

LA *PROEDRIA* DEL TEATRO ROMANO DE ITÁLICA: MÁRMOL AL SERVICIO DE LAS *ELITES*¹

The proedria of the Roman theatre of Itálica: marble as instrument of the elites

Oliva RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

Departamento de Prehistoria y Arqueología. Universidad Autónoma de Madrid. Campus de Cantoblanco. 28049 Madrid. Correo-e: oliva.rodriguez@uam.es.

Fecha de aceptación de la versión definitiva: mayo 2002

BIBLID [0514-7336 (2003) 56; 155-181]

RESUMEN: En el siguiente trabajo se lleva a cabo un exhaustivo análisis formal de la *proedria* del teatro romano de Itálica, a fin de destacar toda una serie de elementos que permiten identificar en este espacio un elevado contenido simbólico tanto desde el punto de vista sociopolítico como religioso. En él se reconocen los rasgos de una dinámica evolución, desde su temprana marmorización, coincidiendo con su construcción en época augustea, hasta el expolio de sus materiales especialmente producido a partir del siglo IV. *Palabras clave:* Teatro romano. Itálica. *Proedria*. *Elites* locales.

ABSTRACT: In this paper we offer a deep analysis of the *proedria* of the Roman theatre of Itálica (Santiponce, Sevilla), in order to point out an interesting group of features, which allows us to recognize on it a highly symbolic space in both, sociopolitical and religious aspects. It also shows the elements of a dynamic development in the course of time, since its early marmorisation in accord with its construction in Augustan times to the reuse of its building materials, phenomenon specially active from IV a.D on. *Key words:* Roman theatre. *Itálica*. *Proedria*. Local aristocracy.

1. Introducción

Con el término griego de *proedria* se conoce al sector más externo de la *orchestra*, habitualmente a nivel más elevado que el resto, pudiendo distribuirse en uno o más escalones² (Fig. 1).

¹ Este trabajo forma parte, en gran medida, de nuestra tesis doctoral (Rodríguez Gutiérrez, 2001), defendida en diciembre de 2001 en el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid y dirigida por el Dr. D. Manuel Bendala Galán. El proyecto fue subvencionado por la Dirección General de Investigación de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid y el Fondo Social Europeo.

² Un solo escalón presenta, por ejemplo, el teatro de Trieste (Ciancio y Pisani, 1994: 79; Ciliberto *et al.*, 1991: 32) hasta los seis del de Leptis Magna (Caputo, 1987: 81, lám. 136).

La *orchestra* y su entorno inmediato componen el sector mejor conservado del teatro itálico. Al tratarse de la zona más baja del mismo fue también la primera en ser colmatada por los sedimentos de aluvión e inundación, en un momento temprano, muy próximo en el tiempo al abandono del edificio. Esto ha permitido la conservación de un importante porcentaje de su *epidermis* que, de otra forma, dado el intenso expolio sufrido, se habría perdido irremediablemente, más aún teniendo en cuenta su naturaleza marmórea.

En el teatro romano la *orchestra* pierde el papel fundamental que, en el griego³, compartió

³ Respecto a la función desempeñada por la *orchestra* en el teatro griego véanse los ya clásicos trabajos de Bieber, 1961 o Neppi Modonna, 1961.

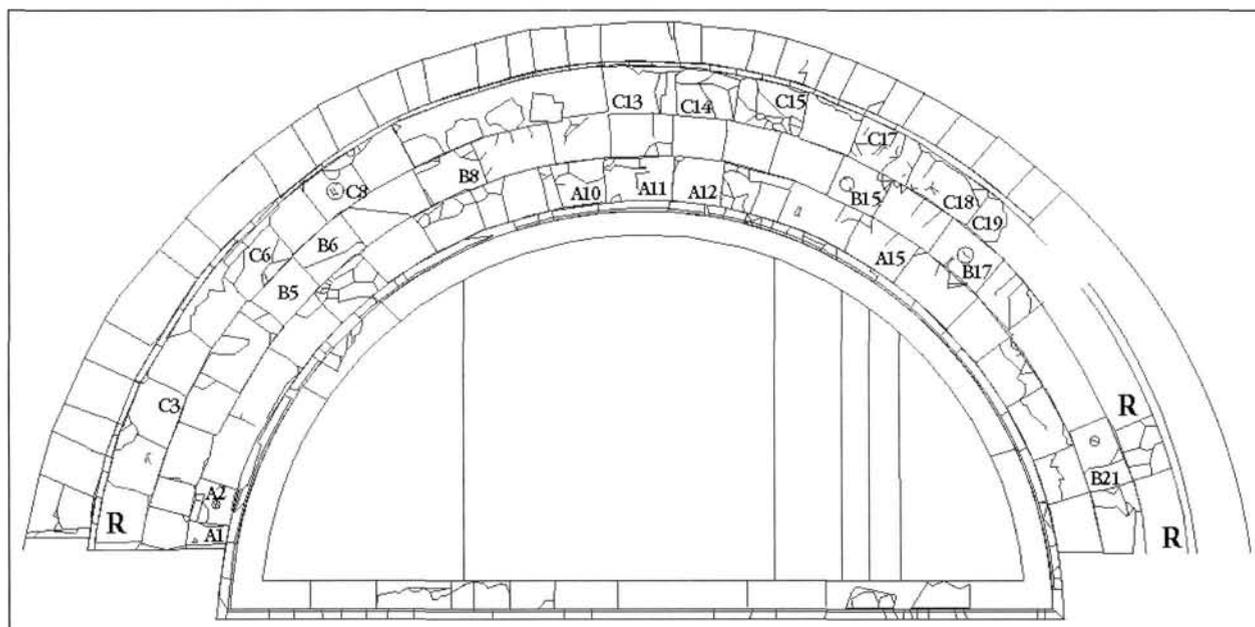


FIG. 1. Planimetría general de la orchestra-proedria. En ella se señalan las losas que ofrecen marcas y particularidades siguiendo la numeración señalada en el texto. En trama gris las placas de piedra artificial incorporadas en la restauración.

con la *scaena* como lugar ocupado por actores y coro. No obstante, teniendo en cuenta las nuevas funciones que asume el edificio teatral en el mundo latino, puede afirmarse que tan sólo variará cualitativamente su protagonismo. De esta forma, se convertirá, en cierta manera, en escenario de parte del *espectáculo*, entendiendo como tal un lugar fundamental dentro de las actividades que allí se desarrollaban; un área que concentrará las miradas de los espectadores, en muchas ocasiones más que el propio *pulpitum*; algo de lo que eran muy conscientes los que allí se acomodaban.

En el caso italicense, esas mismas *elites* que se acomodaron en su *proedria* fueron las que se encargaron de sufragar sus gastos de construcción y embellecimiento. Así lo hicieron constar los magistrados y sacerdotes municipales *Lucius Traianus Pollio* y *Caius Titius/Traius Pollio* en la inscripción monumental situada ante el *proscenium*⁴.

⁴ *CILA* 383. No obstante, sobre ella y su contexto en la arquitectura teatral véase Rodríguez Gutiérrez, 1999: n.º 4, 211 y, más reciente, Rodríguez Gutiérrez, 2001: 219 y ss.; n.º cat. I-1, 967-968.

De forma más o menos pasiva⁵ la *orchestra*, destacando en ella la *proedria*, será un elemento de primer orden en la nueva ideología imperial (y a su vez municipal) en la que el teatro es una pieza de excepción. Numerosas evidencias arqueológicas así lo demuestran: altares, epígrafes, asientos monumentalizados (*subsellia*, *bisellia*), todo ello unido a un cuidado esmero en su acabado, en el que no se repara en invertir en lujosos y costosos materiales muchas veces procedentes de lejanas canteras situadas al otro lado del Mediterráneo.

2. Análisis descriptivo

2.1. Tipología y dimensiones

La *orchestra* del teatro italicense traza prácticamente un semicírculo perfecto, cuyo centro se

⁵ Ya que tan sólo podemos guiarnos por la evidencia arqueológica, carecemos de todo aquello que pudiera estar realizado en materiales percederos vinculado a los posibles ritos que allí se realizaran; desconocemos, por tanto, si la *orchestra* se limitaba a acoger a personajes destacados y a algunos de los elementos vinculados al programa imperial/municipal o si era además un foco activo de emisión de algún tipo de mensaje ideológico.

sitúa sobre la cornisa de remate de su contorno en *kyma reuersa*, en el eje este-oeste que comparte con la exedra central del *murus pulpiti*. En ella se pueden distinguir dos partes principales: la plataforma de la *orchestra* propiamente dicha, plana y homogénea, cuya base se prolonga hasta ocupar gran parte del *aditus maximus*, y la *proedria*. Ésta la constituyen tres amplios escalones marmóreos que se disponen rodeando el arco de la anterior y que en sus extremos limitan con los *itinera*, respetándolos en casi todo su desarrollo en anchura. El diámetro máximo de la primera, que coincide con su eje norte-sur, es de 17 m y su radio en el eje central este-oeste de 9 m, 12 m incluyendo la *proedria* hasta el *balteus*.

El desnivel de 19-21 cm existente entre la plataforma y su entorno inmediato, es decir, la *proedria*, los *itinera* y las losas de la inscripción monumental ante el *proscenium*, se salvó por medio de una moldura sencilla en mármol blanco, cuyo perfil traza una *kyma reuersa* (Fig. 2a y b).

Un parapeto marmórico o *balteus* de 1,05 m de altura (Figs. 18 a 22), en el que se reconocen diversas fases y reparaciones, la separaba de la *cauea*. Un tanto desplazado hacia el sur con respecto a su eje central se construyó, sobre el último escalón de la *proedria* y apoyando su parte posterior sobre el *balteus*, una estructura rectangular en *opus testaceum* (Fig. 8) forrada con lajas de mármol, sobre cuya posible funcionalidad y problemática se profundizará en el apartado correspondiente.

En el caso del teatro de Itálica la *proedria* no rodea por completo al sector central de la *orchestra* ya que, en sus extremos, se ve limitada por los *itinera*. Está formada por tres escalones realizados con grandes losas⁶ de mármol blanco asentadas sobre una capa de *opus caemencium* (Tabla I). El inferior (A), posee 21; el B, 22 y el C, 24. Las tabicas son de 10 cm de altura aproximadamente. Tienen forma de cuña: mientras que su altura es de 10 cm, en el fondo miden, como máximo, dos centímetros, ya que allí directamente se apoyaba la pieza del escalón superior. La

profundidad homogénea de los tres escalones viene dada por la regularidad de las piezas, de en torno a los 90 cm, mientras que su anchura oscila entre los 80 y 160 cm. El material empleado es el mismo de la moldura de contorno (*kyma reuersa*), un mármol blanco de buena calidad pero que, como en aquella, aparece muy meteorizado en algunas de las losas.

Su estado de conservación en el momento del hallazgo era muy bueno, a pesar de los hundimientos y ligeras desviaciones sufridas por muchas de las piezas; tan sólo tuvieron que incorporarse siete losas artificiales en el curso de la restauración, casi todas ellas concentradas en su sector norte.

2.2. La *kyma reuersa*

Se dispuso en el perímetro de la *orchestra* para salvar el desnivel existente. Está realizada en mármol blanco de gran calidad⁷ con perfil en forma de *kyma reuersa*. Las piezas eran rectas, por lo que, allí donde se apoyaron al contorno curvo de la *orchestra*, se hicieron lo suficientemente cortas de forma que permitieran su adaptación a este perfil. De ellas la más larga conservada mide 1,37 m de longitud, a su vez 2,75 m en las dispuestas en el lado recto, ante el *murus pulpiti*.

A pesar del buen estado en el que se encuentra (se ha conservado aproximadamente el 92% del total) las escasas lagunas fueron rellenadas con vaciados en cemento blanco. A. Jiménez identificó, en la superficie de la pieza central en el eje este-oeste del diámetro de la *orchestra*, ante la inscripción monumental, un pequeño agujero coincidente con el centro geométrico aproximado de los sectores de círculo de ésta, incluida la *proedria*. En el mismo eje, pero en el lado opuesto, es decir, en el arco de la circunferencia, se reconocen, sobre dos fragmentos de moldura contiguos, dos pequeños orificios de sección cuadrada. Éstos, no obstante, se asocian más probablemente con

⁶ Para la descripción de las losas y sus particularidades se ha asignado a cada escalón una letra mayúscula (A-C) desde la inferior a la superior y a cada pieza un número (1-24) en sentido sur-norte, tal y como se indica en la Tabla I.

⁷ Aunque un buen número de las piezas han sido afectadas por una intensa meteorización quizá propiciada por las actividades desarrolladas en el área a partir del abandono del edificio; de hecho, directamente sobre la preparación del pavimento de la *orchestra*, allí donde había sido eliminado éste, se documentó, en el sondeo realizado en 1971, un nivel con huellas ocasionales de incendio.

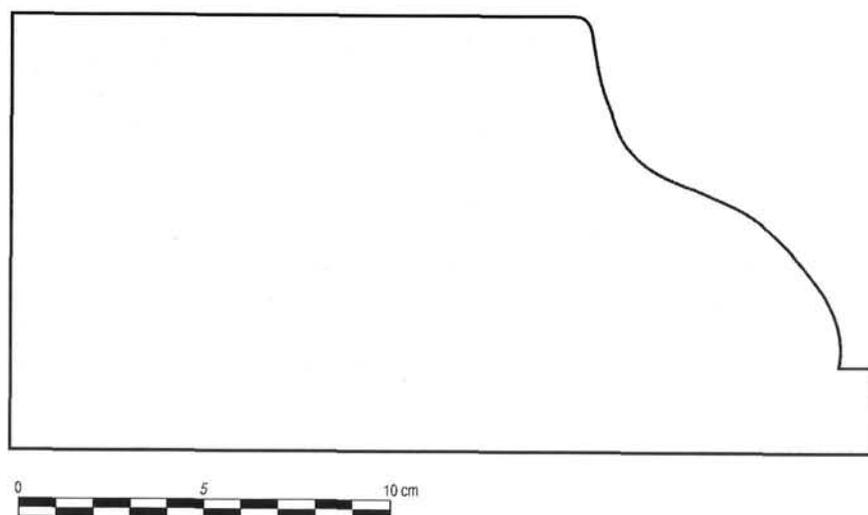


FIG. 2a. *Moldura en kyma reuversa de remate interior de la proedria.*

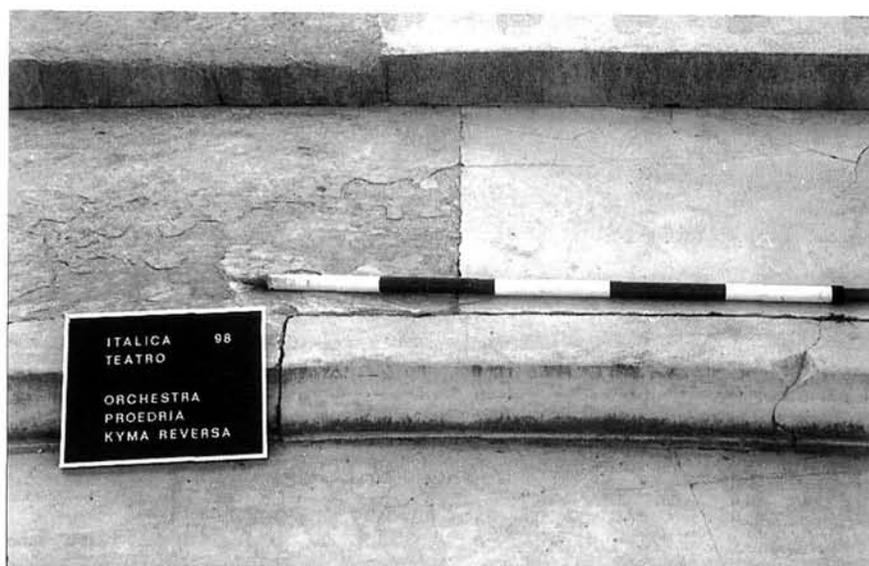


FIG. 2b. *Moldura en kyma reuversa de remate interior de la proedria.*

una serie de espigas para pernos realizadas junto a ellos, en el primer escalón de la *proedria*. Allí también fue identificada una pequeña cruz inscrita.

Desde que el perfil en *kyma reuversa* fue introducido en Roma procedente del mundo griego a fines del siglo III a.C., apenas sufrió cambios durante sus más de dos siglos de utilización⁸. No

⁸ Shoe, 1965: 146.

obstante, el ejemplo italicense (Fig. 2a) se aproxima efectivamente más a los tipos augusteos de molduras más sinuosas, con claros tintes arcaizantes, cuyo modelo podríamos rastrear en ejemplares como los de Ostia, *Bouianum Vetus*, el templo de *Lanuvium*, o el templo rectangular del Foro Boario⁹. En Roma su difusión se produce durante los siglos II y I a.C. destacando su uso en un buen número de cornisas y basamentos de *podia* en templos, siempre en piedras locales con acabado estucado. Mientras que en la *Vrbs* apenas llegará a época augustea¹⁰, en Hispania y en general en las provincias occidentales se asiste a un cierto retraso y a una mayor continuidad del tipo con ejemplos muy próximos al italicense, siempre en época augustea como el *macellum* de *Baelo Claudia*, el templo del foro de Tarragona, el templo de Augustóbriga o el *Templo de Diana* en Mérida, entre otros¹¹. Los paralelos del ejemplar de la *orchestra* italicense unidos al hecho de estar fabricado en mármol le otorgan una cronología

bastante precisa de época medio-tardoaugustea, ya que, incluso poco después, los tipos irán creciendo en complejidad, haciéndose más articulados, como es el caso del remate de las tribunas

⁹ Shoe, 1965: L.9, L.I.4, XLVI,1 y XLVI,1, respectivamente.

¹⁰ De la Barrera, 2000: 139 y 451.

¹¹ De la Barrera, 2000: 451, fig. 9.2 (Bologna); figs. 9.3 y 9.4 (Tarragona); Templo de Diana: 449, fig. 7 y 451, fig. 9.1.

del anfiteatro de Mérida, de perfil ligeramente más evolucionado y que se data a mediados del siglo I d.C.

Uno de los aspectos que más hace distanciarse a la *kyma reuersa* de la *orchestra* de sus paralelos es el material en el que fue realizada, mármol blanco grisáceo de buena calidad frente a las piedras locales estucadas. No obstante, hay que tener en cuenta que se trata de un elemento con una funcionalidad muy diferente al resto de los ejemplares, en su mayoría coronamientos o zócalos de *podia*¹², ya que ocupaba un lugar demasiado expuesto y sometido al desgaste como para estar realizado en piedra estucada. Del mismo modo, se enmarca en un entorno en el que la casi totalidad de los elementos fueron realizados con mármoles de diferentes calidades¹³, especialmente notorio si tenemos en cuenta su presencia en un momento en el que, al menos en el ámbito provincial, el empleo del mármol si bien se está introduciendo, no estará todavía generalizado. La cronología propuesta se ve nuevamente corroborada dado que, a pesar de tratarse de un material mucho más dúctil, se realizó sobre él una moldura muy simple, no obstante, uno de los tipos de mayor difusión en este momento en la Península; fue precisamente el empleo del mármol el que permitió abandonar las formas más masivas y pesadas en las que se incluye la *kyma reuersa*¹⁴.

La cronología proporcionada por el tipo se enmarca, por tanto, dentro del horizonte cronológico que nos proporcionan el resto de elementos, tales como los datos estratigráficos de construcción de la *orchestra*, o el que este espacio



FIG. 3. Detalle de las huellas para anclaje de un elemento marmóreo sobre la losa A11 de la proedria.

hubiera sido donado en época augustea tal como se hizo constar en la inscripción monumental situada ante el *proscenium*.

2.3. Particularidades (véase Anexo I)

Los diferentes elementos documentados sobre las placas de la *proedria* ponen de manifiesto un uso continuado de ella desde su construcción, en época augustea, hasta el abandono del edificio, en torno a mediados del siglo IV d.C., e incluso, durante su posterior frecuentación o expolio. No obstante, lo temprano de la colmatación de éste, el sector descubierto más bajo de todo el edificio, sugiere que incluso los más recientes hubieran sido realizados en un momento aún de uso del teatro, aunque quizá ya sólo eventualmente como lugar de ceremonias y actos de dudosa calidad y naturaleza.

2.3.1. Huellas de anclajes

Se concentran en el sector central del primer escalón de la *proedria*, en la losa A11, afectando parcialmente a la contigua A12.

En la misma losa se identifican, en primer lugar, cuatro pares de pequeños agujeros (en torno a 2,5 cm de diámetro), de los cuales cua-

¹² Como es el propio ejemplo del basamento del *podium* de la *scaenae frons* del teatro italicense.

¹³ Tanto locales, Almadén de la Plata para la inscripción monumental, como importados: Luni-Carrara para las aras con relieves de ménades.

¹⁴ De la Barrera, 2000: 148.

Trieste¹⁹. También unas oquedades en la primera grada de la *ima cauea* del teatro mayor de Pompeya, acompañadas del *cursus honorum* de Marco Holconio Rufo han sido interpretadas como un elemento en su honor, quizá una silla curul broncea²⁰ de las que ya en época republicana se concedían como homenaje a ciudadanos distinguidos²¹. R. Corzo propuso²² la existencia de un asiento de este tipo sobre la estructura de *opus testaceum* levantada sobre el tercer escalón de la *proedria*, a juzgar por las mortajas de espigas documentadas sobre sus losas marmóreas de revestimiento. Nosotros, como más tarde expon-dremos, lo consideramos improbable. Es también posible que a este sector de la *orchestra* pertenecieran otros elementos más o menos funcionales, tales como candelabros²³, parapetos o trípodes marmóreos; de estos últimos han sido encontrados en el curso de las excavaciones dos fragmentos de, al menos, otros tantos ejemplares.

En la losa C13 se aprecian unas incisiones que configuran una forma rectangular con una cavidad de encaje muy próxima a uno de sus lados cortos (Fig. 5). Se encuentra prácticamente en el eje este-oeste de la *orchestra* aunque ligeramente desplazada hacia el norte. Debió de responder a un elemento apoyado perpendicularmente sobre el *balteus*, quizá un parapeto al modo de los que remataban la propia *proedria* en sus extremos.

A excepción de los descritos no parecen documentarse otros rasgos que puedan asociarse con sistemas de anclaje. Cabe solamente señalar la presencia sobre la pieza C6 de una serie de agujeros, uno de ellos con restos de metal. El hecho de que se localicen sobre los diferentes fragmentos de la losa sugiere que fueron realizados una vez rota ésta para mantener la cohesión de la misma y evitar el



FIG. 5. Detalle del rebundimiento para elemento longitudinal en la losa C13.

desplazamiento de sus componentes, es posible que, incluso, valiéndose de grapas metálicas. La sucesión de cuatro pequeños agujeros realizada sobre el fragmento externo de la losa B6 pudo tener una función semejante.

2.3.2. *Tabulae lusoriae*

En la *proedria* del teatro italicense se identifican un total de siete *tabulae lusoriae* seguras, a las que deben añadirse dos dudosas y una identificada en el reverso de una de las losas decoradas con *anthemion* que actualmente cubren la estructura de *opus testaceum*²⁴.

Pueden incluirse en los dos tipos principales establecidos por M. Bendala²⁵:

²⁴ Dato del que tenemos conocimiento a partir de las notas de trabajo de A. Jiménez.

²⁵ 1973: *passim*.

¹⁹ Ciancio y Pisani, 1994: 79; Verzár-Bass, 1991: plano I. En el único escalón de la *proedria* se documenta toda una serie de encajes para una sucesión de *subsellia*.

²⁰ Zanker, 1992: 110, figs. 57 y 113. M. Fuchs (1987: 182) presenta a un togado sentado en una silla curul que podría proceder del teatro de Pompeyo.

²¹ Arias, 1974: 18.

²² Corzo y Toscano, 1989a: 81.

²³ Como los presentes en los teatros de Casino (Fuchs, 1987: 23, pieza AVI b 1.2) u Otricoli (Fuchs, 1987: 74, pieza AVI b 1.2).

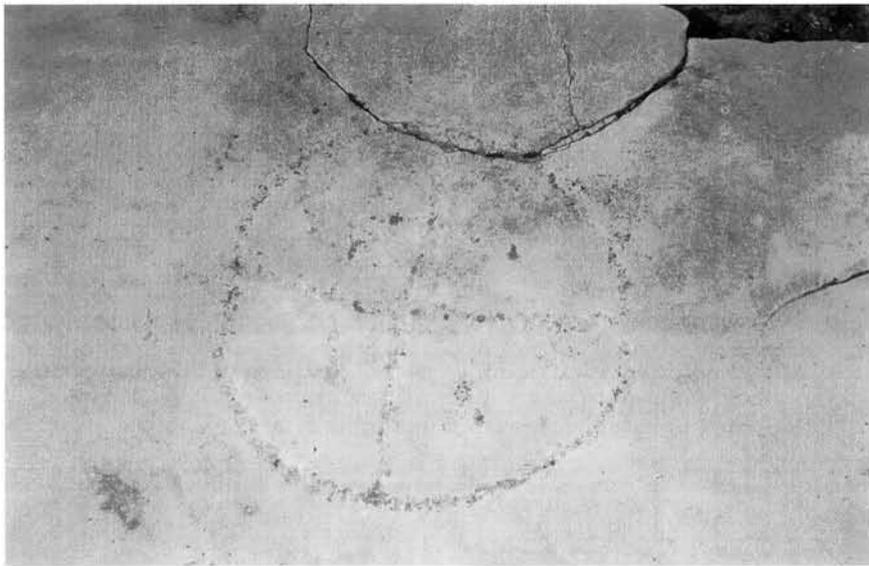


FIG. 6. Detalle de tabula lusoria de tipo circular sobre la losa C8.

- a) Circulares divididas en su interior por radios (Fig. 6).
- b) Concavidades rehundidas en la piedra a las que se asocia un rectángulo inscrito (Fig. 7).

Las primeras son las más numerosas; en el momento en el que el citado autor elaboró su estudio sobre la ciudad de Itálica, ascendían a un total de cuarenta y cinco²⁶.

Del tipo a, circulares, en el teatro han sido identificadas seis²⁷. Sus medidas son variadas, con diámetros máximos de en torno a los 25 cm (B18 y C8) y mínimos de 10 cm (B16). Todos los ejemplos presentes en la *proedria* corresponden al tipo más sencillo, dividido en cuatro sectores por dos diámetros perpendiculares; no obstante, la *tabula* en C8 presenta además una circunferencia concéntrica interior. Al igual que los *graffiti*, el contorno de estas *tabulae* se ha realizado toscamente por medio de un piqueteado del mármol con un objeto metálico; su forma irregular sugiere además que, para su trazado, no se emplearon instrumentos de precisión como la *regula* o el *circinus*, cosa obvia teniendo en cuenta la esponta-

²⁶ 1973: 264.

²⁷ Siete, si incluimos la ya citada bajo la losa mármorea con *anthemion*, frente a las cinco de Bendala (1973: 264).

neidad de acción a la que estarían asociadas.

Otras modalidades de *tabulae* se reconocen en las losas A15 y B8. Esta última, del tipo b, se trata de una sucesión de diez concavidades rehundidas colocadas a *tresbolillo*, agrupadas de cinco en cinco. Ante ellas se grabó un rectángulo (Fig. 7). Los rasgos reconocidos en A15 podrían asociarse a una tabla de juego, si bien no responden a un orden tan sistemático como la anterior. En ella se identifican tres cavidades formando un triángulo y, ligeramen-

te alejado de ellas, un rectángulo inscrito, cuyas líneas de los lados cortos fueron prolongadas en sus extremos. Por último, en la losa B5 se grabaron cinco de estos hoyuelos, dispuestos en forma de cruz. Podrían haber formado parte de una *tabula lusoria*, quizá inacabada, pero no se encuentran asociados a ningún otro elemento.

Lo más probable es que estas tablas circulares estuvieran relacionadas con juegos de azar y habilidad consistentes en tirar fichas al aire, o quizá astrágalos cuya combinación así como su posición en los diferentes sectores del círculo asignaría un valor diferente a la jugada²⁸. No obstante, también se ha señalado que podrían corresponder a un juego similar al actual denominado *tres en raya*²⁹. Por su parte, en las de cavidades rehundidas es posible que el juego consistiera en hacer pasar pequeñas bolas o fichas de barro de unas a otras siguiendo una estrategia determinada, ya fuera partiendo del rectángulo inscrito o teniendo que llegar hasta él. Como complemento de estos juegos, por tanto, cabe señalar el empleo de dados, tabas (*tali*) y fichas cerámicas que podrían ser incluso sustituidas por monedas o pequeñas piedras, a modo de fichas improvisadas. Si bien muchos de estos juegos eran del

²⁸ Sánchez-Lapuente, 1998: 176.

²⁹ Lamer, 1927; Bendala, 1973: 266.

gusto tanto de niños y jóvenes como de adultos, la temática de los *graffiti* de los que parecen ser coetáneos, permite suponer que fueron realizados y empleados por este último grupo de edad.

Habitualmente este tipo de tablas de juego se documenta en lugares públicos tales como calles o *fora*, como en los escalones de acceso a la *basilica Iulia*³⁰, en el foro republicano. No obstante, a éstas, realizadas sobre losas de pavimento y escalones, habría que añadir otras, probablemente mucho más numerosas, grabadas o pintadas sobre placas de piedra o cerámica, que, a diferencia de las primeras, podían ser fácilmente transportadas de un sitio a otro sin tener que ser abandonadas en el lugar de juego³¹. Su aparición en la *proedria* del teatro italicense lleva a reflexionar, por tanto, sobre la funcionalidad de este espacio y del edificio en su totalidad en el momento en el que estas tablas fueron ejecutadas y empleadas. Si bien se conocen otros ejemplos de *tabulae lusoriae* en edificios teatrales, como en la primera grada de la *cauea* del teatro de Mérida³², resulta característico el lugar elegido en Itálica, espacio tradicionalmente destinado a las *elites* y al que suponemos un acceso restringido al público en general. Del mismo modo, si bien los *graffiti* podrían haber sido el resultado de la ociosidad de una tarde, el esfuerzo realizado para grabar las tablas de juego, unido a su elevado número, sugiere un empleo más prolongado tanto de las propias *tabulae* como del área como lugar de entretenimiento popular.

En lo que al momento de realización se refiere, no poseen rasgos internos que permitan obtener una datación válida y, como en la ampliación

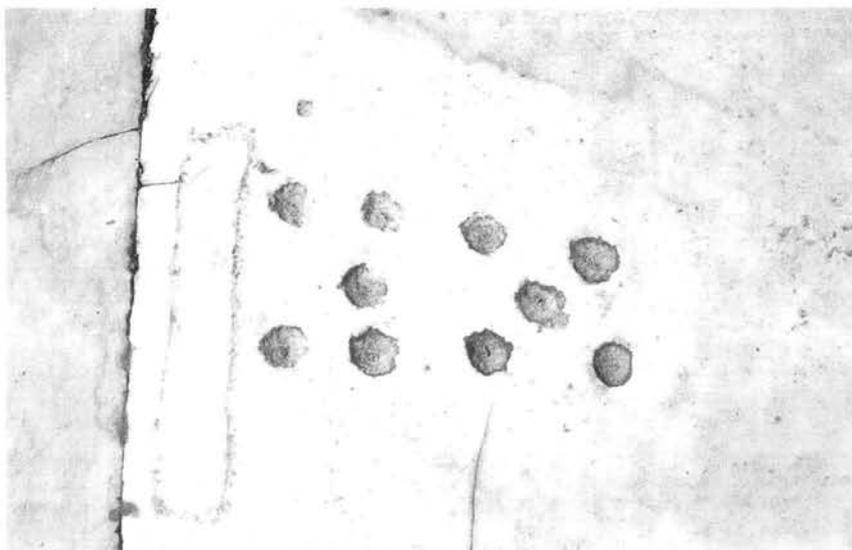


FIG. 7. *Detalle de tabula lusoria sobre la losa B8.*

adrianea de Itálica, se basa en las fechas aportadas por las estructuras sobre las que se realizaron. M. Bendala data las *tabulae* de las calles italicenses entre mediados del siglo II d.C. y comienzos del IV, si bien cree que las de hoyuelos y rectángulos inscritos habrían caído ya en desuso en la segunda mitad del siglo II. En la *proedria* del teatro ambos tipos, a y b, son coetáneos y deben datarse de mediados de la tercera centuria en adelante, probablemente, en torno a época constantiniana.

2.3.3. *Graffiti*³³

En esta categoría, siguiendo la definición que de ella hizo P. Ciprotti³⁴, se han incluido todos

³³ Agradecemos al Dr. M. Langner del *D.A.I Rom* el habernos permitido amablemente consultar su tesis doctoral, entonces inédita, sobre *graffiti* romanos (Langner, 1998). Aquí nos servimos, por tanto, del manuscrito original, más completo que la posterior publicación (Langner, 2001).

³⁴ “[...]die in Form von Worten, Sätzen, Zeichen oder Figuren gelegentlich auf Wänden innerhalb oder Ausserhalb von Gebäuden von Passanten oder von solchen, die sich längere Zeit oder nur für einen Augenblick dort aufhielten, eingeritzt worden sind” (1967: 85). A ella puede añadirse el carácter espontáneo y la ampliación de soportes que señala M. Langner (1998: 7): “Unter Graffitozeichnung wird hier jede Ritzzeichnung an einem scheinbar beliebigen, dafür primär nicht vorgesehen Ort (wie Häuserwänden, Säulenschäften, Sitzbänken und Stufen, etc.) verstanden”.

³⁰ Lugli, 1946: 177 y ss.; Bendala, 1973: 267.

³¹ De este tipo son las documentadas en el teatro de Leptis Magna, salvo un ejemplar realizado sobre un sillar reutilizado. Caputo, 1987: 121-122, lám. 94, 1-4.

³² Bendala, 1973: 269.

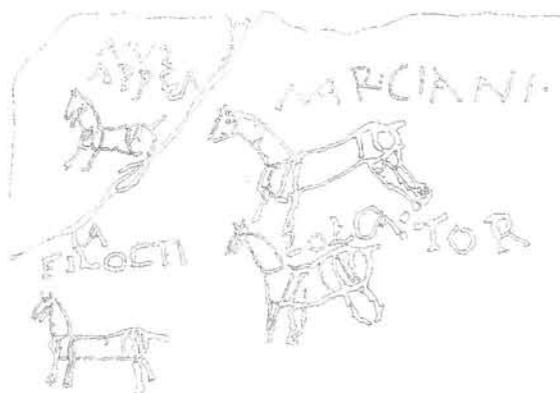


FIG. 8. Graffito con representación de caballos sobre la losa C17 (Dibujo procedente de la documentación de las excavaciones de 1971-1973; J. M. Luzón).

los dibujos e inscripciones grabadas sobre las losas de la *proedria*. Dadas, además, sus características formales e incluso su asociación directa, responden a una misma técnica e iniciativa así como al mismo momento cronológico.

Uno de los elementos que hace más valioso este tipo de representaciones es su independencia de los cauces oficiales de comunicación y representación, su falta de estandarización, constituyéndose en manifestaciones muy cercanas o incluso directas de la lengua hablada y de la cultura popular. Frente a los grandes epígrafes monumentales entre cuyos principales objetivos estuvo el de dejar constancia de los artífices de determinados hechos, el *graffito* se caracteriza por su anonimato, lo que le permite ser un mejor reflejo de la subjetividad e intencionalidad de su autor. Si bien en ocasiones parecen tratarse de meros pasatiempos carentes de sentido, en otras, pueden reflejar actitudes de protesta, crítica, etc. No obstante, en los *graffiti* en el mundo antiguo no hay que ver el acusado matiz transgresor e incluso destructor y delictivo que poseen en nuestros días³⁵.

Poco podrá añadirse más allá de la mera descripción de los motivos representados, ya que, al tratarse de realizaciones populares a mano alzada, subjetivas y espontáneas³⁶, quedarán al margen de toda tipología o sistematización. Podrán, sin embargo, ser analizados desde diversos puntos de vista:

³⁵ Langner, 1998: 16.

³⁶ Maulucci, 1993: 9.



FIG. 9. Graffito con representación de figura antropomorfa sobre la losa C18 (Dibujo procedente de la documentación de las excavaciones de 1971-1973; J. M. Luzón).

- Técnico: todos ellos tienen en común el haber sido realizados, de forma muy tosca, directamente sobre el mármol de las losas. El instrumento empleado fue probablemente un clavo metálico; un cuchillo no habría sido quizá suficiente para incidir el mármol. En su mayor parte parecen haberse realizado por medio de la percusión directa, es decir, a modo de un piqueteado que configuró líneas más o menos regulares y continuas; no se trató, por tanto, de incisiones producto del arrastre del objeto sobre la superficie de la piedra.
- Espacial: a pesar de que este tipo de manifestaciones suelen permanecer inéditas, son muchos los ejemplos documentados en edificios teatrales, en la mayor parte de los casos, en lugares accesibles a los espectadores³⁷. El ambiente generado, dada la masiva concentración de público de todas las extracciones sociales, propiciaría este tipo de manifestaciones, probablemente, provocadas por la espontaneidad de un rato de aburrimiento. Abundantes ejemplos se encuentran en la *cauea* de los teatros de Alejandría³⁸ y

³⁷ No incluimos aquí el corredor del teatro grande de Pompeya donde han sido identificados cientos de *graffiti* de la más diversa temática, destacando barcos, gladiadores y animales. Al respecto véase Väänenen, 1962: *passim*; Maiuri, ²1958: 201-205.

³⁸ Dos figuras humanas, una de ellas vestida con túnica corta: Borowski, 1981: 114; Langner, 1998: *Beilage* (anexo) 39, n.ºs 482 y 483; n.º 156 (genitales femeninos); n.ºs 165-167 (cruces); n.º 253 (cabeza masculina); 1091 y 1092 (peces); 1385 y 1386 (anclas).

Afrodiasias³⁹. Especialmente significativos resultan los ejemplares estudiados por G. Caputo en el *balteus* de la *orchestra* del de Leptis Magna⁴⁰ y W. Dörpfeld y E. Reisch en el pavimento también de la *orchestra* del de Dionisos en Atenas⁴¹. No obstante, también aparecen en otros sectores de los edificios como por ejemplo en la escena y su entorno, como en los teatros de Alejandría⁴², Afrodiasias⁴³ o Éfeso⁴⁴. Aquí son, en su mayoría, bustos de individuos acompañados por sus nombres, posibles caricaturas o (autor) retratos de artistas ya fueran realizados por ellos mismos o sus compañeros de profesión⁴⁵.

– Formal-conceptual:

- Cuadrúpedos indeterminados (C15): estas dos figuras, una apenas perceptible por ser su trazado muy superficial, parecen corresponder a animales de cuatro patas, difícilmente clasificables por el escaso detalle y el esquematismo con el que fueron realizados. Ejemplos similares, igualmente ambiguos, se encuentran en el corredor del teatro grande de Pompeya o sobre una de las columnas de la *gran palestra* de la misma ciudad⁴⁶.
- Caballos (C17) (Fig. 8): se asocian a *ludi circenses*. Un muy alto porcentaje de los

³⁹ Langner, 1998: n.ºs 256-257 y 298-299 (bustos humanos); n.º 535 (atleta); n.ºs 598, 606 y 612 (gladiadores); 994 (ave); 1319 (barco); 1403 (torre acompañada de inscripciones en griego).

⁴⁰ Sobre el dorso de siete de sus losas de calcárea se representó a la *Dea Roma* y un busto que se ha reconocido como de Juliano el Apóstata, además de toda una serie de motivos vegetales (Caputo, 1971-1974: *passim*).

⁴¹ Dörpfeld y Reisch, 1896: 95. Corresponden a una serie de figuras identificadas como arquitecturas.

⁴² Langner, 1998: n.ºs 137 (falo); 168 (cruz enmarcada); 627 (figura con palma y túnica); 1004 (ave).

⁴³ Langner, 1998: n.ºs 195 (busto con epígrafe); 639 (trapecista).

⁴⁴ Langner, 1998: n.ºs 196 y 197 (bustos masculinos con inscripciones de aproximadamente 50 cm de altura); 635-637 (artistas disfrazados, el primero de ellos acompañado de inscripción).

⁴⁵ Roueché, 1993: *passim*.

⁴⁶ Langner, 1998: n.ºs 982 y 1095, respectivamente. Para el último de ellos véase también Maulucci, 1993: 60.

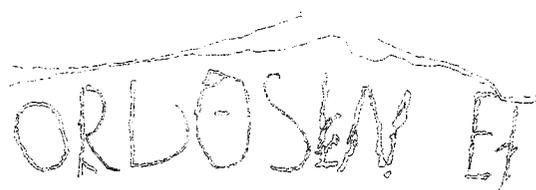


FIG. 10. Inscripción latina sobre la losa C17 (Dibujo procedente de la documentación de las excavaciones de 1971-1973; J. M. Luzón)

graffiti documentados a lo largo del imperio se relacionan con los juegos de anfiteatro (gladiadores y *uenationes*) y circo⁴⁷. Dentro de ellos será frecuente la aparición de caballos, si bien, en muchos casos, estarán asociados a escenas cinegéticas. Como paralelos iconográficos podemos señalar las representaciones de carros con caballos y aurigas del teatro de Alejandría, acompañados de sus nombres en griego⁴⁸. También del *Paedagogium* de Roma proceden representaciones de caballos con palmas con sus nombres en latín⁴⁹. Entre las representaciones de caballos aislados engalanados, algunas han sido identificadas en el corredor del teatro mayor de Pompeya⁵⁰. En el caso de los italicenses, los nombres parecen poder corresponder a sus aurigas ya que uno de ellos, *Marcianus*, se documenta en el mismo contexto de carreras de circo en un mosaico emeritense⁵¹. A partir del dibujo realizado

⁴⁷ Mayoritariamente de gladiadores, si bien debe ser tenido en cuenta que en un muy elevado porcentaje los ejemplos estudiados proceden de las ciudades campañas destruidas en el año 79 d.C. En este momento, las carreras de circo todavía no habían alcanzado el desarrollo del que serían objeto en siglos posteriores, siendo los espectáculos que gozaron de mayor favor popular a partir del siglo III d.C.

⁴⁸ Borowski, 1981; Langner, 1998: n.º 785, *Beilage* (anexo) 87.

⁴⁹ Langner, 1998: n.ºs 855 y 856.

⁵⁰ Langner, 1998: n.ºs 855-877.

⁵¹ Se trata del conocido como *mosaico de los aurigas*, hallado en la calle Arzobispo Massona y hoy conservado en el MNAR; Blanco, 1978a: 56, 1978b: 45-46; Luzón, 1998: 247; Darder, 1996: 299, doc. 31; Nogales, 2000: 75. En efecto, esta práctica de hacer constar los nombres de aurigas y/o caballos en sus representaciones comienza a aparecer en el siglo III d.C. También



FIG. 11. Detalle de inscripción sobre la losa C3.

por Laborde del mosaico del circo de Itálica, hoy perdido, nos consta en él el mismo nombre acompañando a un auriga⁵². Dos de ellos *Marciani* y *Lafilocti* podrían ser genitivos, cosa que reforzaría esta hipótesis, si bien, *Nussapen* y *Solontor*, parecen ser nominativos. En cualquier caso, estas cuestiones gramaticales no serían demasiado decisivas, teniendo en cuenta que el artífice escribió incluso las *eses* al revés.

- Figura antropomorfa (C18) (Fig. 9): no puede precisarse si se trata de una caricatura de un personaje concreto o simplemente de un individuo genérico. Se han reconocido casos en los que los representados se

procedentes de Mérida cabe citar las pinturas de la casa excavada en la calle Suárez Somontes; éstas, no obstante, representan dos escenas de cuádriga y una de doma (Álvarez Sáenz de Buruaga, 1974: *passim*; Nogales, 2000: 74-75); a éstos pueden unirse las representaciones que, también de carreras, aparecen en los mosaicos de Palau y Torre Llauder, hoy en el Museo de Barcelona. Otras tan sólo de caballos, más cercanas a las itálicas, proceden de la villa lusitana de Torre de Palma (López Monteagudo, 1991: lám. III, 1 a 5) de fines del siglo III, comienzos del IV, donde también aparecen acompañados de nombres propios; o de la de Aguilafuente (Segovia) (Lucas, 1986-1987: 219-235), de comienzos del siglo IV.

⁵² Este mosaico, controvertido, parece datarse a fines de la tercera centuria. Canto, 1986: 50; Blázquez, 1991: 953-964.

relacionan con el ámbito teatral, pero la figurilla itálicense no posee ningún atributo que permita afirmarlo. Si bien por los rasgos podría asociarse a la forma de representar figuras humanas en la infancia, no tuvo por qué ser así, ya que algunas similares se han documentado a gran altura, inaccesible para un niño⁵³. Del acceso al *frigidarium* de las termas de la Villa de San Marcos de Estabia⁵⁴ proceden algunos ejemplos semejantes, de formas muy esquemáticas

también representadas frontalmente.

- Inscripciones: sobre la losa C17 aparecen grabadas, con letras de rasgos vacilantes y trazo y tamaño muy irregular, las palabras *ordo senei*⁵⁵ (Fig. 10). Habría que preguntarse si quien las escribió hacía referencia crítica directa, con un claro matiz peyorativo, a los individuos que se acomodaban en esta área de la *orchestra*, generalmente magistrados y sacerdotes municipales así como sus eventuales invitados. Esta hipótesis supondría, no sólo que, efectivamente, el teatro seguía en uso cuando estos *graffiti* fueron realizados, sino también que todavía se respetaba un cierto orden jerárquico en los asientos de los espectadores. En la misma losa pero sin aparente conexión entre sí se reconocen una *ene* (“N”) y la sílaba “SO”.
- Varios: se documentan además otros rasgos de pequeño tamaño que apenas permiten identificar el motivo representado. Sobre la losa C17 se grabaron una estrella de cinco puntas y un rectángulo con una cruceta interior. En la C18, se identifica una hoja

⁵³ Langner, 1998: 54.

⁵⁴ Langner, 1998: n.ºs 454-460.

⁵⁵ Respecto a la acepción de *ordo*, especialmente interesante en el caso del teatro donde también podía pasar a denominar “fila de asientos”, véase Rawson, 1991: 508.

de hiedra y dos líneas curvas concéntricas de trazado muy tosco y discontinuo.

- Cronológico: son coetáneos y de época romana, aunque tardía, cosa que queda fuera de toda duda: además de por las razones estratigráficas ya expuestas, por la información aportada por algunos de los motivos representados como los caballitos de las carreras de circo acompañados de nombres latinos, o la inscripción *ordo senei*. Insistimos en este hecho porque, durante largo tiempo, la inscripción sobre la losa C3 (Fig. 11) se ha interpretado como de época islámica⁵⁶, lo que ha llevado a sugerir que las acciones de expolio de este momento hubieran afectado también directamente a este sector del edificio. Dada la dinámica sufrida por el teatro tras su abandono y la potente acumulación de sedimentos arenosos de aluvión e inundación documentados sobre la *orchestra* y su entorno inmediato en un momento muy cercano a mediados del siglo IV, parece poco probable que el citado *graffito* hubiera sido hecho por manos árabes. Su técnica que, no obstante, por rudimentaria podría ser común a casi todas las épocas, así como lo indeterminado de los rasgos trazados, lleva, por razones de coherencia estratigráfica, a identificarla como coetánea al resto del conjunto.

Por tanto, estas manifestaciones parecen poder relacionarse con un momento en el que el edificio teatral no había dejado aún de ser utilizado como lugar de reunión y espectáculos, si bien quizá de forma muy ocasional y discontinua. Es posible que, entonces, tan sólo tuvieran lugar allí actividades de carácter muy

⁵⁶ Corzo y Toscano, 1989a: 126 (árabe), 1989b: 38 (aquí se plantea que sea latina); Caballos *et al.*, 1999: 95.



FIG. 12. Estructura de opus testaceum.

popular, incluso con contenidos obscenos o morbosos⁵⁷, así como eventuales reuniones ciudadanas de carácter asambleario. Así parece demostrarlo el hecho de que el área no hubiera sido todavía por entonces ni invadida por otros usos como los que ya se estaban desarrollando en la vecina *porticus post scaenam*, ni por los sedimentos de aluvión, signo incuestionable del abandono del edificio. Además, este momento, muy avanzado el siglo III d.C. o ya en la primera mitad del siglo IV, coincide con el de mayor auge de las carreras de circo, siendo dentro de este gusto popular en el que pueden contextualizarse los *graffiti* de los caballitos acompañados de los nombres de sus aurigas, coetáneos, como se ha visto más arriba, a la mayor parte de representaciones de este tipo.

2.4. La estructura de opus testaceum

Es muy poco lo que en la actualidad puede avanzarse sobre la funcionalidad de esta estructura, si bien, especialmente su ubicación, en un

⁵⁷ Al modo de los que parece haberse representado en un sector de un relieve conservado en el Museo Nacional de Sofía en el que aparecen individuos ataviados con máscaras de animales –quizá enanos– en torno a un oso y que se data entre el siglo III y fines del V d.C. (Lehmann, 1990: 140).

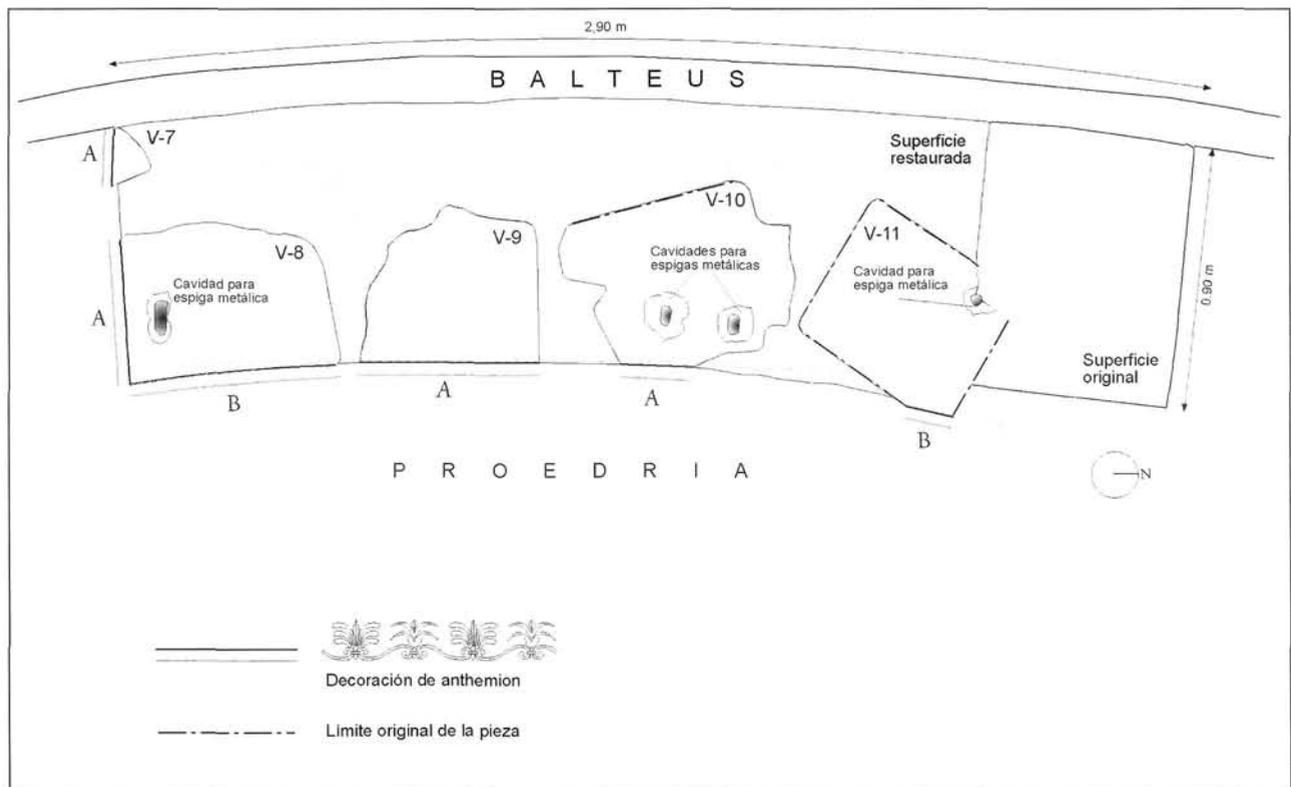


FIG. 13. Estructura de opus testaceum sobre la proedria. Análisis de la disposición de sus losas decoradas de cubierta.

punto del teatro tan emblemático como la *orchestra*, hace pensar en una serie de usos simbólicos y políticos que tratarán de ser evaluados a continuación.

Su aspecto actual es, en gran medida, el resultado de la interpretación que de él se hizo en el curso de las labores de restauración (Fig. 12). A través de las fotografías realizadas a comienzos de la década de los setenta, durante las excavaciones en las que fue exhumada, se aprecia su estado original: tan sólo conservaba un máximo de nueve hiladas de ladrillo de sus paramentos externos, mientras que algo más de la masa irregular interior en *opus caementicium*. Su altura actual reconstruida se hizo coincidir con la horizontal de las losas del *balteus* sobre las que se apoyaba. Ninguna de las losas de cantos decorados que hoy le sirven de cubierta fue hallada *in situ*. Todas las placas que forran sus paredes verticales son de nueva factura; se reconstruyeron a partir de los orificios para pernos identificados en diferentes puntos de su alzado.

2.4.1. Descripción y ubicación

Mide 2,90 m de anchura, 0,90 de profundidad, y presenta una altura total reconstruida de 1 m.

Sus paramentos exteriores, de los que el frontal es ligeramente cóncavo para adaptarse al perímetro de las losas de la *proedria*, se realizaron en *opus testaceum*, mientras que su núcleo interno es de *opus caementicium* con cascotes y fragmentos de ladrillo heterogéneos. Se conservan nueve hiladas originales, llegando a una altura máxima total de 68,5 cm. Las medidas de los ladrillos son de 30 x 21 x 6 cm. Éstos, según L. Roldán, muestran afinidades con respecto a los de las construcciones de la ampliación adrianea⁵⁸ de la ciudad. El paramento también incluye un sillar (26 x 22 cm) junto a la losa del *balteus* más septentrional sobre la que se apoya. Las placas de

⁵⁸ 1993: 78.

mármol que revistieron sus paredes verticales, en cuyo paramento de ladrillo han quedado cavidades para los pernos de sujeción, han sido reintegradas en piedra artificial con unas dimensiones de 40 x 88 x 8 cm (Fig. 15).

Se construyó sobre el tercer escalón (C) de la *proedria*, ya entonces bastante desgastado por el uso, y fue apoyado a su vez sobre el *balteus* (tan sólo afectando a las losas del tipo 4), ligeramente desplazado hacia el norte con respecto al eje central de la *orchestra* (Fig. 22).

2.4.2. La cubierta marmórea de losas con *anthemion* y su problemática

Como ya se ha señalado anteriormente, ninguna de las losas que coronan la estructura de *opus testaceum* fue hallada *in situ*. Tanto los restos de *opus caementicium* del relleno interno como los restos de hormigón sobre las losas del *balteus* habían permitido deducir que la fábrica de la estructura finalizaba aproximadamente 10 cm por debajo del límite superior de aquéllas. A su vez, entre los elementos arquitectónicos inventariados durante los trabajos de restauración, se identificó un grupo de cuatro piezas que se consideró, por su altura y características, como parte de la cubierta marmórea original. Las piezas presentan un resalte de *anathyrosis* en su cara inferior de 1,5 cm que comienza a 5,5 cm del límite frontal decorado⁵⁹.

En la actualidad se documentan, formando parte de la cubierta de la estructura, cinco fragmentos de losas decoradas, cuatro de gran tamaño; uno de ellos de esquina (Fig. 13). A ellos debe añadirse un pequeño fragmento identificado entre los materiales conservados en el almacén del edificio.

Dado que el empleo de ladrillo supone un claro índice cronológico para todo el ámbito peninsular⁶⁰ y más aún para la ciudad de Itálica⁶¹ parece claro que la construcción aquí analizada nunca podría datarse antes de época

trajanea⁶². El módulo de sus ladrillos, además, semejante al de los empleados en las construcciones de la ampliación adrianea⁶³, sugiere su datación en este momento de comienzos del siglo II d.C. Esta cronología parecía adecuarse, a primera vista, a la decoración de palmetas de su remate marmóreo superior, sin que ningún investigador hubiera llevado hasta el momento un estudio pormenorizado de dicho motivo.

El *anthemion* es un motivo decorativo que, originario de Grecia y con amplio desarrollo en época helenística, fue muy frecuentemente empleado en la iconografía augustea y julio-claudia (basílica Emilia⁶⁴, templo del Foro Holitorio⁶⁵, arco de Augusto en Rímmini⁶⁶, basas de pilastra en el *Pórtico del Foro* de Mérida⁶⁷, entre otros). En el ejemplo italicense (Fig. 14a y b) está formado por dos motivos vegetales alternantes de perfil, ambos en el mismo sentido⁶⁸: una flor de cuatro pétalos apuntados y cóncavos separados dos a dos por un pistilo alargado central y una palmeta de seis brazos redondeados en sus extremos, con una costilla en su eje de simetría en forma de punta de diamante. Ambos se unen entre sí por medio de tramos de cintas que se curvan bajo los motivos ciñéndose por estrechos baquetones. De nuevo, los componentes de este *anthemion* aparecerán frecuentemente asociados a composiciones neoáticas de comienzos del siglo I d.C., en su mayor parte, propias de época augustea, ya sea en candelabros marmóreos⁶⁹, aras, urnas⁷⁰, etc. Ambos motivos se encuentran también unidos en un fragmento de arquitrabe de época augustea de Córdoba, si bien al inte-

⁶² De este momento se documentan las primeras estructuras en ladrillo de la ciudad, en las conocidas como Termas Menores o de Trajano, cuyo módulo es de 29/31 x 21/24 x 4/5 cm (Roldán, 1993: 129).

⁶³ Roldán, 1993: 78.

⁶⁴ Von Hesberg, 1980: 186-187, lám. 24.

⁶⁵ Von Hesberg, 1980: 206, lám. 31; de época augustea temprana.

⁶⁶ Von Hesberg, 1980: 205-206, lám. 30, 1.2; se data en el 27 a.C. por medio de un epígrafe asociado.

⁶⁷ De la Barrera, 2000: n.ºs 62-63, de cronología claudio-neroniana.

⁶⁸ Siendo más frecuente su alternancia también en orientación.

⁶⁹ La palmeta en Cain, 1985: n.º 156, lám. 36, 3-4.

⁷⁰ Sinn, 1987: n.º 123, lám. 294.

⁵⁹ Información obtenida de las notas de trabajo de A. Jiménez: libreta 1, 53.

⁶⁰ Bendala, 1992: 222; Rodá, 1994: 324-325.

⁶¹ Roldán, 1993, 1999.



FIG. 14a y b. *Detalle de la decoración de anthemion de las losas de cubierta de la estructura de opus testaceum.*

rior de los arquillos de un *Bügelkymation*⁷¹. No obstante, los paralelos más próximos para esta pieza se sitúan en la cornisa de ménsulas del orden interno inferior de la basílica Emilia⁷², el arco de Augusto en Rímini⁷³ o la escena del teatro de Bolonia⁷⁴. En el primero de ellos, a los dos motivos descritos, prácticamente idénticos a los que nos ocupan, se añade un tercero, una palmeta de lóbulos redondeados. De entre la construcción del teatro de Marcelo y la finalización del orden inferior de la basílica Emilia se data una serie de la iglesia de S. Nicola in Carcere⁷⁵. La palmeta está presente en un relieve de Rávena⁷⁶, mientras que la flor de loto se documenta, entre otros ejemplos, en una pieza del Museo Nacional Romano⁷⁷ y otra de

⁷¹ Márquez, 1998: 160, n.º 38, fig. 18.2, lám. 41.3.

⁷² Leon, 1971: lám. 137.1; Von Hesberg, 1980; Bauer, 1988: 206-211, fig. 101; catálogo del Museo Nacional Romano: tomo I.3. pieza 228.59; Mattern, 2001: *Kat.* II.19/a, p. 186, lám. 44.1. De su primera fase, entre los años 14 y 2 a.C.

⁷³ Von Hesberg, 1980.

⁷⁴ Ortalli, 1983.

⁷⁵ Mattern, 2001: *Kat.* II.18, p. 18, lám. 43.2; 5 y *Kat.* II.17/a., p. 184-185, lám. 43.3.

⁷⁶ Bovini, 1962: 26 y ss., fig. 6.

⁷⁷ MNR, I, 3, p. 59, n.º 11-28.



FIG. 15. *Detalle de la fábrica de opus testaceum de la estructura sobre la proedria. En ella se aprecian las cavidades para el anclaje de las placas mármóreas que cubrían sus paramentos externos.*

Ostia⁷⁸. Un motivo semejante pero en el que las palmetas y las flores de loto se alternan en uno y otro sentido se documenta en una basa procedente de S. Maria Capua Vetere, datada por C. Schreiter en época julio-claudia⁷⁹ o en el Pórtico del Foro de Emerita Augusta⁸⁰.

A continuación se presentan las conclusiones de un pormenorizado análisis estructural de los restos conservados:

- Los planos verticales decorados de las losas, los que constituían el contorno de la cubierta

⁷⁸ Pensabene, 1973: n.º 672, p. 163. Se trata de un capitel de pilastra. La flor de loto, no obstante, es de mayor complejidad que la italicense, de nueve hojas. Datado en torno al año 12 a.C.

⁷⁹ Schreiter, 1995: 292, n.º 16, figs. 10.10 y 91.

⁸⁰ De la Barrera, 2000: n.ºs 62-63.

de la estructura de ladrillo, son totalmente rectos en dos de las piezas (V-9 y V-10 en Fig. 13), por lo que no se adecuan al perímetro levemente cóncavo de ésta. Especialmente en algunos puntos se advierte lo forzado de la disposición actual de las piezas para adaptarse a la citada curvatura. Tan sólo la cara este de la V-8 es ligeramente cóncava.

- Si bien los tres fragmentos más meridionales (V-7, V-8 y V-9) conservan solamente como límites originales los decorados, los otros dos (V-10 y V-11), a pesar de estar erosionados, parecen presentar una forma aproximadamente paralelepípedica que en absoluto se ajusta ni a las dimensiones ni a la orientación de la superficie de la estructura.
- Las cavidades con restos de metal identificadas en tres de las losas, a pesar de desconocerse su funcionalidad, resultan en su actual disposición de muy difícil lectura, más aún, el asociarlas a un sitial bronceo⁸¹.

A través de la referencia aportada por A. Jiménez⁸², ya que hoy resulta imposible advertirlo, nos consta que sobre la cara inferior de una de las piezas de la cubierta marmórea se grabó una *tabula lusoria*⁸³ y un *graffito* de un objeto que recuerda a un *praefericulum*. Esto llevaría, en la línea de lo anterior, a dar por hecho que la estructura no solamente no estaba en uso sino incluso parcialmente amortizada cuando se realizaron los *graffiti* y tablas de juego en la *proedria*.

Todo ello lleva a reconstruir el siguiente proceso (fases A y B en Fig. 13):

⁸¹ Corzo y Toscano, 1989a: 81.

⁸² Jiménez, 1982: 285.

⁸³ Del tipo 1 de Bendala (1973: 264).

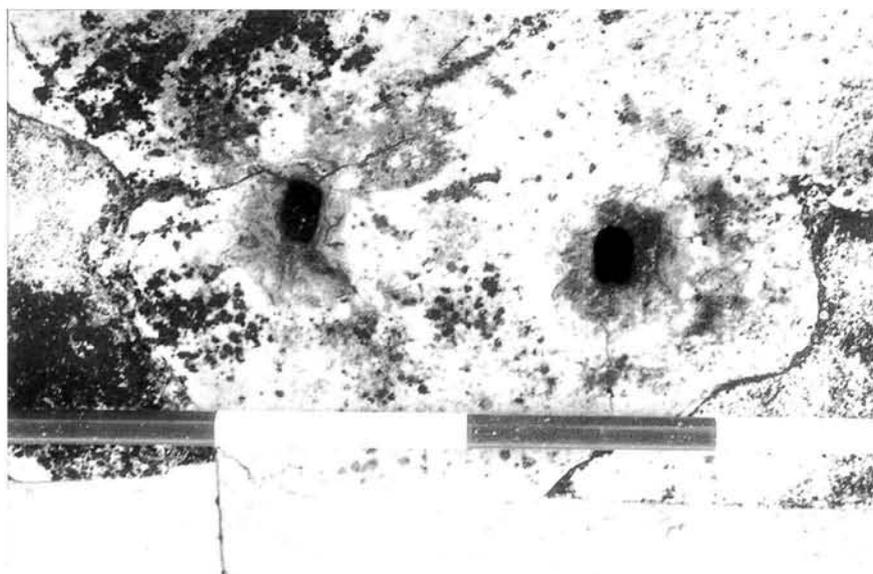


FIG. 16. Detalle de las cavidades documentadas en el plano superior de algunas de las losas decoradas de cubierta de la estructura de opus testaceum.

Fase A: Las losas se realizan en época augustea, probablemente para la propia decoración del teatro, en una posición que desconocemos, aunque quizá en algún punto de la escena. A este momento se asocian las cavidades con restos de metal practicadas en su superficie, ya que en su ubicación sobre el altar resultan difícilmente interpretables.

Fase B: A comienzos del siglo II d.C. se reutilizan las antiguas losas en la nueva estructura de *opus testaceum* que ahora se construye. No obstante, algunas piezas como la V-8, fueron transformadas para adaptarse a la nueva ubicación. Esto llevó a trabajar la pieza para adaptarla al ángulo. Mientras que el actual lateral sur presenta un relieve de buena factura propio del primer momento de elaboración, en el este se reconoce el intento de imitar el motivo antiguo, si bien los resultados distaron mucho del modelo: además de los planos de la superficie decorada, destaca el hecho de que las espirales bajo las palmetas y flores de loto, que tendrían que haber sido simétricas, giren torpemente en un mismo sentido. De las cinco piezas conservadas las V-7, V-9, V-10 y la cara sur de la V-8 responden al relieve original, la V-11 y la citada cara este de la V-8 a la posterior reelaboración. No deja de ser significativo que esta última sea la única

de perfil ligeramente cóncavo, buscando adaptarse a la curvatura de la estructura; en la V-11 no se conserva un fragmento decorado de longitud suficiente como para poder constatarlo.

Del mismo modo, no serían éstas las únicas piezas augusteas respetadas en el edificio: elementos *ideológicamente* tan significativos como las aras neoáticas y la inscripción monumental de la *orchestra* no solamente fueron conservadas durante toda la vida útil del teatro, sino que incluso fueron restauradas para garantizar su conservación.

2.4.3. Interpretación, cronología y paralelos

Debido a su ubicación, en un sector tan cargado de simbolismo como fue la *orchestra-proedria* en el teatro romano, compartiendo protagonismo en el italicense con los asientos de honor de las *elites* locales e incluso con otros elementos como quizá un ara de la que hoy tan sólo restan las huellas de sus encajes, esta estructura se ha asociado tradicionalmente al culto imperial. Sin duda, son cada vez más numerosos los edificios teatrales en los que se reconocen este tipo de elementos, de forma paralela al creciente protagonismo que la investigación reconoce para ellos en la ideología imperial potenciada desde Augusto en adelante. Así, es un ejemplo paradigmático el *sacrarium larum et imaginum* documentado en la *ima cauea* del de *Emerita Augusta*⁸⁴ datado en época trajanea. También del teatro de *Tarraco* procede un altar con una dedicación al *numen* de Augusto⁸⁵ (*Numini Augusti*). Como ejemplos extrapeninsulares cabe citar los de Priene, con un altar en su *orchestra*⁸⁶ y Leptis Magna, donde, en un ara octogonal situada en la *proedria*, se hace referencia

a la dedicación de un podio, quizá similar al de Itálica⁸⁷, al Emperador (*Augusto Sacro*). El panorama se amplía al incluir los indicios de elementos relacionados con el culto imperial en todo el edificio, siendo muy frecuente la identificación de templetos o *sacella* en la parte alta de la *cauea*: Sagunto, *Bilbilis*, Tipasa, Dougga, Leptis Magna, Vienne, Trieste o *Saepinum*, son algunos de ellos.

Sin embargo, la ubicación de esta estructura, ligeramente excéntrica con respecto al eje este-oeste de la *orchestra* y situada sobre un grupo de losas del *balteus* de la misma tipología (tipo 4), lleva a sugerir otra interpretación. Como se verá a continuación, al analizar el *balteus*, en él confluyen varios tipos de losas, a su vez respaldo de asientos, que parecen haber respondido a la intención de determinados individuos de individualizar el lugar que ocupaban, tal y como consta en Roma con ocasión de los homenajes póstumos a Germánico⁸⁸ y, posteriormente, a Druso⁸⁹. Es posible que esta construcción de *opus testaceum* hubiera tenido como fin la *monumentalización* de determinados puestos honoríficos, quizá de ciudadanos ya desaparecidos a los que se pretendía así homenajear. Con esta estructura no solamente se recordaba a perpetuidad el lugar que un día ocuparon, sino que también se impedía que otros lo usurparan. No deja de resultar atractiva la hipótesis según la cual los ciudadanos dignos de tal privilegio habrían sido *Lucius Traianus Pollio* y *Caius Titius/Traianus Pollio*, no solamente principales artífices de la construcción del teatro, sino además próximos a los círculos imperiales en calidad de primeros pontífices del culto al Emperador. Más todavía, el que esta iniciativa se date a comienzos del siglo II, en tiempos de Trajano o Adriano, tratándose, al menos uno de los protagonistas, de un antepasado del Emperador. De lo que no hay duda es de que los

⁸⁴ Trillmich, 1989-1990: 95-101, láms. 11,2 y 12.

⁸⁵ *RIT*, 48, si bien se desconoce su ubicación original precisa. Al respecto dirá J. Ruiz de Arbulo (1993: 97): "Un altar con dedicatoria Numini Augusti y la situación urbana del edificio documentan de forma elocuente la asociación existente entre foro y teatro en el paisaje urbano, que convierte ambos edificios en dos piezas arquitectónicas del ceremonial de la ciudad relacionado con el culto imperial".

⁸⁶ Graefe, 1979: 133.

⁸⁷ Caputo, 1949: 83.

⁸⁸ Tácito, *Ann.*, II, 83, 1: "sedes curules sacerdotum Augustalium locis superque eas quereae coronae statuerentur"; en la *Tabula Hebana* (*AE*, 1949: 215) "utiq(ue) ludis Augu[stalibus cum subsellia sodalium / ponentur in theatris sellae curules Germanici Caesaris inter ea ponantur cu[m] quereis coronis in memoriam]eius sacerdoti".

⁸⁹ Tácito, *Ann.*, IV, 9, 2; *CIL*, VI, 912.

Blattios permanecieron presentes en la memoria de la ciudad y sus habitantes al menos a través de la inscripción monumental, preservada hasta el abandono definitivo del edificio.

2.5. El balteus

El *balteus* es un parapeto marmóreo encargado de dividir las diferentes secciones concéntricas de la *cauea* y ésta de la *orchestra*⁹⁰. No obstante, no sólo era un elemento estructural, sobre el que, por ejemplo, podían apoyarse *subsellia*⁹¹, sino que también tenía una fundamental funcionalidad ideológica: reforzaba física y visualmente la separación entre las diferentes áreas y, más aún, de los espectadores que tomaban asiento en cada una de ellas.

Si bien en algunos teatros aparecen en todas las *praecincciones*, es decir, señalando también las divisiones internas de la *cauea*, en el caso del itálico solamente se ha documentado con total seguridad en el límite de la *orchestra*, es decir, delimitando la *proedria*⁹².

En el lateral interior de la pieza original de remate del *balteus* (Fig. 23) así como en algunos de los fragmentos de las losas del tipo 1, en mármol *africano* (Fig. 18), se ha reconocido una serie de pequeñas oquedades de sección cuadrada que no llegan a atravesarlas así como otras perforaciones mayores de sección circular que podrían ponerse en relación con la instalación allí de sillones marmóreos o *subsellia*. También parece sugerirlo el perfil sinuoso de los tipos 1 y 4, cuya parte superior se curva para dar lugar a la forma de un respaldo de sillón. Del mismo modo, en torno al comienzo del siglo II d.C. fue también aprovechado parcialmente para apoyar sobre él

⁹⁰ Tertuliano, *De Spect.*, 3, 6: "cardines balteorum per ambitum et discrimina popularium per proclium".

⁹¹ Como en el teatro de Corinto, en el de Dionisos de Atenas (Fletcher, 1935: 62-75, figs. 54-63; Maass, 1972: *passim*), Priene (De Bernardi, 1970: 13 y fig. 8); también existen marcas en la *proedria* del teatro de Tieste (Verzár-Bass, 1991: plano I).

⁹² No obstante, algunos restos conservados en la parte alta del graderío parecen sugerir la existencia de un pasillo intermedio con un *balteus* asociado, construido en fábrica.

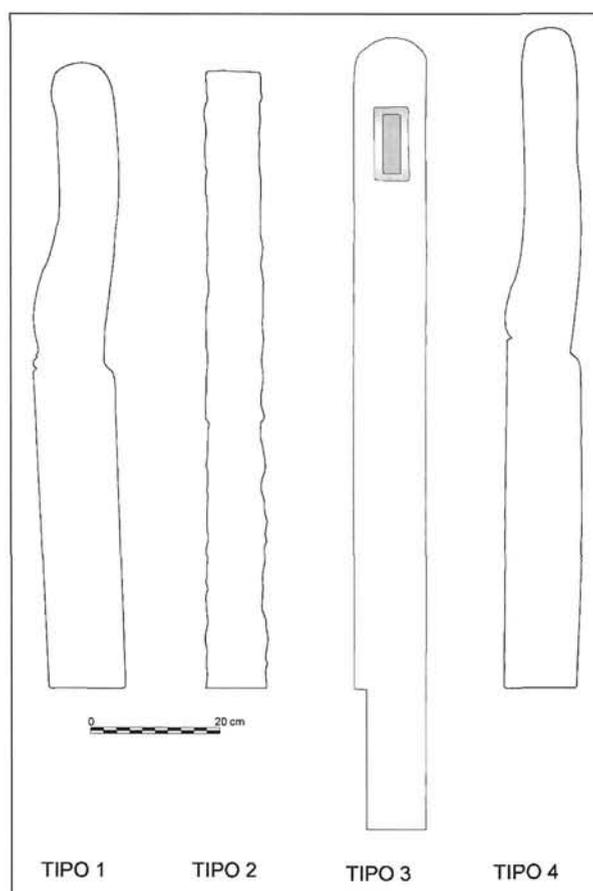
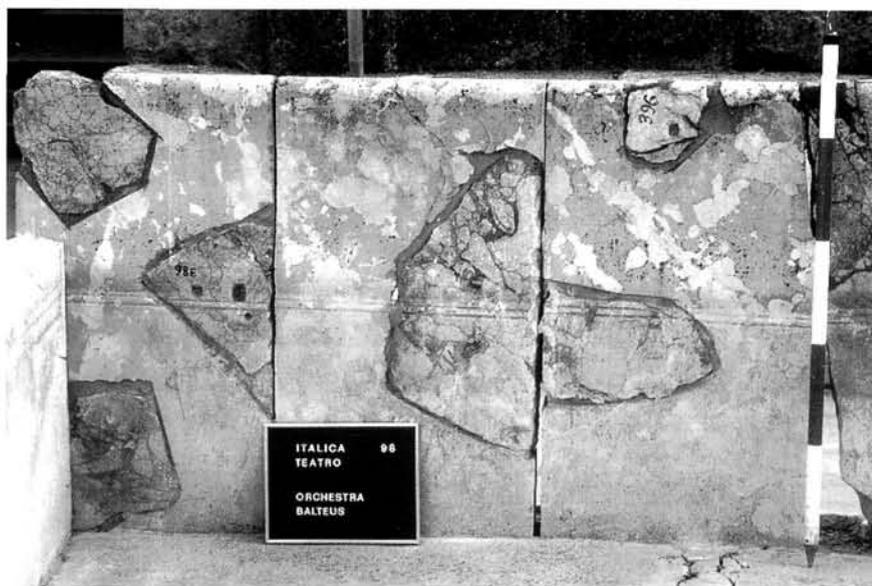


FIG. 17. Esquema tipológico de las diferentes losas que configuran el balteus.

la ya analizada estructura de forma rectangular realizada en *opus testaceum*.

El *balteus* es, con la galería oeste de la *porticus post scaenam* el sector del edificio en el que más evidencias quedan de la dinámica evolución del edificio. Lo más llamativo no es solamente el que se haya reconocido toda una serie de tipos de losas que responden a diferentes momentos, sino que además algunos fragmentos de ellas fueron reutilizados en diversos puntos del edificio: de *africano* en la reparación de la cloaca del *iter* norte, del tipo 3 (mármol blanco de sección recta, Figs. 20 y 21) haciendo de parapetos en el ingreso al *iseum* de la galería norte de la *porticus post scaenam*⁹³. Por último, un fragmento de remate

⁹³ R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 85) hace referencia a esta reutilización de losas del *balteus* en el templo de Isis.

FIG. 18. *Losas del balteus, tipo 1.*FIG. 19. *Losas del balteus, tipo 2.*

lateral del *balteus*, fue reutilizado como soporte de un *periaktos* giratorio.

El *balteus* fue objeto de una amplia restauración durante la década de los ochenta. Se limpió y saneó su superficie de apoyo, recalzando las piezas originales. También se rellenaron las lagunas con nuevas losas de piedra artificial en las que se incluyeron fragmentos en caso de conservarse (tipo 1). El sector norte, perdido casi en su totalidad, fue reconstruido con losas nuevas

del tipo 3, ya que las huellas dejadas entre el último escalón de la *proedria* y la *praecinctio* así parecieron sugerirlo. De nuevo se ha llevado a cabo una restauración menor a comienzos de 1999 con objeto de reincorporar algunos fragmentos que, con el paso del tiempo, se habían disgregado.

2.5.1. Las losas

La descripción de los tipos se hace según su orden de ubicación, de sur a norte.

Tipo 1 (Fig. 18): seis losas de mármol africano de Teos. Su altura es de 105 cm, su grosor máximo 11,5 cm; su anchura oscila entre los 54,5 de la primera de ellas y los 118 de la quinta. En su mayor parte han sido reconstruidas a partir de fragmentos originales, reintegrando las lagunas con piedra artificial coloreada. Su sección presenta una moldura horizontal en su tercio inferior, a partir del cual el resto de la losa se desarrolla con perfil ondulado en suave "s". Sobre los fragmentos conservados se han

identificado un total de diez oquedades, en ocasiones perforaciones de lado a lado de las placas. Si bien en su mayor parte parecen poder identificarse con los anclajes de los ya citados *subsellia* u otros elementos con disposición radial (a modo de los propios límites decorativos del *balteus*) es posible que algunas de ellas, por su menor tamaño y ubicación más marginal deban ponerse en relación con reparaciones antiguas de las placas fragmentadas.

Tipo 2 (Figs. 19 y 20): cinco losas en mármol blanco rosado⁹⁴ de grosores heterogéneos y acabado rugoso y muy irregular. No guardan homogeneidad en altura. Su anchura oscila entre los 65,5 y los 103,5 cm. El remate superior es plano y horizontal. Sus grosores son variables, de entre 6 y 9 cm. Podrían ser piezas reutilizadas. Su frente, el que se abre a la *orchestra*, está ligeramente mejor trabajado que su cara posterior.

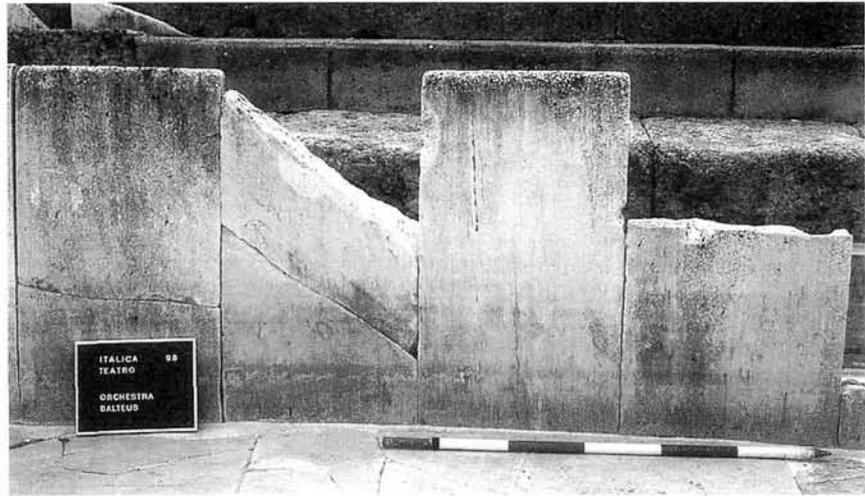


FIG. 20. Losas del balteus, tipos 2 y 3.

Tipo 3 (Figs. 20 y 21): losas de mármol blanco de grano grueso, lisas, de paredes verticales, sin molduras, a excepción de un entalle de 2,5 cm con respecto a su frente en los últimos 22 cm. Con remate superior redondeado. Las superficies se trabajaron a *gradina*, obteniéndose, no obstante, calidades muy variables que van desde acabados más pulidos (en los frentes que se abren a la *orchestra*) hasta otros mucho más rugosos (en las caras que miran a la *praecinctio*). Todas las losas originales conservadas presentan, en los dos laterales por los que se unen entre sí, un recurso de *anathyrosis* (Fig. 21), consistente en un rebaje de sección troncopiramidal (cara sur) para el encaje del saliente correspondiente en la pieza contigua⁹⁵ (cara norte). Su altura máxima es de 127 cm, si bien tan sólo 105 constituyen su alzado en superficie. El grosor, muy homogéneo, es de 11,5 cm y la anchura oscila entre los 55 y los 63 cm. En la primera de ellas (undécima del *balteus*) se observa, en su sección interna, las huellas de una reparación antigua: dos pequeños agujeros destinados a alojar un perno metálico que garantizara la cohesión de los fragmentos.



FIG. 21. Losas del balteus, tipo 3; nótese el recurso de *anathyrosis* a fin de asegurar la unión entre las piezas.

⁹⁴ Corresponden, según su localización en el conjunto de la estructura, a las 7^a, 8^a, 9^a, 10^a y 32^a.

⁹⁵ Algo semejante, aunque de factura mucho más tosca, en el *balteus* del teatro de Leptis Magna (Caputo, 1987: lám. 6,1).



FIG. 22. Losas del balteus, tipo 4.

Tipo 4 (Fig. 22): cinco losas de mármol blanco con moldura central y perfil sinuoso. Se encuentran situadas tras la estructura de *opus testaceum*. Sus dimensiones son 101,5 cm de altura, 12 de grosor y una anchura variable entre los 56,5 y los 81 cm.

En esta sucesión de cincuenta y una lajas se abren dos pasos, uno en el sector sur de 45 cm de anchura, entre la octava y la novena, y otro en su punto simétrico respecto al eje central de la *cauea* de 60,5 cm de anchura, entre la trigésimoséptima y la trigésimoctava. La existencia de ambos queda demostrada por la continuidad de las losas de la *praecinctio* que, de otro modo, habrían sido interrumpidas por las cajas para alojar las piezas correspondientes. Cabe reseñar que, a pesar de encontrarse muy próximas, no coinciden perfectamente con las *scalariae* del graderío.

Tras el pormenorizado análisis anterior se ha podido establecer una sucesión cronológica para la disposición de las diferentes tipologías de losas, que dista de las establecidas hasta el momento⁹⁶: 3, 1, 4, 2. Las del tipo 3, por tanto, se recono-

⁹⁶ Basada principalmente en apreciaciones estéticas, lo que llevaba a proponer el orden 1, 4, 3, 2, dando por hecho que las de formas más clásicas y cuidadas eran las más antiguas, habiendo degenerado su aspecto en sucesivas reformas. Esta opción fue la defendida por R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990: 85).

cen como las más antiguas. Estas losas blancas son las más numerosas y se conservan en varios puntos interrumpidos por placas de los otros tipos descritos que parecen haber configurado grupos compactos de piezas contiguas. Resulta atractiva la hipótesis según la cual los elementos del tipo 3 conservados serían los supervivientes de un antiguo y primer *balteus* uniforme. A continuación pudieron añadirse localmente las del tipo 1 en mármol *africano* y con posterioridad o quizá simultaneidad las blancas del 4. Por último, a modo de *remien-*

dos poco cuidados, se incluyeron las del 2. Las primeras son las únicas que presentan un rebaje en su parte inferior que corresponde con la zanja dejada a tal efecto entre el tercer escalón de la *proedria* y las placas de la *praecinctio*. El remate decorativo del extremo sur del *balteus*, recto en un principio, parece haber sido también recortado posteriormente para adecuarse al perfil curvo de las losas de mármol de Teos. Esta opción fue la que llevó a rellenar las lagunas en el curso de la restauración con vaciados de placas del tipo 3.

No pasa desapercibido el heterogéneo aspecto que mostraría el *balteus* en un momento avanzado de la vida activa del teatro. Es probable que en la variedad en formas y materiales deban buscarse razones más allá de la disponibilidad de *marmora* y operarios, más o menos cualificados, o un mero cambio en el gusto, habiendo sido de esperar entonces una sustitución total de las piezas. Esto lleva a sugerir una posible intención de *personalizar* los diferentes sectores del *balteus*, hipótesis que no parece demasiado arriesgada teniendo en cuenta que, sobre ellos, se ubicaron asientos estables. En algún momento de la vida del teatro estos asientos⁹⁷, tradicionalmente ocupados por las *elites* locales, fueron ocupados en propiedad o, al menos, fue permitido que se individualizaran

⁹⁷ Entendidos como *loci*.

como propios. De acuerdo con estos planteamientos, los tipos 1 y 4 pudieron haber sido instalados simultáneamente para individuos diferentes.

La evolución en la morfología de las placas lleva también a reflexionar sobre la creciente ornamentación de la *proedria* y, probablemente, de toda la *orchestra* y del teatro en general. Así, del tipo 3, en mármol blanco y sin rasgos de haber servido, al menos en origen, de soporte de asientos, se pasó a la instalación de nuevas placas como respaldo de *subsellia* que incluían mármol polícromo. Dado que la estructura de *opus testaceum* se construyó sobre las losas del tipo 4, esto supone que ya habrían sido instaladas y, al menos, usadas durante un cierto tiempo, a comienzos de la segunda centuria. También las diferentes huellas de anclaje identificadas en este tercer escalón C de la *proedria* lleva a pensar en una decoración cada vez más abigarrada generada a partir de elementos de *mobiliario* menor.

2.5.2. Los remates laterales

Realizados en mármol blanco, se ha conservado el sur completo e *in situ*⁹⁸. Éste parece haber sido recortado intencionadamente en su parte posterior para adaptarse a la concavidad de la losa sobre la que se apoya, del tipo 1, lo que sugiere que, en origen, lo hubiera hecho sobre una de sección recta (tipo 3). Consiste en un pequeño y delgado parapeto marmóreo colocado de forma perpendicular al *balteus*. Su decoración es bastante simple: su borde superior curvado remata en sus extremos en dos volutas mientras que el pie se decora al frente en forma de garra de felino. En su lateral exterior, hacia el *iter* sur presenta cuatro mortajas para pernos que, por su posición, pudieron servir de anclaje a los cancelles metálicos que, por las huellas documentadas en el pavimento marmóreo del *aditus*, consta que cerraban la *orchestra*.

Fue hallado también un fragmento de la parte superior, con una gran concavidad en el

⁹⁸ Desafortunadamente, en la actualidad le faltan algunos fragmentos, como la voluta externa, con los que nos consta que fue hallado a comienzos de los setenta, tal y como muestra la documentación gráfica de entonces.

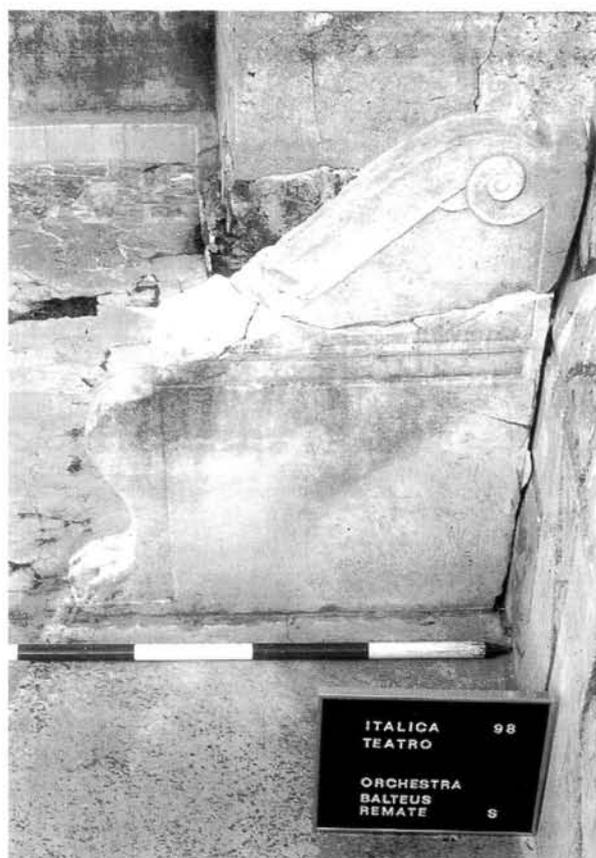


FIG. 23. Remate lateral del balteus que, a su vez, cierra parcialmente la proedria.

centro de una de sus caras laterales, abandonado en los rellenos más recientes del *proscenium*⁹⁹. Además de la citada concavidad presenta oquedades de sección cuadrada semejantes a las de la pieza completa, con restos de metal para emplomado. Lo más probable es que, en origen, hubiera estado ubicado cerrando el *balteus* en su sector norte; la pieza allí colocada actualmente se trata de un vaciado en piedra artificial realizado a partir de la completa conservada.

2.6. Conclusiones

A pesar del expolio generalizado sufrido por el teatro romano de Itálica, la rápida colmatación

⁹⁹ Y no, por tanto, en el *hyposcaenium* con otros soportes de *periaktoi*, como los pedestales en honor de Marco Lucretio Iuliano (*CILA*, 379; Rodríguez Gutiérrez, 2001: 972-973, n.º cat. I-5 e I-6).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
C	R	MB	MB Insc	MB Mt	MB	MB Orif.	MB	MB ⊕	MB	MB b.e.	MB b.e.	MB b.e.	MB Orif.	MB Lin.	MB Graf	MB Mt	MB Graf Insc	MB Graf Lin.	MB Orif R	R	R	R	MB	R
B	MB Mt	MB Mt	MB	MB	MB T.L. ?	MB Orif.	MB	MB T.L.	MB	MB	MB	MB Mt	MB Mt	MB Mt	MB 2⊕ Lin.	MB	MB ⊕ Lin.	MB Mt	R	R	MB ⊕	MB		
A	MB Sign	MB ⊕	MB	MB	MB	MB	MB	MB	MB	MB Ptos	MB Orif.	MB Orif.	MB	MB	MB T.L. ?	MB	MB	MB	MB	MB	MB	MB	MB	

TABLA 1. Donde: MB: mármol blanco; Mt: meteorizado; R: restaurado; b.e.: bajo estructura de opus testaceum; T.L. / ⊕: tabula lusoria.

1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a	10 ^a	11 ^a	12 ^a	13 ^a	14 ^a	15 ^a	16 ^a	17 ^a
1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	R	R	R	R	4
18 ^a	19 ^a	20 ^a	21 ^a	22 ^a	23 ^a	24 ^a	25 ^a	26 ^a	27 ^a	28 ^a	29 ^a	30 ^a	31 ^a	32 ^a	33 ^a	34 ^a
4	4	4	4	R	R	R	R	3	3	3	3	3	3	2	R	R
35 ^a	36 ^a	37 ^a	38 ^a	39 ^a	40 ^a	41 ^a	42 ^a	43 ^a	44 ^a	45 ^a	46 ^a	47 ^a	48 ^a	49 ^a	50 ^a	51 ^a
R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R

TABLA 2. Distribución de las losas del balteus según tipos (R: pieza de piedra artificial incorporada en los trabajos de restauración).

de los sectores situados a mayor cota en el edificio ha permitido identificar toda una serie de rasgos formales y peculiaridades en la *orchestra* y, especialmente, en la *proedria*. A través de ellos no solamente ha podido reconocerse un acusado dinamismo en la evolución del área, sino también adivinar la existencia de un importante contenido simbólico que, de esta forma, no se limitaría al ámbito de la *scaena*.

Muchos fenómenos socioculturales de los que pudieron entrar en juego en el funcionamiento y evolución del teatro como edificio escapan de nuestra percepción, incluso habiendo quedado reflejados en un registro arqueológico que no siempre llegamos a interpretar ni correctamente ni en su totalidad. No obstante, y a pesar de contar con información muy parcial, en la *proedria* del teatro italicense se documenta un conjunto de datos susceptibles de ser interpretados como algo más que meros elementos deco-

rativos. Tal es el caso del masivo empleo del mármol, la morfología de las losas del *balteus*, las marcas y mortajas de anclaje de elementos muebles hoy desaparecidos, o la instalación a comienzos del siglo II de una estructura realizada en *opus testaceum* coronada con losas marmóreas reutilizadas y adaptadas de una construcción augustea anterior, probablemente de la *scaena* del propio teatro.

A pesar del interés que ofrece la *proedria* en sí misma, es preciso, para hacerle cobrar aún mayor sentido, tener muy en cuenta otros elementos, algunos de ellos en su entorno inmediato. De esta forma, a los pies de la *orchestra*, ante el *proscenium*, discurría una inscripción monumental en la que se hizo constar el nombre y principales cargos públicos de dos ciudadanos italicenses que, a su vez, habían donado algunos elementos tanto estructurales como decorativos del edificio. No dejaremos pasar la oportunidad

de llamar la atención sobre el hecho de que la liberalidad de ambos, los *primeros pontífices para el culto de Augusto*, tal y como se encargaron de señalar, tuvo por objeto el área de la *scaenorchestra* (*orchestram, proscaenium, itinera*) y algunos de los elementos decorativos asociados a este importante contenido simbólico (*aras, signa*) muy estrechamente vinculado a la manifestación de la política dinástica imperial.

La donación realizada por estos magistrados municipales no es sino un reflejo más de su función como nexo entre la comunidad cívica y el poder central, condición que les permitía y, a la vez garantizaba, no solamente la consolidación de su prestigio social entre sus conciudadanos, sino también el reconocimiento de su *status* por parte de Roma.

Será el área de la *orchestra-proedria*, por tanto, aquella en la que se concentre de una manera más clara la manifestación del poder de las *elites* locales. Aquí, en un sector objeto de todas las miradas de la ciudadanía congregada en el edificio, se encontraban sus asientos que, tal y como se ha abordado más arriba, fueron paulatinamente monumentalizados. Más allá, pueden plantearse incluso fenómenos aún más complejos pero plenamente válidos dentro de los mecanismos ideológicos de la Roma imperial, como pueda ser la búsqueda de perpetuar la memoria de determinados miembros de dichas *elites* municipales. Una estructura de *opus testaceum* pudo encargarse de ello al amortizar un grupo de asientos en mármol blanco próximos al eje central de la *proedria* a comienzos del siglo II. Éstos pudieron pertenecer, por qué no, a algunos de los artífices de la construcción y embellecimiento del edificio, a quienes quiso recordarse en tiempos de Trajano, de quien habían sido antepasados.

Anexo I: particularidades

Escalón A

- A1 Signo inscrito indeterminado.
- A2 *Tabula lusoria*.
- A10 3 agrupaciones de cuatro puntos sin aparente orden entre sí.
- A11 Parejas de mortajas para anclajes con restos de metal; con 2 cavidades circulares

simétricas (una de ellas en el límite de la pieza) (Figs. 3 y 4).

- A12 Parcialmente afectada por una de las cavidades circulares señalada en A11.
- A15 Rectángulo con 3 pequeños círculos rehundidos posiblemente asociados a él (*¿tabula lusoria?*).

Escalón B

- B5 Cinco pequeños círculos rehundidos formando aspa (*¿tabula lusoria?*).
- B6 Sucesión de cuatro pequeños agujeros circulares.
- B8 *Tabula lusoria* (meta rectangular y pequeños círculos rehundidos) (Fig. 7).
- B15 *Tabula lusoria*.
Tabula lusoria.
Líneas curvas y onduladas.
- B17 *Tabula lusoria*.
Líneas formando *nudos* dispuestas de forma simétrica.
- B21 *Tabula lusoria*.

Escalón C

- C3 Inscripción de interpretación dudosa (Fig. 11).
- C6 Pares de agujeros circulares, algunos con restos de hierro.
- C8 *Tabula lusoria* (Fig. 6).
- C10-12 Situadas bajo la construcción de *opus testaceum*.
- C13 Mortajas para encajes longitudinales (Fig. 5).
- C14 Línea recta incisa.
- C15 Cuadrúpedo inscrito.
- C17 Cuatro caballitos con nombres (Fig. 8).
Inscripción *ordo senei* (Fig. 10).
Dibujos varios: estrella, caja con líneas.
- C18 Figura antropomorfa (Fig. 9).
Hoja de hiedra.
Líneas curvas incisas toscamente.
- C19 Pequeño orificio de sección circular.

Bibliografía

- ALFÖLDY, G. (1975): *Die römischen Inschriften von Tarraco*. Berlín.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1974): "Una casa con valiosas pinturas, de Mérida", *Habis*, 5, pp. 169-187.
- ARIAS, P. E. (1974): "L'evoluzione della scena del teatro romano", *Studi Romani*, 22, pp. 17-24, tav. I-VIII.
- BAUER, H. (1988): "Basilica Aemilia". En *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, pp. 200-212.
- BENDALA GALÁN, M. (1973): "Tablas de juego en Itálica", *Habis*, 4, pp. 263-272.
- (1992): "Materiales de construcción romanos: peculiaridades de Hispania". En RODÁ, I. (ed.): *Ciencias, metodologías y técnicas aplicadas a la arqueología*. Barcelona, pp. 215-226.
- BIEBER, M. (1961): *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton, New Jersey.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1993): "El teatro de Caesar Augusta. Estado actual de conocimiento", *Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de arquitectura romana*, 2. Murcia, pp. 93-118.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1978a): *Mosaicos romanos de Itálica*, I. Madrid.
- (1978b): *Mosaicos romanos de Mérida*. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1991): "Nombres de aurigas, de poseedores, de cazadores y perros en mosaicos de Hispania y África", *L'Africa romana*, IX.2, pp. 953-964.
- BOROWSKI, Z. (1981): *Alexandria II, Inscriptiones des Factiones à Alexandrie*.
- CABALLOS RUFINO, A.; MARÍN FATUARTE, J. y RODRÍGUEZ HIDALGO, J. M. (1999): *Itálica arqueológica*. Sevilla.
- CAIN, H. V. (1985): *Römische Marmorkandelaber*. Maguncia.
- CAPUTO, G. (1949): "Ara e podio domiziani nella conistra del teatro di Leptis Magna", *Dioniso*, XII, pp. 83-91.
- (1971-1974): "Graffiti figurati al teatro di Leptis Magna: Dea Roma e busto di Giuliano l'Apostata", *Dioniso*, XLV, pp. 193-200.
- (1987): *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro (1937-1951)*. Roma.
- CIANCIO ROSSETTO, P. y PISANI SARTORIO, G. (1994): *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*. Roma.
- CILA: Véase GONZÁLEZ, 1991.
- CILIBERTO, F.; FONTANA, F. y ZUCCONI GALLI FONSECA, M. (1991): "Descrizione del complesso architettonico". En VERZÁR-BASS, M.: *Il teatro romano di Trieste*. Roma-Maguncia, pp. 14-41.
- CIPROTTI, P. (1967): "Die Graffiti", *Altertum*, 13, pp. 85-94.
- CORZO SÁNCHEZ, R. y TOSCANO SAN GIL, M. (1989a): *Itálica. Excavaciones en el teatro (1988-89)*. Sevilla.
- (1989b): *Itálica. Excavaciones en el teatro (1989). Memoria. Excavación del cuadrante norte del pórtico*. Sevilla.
- (1990): *Itálica. Excavaciones en el teatro (1990)*. Sevilla.
- DARDER LISSON, M. (1996): *De nominibus equorum circensium. Pars occidentis*. Barcelona.
- DE BERNARDI FERRERO, D. (1970): *Teatri classici in Asia Minore, III. Città dalla Troade alla Panfilia*. Roma.
- DE LA BARRERA, J. L. (2000): *La decoración arquitectónica de los foros de Augusta Emerita*. Roma.
- DÖRPFELD, W. y REISCH, E. (1896): *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und andere griechischen Theater*. Atenas.
- FIECHTER, E. (1935): *Das Dionysos-Theater in Athen. I. Die Ruine*. Stuttgart.
- FUCHS, M. (1987): *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*. Maguncia.
- GONZÁLEZ, J. (1991): *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía (CILA)*, vol. II, Sevilla, t. II. La Vega (Itálica), Sevilla.
- GRAEFE, R. (1979): *Vela Erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen*. Maguncia.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1982): "Teatro de Itálica. Primera campaña de obras", *Itálica (Santiponce, Sevilla), E.A.E.*, 121. Madrid, pp. 277-290.
- (1989): "Las columnas del Teatro de Itálica". En *Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*. Madrid, pp. 277-318.
- LANGNER, M. (1998): *Antike Graffitizeichnungen auf unbeweglichen Trägern. Inhalt und Funktion*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Colonia.
- (2001): *Antique Graffitizeichnungen: Motive, Gestaltung und Bedeutung*. Wiesbaden.
- LAMER, (1927): "Voz 'lusoriae tabula'". En *RE*, col. 1900-2029.
- LEHMANN, D. (1990): "Ein spätantikes Relief mit Zirkusspielen", *Bonner Jahrbücher*, 190, pp. 139-174.
- LEON, Ch. (1971): *Die Bauornamentik des Trajansforums*. Viena.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1991): "Inscripciones sobre caballos en mosaicos romanos en Hispania y el Norte de África", *L'Africa romana*, pp. 965-1011.

- LUCAS PELLICER, M. R. (1986-1987): "La influencia africana en la iconografía equina de la villa de Aguilafuente (Segovia)", *CuPAUAM*, 13-14, pp. 219-235.
- LUGLI, G. (1946): *Roma antica. Il centro monumentale*. Roma.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M.^a (1998): "Espectáculos públicos en las ciudades hispanorromanas". En *Hispania. El legado de Roma*, pp. 239-248.
- MAASS, M. (1972): *Die Prohedrie des Dionysostheaters in Athen*, *Vestigia* 15. Munich.
- MAIURI, A. (1958): "Sgobi, figure e caricature". En *Pompei ed Ercolano*, pp. 201-205.
- MÁRQUEZ, C. (1998): *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia. Una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba romana*. Córdoba.
- MATERN, T. (2001): *Gesims und Ornament. Zur stadtrömische Architektur von der Republik bis Septimius Severus*. Münster.
- MAULUCCI VIVOLO, F. P. (1993): *Pompei, I graffiti figurati*. Foggia.
- MNR (1982): Museo Nazionale Romano. Le sculture, I.3. Catalogo delle sculture esposte del giardino del Chiostro. Roma.
- NEPPI MODONA, A. (1961): *Gli edifici teatrali greci e romani*. Florencia.
- NOGALES BASARRATE, T. (2000): *Espectáculos en Augusta Emerita. (Espacios, imágenes y protagonistas del ocio y espectáculo en la sociedad romana emeritense)*. Badajoz.
- PENSABENE, P. (1973): *I Capitelli. Scavi di Ostia, VII*. Roma.
- RAWSON, E. (1991): "Discrimina Ordinum: The Lex Iulia Theatralis", *Roman Culture and Society*. Oxford, pp. 508-545.
- RT*: Véase ALFÖLDY, 1975.
- RODÁ, I. (1994): "Los materiales de construcción en Hispania". En *Actas del XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*. Tarragona, 1993, pp. 323-334.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (1999b): "La función ideológica de los teatros romanos a través de su epigrafía", *Hispania Antiqua*, XXIII, pp. 189-223.
- (2001): *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico*. Tesis doctoral inédita. Madrid: U.A.M.
- ROLDÁN GÓMEZ, L. (1993): *Técnicas constructivas romanas en Itálica (Santiponce, Sevilla)*. Madrid.
- (1999): "Arquitectura pública en las ciudades de la Bética. El uso del *opus testaceum*", *El ladrillo y sus derivados en la época romana, Monografías de Arquitectura Romana*, 4, pp. 179-204.
- ROUECHÉ, Ch. (1993): *Performers and Partisans at Aphrodisias*, *JRS*, Monografía 6.
- RUIZ DE ARBULO, J. (1993): "Edificios públicos, poder imperial y evolución de las élites urbanas en Tarraco (s. II-IV d.C.)". En *Ciudad y comunidad cívica en Hispania. Siglos II y III d.C.* Actas del Coloquio organizado por la Casa de Velázquez y por el CSIC, Madrid 1990. Madrid, pp. 93-113.
- SÁNCHEZ-LAPUENTE, J. (1998): "Los juegos recreativos en *Complutum*". En *Complutum. Roma en el interior de la Península Ibérica*. Alcalá de Henares, pp. 175-177.
- SCHREITER, C. (1995): "Römische Schmuckbasen", *Kölner Jahrbuch*, n.º 28, pp. 161-347.
- SHOE, L. T. (1965): *Etruscan and Republican Roman Mouldings, Memoirs of the American Academy at Rome*, 28. Roma.
- SINN, F. (1987): *Stadtrömische Marmorurnen*. Maguncia.
- TRILLMICH, W. (1989-1990): "Un sacrarium de culto imperial en el teatro de Mérida", *Anas*, 2-3, pp. 87-102.
- (1993): "Novedades en torno al programa iconográfico del teatro romano de Mérida". En *I Reunión de Escultura Romana en Hispania*. Mérida, pp. 113-123.
- VÄÄNANEN, V. V. (1962): *Graffiti di Pompei e di Roma*. Roma.
- VERZÁR-BASS, M. (1991) (ed.): *Il teatro romano di Trieste. Monumento, storia, funzione. Contributi per lo studio del teatro antico*. Roma-Génova-Maguncia.
- VON HESBERG, H. (1980): *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*. *RM-EH*, 24. Maguncia.
- ZANKER, P. (1992): *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid.