

LA *PORTICUS POST SCAENAM* EN LA ARQUITECTURA TEATRAL ROMANA. INTRODUCCIÓN AL TEMA

Sebastián F. Ramallo Asensio

Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua,
Historia Medieval y CC. y TT. Historiográficas
Universidad de Murcia*

RESUMEN

La *porticus post scaenam*, concebida como galería porticada que rodea un espacio ajardinado, constituye uno de los elementos distintivos de la arquitectura teatral romana. El pórtico rectangular del teatro de Pompeyo en Roma marca el inicio de una tradición que se consolida plenamente en edificios de época augustea, donde adquiere, junto a las funciones de resguardo de espectadores y de almacén que menciona Vitruvio, otras de carácter representativo, como espacio adecuado para la autorrepresentación de las elites locales. El pórtico se añade sobre todo a aquellos teatros donde la intervención de la familia imperial o de una elite adinerada y con intereses políticos en Romana es más estrecha: Ostia, Volterra, Augusta Emerita, Cartagena, etc. En algunas ocasiones se reduce a una galería porticada situada tras la escena, mientras que en el norte de África adopta la forma de un rectángulo paralelo al escenario.

Palabras clave: Pórtico, teatro, *post scaenam*, columnata, jardín, exedra, augusteo, ornamentación, epigrafía.

ZUSAMENFASSUNG

Die *Portikus post scaenam*, als peristyle Säulenhalle, die einen Garten umgibt, stellt einen der Merkmale der römischen Theaterarchitektur dar. Die Pompeiuskomplexes im Rom kennzeichnet den Anfang einer Tradition, die in der augusteischen Zeit vervollständig erscheint. In dieser Zeit wird neben der Schutzfunktion für die Zuschauer und als Lagerraum, was Vitruv erwähnt, andere als Selbstdarstellung der lokalen Eliten. Die *Portikus* erscheint in den wichtigsten Theater, die die kaiserliche Familie oder die reichsten Familien mit politischen Interessen, mitfinanzieren: Ostia, Volterra, Augusta Emerita, Cartagena, etc. In einigen Fällen, die *Portikus* ist eine einzige Säulenhalle unter dem Bühnengebäude. In Nordafrika nimmt die Gestalt einer rechteckigen Anlage parallel zum Bühnengebäude.

Stichwort: Portikus, Theater, *post scaenam*, peristyle Säulenhalle, Garten, halbrunden Nischen, augusteischer Zeit, Ornamentik, Epigraphik.

* Facultad de Letras. C/. Santo Cristo, 1, 30001, Murcia. E-mail: sfr@um.es

I. PRESENTACIÓN DEL TEMA¹

Pórticos, calles porticadas, columnatas y órdenes arquitectónicos, combinados o superpuestos, conforman algunos de los elementos distintivos de la arquitectura romana y forman parte indisoluble, sobre todo desde finales de la República, del nuevo paisaje urbano. Su implantación e importancia en el marco de la arquitectura romana ha sido puesta recientemente de relieve, y no es función de este trabajo volver sobre ello². Ampliamente desarrollados en el mundo helenístico, como evolución natural del ágora griega, los pórticos, y en su manifestación más compleja los espacios cerrados porticados por todos o algunos de sus costados, se introducen en Roma en el primer cuarto del siglo II a.C., y adquieren una dimensión monumental en el segundo cuarto del mismo siglo, como expresión arquitectónica del triunfo de los generales romanos victoriosos en Oriente³. La evidencia arqueológica más antigua, al margen de referencias literarias que de momento no han hallado confirmación, la proporciona la *porticum duplem ad circum Flaminium, quae Corinthia sit appellata a capitulis aereis columnarum* (Plinio, N.H., 34, 13), construido por Cn. Octavio entre los años 167 y 163 a.C. para conmemorar su triunfo naval sobre el rey macedonio Perseo.

Ahora bien, si arquitectónicamente y en el aspecto formal, el cuadripórtico encuentra una amplia representación en la arquitectura helenística de Oriente, la *porticus post scaenam* como un elemento autónomo pero vinculado estructuralmente al conjunto de la arquitectura teatral se puede considerar como una creación romana, como demuestra su ausencia prácticamente total en los teatros helenísticos y romanos de Oriente. La descripción más extensa y detallada sobre sus características arquitectónicas, función y modulación teórica nos la ofrece Vitruvio (*De architectura*, V. X, 1)⁴.

1 El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación *Los modelos en la arquitectura teatral romana de Hispania: Corduba, Carthago Nova y Bilbilis*, financiado por la Dirección General de Enseñanza Superior e Investigación Científica (PB98-1612-C03-01) y constituye un avance preliminar al libro que, dedicado a la *porticus post scaenam* en el teatro romano, estoy preparando en la actualidad. Una parte importante de este trabajo se ha realizado en el Archäologisches Institut de la Universidad de Colonia, gracias a una Beca del D.A.A.D. Agradezco al Prof. H. von Hesberg su ayuda para la obtención del citado *stipendium* así como su amabilidad e interesantes sugerencias. Hago extensiva mi gratitud hacia los restantes miembros del Instituto, y muy especialmente al Dr. N. Hannel, por el continuo intercambio científico en relación al tema.

2 Gros, 1996, p. 95-120.

3 Gros, 1987a, p. 62-63.

4 *Quae videntur ita oportere conlocari, uti duplices sint habeantque exteriores columnas doricas cum epistylis et ornamentis ex ratione modulationis perfectas. Latitudines autem earum ita oportere fuerit exteriorum, tantam latitudinem habeant ab inferiore parte columnarum extremarum ad medias et a medianis ad parietes qui circumcludunt porticus ambulationes. Medianae autem columnae quinta parte altiores sint quam exteriores, sed aut ionico aut corinthio genere deformentur. Columnarum autem proportionem et symmetriae non erunt isdem rationibus quibus in aedibus sacris scripsi; aliam enim in deorum templis debent habere gravitatem, aliam in porticibus et ceteris operibus subtilitatem. Itaque si*

Sin embargo, la importancia dada por el tratadista latino a esta parte del teatro no ha tenido hasta ahora refrendo en las páginas dedicadas a su análisis en la literatura arqueológica moderna. De este modo, si repasamos las más conocidas y citadas obras de síntesis sobre la arquitectura teatral romana vemos como el espacio dedicado al pórtico apenas si supera unos pocos párrafos. Bieber sólo le dedica algunas frases de su magna obra⁵; Frezouls, en su magnífica síntesis sobre la historia arquitectural del teatro romano reduce las alusiones a la *porticus post scaenam* a unas pocas referencias y algunas notas a pie de página⁶ mientras que Courtois señala su existencia sobre todo en los teatros dotados de «foyers»⁷. Con estos antecedentes, recopilar la información disponible, plantear los problemas que de ella se deducen y proponer algunas soluciones constituyen la base de este trabajo.

II. LA PORTICUS POST SCAENAM EN EL TEATRO ROMANO: ESTUDIO TIPOLÓGICO.

Uno de los problemas que se plantea al estudiar este importante elemento de la arquitectura teatral descrito de forma detallada por Vitruvio es la deficiente publicación de los teatros de la Península Itálica, con mucho, los más numerosos de todos aunque también los que muestran, aún en nuestros días, mayores imprecisiones cronológicas. A ello hay que añadir que en la mayoría de los casos se ha excavado solo el edificio teatral cavea-escena, y en muy pocos casos se conoce la parte posterior al escenario y cómo ésta se estructura en relación al resto de la ciudad, e incluso, cuando estos trabajos se han llevado a cabo, la información que se proporciona es muy escasa⁸. El proble-

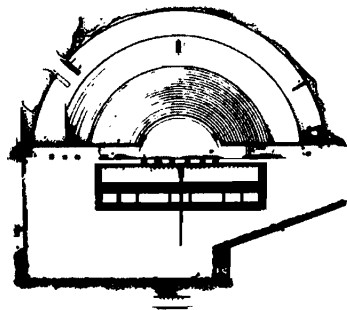
dorici generis erunt columnae, dimetiantur earum altitudines cum capitulis in partes XV. Ex eis partibus una constituitur et fiat modulus, ad cuius moduli rationem omnis operis erit explicatio. Et in imo columnae crassitudo fiat duorum modulorum; intercolumnium quinque et moduli dimidia parte; altitudo columnae praeter capitulum XIII modulorum; capitulo altitudo moduli unius, latitudo modulorum duorum et moduli sextae partis. Ceteri operis modulationes, uti in aedibus sacris in libro III scriptum est, ita perficiantur. Sin autem ionicae columnae fient, scapus praeter spiram et capitulum in octo et dimidiam partem dividatur, et ex his una crassitudo columnae detur; [spira] cum plintho dimidia crassitudine constituantur; capituli ratio ita fiat, uti in libro tertio est demonstratum. Si corinthia erit, scapus et spira uti in ionica; capitulum autem, quemadmodum in quarto libro est scriptum, ita habeant rationem. Stylobatisque adiectio quae fit per scabillos impares, ex descriptione, quae supra scripta est in libro tertio, sumatur. Epistylia, coronae ceteraque omnia ad columnarum rationem ex scriptis voluminum superiorum explicentur (Vitruvius, De Architectura, texto original transcrito de Granger, 1955, p. 294-301)

5 Bieber, 1961, p. 216.

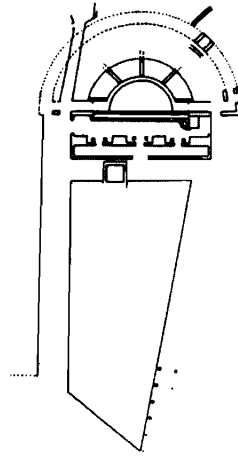
6 Frezouls, 1982, p. 423 y nota 213, al sugerir el teatro de Pompeyo como modelo de los cuadripórticos asociados a los teatros de Ostia, Minturnae, Litterne, Augusta Bagiennorum, Volterra y Emerita. Un análisis algo más detallado dedica a los pórticos en su artículo de ANRW; vid. Frezouls, 1972, p. 472-484.

7 Courtois, 1989.

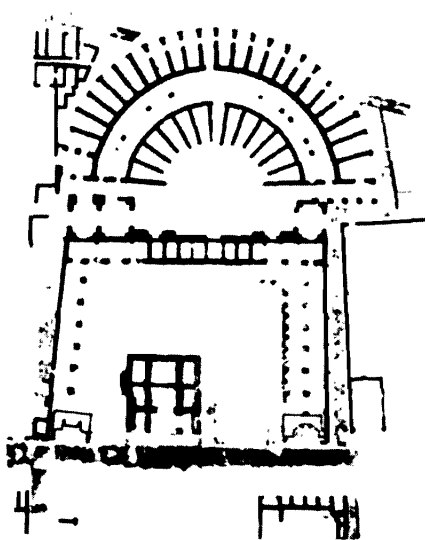
8 Un intento de análisis global se incluye en la obra de Frezouls, 1972, p. 472-484.



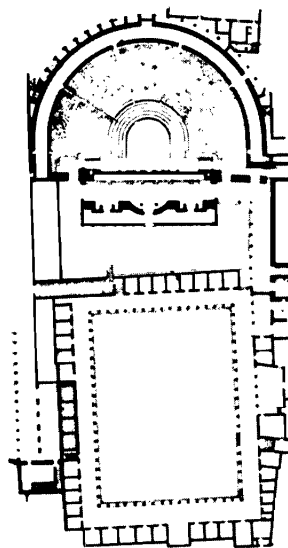
a- Alba Fucens (de Mertens, 1.968)



b- Tusculum (de Dupre, 1.999)



c- Minturnae (de Johnson, 1.935)



d- Pompeya (de De Vos, 1.982)

0 100 metres

FIGURA 1. Teatros de época tardorrepública asociados a plazas y complejos forenses.

ma es aún mucho más evidente para la época tardorrepública, período de formación de los elementos básicos que caracterizarán de forma invariable y durante época imperial al teatro romano. Todo ello impone limitaciones a la hora de establecer unas conclusiones definitivas sobre el tema.

II.1. Precedentes: plaza forense y teatro en época republicana

En este contexto inicial, Alba Fucens nos proporciona probablemente uno de los ejemplos más antiguos de la configuración y estructuración del espacio externo que encuadra el edificio teatral, cuya fecha fundacional se sitúa según Coarelli y La Regina entre finales del siglo II y mediados del siglo I a.C.⁹. Refuerza la hipótesis de una cronología precoz la ausencia de *parascaenia* y *basilicae* en los flancos de la escena lo que confiere a los corredores de acceso a la *orchestra* la forma abierta y el aspecto de los *parodoi* de los teatros griegos. La superficie situada tras la escena aparece sistematizada en dos explanadas denominadas, respectivamente, como «pórtico de Hercules» y explanada del teatro colocadas a diferente nivel y a una cota muy inferior a la del teatro lo que acentúa el efecto escenográfico de la construcción y organiza el espacio aterrazado en amplias explanadas que siguen la proyección longitudinal del trazado urbano, reproduciendo conceptualmente pautas características de la arquitectura helenística. En este caso, no obstante, no existe una relación funcional entre los espacios posteriores de la escena del teatro y este mismo, sino que, más bien, se integran en el proyecto urbano del centro monumental concebido probablemente en el siglo II a.C. y en cual el teatro es una pieza más (fig. 1, a).

Un mayor interés nos ofrece en cambio el teatro de *Tusculum* donde la zona situada tras la escena aparece ocupada por un vasto espacio porticado y enlosado, concebido más como plaza forense que como *porticus post scaenam*, si bien en este caso no se pueda descartar un doble uso debido a la relación estructural que existe entre ambos conjuntos¹⁰ (fig. 1, b). Una situación topográfica similar se observa en la ciudad campana de Capua, donde el teatro flanquea uno de los lados largos de la plaza, paralelo en este caso al muro de la *scaenae frons*, presidida en uno de sus extremos cortos por un criptopórtico que ocupa toda su anchura. *Minturnae* ofrece también un interesante ejemplo de relación espacial entre foro, y más con-

cretamente cryptopórtico/pórtico-templos, y teatro. En este caso, el edificio teatral, construido a finales de la república, o más bien en época augústea, se inscribe en el espacio situado tras el complejo pórtico/cryptopórtico que circunscribe los templos más importantes de la ciudad, erigidos en su primera fase en un momento anterior al edificio de espectáculos¹¹ y sin que exista una relación funcional ni directa entre ambos (fig. 1, c). Ello no quiere decir que, en determinados momentos, ceremonias de carácter sacro llevadas a cabo en el foro, en torno a los templos capitolino o de culto imperial, no pudieran desembocar, como colofón final, y a través de las calles que contorneaban los pórticos del foro, en el teatro. Una estrecha relación topográfica y de proximidad se establece también, siguiendo esta misma tradición republicana, entre el teatro y el complejo capitolio/plaza forense de Brescia, aunque ahora, el elemento de transición entre ambos lo constituye un aula rectangular con pilastras situada en el flanco occidental de la escena¹². En este caso, no tenemos noticia alguna sobre la existencia de pórtico tras la escena, aunque es muy probable que este no existiera dada la existencia de la contigua plaza, que como hemos visto caracteriza a los conjuntos de tradición tardorrepública¹³.

Tampoco se puede considerar como *porticus post scaenam*, en el sentido estricto establecido por Vitruvio el amplio cuadripórtico rectangular situado tras la escena del teatro de Pompeya, separado de la escena por un amplio espacio intermedio y que presenta unas características precisas y autónomas respecto al teatro y odeon junto a los que se incluye¹⁴ (fig. 1, d). En el caso de Herculano, poco es lo que sabemos sobre el espacio porticado situado tras la escena del teatro y la relación espacial establecida entre ambos cuerpos del edificio. Se ha indicado la existencia de un pórtico abierto hacia una plaza, situada a un nivel más bajo, donde fueron halladas las dos estatuas equestres de los *Nonii Balbi*, los fragmentos de otra estatua de bronce con su inscripción, también dedicada a M. Nonnio Balbo, y dos estatuas marmóreas, una masculina y otra femenina¹⁵. No obstante, desde el punto de vista planimétrico y aunque no en el detalle, es el teatro de Herculano, construido por el arquitecto P. Numisio a comienzos del siglo I d.C., el que proporciona un mayor paralelismo con el de Cartagena, sobre todo en la organización del espacio de las estancias que flanquean la escena (*parascaenium* y *basilica*)¹⁶ (fig. 4, a).

11 Johnson, 1935, sobre todo páginas 57-59; y también, Coarelli, 1982, especialmente p. 376. Coarelli, (ed.) 1989, p. 63-64.

12 VV.AA, 1979, p. 108-110.

13 Frova, 1994, p. 347-365.

14 De Vos, 1982, p. 67-69.

15 Pagano, 1997, p. 93-96.

16 Recientemente, Pagano, 1993, p. 121-156. Pagano y Balasco, A., 2000. Una inscripción atribuye la construcción al personaje local. Lucio Annio Mammiano Rufo, II vir, y al arquitecto Numisio *uide* Maiuri, 1932, p. 34.

9 Coarelli y La Regina, 1984, p. 87-89, para quien sería de finales del siglo II a.C. Más cautelosa se muestra en cambio Courtois, (1989, p. 133) quien señala la existencia de tres fases en el edificio que fecha respectivamente, dos en época de Augusto y la tercera en época de Claudio.

10 Vide el resumen más reciente sobre el tema en Dupré, 2000, p. 163-166, publicación que es en realidad la compilación en un único volumen de los informes anuales de excavación publicados en castellano.

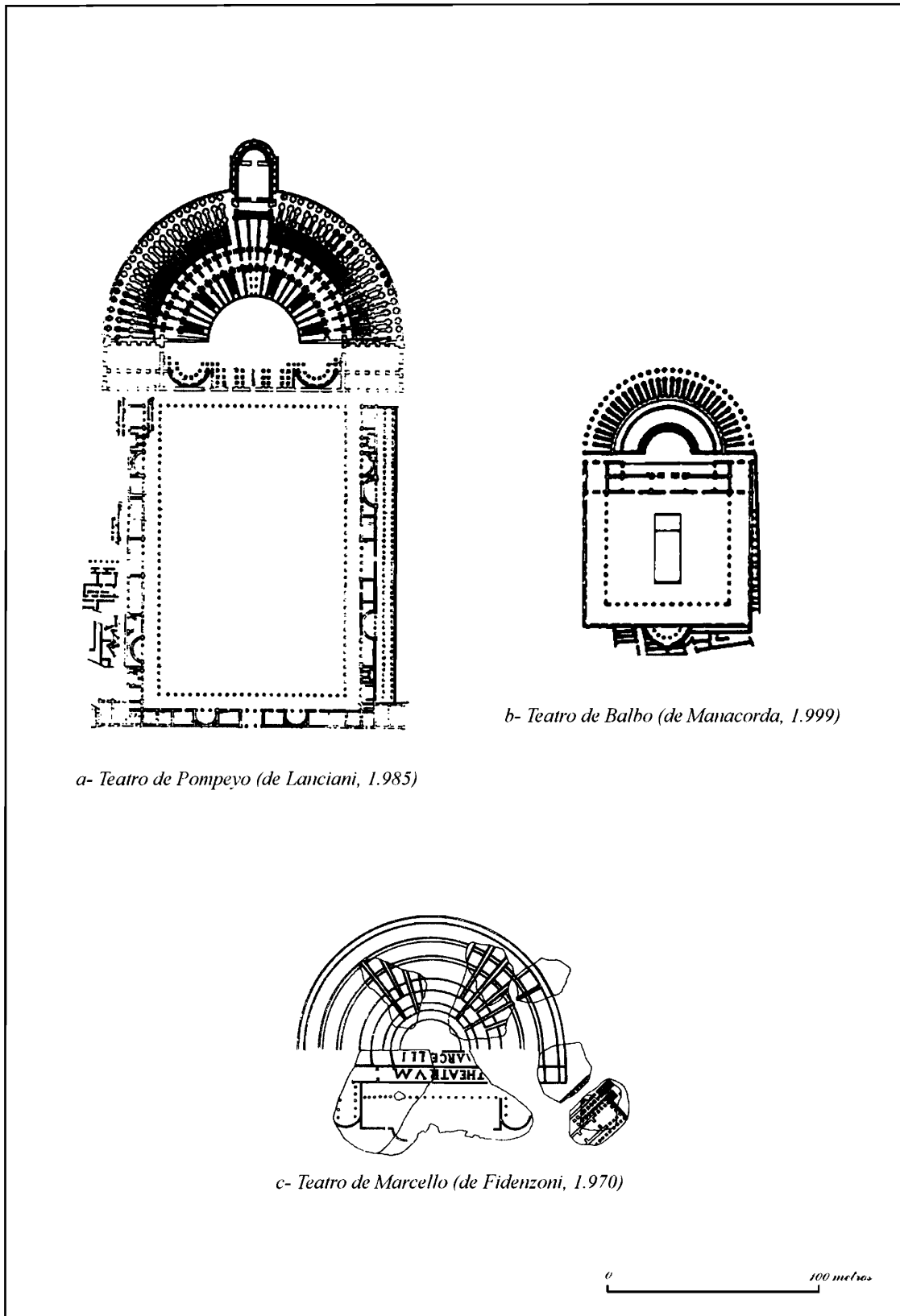


FIGURA 2. Complejos teatro-pórtico en Roma.

Estos edificios, construidos a finales de la República y/o con restauraciones de envergadura en época augústea, se vinculan, en su mayor parte, a la plaza pública o foro preexistente y no parece existir una sincronía en la concepción de ambos elementos, siendo la plaza, en su función de espacio público, predecesora de un teatro que, salvo en Herculano, muestra todavía características propias del teatro greco-helenístico, y no aparecen dotados de todos los anexos posibles.

II.2. La porticus post scaenam en el teatro de época imperial

El portico como elemento cerrado y plenamente definido, asociado al edificio teatral, aparece totalmente configurado en el complejo del Largo Argentina y vinculado al teatro de Pompeyo¹⁷ (fig. 2, a), si bien es cierto que la asociación cavea teatral + pórtico es ya un elemento frecuente en los santuarios centro-italicos desde fechas anteriores, como por ejemplo en Tivoli, Praenestre, Gabii, e incluso, parece que con un cronología sensiblemente anterior, en Pietrabbondante y Teano Sidicinum.

No obstante, a la hora de intentar una visión de conjunto del significado de este elemento en la arquitectura teatral y su evolución posterior, nos encontramos con la deficiente información que existe sobre el tema, ya que, en la mayor parte de los casos, las publicaciones que recogen la existencia del pórtico entre las construcciones relacionadas con la arquitectura teatral, son antiguas e imprecisas en las descripciones y presentan una documentación gráfica de mala calidad, bien con planos de carácter general o, lo que es más frecuente, sin escala gráfica.

Entre la información disponible, probablemente sea el espacio ajardinado situado tras la escena del teatro de Balbo, construido por el personaje gaditano con parte del botín obtenido por el triunfo sobre los Garamantes en el año 19 a.C. uno de los ejemplos más interesantes (fig. 2, b). Desde el Renacimiento, los restos de este complejo fueron identificados con los del Circo Flaminio, y no fue hasta inicios de los sesenta cuando se produjo la verdadera atribución que hoy ya nadie cuestiona¹⁸. Las excavaciones realizadas de forma regular desde 1981, han permitido precisar y completar varios aspectos sobre la historia del monumento, conocido en parte a través de la *Forma Urbis*, y sobre todo concretar la evolución histórica de la zona donde se ubica, prácticamente desde la antigüedad hasta nuestros días¹⁹. El conjunto se configura como un espacio cuadrangular abierto, con una construcción de interpretación controvertida —tal vez una fuente monumental— en el centro, flanqueado en sus lados N, S y E por un ambulacro o pórtico mientras que el cuarto, en su totalidad desconoci-

do, debía marcar la transición y enlace con el cuerpo escénico. De toda esta estructura se ha podido restituir el aspecto original del muro perimetral, formado por un paramento de *opus quadratum* levantado con 11 hileras de sillares de tufo de c. 2 pies de altura cada una, sobre las que se superpone otra hilera en travertino rematada a su vez por una última de tufo rojo, determinando una altura aproximada de c. 8 m y una anchura de 1,5 m²⁰. Por el contrario, la información disponible sobre la cara interior del ambulacro es mucho más imprecisa. A juzgar por el dibujo de la *Forma Urbis* y por la información parcial aportada por la arqueología, esta se configuraba mediante una serie de arcadas apoyadas sobre pilastras rectangulares de ladrillo con semicolumnas en el exterior, lo que en cierto modo acentuaría el carácter cubierto de estos corredores y justificaría la denominación de cripta que aparece en los *Calaloghi Regionari* del siglo IV. Sin embargo, las excavaciones no han podido determinar si este era el aspecto original de la construcción en época augústea, o si por el contrario es el resultado de la reconstrucción realizada, o al menos terminada, en época de Adriano, tras el incendio del año 80 d.C. De momento no se han hallado trazas de una división longitudinal de los corredores hasta época bajo imperial, aunque se ha sugerido su existencia en la primera fase lo que, en cierto modo, justificaría la presencia de una cubierta abovedada para cubrir el ancho vano —10,65 m—, existente entre los dos paramentos²¹. En cualquier caso, la anchura y altura del muro perimetral podría también ser indicativa de la existencia de un doble piso enmarcando el espacio central, con un ambulacro inferior cerrado sobre el que se sustentaba un segundo piso porticado y abierto²²; una solución que también nos hemos planteado para Cartagena, aunque en este caso con un doble porticado.

En cuanto al tercer teatro de Roma, el dedicado por Augusto a su hijo Marcello en el año 13/11 a.C. aunque probablemente ya utilizado durante la celebración de los Juegos Seculares del año 17 a.C., carece de pórtico *post scaenam*, lo que está plenamente justificado por la posición topográfica que ocupa junto al Tíber, y sobre todo por el deseo de vincular desde el principio la construcción teatral con el templo de Apolo, situado en la inmediación, con el que se estableció una estrecha relación ideológica, como bien ha señalado P.Gros²³, y con el cuadripórtico consagrado a Octavia que, a su vez, englobaba en su interior los templos de Iupiter Stator y Iuno Regina. Además, la existencia de dos extensas aulas absidiadas colocadas junto a la escena y desarrolladas hacia la parte posterior desarrollaban parcialmente las funciones de la *porticus*

19 Manacorda, 1982; y 1987, pp. 597-610. Más recientemente, 1999, p. 326-329.

20 Manacorda, 1999, p. 327.

21 *Ibidem*, p. 327.

22 Algo que ya sugirió Gatti, 1979, p. 310.

23 Gros, 1987b, p. 319-343.

17 Rakob, 1974 (1976), especialmente, p. 366-368; Sabbatini, 1999, p. 148-150. Gros, 1987b, p. 319-343; Capoferro, 1979, p. 72-89.

18 Gatti, 1979, p. 237-313.

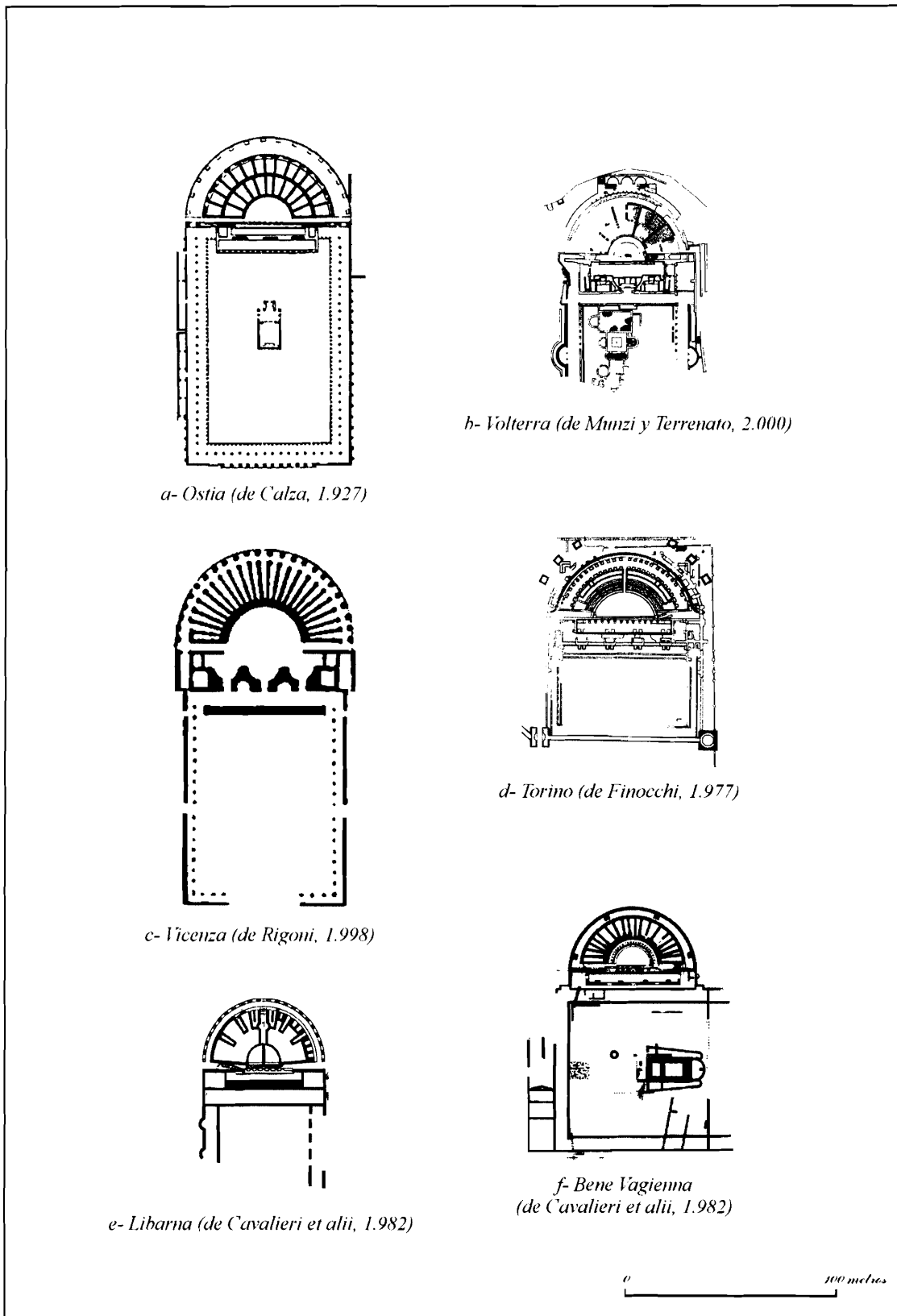


FIGURA 3. Cuadripórticos en los teatros romanos de Italia.

post scaenam. Un muro perimetral construido con bloques de travertino y peperino cerraba todo este espacio posterior al tiempo que le protegía de las avenidas del Tiber²⁴ (fig. 2, c).

A partir de época augústea el pórtico se convierte en un elemento frecuente en la arquitectura teatral de Italia y Occidente, estando presente, sobre todo en aquellos complejos donde la intervención de la familia imperial o de una elite municipal adinerada y con intereses políticos en Roma, se manifiesta de forma más clara.

Probablemente, el pórtico más conocido en la arquitectura teatral de occidente, sea, tras el del teatro de Pompeyo, el llamado *Piazzale della Corporazioni* de Ostia²⁵, situado tras la escena del teatro (fig. 3, a). Sin embargo, el hecho de que las excavaciones fueran realizadas en el siglo XIX y las sucesivas transformaciones y restauraciones que ha sufrido todo el conjunto dificultan una interpretación que aún hoy es objeto de múltiples interrogantes. En la actualidad el conjunto se presenta como una gran plaza rectangular de c. 125 m de longitud por 80 m de anchura, en sus dimensiones máximas, flanqueada por tres de sus lados por un amplio pórtico que encuadra los compartimentos regulares o habitaciones ocupados por las corporaciones comerciales que tenían su sede en Ostia y que controlaban la importación de los más variados productos procedentes de los puntos más dispares del Imperio con destino a la *Urbs*. Los restos de un templo próstilo tetrástilo, alzado sobre un elevado *podium* ocupan el espacio central de la plaza. No obstante, esta planta es el resultado de sucesivas reformas y transformaciones cuyas etapas aún son objeto de discusión. En principio, todos los autores que han tratado sobre el tema aceptan la contemporaneidad de la construcción del cuerpo teatral y del pórtico. La configuración homogénea del conjunto, con el muro exterior del pórtico que constituye una prolongación del anillo exterior de la *cavea*, la unión existente entre el muro posterior de la escena y el muro del pórtico y la identidad de materiales constructivos y de técnicas edilicias para la primera fase identificada así parecen confirmarlo. Más difícil, sin embargo, es establecer la relación temporal con el muro oriental que delimita el santuario de los Cuatro Templetes, con el cual parece que desde el punto de vista prosopográfico existe una estrecha relación.

En consecuencia, teatro y pórtico, o al menos el muro que lo delimita exteriormente habrían sido concebidos y, seguramente, construidos de forma unitaria, en un primer momento fechado en época temprano-augústea. Tradicionalmente esta datación se ha precisado, a partir de dos fragmentos de una inscripción monumental, probablemente situada en el alquitra del primer piso, que conmemora

la construcción del edificio por Agrippa²⁶. No obstante, la posible identificación de un tercer fragmento de la inscripción ha permitido matizar la cronología y sugerir una datación en torno a los años 18/17 a.C.²⁷. Una mayor complejidad, y donde no hay un acuerdo absoluto, existe a la hora de precisar la cronología de las distintas etapas en la historia edilicia del pórtico y el aspecto que en cada una de ellas adopta. Calza, quien a principios del siglo XX, supervisó los trabajos de restauración llevados a cabo por el arquitecto I. Gismondi, estableció la existencia de tres fases distintas que, en síntesis, corresponderían a la época augústea, para el momento de construcción, una reforma intensa en época de Claudio, y la tercera que correspondería a la época de Cómodo, en estrecha relación, según este autor, con las reformas del propio teatro²⁸. Sin embargo, los trabajos realizados en la década de los setenta en un sector del porticado permitieron a sus autores establecer nuevas propuestas, aunque sin llegar a conclusiones definitivas y del todo convincentes²⁹. La primera fase, siguiendo a estos autores, corresponde a época augústea y estaría representada por dos muros paralelos de *opus reticulatum*, uno de ellos, el perimetral externo, ligado al muro de fachada del teatro, y con una separación entre ambos de nueve metros. No se puede precisar el aspecto del pórtico en este momento, que no sería columnado, y se habla más bien de un muro corrido con aberturas a modo de arcadas o incluso de un criptopórtico³⁰. La segunda fase corresponde a época de Claudio y representa una profunda transformación del portico que se realiza c. 1,50 m con un potente relleno y adopta la forma de pórtico de una sola nave y amplia plataforma anterior. Por último, la tercera gran fase edilicia se dataría en época de Adriano, y no de Cómodo como afirmaba Calza, y supondría la reconstrucción del pórtico con dos naves separadas por una columnata interior. Por último, y de forma sucesiva, parece que sin

26 Los dos fragmentos de inscripción publicados en CIL. XIV, 82, permiten restituir [M.AG]RIPPA [...] COS. Calza, 1916, p. 183, relacionó los dos fragmentos de inscripción con el epígrafe del Panteón y situaba, en consecuencia, la construcción del edificio en torno al año 27 a.C. Otros autores establecen un marco más amplio de referencia, por ej. Coutors, 1989, p. 113, que sitúa la construcción entre el 27 y el 13 a.C.

27 Cooley, 1999, p. 173-182, a partir de un nuevo fragmento con el texto PO, relaciona la inscripción ostiense con la de Emerita Augusta, y en consecuencia, propone una fecha similar.

28 Calza, 1927, p. 180-183.

29 Extractamos sus conclusiones y fases edilicias aunque no terminamos de ver claros muchos aspectos en relación a la evolución arquitectónica del porticado. Es difícil también conciliar las dimensiones globales y medidas de Calza con las escasas que se dan en las publicaciones más recientes. Por lo que todo resulta bastante impreciso y confuso. Vid para las últimas excavaciones, Pohl, 1978, p. 331-342, y también Carta, Pohl y Zevi, 1978, p. 165 ss., con pocas variaciones respecto al texto anterior.

30 No hay un acuerdo unánime entre los distintos autores; Meiggs, 1960, p. 43, interpretó a partir de los datos de Calza, el pórtico como de doble nave desde la construcción augústea, mientras que para el arqueólogo italiano la transformación en portico de doble nave correspondería a la fase claudia.

24 El último resumen, con la bibliografía anterior más significativa en Ciancio, 1999p. 31-35.

25 Calza, 1927, p. 5-32; Gismondi, 1956. En lo que se refiere al pórtico, vid. Calza, 1916, p. 178-206.

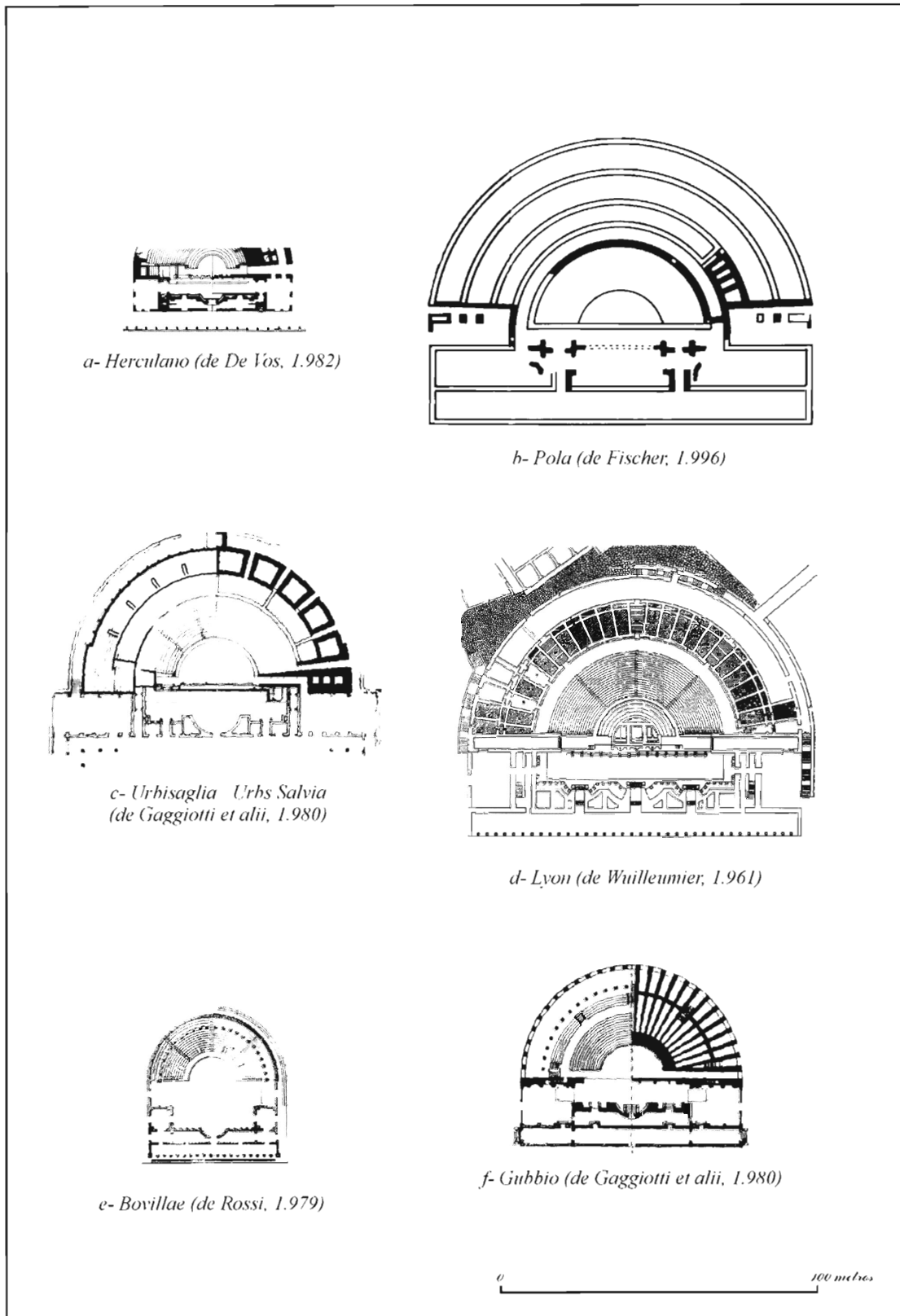


FIGURA 4. Porticus post scaenam del tipo galería en teatros de Italia y Galia.

obecer a una planificación de conjunto, a lo largo de siglo III se procedería a dividir los espacios entre los intercolumnios en compartimentos que repavimentados habrían sido ocupados por las distintas corporaciones instaladas sobre la plaza.

En Volterra, el portico instalado tras la *scaenae frons* presenta una forma rectangular (fig. 3, b). A juzgar por los datos edilicios y de excavación parece que en un primer momento, que correspondería a época augústea, solo fue realizado el brazo meridional, levantado con columnas jónicas y con cubierta a una sóla vertiente, mientras que tan sólo en época de Claudio se habría completado la obra añadiendo los dos brazos laterales, erigidos con columnas de mármol bardiglio de 3'50 m. de altura y capiteles corintizantes y con cubierta a doble vertiente. No se conoce el lado norte aunque su existencia podría deducirse por la presencia de algunos muros localizados en excavaciones antiguas³¹. El centro de los dos flancos laterales aparece ocupado por sendas exedras semicirculares de c. 9 m de diámetro con dos columnas intermedias situadas aproximadamente a una distancia entre sí de 2,90 m distancia que resulta algo inferior a los 3,20 m que existen entre ejes en la columnata que rodea el peristilo o jardín³². La anchura interior del pórtico es de 47 metros, mientras que la longitud máxima, a falta de la recuperación del posible brazo septentrional es de 39 m para este mismo espacio interior. Las galerías cubiertas muestran una anchura aproximada de entre 5 y 5,40 m, siendo algo más estrecha la galería occidental. Dos peldaños salvan en el lado meridional el desnivel existente entre el nivel de circulación exterior y el patio interior; mientras que en los laterales, el basamento de sillarejo, donde de forma regular se alojan los dados de sustentación de las columnas, impone una neta separación del espacio central³³.

En la región del Piemonte, la *porticus post scaenam*, concebida como cuadripórtico, se convierte desde el principio en un elemento indisoluble de los grandes teatros en las ciudades monumentalizadas a lo largo del siglo I d.C. Generalmente se encuentran situados en uno de los ángulos periféricos del recinto urbano, aunque bien comunicados con el entramado viario y las puertas. Los ejemplos de Libarna, *Augusta Bagiennorum* (Bene Vagienna) y *Augusta*

31 Maetzke, 1987, p. 585-592; Munzi y Terrenato, 2000, aunque no existen testimonios epigráficos, la construcción de los dos brazos laterales de la *porticus*, que correspondería a la fase 3 dentro de la historia edilicia del complejo teatral, se vincula con la actividad evergética de *C. Caecina Largus*, amigo del emperador Claudio.

32 Las medidas que aquí damos corresponden a las que se pueden extraer de las planimetrías publicadas con escala en el libro de Cateni; de ahí que las consideremos siempre como aproximadas al no haberlas podido comprobar directamente.

33 Las exedras laterales han hecho relacionar tipológicamente el portico de Volterra con los del foro de Augusto, con el porticado templar de *Lugdunum Convenarum* y con el pórtico augusto-tiberiano del foro de Arles, vid. Pizzigati, p. 58, nota 27.

Taurinorum (Turín), son buena prueba de ello³⁴, y muestran entre ellos notables afinidades tipológicas y constructivas. En el teatro de Libarna, conocido ya desde el siglo XVIII, las alas laterales de la *porticus* ocupan la anchura completa de una *insula* y en consecuencia aparecen exteriormente delimitadas por sendos *cardines*³⁵ (fig. 3, e). De la planta publicada se puede deducir la existencia de un amplio espacio o galería rectangular tras la escena, que ocupa toda su longitud y al que se adosan los dos brazos laterales de los cuales, el que se conoce más completo, muestra el muro exterior articulado con dos exedras o nichos rectangulares. Una posición urbana similar, esto es, junto a la muralla, presenta el teatro de *Augusta Bagiennorum* (Bene Vagienna), que muestra tras la escena un gran espacio cuadrangular ocupado en el centro por un edificio de carácter sacro, transformado posteriormente en una iglesia de tras naves³⁶ (fig. 3, f). En el caso del teatro de Aosta, situado junto al anfiteatro en el ángulo nororiental de la ciudad formando un auténtico barrio dedicado a los edificios de espectáculos, la *porticus post scaenam* se restituye como un espacio de transición entre ambos monumentos, dispuesto transversalmente al eje longitudinal del edificio teatral y con el brazo de mayores dimensiones paralelo y adosado al cuerpo escénico.

La situación más compleja es la del teatro de Torino (*Augusta Taurinorum*), colocado en una posición sobre el parcelario romano similar a la de Aosta, y cuya *porticus post scaenam* ha sido sometido a excavaciones entre los años 1995-1996 cuyos resultados, al menos que sepamos, no se han difundido suficientemente (fig. 3, d). En este caso, la posición de la *porticus post scaenam* es especialmente interesante, ya que ocupa la *insula* situada en el ángulo nororiental del parcelario, delimitada al norte por la propia muralla, cuya pared interna, en el espacio que correspondía a la *porticus*, estaba decorada con pinturas parietales policromas con cestos de verdura y pájaros³⁷. Las distintas reformas y ampliaciones que afectan al edificio teatral hacen difícil discernir el aspecto original del pórtico y las posibles transformaciones a que pudo haberse visto sometido, aunque parece que en la última intervención de gran envergadura, llevada a cabo entre la segunda mitad del siglo II d.C y el siglo III, «la *porticus post scaenam* viene ricostruita, ripetendo il tracciato delle ali estese fino alle mura, ma aumentandone l'ampiezza ed allineandone il muro più esterno alla fronte porticata del teatro. Come in quest'ultima, le murature vengono dotate di elementi lapidei sagomati, che in corrispondenza del muro interno conservano le basi di un colonnato»³⁸.

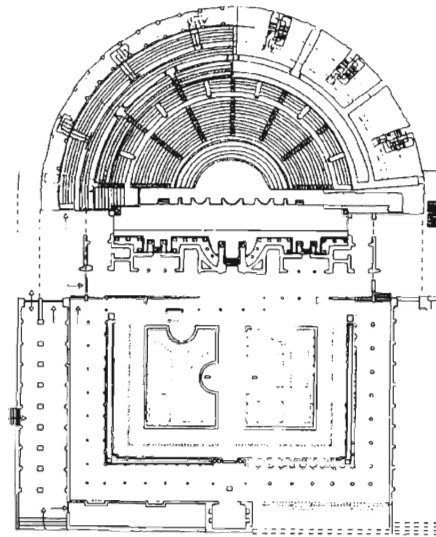
34 Vid. en general, Papotti, 1998, p. 101-118.

35 Finocchi, 1996, p. 77-101. La construcción del teatro se suele datar hacia finales del siglo I o en el siglo II d.C.

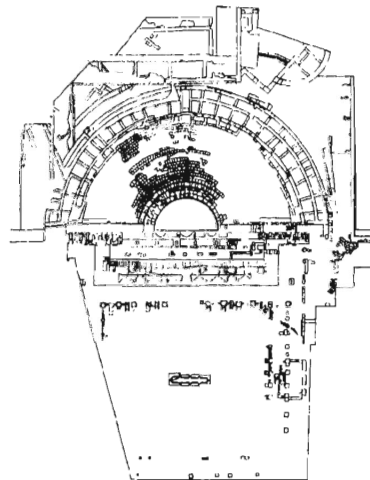
36 Papotti, 1998, p. 103, fig. 56.

37 En general, para el teatro, vid. Finocchi, 1977; para la pintura, Papotti, 1998, p. 107, nota 23.

38 *Ibidem*, p. 110.



a- Mérida (de Mateos, 1.999)



b- Itálica (de Corzo, 1.993)

0 100 metros

FIGURA 5. Cuadripórticos en teatros augústeos de Hispania.

En el Veneto, es el teatro de *Vicetia* (Vicenza), situado al exterior del perímetro amurallado de la ciudad, el que nos proporciona el ejemplo más completo de *porticus post scaenam*, pese a haber sido excavado en su mayor parte en el siglo XVIII (fig. 3, c). Las excavaciones realizadas en la década de los noventa, aun en gran parte inéditas, permiten reconstruir un espacio rectangular tras la escena de *c.* 70 m de anchura y una longitud indeterminada, delimitado exteriormente por un muro perimetral frente al que se ubican las zapatas para las columnas de la galería exterior³⁹. Respecto a la datación, se han individualizado dos fases: la primera, fundacional, que correspondería a la época augústea y se insertaría en el amplio programa de urbanización del *municipium* de *Vicetia*, y la segunda, de época claudia, a la que pertenecería gran parte del programa escultórico y de decoración arquitectónica⁴⁰, representada por la completa restauración de la escena, dotándola de un aspecto más monumental, pero conservando la planta original con tres exedras de tendencia semicircular⁴¹. En cuanto al otro gran teatro augústeo de esta región, el de Verona, el problema que presenta es la ausencia de espacio disponible donde desarrollar la *porticus*. El río Adige discurre tras el cuerpo escénico separado de este sólo por un potente paramento que, al tiempo que sirve de protección y contención ante las aguas del río, constituía, probablemente, la base de sustentación para la vía que, paralela al curso fluvial, une los dos puentes que permiten el acceso al interior del núcleo urbano⁴².

En cuanto a la galería porticada tras la escena, que algunos autores denominan como *porticus post scaenam*, y que aparece situada siempre al mismo nivel de la escena o sensiblemente por debajo de este, está bien atestiguada en la arquitectura teatral de Occidente y sobre todo de la Península Itálica. El gran teatro de Pola, fechado por los criterios estilísticos de sus capiteles hacia mediados del siglo I d.C., aunque sin absoluta certeza ya que por desgracia en la actualidad se halla destruido prácticamente en su totalidad —aunque se conoce su planta a través de los dibujos s. XIX—, presenta una amplia galería porticada abierta, tanto al exterior como al *postscaenium*, delimitada

39 Rigoni, 1998, p. 467-468. «Questa parte del teatro [retrostante la fronte scenica] che presentava la facciata monumentale rivolta verso la città, era completata da uno spazio porticato (*porticus post scaenam*), accertato in epoca recente per alcuni tratti del muro perimetrale, del poderoso basamento in cementizio con cinque gradini che doveva reggere gli elementi portanti del braccio del portico parallelo alla facciata, e delle fondazioni di alcuni pilastri lungo i lati est e ovest...». No obstante, los dibujos de las excavaciones dieciochescas publicados por Miglioranza (1938-1939), presentan el espacio situado tras la escena como una galería transversal porticada, que ocupa toda la anchura del escenario, incluidas las habitaciones laterales, reproduciendo un diseño similar al que hallamos en los teatros de Trieste y Bovillae, entre otros ejemplos. Vid. para esta interpretación, Mangani, Rebecchi y Strazzulla, 1981, p. 150, con la reproducción de la planta de Miglioranza.

40 Fuchs, 1987, p. 120-125.

41 Rigoni, 1998, p. 468.

42 Bolla, 2000, p. 15-21.

en sus extremos por la prolongación del muro anular de la cavea, a su vez proyectado previamente en las paredes exteriores de las *basilicae* que flanquean lateralmente el escenario⁴³ (fig. 4, b). La misma galería porticada, a modo de *porticus post scaenam*, discurre tras el edificio escénico en el teatro de Trieste donde presenta una longitud de 63'85 m por 4 m de ancho, con 18 zócalos de 0'90 x 0'70 m separados unos de otros por una distancia de 2'30 m que sustentarían las columnas del pórtico situadas a una distancia interejes de *c.* 4 m⁴⁴. El mismo tipo de pórtico lo hallamos también en los teatros de *Urbs Salvia* y *Bovillae*, siendo, en realidad, una solución utilizada en aquellas ciudades donde la propia ubicación del edificio impedía el desarrollo en extensión de este componente del edificio (fig. 4, c y e).

El teatro de Gubbio, construido hacia el tercer cuarto del siglo I a.C. muestra tras la *scaenae frons* un corredor, algo más ancho que el *postscaenium*, que ocupa toda la anchura del edificio incluidas las basilicas, las cuales aparecen ya plenamente integradas como espacio de unión entre el cuerpo escénico y la cavea. Aparece transversalmente dividido en tres sectores que, respectivamente y en anchura, se corresponden con el cuerpo de la escena el central y las dos basilicas los laterales. A juzgar por la planta publicada, cuatro exedras rectangulares, dos en el cuerpo central y una en cada uno de los laterales, adornan el muro de fondo que se corresponde con el muro trasero de la escena, mientras que se adivinan dos ingresos situados en los extremos de la galería. No se puede precisar más ya que las publicaciones dedicadas al teatro ni describen ni mencionan siquiera este espacio que, por el contrario aparece reproducido con claridad y detalle en algunas ediciones de la planta⁴⁵ (fig. 4, f).

II.3. La *porticus post scaenam* en las provincias occidentales y el norte de África

Fuera de Italia, la *porticus post scaenam* aparece desarrollada en toda su plenitud en las tres provincias hispanas, donde se difunde desde los primeros momentos tal como demuestran los teatros de Mérida, Cartagena e Itálica. Especialmente interesante es el caso de Mérida, donde la *porticus post scaenam*, concebida probablemente desde el momento original con el resto del edificio teatral dedicado por Agrippa en el 16/15 a.C., se proyecta como un tripórtico de doble nave de aproximadamente 65 m de ancho por 41,5 m de largo, que envuelve por tres lados (norte, este y oeste) un espacio ajardinado, mientras que por el sur, un

43 Courtois, 1989, p. 259-262, fig. 259. Una datación un poco más tardía sugiere Fischer, 1996, p. 170.

44 Verzar-Bass, 1991, p. 40-41.

45 Por ejemplo, Gaggiotti, et alii, 1980, p. 181-184, planta en pag. 182, también en Ciancio Rossetto y Pisani Sartori, p.479; y en Neppi Modona, 1061, fig. 53, pero no así en la planta reproducida por Courtois, 1989, fig. 65, ni en la de Cenni, 1973, planta I

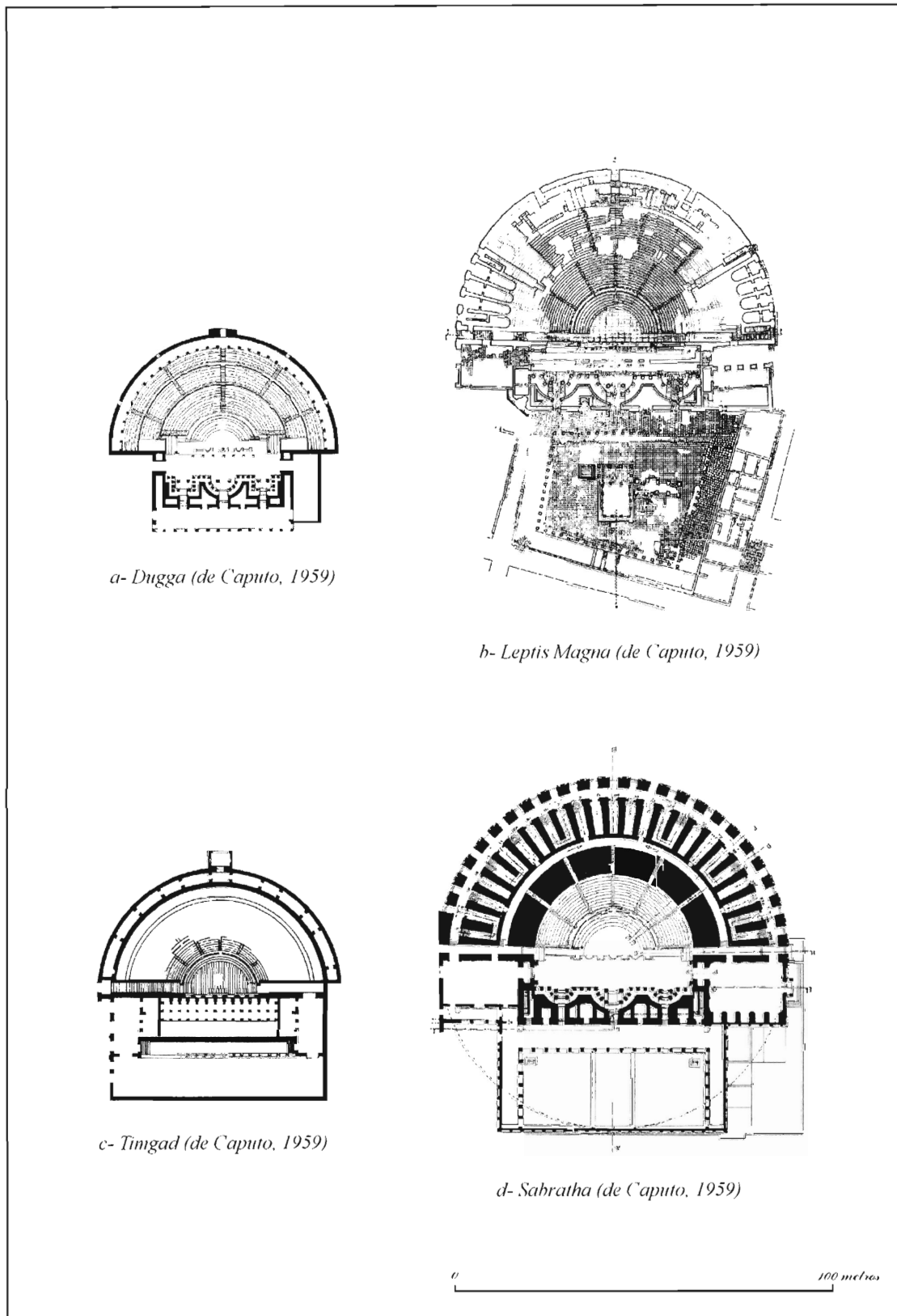


FIGURA 6. Porticus post scaenam en los teatros del norte de África.

amplio corredor, porticado en su frente norte, separa el cuerpo escénico del espacio posterior ajardinado, y facilita el acceso a través de sendas escaleras de cinco peldaños, a los brazos laterales del porticado (fig. 5, a). Este presenta en la columnata interior, que divide el espacio en dos naves iguales, capiteles jónicos labrados en granito, posteriormente estucados, alzados sobre fustes lisos y sencillas basas áticas sin plinto, mientras que la columnata exterior se levanta con capiteles tuscanicos y basas del mismo orden⁴⁶. Es interesante destacar el ritmo de la doble columnata del tripórtico, donde las columnas interiores, de mayor diámetro, se ubican al doble de distancia de las interiores que, consecuentemente, presentan un diámetro menor. Este mismo ritmo doble se aprecia también en el pórtico del teatro de Cartagena.

Años más tarde, probablemente ya en la segunda mitad del siglo I d. C. se adosan a los flancos laterales del pórtico sendas construcciones rectangulares, de 40 m. de largo por 9 de ancho⁴⁷, articuladas en una doble nave de diferente anchura separadas por una hilera de nueve columnas de cuyo alzado no se han localizado materiales. Estos dos cuerpos constituían sendos corredores exteriores al pórtico —no se han detectado de momento comunicaciones, si bien debieron existir entre ambos sectores—, que, según la interpretación de los excavadores, canalizaban de forma ordenada el acceso de los espectadores hacia el interior del edificio en función de la posición que debían ocupar sobre las gradas; de este modo, la galería interior, o más próxima a la *porticus* dirigiría a los espectadores a través de la *basílica* hacia los *aditus* y de allí hacia las localidades de la *ima* y *media cavea*, en tanto que la galería exterior conduciría a los *vomitoria* situados en el anillo exterior del graderío desde los que se ingresaba en la *summa cavea*.

A diferencia de lo que sucede en Mérida, en el teatro de Itálica el pórtico se realiza en diversas fases, si bien el proyecto parece corresponder a la fase inicial⁴⁸ (fig. 5, b). En un primer momento se realiza el ala oeste situada tras la escena y tan sólo en un segundo momento se cerraría la plaza con los tres brazos restantes, adoptando la forma de una plaza rectangular cerrada, de 44'5 m. por 39'5 en su espacio interior. La construcción de esta primera fase se ha relacionado con la inscripción de L. Herio, quién dio y dedicó de su dinero y a sus expensas unos arcos y unos pórticos⁴⁹, si bien no existen argumentos concluyentes para relacionarlos con la *porticus post scaenam*. El paralelismo

con la inscripción de letras aureas que discurre ante la *orchestra* y las características paleográficas del texto permiten su atribución a época de Augusto, datación que refrenda el contexto arqueológico hallado bajo el pavimento más antiguo de la galería occidental⁵⁰. Ocupaba el centro de la plaza ajardinada un estanque añadido también en la segunda fase. Un proceso constructivo similar se ha atestiguado también en Volterra donde el brazo posterior a la escena se construyó a comienzos del siglo I d.C. mientras que los tres brazos restantes corresponden a época de Claudio⁵¹.

Por último, en Cartagena, la *porticus post scaenam* se configura como un espacio rectangular articulado en dos sectores netamente diferenciados, una *crypta* adosada al paramento de cimentación de la escena, sobre la que se alzaba una galería porticada que hacía las veces de *postscaenium* y un pórtico de doble nave (*porticus duplex*) que circunscribía por tres lados el espacio central ajardinado colocado a una cota notablemente inferior a la del escenario⁵². En cada uno de los brazos laterales de este pórtico se abrían dos exedras semicirculares precedidas por dos columnas adoptando una forma que remite sin discusión al Foro de Augusto como modelo de prestigio utilizado. No obstante, la presencia de pequeñas exedras, semicirculares y precedidas por dos columnas, o rectangulares, sobre el muro perimetral del portico es frecuente en época augustea. Así, por ejemplo, en la *Porticus Liviae*, complejo construido por Augusto sobre las pendientes septentrionales del Oppio y dedicado a su mujer Livia entre los años 15/7 a C. una exedra semicircular precedida por dos columnas se inscribe en el eje axial del brazo suroriental mientras que en los brazos mayores, es una exedra cuadrangular/rectangular la que ocupa el centro del muro exterior, si bien flanqueada probablemente por otras dos semicirculares colocadas cerca de los extremos⁵³ (fig. 8, a). La estructura rectangular que ocupa el centro del espacio ajardinado ha sido interpretada bien como una fontana monumental⁵⁴ o como el *Aedes Concordiae* mencionado por Ovidio (Fast. VI, 638-648)⁵⁵.

En el contexto de la arquitectura teatral el gran quadripórtico del teatro de Pompeyo muestra ya estas exedras semicirculares precedidas por dos columnas que

46 Nünnerich-Asmus, 1994, p. 231-232, (nº 42), fig. 21 Para los capiteles, De la Barrera, 1984, p. 63, nº 103.

47 Solo se ha excavado parcialmente el cuerpo oriental, aunque por los indicios existentes es bastante probable hipotetizar la existencia de un segundo cuerpo simétrico en el lado occidental, cuerpo que desaparecería posteriormente con la construcción de la llamada Casa-Basilica, vid. Mateos y Márquez, 1997 (1999), p. 301-320.

48 Corzo, 1993, p. 157-171.

49 Corzo, *Ibid.*, p. 166; Blanco Freijeiro, 1983, p. 13.

50 Corzo y Toscano, 1990, p. 49.

51 Munzi y Terrenato, 2000.

52 Resulta tentador relacionar estas construcciones con una inscripción hallada en algún punto indeterminado de Cartagena, y que originariamente se conservaba en el patio del Convento de San Francisco, no lejos del teatro, con el texto *C(aius) Plotius. Cissi(libertus) Princeps / insulis emptis cryptam / et porticum d(e) sua p(ecunia) . fecit*, a lo que no se opone la paleografía del texto. El pórtico además amortiza y colmata los restos de una *domus* con pavimentos de *opus signinum* decorados y pinturas del II Estilo, construida entre los años 40-30 a.C.

53 Rodríguez Almeida, 1981, pp. 77-81, tav. VII, VIII y IX. Y también; Panella, 1999, p. 127-129.

54 Carettoni, Colini, Cozza, L. y Gatti, 1960, p. 69.

55 Brondreau, 1984, p. 309-338.

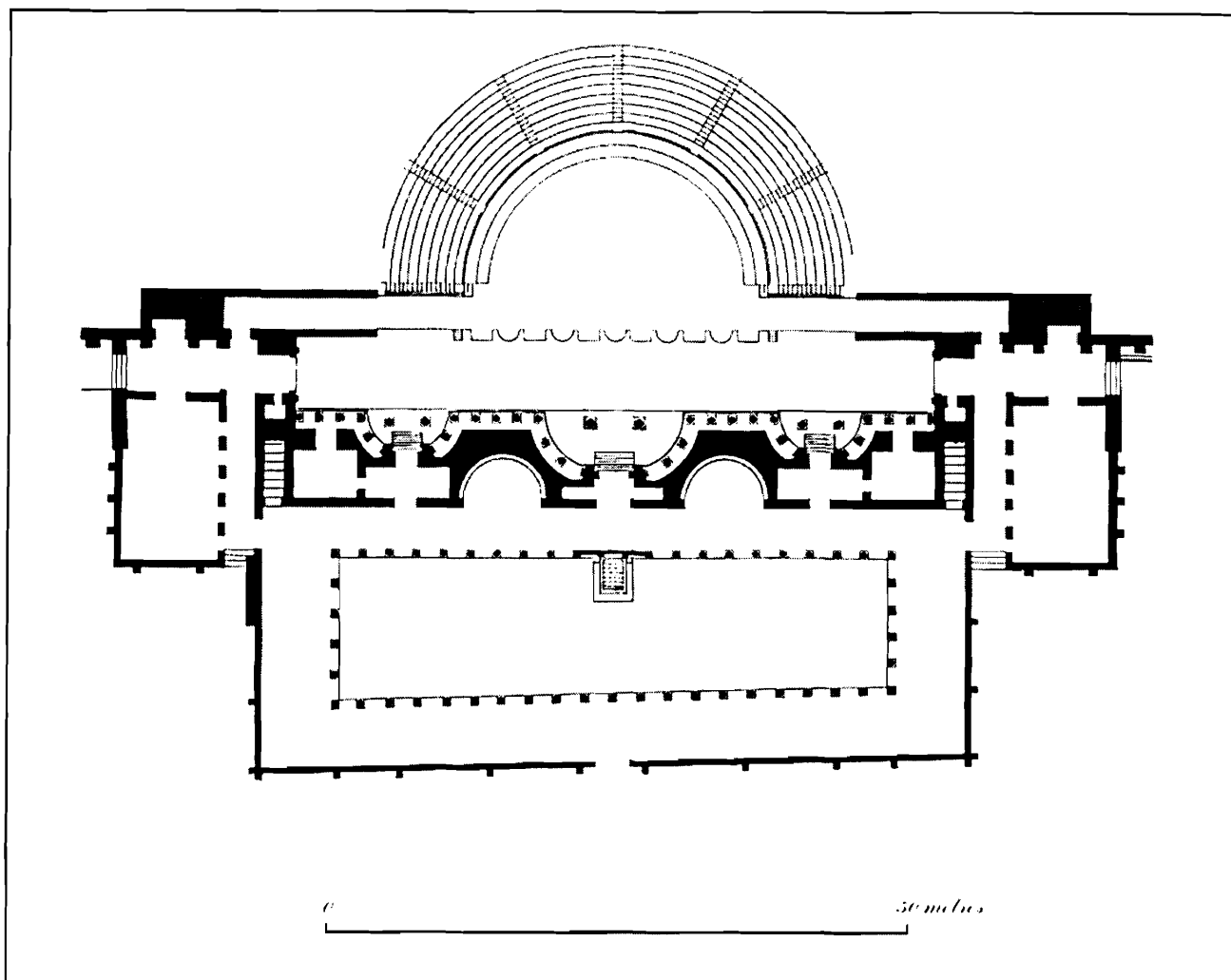


FIGURA 7. *Porticus post scaenam* en el teatro de Corinto (de Stillwell, 1952).

animan el muro de fondo del porticado y proporcionan notables efectos prácticos a la construcción. Sin embargo, probablemente destaca por su monumentalidad y dimensiones entre todas las exedras semicirculares asociadas a los espacios porticados colocados tras la escena teatral, la de Cripta Balbi. Hoy en día nadie cuestiona la pertenencia de todo el conjunto teatro/plaza, al momento fundacional, situado, según las fuentes escritas en el año 13 a.C. La exedra ocupa el centro del lado oriental, y presenta al fondo un gran nicho rectangular atravesado en el centro por el eje axial de todo el complejo. Se desconoce su función original, aunque las excavaciones han permitido deducir una profunda transformación de este espacio en época adrianea y su conversión en letrina.

Por otra parte, es también un elemento frecuente en ambientes sacros. Por ejemplo en el santuario de Avenches, exedras cuadrangulares, cerradas en su frente anterior por

dos columnas, ocupan en los dos lados el eje transversal de la plaza porticada que precede al templo propiamente dicho, situado sobre el eje longitudinal⁵⁶.

Respecto a la cripta, que en Cartagena ocupa el espacio inmediatamente posterior al paramento de la escena, es un elemento que en la literatura latina aparece por primera vez en los últimos años de la República en pasajes de Vitruvio y Varrón, y que se asocia con frecuencia a la arquitectura teatral, si bien tradicionalmente se ha identificado con el corredor anular cubierto que circunscribía la parte alta de la cavea y bajo el cual se solía situar la *porticus in summa gradatione*, dada la concordancia que se establece tradicio-

⁵⁶ Bedon, R. et alii, p.168-169. Tipológicamente se ha relacionado la planta con el *Templum Pacis*, aunque se discute aún la interpretación del santuario.

nalmente entre graderío y *cavea/teatrum*⁵⁷. No obstante, el único ejemplo claro donde aparece señalado el término en relación a una estructura teatral, la *cripta* Balbi, invalida, o al menos amplía el valor del término a otras partes del edificio, algo que se puede hacer extensivo también al caso de Cartagena. Esta asociación la encontramos en una inscripción de Aquileia (CIL, V, 1008 a), con el texto [—] / *L. Terentius T. f. / (quattuor)vir i(ure) d(icundo) / monimentum fieri iussit / ea pecunia d(ecreto) d(ecurionum) / viae stratae sunt / ab Annia ad murum / et post cryptam ad theatrum*. También en Pompeya, hallamos de nuevo esta relación entre ambos cuerpos del edificio en la inscripción CIL, X, 833 (=834-835) con el texto: *M(arci duo) Holconii Rufus et Celer cryptam tribunalia thea[trum] s(ua) p(ecunia)*. Por último, también en el teatro de Interamna hallamos de nuevo ambos componentes en el epígrafe CIL, XI, 4206), con el texto: *C. Dexius L. f. Max[umus aed(ilis)] cur[ulis] porticum thea[trum] / cryptam perf[icienda—cu]ravit quoi in operibus / publiceis quae s(upra) s(cripta) s(unt) ex] s(enatus) c(onsulto) inscriptio data est / T. Albius C.f. Pansa (quattuor)vir i(ure) d(icundo) [p]ont(ifax), C. Albius T.f. Pansa filius (quattuor)vir / opus theatri perfect(um) in mulierib(us) aera mentis adomaver(unt)*. En los tres casos citados, la *cripta* se ha relacionado con la *porticus in summa cavea*.

Precisamente, la asociación de *cripta* y *porticus*, que vemos en esta última inscripción, se repite también, con frecuencia, en otros textos, cuya vinculación a arquitectura teatral no es segura. Uno de estos epígrafes procede de Apulum (CIL, III, 1096), y presenta el texto: *Pro salute [- -] / M. Aur(elius) Comat(ius) Super de[c(urio) antis]t(es), M. / Comat(ius) Exsuperatus Petr[o]nia / Celerina mater, Herennia Euresis (uxor) eius / filior(um) Superiani Exsuperanti/ani Superstis Superes cryptam / cum porticibus et apparatorio et exedra pec(unia) sua fec(erunt) l(ibentes)*. También en Pompeya, hallamos de nuevo esta asociación de *cripta et porticus* en la ya mencionada inscripción procedente del edificio de Eumachia (CIL, X, 810), con el texto: *Eumachia L.f. sacerdos publ(ica) nomine suo et / M. Numistri Frontonis filii chalcidicum cryptam porticus Concordiae / Augustae Pietati sua pecunia fecit eademque dedicavit*. Además, como sería el caso de Cartagena, la asociación de un espacio cubierto a un jardín o la misma delimitación de este por aquél, la localizamos en otra inscripción de Signae fechada en los últimos años de la República (CIL, I², 1505), donde *C. Volumnius C.f. Flaccus / Q. Volumnius Q. f. Marsus (quattuor) vir(i) i(ure) d(icundo) / cryptam et locum ubi crypta est et aream*

57 Vid. a este respecto Frezouls, quien a propósito de la inscripción de Pompeya que cito más adelante señala como «il s'agit d'un couloir annulaire couvert, situé sous la *cavea*, normalmente dans la partie supérieure de celle-ci qui donne accès à une précinction par des vomitoires mais n'est lui même accessible que par ses extrémités», Vid. en Frezouls, 1973, p. 68 (discusión).

/ ubi viridia sunt municipio Signino de sua pec(unia) deder(unt).

En todos los casos recogidos, una constante es la financiación *privata* de las obras a manos de la rica aristocracia local, bien se trate de la construcción de la *cripta* y los pórticos, bien *cripta* y jardín, o bien *cripta* y otros elementos característicos de la arquitectura teatral.

Pasando a la Gallia, se ha supuesto la existencia de *porticus post scaenam* en Vienne, donde el teatro tradicionalmente se ha considerado de época de Augusto, aunque no sin voces discrepantes, y del que se conservarían tan sólo algunos fragmentos de arquitecra decorados con delfines y roleos pero sin más evidencias de su existencia⁵⁸. Algo similar sucede con los teatros de Orange y Lyon, donde la información disponible es también parcial e incompleta. En el primer edificio, construido en época augustea, se tiene constancia de la existencia de un pórtico tras la escena de c. 8 m de anchura que fue destruido⁵⁹. En cuanto al teatro de Lyon, situado junto al odeon, las evidencias de la *porticus post scaenam* son mucho más abundantes. Tras la escena y adosado al muro posterior de fachada se extendía una galería porticada limitada al Este por una hilera de treinta columnas situadas entre si a seis metros de distancia (fig. 4, d). En un momento posterior, que probablemente corresponde a una remodelación constructiva del teatro, se duplica la anchura de esta galería⁶⁰ que desde el primer momento se abría a una amplia explanada bordeada lateralmente, al parecer, por construcciones, más que pórticos, contorneadas por dos vías⁶¹.

Otros testimonios de menor entidad que parecen corresponder a estructuras de características similares han

58 Pelletier, 1982, p. 215. Formigue, 1950.

59 *Teatri grecie e romani*, vol. I, p. 460-461. Bedon, R. et alii, p. 242, «detrás de la frons scaenae figuraba un pórtico de 9,25 m. de anchura», dimensión que se halla mas próxima a la de Cartagena. Vid. También, Chatelain, 1908, p. 95, «Il est hors de doute qu'un portique, destiné à mettre les spectateurs à l'abri en cas d'orage, coupant la façade du théâtre à dix mètres environ du sol. On distingue aisément la trace du toit et les amorces du portique. Gasparin, le premier, a signalé l'existence de ce portique »: il était, dit-il, soutenu latéralement à chaque bout par une muraille en retour dont on voit les premières pierres au côté oriental de la façade, et qui existe en entier au côté occidental... L'essentiel est ici de rappeler, ainsi que l'a fait Pelet, la prescription de Vitruve, disant qu'il doit toujours y avoir, derrière la scène, un portique couvert. Celui du théâtre d'Orange mesurait 8,50 de largeur».

60 Wuilleumier, 1951, p. 43, «Le portique... Adossé au mur de façade, il était limité primitivement à l'Est par une rangée de trente colonnes, dont les bases ont laissé des traces sur un mur parallèle, distant 6 mètres. A une époque ultérieure, il a dû être doublé vers l'Est jusqu'à un autre mur parallèle, que borde une rigole, taillée dans un bloc de choïn».

61 Audin, 1956, p. 79-80, p. 80: «Large de 77 mètres, cotée 259,80, d'une profondeur que les fouilles n'ont pas encore révélé, cette esplanade était bordée latéralement par des constructions, boutiques plutôt que portiques, dont les soubassements trahissent une largeur de 8 mètres. Derrière ces bâtiments, deux voies longeaient l'esplanade. Provenant du cardo, elles atteignaient de grandes portails qui donnaient accès aux cours latérales sur lesquelles ouvraient plusieurs portes du théâtre».

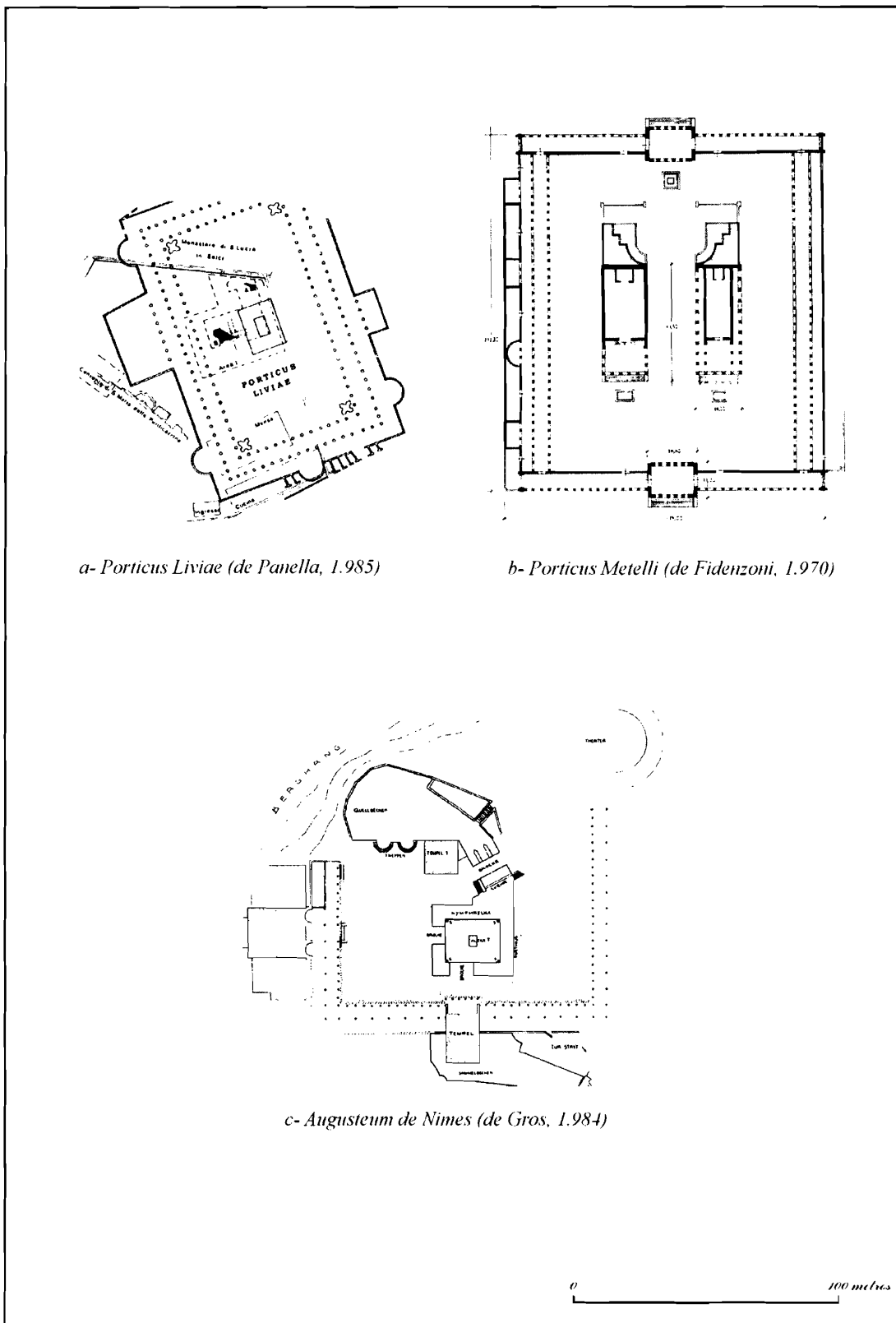


FIGURA 8. Cuadripörticos monumentales de época augústea en Roma y Galia.

sido descubiertos en *Glanum*, donde se identificaron tras la escena del teatro y «sur une plate-forme dallée les bases de six piliers ayant soutenu les arcades d'un portique extérieur»⁶². En el teatro de Frejus, una larga galería ocupa todo el espacio posterior de la escena, incluidas también las habitaciones laterales delimitadas exteriormente por la prolongación del muro anular de la *cavea*, si bien no se puede precisar el alzado debido a la intensa degradación de las estructuras, que se reduce en este caso al muro de cierre paralelo al escenario; lo que se ha podido precisar son sus dimensiones: 82,30 m. de anchura y 6,60 m. de longitud⁶³. En el teatro de Arles, de cronología y, en parte estructura, similar al de Cartagena, los ambientes alineados del *postscaenium* abren en su totalidad a un largo corredor interpretado como el pórtico tras la escena que se proyecta hacia una amplia zona ajardinada⁶⁴.

De los ejemplos analizados, se deduce, al menos con la información disponible, la existencia en los grandes teatros gálicos de la primera mitad del siglo I d.C., de una amplia galería porticada adosada al muro posterior de la escena (*postscaenium*) que ocupa generalmente todo el diámetro del edificio y que se suele orientar en su frente porticado hacia una plaza o espacio posterior seguramente ajardinado, una solución que ya hemos visto aplicada en teatros del norte de Italia. Sin embargo, de momento no aparece clara la sistematización de esa parte trasera ajardinada por un pórtico de dos o tres alas, tal como los hallamos en Italia y en Hispania.

En el norte de África, el teatro de Leptis Magna sigue el mismo patrón que los edificios itálicos e hispanos mencionados; el pórtico, o al menos el ala situada tras la escena, parece que se integra en el sistema modular establecido para el conjunto del teatro, si bien, se viene considerando tradicionalmente esta parte del edificio como posterior al complejo *cavea-scaenae frons*, construido, o al menos dedicado a juzgar por el programa epigráfico, hacia los años 1-2 d.C., mientras que el pórtico, erigido en torno a una plaza preexistente, habría sido levantado en época tardo-tiberiana, de forma contemporánea al templo dedicado a los *Dei Augusti* que ocupa el espacio central⁶⁵. Al margen

de los problemas cronológicos que ha suscitado para algunos investigadores la planta de la *scaenae frons*, que no correspondería a la construcción original augústea sino a la reforma llevada a cabo en época antonina⁶⁶, el complejo escénico se modula a partir de una circunferencia teórica de 50 pies que corresponde a la exedra central, esto es, la *valva regia*, a partir de la cual se establece un retícula submodular en sextas partes que se aplica al resto del escenario⁶⁷ (fig. 6, b).

Sin embargo, la concepción de la *porticus post scaenam* en los teatros africanos, tradicionalmente y salvo casos excepcionales considerados de cronología posterior a los de la cuenca septentrional del Mediterráneo, es sensiblemente diferente. Generalmente, el espacio situado tras la escena aparece con frecuencia ocupado por una plaza circundada por tres de sus lados, o a veces sólo por el lado inmediatamente paralelo al muro de escenario por un pórtico simple, que se proyecta de forma transversal al eje longitudinal de la escena, adoptando en consecuencia la forma de un rectángulo cuyos lados cortos suelen estar constituidos por la prolongación de los muros de la *cavea*, mientras que los mayores suelen ser paralelos a la escena.

En el teatro de Sabratha, construido en época severiana, la sistematización posterior de la plaza adopta la forma de un tripórtico de galería única, adosado al paramento posterior de la escena y levantado con columnas corintias lisas, con una zona ajardinada separada en dos partes iguales por una anchura corredor central; se halla dispuesto a la misma cota que el cuerpo escénico con el que comunica a través de tres entradas, así como con las distintas habitaciones del *postscaenium* por medio de otros accesos independientes (fig. 6, d). Caputo señala la prosible preexistencia del pórtico respecto al teatro, al que se habría añadido tras la construcción de este; sin embargo, la perfecta trabazón y relación espacial que existe entre ambos parece más bien indicar una contemporaneidad y una concepción unitaria⁶⁸. En el teatro de Timgad, construido en la segunda mitad del siglo II d.C., los muros laterales de las *basilicae* que cierran ambos lados del cuerpo escénico se proyectan longitudinalmente tras este, delimitando un ancho espacio rectangular cerrado en el extremo opuesto por un largo muro paralelo al escenario y por un pórtico de dieciséis columnas tras este (fig. 6, c). En Djemila, la propia topografía sobre la que se asienta el teatro, en la ladera de la colina donde se instala la ciudad y en un sector de acusada pendiente, condiciona la existencia de una posible *porticus post scaenam*, que se reduce a una larga galería

62 Rolland, 1956, p. 244-245.

63 «On aperçoit à son extrémité Nord-Est le mur qui le clôturait, encore pourvu d'un parament très soigné, et remarquablement conservé. Il était sans doute, selon la coutume, composé de colonnes et décoré de stucs peints comme les portiques d'Arles et d'Orange. Le sol était recouvert vraisemblablement d'un dallage de pierres ou de briques, au dessous duquel passait le cloaque, c'est-à-dire le grand égout collecteur des eaux de pluie. Devant le portique s'étendaient, probablement, des jardins ornés de plantes et d'arbustes très décoratifs», Donnadieu, 1928 p. 172.

64 Constans, 1921, p. 285. «est probable que derrière le théâtre s'étendait, comme cela se trouve communément, un portique où les spectateurs pouvaient se réfugier en cas de mauvais temps».

65 Caputo, 1987. Ver las reseñas a esta obra con distintas matizaciones en *ArchCl.* 41, 1989, p. 479-483 (Polacco); *Gnomon*, 62, 1990, p. 455-457 (Vita); *LibSt.* 19, 1988, p. 155 (Dodg); *Gymnasium* 98, 1991, p. 85-87 (Zimmer); *BABesch.* 65, 1990, p. 183-184 (Jong); *AJA*, 95, 1991, p. 562-563, *JRA*, 3, 1990, p. 376-383 (Sear); *RAArtLouv.* 23, 1990, p. 153-156 (Courtois).

66 Se ha considerado generalmente el frente escénico articulado en tres exedras como esquema avanzado en el proceso de evolución de las escenas permanentes, vid. Small, en *AJA*, 87, 1983, p. 55-68 y también la recensión a la obra de Caputo, en *JRA*, 3, 1990, p. 380. No obstante, la cronología augústea de este tipo de escena ha quedado plenamente confirmada con el hallazgo de Cartagena.

67 Amucano, 1994, p. 689-702.

68 Caputo, 1959, p. 28.

TABLA DE RELACIONES MÉTRICAS*

Pórtico	cronol.	Long. total	long. perist.	ancho total	ancho perist.	ambulacro
<i>Pompeyo</i>	62-55 a.C.	180 m.		135 m.		
<i>Balbo</i>	17-13 a.C.		93,60 m.		67 m.	10,65 m.
<i>Marcello</i>						
<i>Ostia</i>	augústeo	125 m	80 m.			
<i>Volterra</i>	augústeo			59'50 m.	47 m.	6,25 m.
<i>Augusta Taurinorum</i>			c.31 m.		c.40 m.	
<i>Aosta</i>						
<i>Augusta Bagiennorum</i>		c.78,50 m.	c.64 m.		c.67 m.	
<i>Libarna</i>				c.57 m	c.42 m.	
<i>Vicetia</i>			c.70 m.			
<i>Merida</i>	augústeo	41,60 m.		64 m.	48 m.	8 m.
<i>Cartagena</i>	augústeo	¿		63 m.?	41?	9,60 m.
<i>Itálica</i>	augústeo					
<i>Leptis Magna**</i>	augústeo	53/37 m.	34'60/23'30	58'60/52'80 m.	43'50/39 m.	6'9-6 m.***
<i>Sabratha</i>		27'5 m.	19 m.	59 m.	27'5 m.	7-4,60 m***
<i>Vienne</i>	augústeo					
<i>Arles</i>						
<i>Lyon</i>						
<i>Orange</i>	augústeo					7/8 m?.
<i>Corinto</i>	augústeo	21'70/20'50m	11/12 m.	60 m.	47 m.	4'5-5'6-6'5m.

* Las dimensiones son aproximadas y extraídas de las plantas publicadas, ya que en el texto de las publicaciones no se suelen especificar las distintas medidas del pórtico.

** Se excluye en las dimensiones las habitaciones que flanquean el edificio por el noroeste.

*** La primera medida corresponde al brazo situado tras la escena y la segunda a los tres restantes.

compartimentada en cinco espacios y ligeramente sobreelevada ante la calle que la limita por su parte inferior⁶⁹. El mismo patrón parece intuirse en el teatro de Djemila, de cronología similar, donde la galería porticada ocupa el espacio inmediatamente posterior a la escena. También en Dougga una galería porticada adyacente al muro del *postscaenium* cierra el espacio posterior de la escena, tras el cual se dibuja una gran exedra de planta semicircular (fig. 6, a). Más interés por su cronología y por los posibles modelos utilizados, tiene el teatro de Cesarea (Cherchel), erigido durante el reinado de Iuba II, en parte contemporáneo al de Leptis Magna antes comentado, y donde dada la magnificencia de la construcción, reflejada en la riqueza de los elementos constructivos, habría que suponer la existencia de una *porticus post scaenam* al modo de los teatros de la *Urbs* contemporáneos. Sin embargo, nada se conoce de la parte posterior de la escena, al no haber sido objeto de excavaciones, o, al menos que sepamos, al no haberse publicado nada de ellas⁷⁰.

En otros casos, la información es mucho más escueta o incompleta. Por ejemplo, en el teatro de Khemisa (Argelia), los restos de la *porticus post scaenam* se reducen sólo al estilobato⁷¹. En Tebessa se han considerado como parte del pórtico los restos de siete pilastras con semicolumnas englobadas en el muro de fortificación bizantina⁷².

De cualquier forma, en ninguno de los casos hasta ahora conocidos, y con la prudencia que la incompleta y defectuosa publicación de la mayor parte de los conjuntos impone, la *porticus post scaenam* adopta una forma distinta, más corta y con una proyección transversal al eje de simetría del teatro, frente a la proyección longitudinal de los conjuntos hispanos o italianos construidos en el siglo I d.C. La razón de esta modificación puede ser debida a la implantación tardía de los edificios africanos sobre un urbanismo ya consolidado o, más bien, al diferente uso de estos espacios al no considerarse necesaria la función original para la cual, según Vitruvio habrían sido concebidos.

A veces, el espacio posterior de la escena adopta un aspecto monumental, tal y como sucede en el teatro norte de Gerasa, donde el decumano porticado que le delimita por este sector se ensancha tras la escena y toma la forma de un plaza desde donde una ancha escalera flanqueada por dos fontanas conduce a un pórtico hexástilo que precede al muro posterior de la escena, donde se abren los tres ingresos habituales. No obstante, en este caso, la organización del espacio pierde la concepción y función original de la

porticus post scaenam, tal y como la venimos viendo, para convertirse en un elemento más del rico aparato ornamental que rodea toda la ciudad⁷³. También en otros edificios teatrales de Oriente, construidos sobre todo a partir del siglo II d.C., nos encontramos con distintas interpretaciones de la *porticus post scaenam*, que adopta diversas variantes, que le distancian cada vez más de su concepción original. Entre estos, podríamos citar los teatros de Philippopolis o Apamea, en Siria. No se debe contemplar como tal pórtico, a pesar de su forma y posición junto al teatro, el gran complejo porticado de Afrosidias conocido como el *tetrastoon*, ya que se diferencia claramente tanto por su concepción como por su cronología y finalidad de los espacios ajardinados de comienzos del Imperio⁷⁴. En este caso, el cuadripórtico, levantado en parte con material reutilizado fue construido junto al teatro preexistente para reemplazar el agora inutilizada tras las inundaciones provocadas por un seísmo en el siglo IV.

En el Mediterráneo Oriental, es el teatro de Corinto, y más concretamente tras la restauración acometida en los primeros decenios del Imperio, el que nos proporciona el mejor y más completo ejemplo de *porticus post scaenam* (fig. 7, a). En este caso, y a diferencia de lo que sucede en los teatros del Mediterráneo Central y Occidental, aquí, la plaza porticada se inscribe con su lado largo paralelo a la escena, y adopta la forma de un cuadripórtico delimitado exteriormente en tres de sus lados por un grueso muro, y por la propia escena, en el cuarto. Esta aparece articulada en el muro del *postscaenium* con dos amplias exedras, lo que realza y anima la parte posterior del edificio visible desde la plaza. En el extremo opuesto, una puerta se inscribe en el eje axial del teatro y permite el acceso desde el exterior al pórtico. No se han hallado trazas de pavimentación, por lo que hay que sospechar un espacio ajardinado siguiendo las prescripciones vitruvianas⁷⁵.

En consecuencia, y ante la ausencia de referencias válidas que nos sirvan de antecedente dentro de la arquitectura teatral para estos espacios ajardinados delimitados por pórticos de doble nave, hemos de dirigir nuestra investigación hacia las plazas forenses y, en consecuencia hacia los santuarios centro itálicos como referencia más inmediata de aquellos.

El santuario de la Fortuna Primigenia de Praeneste nos proporciona uno de los ejemplos más antiguos en territorio lacial del pórtico de doble nave que cierra por tres lados la llamada «terrace della cortina», que precede de forma majestuosa la *caeva* teatral la cual, a modo de escalinata monumental, conduce al vértice superior del santuario donde se halla uno de los dos focos de culto. Este triple portico se halla delimitado en el exterior por un muro de 0'71 m. de

69 Frevrier, 1971, p. 61-65, ff. 35-36.

70 El teatro construido en parte sobre ladera domina la terraza sobre la cual está construida la ciudad romana, con lo cual, y dada su posición una posible plaza porticada tras la escena se podría haber erigido como una importante zona de tránsito entre teatro y centro urbano. La trama urbana reticular sobre la que se inserta el edificio, así lo permitiría. Vid. en general para el teatro, Leveau, 1984, p. 34-36, ff. 4 y 5.

71 *Teatri greci e romani*, p. 247.

72 *Ibidem*, p. 253.

73 Stewart y Ball, 1990, p. 31-32, fig. 34; Clark, Bowsher, y Stewart, 1986, p. 205-302, especialmente, fig. 10.

74 Vid. en general sobre el teatro, Smith, y Kenan, 1991.

75 Stillwell, 1952, p. 64-65.

anchura reforzado por contrafuertes colocados a una distancia de 3'03 m. entre sí distancia que coincide a su vez con el interjeje de la columnata central y exterior, con las que, además, también se encuentran transversalmente. Las dos galerías paralelas que conforman cada uno de los tres lados del pórtico tienen una anchura (entre ejes) de 4,40 m. con columnas rematadas por capiteles corintios de 0'71 m. de diámetro en el imoscapo, lo que ha permitido deducir una altura de c. 6'40 m., sensiblemente inferior a la restituida para el espacio central del porticado que contornea la cavea semicircular del frente norte, y donde el diámetro de las columnas de 0'80 m. ha permitido sugerir un alzado de c.7 m, con un módulo aproximado de nueve diámetros. Dos bóvedas de cañón cubrían sendas galerías, mientras que la cimentación estaba constituida por un muro longitudinal que servía de basamento a la columnata central y determinaba una serie de cámaras rectangulares muy alargadas rellenas de piedra sobre las que se asentaba el pavimento⁷⁶.

Más imprecisa es la documentación arqueológica relativa al tripórtico de doble nave que circundaba el templo que coronaba la terraza superior del santuario de Hercules de Tivoli. El carácter de pórtico doble, con la columnata interior que dividía el espacio en dos naves parece hoy probado por las descripciones antiguas y las escasas evidencias arqueológicas, aunque no se puedan precisar los datos respecto al orden y alzados⁷⁷. No obstante, y al margen de la documentación arqueológica, el santuario tiburtino nos proporciona uno de los testimonios más antiguos de la existencia de una *porticus post scaenam*. Es una inscripción, en la actualidad perdida, que alude a trabajos de construcción en el santuario. El texto es el siguiente⁷⁸: *C. Luttius. L. f. Aulian(us) Q. Plausurnius C. f. Varus / L. Ventilius L. f. Bassus C. Octavius C.f. Graechin(us) / (quattuor)viri / porticus p(edum) CCLX et exsedram et pronaon / et porticum pone scaenam long(am) p(edes) CXL / s(enatus) c(onsulto) faciendum) c(uraverunt)*. La pertenencia de la inscripción al santuario, según Coarelli, es segura y alude, según este autor a la construcción de las distintas partes de templo, reflejadas en los términos *porticus*, *exedra* y *pronaon*, mientras que la *porticus pone scaenam*, añade, se hallaría colocada «alle spalle della cavea teatrale antistante al tempio»⁷⁹.

76 Fasolo y Giuliani, 1953, p. 180-181 y 190, especialmente. Vid. ahora, otras variaciones en Rakob, 1990, p. 61-92, con una altura para las columnas del pórtico anular de algo más de 8 veces el diámetro del imoscapo.

77 Giuliani, 1970, p. 195-197.

78 CIL, 12. 1492: ILLRP 680.

79 Coarelli, 1987, p. 95-96, que fecha la inscripción, en función de la identificación de Octavius Graechinus con un personaje del mismo nombre conocido por las fuentes que fue *legatus* de Sertorio en Espala entre el 76 y 72 a.C., y, en consecuencia, vinculado al bando mariano, entre los años 89-82 a.C. Otra posibilidad es que la inscripción corresponda a época cesariana, y la mención al pórtico tras la escena aluda a la adición de este nuevo espacio, siguiendo el modelo implantado pocos

En Glanum, los llamados templos gemelos se inscriben en un períbolo de dos pisos: un pórtico abierto hacia los templos y el nivel superior que constituye una galería libre a la circulación⁸⁰. Sin embargo, es el llamado *Augusteum* de Nimes, identificado en las construcciones situadas en el Jardín de la Fontaine, el que estructuralmente nos procura el paralelo más cerrado para el pórtico de Cartagena⁸¹, aunque no así, al menos por lo que hoy conocemos de Cartagena, funcionalmente (fig. 8, c). En la ciudad gala la *porticus triplex* de dos nave asegura la unión entre un teatro situado en la extremidad nororiental y una sala abovedada, el llamado templo de Diana, al oeste⁸², y rodea por tres lados todo el complejo de estructuras. El ritmo y la organización de la columnata es similar al de Cartagena con columnas de mayor diámetro (0'78 m?) en la hilera central con interjejes de 6/6'10 m y un intercolumnio aproximado de 5,20 m, mientras que en la hilera exterior, los interjejes se sitúan a la mitad de espacio, esto es, c. 3'05 m. y las columnas son aproximadamente de 0'50 m de diámetro⁸³. En el ala oeste del portico dos exedras semicirculares, precedidas cada una de ellas por dos columnas, flanquean el acceso monumental a un edificio de planta rectangular, con cella abovedada y nichos rectangulares en las paredes, flanqueadas por dos galerías alargadas, que tradicionalmente se ha designado como «templo de Diana», y que se ha interpretado más recientemente como una biblioteca al servicio de todo el complejo o simplemente, como una sala cultural⁸⁴. Respecto al brazo meridional de la *porticus*, P. Gros ha sugerido su identificación con el *xystus*, interpretado aquí en el sentido vitruviano del término, que el joven C. Caesar habría donado, según el texto de una inscripción (CIL, XII, 3155), a la ciudad⁸⁵. Es interesante también, en el plano cultural, la relación que se establece entre *porticus triplex* y cavea teatral, relación que, si bien con distinta organización espacial, se reproduce también en Cartagena. En el plano cronológico, y a pesar de que no existe unanimidad entre los investigadores, la mayor parte acepta en la actualidad la propuesta de P. Gros, quien integra todos los edificios dentro de un programa unitario, destinado al culto imperial, concebido y desarrollado en

años antes en Roma por Pompeyo. Por el contrario, para Giuliani, una escena estable que cerrase la cavea entorpecería la visión del templo para los que llegaban de Roma, por lo que sugiere la existencia sólo de una escena *posticcia*. Según este mismo autor, en el lugar que debía ser ocupado por la escena, se extiende una especie de platea sostenida por un sistema de nueve ambiente cubiertos con bóveda de cañón (Giuliani, 1970, p. 195).

80 Gros, 1981, p. 125-158.

81 Gros, 1984, p. 123-134.

82 Ibidem, p. 127..

83 Muchas dimensiones no se especifican en el texto y han sido deducidas de los planos a escala publicados. Vid. Sobre todo, Neumann, 1937, taf. 4 y 12 entre otras, hasta ahora la descripción más detallada del conjunto y las mejores planimetrías.

84 Monteil, 1999, p. 118-119.

85 Gros, 1984, p. 132.

los dos últimos decenios del siglo I a.C. y lo relaciona con los grandes *Sebasteia* orientales⁸⁶.

En el marco de la arquitectura civil, es sin duda el pórtico del foro de Cesar, el que nos procura, con las salvedades evidentes de su mayor monumentalidad y dimensiones, la referencia más inmediata⁸⁷. En este caso, además, un abside semicircular, precedido por cuatro pilastras, alternas respecto a los ejes de la columnata del pórtico, cerraba el corredor en su extremo. Con una cronología anterior, el foro de Minturnae nos proporciona en Italia uno de los ejemplos más antiguos de la incorporación al complejo forense, del pórtico de triple nave, que a partir de época imperial, asociado, aunque no necesariamente, al criptopórtico subyacente, se va a convertir en uno de los elementos más característicos de los complejos sacros dedicados al culto imperial. La serie que se podría citar es larga y escalonada a lo largo del siglo I d.C. Tan sólo a modo de ejemplo, recordaré, por ser los mejor estudiados en la Península Ibérica, los pórticos de doble nave de los foros de Ampurias, Bilbilibis o Conimbriga.

Más difícil es rastrear la existencia de pórticos de doble nave y dos pisos. Otra vez tenemos que volver la vista hacia la arquitectura helenística de Asia Menor donde las stoa nos proporcionan los antecedentes más inmediatos. Al margen de estas construcciones monumentales y ya en territorio hispano, de la primera mitad del siglo I d.C. es, posiblemente, el sencillo pórtico de dos pisos junto a un pequeño edículo dedicado a Mercurio descubierto junto al foro en el municipio bético de Munigua⁸⁸, aunque la configuración definitiva con los dos pisos parece posterior al momento fundacional del edificio.

III. MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

El primer problema que se plantea al intentar comparar los materiales de construcción utilizados en los elementos arquitectónicos de la escena, y en general los del edificio teatral, con los de la *porticus post scaenam* estriba en determinar la posible contemporaneidad o no de ambas partes, ya que es frecuente encontrar en la bibliografía frecuentes alusiones a la reforma o transformación de uno de ellos, especialmente de la fachada escénica. Esta dificultad se manifiesta ya en los teatros de la *Urbs*, comenzando por el de Pompeyo, sometido, como reiteran numerosas fuentes, a varias restauraciones en distintas épocas. En este contexto, pues, concretar si hay una jerarquización

en la selección y utilización de determinados materiales en función de su ubicación, e incluso si existen siguiendo este mismo criterio diferencias de labra entre unos y otros, es aún más difícil. No obstante, ese uso diferenciado según la situación y sobre todo su función tectónica aparece bien estudiado en el teatro de Marcello donde se utiliza travertino en la fachada semicircular, tufo en las arcadas internas (con bloques de travertino en las claves de arco) y en el primer tramo de muratura de los arcos, reticulado en las paredes internas radiales y ladrillo en el *ambulacro dei Cavalieri* y en el pequeño ambulacro superior⁸⁹.

En Cartagena se comprueba con claridad la diferencia, no sólo de materiales sino de ejecución de la obra en función del uso y posición que vaya a tener cada elemento arquitectónico⁹⁰. Veámos ahora cual es la situación en otros teatros contemporáneos.

En Volterra, las basas de la *scaenae frons* son de tipo ático, de mármol de Luni, de 0'29 y 0'25 m de altura (con plinto, toro y escocia simple trabajados de forma independiente respecto del fuste), mientras que basas con el mismo perfil las hallamos en caliza en la *porticus post scaenam*, de 0'29 m de altura y 0,80 m de anchura, así como en la columnata de los brazos laterales del portico en mármol de Luni con unas dimensiones de 0,23 m de alto por 0,62 m de ancho. Esta diferencia se repite también en los alzados, con columnas de tufo para el lado sur, de 0'57 m de diámetro y de mármol bardiglio en los lados E y O, con una altura estimada para ambos casos de 3'50 m⁹¹. La diferencia en la selección de materiales parece en este caso motivada por la distinta cronología del brazo sur, augústeo, y los laterales, de época de Claudio. En este conjunto es muy interesante la distinta labra que se aprecia incluso entre los capiteles corintios del primer piso de la escena, derivados directamente de los de la perístasis del templo de Mars Ultor en el Foro de Augusto y los del segundo piso; esta diferenciación se puede hacer extensiva en relación al resto de los materiales no sólo del teatro sino de la producción volterrana contemporánea, lo que parece delatar la presencia de un taller urbano que trabaja junto a maestranzas locales, al menos en la construcción del teatro. La matriz urbana se exprime también en la decoración de acantos poblados de aves («peopled scroll») de las pilastras halladas en el teatro, con evidentes referencias no sólo estilísticas sino ideológicas, a la decoración arquitectónica del templo de Concordia en Roma, restaurado por Tiberio, y al edificio de Eumacchia en Pompeya, asimismo dedicado al ya emperador y su madre. La presencia de ambos personajes se hace aún más evidente en el teatro volterrano a través de sus retratos colocados en el frente escénico⁹². En cualquier

86 Gros, *Ibidem*, p. 127-128. En contra, Gans, 1990, p. 114-115, para quien, en función del paralelismo de la planta del pórtico con el *Templum Pacis*, habría que fecharlo en el último cuarto del siglo I d.C.

87 Amici, 1991. El pórtico que delimita la plaza tiene dos naves con el piso ligeramente sobreelevado respecto al plano de la plaza a través de una escalinata continua de tres peldaños. Se han calculado columnas de c. 0'90 m. de diámetro para el primer orden y una altura total estimable de torno a los 10'40 m., desde la base al remate superior de la cornisa.

88 Hauschild, 1968, p. 263-288.

89 *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, V, p. 34, 9.

90 Ramallo y Ruiz, 1998, p. 157-164.

91 Pizzigati, 1993, p. 56.

92 Pizzigati, 1995, p. 1413-1435, quien sugiere incluso «una intervención proyectual y manual de técnicos y trabajadores ajenos a la ciudad (p. 1434).

caso, este mismo fenómeno de convivencia entre talleres formados en los grandes conjuntos de Roma y oficinas locales que trabajan conjuntamente en un mismo edificio, que se convierte a su vez en cantera de pruebas para esos artesanos locales que intentan reproducir con mayor o menor éxito los prototipos desarrollados en la *Urbs*, se aprecia en Cartagena.

En Mérida, el problema es más complejo, ya que no es posible determinar con precisión la diferencia existente entre los materiales de la *scaenae frons* y los del pórtico, ya que este último parece responder, en su conformación actual, al proyecto original, mientras que la escena adopta su aspecto definitivo en época de Claudio, a juzgar por el estilo de los capiteles y de otros indicios cronológicos. A ello se añade además la deficiente publicación del conjunto emeritense del que se conocen algo mejor los elementos de la escena, mientras que para los del pórtico sólo existen escuetas descripciones y algunas reproducciones fotográficas de los más representativos. Los capiteles jónicos del pórtico realizados en granito local estucado y con el ábaco cuadrado apoyado directamente sobre el equino, presentan un *kyma* de tres ovas apuntadas separadas por lancetas, y los pulvinos decorados por hojas acantizantes unidas en el centro por un sencillo *balteus* en forma de cordón decorado con estrias oblicuas⁹³. Por el contrario, los capiteles de la *scaenae frons*, han sido trabajados en mármol⁹⁴. Si aceptamos la cronología propuesta por Hesberg⁹⁵ tendríamos también en este caso, una gradación jerárquica en la selección de los materiales de construcción en función de su ubicación en el conjunto del edificio: mármol para los elementos arquitectónicos de la escena y piedra local para aquellos otros de la *porticus*.

A diferencia de lo que sucede en los edificios mencionados, en el teatro augústeo de Tarragona se recurre para los capiteles corintios de la escena a la piedra local del Médol posteriormente estucada, sin que sea posible identificar una posterior sustitución con capiteles de mármol.

En el caso de Leptis Magna, es muy difícil determinar la existencia de posibles diferencias en la selección de materiales y de labra ya que parece haber sufrido diversas restauraciones que habrían afectado y transformado el aspecto original. Estas reformas, atestiguadas para la escena por inscripciones, no sabemos hasta qué punto pudieron modificar la fisonomía original del pórtico, que, a pesar de

su forma trapezoidal con una serie de estancias adosadas al brazo noroccidental aunque sin comunicación aparente, debió ser concebido de forma unitaria con todo el edificio teatral. Algo semejante sucede con el teatro y el pórtico de Ostia, donde distintas restauraciones modificaron sucesivamente el aspecto original de la construcción, hoy incluso aún no aclarado.

IV. RELACIÓN ESPACIAL. ACCESOS Y CIRCULACIÓN INTERIOR

Generalmente, la situación periférica del teatro respecto al centro urbano, determina que, en muchos casos, no exista relación topográfica directa entre la *porticus* y el resto de edificios públicos de representación de la ciudad, lo que refuerza su valor como elemento autónomo en el paisaje urbano, sólo en directa dependencia del edificio teatral y por tanto con una función específica en sí mismo. Esta posición periférica se reproduce en los tres teatros hispanos con pórtico tras la escena y en gran parte de los edificios del área noritálica. En otros casos de ciudades de menores dimensiones, o donde el complejo teatral ocupa un espacio más centrado, el pórtico puede haber sido concebido o utilizado como espacio de transición entre sectores diferenciados de la ciudad, dotándosele así de un valor añadido en la organización del espacio urbano a su propia función. En cualquier caso, no hay que olvidar el carácter cerrado de este espacio porticado, que entorpece su empleo como lugar de paso entre distintos sectores de la ciudad; más bien habría que considerarlo en su faceta de espacio descubierto y ajardinado como un espacio de descongestión entre las densas arquitecturas de la ciudad, lo que funcionalmente le diferencia de las arquitecturas helenísticas del Mediterráneo Oriental donde plazas cuadrangulares y cuadrípórticos, muy frecuentes en las ciudades de Asia Menor desde el siglo II a.C., presentan una función estructurante y de armonización entre los distintos espacios urbanos, con un claro sentido escenográfico. En ciudades como Pergamo o Mileto, por citar las ciudades más conocidas, los ejemplos se multiplican.

Las diferencias se manifiestan también al analizar en ambos casos los accesos al interior del recinto, aunque de nuevo la insuficiente información disponible en la mayoría de los cuadrípórticos teatrales estudiados, a la que ya he hecho alusión repetidas veces, condiciona los resultados de la investigación. Por otra parte, el número y ubicación de los accesos están también muy vinculados al de la función o destinos del edificio. La existencia de un amplio espacio ajardinado en el centro, tal como describe Vitruvio, parece una constante desde la construcción del complejo pompeyano en el Campo Marzio y refuerza la idea del paseo y relajación a la que alude el escritor latino. Siguiendo las pautas del conjunto romano, en la capital lusitana, la superficie interior de la *porticus* se articula en dos amplios parterres rectangulares provistos en los lados de exedras

93 De la Barrera, 1994, p. 63, nº 103, quién los ubica en época augústea.

94 La cronología de finales del siglo I/comienzos del II d.C propuesta inicialmente por Barrera ha sido retrasada recientemente hasta época de Claudio, tras la revisión del programa escultórico y de las técnicas edilicias. Véase ahora para las distintas fases del edificio, Durán 1993 (1994), p. 132-135, para quien el *pulpitum* y, al menos el *podium* de la *scaenae frons* se realizó bajo el reinado de Claudio. Desgraciadamente, nada se dice respecto al pórtico.

95 No obstante, el propio autor, en comunicación oral acepta ahora, aunque no sin dudas, la cronología claudia para la escena.

semicircularres y separados por un corredor. No obstante, sorprende en muchos casos la neta separación que existe entre la galería porticada y el espacio abierto del centro, que suele presentar a su vez ingresos diferenciados. En el teatro de Cartagena, la separación se materializa mediante la colocación de cancelas en los intercolumnios del orden exterior que enfantizan de este modo aún más la división que impone el diferente nivel existente entre ambos cuerpos del edificio, comunicados sólo, al menos en el tramo excavado, a través de una escalera de tres peldaños situada en el extremo meridional del brazo oriental, que se reproduciría, probablemente, en el frente occidental. El escaso número y la reducida anchura de los vanos de interconexión no favorecen precisamente una comunicación fluida entre ambos sectores.

Por otra parte, es casi una constante la ausencia de ingresos desde el exterior del recinto al interior de la galería perimetral, y, en consecuencia, a la *porticus post scaenam*, que suele estar encuadrado por anchos y altos muros de sillares. Esta neta separación es visible en los conjuntos de Balbo en Roma, en Cartagena, Volterra —si bien aquí como en Cartagena se desconoce el frente septentrional—, Torino e incluso en Ostia, donde la articulación de la pared que cierra el recinto por el norte, no sabemos si corresponde en su forma definitiva al momento fundacional del edificio. Precisamente, este carácter cerrado es una de las diferencias más notables entre estos cuadripórticos augusteos y las plazas públicas que en los conjuntos republicanos aparecen relacionadas topográfica aunque no del todo funcionalmente con los edificios teatrales. En el teatro de Augusta Emerita, la separación del peristilo/jardín se acentúa aún más con la adición en la segunda mitad del siglo I d.C. de un segundo cuerpo de dos naves separadas longitudinalmente por una fila de pilares. En consecuencia, la entrada al jardín se efectuaba desde el *postscaenium*, al igual que sucede en la mayor parte de los teatros con cuadripórticos de época augustea, mientras que el ingreso a las dos galerías del peristilo, diferenciado por sendos umbrales y peldaños que servían para salvar las diferencias de nivel, se alineaban con los *parascaenia* y, parcialmente, con las estancias laterales o *basilicae*. Probablemente, un recurso similar se adoptó en conjuntos como el teatro de Balbo en Roma, donde cuerpo del escenario y pórtico se hallan a una cota similar. Más problemática es la solución utilizada en el teatro de Cartagena, donde la acusada diferencia de nivel que existe entre ambos sectores del edificio dificulta la interconexión y aísla el pórtico/jardín del escenario y habitaciones anexas. En cualquier caso, y a juzgar por los pocos ejemplos que se pueden analizar con cierta seguridad, parece que existe un interés en separar la galería cubierta, bien mediante diferencias de nivel o bien mediante la colocación de parapetos artificiales, del jardín central descubierto, cuyo acceso debió estar restringido, probablemente, a los grupos privilegiados de la ciudad. Es muy probable que, en un primer

momento al menos, este espacio central estuviera destinado a la autorepresentación de las elites y de la casa imperial, de lo que serían testimonios los pedestales e inscripciones de notables encontradas en su interior e incluso también las esculturas de la exedra del pórtico de Mérida. Sin embargo, a partir de inicios del siglo II, o probablemente antes, desde fines del siglo I d.C., se habría producido un cambio funcional, con la adición de usos complementarios o alternativos, como muestran las transformaciones del pórtico del teatro de Balbo o la adición del templo domicianeo en Ostia y Leptis Magna.

V. ESPACIO PROFANO O ESPACIO SACRO. ESPACIO COMERCIAL

Inciendiendo en este tema, y en estrecha relación con los problemas de circulación interna y los accesos está el de la utilización. Según Vitruvio (V, 10,1), la utilización original estaría muy vinculada a la del propio teatro como edificio destinado a los *ludi scaenici*, entendido como un espacio ajardinado⁹⁶ destinado al paseo y la evasión en los entreactos o a la protección de la lluvia, sobre todo el aquellos edificios que carecían de *velum*⁹⁷, que ocasionalmente podía interrumpir la representación. No obstante, la realidad arqueológica permite matizar y completar la información literaria.

La construcción del portico tras la escena en el impresionante complejo pompeyano del Campo Marzio marca el punto de inflexión entre un uso de cuadripórtico vinculado a construcciones de carácter religioso, generalmente templos, tal como lo vemos desde la primera mitad del siglo II a.C. en los pórticos erigidos por los trinfadores en el mismo Campo Marzio, y el uso profano que, como simple lugar de paseo o descanso se generaliza en muchas ciudades a partir de época de Augusto. Entre ambos períodos, se inscribe el complejo pompeyano, como punto de llegada de una concepción sacra del espacio porticado, que encierra el *temenos* o espacio sagrado en íntima relación con el santuario tal y como vemos en los santuarios itálicos e incluso en algunos complejos forenses de cronología republicana como en Minturno y Cosa, pero a la vez como punto de partida de una nueva arquitectura, en parte de carácter profano, donde los espacios ajardinados van a ocupar un espacio preponderante. Todo ello, obedece además al nuevo concepto de ciudad, donde los múltiples espacios sacros que habían dominado el espacio urbano ceden terreno ante otras construcciones profanas, no sólo

96 *Media vero spatia quae erunt subdiu inter porticus, adornanda viridibus videntur, quod hypaethroae ambulationes habent magnam salubritatem.*

97 *Post scaenam porticus sunt constituendae, uti, cum imbres repentini ludos interpellaverint, habeat populus, quo se recipiat ex theatro. choragique laxamentum habeant ad comparandum.* Para el tema de la cubierta, vid. Graefe, 1979.

teatros y edificios de espectáculos, sino termas y baños públicos, que garantizan el bienestar y la felicidad de los ciudadanos.

El valor propagandístico y de autopromoción personal del constructor de este espacio del complejo teatral se manifiesta con claridad desde la misma construcción del teatro de Pompeyo, cuando el general se presenta «como conquistador del mundo, como nuevo Alejandro» a través de una serie de estatuas de las naciones que ha sometido⁹⁸. No obstante, la adición progresiva de nuevos elementos en el interior del pórtico, parece haber añadido o incluso dado un nuevo sentido, al menos en determinados momentos, a esta parte del complejo teatral. En determinados conjuntos se ha señalado también la existencia en el interior del pórtico de espacios de marcado carácter cultural, relacionados generalmente con el culto imperial. El ejemplo que se repite con mayor frecuencia es el de Mérida, donde la exedra rectangular situada en el eje longitudinal del conjunto teatro-portico ha sido identificada como sala de culto por el conjunto de esculturas hallado en su interior⁹⁹. En Volterra, las exedras semicirculares que flanquean las dos alas semicirculares de la *porticus*, pavimentadas, al menos la oriental, con un rico *opus sectile*, se han interpretado como un posible *sacellum* que albergaba una estatua monumental del emperador o de algún ciudadano benefactor¹⁰⁰. En un contexto más amplio, P. Gros ha insistido sobre la función de los teatros como marco arquitectónico para la exaltación precoz de la familia imperial y de los cultos dinásticos¹⁰¹. Por otra parte, un *Tiberium*, cuyo aspecto arquitectónico nos es desconocido, que según una inscripción hallada en el teatro de Cesarea, fue mandado construir por Pilatos, habría sido identificado por algunos autores como una especie de pórtico situado tras la escena¹⁰². Al margen de su hipotética forma y ubicación, la relación con el teatro parece evidente¹⁰³.

El valor sacro del espacio interior circundado por el pórtico se enfatiza con el añadido de un templo, generalmente situado en el eje longitudinal del edificio, que en el teatro de Leptis Magna estuvo dedicado a los *Dis Augustis*¹⁰⁴. Junto a él se levanta un pequeño *sacellum*,

consagrado, según Caputo a Liber Pater, Genio de la Colonia¹⁰⁵.

En otro plano distinto, la comunicación directa de la basílica del teatro de Volterra con la *porticus post scaenam*, convierte a este elemento en una pieza funcional de primer orden en la circulación e ingreso de los espectadores hacia el interior del edificio. No obstante, la comunicación entre ambos cuerpos parece lógica si tenemos en cuenta la función original del cuadripórtico situado tras la escena de espacio para pasear en los entreactos y protegerse en caso de lluvia. Por otra parte, un corredor externo situado entre el poderoso muro de contención de la colina y el muro de fondo porticado del brazo occidental determinaba un pasillo que entroncaba con el ambulacro semianular que contorneaba la *cavea*. Se ha hipotetizado incluso la existencia de un segundo corredor situado a una cota superior que enlazaría con la terraza superior situada sobre la *summa cavea*¹⁰⁶.

En el caso de Cartagena existe una diferencia funcional entre la galería o cripta adosada a la parte posterior del paramento de sustentación de la escena, que en muchos sectores de lo hasta ahora excavado muestra una terminación descuidada que se reduce al simple alisado de la roca, creando incluso en determinados puntos unas acusadas irregularidades en forma de buzamiento, y el pórtico, con una terminación mucho más cuidada. En el primer caso, los hallazgos muebles recuperados *in situ* por la destrucción violenta de las estructuras muestran objetos metálicos e instrumentos relacionados con la representación escénica. Este espacio parece haber sido utilizado como almacén o lugar de depósito de maquinaria, vestimentas y objetos diversos utilizados en el espectáculo; algo que por otra parte no se hallaría muy alejado de una de las funciones que Vitruvio confiere a la *porticus post scaenam*: la de almacén para los accesorios y los decorados¹⁰⁷; mientras que los tres brazos restantes y el resto de la plaza habrían tenido como función primaria la segunda recomendada por el autor latino: de paseo y protección en caso de lluvia. Entre los objetos recuperados en el nivel de destrucción hallado sobre el pavimento de la cripta destacan los restos de una espada de bronce (*gladius*) así como unas piezas de hierro de gran tamaño asociadas siempre de dos en dos y hasta un total de ocho que debían forrar un disco o pieza circular de madera, a juzgar por los clavos que presentan en una de sus caras. Al margen de estas extrañas piezas, que debieron formar parte de algún tipo de polea para elevar telones o accesorios de escena pero que en el momento de la destrucción debían haber caído en desuso a juzgar por la forma en que se hallaron arrinconados en uno de los extremos de la cripta, la aparición de objetos rela-

98 Coarelli, 1971-72, p. 110-117.

99 Boschung, 1990, p. 391-396. Contra la interpretación tradicional, vid. ahora Trillmich, 1989-90, p. 87-102, y también en lo que respecta a las esculturas y retratos de la exedra, Trillmich, 1993, p. 113-123, y especialmente p. 114, donde el autor afirma que «en todo este conjunto arquitectónico y escultórico no hay ni el mínimo de algún culto dedicado a la familia imperial». No obstante, la distinta cronología de ambos espacios, augústeo el del peristilo y trajaneó el de la *ima cavea*, permite, de momento, no desechar ninguna de las dos posibilidades.

100 Munzi y Terrenato, 2000, p. 41.

101 Gros, 1990, p. 381-390.

102 Frova, 1961.

103 Ringel, 1975, p. 101-103.

104 Caputo, 1987, p. 57-58: *Dis Augustis / Q. Marcius C. f. Barea. Cos XV vir s. f. feiialis procos. II patronus dedicavit / Iddibal Magonis f. Tapapius Lepcitanus de sua pecunia fecit.*

105 *Ibidem*, p. 127, a partir de la inscripción, IRT, 296.

106 Cateni, (ed.), 1993, p. 52. Mérida, 1915, p. 1ss.

107 *Praeterea in his operibus thesauri sunt civitatibus in necessariis rebus a moribus constituti. In conclusionibus enim reliqui omnes faciliores sunt apparatus quam lignorum* (V,10,8).

cionados con el armamento de los gladiadores no es extraña ya que está atestiguada una profunda transformación en el teatro, probablemente en el siglo III d.C. para adecuarlo a representaciones gladiatorias y juegos más propios de anfiteatro, tal y como sucede en muchos otros teatros por esas fechas. Pero además, la presencia de gladiadores en el entorno del teatro es bien conocida desde finales de la República. Es famoso el pasaje de Dion Cassio (44,16,2) relativo a la conjuración del asesinato de Cesar donde se habla de numerosos gladiadores que se hallaban en el cuadripórtico de Pompeyo preparados a intervenir en ayuda de los conjurados (App. Bell. Civ. 2, 118); se ha sugerido incluso, y no sólo para este caso concreto y para este teatro de Roma sino para los cuadripórticos de otros, que pequeños ambientes debían alojar a gladiadores, junto a actores y personal de servicio durante el tiempo que duraba la representación¹⁰⁸.

Considero que sería erróneo querer buscar una sola función a esta parte del complejo teatral, así como pensar que esta única actividad se haya mantenido invariable a lo largo de toda la historia del edificio, que en muchos casos fue muy dilatada. Las sucesivas transformaciones sufridas por el pórtico del teatro de Ostia son suficientemente ilustrativas de estas modificaciones funcionales. Es evidente que las funciones de exaltación de personajes o familias de las elites locales y religiosas dejaron paso pronto, o al menos se alternan con otras de carácter comercial y artesanal; la introducción en la zona central del brazo norte del pórtico del teatro de Itálica de un *Iseum* durante el siglo II d.C., o el posible taller de eboraria instalado en el siglo III en este mismo sector, en un momento en el que *cavea* y escena se hallaban aún en pleno funcionamiento¹⁰⁹, reflejan con claridad la evolución funcional de estos conjuntos que debió ser muy similar en la mayoría de ellos.

VI. ASPECTOS ORNAMENTALES

Grandes esculturas, estatuillas de jardín, y esculturas de fuentes debían adornar con profusión el jardín y el pórtico que le circundaba. La información literaria más amplia y detallada es la que proporciona el teatro de Pompeyo, sin duda el prototipo o modelo ideal que por su monumentalidad y acusado significado simbólico las ciudades habrían deseado copiar¹¹⁰. La epigrafía y, sobre todo,

la arqueología nos procuran la documentación complementaria que nos permite obtener una visión más real de los programas ornamentales que adornaban este espacio del complejo teatral. El teatro de Leptis Magna ha proporcionado una de las colecciones escultóricas más completas, ricas y variadas, si bien en algunas ocasiones es difícil discernir sobre su procedencia del pórtico o del edificio escénico¹¹¹. En su mayor parte, como es habitual en casi todos los teatros, el material ornamental procede de hallazgos en el *proscenium*, ya que una parte importante de estas esculturas debía estar alojada en nichos de la *scaenae frons*. No obstante, también se han podido individualizar algunas piezas procedentes de la *porticus post scaenam*, aunque no hay que olvidar las reocupaciones tardías del monumento, que han podido modificar la ubicación original de algunos materiales. Llama en cualquier caso la atención el escaso número de esculturas que con seguridad proceden de la zona del pórtico. De un total de 133 esculturas (o fragmentos de escultura) inventariados, se adscriben a esta zona no más de 11 piezas, incluidas aquellas descubiertas en la zona del *postscaenium* en la parte trasera de las exedras semicirculares de la fachada escénica. En su mayor parte corresponden a esculturillas de pequeño tamaño que representan satiros, silenos y fragmentos de torso desnudo de estatuas masculinas y femeninas de reducidas dimensiones; una estatuilla de Asklepios, a la que falta sólo la cabeza, hallada en la parte oriental, presenta unas dimensiones de 38 cm. Esta exigua muestra contrasta con el elevado número de togados, esculturas de divinidades de gran tamaño, estatuas icónicas y retratos, sobre todo de los Severos, que debían poblar la escena y que fueron halladas durante las excavaciones en el sector del *proscenium* y aulas laterales. La inserción de los edificios religiosos en el centro del pórtico habría reforzado el carácter religioso del espacio, a lo que también contribuiría la pavimentación enlosada frente al uso profano como jardín de la concepción original, con la que coincidirían las pocas esculturillas halladas en su interior. El grupo de estatuas imperiales hallado en la exedra del peristilo del teatro romano de Mérida, al que ya he hecho mención más arriba, constituye uno de los programas escultóricos más completo. Está formado por cinco togados dos de los cuales representaban a Tiberio y Druso, a los que acompañaría el propio Augusto del que se ha conservado sólo la cabeza que no ha podido ser vinculada a ninguno de los tres togados restantes¹¹².

En Cartagena son muy escasos los restos escultóricos precedentes del pórtico. Destacan sobre todo los pequeños fragmentos pertenecientes a una posible escultura de bronce y parte de un ara o pedestal circular de travertino rojo decorado con *kyma* jónico de ovas y lancetas y denticulo jónico.

108 Sabbatini, 1999, p. 147-148.

109 Corzo, 1993, p.166.

110 Numerosas referencias de Plinio sobre las obras contenidas en su interior, varias esculturas, así como numerosas inscripciones en griego han permitido a F. Coarelli establecer las líneas esenciales del programa ornamental de este vasto conjunto. Vid. Coarelli, 1971-72, p. 99-122, destacando tres series de estatuas femeninas que representarían los grupos de las Hetairas, las poetisas y un tercer grupo con mujeres célebres por sus alumbramientos extraordinarios. En su conjunto, todas esculturas vinculadas con dos motivos centrales: el culto de la Venus Pompeyana y el mundo del teatro y de la poesía (*Ibid.* p. 105). Para la lectura simbólica del conjunto, vid. Sauron, 1987, p. 457-473.

111 Caputo, y Traversari, 1976.

112 Trillmich, 1993, p. 113-114.

Además de los programas ornamentales y escultóricos que podían animar el espacio central o los nichos articulados del pórtico, era muy frecuente también la decoración o el acabado de las propias estructuras con estucado y la decoración de las paredes interiores del pórtico con pinturas. En Cartagena, restos de estucos pintados han sido hallados en distintos puntos del teatro y debían recubrir, al menos, la *frons pulpiti*, los paramentos de los *aditus*, el corredor de acceso que conducía al vomitorio oriental abierto en la fachada anular, y las paredes de la galería de la *porticus post scaenam*. En este último sector, que es el que aquí interesa, se han recuperado más de cuatrocientos fragmentos que en su mayor parte corresponden a campos de color rojo burdeos con bandas de color azul. Otros fragmentos conservan restos de pintura en rojo pompeyano combinada con tonos verdes de excelente calidad y degradaciones de tintes violáceos, colores todos ellos propios del III Estilo pompeyano. Restos de piqueteado identificados en algún fragmento podían indicar la existencia de dos fases pictóricas diferentes, de las cuales la primera correspondería al momento fundacional augústeo, siendo la segunda el resultado de una refacción realizada en un momento avanzado que, por ahora, no se puede precisar¹¹³. En el apartado ornamental hay trazas de decoración vegetal y restos de paneles con imitaciones de mármoles, aunque el reducido tamaño de los fragmentos impide de momento restituir composiciones más amplias.

En Volterra aparecieron fragmentos de enlucido pintado sobre todo a la espada del muro de la *scaenae frons* «tra il primo ed il terzo podio O nel tratto coperto della frana», y debía revestir al menos la parte alta del muro portante de la *scaenae frons* y el techo para su cubierta.

En Sabratha donde los elementos arquitectónicos estaban labrados sobre arenisca posteriormente estucada, se han hallado relacionados con la decoración del pórtico algunos fragmentos de estudio pintado con decoración figurada, destacando por su calidad las representaciones de una naturaleza muerta, un actor cómico, una escena de Niobides y los restos de una larga inscripción pintada, con letras de c. 10 cm. de altura¹¹⁴.

En general, de los ejemplos analizados se puede deducir la importancia que los revestimientos pictóricos y estucados tuvieron en la ornamentación de los edificios teatrales, y no sólo como envoltura de unos elementos arquitectónicos realizados con materiales locales posteriormente estucados y pintados, sino también para recubrir paños enteros de muro en los accesos y en espacios de uso continuado, como serían las galerías de la *porticus post scaenam*; precisamente las refacciones que se han atestiguado estarían destinadas a corregir la degradación que un

prolongado uso habría producido sobre las pinturas originales.

VII. LOS PROGRAMAS EPIGRÁFICOS

En la mayor parte de los teatros las inscripciones monumentales de carácter conmemorativo, que en muchos casos coinciden con las dedicatorias fundacionales del edificio, se inscriben sobre la *scaenae frons* o sobre los *aditus* que conducen hacia la *orchestra*. Los ejemplos que podríamos citar son muy numerosos, desde las conocidas inscripciones de Agrippa en el teatro de Mérida a la de los *Caecinae*, hallada en el foso del *auleum*, que debía presidir la fachada del teatro volterrano, pasando por la de los *Holconii* que recuerda la construcción de *cryptam, tribunalia, theatrum* en Pompeya (CIL, X, 833), o la de Appius Claudius Pulcher del teatro de Herculano, por citar sólo algunos ejemplos. Dedicaciones o inscripciones de carácter conmemorativo se desarrollan con frecuencia sobre los frisos de edificios religiosos de época augústea, pudiéndose citar como ejemplos más conocidos las inscripciones de Agrippa en el panteón y los de los Cesares Lucio y Gaio de la Maison Carrée. En edificios de espectáculos destaca sobre todas la dedicatoria monumental de casi 142 m del anfiteatro de Tarragona, que alude probablemente a la restauración del edificio por parte de Heliogábalo¹¹⁵. Ya en edificios teatrales, inscripciones grabadas sobre bloques de piedra caliza, que aludían a la construcción del edificio, discurrían en el friso de la *scaenae frons* tal como conocemos en Gubbio¹¹⁶ y en Iulia Concordia. A veces tales inscripciones eran recubiertas con letras de bronce dorado siguiendo las pautas establecidas para los monumentos oficiales de época augústea¹¹⁷.

Por el contrario, las inscripciones monumentales (*Bauinschriften*) en la *porticus post scaenam* son mucho más raras. Un caso singular ofrece el teatro de Dougga donde la inscripción de la escena se reproduce con pocas variantes sobre las arcadas del pórtico superior de la *cavea*; una tercera réplica según M. Fuchs se encontró en el pórti-

115 RIT, 84.

116 Fuchs, 1987, p. 72, incisas sobre bloques de 68 y 37 cm. respectivamente.

117 Son también frecuentes inscripciones grabadas sobre los bloques que constituyen los asientos del graderío, aunque también en otros casos, las hallamos incisas sobre placas de distinto grosor que debían formar parte del *balteus* de separación con la *ima cavea*. Este es el caso de los numerosos epígrafes del teatro de Volterra, donde al numeral que individualiza el *locus*, situado sobre la cresta redondeada superior de la placa, sigue el nombre en genitivo del personaje o de la *gens*. Vid. Munzi y Terrenato, 2000, p. 111-137. A veces incluso, el mismo *locus* aparece reservado a dos personajes (por. ej. Persi et L. Aeli), pudiendo en este caso aludir a la ubicación de dos personas colocadas quizás de forma contigua sobre dos gradas.

113 El conjunto pictórico del teatro de Cartagena está siendo estudiado por la Dra. Alicia Fernández Díaz, dentro de un proyecto más amplio de análisis de la decoración pictórica en la arquitectura teatral.

114 Caputo, 1959, p. 43-44.

co situado tras la escena¹¹⁸, aunque esto no es seguro. Procede también de este mismo emplazamiento una inscripción de Marco Aurelio y Lucio Vero hallada en el teatro de Timgad, inscrita sobre una placa de 70 cm. de altura¹¹⁹. En ambos casos, se trata de inscripciones más tardías grabadas sobre placas y la procedencia exacta, al menos en las publicaciones donde se recogen, no está exenta de dudas. En el pórtico del teatro de Cartagena debió formar parte de un friso monumental situado en una posición destacada el sillar de arenisca con la inscripción —] *pr[incipi? iuuentutis?*—, parte probablemente de una dedicatoria a uno de los nietos de Augusto.

Más frecuentes debieron ser las inscripciones grabadas o aplicadas sobre los pedestales de estatua que en homenaje a sus benefactores o a personajes notables de la ciudad poblaban, no sólo la escena del teatro, sino también, y en lugares bien visibles, esta zona ajardinada de retiro y ocio situada tras la escena. El pórtico del teatro de Itálica nos ha proporcionado un elevado número de estos pedestales aunque no conservan las dedicaciones que debían estar grabadas sobre placas superpuestas posteriormente al basamento. La placa de *L. Herius* podría haber revestido alguno de estos pedestales aunque no hay argumentos suficientes para determinar su ubicación exacta dentro del teatro.

En Cartagena podría haber estado ubicado en la *porticus post scaenam* un pedestal de travertino rojo del que se conserva la mitad inferior en una de cuyas caras se puede leer la última línea de la dedicación —] / *et. Albinu[s]*, con una interpunción de triángulo hacia abajo que es la misma que se utiliza en los dinteles de Lucio y, quizás Gaio, situados sobre los *aditus* así como en la dedicación a Agrippa¹²⁰. La introducción de la conjunción en el texto nos está indicando la existencia de al menos dos personajes de la misma familia como dedicantes¹²¹. La posición de estos al final de la dedicatoria nos permite proponer para el encabezamiento a un miembro de la familia imperial, más que una divinidad, dado el contexto en que se ubica. La inscripción podía reproducir, quizás con alguna variante, el texto de una placa de mármol brechoide hallada en el nivel

118 *Ibidem*, p. 151; ILTu1435. Sobre el pórtico, vid. Pfeiffer, 1931, p. 156: «Behind the stage is a long open portico extending its entire length. Between the niches of the stage and this portico are four irregularly shaped rooms, probably refreshment rooms and wardrobes. These all opened onto the portico, or foyer».

119 *Ibidem*, p. 151, n. 235. Boeswillwald, Cagnat y Ballu, 1905, p. 113-115, quienes hipotetizan una longitud de 25 m., y una ubicación en el espacio porticado tras la escena.

120 Abascal, y Ramallo, 1997, p. 38.

121 Una dedicatoria de estructura en parte similar se puede leer sobre una base de estatua dedicada a Marsias y hallada en Bovino con el texto *P(ublius) L(ucius) Postumii L(ucii) filii Gal(eria tribu) / Albinus et Niger / Marsuam d(e) s(uo) fecerunt*. Su fecha es de finales del siglo I a.C. o comienzos del siglo I d.C. Cfr. Gaeta, 1976-1977, p. 151, n.º 2. En un contexto de evergetismo teatral, también los hermanos *Marcus Holconius Rufus* y *Marcus Holconius Celer* reconstruyeron *cryptam, tribunalia, theatrum* a sus expensas.

de destrucción de la escena depositado al fondo del *hyposcaenium* que en origen debía ocupar un lugar preferente en el escenario bien sobre el pedestal de una escultura o bien aplicada bajo un nicho con la imagen del joven príncipe, aunque parece más probable la primera posibilidad. En el texto de la placa se restituye con claridad *L(ucio) Caesari / Aug(usti) filio) / [M(arci) duo). P]lo[s]tumii / Ma]xu[mus] / e]t. A]lbinus* y probablemente conmemora la erección de la estatua colocada sobre el pedestal¹²². Varios fragmentos de una estatua de bronce han sido hallados en el nivel de destrucción de la cripta, muy próximos a donde fue hallado el pedestal de travertino rojo, y aunque este se hallaba reutilizado en una zapata de cimentación moderna, su procedencia original no debió estar muy alejada.

La familia es bien conocida en el registro epigráfico de la ciudad si bien hasta hace poco no había sido atestiguada en el teatro donde los *Iunii* gracias a la presencia de uno de sus miembros, *Lucius Iunius Paetus* sobre dos *arae* epigráficas de la escena habían acaparado todo el protagonismo. También en este caso, la inscripción de la placa es una muestra más de la adhesión de una importante familia, representada aquí por dos de sus miembros —padre e hijo o dos hermanos— a la casa imperial. Su influencia en la vida municipal del momento queda patente en las emisiones monetales acuñadas por el Iivir quinquenal, *M. Postumius Albinus*. La primera de ellas está constituida por ases y semises y presenta en el anverso la cabeza laureada de Augusto junto a la leyenda *AVGVSTVS DIVI F.* mientras que el reverso está ocupado por la figura de un sacerdote de pie vestido con túnica que lleva un *galerus* con *apex* en la cabeza, el *simpulum* en la mano derecha y una rama en la izquierda¹²³. La segunda emisión de este magistrado, esta vez junto a P. Turullio, muestra como tipo de anverso un templo tetrástilo con el nombre Augusto sobre el arquitrabe y en el reverso una cuadriga que se dirige hacia un vexilo, junto a la leyenda *V.I.N.K.* que aparece por primera vez en las emisiones cívicas¹²⁴, si excluimos la controvertida emisión de Palas y estatua sobre pedestal cuya ubicación en la ordenación de la serie es muy problemática.

La segunda acuñación de Postumio Albino es una de las más interesantes y controvertidas de las series de época imperial y su datación ha fluctuado entre las épocas de Augusto y la de Tiberio, defendida por aquellos que han considerado imposible la dedicación de un templo al em-

122 Placas de mármol con inscripciones dedicadas a C. y L. Caesar proceden del teatro de Casinum, cfr. AE, 1946, n.º 175. Para las inscripciones del teatro de Cartagena, vid. Ramallo (e.p.)

123 Llorens, 1994, emisión XIV, p. 67-68; Beltrán, 1949, monedas 26 y 27, p. 49-51, fechadas en el año 4 d.C. y relaciona el tipo con la erección de un monumento importante de carácter sacro.

124 Beltrán, 1949, monedas 31-35, que considera del año 19 d.C. Llorens, 1994, emisión XVI, p. 71-74, quien la ubica como la primera de las series de Tiberio.

perador con anterioridad a su muerte, basándose sobre todo en el pasaje de Tácito (Ann. 1, 78) sobre la instauración del culto imperial. No obstante, su presencia en el teatro, si es que se trata del mismo personaje cosa bastante probable, en una fecha anterior al año 2 d.C., fecha de la muerte de Lucio Cesar, y la fidelidad y exaltación que las dedicatorias manifiestan hacia la familia imperial, refuerzan la posible cronología augústea de las emisiones que ha sido defendida por varios autores. Con relación a la inscripción que adorna el arquitrabe del edificio representado en la emisión monetaria conviene aquí recordar el texto con dedicación a Roma y Augusto inscrito en letras de bronce dorado sobre el friso del templo de Pula¹²⁵, edificio que, además, presenta planta y alzado similar al reflejado en las monedas.

Ciento cincuenta años después la familia aun formaba parte de la elite municipal como demuestra un pedestal dedicado por el *conventus Carthaginesis* a Antonino Pio (seguramente entre el 145 y el 161 d.C.), de cuya erección se habría ocupado el *flamen*, posiblemente conventual, Postumio Clarano¹²⁶.

VIII. EVOLUCIÓN POSTERIOR Y TRANSFORMACIONES

El primer problema que se plantea es el de determinar si existe una contemporaneidad entre la destrucción y abandono del conjunto escena/cavea y el del pórtico, o si ambos procesos son independientes. Los contextos arqueológicos de varios teatros occidentales parecen atestiguar procesos de destrucción y abandono en fechas relativamente antiguas. El teatro de Tarragona ofrece una buena muestra de este proceso¹²⁷. Por otra parte, y salvo casos muy excepcionales no se construye ningún teatro de nueva planta desde inicios del siglo III, y tan sólo en algunos casos están testimoniadas, bien por la epigrafía o bien a través de la arqueología, reformas o restauraciones de alcance, generalmente limitado¹²⁸. En algunos casos el sector de la *orchestra*-escena se amplía con la supresión de la *frons pulpiti* y la ocupación de las gradas de la *proedria*, sobreelevando el nivel original, para crear una mayor plataforma a modo de arena destinada a acoger espectáculos de distinta naturaleza. Esta operación está bien atestiguada en teatros del sur de Italia y Sicilia, siendo especialmente conocidos los casos de Taormina y Siracusa. Otras veces se modifica la estructura de la *orchestra*, que se aísla con muros para colmatarla de agua y poder celebrar el

Thetimimo u otros juegos acuáticos. Los teatros de Ostia y de Hierapolis nos ofrecen el mejor ejemplo de estas modificaciones¹²⁹. No obstante, en la mayoría de los casos el edificio continua en uso, aunque cambie el carácter de los juegos allí representados.

Ahora bien, ¿cual es la evolución de la *porticus post scaenam*? La información en este caso es mucho más limitada. Ya hemos visto algunos datos sobre el cambio de usos a lo largo de la vida del edificio. Veámos ahora lo que sucede en otros conjuntos.

En el interior del pórtico del teatro de Volterra se construyeron entre fines del siglo III y los inicios del IV unas termas, aunque no se ha podido concretar la situación del teatro, cuya destrucción para algunos autores se habría producido hacia finales del siglo III, probablemente por causas naturales y traumáticas¹³⁰.

En la crypta Balbi se atestiguan las primeras transformaciones de la planta original en época adrianea, probablemente tras la destrucción parcial provocada por el incendio que asoló esta parte de la ciudad en el año 80. En este período la gran exedra del lado oriental es convertida en una letrina, modificando el aspecto inicial cuya función original se desconoce. Ya en el siglo IV se produce una compartimentación del espacio interior del ambulacro mediante la colocación de una serie de pilastras a las que posteriormente se añadirán muros transversales que podrían atestiguar una ocupación de manera particular del antiguo espacio público. Parece que a comienzos del siglo V se abandonan definitivamente las alas del pórtico, acumulándose sobre ellas estratos de desechos y basureros que parecen confirmar la pérdida de funcionalidad del complejo, paralela probablemente al abandono del propio teatro¹³¹. En cuanto a la exedra oriental, en el curso del siglo V el espacio pasa a ser de uso privado y se instala un horno destinado a la fabricación de vidrio; posteriormente entre finales del siglo V y los inicios del siglo VI se produce el abandono de esta actividad artesanal y el espacio es ocupado por una pequeña necrópolis. Sobre los restos precedentes se acumula a lo largo del siglo VII un potente basurero donde abundan las sigillatas africanas y las ánforas de procedencia oriental y africana¹³². Parece que la definitiva desaparición del conjunto se debe situar en el siglo IX.

129 Traversari, 1960; Bernardi, 1978, p. 961-963.

130 Fiumi, 1955, p. 137-138, quien atribuye la destrucción a un posible terremoto aunque no se especifica nada en relación a la situación del pórtico; Munzi y Terrenato, 2000, p. 41-42: en el Período III, fase 1, se produce una profunda transformación del teatro, sobre todo en la zona de la *orchestra* y la escena, donde se tabican todos los ingresos, se desmonta el *proscenium* y se amplía el espacio destinado a la representación con el fin de adecuar las estructuras a su nuevo uso como anfiteatro, fenómeno similar al que hemos podido apreciar en el teatro de Cartagena. La destrucción y ruina del teatro se habría producido a finales del siglo III d.C. (Período III, fase 3). A esta última fase correspondería la implantación de las termas.

131 Manacorda, 1999, p. 328.

132 Manacorda, 1995, p. 121-134.

125 Matijasic, 1990, p. 645, nota 34.

126 Un pedestal de aprox. 1'20 m x 0'70 m., con la inscripción *Imp(eratori) Caesar(i) T(ito) Aeli(o) / [H]adriano Antonino Aug(usto) / Pio p(atr)iae co(n)s(uli) IIII / pontif(ici) max(im)o trib(unicia) / potest(ate) conventus / Carthag(inensis) curante / Postumio Clarano / flamine*, vid. Abascal y Ramallo, 1997, nº 43, p. 178-180; inscripción perdida.

127 Mar, Roca y Ruiz de Arbulo, 1993, p. 18.

128 Frezouls, 1982, p. 435-438.

El pórtico del teatro de Itálica aparece ocupado por una necrópolis ya en el siglo IV lo que parece implicar un abandono y amortización de las estructuras¹³³.

En Cartagena contamos con una mayor información procedente del registro arqueológico¹³⁴. Los niveles depositados sobre el pavimento de la cripta presentan un completo ajuar que nos permite precisar la fecha de su destrucción y abandono, a juzgar violento por la disposición anárquica de los restos materiales entremezclados entre maderas carbonizadas y cenizas procedentes de una combustión continuada. Como elementos cronológicos de interés destaca un sextercio de Marco Aurelio que por la titulación *Armeniacus* que muestra en la leyenda que presenta debe ser posterior al año 164 d.C., lo que nos ofrece un claro término *post quem* para el incendio violento del pórtico. Junto a la moneda, el material cerámico hallado en estos estratos permite precisar un poco más la datación. Llama la atención, en primer lugar, la gran heterogeneidad que presenta, ya que abarca desde producciones de mesa importadas, vasos para beber de paredes finas, lucernas, jarras y en general todo tipo de cerámicas, siendo especialmente numerosos los fragmentos de ánforas, hasta materiales ornamentales y constructivos, tales como placas de mármol, molduras, tejas y ladrillos, etc., junto a una gran cantidad de objetos de bronce y de hierro. Si tomamos sólo en consideración las cerámicas, vemos como apenas difiere con el que hallamos en contextos contemporáneos de carácter doméstico, mientras que, por el contrario, es muy distinto al nivel de destrucción hallado en el foso del *hyposcaenium*, contemporáneo, sin duda, al de la cripta. Esta diferencia nos ayuda a concretar la función que en el momento de su destrucción desempeñaban ambos espacios.

Por otra parte, el material hallado puede también aportar información respecto a la función de este espacio.

La heterogeneidad de los materiales, que como ya he señalado más arriba son más propios de un contexto doméstico o de almacén que de un espacio de representación, parecen traducir una función multiusos para este espacio cubierto. Por un lado, la gran cantidad de restos metálicos amortizados nos indica que parte del espacio, que coincidiría al menos con el extremo oriental, habría sido empleado para amontonar objetos inútiles para los usos escénicos desarrollados en ese momento. Por el contrario, el elevado número de cerámicas de cocina, ánforas e incluso los huesos de animal, responden a usos domésticos o de almacenaje de mercancías. No hay que olvidar la proximidad del teatro, y sobre todo del pórtico a la zona portuaria. Si este

espacio fue reutilizado como lugar de habitación en un momento avanzado de su vida edilicia, y por supuesto antes de su destrucción violenta, es algo que de momento no podemos probar. Se ha sugerido que el complejo de Balbo en Roma haya podido albergar, al menos durante algún tiempo, la sede de la Prefectura de los Vigili, destinado al control de los incendios¹³⁵.

IX. VALORACIÓN FINAL Y PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN

El análisis realizado permite vislumbrar la importancia que la *porticus post scaenam* adquirió desde comienzos del Imperio como un elemento complementario en la configuración definitiva del edificio teatral romano, entendido este en su integridad. Como señala Vitruvio *...civitatibus, quae diligentiores habuerunt architectos, circa theatra sunt porticus et ambulationes*. Junto a las *aulae*/basilicas, el pórtico se convierte aparentemente en un elemento clave para la acogida, circulación y distribución de los espectadores, mientras que *parascaenium* y *postscaenium* completan los espacios destinados al servicio de los actores y la representación. Muy pronto, los teatros de Pompeyo y Balbo se convierten en las referencias y siguiendo las pautas establecidas por estos grandes conjuntos de la *Urbs* los más importantes edificios erigidos en las ciudades de provincia incorporan un espacio ajardinado tras la escena. En el complejo pompeyano convergen la tradición helenística de los grandes espacios porticados con jardín y la concepción itálica del jardín sacro, heredero del viejo *lucus* adoptado ya desde el siglo II a.C. en las terrazas circunscritas de los santuarios laicales. No obstante, parece ser en época augústea cuando su construcción adquiere una mayor resonancia y monumentalidad, ya que la mayor parte de los ejemplos conocidos fueron concebidos, sino ya construidos, en este período. En ellos es una constante la participación directa o indirecta de personajes muy vinculados a la familia del *Princeps* o miembros destacados de las elites locales: Agrippa en Augusta Emerita y Ostia; Lucio Caesar en Cartagena; los Caecina en Volterra; etc. En determinados casos parece que la ejecución de la obra se desarrolla en dos momentos distintos, si bien la concepción del conjunto podía haber sido unitaria. Es probable, pues, que la proliferación de estos espacios ajardinados tras la escena este vinculada a la búsqueda de nuevos espacios de representación para estas mismas elites locales y para la exaltación de la dinastía reinante, siguiendo el camino trazado por el pórtico de Pompeyo. Sin embargo, la escasa información disponible sobre el aspecto original de estos espacios aconseja la cautela a la hora de valorar estas posibles funciones. Por otra parte, en la ordenación urbana de las fundaciones augústeas, el cuadripórtico del teatro, a pesar

133 Corzo y Toscano, 1989.

134 Los inventarios del material hallado en este sector han sido realizados por los licenciados A. Murcia Muñoz, M. Guillermo y M^a J. Madrid, quienes me han proporcionado la información que aquí resumo de forma sucinta. El estudio del material numismático del teatro romano ha sido realizado por M. Lechuga Galindo, técnico-arqueólogo de la C.A.R.M.

135 Manacorda, 2000, p. 12.

de su situación excéntrica, se convierte debido a sus dimensiones en una pieza clave del diseño de la ciudad como nexo de unión entre el complejo cavea/escena y el centro cívico representado por el foro. Así se observa en algunas ciudades de Italia septentrional, como en *Augusta Bagiennorum*, por citar algún ejemplo.

En otros casos, el pórtico adopta la forma de una galería abierta situada tras la escena, paralela y directamente comunicada con ella a través de vanos situados en los mismos ejes que las *valvae*, desapareciendo la zona ajardinada y, en consecuencia, los beneficios que, al decir de Vitruvio ella produce¹³⁶. Hay que advertir, no obstante, que en algunos de estos monumentos, es difícil determinar la forma original, ya que se hallan insertos en cascos urbanos con tejido moderno consolidado y en consecuencia, las trazas del pórtico no han podido ser estudiadas en toda su extensión. Sin embargo, sorprende la ausencia de grandes cuadripórticos en ciertos teatros de importancia incuestionable como los de Arles o Lyon, donde estas estructuras se desarrollan ampliamente en otros sectores de la ciudad.

También parece haber perdido o alterado su significado original el pórtico en los teatros norteafricanos, donde se manifiesta, salvo en el caso de Leptis Magna, como un espacio rectangular y de grandes dimensiones paralelo a la escena.

En consecuencia, de los ejemplares hasta ahora analizados solamente transcriben arquitectónicamente y recogen el sentido vitruviano del término algunos cuadripórticos itálicos (fig. 3) e hispánicos (fig. 5), mientras que los restantes presentan variaciones en la forma, dimensiones y orientación, lo que, en parte, podría ser reflejo de funciones distintas, o al menos complementarias, respecto a aquellos que siguen con mayor fidelidad el modelo vitruviano. Las causas de estas variaciones no son sin duda sólo económicas, sino que obedecen también a otros factores de tipo topográfico, urbanístico o cultural, muchos de los cuales hoy se nos escapan. No obstante, hay que esperar que el aumento de la información disponible, mediante la incorporación de los datos proporcionados por las nuevas excavaciones —entre las que sin duda el teatro de Cartagena tiene aún mucho que decir— y la revisión bajo nuevas perspectivas de investigación de otros conjuntos conocidos de antiguo, permitan completar los diversos aspectos que sobre el tema de la *porticus post scaenam* en la arquitectura teatral de occidente aquí se han esbozado.

136 *Media vero spatia quae erunt subdiu inter porticus, adornanda viridibus videntur. quod hypaethroae ambulationes habent magnam salubritatem. Et primum oculorum, quod ex viridibus subtilis et extenuatus aer propter motionem corporis influens perlimat speciem et ita auferens ex oculis umorem crassum, aciem tenuem et acutam speciem relinquit; praetera, cum corpus motionibus in ambulatione calescat, umores ex membris aer exsurgendo inminuit plenitates extenuatque dissipando quod plus inest quam corpus potest sustinere.*

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL, J. M. y RAMALLO, S. F., 1997: *La documentación epigráfica. La ciudad de Carthago Nova: fuentes y materiales para su estudio*, vol. 3.
- AMICI, C.M., 1991: *Il Foro di Cesare*, Firenze.
- AMUCANO, M.A., 1994: «Il complesso teatro-porticus di Leptis Magna: elementi per una decifrazione modulare dei criteri di pianificazione progettuale», *L'Africa Romana*, X, (Oristano, 1992), Sassari, p. 689-702.
- AUDIN, A., 1956: *Essai sur la topographie de Lugdunum*, Lyon.
- BEDON, R. ET ALII, 1988: *Architecture et urbanisme en Gaule Romaine*, vol. I, París.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., 1949: *Las monedas latinas de Cartagena*, AUM, p. 117-186
- BERNARDI FERRERO, D. de, 1978: «La trasformazione dell'orchestra del teatro di Hierapolis in Colimbeta», *Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology*, vol. 2, Ankara, p. 961-963.
- BIEBER, M., 1961: *The history of the Greek and Roman Theater*, Princeton.
- BLANCO FREIJEIRO, A., 1983: «Nuevas inscripciones latinas de Itálica», *BRAH*, CLXXX.
- BOESWILLWALD, A., CAGNAT, R. y BALLU, A., 1905: *Timgad. Une cité africaine*, París.
- BOLLA, M., 2000: *Archeologia a Verona*, Electa, Milán.
- BOSCHUNG, D., 1990: «Die Präsenz des Kaiserhauses im öffentlichen Bereich», *Stadtbild und Ideologie*, (Madrid, 1987), München, p. 391-396.
- BRONDREAU FLORY, M., 1984: «Sic exempla parantur. Livia's shine to Concordia and the Porticus Liviae», *Historia*, 33, p. 309-338.
- CALZA, G., 1916: «Il piazzale delle Corporazioni e la sua funzione commerciale di Ostia», *BC*, 43, p. 178-206.
- CALZA, G., 1927: *Il teatro romano di Ostia*, Roma-Milano.
- CAPOFERRO, A.M., 1979: «Variazioni nel tempo dell'identità funzionale di un monumento: il teatro di Pompeo», *RdA*, 3, p. 72-89.
- CAPUTO, G., 1959: *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*, Roma.
- CAPUTO, G., 1987: *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro (1937-1951)*, Monografia di Archeologia Lfiba, 19, Roma.
- CAPUTO, G. y TRAVERSARI, G., 1976: *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, Roma.
- CARETTONI, G.F., COLINI, A.M., COZZA, L. y GATTI, G., 1960: *La Pianta Marmorea di Roma antica*, Roma.
- CARTA, M., POHL, I. y ZEVI, F., 1978: Ostia. Piazzale della corporazioni, portico ovest: saggi sotto i mosaici, *NSc, suppl.* al vol. XXXII.
- CATENI, G. (ed.), 1993: *Il teatro romano di Volterra*, Firenze.

- CENNI, B., 1973: *Tecniche costruttive romane. Teatro romano di Gubbio*, Città del Castello.
- CHATELAIN, L., 1908: *Les monuments romains d'Orange*, París.
- CIANCIO ROSSETTO, P., 1999: *Theatrum Marcelli, Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. V, p. 31-35.
- CIANCIO ROSSETTO, P. e PISANI SARTORIO, G., 1994: *Teatri greci e romani, Alle origini del linguaggio rappresentato. Censimento analítico*, vol. II, Torino.
- CLARK, V.A., BOWSER, J. y STEWART, J.D., 1986: «The Jerash north theatre. Architecture and Archaeology, 1982-1983», *Jerash Archaeological Project*, 1981-1983, vol. I, Amman, p. 205-302.
- COARELLI, F., 1971-1972: «Il complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea», *RendPontAcc*, 44, p. 99-122.
- COARELLI, F., 1982: *Lazio*, Guida archeologiche Laterza, Bari.
- COARELLI, F., 1987: *I santuari del Lazio in età repubblicana*, Roma.
- COARELLI, F. (ed.), 1989: *Minturnae*, Roma.
- COARELLI, F. y LA REGINA, A., 1984: *Abruzzo, Molise*, Guida Laterza.
- CONSTANS, L.A., 1921: *Arles antique*, París.
- COOLEY, A., 1999: «A new date for Agrippa's théâtre at Ostia», *BSR*, 67, p. 173-182.
- CORZO SÁNCHEZ, R., 1993: «El teatro de *Italica*», *CuadArqRom*, 2, p. 157-171.
- CORZO, R. y TOSCANO, M., 1989: *Itálica. Excavaciones en el teatro*, vol. I, Excavación del cuadrante norte del pórtico, Memoria manuscrita.
- CORZO, R. y TOSCANO, 1990: *Itálica. Excavaciones en el teatro*, vol. I, Sevilla.
- COURTOIS, C., 1989: *Le Bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Etude chronologique et typologique*, Louvain-la Neuve.
- DE LA BARRERA, J.L., 1984: *Los capiteles romanos de Mérida*, Monografías Emeritenses, 2, Badajoz.
- DE VOS, A. y M., 1982: *Pompeii, Ercolano, Stabia*, Guida Laterza, Roma-Bari.
- DONNADIEU, A., 1928: *La Pompéii de la Provence. Fréjus. Forum Iulii*, París.
- DUPRÉ, X., 2000: *Scavi archeologici di Tusculum. Rapporti preliminari delle campagne 1994-1999*, Roma.
- DURÁN CABELLO, R.M., 1994: «Elementos para la historia de Mérida a través del análisis arquitectónico: el caso del teatro», *XIV Cong. Int.Arq.Clásica*, Tarragona, 1993, p. 132-135.
- FASOLO, F. y GIULINI, G., 1953: *Il santuario dela Fortuna Primigenia in Palestrina*, Roma.
- FINOCCHI, S., 1977: «Le théâtre romain de Turin», *Congrès Archéologique du Piemont*, (129 Session, 1971), p. 24-33.
- FINOCCHI, S., 1996: «Il teatro di Libarna. L'anfiteatro di Libarna», *Libarna*, p. 77-101.
- FISCHER, G., 1996: *Das römische Pola, Eine archaologische Stadtgeschichte*, München.
- FIUMI, E., 1955: «Scavi nell'area del teatro romano degli anni 1950-53», *NSc*, p. 137-138.
- FORMIGUE, J., 1950: *Le théâtre romaine de Vienne*, París.
- FREVRIER, P. A., 1971: *Djemila*, Alger.
- FREZOULS, E., 1972: *Recherches sur les structures architecturales du théâtre romain en Italie et el Sicilie*, Thèse présente a l'Université de París, IV, (ejemplar dactilografado).
- FREZOULS, E., 1973: *Les cryptoportiques dans l'architecture romaine* (Roma, 1972), París.
- FREZOULS, E., 1982: «Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain», *ANRW*, II, 1, 12.
- FROVA, A., 1961: «L'iscrizione di Ponzio Pilato a Cesarea», *Rend. Ist. Lomb.Accademia di Scienze e Lettere*, vol. 95.
- FROVA, A., 1994: «Il teatro romano di Brescia», *AAAD*, XLI, p. 347-365.
- FUCHS, M., 1987: *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz.
- GAETA, R., 1976-1977: «Iscrizioni inedite di Vibinum (Bovino)», *AnnBari*, 19-20, p. 147-155.
- GAGGIOTTI, M. ET ALII, 1980: *Umbria, Marche*, Bari.
- GANS, U.W., 1990: «Der Quellbezirk von Nîmes». Zur Datierung und zum Stil seiner Bauten, *RM*, 97, p. 93-125.
- GATTI, G., 1979: «Il teatro e la crypta di Balbo in Roma», *MEFRA*, 91, 1, p. 237-313.
- GISMONDI, I., 1956: *Il teatro romano di Ostia*, Roma.
- GIULIANI, C.F., 1970: *Tibur. Pars Prima. Forma Italiae*. Regio I, 7, Roma.
- GRAEFE, R., 1979: *Vela Erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen*, Mainz.
- GRANGER, F., 1955: *Vitruvius. On Architecture*, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, London.
- GROS, P., 1981: «Les temples géminés de Glanum. Etude Préliminaire», *RANarb*, 14, p. 125-158.
- GROS, P., 1984: «L'Augusteum de Nîmes», *RANarb*, 17, p. 123-134.
- GROS, P., 1987a: *Architettura e società nell'Italia romana*, Roma.
- GROS, P., 1987b: «La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne», *L'Urbs, Espace urbain et histoire, Ier siècle av. J.C. – III siècle ap. J.C.*, (Roma, 1985), Roma, p. 319-34.
- GROS, P., 1990: «Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique», *Stadtbild und Ideologie*, (Madrid, 1987), München, p. 381-390.

- GROS, P., 1996: *L'architecture romaine, du début du III^e siècle av. J.C. à la fin du Haut-Empire, 1. Les monuments publics*, Paris.
- HAUSCHILD, T., 1968: «Munigua. Die Doppelgeschossige Halle und die Ädikula im Forumgebiet», *MM*, 9, p. 263-288.
- JOHNSON, J., 1935: *Excavations at Minturnae, vol. I, Monuments of the Republican Forum*, Philadelphia.
- LEVAEU, PH., 1984: *Caesarea de Maurétanie, une ville romaine et ses campagnes*, Col. EFR, 70, Roma.
- LLORENS FORCADA, M^a del M., 1994: *La ciudad de Carthago Nova: las emisiones romanas*, Murcia.
- MAETZKE, G., 1987: «Restauro del Teatro romano di Volterra», *Saggi in onore di G. De Angelis d'Ossat*, Roma, p. 585-592
- MAIURI, A., 1932: *Ercolano*, Novara.
- MANACORDA, D., 1982: *Archeologia urbana a Roma. Il progetto della Crypta Balbi*, Firenze.
- MANACORDA, D., 1987: «Scavi alla Crypta Balbi. Problemi di topografia antica», *L'Urbs. Espace urbain et histoire. Ier siècle av. J.C. - IIIe siècle ap. J.C.* Actes du colloque international, (Roma, 1985), Roma, p. 597-610
- MANACORDA, D., 1995: «L'exedra della crypta Balbi e il monastero di San Lorenzo in Pallacinis», *Archeologia Laziale*, XII, 1, p. 121-134.
- MANACORDA, D., 1999: «Crypta Balbi», *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. I, pp. 326-329
- MANACORDA, D. ET ALII, 2000: *Museo Nazionale Romano. Crypta Balbi*, Milán.
- MANGANI, E., REBECCHI, F. y STRAZZULLA, M.J., 1981: *Emilia.Venezia*, Guide archeologiche Laterza, Roma-Bari.
- MAR, R., ROCA, M. y RUIZ DE ARBULO, J., 1993: «El teatro romano de Tarragona. Un problema pendiente», *CuadArqRom*, 2, p. 11-23.
- MATEOS CRUZ, P. y MÁRQUEZ PÉREZ, J., 1999: «Nuevas estructuras urbanas relacionadas con el teatro romano de Mérida: El pórtico de acceso», *MéridaExcA*, 3, 1997, p. 301-320.
- MATIJASIC, R., 1990: «Breve nota sui templi forensi di Nesazio e Pola», *La città nell'Italia settentrionale in età romana*, (Trieste, 1987), Trieste-Roma, p. 635-652.
- MEIGGS, R., 1960: *Roman Ostia*, Oxford.
- MÉLIDA, J. R., 1915: *El Teatro Romano de Mérida*, *RABM*, 1.
- MONTEIL, M., 1999: *Nîmes antique et sa proche campagne*, Monographies d'Archeologie Méditerranéene, 3, Lattes.
- MUNZI, M. y TERRENATO, N., 2000: *Volterra. Il teatro e le terme*, Firenze, 2000
- NEPPI MODONA, A., 1961. *Gli edifici teatrali greci e romani*, Firenze.
- NEUMANN, R., 1937: *Der Quellbezirk von Nîmes, Denkmäler antiker Architektur*, 4, Berlin.
- NÜNNERICH-ASMUS, A., 1994: *Basilika und Portikus. Die Architektur der Säulenhallen als Ausdruck gewandelter Urbanität in später Republik und früher Kaiserzeit*, Köln.
- PAGANO, M., 1993: «Il teatro di Ercolano», *Chronache ercolanesi*, 23, p. 121-156.
- PAGANO, M., 1997: *Ercolano. Itinerario arqueológico ragionato*, Nápoles.
- PAGANO, M. y BALASCO, A., 2000: *Il teatro antico di Ercolano*, Napoli.
- PANELLA, C., 1999: «Porticus Livia», *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. IV, p. 127-129.
- PAPOTTI, L., 1998: «Strutture per spettacolo del Piemonte romano», *Archeologia in Piemonte. L'età romana*, Torino, p. 101-118.
- PELLETIER, A., 1982: *Vienne Antique. De la conquête romaine aux invasions alamanniques*. Le Coteau-Roanna.
- PFEIFFER, H.F., 1931: «The Ancient Roman Theatre at Dugga», *MAAR*, 9.
- PIZZIGATI, A., 1993: «La decorazione architettonica del teatro di Volterra: analisi preliminare», *Il teatro romano di Volterra*, Firenze.
- PIZZIGATI, A., 1995: «Il teatro romano di Volterra: maestranze urbane e locali», *AnnPisa*, 25, p. 1413-1435.
- POHL, I., 1978: «Piazzale delle corporazioni ad Ostia. Tentativo de ricostruzione del portico claudio e la sua decorazione», *MEFRA*, 90, p. 331-342
- RAKOB, F., 1976: «Hellenismus in Mittelitalien, Bautypus und Bautechnik», *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen, 1974, p. 366-376.
- RAKOB, F., 1990: «Die Rotunde in Palestrina», *RM*, 97, p. 61- 92
- RAMALLO ASENSIO, S.F., en *Mastia*, 2, (e.p).
- RAMALLO ASENSIO, S. F. y RUIZ VALDERAS, E. 1998: *El teatro romano de Cartagena*, Murcia.
- RIGONI, M., 1998: «Il teatro romano di Berga», *Tesori della Postumina, Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Milano, p. 467-468.
- RINGEL, J., 1975: *Césaree de Palestine. Étude historique et archéologique*, París.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA, E., 1981: *Forma Urbis Marmorea. Aggiornamento general 1980*, Roma.
- ROLLAND, H., 1956: «Saint-Remy-de-Provence (Glanum)», *Gallia*, XIV.
- SABBATINI TUMOLESI, P., 1999: «Porticus Pompei», *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. IV, p. 147-150.
- SAURON, G., 1987: «Le complexe pompéin du Champ de Mars: nouveauté urbanistique à finalité idéologique», *L'Urbs, Espace urbain et histoire, Ier siècle av. J.C. - III siècle ap. J.C.*, (Roma, 1985), Roma, p. 457-473.

- SMALL, D., 1983: «Studies in Roman theater design», *AJA*, 87, p. 55-68
- SMITH, R.R.R. y KENAN T. Erim, 1991: *The theatre, a sculptor's workshop, philosophers, and coin-types*, Aphrodisias Papers 2, JRA, Suppl. Series, 2, Ann Arbor.
- STEWART, J.D y BALL, W., 1990: «Le théâtre nord, La Pompei de l'Orient. Jerash, Le monde de la Bible». *Archeologie & Histoire*, 62, p. 31-32.
- STILLWELL, R., 1952: *The Theatre*, Corinth, II, The American School at Athens, Princeton.
- TRAVERSARI, G., 1960: *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardoantico*, Roma.
- TRILLMICH, W., 1993: «Novedades en torno al programa iconográfico del teatro romano de Mérida», *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Mérida, 1992 (Madrid), p. 113-123.
- TRILLMICH, W., 1989-1990: «Un sacrarium del culto imperial en el teatro de Mérida», *Anas* 2-3, p. 87-102.
- VERZAR-BAAS, M., 1991: *Il teatro romano di Trieste. Monumento, storia, funzione*, Weinsberg.
- VV.AA., 1979: *Brescia romana. Materiali per un museo*, II, Brescia.
- WUILLEUMIER, P., 1951: *Fouilles de Fourvière a Lyon*. Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine, Supp. A Gallia, IV.