UNIVERSITAT DE BARCELONA

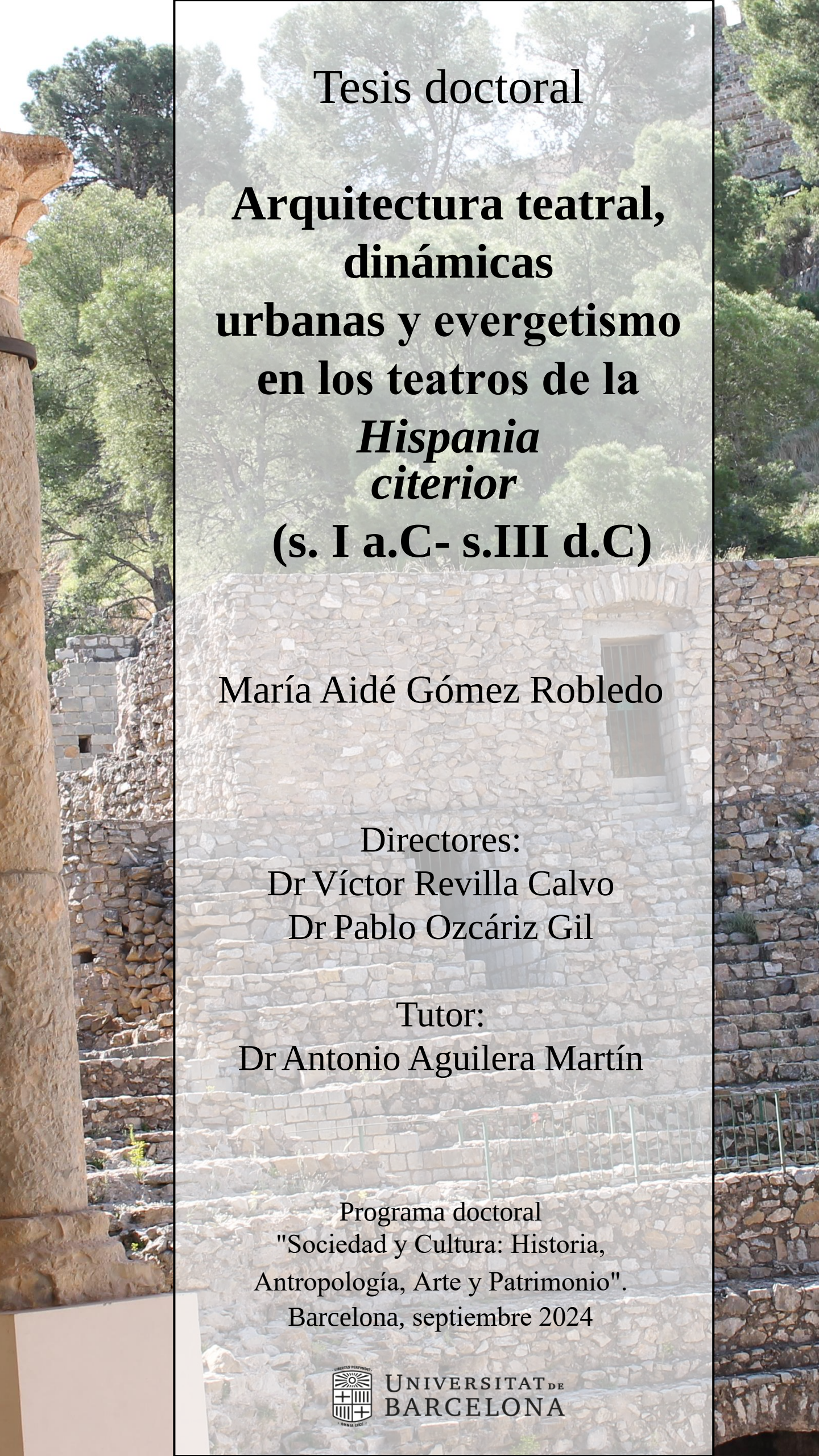
Arquitectura teatral, dinámicas urbanas y evergetismo en los teatros de la *Hispania citerior* (s. I a.C- s.III d.C)

María Aidé Gómez Robledo

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons***.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution 4.0. Spain License***.



Tesis doctoral

Arquitectura teatral, dinámicas urbanas y evergetismo en los teatros de la *Hispania citerior* (s. I a.C- s.III d.C)

María Aidé Gómez Robledo

Directores:
Dr Víctor Revilla Calvo
Dr Pablo Ozcáriz Gil

Tutor:
Dr Antonio Aguilera Martín

Programa doctoral
"Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio".
Barcelona, septiembre 2024

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Arquitectura teatral, evergetismo y dinámicas urbanas en la *Hispania citerior* (s. I a.C- s.III d.C)

María Aidé Gómez Robledo

Directores: Dr Víctor Revilla Calvo

Dr Pablo Ozcáriz Gil

Tutor: Dr Antonio Aguilera Martín

Programa de doctorado "Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio".

Barcelona, septiembre 2024.

A mi estrella en el cielo, Hugo, a mis padres, a mi hermana y a Nacho.

“La gota horada la roca, no por su fuerza, sino por su constancia”

Ovidio

Agradecimientos	14
CAPÍTULO 1. Introducción	15
1.1. Objetivos	16
1.2. Metodología	17
1.3. Estado de la cuestión	23
CAPÍTULO 2. Origen de la arquitectura teatral romana. El teatro de Pompeyo	42
2.1. Surgimiento del teatro romano como elemento político, social y económico en Roma.	42
2.1.1. Factores sociales	42
2.1.2. Factores económicos	44
2.1.3. Factores políticos.	46
2.1.4. La estética triunfal	47
2.1.5. El teatro, vector de la ideología imperial	50
2.2. Desarrollo tipológico de las primeras estructuras perecederas hasta los edificios monumentales. El teatro de Pompeyo.	52
2.2.1. Origen griego del teatro de Pompeyo e inicios del modelo teatral romano	52
2.2.2. El frente escénico del teatro de Pompeyo y sus posteriores influencias.	57
2.2.3. Dimensiones del teatro de Pompeyo y su impacto posterior	61
2.2.4. Innovaciones del teatro de Pompeyo y su impacto posterior.	64
2.3. El surgimiento de la arquitectura teatral en Hispania.	66
2.3.1. Contexto histórico	66
2.3.2. La introducción del edificio teatral en la ciudad hispanorromana	67
2.4. Breves reflexiones preliminares	69
CAPITULO 3. El teatro romano como arquitectura: espacio y volumetría	71
3.1. Características formales de los teatros	71
3.1.1. *Bilbilis*	71
3.1. 2. *Caesaraugusta*	85
3.1.3. *Carthago Nova*	97
3.1.4. *Clunia*	108
3.1.5. *Pollentia*	118
3.1.6. *Saguntum*	125
3.1.7. *Segobriga*	134
3.1.8. *Tarraco*	144
3.1.9. Conclusiones	154
3.2. Características arquitetónicas de la *frons scaena* y sus dependencias anexas	177
3.2.1. *Bilbilis*	177
3.2.2. *Caesaraugusta*	183
3.2.3. *Carthago Nova*	188
3.2.4. *Clunia*	196
3.2.5. *Pollentia*	203
3.2.6. *Saguntum*	204
3.2.7. *Segobriga*	209
3.2.8. *Tarraco*	214

3.2.9 Conclusiones 219

CAPITULO 4. Los programas ornamentales del frente escénico de los teatros 235
4.1. La decoración arquitectónica del frente escénico 235
4.1.1. *Bilbilis* 235
4.1.2. *Caesaraugusta* 243
4.1.3. *Carthago Nova* 252
4.1.4. *Clunia* 281
4.1.5. *Pollentia* 300
4.1.6. *Saguntum* 301
4.1.7. *Segobriga* 310
4.1.8. *Tarraco* 317
4.1.9. Conclusiones 335
4.2. La decoración escultórica y pictórica de los teatros 354
4.2.1. *Bilbilis* 354
4.2.2. *Caesaraugusta* 365
4.2.3. *Carthago Nova* 376
4.2.4. *Clunia* 390
4.2.5. *Pollentia* 394
4.2.6. *Saguntum* 396
4.2.7. *Segobriga* 398
4.2.8. *Tarraco* 410
4.2.9. Conclusiones 423

CAPITULO 5. Características arquitectónicas específicas de los teatros de la Hispania Citerior 429
5.1. Características generales del teatro 429
5.1. 1. Dimensiones de los teatros 429
5.1.2. Características formales de las diferentes partes del teatro 433
5.1.2.1. La *orchestra* 433
5.1.2.2. La *cavea* 437
5.1.2.3. El *sacellum* 450
5.1.2.4. Los accesos al teatro 450
5.1.2.5. El sistema constructivo 451
5.2. Cronología de los teatros hispanos 456
5.3. El frente escénico 459
5.3.1. Composición de la fachada monumental del frente escénico. Número de órdenes arquitectónicos 459
5.3.2. Restitución de los órdenes arquitectónicos 479
5.3.3. La decoración arquitectónica 482
5.3.4. La decoración no arquitectónica 486

CAPITULO 6. El teatro en el espacio urbano 489
6.1. Introducción 489
6.2. El teatro en la capital provincial. *Tarraco* 492
6.2.1. Evolución urbanística 492
6.2.2. *Tarraco* como capital provincial 493
6.2.3. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad 494
6.3. El teatro en las capitales conventuales 501

6.3.1. *Caesaraugusta* 501
6.3.1.1. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad 503
6.3.2. *Carthago Nova* 507
6.3.2.1. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad 507
6.3.3. *Clunia* 515
6.3.3.1. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad 517
6.4. El teatro en otros núcleos urbanos 522
6.4.1. *Bilbilis* 522
6.4.1.1. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad 523
6.4.2. *Pollentia* 527
6.4.2.1. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad 528
6.4.3. *Saguntum* 531
6.4.3.1. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad 532
6.4.4. *Segobriga* 537
6.4.4.1. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad 537
6.5. Conclusiones 545

CAPÍTULO 7. La situación de los teatros en las ciudades de la Hispania Citerior frente a las otras provincias hispanas 553
7.1. Posición de los teatros en las ciudades de las provincias hispanas 553
7.2. Factores de la situación de los teatros en las ciudades de las provincias hispanas 558

CAPITULO 8. Elites hispanas y poder imperial en los teatros 570
8.1. Introducción al evergetismo en los teatros hispanos 570
8.1.1. Concepto de evergetismo 570
8.1.2. Breve estado de la cuestión del fenómeno evergético 570
8.1.3. Características del acto evergético 570
8.1.4. Teatro y evergetismo 573
8.1.4.1. La financiación de *ludi scaenici* 574
8.1.4.2. La financiación en la construcción, ornamentación y reparación de los edificios teatrales 576
8.1.4.3. Financiación imperial en la construcción de los teatros. Legislación 578
8.2. Participación del poder imperial en la construcción y mantenimiento de los teatros 581
8.2.1. *Tarraco* 581
8.2.1.1. *Tarraco*. Ciudad del poder imperial augusteo 581
8.2.1.2. Financiación de los edificios de espectáculo 582
8.2.2. *Carthago Nova* 587
8.2.2.1. Poder imperial. Posible financiación del teatro 587

8.2.2.2. Poder de las élites. Posible financiación del teatro 592
8.2.3. *Caesaraugusta* 595
8.2.3.1. Poder imperial. Posible vinculación con el teatro 595
8.2.3.2. Poder de las élites. Posible vinculación con el teatro 600
8.3. Participación de las elites locales en la construcción y mantenimiento de los teatros 602
8.3.1. *Segobriga* 602
8.3.1.1. Poder imperial. Posible vinculación con el teatro 602
8.3.1.2. Poder de las élites. Posible vinculación con el teatro 603
8.3.2. *Clunia* 610
8.3.2.1. Poder imperial. Posible vinculación con el teatro 610
8.3.2.2. Posible financiación del teatro 610
8.3.3. *Bilbilis* 612
8.3.3.1. Poder imperial. Posible vinculación con el teatro 612
8.3.3.2. Poder de las élites. Posible vinculación con el teatro 613
8.3.3.3. Financiación del teatro 613
8.3.4. *Saguntum* 615
8.3.4.1. Poder imperial. Posible vinculación con el teatro 615
8.3.4.2. Poder de las élites. Posible vinculación con el teatro 615
8.3.4.3. Financiación del teatro 616
8.3.5. *Pollentia* 618
8.4. Conclusiones 620

CAPÍTULO 9. Evergetismo y élites de la *Hispania citerior*: ¿un caso particular? 627

9.1. Financiación en la construcción, la ornamentación y la reparación de los teatros romanos. 627
9.1.1. *Baetica* 627
9.1.2. *Lusitania* 634
9.1.3. *Hispania* 637
9.2. Financiación en la construcción, ornamentación y reparación de los teatros de otras provincias romanas. 639
9.3. Financiación de *ludi scaenici* 644
9.3.1. *Hispania* 644
9.3.2. Otras provincias romanas 647
9.4. Conclusiones 655

CAPÍTULO 10. Conclusiones. 657

ANEXO. La decoración arquitectónica de los teatros romanos de la *Hispania* 668

citerior

ANEXO EPIGRÁFICO 907

Bibliografía 964

Abreviaturas 1063

Índices temáticos 1067

Abstract

This doctoral thesis titled "Theatrical architecture, evergetism and urban dynamics in *Hispania citerior* (1st century BC – 3rd century AD)" has attempted to study eight theatres in *Hispania citerior*, *Bilbilis, Caesaraugusta*, *Carthago Nova*, *Clunia*, *Pollentia*, *Saguntum*, *Segobriga* and *Tarraco*, from an architectural, urban and economic perspective. For this purpose and to provide sufficient evidence, we have selected the best-preserved theatres. The chronological framework applied has been the beginning, development and completion of use of these constructions, ranging from the 1st century BC to the crisis of the 3rd century AD, approximately.

From an architectural point of view, the analysis has specially focused on their architectural decoration, essentially bases, shafts, capitals and cornices. Based on these elements, hundreds of unpublished pieces have been studied along with other examples already published or previously examined. Fragments and/or pieces that have disappeared today. All of this has made up a catalogue of the architectural decoration of these theatres which includes photographs and current dimensions together with a description of each piece. From an urban planning approach, the study has paid attention to the importance of the construction of these buildings within a specific location of the city and a particular period in its urban development. To this end, we have provided numerous old and current maps of these cities. From an economic viewpoint, we have tried to explain the funding of theatres provided by the different powers (imperial, municipal or local elites) and their economic intervention in them. In order to achieve this, we have collected and analysed a large number of epigraphs which have made up an epigraphic annex, thus helping us to explain this issue.

For all these reasons, this thesis aims to reconstruct the political, socioeconomic, and cultural context in which the phenomenon is generated and identify the possible specificities of the theatrical architecture of *Hispania citerior* compared to the situation in other Hispanic provinces. Furthermore, it is intended to place theatrical architecture within the general monumentalize process that affects many Hispanic cities, but not all of them. This reconstruction pursues to contribute, therefore, to delve into the modalities of urbanization and cultural change associated with the formation of a provincial Roman society, its regional particularities and its evolution in the imperial era.

This in-depth study searches to develop our initial hypothesis of whether the theatres of *Hispania citerior* had specific characteristics which were different from the rest of the Hispanic theatres from an architectural, urban and economic perspective. For this comparative purpose, we have also included an analysis from an architectural, urban and economic point of view of the totality of theatres located in *Hispania citerior* as well as other significant theatres of the Western Mediterranean.

Agradecimientos

En primer lugar, es justo mostrar mi enorme agradecimiento a mis directores de tesis, Víctor Revilla Calvo y Pablo Ozcáriz Gil y a mi tutor Antonio Aguilera Martín por la confianza depositada en mí. Gracias por toda la ayuda y el apoyo continuo. A cambio solo espero y deseo que esta investigación haya cumplido una mínima parte de las expectativas.

En segundo lugar, quisiera agradecer a las instituciones que me han recibido para poder visitar los fondos de los museos y/o centros de interpretación de los diferentes teatros de mi estudio. En orden cronológico, agradecer a Gerardo Martínez Díez del Centro de interpretación de *Clunia* por dejarme realizar una estancia en el yacimiento para poder ver con tranquilidad la ingente cantidad de material que guarda el almacén. A los técnicos del museo de Calatayud por permitirme visitar las piezas expuestas y poder realizar las medidas y fotografías oportunas. A los técnicos del Museo Teatro de *Caesaraugusta* por permitirme visitar el museo y las piezas, pese a la pandemia del COVID-19, y poder realizar las medidas y fotografías pertinentes. A los componentes del Parque Arqueológico de *Segobriga* y del Museo de Cuenca por permitirme realizar una visita detallada de las piezas junto a la toma de medidas y fotografías necesarias. A los técnicos de la ciudad de *Pollentia* por facilitarme la visita a los restos del teatro pese a la situación complicada derivada de la COVID-19. A Emilia Hernández Hervás por dejarme visitar los fondos inéditos de la decoración arquitectónica del teatro de *Saguntum* junto a María Cantos Fagoaga. A Rocío Meroño Molina por ayudarme a entender las particularidades de la decoración arquitectónica del teatro de *Carthago Nova*. A Javier A. Domingo Magaña por ayudarme a recopilar la información relativa a la decoración arquitectónica decorativa del teatro romano de *Tarraco*. A Gian Luca Gregori por ayudarme durante nuestra estancia en la Università di Roma La Sapienza.

A todos los miembros del grupo de investigación, CEIPAC, que han sido mi familia mientras estaba en Barcelona. A mi pareja, familia y amigos por animarme continuamente a no cejar en el empeño de mi investigación. A mi secretario, "mi latinista reputado" que me ilumina desde el cielo y a quién dedico esta investigación.

A todos vosotros, Mil gracias

CAPITULO 1. Introducción.

El estudio de los teatros romanos hispanos ha sido, en los últimos decenios, un tema prioritario dentro de la Historia Antigua occidental, como ha quedado reflejado en la proliferación de los congresos, las publicaciones y las tesis sobre esta temática. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna publicación exclusiva sobre los teatros romanos de la *Hispania citerior* y menos aún un análisis desde un punto de vista interdisciplinar (arquitectónico, urbanístico y económico). Hasta la fecha solo contamos con investigaciones parciales en los que se estudia cada uno de los teatros desde el punto de vista arqueológico.

Este análisis interdisciplinar de los teatros de nuestro estudio, *Bilbilis, Caesaraugusta*, *Clunia*, *Carthago Nova*, *Pollentia*, *Saguntum*, *Segobriga* y *Tarraco*, nos permitió identificar las diferencias y similitudes en relación con el resto de los teatros romanos hispanos. Desde el punto de vista arquitectónico, examinamos cada uno de los teatros de esta provincia. En especial, estudiamos sus elementos arquitectónico-decorativos, mayoritariamente inéditos, de su frente escénico. El resultado de este análisis fue la elaboración de un catálogo actualizado sobre la ornamentación arquitectónica de estos teatros (*Véase* Anexo de la decoración arquitectónica). Desde el punto de vista urbanístico, el estudio de estos teatros romanos dentro de sus ciudades nos permitió entender la relevancia urbanística de los edificios de espectáculos en los núcleos urbanos de época altoimperial. Desde el punto de vista económico, hemos analizado una gran cantidad de inscripciones recogidas en un anexo (*Véase* Anexo epigráfico), a través de las cuales pudimos conocer los diferentes poderes que participaron en la financiación de estos teatros.

Esta tesis no hubiera sido posible sin la financiación de la "Ayuda para contratos predoctorales para la formación de doctores" de la que he podido disfrutar (PRE2018-086273). Esta se encuentra inserta dentro del proyecto de investigación de "Relaciones Interprovinciales en el Imperio Romano. Producción y Comercio de Alimentos Hispanos. *Provinciae Baetica et Tarraconensis*" (HAR2017-85635-P) del grupo de investigación "Centro para el Estudio de la Interdependencia Provincial en la Antigüedad Clásica" (CEIPAC) de la Universidad de Barcelona.

1.1.Objetivos.

El objetivo general de esta investigación es mejorar el conocimiento que hoy en día se tiene de los teatros de la *Hispania citerior* desde el punto de vista arquitectónico, urbanístico y económico. El marco cronológico se sitúa entre finales del siglo I a.C y el siglo I d.C, siguiendo su evolución hasta el siglo IV- V d.C. Los ocho teatros de nuestro estudio, *Bilbilis*, *Caesaraugusta*, *Carthago Nova*, *Clunia*, *Pollentia*, *Saguntum*, *Segobriga* y *Tarraco,* se han tomado como referencia puesto que aportan una evidencia suficiente. El análisis de la arquitectura de estos teatros se ha realizado a través de un análisis de su decoración arquitectónica. Con este fin se han estudiado un gran número de materiales inéditos (más de mil fragmentos/piezas completas) y ejemplares ya investigados y/o publicados previamente, buscando con ello que este estudio sea lo más completo posible. Los tres objetivos específicos de nuestra tesis doctoral fueron los siguientes:

1. El primer objetivo fue recopilar toda la información y estudios previos relativos a la construcción y decoración de los teatros hispanos alto imperiales. Para ello, se recogió toda la información relativa a la decoración arquitectónica del frente escénico en una base de datos y un catálogo, creados específicamente para este estudio. Esto nos ha posibilitado caracterizar la totalidad de los elementos arquitectónicos y establecer su adscripción cronológica.
2. El segundo objetivo fue analizar la posición de los teatros de la *Hispania citerior* dentro de sus respectivas ciudades. Para ello establecimos previamente una categorización de la ubicación de los teatros en las ciudades de las provincias hispanas. Esto nos permitió entender si los teatros en la *Hispania citerior* seguían un posible modelo común establecido para Hispania o no.
3. El tercero fue la búsqueda e identificación de las élites hispanas que promovieron la construcción de estos teatros, además del grado de participación económica del poder imperial en estas construcciones. Para este tercer objetivo hemos utilizado la epigrafía como principal fuente de información.

Por todo ello, esta tesis pretende reconstruir el contexto político, socioeconómico y cultural en el que se genera el fenómeno e identificar las eventuales especificidades de la arquitectura teatral de la *Hispania citerior* frente a la situación en otras provincias

hispanas. Además, se pretende situar la arquitectura teatral dentro del proceso de monumentalización general que afecta a un gran número de ciudades hispanas, pero no a todas. Esta reconstrucción pretende contribuir, por ello, a profundizar en las modalidades de urbanización y cambio cultural, asociados a la formación de una sociedad romana provincial, sus particularidades regionales y su evolución en época imperial. Todo ello, para desarrollar la hipótesis de saber desde el punto de vista arquitectónico, urbanístico y económico si los teatros de la *Hispania citerior* presentaron características específicas distintas al resto de teatros hispanos.

1.2.Metodología.

Para alcanzar los objetivos recogidos en el apartado anterior, se fijó un plan de trabajo que incluía tres etapas o fases que se han distribuido de forma equitativa a lo largo de los cuatro años durante los cuales se ha desarrollado esta investigación.

El primer año de investigación (2019-2020) hemos realizado la tarea de búsqueda y recopilación de todas las fuentes bibliográficas que tratan sobre el tema de la tesis. Para este apartado he utilizado entre otros, las siguientes bases de datos bibliográficas: "Dialnet portal de difusión de la producción científica hispana" y "SCOPUS". La revisión bibliográfica la hemos dividido en varios bloques: (1) estudios de arquitectura sobre los teatros junto a su decoración arquitectónica, (2) publicaciones sobre el urbanismo romano y (3) evergetismo en los edificios de espectáculo en Hispania. Una vez leídas y analizadas todas estas publicaciones (*Véase* apartado estado de la cuestión) hemos podido aplicar estos conocimientos al estudio de los teatros en la *Hispania citerior*. Posteriormente, analizamos las diferentes publicaciones sobre los teatros de la *Hispania citerior*, sobre todo, estudios monográficos de cada uno de los teatros. (*Véase* apartado estado de la cuestión). De esta forma, una lectura previa de las publicaciones específicas de la arquitectura, el urbanismo y el evergetismo junto a las lecturas específicas de cada uno de los teatros, nos permitieron aplicar determinados planteamientos, hipótesis y conceptos a mi objeto de estudio.

El segundo año de tesis doctoral (2020- 2021) realicé diferentes visitas a los teatros de nuestro estudio para poder entender sus principales aspectos arquitectónicos. Para una visita libre del exterior de los teatros no se requiere ningún tipo de permiso. Además, esto nos permitía conocer presencialmente nuestro objeto de estudio. Sin embargo, una parte importante de nuestra investigación consiste en analizar de forma detallada el material. Primero recogimos todo el material de los elementos de la

decoración arquitectónica y en menor medida la decoración escultórica y pictórica ya publicados. Posteriormente, pasamos a la consulta del material inédito. Previamente solicitamos los permisos oportunos. Una vez concedidos elaboramos un modelo de ficha para irla cumplimentando al consultar este material inédito. (*Véase* Anexo decoración arquitectónica). Este modelo de ficha se compone de los siguientes campos:

- Procedencia: siempre que ha sido posible se ha recogido el lugar del hallazgo, así como el año o la campaña.
- Ubicación actual: el museo, el almacén, el centro de interpretación o el yacimiento en el que se encuentra en el momento de elaboración de este catálogo (2019-2021). El volumen de material de procedencia desconocida es más que considerable, constituyendo uno de los grandes problemas a los que hemos tenido que enfrentarnos durante la realización de este trabajo.
- Identificación: dentro de alguna de las categorías tipológicas fijadas en este trabajo que van a ser descritas más adelante
- Descripción detallada de cada una de las características del ejemplar, incluyendo perfiles, molduras, motivos ornamentales, así como los acabados de este y cualquier otra información de relevancia para su completa caracterización.
- Material: la información en este sentido es bastante somera ya que no se han realizado estudios petrológicos que ayuden a confirmar ante qué tipo de materia prima nos encontramos.
- Dimensiones: para ofrecer las medidas de los ejemplares no se ha creado una codificación estándar, sino que de cada uno de ellos se han tomado los datos que se han considerado más oportunos o los que la posición ocupada por la pieza ha permitido. En muchas ocasiones esta circunstancia ha llevado a que estos datos hayan tenido que ser extraídos de la bibliografía. Hemos medido cada una de las piezas o recogido las publicaciones con estas dimensiones. La mayoría de los casos de piezas estudiadas *in situ* no cuentan con escala pero sí con las dimensiones en su ficha.
- Paralelos: ejemplares con los que la pieza analizada mantiene relaciones tipológicas o estilísticas, recogidos con el objetivo de ofrecer caracterizaciones de tipo cronológico dentro las piezas de un mismo teatro.

- Cronología: establecida a partir del estudio estilístico de los ejemplares, su relación con otras piezas o paralelos, así como el examen de los contextos siempre que ello sea posible.
- Estado de conservación. El grado de conservación de la pieza. En muchos casos sabemos de la existencia de la pieza y de sus medidas por otras publicaciones, pero desconocemos este aspecto. De ahí que muchas piezas su estado de conservación sea desconocido.
    - Bueno. No ha perdido ninguna de sus partes y no presenta erosión en las mismas.
    - Ligeramente deteriorado. Ha perdido partes pequeñas del mismo, no relevantes y un ligero estado de erosión.
    - Bastante deteriorado. Ha perdido partes significativas de la misma y tiene un estado de erosión avanzado
    - Malo. La pieza esta completamente erosionado y muy fragmentada, sin observarse sus partes fundamentales.
- Autor. En la mayoría de los casos, se trata de un material inédito analizado por nosotros. Sin embargo, en los casos de las piezas ya publicadas hemos citado sus correspondientes referencias bibliográficas.

Una vez analizado cada ejemplar de forma independiente, se ha procedido al análisis en conjuntos tipológicos, habiendo sido las categorías fijadas las siguientes:

- Basas:
    - Toscanas, en las que se distinguen los ejemplares de plinto circular (sin elemento de transición, con listel o con caveto como elemento de transición al fuste) y los de plinto cuadrangular (con o sin caveto como elemento de transición al fuste).
    - Áticas, en las que se han diferenciado los ejemplares sin plinto (escocia sin identidad, de perfil recto, de perfil en media caña y de sección parabólica) y las piezas con plinto, además de las asociadas a pilastras y las indeterminadas.
    - Compuestas.
    - Indeterminadas.
- Fustes:
    - Lisos.
    - Estriados: la mayoría con acanaladuras rectas que puede ser: relieve (cóncavas o convexas), planas o en hélice.

    - Decorados.
    - Rugosos: aquellos que presentaban una rugosidad para un estucado posterior.
    - Indeterminados.
- Capiteles:
    - Corintios, incluye corintio canónico y de hojas lisas.
    - Jónicos.
- Arquitrabe
- Cornisas:
    - Corintia
    - Moldurada kyma recia
    - Recta decorada
    - Curva.
- Otros elementos arquitectónicos decorativos.
    - Antefija
    - Podio
    - Pequeñas molduras decoradas.

Después de realizar cada una de las fichas de los elementos arquitectónicos decorativos pasamos a establecer las diferentes similitudes y diferencias con el fin de poder explicar cómo fue la decoración arquitectónica de los teatros de la *Hispania citerior*. Posteriormente, de forma breve recogimos la decoración arquitectónica del resto de teatros hispanos. Todo ello con el fin de analizar si la decoración arquitectónica de los teatros de la *Hispania citerior* presentó similitudes con el resto de Hispania o podríamos hablar de diferentes modelos de acuerdo con las tres provincias de la Península.

En el tercer año de la tesis doctoral (2021-2022) hemos estudiado el teatro desde el punto de vista urbanístico: su situación dentro de la ciudad. Para ello, junto a la lectura de la bibliografía correspondiente también recogimos la cartografía antigua y las fotografías áreas con el fin de entender la situación del teatro dentro de la ciudad. Asimismo, nos ayudamos de las nuevas tecnologías ("National Geographic Mapping[1]", "Google Maps[2]" y "Google Earth[3]") para poder realizar una evolución diacrónica de este

[1] https://www.nationalgeographic.com/maps
[2] https://www.google.es/maps/preview
[3] https://www.google.es/intl/es/earth/index.html

monumento en los núcleos urbanos hispanos con el paso de los siglos. Mediante todos estos medios pudimos establecer una evolución cronológica de la situación de los teatros en la ciudad en Hispania. Además, de las similitudes o diferencias de la situación de los teatros de la *Hispania citerior* con respecto al resto de Hispania.

A comienzos de 2022 iniciamos nuestra estancia de investigación en Roma donde pudimos consultar la abundante bibliografía disponible en las siguientes bibliotecas: la escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, "École française de Rome", "The British School at Rome" y "Deutsche Archäologische Institut". Esto nos ayudó a complementar la bibliografía recogida y leída durante el primer año. Asimismo, durante ese año abordamos la parte del evergetismo en los teatros. La principal fuente de conocimiento sobre esta cuestión es la epigrafía. Para ello realizamos una búsqueda por las principales bases de datos epigráficas: "Clauss Slaby[4]", "Hispania epigraphica[5]" y "Epigraphic Database Heidelberg[6]". También, hemos consultado las revistas de "Hispania epigraphica" y "L'Année épigraphique". Una vez realizada la búsqueda hemos seleccionado aquellas inscripciones que mostraron actos de evergetismo en la construcción, reparación y ornamentación del teatro. Estas han sido recogidas en un Anexo epigráfico. Este anexo se encuentra dividido por provincias:

(1) *Hispania citerior*
(2) *Lusitania*
(3) *Baetica*
(4) *Gallia Belgica*
(5) *Cyprus*
(6) *Dalmatia*
(7) *Gallia Lugudunensis*
(8) *Gallia Narbonensis*
(9) *Numidia*
(10) *Africa proconsultaris*
(11) *Asia*.

La provincia tratada con más detalle es la *Hispania citerior* ya que es la provincia de nuestro estudio. Del resto solo hemos incluido las inscripciones más relevantes con

[4] https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html
[5] https://eda-bea.es/
[6] https://edh.ub.uni-heidelberg.de/

una finalidad comparativa. De cada una de las ciudades de las diferentes provincias hemos recogido diferentes inscripciones redactadas siguiendo estos parámetros:

(1) Soporte

(2) material y lugar de procedencia

(3) estado de conservación

(4) lugar de hallazgo

(5) características y dimensiones del campo epigráfico

(6) dimensiones de las letras

(7) tipología de las letras e interpunciones

(8) ubicación actual

(9) anexo gráfico,

(10) bibliografía

(11) transcripción de la inscripción

(12) cronología.

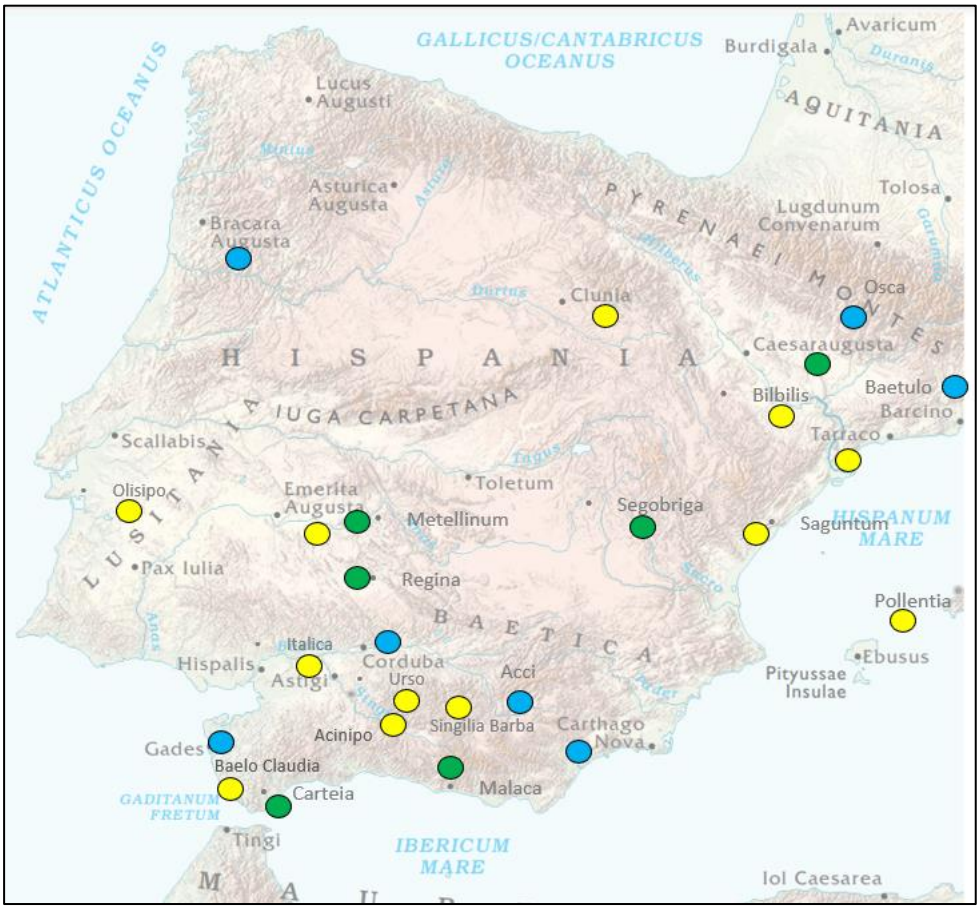
También, hemos recogido las inscripciones tanto de la *Hispania citerior* como de otras provincias romanas relativas a la realización de *ludi scaenici* como evergesías libres. La información extraída de estos epígrafes ha sido fundamental para saber la participación económica de la elite local, los municipios y el poder imperial en estas construcciones teatrales. La ayuda del profesor Gian Luca Gregori Dipartimento di Scienze dell'Antichità" de la Università degli Studi "La Sapienza" di Roma ha sido fundamental tanto para la delimitación de los epígrafes a analizar como para la realización de las fichas epigráficas y la obtención de información de estas.

Finalmente, durante el cuarto año de nuestra tesis (2022-2023) nos hemos dedicado a la redacción de los capítulos de nuestra tesis y la realización de las diferentes correcciones por parte de nuestros directores de tesis.

1.3.Estado de la cuestión.

- Desde el punto de vista arqueológico.

La situación actual de los teatros construidos en Hispania es muy desigual tanto en la magnitud de sus restos como en su conservación. Uno de los aspectos que debemos de tener en cuenta es (1) la antigüedad del yacimiento. Esto se refiere a la fecha de identificación del yacimiento como tal, es decir, el inicio de sus excavaciones arqueológicas. Esto nos muestra un panorama muy diverso. Por ejemplo, los teatros de *Saguntum*, *Bilbilis* o *Augusta Emerita* se han excavado y estudiado desde época moderna y comtemporanea, mientras que otros teatros se han descubierto en el siglo XXI como el teatro de *Acci*. Hemos realizado una clasificación en tres categorías según la cronología de su descubrimiento: (a) anteriores a 1936, (b) de 1936-1975 y (c) posteriores a 1975, como se puede ver en el siguiente mapa. Resulta imprescindible saber la cronología del descubrimiento y de las labores arqueológicas de los teatros en Hispania para poder entender el estudio arqueológico de los mismos.



Mapa. 1 Mapa de los teatros en círculos de colores según la cronología de su descubrimiento © Elaboración propia.

Leyenda del mapa nº1	
	Anterior a 1936
	1936-1975
	Posterior a 1975

El primer grupo se compone de los teatros conocidos arqueológicamente desde comienzos del siglo XX (*Acinipo*[7], *Baelo Claudia*[8], *Singilia Barba*[9], *Bilbilis*[10], *Clunia*[11], *Augusta Emerita*[12], *Italica*[13], *Olisipo*[14], *Pollentia*[15], *Saguntum*[16], *Tarraco*[17] y *Urso*[18]). De estos doce, cinco corresponden a la *Hispania citerior*. Las características comunes de estos teatros son su diversidad en su tamaño y en su estado de conservación. La excepción son los teatros de *Olissipo*[19] y de *Tarraco*[20]. El primero se descubrió en 1798 como resultado del terremoto de 1755, aprovechándose sus materiales para la reconstrucción de las fincas cercanas. Sin embargo, no fue excavado hasta 1964. El teatro de *Tarraco* fue descubierto en 1884 y se excavó en 1919. Si bien, a mediados del siglo XX se edificó sobre él una fábrica de aceite que destruyó la mayor parte de sus restos (*Véase* 3.1.8). El teatro de *Pollentia*[21], pese a conocerse desde antaño, el expolio sufrido en este hizo que no se conserven algunas de sus partes fundamentales (ej. frente escénico). De ahí que no hayamos podido estudiar su decoración arquitectónica o sus actuaciones evergéticas (*Véase* 3.1.5)

[7] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[8] SILLIÈRES 1997; MILLÁN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11.
[9] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[10] MARTÍN BUENO 2017, 239-262; MARTÍN-BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149; NÚÑEZ MARCÉN 1993.
[11] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231.
[12] MATEOS CRUZ 2018, 52.
[13] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146; GARCÍA Y BELLIDO 1960; BELTRÁN FORTES 2008, 47-59.
[14] FERNANDES 2020b, 403-412.
[15] AMORÓS AMORÓS 1958; ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.
[16] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[17] GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.
[18] JIMÉNEZ HERNÁNDEZ & RUIZ CECILIA 2016, 69-80.
[19] FERNANDES 2020a, 231-240, 2020b, 403-412, 2013, 705-730; FILIPE 2015, 129–163.
[20] BERGES SORIANO 1982,115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35, ROCA ROUMENS 1983, 97-103; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; MAR MEDINA, *et al*., 2015.; HERNÁNDEZ SANAHUJA 1882; REMOLÁ VALLVERDÙ 2019.
[21] ALOMAR ESTEVA 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999, 99-118; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2011, 285-304

El segundo grupo lo constituyeron seis teatros identificados entre 1936 y 1975, (*Caesaraugusta*[22], *Carteia*[23], *Malaca*[24], *Metellinum*[25], *Regina* y *Segobriga*[26]) dos de los cuales pertenecen a la *Hispania citerior*. En este grupo la proporción de yacimientos urbanos, *Caesaruagusta* y *Malaca*, es ligeramente mayor que en el anterior. El teatro de *Caesaraugusta* fue excavado en los años ochenta del siglo XX en el centro de la ciudad por este motivo no conserva algunos su *scaena,* oculta por las edificaciones actuales. La pérdida de esta ha supuesto complicaciones para el estudio de su decoración arquitectónica y de su posible financiación. Esto ultimo se debe a que muchas de las inscripciones de una financiación, parcial o completa, del poder imperial o de las elites locales residieron en esta parte del teatro (*Véase* 8.2.3)

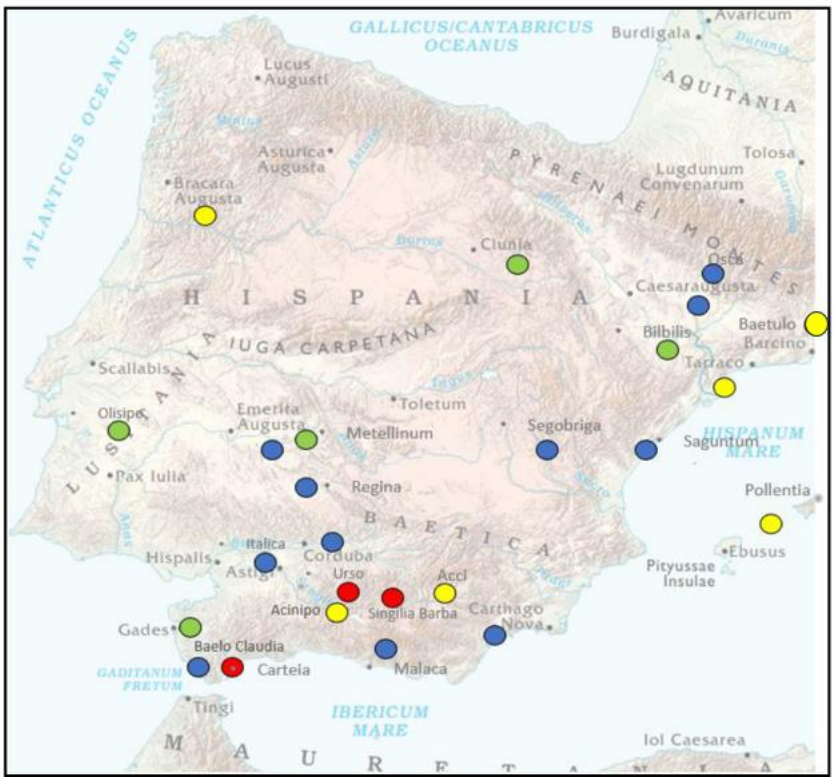
El tercer grupo comprende los teatros descubiertos desde 1975 hasta la actualidad: *Acci*[27], *Baetulo*[28], *Bracara Augusta*[29], *Carthago Nova*[30], *Corduba*[31], *Gades*[32] y *Osca*[33]. De estos siete teatros cinco se encuentran en la *Hispania citerior*. Sin embargo, los teatros de *Baetulo, Osca,* y en cierta medida *Bracara Augusta,* tienen unos restos arqueológicos visibles muy escasos. Del teatro de *Carthago Nova*[34], pese a su descubrimiento tardío, tenemos un conocimiento completo. De hecho, es el teatro con más información sobre su decoración arquitectónica y su financiación. Esto se debe a las numerosas excavaciones arqueológicas realizadas en este. La mayor parte de los resultados de estas cristalizaron en diferentes publicaciones a cargo de: Ramallo Asensio[35], Ruiz Valderas[36], Meroño

[22] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013; GALVE IZQUIERDO 2015, 119-151, 2018, 59-119; GUIRAL PELEGRIN 2014, 123-137.
[23] JIMÉNEZ VIALÁS 2017
[24] CORRALES AGUILAR 2007, 53-76
[25] MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391-398
[26] SESÉ ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371
[27] LÓPEZ MARCOS 2020, 101-119, 2016, 75-79.
[28] COMAS I SOLÁ 1992; PADRÓS I MARTÍ 1985; PADRÓS I MARTÍ & MORANTA JAUME 2001, 15-31.
[29] MAGALHÂES 2020, 83-107
[30] RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73; RUIZ VALDERAS *et al*., 2013, 23-56; ABASCAL PALAZÓN & RAMALLO ASENSIO 1997; SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2005a, 2005b, 29-64, 2014, 193-228
[31] MÁRQUEZ MORENO 2004, 337-353, 2002 a, 25-26, 2002b, 275-278
[32] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011
[33] RUIZ RUIZ & CEBOLLA BERLANGA 2014, 221-269; RUIZ RUIZ, *et al*., 2015, 45-57.
[34] RAMALLO ASENSIO 1999b, 523-542; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2005b, 29-64, 2014, 193-228, 2020, 143-208
[35] RAMALLO ASENSIO 1987, 87-99, 1992, 49-73, 1996a, 307-310, 1996b, 221-234, 1998, 1999a,1999b, 523-542, 2000, 87-120, 2003a,189-212, 2003b, 101-149, 2004, 2007a, 641-684, 2007b, 139-164, 2008, 367-378, 2009; RAMALLO ASENSIO & SANTIUSTE DE PABLO 1993b, 7 -8; RAMALLO ASENSIO & ARANA CASTILLO 1987
[36] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 2006, 276-290, 1998, 66-67; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200, 2013; RUIZ VALDERAS, E, *et al*., 2013, 23-56

Molina[37] o Madrid Balanza[38], entre otros. La característica común en este grupo es que todos se encuentran en suelo urbano, aunque *Acci*[39] y *Bracara Augusta*[40], no tenían edificaciones superpuestas. Respecto a su conservación es bastante desigual, y si bien tienen una característica común de estar cuidadosamente protegidos, la circunstancia de cada uno es muy particular. Como vemos existe una secuencia que relaciona la antigüedad del yacimiento y su situación urbanística con su conservación y que está claramente relacionada con su evolución patrimonial.

Para estudiar la conservación de los teatros hemos establecido los siguientes grupos. (a) Los teatros cuyos restos conservados son muy escasos (cimientos o elementos estructurales). Dentro de este conjunto encontramos los teatros de: *Baetulo*, *Barba Singilia*, *Corduba*, *Osca* y *Urso*. El segundo grupo (b) está conformado por los teatros que solo conservan algunos de sus elementos principales como la *cavea* o la *scaena*: *Acci*, *Bracara Augusta*, *Carteia*, *Caesaraugusta*, *Olisipo* y *Tarraco*. Un tercer grupo (c) consta de aquellos teatros que poseemos restos importantes de su *cavea* o de su *scaena*: *Acinipo*, *Baelo Claudia*, *Bilbilis*, *Carthago Nova*, *Clunia*, *Augusta Emerita*, *Gades*, *Italica*, *Malaca*, *Metellinum*, *Pollentia*, *Regina*, *Saguntum* y *Segobriga*. En la siguiente imagen (mapa 2) se puede ver el grado de actividad arqueológica (terminada, con actividad, parada y sin comenzar) en los diferentes teatros hispanos. La utilización de las diferentes denominaciones sobre estos grados de actividad arqueológica en los teatros responde al siguiente criterio. El término "terminada" se emplea para aquellos yacimientos excavados y estudiados íntegramente. El término "con actividad" se utiliza para los yacimientos donde en la actualidad se están realizando labores arqueológicas. La denominación "actividad arqueológica parada" define a aquellos yacimientos donde se iniciaron labores arqueológicas, pero nunca fueron finalizadas. Finalmente, el término "sin comenzar"" se refiere a los yacimientos donde no se han realizado, prácticamente, excavaciones arqueológicas.

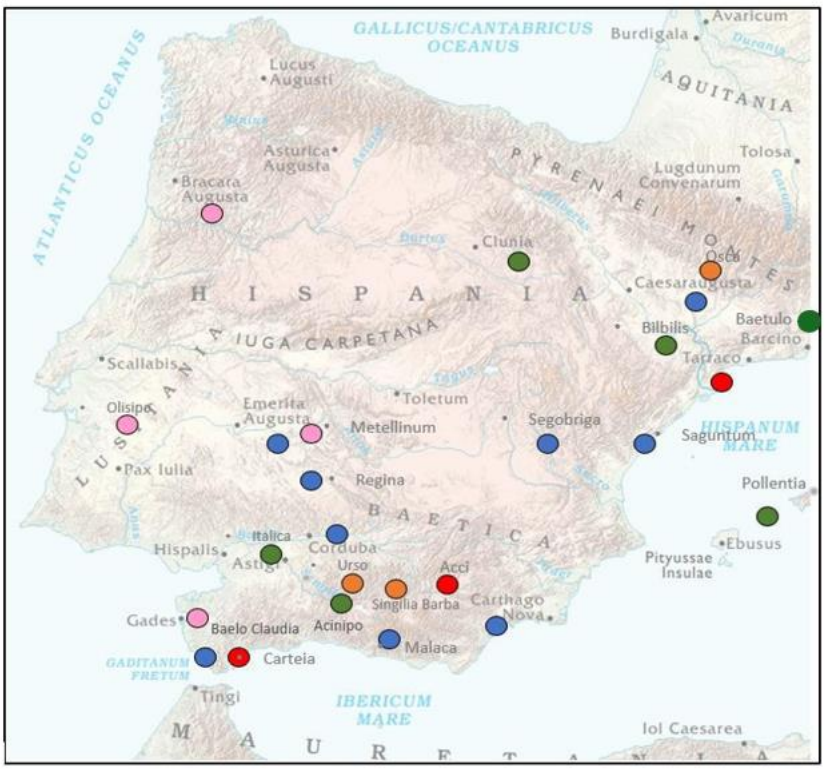
[37] MEROÑO MOLINA 2017
[38] MADRID BALANZA 1999; NOGUERA CELDRÁN & MADRID BALANZA 2014, 13-60, 2009, 165-184
[39] LÓPEZ MARCOS 2020, 101-119, 2016, 75-79.
[40] MAGALHÂES 2020, 83-107



Mapa. 2. Mapa de los teatros en círculos de colores según su actividad arqueológica © Elaboración propia.

Leyenda del mapa nº2	
	Terminada
	Con actividad
	Parada
	Sin comenzar

En el mapa 3 se puede observar el estado actual (musealizado, excavado y consolidado, parcialmente excavado, en excavación y excavaciones mínimas) de los teatros romanos hispanos.



Mapa. 3. Mapa de los teatros en círculos de colores según su actividad arqueológica © Elaboración propia.

Leyenda del mapa nº3	
	Musealizado
	Excavado y consolidado
	Parcialmente excavado
	En excavación
	Excavaciones mínimas

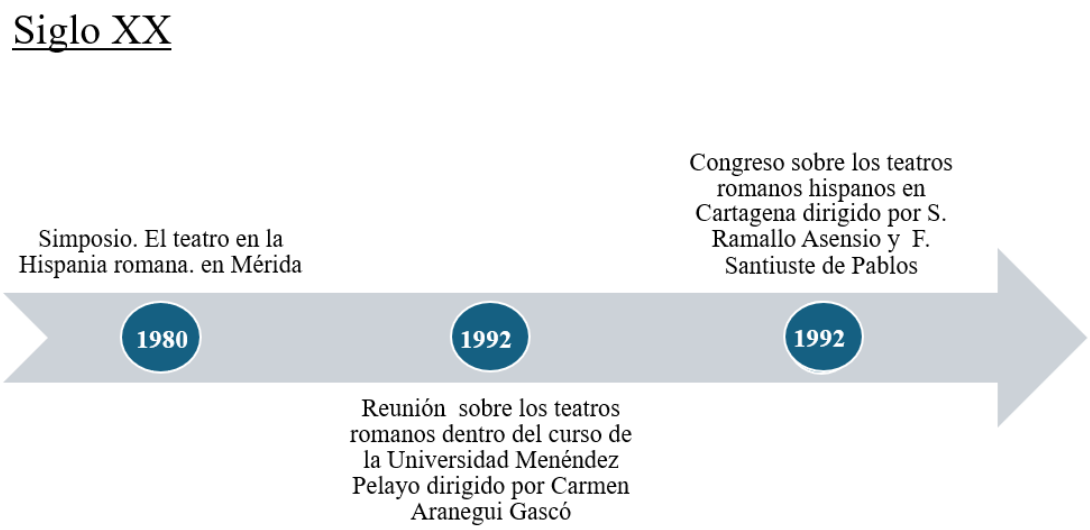
Los teatros de nuestra investigación no son la totalidad de los teatros de la *Hispania citerior*. Se trata de *Bilbilis*[41], *Caesaraugusta*[42], *Clunia*[43], *Carthago Nova*[44],

[41] MARTÍN BUENO 2020, 89-104; MARTÍN BUENO & NUÑEZ MARCÉN 1993, 119-132; SÁENZ PRECIADO 2018, 10-52; NÚÑEZ MARCÉN 1993.
[42] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98; GÓMEZ-PANTOJA 1994,169-202.
[43] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2017, 28-37; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BELTRAN, ELKIN 2009, 18-25; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BELTRAN 2008, 137-149, 2013, 441-451; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; ZELLI 2012, 26-40
[44] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS SAN MARTÍN MORO 1993a, 72; ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; LLORENS FORCADA 1994; RAMALLO ASENSIO 1999a; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2014, 193-228

Pollentia[45], *Saguntum*[46], *Segobriga*[47] y *Tarraco*[48]. No hemos incluido los teatros de *Baetulo*[49] y *Bracara Augusta*[50], *Osca*[51] y *Arcobriga*[52], debido a la escasez de los restos conservados. Sin embargo, hemos querido insertarlos en el estudio de un marco global de los teatros romanos hispanos. De esta forma, la diferente evolución, investigación, conservación, restauración y musealización de los ocho teatros de nuestro estudio es el resultado del diferente grado de información arqueológica, de la que hemos dispuesto, para nuestra investigación.

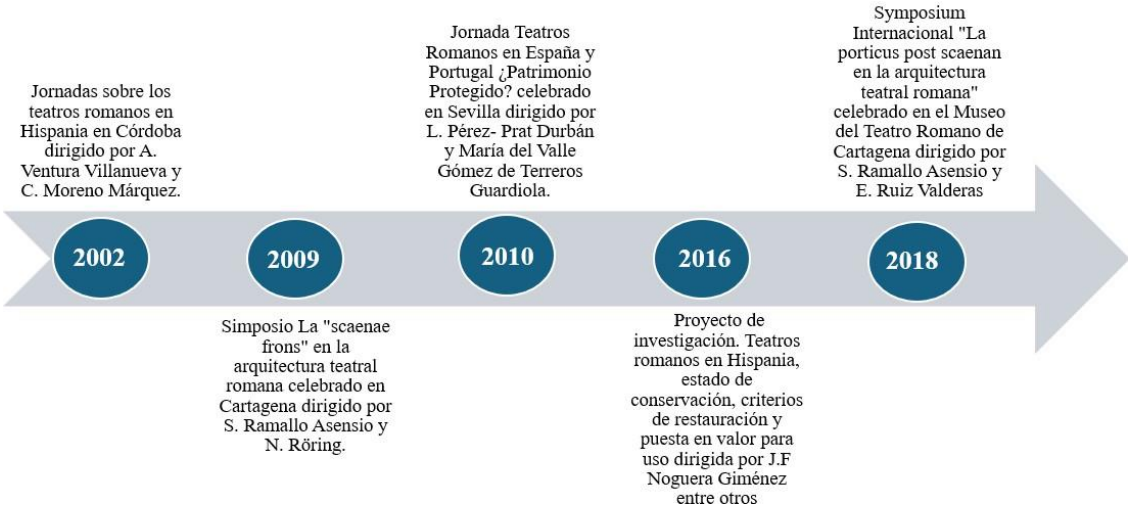
- Desde el punto de vista bibliográfico.

En los siguientes gráficos hemos recogido los principales hitos de la investigación sobre los teatros hispanos. Estos han sido diferentes reuniones celebradas por los principales investigadores sobre los diferentes teatros romanos en Hispania. A lo largo de las siguientes líneas describiremos su aportación al conocimiento de la arquitectura teatral hispana y en especial de la *Hispania citerior*.



[45] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2022, 184-214
[46] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989.
[47] ALMAGRO BASCH, 1983a, 1983b, 131-150, 1984, 1987, 323-329; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-39.
[48] MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993,11-23, MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2017,220-230.
[49] COMAS I SOLÁ 1992; PADRÓS I MARTÍ & MORANTA JAUME 2006, 205-223, 2001, 15-31
[50] MAGALHÂES 2020, 83-107
[51] Este teatro se encuentra aún sin excavar, pese a que su posible existencia ha quedado documentada en diferentes estudios. RUIZ RUIZ & CEBOLLA BERLANGA 2014, 221-269.
[52] Este teatro se encuentra aún sin excavar, pese a que su posible existencia ha quedado documentada en diferentes publicaciones. ALFÖLDY 2001a, 237-240.

Siglo XXI



Los teatros romanos se han convertido en un tema estudiado, de forma más intensa, por parte de la historiografía desde hace cuatro décadas. El estudio de los teatros romanos hispanos, en su conjunto, tuvo como primer gran hito la celebración del primer Simposio celebrado en Mérida en 1980[53]. Los resultados de los teatros fueron expuestos por sus principales investigadores. Algunos de los teatros estudiados fueron: el teatro romano de *Segobriga* por M. Almagro Basch y A. Almagro Gorbea[54]. En esta contribución se recogieron los resultados de dos décadas de excavación en el yacimiento[55], el teatro romano de *Caesaraugusta*, descubierto siete años antes de este simposio, el teatro romano de *Clunia* por P. Palol Salellas. Este investigador ha dedicado la mayor parte de su vida al estudio de esta ciudad, desde su primera publicación en 1959 hasta su fallecimiento[56]. En estas publicaciones se recogieron los resultados de las excavaciones previas realizadas en 1916 por Calvo Sánchez[11]. En este congreso se expusieron los resultados de casi dos décadas de excavación en la ciudad cluniense.

[53] AA.VV 1982. Nosotros hemos utilizado la denominación de AA.VV, debido al gran número de editores en la publicación Sin embargo, en algunas publicaciones utilizaron el nombre del coordinador José María Álvarez Martínez.
[54] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 99- 114.
[55] ALMAGRO BASCH 1975, 1978.
[56] PALOL SALELLAS 1959, 1982, 65-78, 1991a, 9-74, 1991b, 375-383, 1994.

El teatro romano de *Bilbilis* por M. Martín Bueno. Las excavaciones en el yacimiento bilbilitano se iniciaron en 1917 por Narciso Sentenach y Cabañas[57], continuadas por Martín Bueno desde los años setenta hasta la actualidad[58]. En este congreso se presentaron los primeros resultados de las excavaciones en el yacimiento[59]. Si bien, aún quedaban más de tres décadas de excavaciones en el lugar para conocerlo completamente[60]. El teatro romano de *Pollentia* por Martín Almagro Basch[61]. Este investigador inició las excavaciones en el teatro desde los años cincuenta junto a Amorós Amorós[62].

El teatro romano de *Tarraco* constó de dos contribuciones: (a) el estudio arquitectónico del teatro realizado por M. Berges Soriano[63] y (b) el estudio de su decoración escultórica por E. Koppel[64]. (7) El teatro romano de *Saguntum* por M. Beltrán Lloris[65]. En los años ochenta no se habían realizado excavaciones en el teatro[66]. Hasta los años ochenta las únicas excavaciones fueron las realizadas por Almagro Gorbea[67]. No será hasta finales de los años ochenta[68] y principios de los noventa[69] cuando se realicen las primeras excavaciones arqueológicas e investigaciones sobre el teatro. En los años noventa se generalizaron las publicaciones referidas a su polémica reconstrucción[70].

El único teatro de nuestro estudio que no fue incluido en este primer estudio monográfico fue el teatro de *Carthago Nova*. La razón se debe a que fue descubierto seis años después de la publicación, en 1988 de forma casual en el solar de la Casa- Palacio de la Condesa Peralta[7]. Las primeras publicaciones, de forma más completa, sobre la

[57] SENTENACH y CABAÑAS 1918, 35-41.
[58] MARTÍN BUENO 1975a, 1975b, 56-65, 1979, 937-942.
[59] MARTÍN BUENO 1982, 79-94.
[60] MARTÍN BUENO 1991a, 197-200, 1997, 117-122, 2017, 239-262
[61] ALMAGRO BASCH 1982, 99- 115.
[62] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237- 238, 1955, 187-195.
[63] BERGES SORIANO 1982, 115-137.
[64] KOPPEL GUGGENHEIM
1982
139-152
[65] BELTRÁN LLORIS 1982b, 153-182.
[66] BELTRÁN LLORIS 1982b, 153
[67] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179
[68] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989.
[69] ARANEGUI GASCÓ 1990, 241-250; ARANEGUI GASCÓ, HERNÁNDEZ HERVÁS, LÓPEZ PIÑOL 1994, 6-9; ARANEGUI GASCÓ & HERNÁNDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[70] GRASSI & PORTACELI ROIG 1986; ALMAGRO GORBEA 1993, 324-330; GRASSI 1993, 239-240;

edificación se inauguraron con la publicación en 1996 de Sebastián Ramallo Asensio[8] . Este fue el principal investigador sobre el monumento. En esta publicación monográfica de 1982 también se trataron otros teatros hispanos como: *Italica*[71], *Malaca*[72], *Acinipo*[73], *Baelo*[74], *Regina*[75], *Olissipo*[76], *Augusta Emerita*[77] y *Metellinum* [78]. Además, en esta monografía T. Hauschild[79] realizó la primera valoración del papel urbano de los teatros hispanos. Esta primera reunión supuso unir en una única publicación los estudios dispersos de los diferentes teatros romanos del territorio peninsular.

Esto aportó, en su momento, la primera gran visión global del fenómeno teatral en Hispania, pudiendo realizar estudios comparativos entre los diferentes teatros. Sin embargo, los estudios realizados en este momento analizaron el edificio teatral como un yacimiento. Con este fin, dieron especial atención a la descripción de los elementos conservados, centrándose en aspectos, meramente cuantitativos, como sus dimensiones. No obstante, no realizaron un estudio del teatro entendido como una edificación de espectáculos dentro de su realidad urbanística, ni mucho menos estudiaron aspectos socioeconómicos de estos edificios de espectáculos. Por tanto, si bien este primer estudio supuso una recopilación de la información existente, esta se desarrolló de forma meramente descriptiva, sin apenas análisis posteriores. Además, otro aspecto a valorar fue que el material gráfico de este volumen tuvo muy mala calidad. Esto nos dificultó en muchos casos poder visualizar correctamente las estructuras plasmadas en estas imágenes.

En la década de los noventa, destacaron dos obras monográficas sobre los teatros hispanos[80]. La primera reunión con sede en Sagunto publicó sus resultados, de forma conjunta, en un número especial de la revista, Braçal: revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre. En esta reunión destacaron las contribuciones de algunos investigadores internacionales[81]. El segundo estudio monográfico sobre los teatros romanos tuvo su sede en Cartagena y los encargados de su dirección fueron S. Ramallo

[71] LUZÓN NOGUÉ 1982, 183-203
[72] PUERTAS TRICAS 1982, 203-215
[73] DEL AMO Y DE LA HERA 1982a, 215-252
[74] PONSICH, SANCHA FERNÁNDEZ 1982, 253-267.
[75] ÁLVAREZ MARTÍNEZ 1982, 267-276
[76] ALARÇAO 1982, 287-302
[77] ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA 1982, 303-317.
[78] DEL AMO Y DE LA HERA 1982b, 303-317.
[79] HAUSCHILD 1982, 139-152
[80] Esta reunión formó parte de un Curso de la Universidad Menéndez Pelayo dirigido por Carmen Aranegui Gascó en verano de 1992 (ARANEGUI GASCÓ 1994)
[81] GROS 1994b, 17-23, THEODORESCU 1994, 45-53

Asensio y Santiuste de Pablos. La publicación de los resultados de esta monografía se realizó también en un número especial de una revista[82]. En esta monografía se actualizaron las investigaciones de los diferentes teatros romanos en Hispania. También se actualizaron conocimientos tales como el papel urbano de los teatros romanos expuesto anteriormente por Hauschild y revisado ahora por Jiménez Salvador[83]. Un año después, este mismo autor dio nuevos datos sobre el protagonismo de los teatros en las ciudades hispanas[84].

Estos nuevos estudios no solo actualizaron el conocimiento de los teatros una década más tarde, sino que dejaron de entender a los teatros como meros edificios sino como construcciones insertas dentro de una trama urbana, con un papel dentro de la misma. Además, se dejó de dar tanta importancia a los aspectos descriptivos del monumento y comenzaron a realizar estudios centrados en la función del teatro en el espacio junto a su importancia como un elemento político, religioso y económico en la sociedad romana. Asimismo, la actualización de conocimientos de los teatros vino parejo a una mejor documentación gráfica de los mismos, esta será muy importante para las futuras conservaciones y restauraciones realizadas en estas edificaciones. Todos estos aspectos fueron claves para poder desarrollar uno de los pilares de nuestra tesis: el papel de los teatros romanos en las ciudades de la *Hispania citerior* (*Véase* capítulos 6 y 7).

En el 2002 el descubrimiento del teatro de *Corduba* propició la realización de las "Jornadas sobre los teatros romanos en Hispania"[85]. En esta publicación se recogieron investigaciones novedosas como: (1) un estado de la cuestión hasta principios del siglo XXI sobre los teatros romanos en Hispania realizado por Monterroso Checa[86]; (2) un estudio del fenómeno evergético en los teatros romanos de Hispania[87]; (3) un análisis de un teatro no excavado arqueológicamente debido a encontrarse inserto en la trama urbana actual como es el teatro romano de *Baetulo*[88] y (4) un estado de la cuestión del teatro de Tusculum realizado por Xavier Dupré[89]. Este falleció en 2006 y a él se dedicó esta monografía. Este estudio monográfico se vio complementado con dos publicaciones sobre las representaciones teatrales en Hispania[90]. En especial del teatro de

[82] RAMALLO ASENSIO & SANTIUSTE DE PABLO 1993b
[83] JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 225-238.
[84] JIMÉNEZ SALVADOR 1994, 54-74.
[85] MÁRQUEZ MORENO & VENTURA VILLANUEVA 2006.
[86] MONTERROSO CHECA 2006c, 29-57.
[87] MELCHOR GIL 2006, 57-81.
[88] PADRÓS I MARTÍ & MORANTA JAUME 2006, 205-223.
[89] DUPRÉ RAVENTÓS 2006, 361-371.
[90] NOGALES BASARRATE 2002; RODÀ DE LLANZA *et al*., 2003

Caesaraugusta[91] cuya musealización había terminado pocos años antes. En ambas se complementan algunos de los aspectos arquitectónicos y arqueológicos tratados en las Jornadas realizadas en *Corduba*.

A principios del siglo XXI la mayoría de los teatros hispanos se encontraban excavados, estudiados y en muchos casos conservados y/o restaurados. El conocimiento sobre ellos era bastante amplio. Sin embargo, en muchos casos esa investigación quedaba reducida a memorias de excavación, olvidadas en un cajón. Sin embargo, la reunión periódica de los diferentes investigadores en los teatros romanos a lo largo de la década de los noventa y principios del siglo XXI fue permitiendo realizar diferentes publicaciones que recogen en sus páginas los avances en el estudio de la arquitectura teatral hispana de manera global. Este aspecto resulta fundamental para poder entender el fenómeno teatral en su conjunto y así poder estudiarlo desde diferentes perspectivas, arquitectónica, urbanística y económica, como es nuestro caso.

Siete años más tarde, en marzo de 2009, el estudio de los teatros romanos seguía siendo tendencia en la Historia Antigua, dando lugar a un nuevo congreso dirigido por S. Ramallo Asensio y N. Röring[92]. En este simposio, arquitectos y arqueólogos analizaron las *scaenae frontes* de una serie de teatros romanos del Imperio de diversas cronologías. Para ello se parte de un estudio de los teatros de la *Urbs*[93] para entender el modelo de teatro romano implantado en las provincias. Esto se continúa con el análisis de los teatros más significativos de la Península Apenina como: Ostia[94], Taormina[95] y Teano[96]. La Península Ibérica estuvo representada por los teatros de: *Carthago Nova*[97], *Tarraco*[98], *Augusta Emerita*[99], *Bilbilis*[100] y *Clunia*[101]. Como paradigma de los teatros africanos se dedicó un capítuloal estudio del teatro de *Leptis Magna*[102]. En la provincia de Asia se tomaron como ejemplos los teatros de *Ephesos*[103] y *Aizanoi*[104] en Asia menor. Ambos teatros mostraron un tipo específico de los teatros romanos microasiáticos con cinco

[91] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2003, 75-86
[92] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010.
[93] MONTERROSO CHECA 2010b, 15-56
[94] PENSABENE & DE NUCCIO 2010, 57-101
[95] PENSABENE & DE NUCCIO 2010, 57-101
[96] HEINZ- JÜRGEN 2010, 119-137
[97] RAMALLO ASENSIO, MURCIA MUÑOZ, RUIZ VALDERAS 2010, 203-242
[98] MAR MEDINA *et al*., 2010 173-201.
[99] RÖRING 2010, 163-172
[100] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267.
[101] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRÁN 2010, 269-287.
[102] MAR MEDINA & BELTRÁN CABALLERO 2010, 289-308
[103] ÖZTÜRK 2010, 331-342.
[104] ROHN 2010, 343-354

puertas en la fachada, desarrollados por la arquitectura helenística. Uno de los aspectos más importantes de este estudio monográfico es que de los cinco teatros hispanos estudiados cuatro pertenecen a la *Hispania citerior*. La mayoría de las imágenes que encontramos en esta monografía son reconstrucciones virtuales de estos teatros (ej. reconstrucción realizada del teatro de Bilbilis por los grupos URBS y GIGA, UNIZAR), con el valor visual que esto supone. Además, el estudio comparativo del frente escénico de los teatros hispanos junto al resto de teatros romanos nos aportó una visión única para poder desarrollar nuestra hipótesis de estudio, en qué fueron diferentes los teatros romanos de la *Hispania citerior*.

En el primer decenio del siglo XXI proliferaron las publicaciones dedicadas al estudio de los teatros como patrimonio protegido. Esto se debe a que una vez entendido el fenómeno teatral hispanos de forma genérica, debemos de centrarnos en otros aspectos más olvidados, como la necesaria conservación de sus restos. Entre ellas destacó en 2014, bajo la coordinación de L. Pérez- Prat Durbán[105], una publicación sobre los teatros romanos en la Península Ibérica. Esta publicación se centró en aspectos legislativos de la conservación y preservación de los teatros romanos. En el apartado final se incluye un estado de la cuestión de los teatros hispanos a fecha del 2010. Esta publicación era el fruto de las jornadas "Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?" realizadas en febrero de 2010 celebrada en la Universidad Pablo de Olavide. En 2016 se publicó otra investigación[106] dedicada a los criterios de conservación, restauración y musealización de estos teatros.

La realización de estas labores fue necesaria en muchos casos para poder utilizar los teatros como lugares de representación, como fueron en sus orígenes, de hecho, muchos de los teatros hispanos, entre los que destacan el de *Augusta Emerita*, *Metellinum*, *Clunia* o *Carthago Nova* recogen en sus gradas, durante los periodos estivales, a cientos de espectadores que disfrutan del teatro clásico. Si bien, esto no hubiera sido posible sin el debate previo de la necesidad de conservar y restaurar sus restos arqueológicos no solo con una finalidad didáctica e investigadora sino como un lugar de ocio. No obstante, el debate de la utilización de los teatros como lugares de representación escénica aún esta abierto ya que muchos investigadores consideran que la realización de estas obras de forma continuada y para un público amplio puede poner en riesgo los restos arqueológicos que tanto ha costado conservar.

[105] PÉREZ-PRAT DURBAN 2014
[106] NOGUERA GIMÉNEZ, SONGEL GONZÁLEZ, NAVALÓN MARTÍNEZ

La publicación más reciente de los teatros hispanos ya no se centra en el estudio en su conjunto, debido a que este aspecto ha sido ampliamente tratado por la historiografía precedente, sino que se encarga de estudiar partes menos investigadas del teatro, como es la *porticus post scaenam*[107]. Esta area constituye en extensión una parte importante dentro del teatro, de ahí la necesidad de su estudio. En el caso de la *Hispania citerior* destacaron las aportaciones de la *porticus post scaenam* de Clunia[108]. Todas estas publicaciones monográficas se han visto complementadas por publicaciones específicas de cada uno de los teatros de nuestro estudio: *Bilbilis*[109], *Caesaraugusta*[110], *Carthago*

[107] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020

[108] MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020,223-231

[109] AGUILERA ARAGÓN, CISNEROS CUNCHILLOS, GISBERT AGUILAR 1995, 19-21; AGUILERA Y GAMBOA 1909; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO & MARTÍN BUENO 2008, 235-246; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; CERRATO MORENO *et al*., 2021, 103-108; CISNEROS CUNCHILLOS 2018, 163-174, 2012, 115-134, 1988; CISNEROS CUNCHILLOS & GISBERT AGUILAR 2019, 105-130; CORRAL LAFUENTE 2000, 197-214; DE LA FUENTE Y CONDÓN 1880; EYARALAR & DEL COS 1845; GALLIAY SARAÑANA 1946; GUIRAL PELEGRÍN 1996; ÍÑIGUEZ BERROZPE 2016a, 95-116, 2016b, 147-172, 2011, 209-230; ÍÑIGUEZ BERROZPE, SÁENZ PRECIADO, MARTÍN-BUENO 2011, 209-230; MARTÍN BUENO 2020, 89-104, 2017, 239-262, 1997, 117-122, 1992, 233-240,1991a, 197-200, 1991b, 206-208, 1990, 219-240, 1987, 17-32, 1982, 79-94, 1979, 937-942, 1975a, 1975b, 56-65; MARTÍN BUENO & MARTÍN CANCELA 2020, 401-413; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290, 2010a, 243-267, 2010b, 127-158, 2007, 181-189; MARTÍN BUENO, NÚÑEZ MARCÉN, SÁENZ PRECIADO 2006, 267-290; MARTÍN BUENO, NAVARRO CABALLERO 1997, 206-208; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149, 1993, 119-132, 1989, 75-82; MARTÍN BUENO, BELTRÁN MARTÍNEZ, BELTRÁN LLORIS 1980, 58-84; NÚÑEZ MARCÉN 1993; SÁENZ PRECIADO 2018, 10-52; SÁENZ PRECIADO & MARTÍN BUENO 2004, 257-273; SCHMITT-PANTEL 1982, 165-177; SCHULTEN 1934; SENTENACH Y CABAÑAS 1918, 35-41; URIBE AGUDO 2004, 191-220; VILLALBA GARCÍA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221-235

[110] AGUILERA HERNÁNDEZ 2017; ANDREU PINTADO 2013, 75-93; BELTRÁN LLORIS 2007, 1992, 31-44, 1993, 93-119, 1990, 176-206, 1986/7, 277-278, 1983a, 169-200, 1982a,41-62; BELTRÁN LLORIS, PAZ PERALTA, LASHERAS CORRUCHADA 1985, 95-121; BELTRÁN MARTÍNEZ 1953, 14-53; CISNEROS CUNCHILLOS 2018, 163-174, 2012, 115-134, 1988; CISNEROS CUNCHILLOS & GISBERT AGUILAR 2019, 105-130; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN 2014; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98, 2013, 2003, 75-86, 2002, 234-236; ESCUDERO ESCUDERO, GALVE IZQUIERDO, KOPPEL GUGGENHEIM 2008, 45-53; FATÁS CABEZA 1977; GALLIAY SARAÑANA 1946; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119, 2015, 119-151; GALVE IZQUIERDO & AGUAROD OTAL 1996; GASCÓN LASCAS, ÍÑIGUEZ BERROZPE, SEVILLA MARTÍNEZ 2011, 232-243; GÓMEZ BARREIRO 2003, 291-307; GÓMEZ-PANTOJA 1994, 169-202; GÓMEZ-PANTOJA 1983; GUIRAL PELEGRÍN 2014, 123-13, 2010, 127-144; GUIRAL PELEGRÍN, MOSTALAC CARRILLO, ÍÑIGUEZ BERROZPE 2019, 215-241; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585; LACARRA DUCAY 1996; LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 209-522; LEVICK 2002, 236-237; MARTÍN BUENO, BELTRÁN MARTÍNEZ, BELTRÁN LLORIS 1980, 58-84; MOSTALAC CARRILLO GUIRAL PELEGRÍN 1987, 181-196; PINA POLO 2017, 541-550; TRILLMICH 1973, 151-173; VALLADARES LAFUENTE 2017, 99-116

Nova[111], *Clunia*[112], *Pollentia*[113], *Saguntum*[114], *Segobriga*[115] y *Tarraco*[116], fruto en muchos casos, del curso de las investigaciones en cada teatro. Además, hemos añadido

[111] ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; ABASCAL PALAZÓN & RAMALLO ASENSIO 1997; BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; DE LA ESCOSURA BALBÁS 2018, 427-462; DÍAZ-BAUTISTA CREMADES 2011, 489-513; DOMERGUE 2006, 134-142, 2004, 167-169; FERNÁNDEZ DÍAZ, 2010, 707-716, 2008, 2003, 215-223; FERNÁNDEZ DÍAZ & CASTILLO ALCÁNTARA 2020, 165-190; GARCÍA LORCA 2003, 129-148; GARCÍA MARTÍNEZ 2009; GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015, 141-152; HURTADO AGUÑA 2005, 233-249; LLORENS FORCADA 1994; MADRID BALANZA 1999; MARTÍN CAMINO 2009, 205-211; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30; MEROÑO MOLINA 2017; NOGUERA CELDRÁN 2009b, 271-302, 2002, 63-96, NOGUERA CELDRÁN, MADRID BALANZA, ABASCAL PALAZÓN 2017, 149-172; NOGUERA CELDRÁN, MADRID BALANZA 2014, 13-60, NOGUERA CELDRÁN *et al*., 2009, NOGUERA CELDRÁN & MADRID BALANZA, 2009, 165-184; PEREA YÉBENES 2005, 65-86; RAMALLO ASENSIO 2009, 2008, 367-378, 2007a, 641-684, 2007b, 139-164, 2004, 2003a, 189-212, 2000, 87-120, 1999a,1999b, 523-542, 1998, 1996a, 307-310, 1996b, 221-234, 1992, 49-73, 1987, 87-99; RAMALLO ASENSIO, MURCIA MUÑOZ, RUIZ VALDERAS 2010, 203-242; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92; RAMALLO ASENSIO & SANTIUSTE DE PABLO 1993b, 7-8; RAMALLO ASENSIO & ARANA CASTILLO 1987; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200, 2013; RUIZ VALDERAS *et al*., 2013, 23-56; SOLER HUERTAS 2020, 143-208, 2014, 193-228, 2009, 149-153, 2005 a, 2005b, 29-64, 2004, 455- 483; SOLER HUERTAS & ANTOLINOS MARÍN 2007, 109-146; VIZCAÍNO SÁNCHEZ 2015, 5-14

[112] ABÁSOLO ÁLVAREZ 1978, 1975; ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2017, 28-37; ÁLVAREZ DE BUERGO, FORT GONZÁLEZ, GÓMEZ-HERAS 2004, 5-22; BARRERA ANGLADA *et al*., 2018, 209-216; CALVO SÁNCHEZ 1916 a,1916b; CAMACHO VÉLEZ 2014, 22-25; CUESTA MORATINOS 2011, 167-180; DEL HOYO CALLEJA & RODRÍGUEZ CEBALLOS 2019, 163-175; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRÁN 2019, 97-110; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN, MARTÍNEZ DÍEZ 2019, 13-20; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRÁN 2013, 441-451, 2010, 269-287, 2008, 137-149; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN, ELKIN 2009a, 2009b, 18-25; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41; DEL HOYO CALLEJA, MORALEJO ORDAX, RODRÍGUEZ CEBALLOS 2018, 73-84; DEL OLMO MARTÍN 2001, 6-9; GARCÍA ENTERO, GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, ZARCO MARTÍNEZ 2018, 185-197; GARCÍA ENTERO *et al*., 2017, 5-13; GILLANI 1995, 119-125; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2010, 63-76, 2006, 251-262, 2004, 275-292, 2002, 2000, 81-100, 1996, 1992a, 815- 834; 1988 a, 103-116; GUTIÉRREZ BEHEMERID, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN, SUBÍAS FERNÁNDEZ 2002, 303-310, 2000, 147-160; LOPERRÁEZ CORVALÁN 1788; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; OSABA & RUIZ DE ERENCHUN 1954, 559-560; PALOL SALELLAS1994, 1991a, 9-74, 1991b, 375-383, 1982, 65-78, 1959; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; SAAVEDRA Y MORAGAS 1884, 347-349; SACRISTÁN DE LAMA 2005, 183-190, 1994, 135-147; SÁNCHEZ SIMÓN 2014; TRAPOTE 1991, 123-137; VALLEJO ORTEGA SÁNCHEZ RIVERA 2009, 47- 54; ZELLI 2012.

[113] ALMAGRO BASCH 1982, 99- 115; ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195, 1954, 237- 238; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958; 1987 73-88, ARRIBAS PALAU 1978, 1973; BERNABÓ BREA 1951, 18-29, 1947/52, 471-477; CAU ONTIVEROS *et al*., 2013, 149-160; CHÁVEZ ALVAREZ, ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS 2008, 1-7; DOENGES 1994, 140-142; GIAIME 2017, 184-201; LLABRÉS BERNAL 1926; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS 2000, ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325-332, 2005, 93-115; ORFILA PONS *et al* 2002, 339-360; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999, 99-118; RANIERI *et al*., 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2022, 184-214, 2011, 285-304; ZUCCA 1998

[114] ALFÖLDY 1977; ALMAGRO GORBEA 1993, 324-330, 1979, 165-179; ARANEGUI GASCÓ 2015, 91-106, 2014, 107-123, 2007, 13-64, 2006, 63-74, 2004, 2003, 130-140, 1994, 115-138, 1990, 241-250; ARANEGUI GASCÓ, HERNÁNDEZ HERVÁS, LÓPEZ PIÑOL 1998, 51-64, 1994, 6-9; ARANEGUI GASCÓ & HERNÁNDEZ HERVÁS 1993, 13-24; BELTRÁN LLORIS 1982b, 153- 182; BENEDITO

NUEZ 2015, 9-35; BRU Y VIDAL 1959, 20-23; CHABRET CHABRET 1888; CHINER MARTORELL 1990; CORDÓN LLÁCER 2016; DOMÍNGUEZ MONEDERO 2012, 395-417; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182, 1996, 285-290; FERRER MAESTRO, BENEDITO NUEZ, MELCHOR-MONSERRAT 2020, 43-63; FERRER MAESTRO, BENEDITO NUEZ, FERRER ALCANTUD 2017, 359-378; GRASSI 1993, 239-240; GRASSI & PORTACELI ROIG 1986; HERNÁNDEZ HERVÁS 1990, 251-258, 1989, 1986, 243-256; HERNÁNDEZ SANAHUJA 1882; LARA ORTEGA 1991; MARTÍNEZ VILLA 2019; MAYER I OLIVÉ & VELAZA FRÍAS 1996, 107-110; MIÑANA ESTELA 1737; ORTIZ Y SANZ 1807; PALOS I NAVARRO 1793; PORTACELI ROIG 1993, 43-46; VELAZA FRÍAS 2002, 2000, 131-134.

[115] ABASCAL PALAZÓN 2011a, 109-125, 2011b, 50-53, 1992, 309-344; ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011, 2001, 117-130; ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2010; ABASCAL PALAZÓN, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2010, 289-308, 2007, 127-128, 2002, 151-186; ABASCAL PALAZÓN, ALMAGRO GORBEA, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2007; ABASCAL PALAZÓN 2006, 311-337; ABASCAL PALAZÓN, ALMAGRO GORBEA, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2002, 123-162; ALFÖLDY 2001b, 357-392; ALMAGRO BASCH 1990, 207-218, 1989, 1987, 323-329, 1984, 1983a, 1983b, 131-150, 1978,1975; ALMAGRO BASCH, ABASCAL PALAZÓN 1999; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218; ALMAGRO GORBEA, ABASCAL PALAZÓN 2012, 287-370; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181; ATIENZA FUENTE 2014, 515-534, 2011, 25-31; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1965, 119-126; CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2022, 35-50, 2021, 377-388, 2020, 435-458, 2019, 167-192, 2017, 471-490, 2012, 371-396, 2010, 138-149, 2009, 169–182, 2008, 101-113; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, TRUNK, HORTELANO UCEDA 2022, 1-30; CEBRIÁN FERNÁNDEZ & HORTELANO UCEDA 2018 147-151, 2017, 201-219, 2014, 141-156; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 3-57; MAR MEDINA & PENSABENE 2013, 15-40; MARTÍNEZ DE SANTA OLALLA 1958, 32-37; RIPOLLÈS ALEGRE 1996; RUIZ DE ARBULO, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA 2009; SESÉ ALEGRE 1997, 51-56, 1995, 1994, 392-394; TRUNK 2016, 167-178, 1998, 151-175; VILLANOVA VALERO & BETRÁN ABADÍA 2017, 99-112; VILLARONGA GARRIGA 1986, 364-366, 1978, 13-17; VILLARONGA GARRIGA 1986, 364-366, 1978, 13-17; VINCI 2020

[116] ALFÖLDY 2012, 1975; ÁLVAREZ PÉREZ *et al* 2009; AQUILUÉ ABADÍAS & DUPRÉ RAVENTÓS 1986, 3-20; AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; BELTRÁN MARTÍNEZ & BELTRÁN LLORIS 1991; BERGES SORIANO 1982, 115-137; CORTÉS CONTRERAS 1983, 955-962; DASCA I ROGÉ 1993, 247-248; DEL ARCO MOLINERO 1898, 169-171, 1919, 69-79; DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; DOMINGO MAGAÑA 2022, 959-967, 2012, 144-170, 2003; DUPRÉ I RAVENTÓS *et al*., 1991; DUPRÉ I RAVENTÓS 1990, 319-327; GARCÍA Y BELLIDO 1962, 3-6; GEBELLÍ BORRÁS 2000, 127-153; GRIS JEREMIAS 2015; GRIS JEREMIAS, BELTRÁN-CABALLERO, VIVÓ CODINA 2015, 211-220; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 1982, 139-152; MACIAS I SOLÉ *et al*., 2007; MACIAS I SOLÉ & DÍAZ GARCÍA 2004; MAGGI 2022, 145-153; MAR MEDINA 1992, 163-181.; MAR MEDINA *et al*., 2015; MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; MAR MEDINA *et al*., 2010, 173-201; MAR MEDINA , ROCA ROUMENS , RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23; MAR MEDINA & RUIZ DE ARBULO 1987, 31-44; MARTÍNEZ GÁZQUEZ 2016, 4-5; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; NAVASCUÉS Y DE JUAN 1929, 36-45; OTTATI VINCI 2019, 81-87; PÉREZ MARTÍN 1991, 46-51; POCIÑA PÉREZ & REMOLÁ VALLVERDÚ 2001, 85-96; PUCHE FONTANILLES 2010, 13-41; PUIG I CADAFALCH 1934; PUIG I CADAFALCH 1923, 716-718, 1920; RECASENS I CARRERAS 1990, 1985, 123-128, 1984, 323-341, 1979, 43-143; REMOLÀ VALLVERDÚ 2019; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL MONTES 2018, 384-416; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2017, 220-230; RODRÍGUEZ MARTORELL, RUIZ DE ARBULO BAYONA, MONTERO RUIZ 2016, 163-180; RUIZ DE ARBULO 2015, 151-166, 2014, 125-151, 2007, 5-67, 1993, 93-113, 1991, 459-493; RUIZ RODRÍGUEZ 2019, 301-305, 2018, 75-100, 2017, 54-56; SALOM I GARRETA 1997; TERRADO ORTUÑO 2018, 49-72; VENTURA SOLSONA 1942

estudios genéricos sobre la decoración arquitectónica[117], en menor medida de la decoración escultórica[118] y de decoración pictórica[119], del urbanismo[120] y del

[117] ADAM 2002; ALBIZZATI 1920;ARCE MARTÍNEZ 2002, 185-186; 1987, 73-88; AUDIN *et al*., 1968, 43-54; BARLETTA 2001; BENOIT 1954, 17-43; BENSON 1959, 254-272; BESSAC 2018, 183-198; BINGÖL 1980; BROWN 1940; BRUNET-GASTON 2007, 74-75; CAVALIERI MANASE 1978; CHAPOT 1907; DESSALES & PIZZO 2008; DÍAZ MARTOS 1985, 1960, 223-237; ESCRIVÁ CHOVER 2005; FERNANDES & NOGALES BASARRATE 2018, 495-506; FRÉZOULS 1982, 343-441, 1981, 35-46; FROVA, ROSSIGNANI, CAVALIERI, 1975, 53-66; FUCHS 1987; GABELLONE 2017, 395-417; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; GUTIÉRREZ BEHEMERID 1992b, 1990, 586-588; 1988b, 65-135, 1982, 25-44; GUSMAN 1914; HAUG & TAYLOR LAURITSEN 2021; HEINZ- JÜRGEN 2010, 119-137; HOMOLLE 1916, 17-60; KÄHLER 1953a, 1953b; LILJENSTOLPE 1999, 117-154; MALIGORNE 2006; MÁRQUEZ MORENO 2004, 337-353; MÁRQUEZ MORENO 2002a, 25-26, 1998, 1991, 309-324; MATHEA-FÖRTSCH 1999; MESOLELLA 2004, 635-653; MOSCATI 1964-1965, 5-9; NAPOLI 1950, 1-36; NÜNNERICH-ASMUS 1998, 219-248; PENSABENE 1982, 116-169, 1989; PENSABENE & NUCCIO 2010, 57-101; PATRONI 1921; PEÑA JURADO 2010; PÉREZ OLMEDO 1996; PINTUCCI 2007, 47-50; PIZZIGATI 1965, 1413-1436; RODERO PÉREZ 2002-2003; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 1997, 209-225; RONCZEWSKI 1923, 115-174, 1931, 1-102; ROTH-CONGÉS 1983, 103-134; SCRINARI 1952, 75-82; SHOE MERITT 1999, 186-204; TAELMAN 2014, 175-194; TARDY 1986, 109-123; THEODORESCU 1974; WEGNER 1957; WILSON JONES 1989, 35-69; WOLF-DIETER 1970; ZIINO 1941, 97-107.

[118] BAENA ALCÁNTARA 1993, 165, 1985, 230-245; BAENA DEL ALCÁZAR 2007, 203-214; BALIL ILLANA 1986, 214-228, 1985, 187-229, 1983, 215-266, 1982, 1981, 1980, 1979, 1978; DILLON 2010; FERNÁNDEZ URIEL & NOGALES BASARRATE 2003, 69-78; FITTSCHEN & ZANKER 1985; GALLIPOLI 2017, 91-113; GARCÍA SÁNCHEZ 2017, 373-377; GARCÍA Y BELLIDO 1972, 1949; GARRIGUET MATA 1999; GOETTE 1990; GÓMEZ-MORENO 1912; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2017, 149-198; KOPPEL GUGGENHEIM & RODÁ DE LLANZA 2007, 109-122; LOZA AZUAGA 1994, 263-283; NOGALES BASARRATE 2018, 121-246; NOGALES BASARRATE 1993; NOGALES BASARRATE & RODÁ DE LLANZA 2014a, 75-103; NOGUERA CELDRÁN 2020, 203-255; RODRÍGUEZ COLMENERO 1993, 372-475

[119] BARBET & COARELLI 2009; GUIRAL PELEGRÍN & MOSTALAC CARRILLO 1990, 155-174; ROUVERET 1982, 151-165

[120] ABBOTT & JOHNSON 1968; ABASCAL PALAZÓN & ESPINOSA RUIZ 1989; BENDALA GALÁN 2006, 289-292, 2002, 137-158, 2000. 413-432, 1990, 25-42; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-198; BLANCO FREJEIRO & CORZO SÁNCHEZ 1976, 35-51; CERVERA VERA 1987, 119-155; CHRZANOVSKI 2006, 292-297; COSTA SOLÉ 2019, 123-147; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, NOGALES BASARRATE, RODÀ DE LLANZA 2013; DOPICO CAINZOS 2016, 14-15; DUPRÉ I RAVENTÓS, 2004a, 2004b, 2004c, 2004d; DURET 1983; GIMENO PASCUAL 1990; GROS 2007; HAUSCHILD 1982, 139-152; JIMÉNEZ SALVADOR 2019, 183-187, 1994, 54-74, 1993, 225-238; LEVEAU 1983, 349-354; LOPES, 2003, 55-67; ANDREU PINTADO 2020; NÉRAUDAU 2010; PANZRAM 2017; RAMALLO ASENSIO 2003b, 101-149; SCHATTNER 2015, 143-156; SUAY MARTÍNEZ *et al*., 1997

evergetismo[121] tanto de *Hispania citerior* como del resto del territorio romano[122]. Esto nos ha posibilitado poder entender los conceptos básicos de los tres pilares de nuestra

[121] ABASCAL PALAZÓN 2016, 175-186, 2003, 141-158, 1994; ADRADOS RODRÍGUEZ 2008, 19-30; ALFÖLDY 2011, 187-190; ALFÖLDY 1994, 63-67, 1992, 1987 a, 1987b, 1973; ANDREU PINTADO 2005, 43-51, 2004; ARBIZU ORCOYEN 2000; BARRON RUIZ DE LA CUESTA 2014, 171-188; BLANCO ROBLES 2022, 299-331; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1993, 371-382; CASES MORA 2020, 205-237; CASTILLO GARCÍA, RODRÍGUEZ NEILA, NAVARRO NAVARRO 2003; CHIC GARCÍA 1991, 97-117; CORELL I VICENT 2002; CORTES COPETE 2014, 21-32; D´ORS PÉREZ 1953; DELGADO DELGADO 1998; DEMOUGIN 1988; DÍAZ GARCÍA & TEIXELL NAVARRO 2014, 837-842; DUCAN-JONES 1985, 28-31, 1974, 1967, 160-163; ECK 1996, 1984; FABRE, MAYER OLIVÉ, RODÁ DE LLANZA 1990, 525- 539; GARCÍA CARDIEL 2019, 155–171; GÓMEZ-PANTOJA *et al*., 2009; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2007, 173-189; GONZÁLEZ ROMÁN & MANGAS MANJARRÉS 1992; HÖLKESKAMP 2011, 161-181; JACQUEZ 1984; JIMÉNEZ SÁNCHEZ 2002; LARA ORTEGA 2020, 199-220, 1992, 151-179; LAUTER 1976, 412-429; LE GLAY 1992, 209-221; LONGFELLOW 2011; LÓPEZ BARJA DE QUIROGA 2020, 1-14; MANGARD 1982, 35-51; MELCHOR GIL 1993a, 63-89, 1993b, 1994a,193-212, 1994b, 61-82,1994c, 1994d, 215-228, 1995a, 1995b, 215-228, 1996, 215-236, 2003, 129-141, 2004, 255-264, 2006, 201-211, 2006a, 57-80,2007, 435-443, 2009a, 145-169, 2009b, 391-410, 2010, 37-42, 2011, 267-300, 2013a, 217-238, 2013b, 113-152, 2014a, 133-152, 2014b, 249-279, 2017a, 327-347, 2017b, 35-58 y 2018, 416-440; MELCHOR GIL& PÉREZ ZURITA 2003, 173-233; MELCHOR GIL & RODRÍGUEZ NEILA 2012a, 109-171; MELCHOR GIL & TORRES GONZÁLEZ 2018, *507-535;* OLMO LÓPEZ 2017, 87-106; PANZRAM 2017; PENSABENE 2007, 7-52, 1993, 293-322; REMESAL RODRÍGUEZ 1997, 283-296; REY-COQUAIS 1979, 49-57; RODÁ DE LLANZA 2010, 177-188; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 1999; SABBATINI TUMOLESI *et al*., 1988; STURGEON 2004, 411-429

[122] AA. VV 1982; ABBOTT 1907, 49-56; AKTÜRE SIRAM 2011, 939-949; AMINE CARLSON 2011; AMUCANO 1992, 109-124, 1991, 37-56; ANTI 1952; APPOLONIA *et al*., 2003, 17-20; ARRIOLA HERNÁNDEZ, ORTEGA MARTÍNEZ 2001, 71-80; ASSASSI & MEBARKI 2021, 117-130; AXER JERZY 2007, 103-138; BEACHAM 1999, 1991; BEJOR 1979, 124-138; BIEBER 1961; BOMFIM VIEIRA 2015; BOSNAKIS & GAGTZIS 1996; BRESSAN 2009; BRIOSO SÁNCHEZ 2013; BROTTO 2010; BULLE 1928; BUOVAC 2021, 39-46; CAGNAC 1967; CAPUTO 1987, 1959; CASSIERI, GREGORI, REFALO-BISTAGNE 2020; COCCHI 2016, 337-353; CORASSIN 1997, 119-131; PÉREZ-PRAT DURBÁN & DEL VALLE GÓMEZ 2014; COURTOIS 1999, 75-80, 1989, 101-120; CRUMMY 1982, 299-302; DUMASY 1975, 1010-1019; DUPRÉ I RAVENTÓS 2004e, 55-72; ELVIRA BARBA 1991, 43-51; FERRO BAYONA 1999, 45-53; FIECHTER 1914; FREYBERGER 2010, 355-372; FRÉZOULS 1974, 35-71, 1972, 1959, 202-228; FORMIGÉ 1950; FROVA 1994; FUAMA 1920; GASSNER 1966, 312-317; GEBHARD 1996, 113-127; GREGOR 1934; GROS 2002c, 15-28; GROS 1994a, 58-80, 1994b, 17-23, 1992, 285-307, 1987b, 319-346; GROS *et al*., 2005; NOGUERA GIMÉNEZ, SONGEL GONZÁLEZ, NAVALÓN MARTÍNEZ 2016; GUZMÁN GUERRA 2005; HANSON 1959; HUFSCHMID 2007, 35-41; INAMA 1910; IZENOUR 1992; KACHLER 1962; KOLB 1981; KOURTZELLIS 2013, 67-72; LACHAUX 1976; LAUTER 1976, 412-429; LOSA CONTRERAS 2014, 242-245; MAR MEDINA 1994, 23-44; MAR MEDINA & BELTRÁN CABALLERO 2010, 289-308; MARCATTILI 2007; MÁRQUEZ MORENO & VENTURA VILLANUEVA 2006; MEINEL 1979; MIERSE 1991, 562-563; NEPPI MODONA 1961; NIFFELER 1988; NOGUERA GIMÉNEZ, VIÑALS BLASCO, MORANT GONZÁLEZ 2016, 145-159; ORTALLI 1986; ÖZTÜRK 2010, 331-342; PAGANO 2000, 79-85; PARÉ-REY 2019, 203-225; PARORE 1957; PENSABENE 2005, 623-634; PÉREZ-PRAT DURBÁN 2014; PISANI SARTORIO & CIANCIO ROSSETTO 1997, 188-196; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; RICCOBONO 2000, 119-130; ROCCO & LIVADIOTTI 2019, 112-114; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2011, 335-371; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ & CASTILLO RAMÍREZ 2021; ROHN 2010, 343-354; RUIZ LÓPEZ 1997, 30-35; SAUTEL 1946; SAVARESE 2007, 1996; SEAR 2006, 1994, 180-198, 1990, 248-255; SMALL 1983, 55-68; STILLWELL 1961 37-78; THEODORESCU 1994, 45-53; TOSI 1999, 1994, 171-186; TRONCHIN & BEVILACQUA 2022, 109-118; VENUTI 2015, 33-62; VERZÁR-BASS 1994, 147-162; VON GERKAN 1959, 97-100

tesis y aplicarlos a cada uno de los teatros de nuestro estudio de forma específica y general.

CAPÍTULO 2. Origen de la arquitectura teatral romana. El teatro de Pompeyo.

2.1. Surgimiento del teatro romano como un elemento político, social y económico en Roma.

El teatro de Pompeyo (55 a. C) fue el primer teatro en piedra edificado en Roma. Su construcción fue una revolución porque dotó de permanencia a un edificio lúdico. En este apartado ahondaremos en el teatro de Pompeyo como el primer gran configurador político, económico y social de la arquitectura teatral romana[1].

2.1.1. Factores sociales.

En el año 155 a. C[2] Tito Livio[3] relató la construcción de un teatro por parte de los censores Valerio Mésala y Casio Longino[4] en el Palatino[5]. Sin embargo, una vez iniciadas las labores de edificación, el Senado de acuerdo con la propuesta del cónsul

[1] La bibliografía sobre el teatro de Pompeyo es muy numerosa, como se puede ver en las siguientes referencias: **Antecedentes del teatro.** MEDRI 1997, 83-110; SARTORIO & CIANCIO 1994. **Arquitectura del teatro.** BEACHAM 1991; BLAKE 1972; FRÉZOULS 1974, 35-71, 1982, 343-441; FUCHS 1982, 69-80; GLEASON 1994, 13-27; GROS 1996a, 35-38; HANSON 1959; HÜLSEN 1894, 312-324; MONTERROSO CHECA 2005, 79-104, 2006, 2006b, 45-64, 2009, 187-201, 2010a, 2010b, 15-57, 2010c,65-84, 2013, 19-23, 2019, 223-238, 2020, 840-845; RICHARDSON 1987, 123-146; WILSON JONES 1989, 35-69; **Aspectos arqueológicos vinculados con el teatro** . COLINI 1937, 118-122; GOLVIN 2010, 70-71; GROS 1976, 1992, 285-270, 1994, 58-80, 1996a, 35-38, 2006, 165-174, 2009, 53-64; KOLB 1981; LA ROCCA 1976; LUNI 2004; MARCHETTI LONGHI 1936, 233-319; MAU 1906, 1-56. **Aspectos ideológicos vinculados con el teatro.** BASTIEN 2007; BEARD 2009; CAPOFERRO CENCETTI 1979, 72-85; CREMA 1959; FRÉZOULS 1983, 193-214; GROS 1983, 425-452 1987b, 319-346, 1992, 285-307, 2002a,25-40, 2006, 165-174 KOLENDO 1981, 303-315; NOCITA 2012; REKAH 2006; STURGEON 2004, 411-429; SUSPÈNE 2012, 15-26. **Aspectos religiosos vinculados con el teatro.** GROS 2009, 53-64; MARCHETTI LONGHI 1953, 3-37. **Biografía de Pompeyo.** AMELA VALVERDE 2000, 7-42, 2002, 2003; LA ROCCA 1987, 265-292, 1989, 266-291; RICHARDSON 2000, 411-412; SAURON 2003, 71-84, 2011, 143-159; SHELTON 1999, 231-272. **Decoración del teatro.** BENOIST 2005; BORG 2015; COURTOIS 1989, 101-120; DENARD 2005, 69-76MILES 2008. **Epigrafía vinculada con el teatro.** ALFÖLDY 1992, 1994, 63-67. **Frente escénico del teatro.** SEAR 1983, 55-68, 2006.**Historiografía del teatro.** PACKER, *et al.*, 2007, 257-278. **Jardines del teatro.** AMELA VALVERDE 2020c, 117-153; GRIMAL 1984 JOLIVET 1983, 115-138, 2016, 203-227. **Reconstrucciones del teatro.** BEACHAM & DENARD 2003, 129-139; DENARD 2002, 25-43 FLEURY 2005, 2015, 212-222. **Urbanismo. Campo de Marte.** AMUCANO 1992, 109-124; BOWDITCH 2009, 401-438; COARELLI, 1982, 1985, 1996, 1997, 105-124, 2010a, 107-132; DURET 1983; JORDAN 1874; LA ROCCA 1987, 265-292; LANCIANI 1897, 1901,1904; LETELLIER- TAILLEFER 2016,573-599; MARCHETTI LONGHI 1970,117-158; MARRA *et al*., 2022, 597-610; PATTERSON 1992, 186-215; PAVIA 2000; RICHARDSON 1992; SAURON 1987, 457- 473; STEINBY 1993; TOSI 1999 .Sin olvidar, las referencias bibliográficas referentes más destacadas sobre el teatro de Marcelo: FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al*., 1986, 389-394; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200; MONTANARI 2000, 689-693; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225; POULLE 1999, 257-272; TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36. Además, de las referencias bibliográficas más significativas sobre la *crypta Balbi*: FIORITI *et al*., 2022, 1245- 1251; GATTI 1973, 131-136; MANACORDA 1987, 597-610; MIRTI LEPORA, SAGUÍ 2000, 359-372.

[2] PAPPALARDO & BORRELLI 2007; CIANCIO ROSSETTO & PISANI SARTORIO 1994a.

[3] Liv. 45. 44. 21.

[4] POCIÑA PÉREZ 1976, 435-442; WARD- PERKINS 1970, 1-19.

[5] POCIÑA PÉREZ 1976, 435-442; MEDRI 1997; LAUTER 1976, 412-429; KOLB 1981; HANSON 1959.

Publio Cornelio Escipión Nasica[6], ordenó la paralización y demolición del teatro. Esto se plasmó con la siguiente frase: *ne quis in urbe propiusue passus mille subsellia posuisse sedensue ludos spedare uellet* [7]. Durante los decenios previos los espectáculos se realizaron en construcciones de madera. Uno de los principales argumentos para la eventualidad de estas construcciones fue que los edificios de espectáculos en piedra suponían un atentado contra la moralidad romana. Tito Livio[8] reflejó esta idea en el siguiente fragmento:

> *Inter ea, quae ex mediocribus ortis orta sunt, theatri initia omnibus praeponenda sunt, cum id quod primo sanum atque innocuum fuit, in tantam insaniam creverit luxuriae, ut etiam opulentissima regna difficultatem habeant.*[9]

La prohibición de construir un teatro estable no solo residió en una cuestión moral[10] sino también pragmática, de frenar las concentraciones masivas[11] de población en el teatro[12]. Si bien, Pompeyo Magno con el pretexto de levantar las gradas de acceso al templo de Venus Victrix[13], hizo posible esta construcción megalómana. Este proyecto despertó fuertes críticas, principalmente por la oposición, liderada por Catón[14], quien lo consideró un abuso de su promoción personal. Pero la fastuosa obra marcó el inicio de un rápido proceso evolutivo y de individualización arquitectónica del edificio teatral romano frente a su antecedente griego. El segundo teatro en Roma fue el realizado por Augusto, cerca del Tíber, dedicado a su sobrino Marcelo[15] y el tercero el de Cornelio Balbo[16]. Los tres configuraron los cimientos de la arquitectura teatral romana.

---

[6] FERNÁNDEZ VIZCAÍNO 2021, 91-100; GROS 1992, 285-307; GAGLIARDO& PACKER 2006, 93-122.
[7] V.Max.2.4.
[8] Liv. 7.3. Trad. Áurea María Martín Tordesillas (2002): "Entre las cosas que han surgido de un origen modesto, el comienzo del teatro debe ponerse ante todas las demás, en vista de que lo que al principio fue algo sano e inocente, creció hasta una loca extravagancia tal que incluso los reinos más ricos tienen dificultades en pagar".
[9] Liv. 7.3.
[10] LE GLAY 2001; GOLVIN 2010, 70-71.
[11] AMELA VALVERDE 2020a, 32; MONTERROSO CHECA 2006a, 27-58.
[12] RODRÍGUEZ DE FONSECA 1775; HUFSCHMID 2007, 35-41.
[13] MARTÍNEZ LÓPEZ 2006, 303-342; RODRÍGUEZ CORTÉS 2010, 137-143; GUIRAUD 1985, 399-403; GONZÁLEZ LONGO 2016.
[14] AMELA VALVERDE 2020a, 46.
[15] MONTERROSO CHECA 2010a, 339; TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36; FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al*., 1986, 389-394; CIANCIO ROSSETO 1986, 91-93, 1999, 31-35; MONTANARI 2000, 689-693; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200.
[16] GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200; MANACORDA 1987, 597-610; SAGUI 1993, 409-411; GATTI 1973, 131-136; MIRTI, LEPORA, SAGUÍ 2000, 359-374; FIORITI *et al*., 2022, 1245- 1251.

2.1.2. Factores económicos.

Pompeyo sufragó la construcción del primer teatro estable en Roma con su propia fortuna. Respecto al coste de la edificación teatral, no tenemos datos precisos[17], si bien, Sear[18] cifro su construcción en más de treinta millones de sestercios[19]. Además, el teatro se construyó en los terrenos de su propiedad. Dichas propiedades fueron adquiridas tras su venta por parte del Estado[20], debido a una situación económica desfavorable, agravada por la Primera Guerra Civil (88-81 a. C)[21].

Durante la primera mitad del siglo I a. C, mucha población emigró a la *Urbs*. Esto supuso la contratación de una mano de obra, especializada y no especializada, en la construcción de los edificios públicos para así evitar los disturbios de una población ociosa[22]. Suetonio[23] narró como un sabio presentó a Vespasiano una máquina que permitía mover con poco esfuerzo grandes columnas. El emperador compró la "patente", pero no la utilizó argumentando que debía de alimentar[24] a la "plebicula[25]".

Pompeyo decidió ubicar el primer teatro marmóreo en el Campo de Marte[26] por diferentes motivos. El primero fue la utilización previa de este lugar para la asamblea de las procesiones triunfales y las elecciones consulares y de otras magistraturas[27]. La segunda fue su aportación fundamental en este espacio para su redefinición. De esta forma, el Campo de Marte quedó configurado de la siguiente forma: el teatro para el pueblo, la Curia para el Senado[28] y la residencia del vencedor o la *arx* para su deidad tutelar[29]. La tercera función fue la utilización de la *porticus post scaenam* del teatro como un espacio verde para el disfrute de sus ciudadanos. También, se utilizó este pórtico para

[17] AMELA VALVERDE 2020c, 117-153; CREMA 1959; COLINI 1937, 118-122; COARELLI 2012a.
[18] SEAR 1983, 55-68, 1990, 248-255, 1994, 180-196, 2006, 26.
[19] MONTERROSO CHECA 2020, 840-845; MARRA *et al*., 2022, 597-610.
[20] SHELTON 1999, 231-272; AMELA VALVERDE 2020a; DENARD 2005, 69-76.
[21] LE GLAY 2001, 71; MACMULLEN 1974; WARD-PERKINS 1970, 1-19; GARNSEY, SALLER BELTRÁN FERRER 1990; GARCÍA PALACIOS 2014, 51-57.
[22] GRIMAL 2007.
[23] Suet. *Ves*. 18.
[24] REMESAL RODRÍGUEZ 1997, 283-296.
[25] Suet. *Ves*. 18.
[26] SÁNCHEZ FERLOSIO 1986; REKAH 2006; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; GALINSKY 2008, 194-195; SUAY MARTINEZ *et al*., 1997; MAISCHBERGER 1997.
[27] PLÁCIDO SUÁREZ 2011, 223-233; RODRÍGUEZ NEILA 1987, 407- 436; AMELA VALVERDE 2003; LA ROCCA 1989.
[28] MARTÍNEZ LÓPEZ 2006, 303-342; GONZÁLEZ LONGO 2016; AMELA VALVERDE 2020a, 124.
[29] MONTERROSO CHECA 2003, 214.

dejar los accesorios y decorados necesarios para los espectáculos o incluso para recoger al público en caso de lluvia. Vitruvio[30], nos dejó una referencia respecto a esta cuestión:

> *Post scaenam porticus sunt constituendae, uti cum imbres repentini ludo interpellaverint, habeat populus quo se recipiat ex teatro, choragiaque laxamentum habeant ad comparandum:uti sunt Porticus Pompeianae, itemque Athenis Porticus Eumenicae, Patrisque Liberi fanum et exeuntibus e teatro sinistra parte Odeum quod Themistocles columnas lapideis dispositis navium malis et antemnis ex spoliis Persicis pertexit (idem autem etiam incensum Mithridatico bello rex Ariobarzanes restituit); Smyrae Stratoniceum; Trallibus porticus ex utraque parte est scaenae supra stadium; ceterisque civitatibus, quae deligentiores habuerunt architectos, circa theatra sunt porticus et ambulationes*[31].

Así, este complejo tuvo numerosas funciones: la religiosa (el templo y las capillas[32]), lúdica (el teatro y sus jardines[33]) y la política (la curia[34]), como se puede ver en la siguiente imagen:

[30] Vitr. 5. 9.1. Trad. F. Manzanero Cano (2022): "Detrás del escenario se ha de construir un pórtico, para que cuando la lluvia interrumpa repentinamente la obra, el pueblo tenga un lugar donde retirarse del teatro, y los escenarios tengan un lugar para prepararlos, habiendo colocado piedras en la proa de los barcos y en la proa del botín persa (y el rey Ariobarzanes también devolvió el mismo incienso a Mithridaticus en la guerra); Estratonico de Esmirna. Hay un pórtico a ambos lados del escenario sobre el teatro; y en los demás lugares, que tuvieron arquitectos más estudiosos, hay galerías y paseos alrededor de los teatros".
[31] Vitr. 5. 9.1.
[32] SÁNCHEZ FERLOSIO 1986;REKAH 2006; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; GALINSKY 2008, 194-195; SUAY MARTINEZ *et al*., 1997.
[33] AMELA VALVERDE 2020,124; GRIMAL 1984; JOLIVET 1983, 115-138; 2016, 203-227.
[34] STACKELBERG 2009, 81; MONTERROSO CHECA 2006a, 27-58; RICHARDSON 2000, 411-412; FUCHS 1982, 69-80; BERARDI, IANNACE, MAFFEI 2016, 555-566.

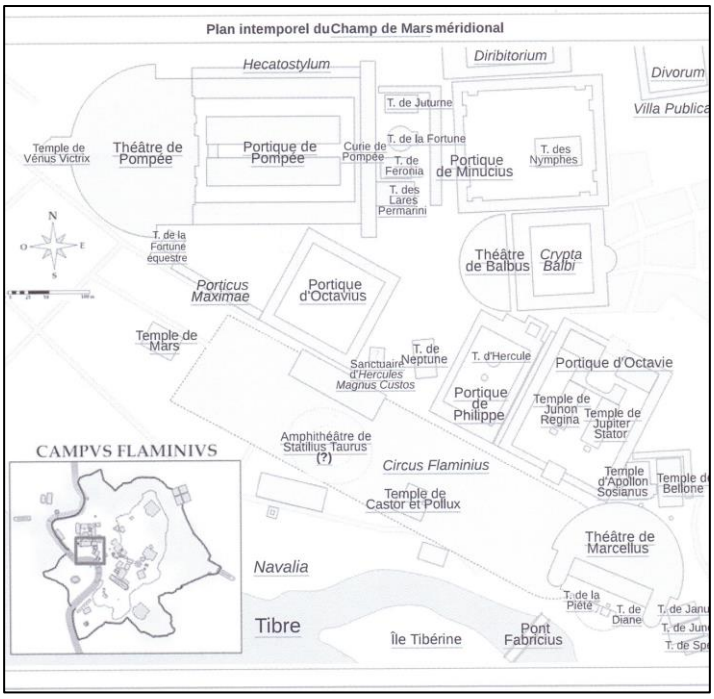


Figura 1. Planimetría atemporal del Campo de Marte meridional © https://fr.wikipedia.org/wiki/Champ_de_Mars_(Rome) [Consultado: 26/02/2018].

2.1.3. Factores políticos.

El teatro de Pompeyo reflejó a través de su decoración escultórica y pictórica su poder y sus logros[35]. Un ejemplo de su decoración escultórica fueron las esculturas de las musas y las heroínas situadas frente a las naciones de Coponio[36]. Al igual que los numerosos elementos ornamentales dedicados a Venus[37] como patrona de este espacio. Hoy en día, la decoración pictórica mejor conservada fueron las pinturas del guerrero de *Polygnotus*, de *imitatio Alessandri*[38], como un símbolo de los logros militares pompeyanos[39]. En palabras de A. Suspène[40]: "Este complejo pompeyano nos habló de la gloria de Pompeyo y de su poder eterno en Roma"[41]. La construcción del teatro de Pompeyo en el Campo de Marte sentó un precedente continuado por el proyecto

[35] MONTERROSO CHECA 2003, 215-246.
[36] Coponio, un escultor romano, realizó catorce estatuas que mostraban a las naciones conquistadas por Cneo. Pompeyo. Estas se situaron en el vestíbulo de entrada al Teatro de Pompeyo, denominado *Porticus ad Nationes.* Plin, *HN*. 36. 4.12.13.
[37] MARTÍNEZ LÓPEZ 2006, 303-342; RODRÍGUEZ CORTÉS 2010, 137-143; GONZÁLEZ LONGO 2016; AMELA VALVERDE 2020c, 150.
[38] SAPERE 2014, 139-155; MENICHETTI 1986, 565-593; BRACCESI & COPPOLA 1997, 189-194.
[39] AMELA VALVERDE 2002, 2003, 2016, 45-101.
[40] SUSPÈNE 2012, 15-26.
[41] GROS 1996a, 35-38; COLINI 1937, 118-122; BLAKE & BOISE VAN DEMAN 1947; BASTIEN 2007; LA ROCCA 1987, 265-292; BEACHAM & DENARD 2003, 129-139; AMELA VALVERDE 2020ª, 151.

inacabado del teatro de César en el Palatino. Sin embargo, fue Augusto[42], quién materializó la continuidad del teatro pompeyano, a través de la construcción de su teatro, dedicado a su sobrino Marco Claudio Marcelo (42-23 a. C)[43].

2.1.4. La estética triunfal.

Pompeyo obtuvo su tercer triunfo en el año 61 a. C, fruto de su victoria sobre Mitrídates VI[44], rey del Ponto. Esta fue su oportunidad para superar a todos sus rivales, e incluso a sí mismo[45]. Algunos autores[46] nos hablaron de cómo su teatro ejemplificó en piedra y mármol su victoria sobre Oriente. Esta construcción fue una glorificación marmórea de su triunfo[47]. Sauron[48] nos explicó la simbología mítica del teatro pompeyano con el siguiente fragmento:

> "Et cette analyse du contexte symbolique de l'architecture et du décor de Yambulatio pompeiana nous permet sans doute de formuler une hypothèse pour expliquer l'originalité de l'ensemble du complexe monumental. Car l'articulation de ce vaste théâtre, qui n'appuie sa cauea que sur des voûtes architecturées, avec un quadriportique encadrant un parc n'apparaît pas comme le résultat d'une évolution dont nous puissions repérer et définir les étapes. La raison de cette création est ailleurs. De plus, il est difficilement concevable que seule la moitié de ce complexe eût une vocation symbolique. C'est la totalité de cette séquence architecturale qui devait illustrer un thème mythique, et ce thème mythique ne saurait être, me semble-t-il, que la topographie homérique, dans ses dimensions horizontales et verticales. En haut : les dieux, placés ici in *summa cauea*. L'orbs de la cauea devait symboliser la terre habitée et soumise au pouvoir de Rome, car les XIV Nationes, œuvres de Coponius selon un témoignage de Varron conservé par Pline l'Ancien (H.N., XXXVI, 41), sont mises en rapport direct avec le théâtre

[42] ESCH 2017, 57-90; COARELLI 1977a, 807-846; GUIRAUD 1985, 399-403; MONTERROSO CHECA 2020, 842.
[43] DE NUCCIO *et al*., 1986, 389-394; CIANCIO ROSSETO 1986, 7-49, 1999, 31-35; MONTANARI 2000, 689-693; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200.
[44] SERRA 2009 1000-1029; MUCCIOLI 2004, 151-158; GARCÍA MORENO 1993, 91-109; BALLESTEROS PASTOR 1994; MONTERROSO CHECA 2020, 840-845.
[45] RICHARDSON 2000, 411-412; LA ROCCA 1987, 265-292; SAURON 2011, 143-159; AMELA VALVERDE 2020c, 153.
[46] BALLESTEROS PASTOR 2009, 127-133; AMELA VALVERDE 2002, 2003, 2016, 45-101 .
[47] RODRÍGUEZ LÓPEZ 2013, 93-112; OZCARIZ GIL 2021, 381-396.
[48] SAURON 1987, 457-473.

lui-même aussi bien par Pline (*quae sunt circa Pompei (theatrum*)) que par Suétone[49]"

En opinión de Sauron[50], la utilización de la mitología homérica fue un instrumento para la justificación del poder de Roma sobre el resto de las civilizaciones. Esta idea estuvo visible en el teatro pompeyano[51] mediante su decoración escultórica. También Tácito[52]describió esta estética triunfal con las siguientes líneas:

> *Quibus ad hoc Romam perventum, petens cum Nerone magistratum, et in aliis negotiis se dilatavit, inter ea, quae barbaris ad ostentationem magnitudinis spectari solent, theatrum Pompei ingrediuntur. ut nimiam multitudinem hominum in urbe viderent. Cum igitur ibi otiosi sint, sicut illi qui non intellexerunt id genus ludorum, nec delectati sunt videre eos, cum maxime quaerunt, quinam in cava theatri sedilia essent, et de differentiis generum et qualitatum cognoscantur. quinam essent generosi, qui senatores, videant inter subsellia horum aliquos vestitu alieno indutos; qui essent, auditis legatis gentium quae ceteros honore et amore populi Romani superarent*.[53]"

De esta forma, para un individuo extranjero el teatro de Pompeyo[54] fue un microcosmos donde pudo observar perfectamente la jerarquización de la sociedad romana. Además, los triunfos de Pompeyo se mostraron por encima de toda la plebe sentada, ya que de un lado y otro del templo se manifestó la victoria de Venus, en el cielo,

[49] SAURON 1987, 465. Para más información: SAURON 1999, 593-625, 2003, 71-84, 2011,143-159; GROS *et al*., 2005.
[50] SAURON 1987, 464- 465.
[51] MONTERROSO CHECA 2010a, 391; MARCHETTI LONGHI 1936, 233-319, FRÉZOULS 1983, 193-214; GROS 1996a, 35-38; BOSNAKIS & GAGTZIS 1996, BEACHAM & DENARD 2003, 129-139; HUFSCHMID 2007, 35-41.
[52] Tac. *Ann*. 54.1. Trad. B. Anton Martínez (2016): "A los cuales, llegados a Roma para este efecto, mientras solicitaban su despacho con Nerón, y él se lo dilataba ocupado en otros negocios, entre las cosas que se suelen mostrar a los bárbaros por ostentación de nuestra grandeza, los hicieron entrar en el teatro de Pompeyo para que viesen el excesivo número de gente que había en la ciudad. Estándose, pues, allí ociosos, como gente que no entendía aquella suerte de juegos ni se deleitaba de verlos, mientras van preguntando particularmente de quién eran aquellos asientos en lo cavo del teatro, y se informan de las diferencias de los estamentos y calidades, cuáles eran de caballeros, cuáles de senadores, echaron de ver entre los asientos de los tales algunos hombres vestidos en traje de forasteros; y preguntando quiénes eran, cuando oyeron que aquélla era honra que se hacía a los embajadores de las naciones que excedían a las demás en valor y en afición al pueblo romano".
[53] Tac. *Ann*. 54.2.
[54] HANSON 1959; LAUTER 1976, 412-429; STURGEON 2004, 411-429; KOLB 1981; PACKER, BURGE, GAGLIARGO 2007, 505-522; GROS 1996a, 35-38.

en el juicio de Paris[55]. En el siguiente fragmento de Sauron[56] se reflejó perfectamente esta simbología:

> *Properce de son côté, se voit aux Enfers, et imagine que le chœur des héroïnes tente vainement là-bas de le détourner de son amour pour Cynthia (EL, I, XIX, 13-14: illic formosae ueniant chorus heroinae. . .). Et Stace, parlant du séjour de Priscilla aux Enfers, nous représente Proserpine ordonnant «aux héroïnes d'autrefois de sortir de leurs grottes saintes, de dissiper les ténèbres de deuil par l'éclat d'une lumière pourprée et d'étendre devant l'âme guirlandes et fleurs de l'Elysée» (Siîves, V, 1, 253-257,. . . egressasque sacris ueteris heroidas antris . ..). Avant de féconder ainsi la littérature latine, l'évocation homérique avait, me semble-t-il, inspiré cette étonnante mise en scène mythique qui se développait derrière la scène du théâtre de Pompée. Mais quelles héroïnes X Imperator romain avait-il donc rencontrées au cours de cette fabuleuse catabase?*
>
> *Il serait assez vain sans doute de s'interroger sur les raisons qui auraient pu présider au choix individuel de chacune de ces mortes. Elles sont présentes ici évidemment parce qu'elles se rattachent à chacune des trois catégories que Filippo Coarelli a si heureusement mises en évidence. Or l'observateur contemporain de la dédicace du monument, nous l'avons déjà suggéré, ne pouvait pas ne pas mettre en relation la présence des hétaïres avec la divinité principale qui étaithonorée in summa cauea du théâtre, à savoir Vénus.*
>
> *Il était ainsi conduit à établir une relation similaire et aussi évidente à propos des deux autres catégories d'héroïnes, et il ne lui fallait pas l'érudition d'un pontife ou d'un XVuir pour rattacher les poétesses à Minerve et les femmes à la fécondité exceptionnelle à Junon. En sorte que se trouvait aussitôt justifiée à ses yeux l'épiclèse de Venus Victrix. Il n'y a là nul arbitraire de la part de Pompée, comme on l'a souvent suggéré, puisque l'épiclèse de Victrix était justifiée par un des mythes troyens les plus populaires, celui du jugement de Paris, au terme duquel Vénus fut victorieuse de Minerve et de Junon* [57].

[55] SAURON 1987, 457-473, 2003, 71-84, 2011, 143-159; MANCILLA MARDEL 2017, 25-38; DAMISCH 1996; GÓMEZ DEBATE 2019, 259-273.
[56] SAURON 1987, 464.
[57] SAURON 1987, 465.

En la parte final relató la razón de la elección de este templo a Venus Victrix[58] y la utilización de uno de los mitos troyanos más populares, el del juicio de París[59]. La *porticus in summa gradatione*[60] se compuso de un recorrido de más de cien columnas con catorce interrupciones, que permitían el acceso a las escaleras de entrada y salida de los *cunei*. En estas se situaron las catorce estatuas de las *nationes* vencidas por Pompeyo. Estas mostraron el triunfo de Pompeyo sobre los tres continentes conocidos, África, Europa y Asia. Todos estos elementos configuraron al teatro de Pompeyo como una materialización pétrea de su superioridad, de sus triunfos y de sus logros[61].

2.1.5. El teatro, vector de la ideología imperial.

El teatro de Marcelo[62] (13-11 a. C) fue un emblema de la ideología imperial. El enclave elegido para su construcción fue el extremo sur del Campo de Marte[63]. Esta área estuvo densamente poblada. Por ello, fue necesario el derribo de algunas construcciones previas limítrofes a la actual iglesia de *San Nicola in Carcere*[64]. El tercer gran teatro construido fue el de Balbo en el Campo de Marte. Su edificación se realizó en el contexto de las intervenciones urbanísticas y edilicias iniciadas por Augusto[65]. Su constructor pudo gastar en esta edificación una gran parte de los beneficios del triunfo sobre la población líbica de los Garamantes (19 a. C)[66]. El teatro, junto con la cripta anexa, fue inaugurado en el 13 a. C[67].

[58] MARTÍNEZ LÓPEZ 2006, 303-342; RODRÍGUEZ CORTÉS 2010, 137-143; GUIRAUD 1985, 399-403; GONZÁLEZ LONGO 2016.
[59] SAURON 1987, 465; MANCILLA MARDEL 2017, 25-38; DAMISCH 1996; GÓMEZ DEBATE 2019, 259-273.
[60] TOSI 1994, 171-186; FRÉZOULS 1983, 193-214.
[61] PACKER 2007, 257-278; FUCHS 1982a, 69-80; MAU 1906, 1-56; GROS 1996a, 35-38; MARCHETTI LONGHI 1936, 233-319; SAURON 2011, 143-159; PACKER, BURGE, GAGLIARGO 2007, 505-522; SEAR 1983, 55-68; DENARD 2002, 25-43; GLEASON 1994, 13-27; MONTERROSO CHECA 2010a, 392.
[62] TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36; FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al*., 1986, 389-394; CIANCIO ROSSETO 1986, 7-49, 1999, 31-35; MONTANARI 2000, 689-693; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200.
[63] SÁNCHEZ FERLOSIO 1986; REKAH 2006; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; GALINSKY 2008, 194-195; SUAY MARTÍNEZ *et al*., 1997.
[64] TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36; FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al*., 1986, 389-394; CIANCIO ROSSETO 1986, 7-49, 1999, 31-35; MONTANARI 2000, 689-693; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225.
[65] Suet. *Aug.* 29; Tac. *Ann*. 3, 72.
[66] Plin. *HN*. 5.36, 37.
[67] MANACORDA, 2009, 387-447.

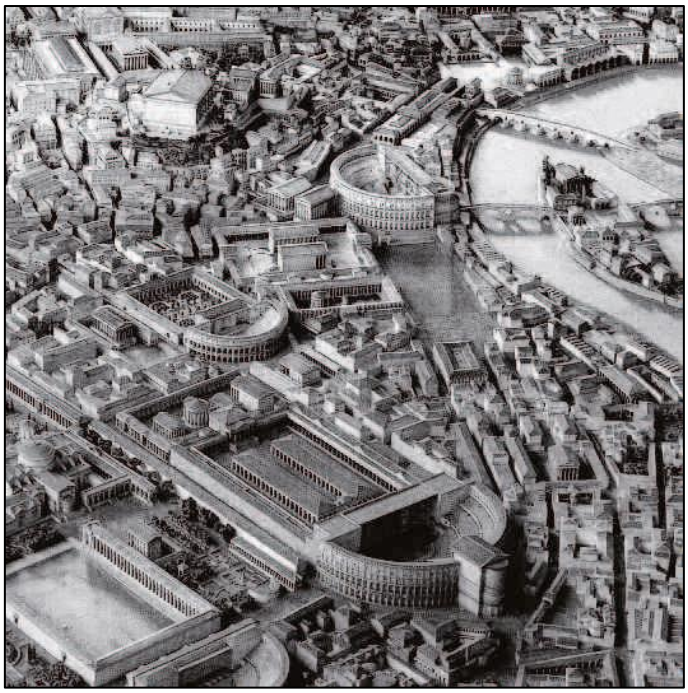


Figura 2. Los tres teatros de Pompeyo, Balbo (en el centro) y Marcelo en la maqueta reconstructiva de la Roma antigua © Roma, Museo della Civiltà Romana[68].

Con la construcción de los tres primeros teatros en Roma[69], se configuraron los precedentes de la arquitectura teatral romana. Esta fue a principios del Imperio, un vector de la ideología oficial[70]. En el nuevo orden sociopolítico, los edificios de espectáculo fueron uno de los lugares donde se desarrolló el contacto codificado entre la familia imperial, o sus imágenes, y sus ciudadanos[71]. El teatro fue un *locus celeberrimus* equiparable y quizás superior en número, desde el punto de vista de la asistencia, al foro tradicional[72]. Los programas iconográficos y ornamentales de los teatros constaron de

[68] MANACORDA 1987, 597-610, 2009, 389; SAGUI 1986, 345-351, 1993, 409-47; GATTI 1973, 131-136; MIRTI *et al*., 2000, 359-374; FIORITI *et al*., 2022, 120.

[69] WILSON JONES 1989, 35-69; RICHARDSON 1987, 123-146; MONTERROSO CHECA 2005, 79-104, 2006, 2006b, 45-64, 2009, 187-201, 2010a, 2010b, 15-57, 2010c,65-84, 2013, 19-23, 2019, 223-238, 2020, 840-845; GROS 1996a, 35-38; HÜLSEN 1894, 312-324; HANSON 1959; FUCHS 1982, 69-80; FRÉZOULS 1974, 35-71, 1982, 343-441; BLAKE 1972; BEACHAM 1991; GLEASON 1994, 13-27; SEAR 1983, 55-68, 2006; COURTOIS 1989, 101-120; BENOIST 2005; MILES 2008; DENARD 2005; RICHARDSON 1992; PAVIA 2000; MARRA *et al*., 2022, 597-610; MARCHETTI LONGHI 1970,117-158; LANCIANI 1897, 1901,1904; TOSI 1999; CASTAGNOLI 1952, 1993; JORDAN 1874; AMUCANO 1992, 109-124; LA ROCCA 1987, 265-292; SAURON 1987, 457- 473; LETELLIER- TAILLEFER 2016,573-599; BOWDITCH 2009, 401-438; DURET 1983; PATTERSON 1992, 186-215; STEINBY 1993. COARELLI, 1982, 1985, 1996, 1997, 105-124, 2010a, 107-132.

[70] FERNÁNDEZ IGLESIAS 2021; PAPPALARDO 2003, 171-178; SEGENNI 2007, 369-373; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2015, 15-24; FISHWICK 2014,47-52.

[71] CABRERO PIQUERO & CORDENTE VAQUERO 2011, 363-379; FERNÁNDEZ IGLESIAS 2021; PAPPALARDO 2003, 171-178; SEGENNI 2007, 369-373; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2015, 15-24; FISHWICK 2014, 47-52.

[72] HUGONIOT 2009, 119-137; CLEMENT WHITTICK 1939, 225-226; DUMONT 1992, 39-52; TAGLIAFICO 1994, 51-57; PARÉ-REY 2019, 203-225; CABRERO PIQUERO 1997, 76-81; CEBALLOS HORNERO 2004b, 135-144.

toda una imaginería simbólica relativa al emperador gobernante o de sus predecesores deificados[73]. Así, la familia imperial se convirtió en un elemento más del culto popular[74].

2. 2. Desarrollo tipológico de las primeras estructuras perecederas hasta los edificios monumentales. El teatro de Pompeyo.

2.2.1. Origen griego del teatro de Pompeyo e inicios del modelo teatral romano.

El conocimiento arqueológico del teatro de Pompeyo nos permitió averiguar cuestiones básicas sobre su similitud y parentesco respecto a los teatros griegos y a los itálicos de época helenística[75]. Todo esto para poder saber en qué fue original y referente para épocas posteriores[76]. El diseño de la *cavea* fue, en opinión de Monterroso Checa,[77] de tradición griega, debido al perfil inclinado y continuo de su pendiente y al elevado número de sus divisiones radiales[78]. El teatro pompeyano presentó importantes similitudes con el teatro romano de Mytilene[79] situado en la isla de Lesbos (fig. 3). La utilización del desnivel de una colina por este teatro griego para construir su graderío fue una característica indiscutible de los teatros grecolatinos. Los romanos hicieron suya esta idea de la utilización de la pendiente de las colinas para la configuración de la *cavea*, teatros "in montibus". Esto supuso un importante ahorro económico para su construcción[80]. Sin embargo, este modelo constructivo se desarrolló, de forma posterior a los tres primeros teatros romanos[81] que fueron teatros "in plano"[82].

[73] GONZÁLEZ CADENAS 2017, 31-44; GREGORIO NAVARRO 2013, 137-168; ESCÁMEZ DE VERA 2016; GONZÁLEZ HERRERO 2015; MIRÓN PÉREZ 1996; NOGALES BASARRATE & GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2007; CEBALLOS HORNERO 2004b, 135-144.
[74] GONZÁLEZ VÁZQUEZ 2001, 890-899; GONZÁLEZ CADENAS 2017, 31-44; GREGORIO NAVARRO 2013, 137-168; ESCÁMEZ DE VERA 2016; GONZÁLEZ HERRERO 2015; MIRÓN PÉREZ 1996; NOGALES BASARRATE & GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2007; CEBALLOS HORNERO 2004B, 135-144.
[75] TOBIAS NAPOLI 2004; LAUTER 1976, 412-429; LAFFINEUR 1983, 526-527.
[76] MONTERROSO CHECA 2010a, 339; FRÉZOULS 1974, 35-71; BLAKE & BOISE VAN DEMAN 1947; GROS 1992, 285-307; COARELLI 1985; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; RAMALLO ASENSIO& RUIZ VALDERAS 2020.
[77] MONTERROSO CHECA 2010a, 338.
[78] GUZMÁN GUERRA 2005; MARTÍN CAMINO 2009, 205-211; FRÉZOULS 1982, 343-441; WOLF-DIETER 1970; WILSON-JONES 1989, 35-69; SEAR 2006.
[79] CARRASCO SERRANO 2010, 215-217; KOURTZELLIS 2013, 67-72; ROCCO & LIVADIOTTI 2019, 112-114; KARAMBINIS 2020, 73-103; MONTERROSO CHECA 2010a, 338.
[80] CHOISY 1873; MELCHOR GIL 1993b; TAYLOR 2006; FRÉZOULS 1983, 193-214; JOUFFROY 1988, 615-616; BLAKE & BOISE VAN DEMAN 1947; ADAM 2002; MONTERROSO CHECA 2010a, 338.
[81] TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36; FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al*., 1986, 389-394; CIANCIO ROSSETO 1986, 7-49, 1999, 31-35; MONTANARI 2000, 689-693; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200.
[82] SEAR 1990, 248-255, 1994, 180-198; MONTERROSO CHECA 2010a, 338.



Figura 3. Teatro de Mytilene, vista de la escena y del graderío © http://odysseus.culture.gr/h/2/eh2560.jsp?obj_id=752

En el caso de la arquitectura teatral pompeyana, este fue un teatro con un templo *in summa cavea*[83]. La idea de unir un templo y un teatro en una única obra monumental supuso la transformación del edificio de espectáculos en un área cultural subordinada a la construcción religiosa[84]. Según A. Monterroso[85]:

> "Arquitectónicamente, el teatro pompeyano fue simplemente una magnífica creación original romana producto de una mirada al doble helenismo de la primera mitad del siglo I a. C, el microasiático y el lacial. Si por algo fue excepcional el teatro, y el complejo monumental construido por Cn. Pompeyo Magno, fue sin lugar a duda, porque reprodujo e introdujo la colosalidad de los santuarios laciales en el nuevo centro de Roma[86]".

El teatro pompeyano presentó importantes similitudes arquitectónicas con el *Tabularium*[87] (fig.4) y los santuarios del Lacio a través de la introducción de una fachada exterior decorada mediante arcadas superpuestas[88]. Si bien, no dispuso de una decoración en arcadas en el *ambulacrum*. Esta característica arquitectónica se continuó en el teatro de Marcelo (fig.5)[89], y se normalizará, a partir de este, en el resto de los teatros

[83] GROS 1987b, 319-346, 2009, 53-64.
[84] COARELLI 1997, 105-124; SEAR 1983, 55-68; SAURON 2003, 71-84; MONTERROSO CHECA 2013, 19-23; MAU 1906, 1-56; LAUTER 1976, 412-429; GROS 1996b.
[85] MONTERROSO CHECA 2010a, 339.
[86] MONTERROSO CHECA 2010a, 339.
[87] COARELLI 2010, 107-132, CONTRAFATTO 2019, 5-10; LILJENSTOLPE 1999,117-154.
[88] GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200; MONTERROSO CHECA 2013, 19-23, 2020, 840-845.
[89] PEREIRA PASSOS 2021, 204-225; TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36; FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al.*, 1986, 389-394; CIANCIO ROSSETO 1986, 91-93, 1999, 31-35; MONTANARI 2000, 689-693; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200.

itálicos[90].Así, se convirtió en una característica indiscutible de la arquitectura teatral romana[91].



Figura 4. Fotografía actual del *Tabularium* en el foro romano © Foto de la autora [15 de enero de 2022]



Figura 5. El teatro de Marcelo en Roma © Fotografía de la autora [16 de enero de 2022].

Los elementos constructivos utilizados para este teatro fueron muy diversos. La parte con mayor carga estructural del teatro constó de muros de *opus quadratum* de piedra

[90] COARELLI 1987a, 91-100, 2012a; GROS 2009, 53-64.
[91] GROS 1987b, 332 ; TOSI 1999; WILSON JONES 1989, 35-69; SEAR 1983, 55-68.

albana[92]. Mientras que la parte externa de la fachada se realizó en peperino y travertino[93]. El recorrido interno del *ambulacrum* y el edificio axial exterior se construyó en travertino, piedra albana y piedra gabina[94]. Esta variedad de materiales no fue continuada ni en el teatro de Marcelo[95] (fig. 5) ni mucho menos en el teatro de Balbo. La influencia religiosa en el teatro de Pompeyo (fig.6)[96] no solo se circunscribió al templo inserto en su interior, sino también a su vinculación arquitectónica con los santuarios de Tívoli[97], Terracina[98] y *Paestum*[99]. No en vano fue el pretexto religioso, de construir el templo a Venus Victrix, lo que propició la construcción del teatro. Esta característica de construir un *sacellum* en el interior del teatro tuvo en Hispania como máximos exponentes a los teatros de *Augusta Emerita*[100] y *Bilbilis*[101].

[92] LUGLI 1937, 111-116; MONTERROSO CHECA 2010a, 344; FRÉZOULS 1983; APPOLONIA *et al*., 2003, 17-20; CHOISY 1873.
[93] MONTERROSO CHECA 2003, 215-246, 2010a, 344; RODRÍGUEZ ALMEIDA 1994, 197-217; CIANCIO ROSSETO 1999, 31-35; FANT 2001, 167-199; MARCHETTI LONGHI 1936, 233-319.
[94] LUGLI 1937,111-116; NUCCIO & UNGARO 2002; PENSABENE 1990, 231-264, 1994, 2007, 7-52.
[95] TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36; FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al*., 1986,389-394; CIANCIO ROSSETO 1986, 7-49, 1999, 31-35; MONTANARI 2000, 689-693; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200.
[96] SEAR 1983, 55-68, 2006; DENARD 2005, 69-76; BORG 2015; GRIMAL 1984; LA ROCCA 1987, 265-292, 1989, 266-291; AMELA VALVERDE 2000, 7-42, 2002, 2003; SHELTON 1999, 231-272; PAVIA 2000; MARRA et al., 2022, 597-610; MARCHETTI LONGHI 1970,117-158; LANCIANI 1897, 1901,1904; TOSI 1999; CASTAGNOLI 1952, 1993; JORDAN 1874; AMUCANO 1992, 109-124; LA ROCCA 1987, 265-292; SAURON 1987, 457- 473; LETELLIER- TAILLEFER 2016,573-599; BOWDITCH 2009, 401-438; DURET 1983; PATTERSON 1992, 186-215; STEINBY 1993; MEDRI 1997, 83-110; SARTORIO & CIANCIO 1994; MARCHETTI LONGHI 1936, 233-319; LUNI 2004; LA ROCCA 1976; KOLB 1981; GROS 1976, 1992, 285-270, 1994, 58-80, 1996a, 35-38, 2006, 165-174, 2009, 53-64; COLINI 1937, 118-122; GOLVIN 2010, 70-71; GROS 2009, 53-64; CREMA 1959; BEARD 2009; CAPOFERRO CENCETTI 1979, 72-85; BASTIEN 2007; REKAH 2006; NOCITA 2012; STURGEON 2004, 411-429; SUSPÈNE 2012, 15-26; ALFÖLDY 1992, 1994, 63-67.
[97] PINTUCCI 2007, 47-50; GARCÍA FALCÓN 2015, 151-164.
[98] GABELLONE 2013, 108-115; CASSIERI, GREGORI, REFALO-BISTAGNE 2020.
[99] VÁZQUEZ HOYOS 2005, 43-48; LAUTER 1976, 412-429, LAFFINEUR 1983, 526-527.
[100] TRILLMICH 1990, 87-102
[101] MARTÍN BUENO 2017 239-262.



Figura 6. Elementos del trazado fosilizados en la trama urbana actual de Roma, en Via Chiavari © Fotos de la autora [22 de enero de 2022].

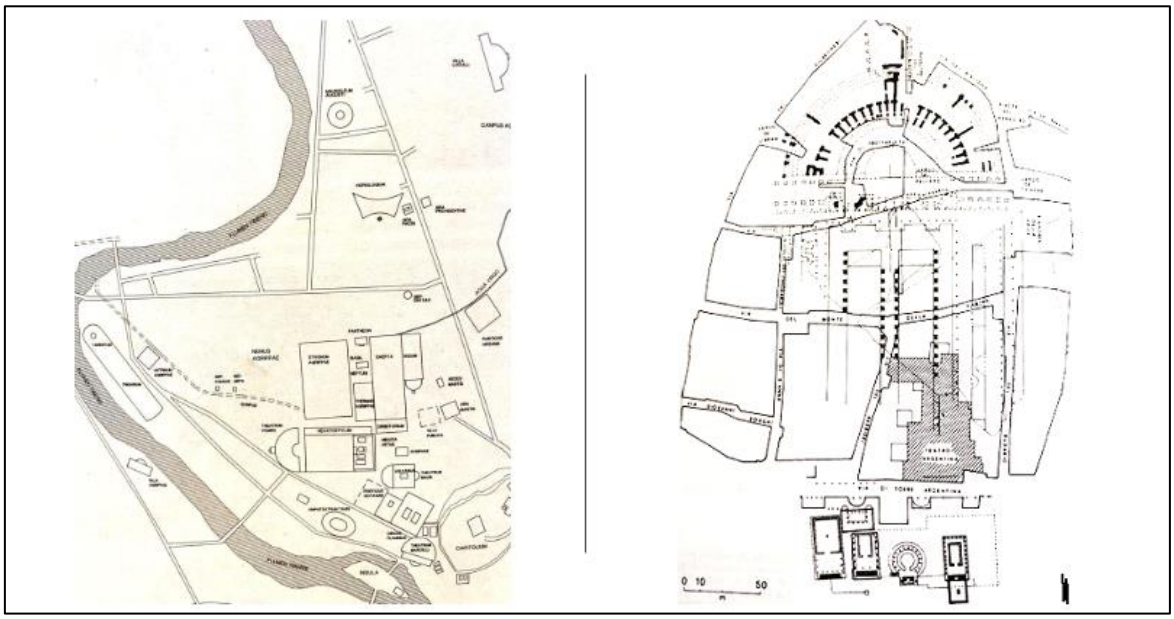


Figura 7a. Campo de Marte en época augustea © COARELLI 1997, 122, fig. 7b. Planta del complejo pompeyano y del área circundante © COARELLI 1997, 123, fig. 8.

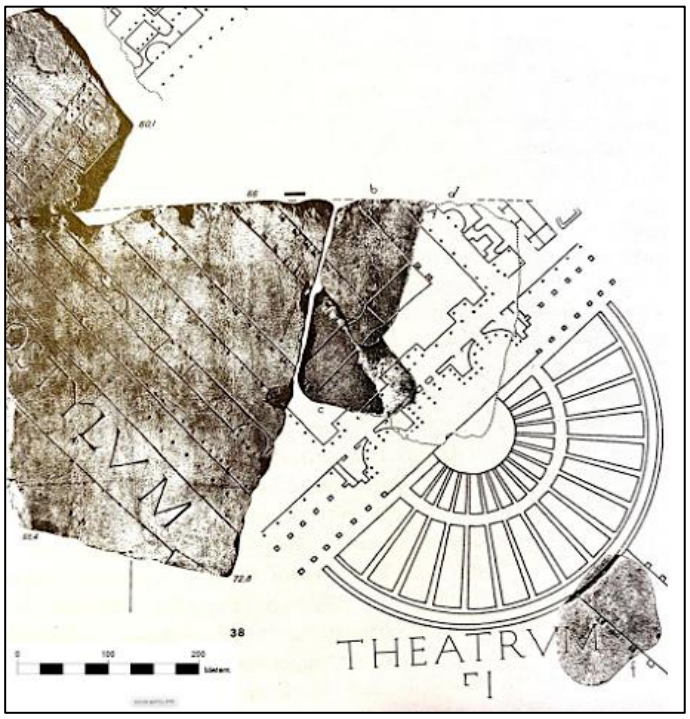


Figura 8. El complejo pompeyano en la planta severiana © COARELLI 1997, 123.

2.2.2. El frente escénico del teatro de Pompeyo y sus posteriores influencias.

Una de las problemáticas del estudio del teatro de Pompeyo fue la construcción pétrea de su escena. Algunos autores señalaron la construcción de la escena, en un momento posterior al resto del teatro[102]. Otros autores optaron como fecha plausible para su construcción el 52 a. C[103]. Si bien, no tenemos la certeza del momento de la construcción pétrea de su escena, ni siquiera si esto fue así. La fecha elegida por Coarelli[104] para la inauguración del teatro fue el 29 de septiembre del 55 a. C coincidiendo con la celebración del cumpleaños de Pompeyo[105]. Como se observa en las siguientes líneas:

> *Nam saepe censores nascentia cum maxime theatra destruebant moribus consulentes quorum scilicet periculum ingens de lascivia providebant, ut iam hic ethnicis in testimonium cedat sententia ipsorum nobiscum faciens et nobis in exaggerationem disciplinae etiam humana praerogativa. Itaque Pompeius Magnus solo teatro suo minor cum illam arcem omnium turpitudinum extruxisset,*

[102] PACKER 2007, 257-278; AMELA VALVERDE 2020c, 117-153; FUCHS 1982, 69-80; MAU 1906, 1-56; MONTERROSO CHECA 2006a, 27-58, 2010a, 344; LA ROCCA & PARISI PRESICCE 2010; GROS 1996a, 35-38; MARCHETTI LONGHI 1936, 233-319.
[103] MASSA- PAIRAULT 1999; MELCHOR GIL 2017b, 35-58; VIVAS GARCÍA 2004, 103-112.

[105] AMELA VALVERDE 2021; LA ROCCA 1987, 265-292; RICHARDSON 2000, 411-412; SAURON 2011,143-159.

veritus quandoque memoriae suae censoriam animadversionem Veneris aedem superposuit et ad dedicationem edicto populum vocans non theatrum, sed Veneris templum nuncupavit, cui subiecimus, inquit, gradus spectaculorum. Ita damnatum et damndandum opus templi titulo praetexit et disciplinam sperstitione delusit. Sed Veneri et Libero convenit. Duo ista daemonia conspirata et coniurata inter se sunt ebrietatis et domus est. Nam et alios ludos scaenicos Liberalia proprie vocabant praeterquam Libero devotos, quae sunt Dionysia penes Graecos, etiam a Libero istitutos[106].

Otro de los testimonios sobre la fecha de la inauguración del teatro fue tomada de una carta de Ciceron[107] a Marco Mario, como se lee a continuación:

Si te dolor aliqui corporis aut infirmitas valetudinis tuae renuit quo minus ad ludos venires, fortunae magis tribuo quam sapientiae tuae; sin haec quae ceteri mirantur comtemnenda duxisti et, cum per valetudinem posses, venire tamen noluisti, utrumque laetor, et sine dolore corporis te fuisse et animo valuisse, cum ea quae sine causa mirantur alii neglexeris, modo ut tibi constiterit fructus oti tui; quo quidem tibi perfrui mirifice licuit cum esses in ista amoenitate paene solus relictus neque tamen dubito quin tu in illo cubículo tuo, ex quo tibi Strabianum perforando patefecisti sinum; per eos dies matutina tempora lectiunculis consumpseris, cum illi interea qui te istic reliquerunt spectarent communis mimos semisomni, reliquas vero partis diei tu consumebas iis delectationibus quas tibi ipse ad arbitrium tuum compararas; nobis autem eran tea perpetienda quae Sp.Maecius probavisset[108].

Omnino, si quareis, ludi apparatissimi, sed non tui stomachi; coniecturam enim Facio de meo, nam primum honoris causa in scenam redierant ii quos ego honoris

---

[106] Tert. *De spect*.10.1.

[107] Cic. *Fam.* 7.1. Trad. A.I. Magallón García (2009): "Si algún dolor físico o debilidad de tu salud te impide venir ver a los juegos, lo atribuyo más la fortuna más que a tu sabiduría; si estas cosas de las que otros se maravillan, las trajiste para ser reprendidas, y cuando podías tenerlas a través de la salud, y no quisiste venir, está feliz. Y que estabas sin dolor en el cuerpo frente la mente fuerte, mientras descuidabas la cosas de las que otros se maravillan sin causa alguna, sólo para que los frutos de vuestro reposo sean establecidos; en efecto, se te permitía gozar maravillosamente, cuando te dejaban casi solo en aquella comodidad, y sin embargo no dudo que estuviste en aquella habitación tuya, de donde te abriste el bolsillo atravesando a *Strabian*; en aquellos días pasabas las horas de la mañana en la cama, mientras los que allí te habían dejado contemplaban medio dormidos los mimos comunes, mientras pasabas el resto del día en aquellos placeres que tú mismo te habías preparado a tu discreción. pero para nosotros había que servirte para que *Sp. Maecius* hubiera aprobado. Nada, si quieres, los juegos más preparados, pero no a tu estómago; Porque yo hago una conjetura propia, porque aquellos que yo creía que se habían ido del escenario por honor habían vuelto primero al escenario. , "si a sabiendas me equivoco"¿qué más te diré? Para el resto de nosotros habría juegos".

[108] Cic. *Fam.* 7.1.

causa de scaena decessisse arbitrabar deliciae vero tuae, noster Aesopus, eius modi fuit ut ei desinere per omnis homines liceret, is iurare cum coepisset vox eum defecit in illo loco, " si sciens fallo" quid tibi ego alia narrem? Nostri enim reliquos ludos[109].

La ausencia de escena en el teatro[110] de Pompeyo o su construcción en madera fue planteada por Tertuliano[111] y posteriormente estudiada por Coarelli[112], como una solución para evitar la prohibición de construir un teatro en Roma. En la medida que no podemos entender un teatro sin su espacio para realizar espectáculos, su escena. Esto se reflejó en las siguientes líneas.

La storia dell´introduzione a Roma di un teatro stabile in muratura ci si rivela così ben più complessa e meno lineare di quanto in genere non si ritenga: i primi tentative possono anzi venir attribuiti a época relativamente precoce rispetto alle altre località del Lazio, e forse anche della Campania. La decisa reazione del senato riuscì però a bloccare altri tentativi del genere per un secolo, finchè la nuova situazione política e sociale della città pose termine alle ultime resistenze nel 55 a.C[113].

Sin embargo, en las palabras de Cicerón[114] se citó la *scaena*[115]. En nuestra opinión, debió de existir necesariamente una escena pétrea, construida de forma posterior al resto del teatro. La razón estribó en qué difícilmente se pudo conjugar una escena de madera[116] en un teatro realizado totalmente en piedra[117]. Otro argumento en favor de que la escena fuera pétrea fue su decoración escultórica. Un ejemplo de ella fueron las esculturas de musas, hoy presentes en el Palacio de la Vía Fontanella Borghese[118] (fig 9)

[109] Cic. *Fam.* 7.1.
[110] MONTERROSO CHECA 2009, 181-201, 2010c, 65-84, 2013, 19-23, 2020, 840-845; RICHARDSON 1987, 123-126, 1992; GALINSKY 2008, 194-195; BEACHAM 1991; DURET 1983; DENARD 2002, 25-43, 2005, 69-76.
[111] Tert. *De spect.*10.1.
[112] COARELLI 1997, 107.
[113] COARELLI 1997,106.
[114] Cic. *Fam*. 7.3.
[115] SALCEDO GARCÉS 2015, 106-108.SEAR 1983, 55-68; MEDRI 1997, 83-110.
[116] SALCEDO GARCÉS 2015, 106-108; SEAR 1983, 55-68; MEDRI 1997, 83-110.
[117] MONTERROSO CHECA 2010a, 314; SALCEDO GARCÉS 2015, 106-108; SEAR 1983, 55-68.
[118]MONTERROSO CHECA 2010a, 2020, 840-845; FUCHS 1982, 69-80.



Figura 9. Musas de la escena republicana del teatro de Pompeyo. Hoy en el Palazzo de la Via de la Fontanella Borghese © Fotografía de la autora [6 de diciembre de 2022]

La opinión de Jean-Marie Pailler[119] sobre la ornamentación de la escena fue la siguiente:

> "[…] De nombreux monuments eurent à souffrir d´un orage. Ainsi, un trophée, dressé sur l´Aventin, se renversa, una statue de la Victoire tomba sur la coup sur la scène du théâtre et le pont de bois s´écroula[120] […]"

En estas líneas se hizo referencia a la estatua del culto a la Victoria[121], plenamente asimilada por los romanos,[122] presente en la escena del teatro[123]. Las primeras esculturas que adornaron la escena fueron las principales divinidades del Panteón romano que fueron sustituidas por esculturas de los diferentes emperadores en época julio claudia[124]. Sin embargo, no tenemos constancia arqueológica de esta cuestión. Parece plausible que, durante la construcción de todo el complejo monumental pompeyano, pudiera existir una conexión visual entre la estatua de Venus Victrix[125], presente en el templo de la *summa cavea* y la de Pompeyo ubicada en la curia[126] al fondo del cuadripórtico. Ambas estatuas se encontraron separadas por trescientos veinte metros de longitud. Por ende, hemos de

[119] PAILLER 2012, 178.
[120] PAILLER 2012, 178.
[121] RODRÍGUEZ LÓPEZ 2013, 93-112; VALDES GUIA 2017, 41-56; DANES CARBONELL 1999; OZCÁRIZ GIL 2021, 381-396.
[122] MARCHETTI LONGHI 1970, 117-158; HÖLSCHER 1967; AMELA VALVERDE 2016, 45-101.
[123] MONTERROSO CHECA 2010a, 315; SEAR 1983, 55-68; SAURON 2003, 71-84; BEACHAM & DENARD 2003, 129-139; NOCITA 2012; PATTERSON 1992, 186-215; BORG 2015; LONGFELLOW 2011; GOLVIN 2010, 70-71.
[124] GREGORIO NAVARRO 2013, 137-168; ESCÁMEZ DE VERA 2016; GONZÁLEZ HERRERO 2015; MIRÓN PÉREZ 1996.
[125] SALCEDO GARCÉS 2017, 105-107; MARTÍNEZ LÓPEZ 2006, 303-342; RODRÍGUEZ CORTÉS 2010, 137-143; GUIRAUD 1985, 399-403; GONZÁLEZ LONGO 2016.
[126] MARCHETTI LONGHI 1936, 233-319; MARRA *et al*. 2022; 597-610;AMELA VALVERDE 2003, 35.

tener en cuenta este dato para conocer la altura de la escena[127]. Si bien, no conocemos el número de los órdenes arquitectónicos de la misma. No obstante, este aspecto lo desarrollaremos con mayor precisión junto con las dimensiones del teatro en el siguiente apartado.

2.2.3. Dimensiones del teatro de Pompeyo y su impacto posterior.

Las dimensiones de las que trataremos aquí deben de ser tomadas con mucha cautela[128], en la medida que ninguna de estas se puede comprobar arqueológicamente. Sin embargo, a partir del cálculo de la medida de la *orchestra* de Vitruvio[129], pudimos establecer de forma canónica el resto de las dimensiones. Si bien la escena en época imperial fue remodelada, al menos, en cuatro ocasiones[130].

En referencia a esto, hemos de citar el siguiente fragmento de la *Historia Naturalis*[131]

> *Non patiar istos duos ne hac quidem gloria famae frui, docebimusque etiam insaniam eorum victam privatis opibus M.Scauri, cuius nescio an aedilitas maxime prostraverit mores maiusque sit Sullae mallum tanta pribigni potentia quam proscriptio tot milium, in aedilitate hic sua fecit opus máximum ómnium, quae umqueam fuere humana manu facta, non temporaria mora, verum etiam aeternitatis destinatione theatrum hoc fuit; scaena ei triplex in altitudinem CCCLX columnarum in ea civitate, quae sex Hymettias non tulerat sine probro civis amplisimi ima pars scaenae e marmore fuit, media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, simma e tabulis inauratis; columnae, ut diximus, imae duodequadragenum pedum, signa aerea inter columnas, ut indicavimus, fuerunt III numero; cavea ipsa cepit hominum LXXX cum Pompeiani theatri totiens multiplicata urbe tantoque maiore populo sufficiat large XXXX sedere, relicus apparatus tantus Attalica veste, tabulis pictis, cetero choragio fuit, ut, in Tusculanam villam reportatis queae superfuit, ut in Tusculanam villam reporatis,*

[127] SAURON 1999, 593- 625; FUCHS 1982, 69- 80; BLAZEBY 2005, 41-43; BERARDI, IANNACE, MAFFEI 2016, 555-566; GOLVIN 2010, 70-71; SEAR 1983,55-68.
[128] SEAR 1990, 248-255, 1994, 180-198; TOSI 1994, 171-186; GROS 1994, 58-80;MONTERROSO CHECA 2010a, 315.
[129] Vitr. 5.10.
[130] MONTERROSO CHECA 2010a, 317; SEAR 1983, 55-68; SAURON 2003, 71-84; BEACHAM & DENARD 2003, 129-133; NOCITA 2012; SAURON 1987, 457- 473, 2011, 143-159; PATTERSON 1992, 186-215; BORG 2015; LONGFELLOW 2011; GOLVIN 2010, 70-71.
[131] Plin. *HN.* 3.15.

quae superfluebant cotidiani usus deliciis,incensa villa ab iratis servis concremaretur HS $\underline{CCC}$[132]

En este fragmento Plinio[133] nos habló del teatro como una construcción de tal importancia que no pudo ser realizada por manos humanas, sino por algo superior y que tendría como finalidad, la eternidad[134]. Con esto, nos comentó la durabilidad de este teatro, por ende, mostró su carácter fijo, con la intención de que se mantuviera en el tiempo[135]. Plinio nos dio algunas medidas del teatro[136]. El frente escénico constó de tres órdenes arquitectónicos. Al igual que su antecesor el teatro de madera de M. Emilio Escauro[137]. La altura total del frente escénico fue de ciento veinticinco pies. De acuerdo con las medidas vitruvianas se dividió en tres órdenes arquitectónicos de forma descendente, de mayor a menor tamaño. El primer orden tuvo cincuenta y siete pies, el segundo orden constó de cuarenta pies y el tercer orden fue de veintiocho pies[138]. De este último no tenemos documentado ningún elemento arquitectónico decorativo. Estos órdenes arquitectónicos se situaron sobre un podio de quince pies de altura[139].

Estas medidas fueron corroboradas gracias al hallazgo de dos fustes del teatro encontrados en la Vía Chavari en 1958[140]. Mediante el estudio de estos junto a la documentación arqueológica, literaria y epigráfica hemos podido conocer algunas características de su decoración arquitectónica. El primer orden arquitectónico se compuso, probablemente, de fustes lisos de granito gris. El segundo orden arquitectónico

---

[132] Plin. *HN*. 3.16. Trad. M.ª Moure Casas (2016): "No permitiré que los dos gocen de la gloria de la fama. También, enseñaremos su locura vencida por la riqueza privada de M. *Scauris*, cuyo edificio mostro las maldad de Sila, y como la edilicia de Sila fue mayor que su poder. Esta obra fue la mayor realizada por manos humanas destinada no a la temporalidad sino a la eternidad, esta fue el teatro. El escenario del teatro tenía doce columnas de altura, dejando un espacio de tres pies entre cada columna. La capacidad del teatro era de ochenta mil personas de las cuales cuarenta podrían estar sentadas. La decoración del teatro era muy rica, compuesta de con ropajes itálicos, paneles pintados y otros adornos, que cuando se hubieron llevado a la villa tusculana lo que quedaba, que sobraba para el uso diario de los placeres. La villa fue incendida por esclavos enfurecidos por trescientos mil sestercios".

[133] Plin. *HN*. 3.15.

[134] MONTERROSO CHECA 2010a, 316; SEAR 1983, 55-68; SAURON 2003, 71-84; BEACHAM & DENARD 2003, 129-139; NOCITA 2012; PATTERSON 1992, 186-215; BORG 2015; LONGFELLOW 2011; GOLVIN 2010, 70-71.

[135] MONTERROSO CHECA 2009, 181-201, 2010c, 65-84, 2013, 19-23, 2020, 840-845; MARRA *et al*., 2022, 597-610; MEDRI 1997, 83-110; MAU 1906, 1-56; CASTAGNOLI 1952, 1993; CAPOFERRO CENCETTI 1979, 72-85; CANINA 1835, 1842; BLAKE & BOISE VAN DEMAN 1947; JOLIVET 1983, 115-138.

[136] SEAR 1983, 55-68; SAURON 2003, 71-84; BEACHAM & DENARD 2003, 129-139; NOCITA 2012; PATTERSON 1992, 186-215; BORG 2015; LONGFELLOW 2011; GOLVIN 2010, 70-71.

[137] PINA POLO 1999; ARBIZU ORCOYEN 2000; MUÑIZ COELLO 2019, 37-63.

[138] MONTERROSO CHECA 2009, 181-201, 2010c, 65-84, 2013, 19-23, 2020, 840-845.

[139] MARTÍNEZ LÓPEZ 2006, 303-342; RODRÍGUEZ CORTÉS 2010, 137-143; GUIRAUD 1985, 399-403; GONZÁLEZ LONGO 2016.

[140] BERARDI, IANNACE, MAFFEI 2016, 555-566.

se compuso, seguramente, por fustes estriados de mármol. Por tanto, en el teatro de Pompeyo[141] se utilizaron los fustes estriados combinados con los fustes lisos[142] en la decoración arquitectónica de su frente escénico como observamos en la mayoría de los teatros de nuestro estudio (*Véase* Capítulo 4). Vitruvio en su obra[143] nos describió las proporciones de los diferentes órdenes arquitectónicos. Estas dimensiones se basaron, muy probablemente, en el teatro de Pompeyo[144]. Como se puede leer en las siguientes líneas:

> *Columnae superiores quarta parte minores quam inferiores sunt constituendae, propterea quod oneri ferendo, quae sunt inferiora firmiora debent esse quam superiora, non minus quod etiam nascentium oportet imitari naturam, ut in arboribus teretibus, abiete, cupresso, pinu, e quibus nulla non crassior est ab radicibus, dein decrescendo progreditur in altitudinem natural contractura peraequata nascens ad cacumen, ergo si natura nascentium ita postulat, recte est constitutum et altitudinibus et crassitudinibus superiora inferiorum fieri contractiora*[145].

Las normas vitruvianas tuvieron como referente el primer teatro en piedra de la *Urbs*[146]. Este constó de algunas particularidades como la celebración de usos litúrgicos en su interior. Esto hizo que muchas de estas normas no pudiesen implantarse de forma

[141] MONTERROSO CHECA 2009, 181-201, 2010c, 65-84, 2013, 19-23, 2020, 840-845.
[142] TROJANI 1975.
[143] Vitr. 5.2.1.
[144] WILSON JONES 1989, 35-69; RICHARDSON 1987, 123-146; MONTERROSO CHECA 2005, 79-104, 2006, 2006b, 45-64, 2009, 187-201, 2010a, 2010b, 15-57, 2010c,65-84, 2013, 19-23, 2019, 223-238, 2020, 840-845; GROS 1996a, 35-38; HÜLSEN 1894, 312-324; HANSON 1959; FUCHS 1982, 69-80; FRÉZOULS 1974, 35-71, 1982, 343-441; BLAKE 1972; BEACHAM 1991; GLEASON 1994, 13-27; SEAR 1983, 55-68, 2006; COURTOIS 1989, 101-120; BENOIST 2005; MILES 2008; DENARD 2005, 69-76; BORG 2015; AMELA VALVERDE 2020c, 117-153; JOLIVET 1983, 115-138, 2016, 203-227; GRIMAL 1984; MAU 1906, 1-56; MARCHETTI LONGHI 1936, 233-319; LUNI 2004; LA ROCCA 1976; KOLB 1981; GROS 1976, 1992, 285-270, 1994, 58-80, 1996a, 35-38, 2006, 165-174, 2009, 53-64; COLINI 1937, 118-122; GOLVIN 2010, 70-71.
[145] Vitr. 5.3.1. Trad. F. Manzanero Cano (2008): "Las columnas superiores han de hacerse un cuarto más pequeñas que las inferiores, por cuanto las inferiores deben ser más firmes que las superiores para soportar la carga, no menos, porque incluso las que crecen deben imitar a la naturaleza, como en la árboles, el abeto, el ciprés y el pino, ninguno de los cuales es más grueso, desde las raíces, luego, disminuyendo, progresa hasta la altura de la contracción natural igualada a la parte superior; por lo tanto, si la naturaleza de la el cultivo de plantas así lo exige, se establece con razón que lo superior y lo inferior deben contraerse más con la altura y el grosor".
[146] COARELLI 1985; FRÉZOULS 1974, 35-71; CHAMBERLAND 1999, 613-616; JOUFFROY 1988,615-616; BLAKE & BOISE VAN DEMAN 1947; GROS 1992, 285-307.

exacta en el resto de los teatros itálicos[147] y de los teatros hispanos (*Véase* 3.2, 4.1, 5.1, 5.2 y 5.3). Sin embargo, si se intentaron aplicar de la forma más rigurosa posible en el teatro de Marcelo[148].

2.2.4. Innovaciones del teatro de Pompeyo y su impacto posterior.

Ahora bien, el interrogante que se plantea es: ¿En qué se diferenció este primer teatro romano de sus precursores y sucesores? Sin lugar a duda, una de las innovaciones constructivas del teatro de Pompeyo[149] respecto a los teatros griegos, fue la construcción de enormes bóvedas para soportar el peso de la *cavea* junto a los accesos que comunicaron el graderío. Estas bóvedas tuvieron grandes dimensiones. El primer nivel tenía seis metros de anchura y casi ocho metros de altura en su parte más baja. El segundo nivel de bóvedas tenía dos metros de anchura y apenas un metro de altura en su parte más baja[150]. Estas bóvedas internas no las observamos en otros teatros altoimperiales. Esta fue una característica de este teatro que no perdurará en el modelo teatral itálico[151] ni en el hispano[152].

Los referentes constructivos de dicho sistema abovedado para este teatro fueron el Santuario de Hércules en Tibur[153] y el Santuario de Júpiter Anxur en Terracina[154]. En especial, este último santuario fue el precedente directo de este modelo constructivo de las bóvedas internas para el sostenimiento de la *cavea*[155]. En este teatro[156] las bóvedas de sujeción fueron necesarias al ser un teatro "in plano", al igual que el teatro de Marcelo[157]. Posteriormente, estos teatros "in plano" fueron evolucionando a teatros "in montibus"

---

147 RICHARDSON 1987, 123-126; PACKER, BURGE, GAGLIARGO 2007, 505-522; NIELSEN 2000; MONTERROSO CHECA 2013, 19-23; 2020, 840-845; LAUTER 1976, 412-429.
148 PEDRONI 1999, 93-112; STERBENC ERKER 2016, 97-115; MONTERROSO CHECA 2010a, 320.
149 WILSON-JONES 1989, 35-69; TOSI 1999; SEAR 1983, 55-68; RICHARDSON 1987, 123-126; PACKER. 2007, 257-278.
150 SEAR 1983, 55-68; SAURON 2003, 71-84; RICHARDSON 1987, 123-126; PAVIA 2000; POULLE 1999, 257-272; MONTERROSO CHECA 2010a, 340.
151 FRÉZOULS 1974, 35-71; BLAKE & BOISE VAN DEMAN 1947; GROS 1992, 285-307.
152 ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184; GUIMARAENS IGUAL & NAVALÓN MARTÍNEZ 2016, 107-135; GROS 2002a, 25-40; REVUELTA BRAVO 2017, 7-30; BEJOR 1979, 124-138.
153 COARELLI 1987a, 91-100 ; CECERE & GRAZIA 2007, 12-16; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200.
154 GABELLONE 2013, 108-115, 2017, 395-417; BARLETTA 2001.
155 MONTERROSO CHECA, 2010a, 341.
156 RICHARDSON 1987, 123-146; MONTERROSO CHECA 2005, 79-104, 2006, 2006b, 45-64, 2009, 187-201, 2010a, 2010b, 15-57, 2010c,65-84, 2013, 19-23, 2019, 223-238, 2020, 840-845; GROS 1996a, 35-38; HÜLSEN 1894, 312-324; HANSON 1959; FUCHS 1982, 69-80; FRÉZOULS 1974, 35-71, 1982, 343-441; BLAKE 1972; BEACHAM 1991; GLEASON 1994, 13-27.
157 POULLE 1999, 257-272; TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36; FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al*., 1986, 389-394; MONTANARI 2000, 689-693; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225.

debido a su menor coste. Si bien, contamos con algunos ejemplos de teatros "in plano", debido a sus necesidades topográficas.

Una de las características más destacadas del teatro de Pompeyo fue la importancia de su fachada exterior. Pero no fue una característica que tuvo continuidad en el resto de los teatros itálicos ni en los hispanos[158]. La fachada externa del teatro de Pompeyo se inspiró en la fachada del *Tabularium*[159] y tuvo como continuador más inmediato el teatro de *Tusculum*[160]. La fachada externa del teatro de Pompeyo funcionó como un decorado escénico con una clara simbología varroniana[161] que unificó visualmente el final de las subconstrucciones[162].

La relación del teatro de Pompeyo con el tratado vitruviano[163] se observó, principalmente, en los siguientes puntos: (a) la presencia de una *porticus in summa gradatione*, desde su origen; (b) las dimensiones del frente escénico fueron el doble de la longitud de la *orchestra inter gradus imos*; (c) el frente escénico compuesto por órdenes arquitectónicos superpuestos; (d) la evolución de teatros los primeros teatros "in plano"[164] a teatros, mayoritariamente, "in montibus" y (e) la hermenéutica triunfal que rodeó toda esta configuración arquitectónica y decorativa de la edificación teatral[165]. Todas estas características se desarrollaron en los teatros romanos de época augustea y julio claudia en las provincias del Imperio.

[158] MONTERROSO CHECA 2009, 187-201, 2010a, 2010b, 15-57, 2010c,65-84, 2013, 19-23, 2019, 223-238, 2020, 840-845.
[159] COARELLI 2010a, 107-132; LILJENSTOLPE 1999, 117-154; CONTRAFATTO 2019, 5-10.
[160] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ & CASTILLO RAMÍREZ 2021; GARCÍA SANCHEZ 2017, 373-377.
[161] GROS 1983, 425-452 1987b, 319-346, 1992, 285-307, 2002a,25-40, 2006, 165-174; KOLENDO 1981, 303-315; FRÉZOULS 1983, 193-214; CREMA 1959; BEARD 2009; CAPOFERRO CENCETTI 1979, 72-85; BASTIEN 2007; REKAH 2006; NOCITA 2012; STURGEON 2004, 411-429; SUSPÈNE 2012, 15-26.
[162]FRÉZOULS 1974, 35-71, 1982, 343-441; BLAKE 1972; BEACHAM 1991; GLEASON 1994, 13-27 SEAR 1983, 55-68, 2006.
[163] Vitr. 5.2.1.
[164] MONTERROSO CHECA 2010a, 388, 2020, 840-845.
[165] FUCHS 1982, 69-80; MAU 1906, 1-56; GROS 1996a, 35-38 MARCHETTI LONGHI 1936, 233-319.

2.3. El surgimiento de la arquitectura teatral en Hispania.

2.3.1. Contexto histórico.

El poder romano[166] fue introduciendo a sus gentes en el engranaje de la administración romana mediante la división del territorio en dos provincias: *Hispania citerior* y *ulterior*[167]. Esta división administrativa posibilitó una rápida extracción de los recursos, la movilización de hombres[168] y la gestión eficaz del terreno[169]. Desde el siglo II a. C, la existencia de grupos de ciudadanos itálicos asentados de forma permanente en las diferentes ciudades hispanas, poco a poco, influyeron en estas comunidades[170]. Posteriormente, el territorio hispano se dividió en tres provincias: *Hispania citerior*, a partir de Augusto también conocida como Tarraconense, *Ulterior Baetica* y *Ulterior Lusitania*. Cada provincia se dividió en diferentes *conventus*[171].

La implantación del urbanismo romano se convirtió en el eje vertebrador de la división territorial provincial. Esto no solo supuso la promoción de todo el territorio a través de la creación de redes viarias, sino que las calzadas posibilitaron el movimiento rápido de personas y del ejército[172]. Las infraestructuras hidráulicas, que se crearon de nueva planta, las redes de abastecimiento de aguas, alcantarillado, cisternas o instalaciones termales posibilitaron el acceso del agua a la población para el consumo y la higiene, junto a las incipientes industrias que dependieron de estos recursos[173].

Las nuevas ciudades romanas creadas en Hispania[174], estuvieron rodeadas por murallas, con una estructura visible desde el exterior por su monumentalidad. Estas no tuvieron una función únicamente defensiva, sino también de prestigio y control, en especial durante la época augustea[175]. Los conjuntos monumentales en su interior se compusieron del foro, los templos, las termas, los edificios administrativos y los edificios de espectáculos. Estos últimos, teatros, anfiteatros y circos, fueron una verdadera novedad

[166] FERNÁNDEZ DÍAZ 2010, 707-716.
[167] BLÁZQUEZ MARTÍNEZ,1992, 439-446; DÍAZ FERNÁNDEZ 2015.
[168] MORILLO CERDÁN 2003.
[169] MARTÍN BUENO 2020, 95; BELTRÁN LLORIS 2007.
[170] MELCHOR GIL 2006b, 57-80.
[171] MARTÍN BUENO 2020, 97; VALVERDE VILLA 2022, 27-34; MARTÍNEZ GÁZQUEZ 2016, 4-5; BENDALA GALAN 2006, 289-292; OZCÁRIZ GIL 2006, 2013.
[172] SÁNCHEZ VERDÚ 2016, 138-155; MORALEJO ORDAX 2021; FERRER MAESTRO 2018, 111-120.
[173] VALVERDE VILLA 2022, 27-34; MARTÍNEZ GÁZQUEZ 2016, 4-5; BENDALA GALAN 2006, 289-292.
[174] NOGUERA CELDRÁN 2009a.
[175] MORILLO CERDÁN 2007; VALVERDE VILLA 2022, 27-34; MARTÍNEZ GÁZQUEZ 2016, 4-5; BENDALA GALAN 2006, 289-292.

para la población indígena. En relación con este punto pasaremos a hablar del nacimiento de los teatros en el suelo hispano, en concreto en el caso de la *Hispania citerior*[176].

2.3.2. La introducción del edificio teatral en la ciudad hispanorromana.

Durante el inicio de la época imperial, con el Principado de Augusto, se produjo una gran difusión de la arquitectura teatral en todo el Imperio. Esto se debió, esencialmente, a una política de promoción edilicia ejercida por el propio *Princeps*[177]. Dicha política fue acogida, favorablemente, por las élites locales que vieron resueltos sus anhelos de adhesión a la casa imperial mediante la participación en el urbanismo de sus ciudades[178]. La lista de teatros[179] de las provincias hispanas, documentados arqueológicamente, incluye los siguientes casos[180]: (1) provincia *ulterior Baetica*: *Acinipo*[181], *Baelo Claudia*[182], *Gades*[183], *Carteia*[184], *Corduba*[185], *Italica*[186], *Malaca*[187], *Regina Turdulorum*[188], *Singilia Barba*[189] y *Urso*[190]; (2) provincia *ulterior Lusitania*: *Augusta Emerita*[191], *Metellinum*[192], *Olisipo*[193]; (3) provincia *citerior Tarraconense*: *Acci*,

[176] MARTÍN BUENO 2020, 99; GREGORIO NAVARRO 137-168.
[177] MORILLO CERDÁN, CADIOU, HOURCADE 2011; RODRÍGUEZ COLMENERO 1979; RUIZ MONTIEL 2022, 329-335.
[178] MARTÍN BUENO 1992, 233-240 ; DOPICO CAINZOS 2016, 14-15; ALFÖLDY 1994, 63-67.
[179] MONTERROSO CHECA 2019, 223-238; GUIMARAENS IGUAL & NAVALÓN MARTÍNEZ 2016, 107-135; BENDALA GALÁN 1990, 25-42; GROS 2002a, 25-40.
[180] TRILLMICH & ZANKER 1990.
[181] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[182] FINCKER & SILLIÈRES 2006, 81-98; SILLIÈRES 1997; MILLÁN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11.
[183] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011; PACHÓN GARCÍA *et al*., 2014, 3-5; ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ 2006.
[184] JIMÉNEZ VIALÁS 2017; BLÁNQUEZ PÉREZ & ROLDÁN GÓMEZ 2011, 2017, 443-451.
[185] VENTURA VILLANUEVA 2006, 99-148; GARRIGUET MATA 2002; MÁRQUEZ MORENO 2004, 337-353.
[186] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146; GARCÍA Y BELLIDO 1960; BELTRÁN FORTES 2008, 47-59.
[187] CORRALES AGUILAR 2007, 53-76; GONZÁLEZ HURTADO DE MENDOZA 1983; MORA SERRANO 2003, 359-376; CASAMAR PÉREZ 1963.
[188] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54; KURTZ SCHAEFER 2021.
[189] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[190] JIMÉNEZ HERNÁNDEZ & RUIZ CECILIA 2016, 69-80.
[191] NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; SALCEDO GARCÉS 2015,106-108 ; MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ 1957, 205- 217; RÖRING 2010, 163-172; MATEOS CRUZ 2018.
[192] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.
[193] FERNANDES 2013, 705-730; FERNANDES & CAESSA 2006, 83-102.

Baetulo[194], *Bilbilis*[195], *Bracara Augusta*[196], *Caesaraugusta*[197], *Carthago Nova*[198], *Clunia*[199], *Saguntum* [200], *Segobriga*[201], *Tarraco*[202] y *Pollentia*[203].

El *prínceps* a través de la promoción de un sistema de adhesión política y social sostenido por iniciativas urbanísticas, difundió un modelo de arquitectura teatral por las provincias del Imperio. Los edificios teatrales se convirtieron en un microcosmos de la sociedad romana, jerarquizada y dividida en las diferentes gradas de su *cavea*. Además, fue un espacio idóneo para ejercer la lealtad hacia el emperador y desarrollar los rituales de culto dinástico[204]. (*Véase* 5.2). De los veintiún teatros romanos, conocidos arqueológicamente en la Península Ibérica, la inmensa mayoría se diseñaron y construyeron en época augustea. Si bien, en muchos casos se finalizó su construcción y posterior ornamentación durante la época julio-claudia. No obstante, existieron algunos teatros de cronología preaugustea: *Metellinum* (79 a.C)[205], *Tarraco* (43-31 a.C)[206], *Acinipo* (mitad del s. I a.C[207]) y *Pollentia* (la primera mitad el siglo I a. C[208]) (*Véase* 5.2).

La explicación utilizada por la historiografía tradicional para la evolución del modelo teatral hispano se basó en la evolución del trazado de su *scaena frons.* Esta evolucionó del tipo rectilíneo al mixtilíneo. No obstante, esto no puede ser tomado como hipótesis de referencia puesto que uno de los teatros más tardíos, *Clunia* (últimos años del siglo I d. C), tuvo un trazado rectilíneo[209]. Algo similar ocurrió con las hipótesis de datación basadas en las técnicas constructivas. Si bien estas fueron características de

[194] COMAS I SOLÁ 1992; GUTIÉRREZ BEHEMERID 1992b.
[195] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010 a, 243-267; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149; MARTÍN BUENO 2017, 239-262.
[196] MAGALHÂES, F *et al* 2020, 83-107.
[197] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2020, 87-104; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206, 2007, 381-387.
[198] MEROÑO MOLINA 2017; RAMALLO ASENSIO 2008, 367-378, 1999; SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2014, 193-228, 2020, 143-208.
[199] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2000, 81-100, 2002; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174.
[200] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991;CHINER MARTORELL 1990; MARTÍNEZ VILLA 2019; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182;COMAS I SOLÁ 1992.
[201] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2012, 371-396, 2021,377-388; ATIENZA FUENTE 2011, 25-31; SESÉ ALEGRE 1995.
[202] DOMINGO MAGAÑA 2003; GUIRAL PELEGRÍN 2010, 127-144; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; BERGES SORIANO 1982, 115-137.
[203] MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67.
[204] GROS 1987b, 319-346.
[205] MATEOS CRUZ & PICADO PEREZ 2011, 391-398.
[206] MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS 2015.
[207] DEL AMO Y DE LA HERA 1982a, 203-215.
[208] AMORÓS AMORÓS 1958, ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325-332.
[209] MARTINEZ DIEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231; DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-64.

determinados periodos, nada pareció anular la posibilidad de pervivencia de técnicas fuera de tiempo en determinados contextos geográficos[210]. Otro de los problemas de datación fue la ausencia de estratigrafías. Esto se observó en determinadas partes relevantes de la construcción, como la *cavea* o el *proscaenium*, construidas directamente sobre el sustrato rocoso[211] (*Véase* 5.2).

La hipótesis basada en el teatro de Pompeyo como el creador de una arquitectura teatral romana en Hispania no se sostiene cronológicamente, ya que este se construyó en el 55 a. C[212], mientras que en la Península Ibérica[213] contamos con teatros anteriores a esta cronología. Por ende, solo podemos decir que la implantación del modelo teatral romano en la Península Ibérica fue fruto de su propia conquista y romanización. Ello generó una disparidad de cronologías respecto a la implantación del urbanismo y de la edilicia romana en las diferentes ciudades hispanas[214].

2.4. Breves reflexiones finales.

El teatro de Pompeyo[215] fue el primer teatro construido en piedra en Roma en el año 55 a.C. Este se inspiró, arquitectónicamente, en el teatro de Mytilene[216], el santuario de Hércules en Tibur[217] y el santuario de Júpiter Anxur en Terracina[218]. Sin embargo, en la Península Ibérica se construyeron algunos teatros previos a este. Si bien, la inmensa mayoría son de época posterior. Este teatro no fue lagénesis de la arquitectura teatral en el sentido estricto puesto que no fue el primer teatro construido en piedra en el mundo romano. No obstante, supuso el inicio del modelo teatral. Esto se debió a su construcción en la *Urbs* y a su estudio por parte de Vitruvio que realizó a partir del mismo, un tratado de los teatros romanos (su ubicación, sus dimensiones, su arquitectura etc.). Por tanto, fue el modelo vitruviano el que sentó una norma sobre la arquitectura teatral romana. En muchos casos, observaremos desviaciones a la norma vitruviana debido a las necesidades

[210] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64.
[211] JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 225-238.
[212] MONTERROSO CHECA 2009, 181-207, 2010c, 65-84, 2013, 19-23, 2020, 840-845.
[213] NOGALES BASARRATE *et al.*, 2016, 411.
[214] MÁRQUEZ MORENO 2002a, 25-26.
[215] ARRANZ SANTOS 2019, 293-296; CARCOPINO 2004; CHAPINAL HERAS 2011,96-98; JÁRREGA DOMÍNGUEZ 2007, 35-76; LÓPEZ BARJA DE QUIROGA 2021; LÓPEZ NOVILLO 2012, 65-82; RUIZ MONTIEL 2022, 329-335; WILCOX 2009.
[216] ROCCO & LIVADIOTTI 2019, 112-114; CARRASCO SERRANO 2010, 215-217; KOURTZELLIS 2013, 67-72; KARAMBINIS 2020, 73-103.
[217] COARELLI 1987a, 91-100; CECERE & GRAZIA 2007, 12-16; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200.
[218] GABELLONE 2013, 108-115, 2017, 395-417; BARLETTA 2001.

topográficas, climáticas, económicas etc., Sin embargo, sí fue un modelo empleado de forma mayoritaria.

Algunas de las cuestiones que inauguró el teatro de Pompeyo y que se generalizaron con este fueron: (a) su utilización religiosa, el teatro no fue solo una edificación de espectáculos, sino que en muchos casos contó con templos en su interior que le otorgaron esta religiosidad[219]. Sin olvidar, la presencia en su ornamentación de diferentes divinidades del Panteón romano; (b) su lugar como reunión del pueblo romano, de una forma jerarquizada y ordenada, una muestra de ella fue su *cavea* dividida en sectores y los accesos a los mismos de forma separada. Esto evitó que la población de diferentes grupos sociales se mezclase. (c) El teatro como símbolo de romanidad, al igual que el resto de las construcciones monumentales que se construyeron en las ciudades, el teatro fue una edificación más necesaria para toda ciudad romana. (d) La demostración de la capacidad económica[220] de un particular, Pompeyo, para poder sufragar esta edificación monumental. Esta será una característica evergética que, posiblemente, se inició en los teatros con Pompeyo y Marcelo y se generalizará tras ellos. Finalmente (e) el teatro como un lugar de culto a la *Domus Imperatoria*. Este estuvo decorado con abundante simbología dedicada a la glorificación de la familia imperial, no en vano fue un lugar de inicio y final de procesiones dedicadas a las victorias y triunfos del recién inaugurado régimen imperial.

[219] MARTÍNEZ LÓPEZ 2006, 303-342; RODRÍGUEZ CORTÉS 2010, 137-143; GUIRAUD 1985, 399-403; GONZÁLEZ LONGO 2016.

[220] TOSI 1999; SEAR 1983, 55-68; SAURON 2003,71-84; MONTERROSO CHECA 2009, 181-207, 2010c, 65-84, 2013, 19-23; KOLB 1981; JORDAN 1874; PISANI SARTORIO & CIANCIO ROSSETTO 1997. 188-196; COARELLI & SAURON 1978, 705-726; LETELLIER-TAILLEFER 2016, 573-599; DURET 1983; DENARD 2002, 25-43, 2005, 69-76.

CAPITULO 3. El teatro romano como arquitectura: espacio y volumetría

3.1.Características formales.

3.1.1. *Bilbilis*

A) Descubrimiento del teatro.

Ya en época moderna, a finales del siglo XVI, Martínez de Villar habla del teatro bilbilitano como un "coliseo[1]". En 1611 el cosmógrafo portugués Juan Bautista Labaña[2] realiza una descripción más completa del monumento. En el siglo XIX, Vicente de la Fuente realizó una explicación más pormenorizada del teatro, en su obra "Historia de la Siempre Augusta y Fedelísima Ciudad de Calatayud"[3]:

> *Si había esto ó fines del s. XVI hoy ya no queda nada de ello, ni aun vestigios. Si á los restos de la Acrópolis o ciudadela llamaron coliseo tuvieron razón los Sres. Cos y Eyalarar en impugnar esa idea en el libro de las Glorias de Calatayud. Dice Latasa (Biblioteca antigua de escritores aragoneses) que el cosmógrafo Labaña[4] en su itinerario de Aragón dibujo <los vestigios del teatro de Bilbilis> y otros edificios[5]. El manuscrito está en la Universidad de Leiden y se hacen diligencias para lograr una copia del dibujo de Labaña[6].*

En 1845 Mariano del Cos y Felipe de Eyaralar en sus "Glorias de Calatayud y su antigua partida[7]"describió el teatro. Ambos autores denominan a esta construcción como un posible coliseo y destacan la presencia de un posible frente escénico. A comienzos del siglo XX d. C Narciso Sentenach y Cabañas[8] desarrolló varias campañas de excavación

[1] "[…] su sitio (Bilbilis) es muy semejante al de Toledo en ceñirle por la mayor parte el río, en donde se ve parte del Coliseo, y otros edificios, y conductos costosísimos, por donde muy lexos trayan el agua a la ciudad, que manifiestan la grandeza, y opulencia suya y con quanta razon la celebra tanto Valerio Marcial Poeta famoso, y Ciudadano suyo hasta llamarla Augusta […]"(MARTÍNEZ DEL VILLAR 1598, 44-45)
[2] BAUTISTA LABAÑA 1611.
[3] DE LA FUENTE Y CONDÓN 1880.
[4] DE LA FUENTE Y CONDÓN 1880, 45.
[5] DE LA FUENTE Y CONDÓN 1880, 45.
[6] DE LA FUENTE Y CONDÓN 1880, 45.
[7] EYARALAR & DEL COS 1845.
[8] Narciso Sentenach y Cabañas (1853-1925) estudió Derecho y Filosofía y Letras en la Escuela Provincial de Bellas Artes, junto a ello, se formó de manera paralela en arqueología. Esto motivará que en 1883 ingresase en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Sevilla. Sus estudios se motivarían sobre todo hacia la Historia del Arte, y eso le llevaría a desempeñar importantes cargos en instituciones tales como el Museo Arqueológico Nacional donde conocería a José Ramón Mélida que le imbuiría aún más si cabe en esta pasión por la arqueología, la historia y el arte. Asimismo, fue académico de número de la Real

en el lugar. Estos trabajos arqueológicos dieron como resultado el descubrimiento del templo, el foro y el teatro que se vislumbraron muy deteriorados desde su parte exterior. Sentenach dejó por escrito los hallazgos en *Bilbilis* en una memoria de excavación[9], de gran utilidad para los investigadores venideros. Junto a Sentenach fue Carlos Ram Viu[10] quien realizó diferentes prospecciones en el suelo bilbilitano con la finalidad de encontrar pequeños objetos valiosos para poder exponer en su colección privada, la casa- palacio de Belmonte de Calatayud[11]

En la tercera década del siglo XX el arqueólogo alemán Adolf Schulten[13] visitó el yacimiento junto a su colega, el general Lammerer. Los descubrimientos realizados por ambos se recogieron en una publicación[14], sentando las bases bibliográficas actuales sobre dicho yacimiento. En 1971 se iniciaron y regularizaron las excavaciones arqueológicas en el yacimiento. Las diferentes campañas de excavación se dividen cuatro fases principales: fase I (Campañas de 1975-1978), fase II (Campaña de 1982-1984), fase III. (Campañas de 1997-1999) y fase IV (Campañas de 2005-2009). La mayor parte de estas fueron dirigidas por Manuel Martín Bueno.

Durante la primera fase de excavación (Campañas de 1975-1978) se centraron sobre todo en el estudio del teatro, en delimitar sus partes y destacó el hallazgo de un pequeño *sacellum*. Este fue un templo dedicado al culto imperial inserto en la edificación teatral. El inicio de las excavaciones y el conocimiento previo que se tuvo de la ciudad cristalizó en dos publicaciones, la primera la tesis doctoral de M. Martín Bueno dedicada

Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin olvidar, la dirección de varias campañas de excavación en Termancia (1911), *Bilbilis* (1918), Segóbriga (1919) y Nertóbriga (1920).

[9] SENTENACH Y CABAÑAS 1918.

[10] Carlos Ram de Víu y Arévalo, VI conde de Samitier, nacido en la segunda década del siglo XX, aunque carecemos de datos sobre sus fechas de nacimiento y defunción. Apasionado por la arqueología realizaría diferentes prospecciones *Bilbilis* para el hallazgo de objetos curiosos y de cierto valor, que constituirían el museo primigenio de dicha ciudad.

[11] BELTRÁN LLORIS 1990,178.

[12] MARTÍN BUENO 1979,938.

[13] Adolf Schulten (1870-1960), es considerado uno de los principales impulsores de los estudios arqueológicos hispanos durante la primera mitad del siglo XX. Se formo en Historia y Arqueología en la Universidad de Bonn y se doctoró en Berlín a sus veintidós años. Uno de sus principales logros fue la realización de diferentes campañas de excavación que cambiarían el panorama hispano en lo referente a su historia antigua. Entre estas excavaciones destacan las realizadas en: *Numancia* (1905-1912), *Tartesos* (1924), *Tarraco* (1948), *Mainake* (1948), *Munda* (1948) y *Segeda* (1948). Asimismo, tiene una gran producción investigadora entre la que sobresalen las siguientes publicaciones: *De conventibus civium Romanorum* (1892); *Numantia* (1914); *Die Keltiberer und ihre Kriege mit Rom* (1914); *Fontes hispaniae antiquae* (1922); *Tartessos* (1924); *Cartagena en la antigüedad* (1935); *Iliturgi* (1928); *Viriato, Sertorius, L'amour, l'amour est la véritable clef de l'Histoire, Los cántabros y astures y su guerra con Roma* (1943)

[14] SCHULTEN 1934.

a la ciudad de *Bilbilis*[15] y la segunda el estudio numismático[16] de Mª del Pilar Casado López. Al final de la primera fase de excavación se conoció, de forma aproximada, la estratigrafía de la ciudad[17].

En la segunda fase de excavación (Campaña de 1982-1984) se realizaron los trabajos arqueológicos en la zona superior de la ciudad, área con un mayor estado de abandono. Esto repercutió en un mayor número de medios económicos necesarios para la labor arqueológica. En lo que respecta al teatro se realizaron trabajos en la *crypta* y sus anexos, junto a una parte de la *scaena*, sin olvidar la zona de las escaleras y las tribunas orientales. Además, se desarrollaron labores arqueológicas en la zona del foro[18] que permitieron incrementar el conocimiento sobre esta parte central de la ciudad. La aproximación hacia un mayor conocimiento de los dos centros neurálgicos del yacimiento, el foro y el teatro, permitieron la realización de varias publicaciones por parte de Martín-Bueno y Guiral Pelegrín[19], sobre los materiales constructivos y la decoración de los principales edificios de la ciudad.

En la tercera fase de excavación (Campañas de 1997-1999) se procedió a una limpieza general del yacimiento arqueológico y se comenzaron a realizar las primeras prospecciones, donde se descubren las termas[20]. En 1998 se excavó la zona referente al teatro[21] y *Casa de los Signina* [22]. Al mismo, se cubrieron aquellas zonas que habían quedado desprotegidas durante los meses estivales. En la última fase de excavación realizada hasta el momento, fase IV (Campañas del 2005 al 2009), se llevaron a cabo labores arqueológicas en el teatro, debido a la especial complejidad del monumento. Conjuntamente, se realizaron labores de limpieza y consolidación del resto del yacimiento. El afianzamiento de las construcciones romanas y el paulatino conocimiento de ellas a través de las últimas campañas de excavación dio lugar a numerosas

[15] CASADO LÓPEZ 1976, 139.
[16] CASADO LÓPEZ 1976, 139.
[17] CASADO LÓPEZ 1976, 140.
[18] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO & MARTÍN BUENO 2008, 235-245
[19] GUIRAL PELEGRÍN 1996; MARTÍN-BUENO & SÁEZ PRECIADO 2004, 257-273; ÍÑIGUEZ BERROZPE 2016a, 95-116; MONTERO HERRERO 1994, 255-267; NÚÑEZ MARCEN 1993; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290.

[20] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO & MARTÍN BUENO 2008, 235-245.
[21] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 119-132; NÚÑEZ MARCÉN 1993; MARTÍN-BUENO 1992, 233-240; SÁENZ PRECIADO 2018, 10-52; VILLALBA GARCIA & SÁENZ PRECIADO 2015,221-235.
[22] MARTÍN BUENO 2020, 89-104; MARTÍN BUENO & NUÑEZ MARCÉN 1993, 119-132; SÁENZ PRECIADO 2018, 10-52.

publicaciones. En estas se trató de la ciudad de *Bilbilis* en su conjunto, especialmente los aspectos arquitectónicos y constructivos[23] de sus edificaciones.

A partir del 2009 debido a la crisis económica iniciada el año anterior en nuestro país, las campañas de excavación cesaron en la ciudad. No obstante, la producción bibliográfica no finalizó y desde entonces hasta el día de hoy se han publicado numerosos artículos y libros sobre este tema. En especial, destacaron las investigaciones realizadas por M. Martín Bueno y su equipo[24].

B) Descripción del teatro.

El teatro se asentó sobre la pendiente de la ladera de Bámbola y la colina de Santa Bárbara. Al igual que en otras muchas edificaciones teatrales, se aprovechó el desnivel del terreno para construir el graderío del teatro. De esta forma, una gran parte de este se ha construido mediante el retalle en la roca natural, a excepción de la *summa cavea*, razón por la cual no ha llegado hasta nuestros días[25] La ejecución del teatro sobre la roca natural no fue algo tan sencillo como pueda parecer, debido al gran peso que constituyó un teatro de estas dimensiones. Por este motivo, se construyó un muro perpendicular al barranco reforzado con espesos contrafuertes que se usaron también para sustentar el *postcaenium*. El espacio constituido por la *orchestra* y la *scaena* necesitaba de una superficie lisa, realizada mediante rellenos naturales. El frente escénico fue de tipo mixtilíneo compuesto con dos pisos con veintidós columnas cada uno[26] (*Véase* 3.2.1. *Bilbilis*). La gran transformación urbana tuvo lugar en época augustea.

Además, el diseño de la ciudad bilbilitana se realizó en terrazas. Los precedentes del urbanismo en terrazas se encontraron en Próximo Oriente o en ciudades más cercanas como Pérgamo o Mileto. En *Bilbilis* se aplicó este diseño en escala reducida y se puso en práctica lo que entonces se entendió como modernidad en urbanismo. La aplicación de este esquema en el núcleo bilbilitano supuso una novedad ya que aún no había ejemplos hispanos con este diseño. Sin embargo, uno de los problemas del diseño en terrazas fue su gran coste económico.

[23] ÍÑIGUEZ BERROZPE 2016a, 95-116; SÁENZ PRECIADO & MARTÍN BUENO 2004, 257-273.

[24] SAÉNZ PRECIADO 2018, 10-52; VILLALBA GARCIA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221-235.

[25] NÚÑEZ MARCEN 1993.

[26] MARTÍN BUENO 1987, 17-32; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2006, 267-290.

B1) Dimensiones del teatro

El elemento más importante, a partir del cual pudimos obtener el resto de las medidas, fue el diámetro de la *orchestra*, de veinte metros[27]. Esta medida es una aproximación, debido a la erosión de esta área. La particularidad de su *cavea* residió en su línea diametral. Esta se retrotrae veintiún grados, con respecto a su eje de simetría[28].

Esta característica distintiva se debió a la armonía surgida entre el teatro y el foro, por la necesidad de conjugar este equilibrio mediante una línea recta en la que confluían ambos edificios y en un medio geográfico de orografía difícil. Esta solución permitía crear esta unión lineal. Además, el retrotraer la línea diametral de la *cavea* veintiún grados posibilitaba crear una mayor impresión estética entre la *media* y *summa cavea*. Al mismo tiempo, permitía una mejor visibilidad a las personas ubicadas en los sectores más altos del graderío[29].

C) Partes del teatro.

En este apartado trataremos todas las partes del teatro a excepción de la *scaena* y la *frons scaena*, lugares donde se encontraba la mayor parte de la decoración de la arquitectura teatral (*Véase* 3.1.1, 3.2.1, 4.1.1 y 4.2.1)

C1) *Orchestra*.

La *orchestra* se encontraba pavimentada y decorada con mármoles de importación, al igual que la *orchestra* del teatro de *Caesaraugusta*[30]. Pero debido al expolio sufrido, no hemos podido realizar una descripción detallada de la misma[31]. En la siguiente imagen podemos observar cómo se encuentra dicha área en la actualidad.

[27] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 123.
[28] MARTÍN BUENO 1975a, 1991a, 197-200, 1997, 117-122, 2017, 239-262.
[29] BELTRÁN LLORIS 1990,178.
[30] GALVE IZQUIERDO 2015, 119-151
[31] MARTÍN BUENO 2017, 239-262.



Figura 10. Fotografía de la *orchestra* y del frente escénico desde el graderío © Fotografía de la autora 3 de octubre de 2019.

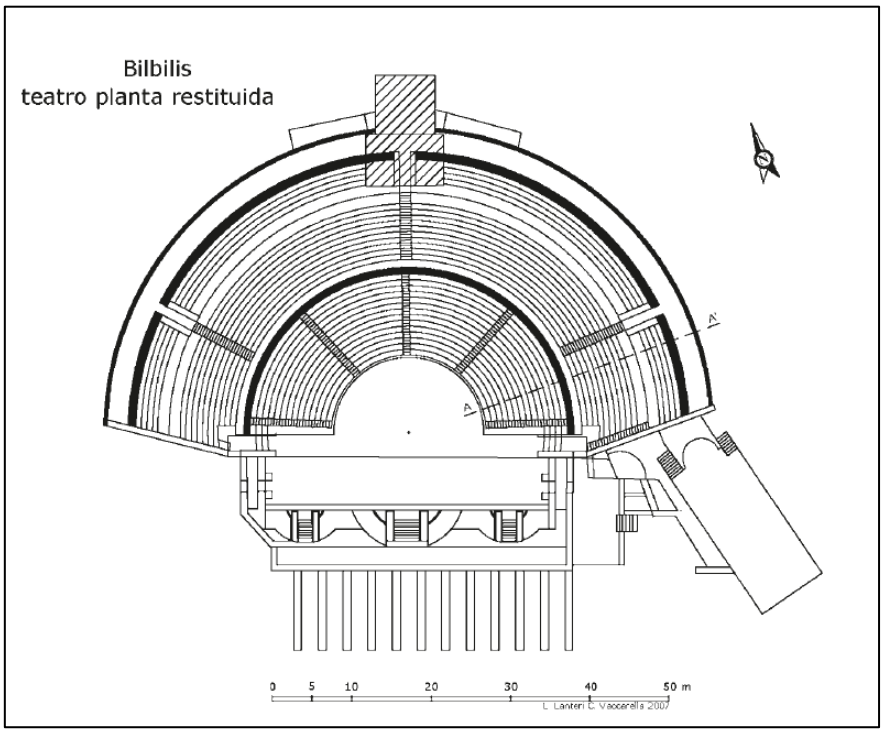
C2) *Cavea.*

El graderío, al igual que el resto de los teatros romanos se componía de tres áreas netamente diferenciadas: la *inma cavea, media cavea* y *summa cavea*[32]. La primera se componía de quince filas, la segunda de diez filas y la tercera con cuatro filas de gradas realizadas en madera[33]. Todas ellas separadas entre sí, por un *balteus* de un metro y medio de altura. Esto se unió a un corredor ambulatorio para la correcta circulación de los espectadores. Al mismo tiempo, entre la *media* y la *summa cavea* había una separación de cinco gradas adicionales[34], como se muestra en las siguientes imágenes:



Figura 11 a. Izquierda: vista del teatro desde la *cavea* © Fotografía de la autora [3 de octubre de 2019]. Fotografía 11b. Derecha: vista de la *cavea* desde el frente escénico © Reconstrucción realizada por el Grupo de Investigación en Interfaces Avanzadas de la Universidad de Zaragoza para el Museo de Calatayud

[32] MARTÍN BUENO 1975a.
[33] MARTÍN BUENO 2017,258.
[34] MARTÍN CANCELA & MARTÍN BUENO 2020, 401-413; BELTRÁN LLORIS 1983b.



Fotografía 12. Plano del teatro de *Bilbilis* © MARTÍN BUENO 2017, 259, fig. 26

Estos tres sectores estaban subdivididos en *cunei*. En el caso de *Bilbilis* se componía de cuatro *cunei*, igual que el caso de *Caesaraugusta*[35]. Si bien el resto de los teatros de la *Hispania citerior*[36] se componen solo de cuatro *cunei*. El graderío ha sufrido un grave expolio de su piedra. Dejando una suerte de caliza muy porosa que impide diferenciar con claridad el número concreto de gradas. Sin embargo, si se han podido tomar medidas de algunas zonas de la *cavea*. En especial en la *inma* y *media cavea*, mientras que la *summa cavea* está totalmente desaparecida[37]. Una de las dimensiones que se barajaron para la anchura de cada una de las gradas fue la de treinta y cinco centímetros de altura. Esta dimensión podría variar en función de los sectores.

[35] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-143.
[36] *Carthago Nova*. RAMALLO ASENSIO *et al*., 1993, 51-92; ABASCAL PALAZÓN 2002; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010. *Clunia*. DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019, 97-110; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005,33-41; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIDO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; *Pollentia*. ALMAGRO GORBEA & AMOROS 1973; ALOMAR ESTEVA 1962; AMORÓS AMORÓS 1958; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; GARCÍA Y BELLIDO 1951.; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS *et al*., 1999, 99-108, 2005, 93-115, 2008; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000. *Saguntum*. ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; *Segobriga*. ABAD CASAL 1977,189-192; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181; *Tarraco*. BERGES SORIANO 1982,115-137; PENSABENE 1993, 239-322; DEL ARCO MOLINERO 1919, 69-79; GIMENO PASCUAL 1991, 1223-1224.
[37] VILLALBA GARCIA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221-235.

La *inma cavea* estuvo separada de la *orchestra*, únicamente, por un escalón. Este sector tenía un total de quince gradas, con una anchura de cada una de estas de treinta y cinco centímetros. La *inma cavea* estaba separada de la *media cavea* por un *balteus* de un metro y veinte centímetros La *media cavea* estaría compuesta un total de diez gradas y estaba separada de la *summa cavea* por un *praecinctio* de delimitación superior[38]. De la *summa cavea* no tenemos mucha información a excepción de que debió de estar realizada con materiales mucho más ligeros y perecederos que los otros dos sectores[39]. En las siguientes imágenes se pueden ver estos tres sectores tanto su visión reconstruida (imágenes de la derecha) como su estado actual (imágenes de la izquierda). De la *summa cavea* solo contamos con su reconstrucción.

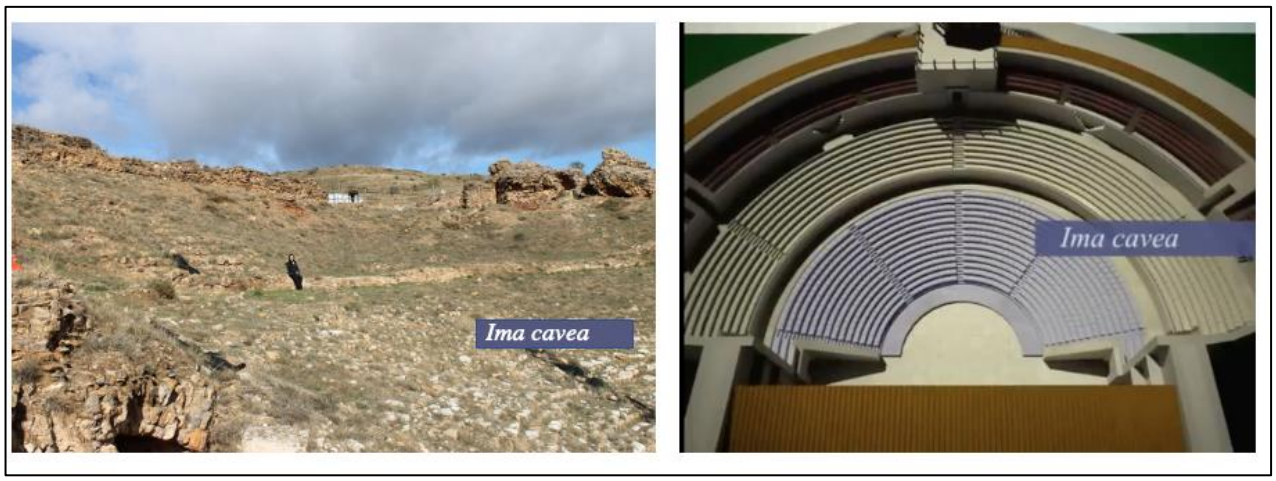


Figura 13 a. Izquierda: vista de la *inma cavea* en la actualidad © Fotografía de la autora [3 de octubre de 2022]. Figura 13b. Derecha: vista de la *inma cavea* © Reconstrucción realizada por el Grupo de Investigación en Interfaces Avanzadas de la Universidad de Zaragoza para el Museo de Calatayud

[38] MARTÍN BUENO 1975a, 1991a, 197-200, 1997, 117-122, 2017, 239-262.
[39] NÚÑEZ MARCÉN 1993; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.



Figura 14 a. Izquierda: vista de la *media cavea* en la actualidad © Fotografía de la autora [3 de octubre de 2022]. Figura 14 b. Derecha: vista de la *media cavea* © Reconstrucción realizada por el Grupo de Investigación en Interfaces Avanzadas de la Universidad de Zaragoza para el Museo de Calatayud



Figura 15. Vista de la *summa cavea* © Reconstrucción realizada por el Grupo de Investigación en Interfaces Avanzadas de la Universidad de Zaragoza para el Museo de Calatayud

No se ha conservado ningún fragmento de la *porticus summa cavea*. En la mayoría de los teatros hispanos esta parte final del graderío se ha perdido. Sin embargo, gracias a la existencia de unas *scalae*, de restos pictóricos y otras evidencias arqueológicas se ha podido certificar su existencia[40]. Las funciones de esta área fueron: ornamental, resguardo de la lluvia y circulatoria, porque a través del *porticus* se accedía a la *summa cavea*. Este *porticus* tendría dos caras, una interior realizada con materiales muy ligeros y una exterior que continuase la estructura de la fachada de la *crypta*[41]. El número total de gradas fue de

[40] MARTÍN BUENO 2017, 239-262; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2003, 355-362.
[41] MARTÍN BUENO & MARTÍN CANCELA 2020, 401-413.

cincuenta y cinco y un aforo de más de cuatro mil quinientos espectadores[42], capacidad que incluso pudo superar o igualar a la del teatro de la capital provincial[43].

C3) *Crypta*

Su principal función fue la de distribuir al público hacia las diferentes partes del graderío, en concreto hacia la parte central, la *media cavea.* Su estructura se componía de un muro perimetral con una anchura de aproximadamente dos metros. Se dividía en tres áreas principales[44]:

1) La primera sección, la *crypta* iba desde la gran cisterna con una dirección este-oeste y se correspondía con la zona de conexión del foro-teatro. Tenía una doble función circulatoria, la de conducir a los espectadores al sector central y oriental de la *cavea*[45].
2) La segunda sección, se vinculaba con en el sector central y tenía como función la de alcanzar a las puertas situadas a los dos lados del *sacellum*. Asimismo, actuaba como fachada exterior del edificio, realizada por *opus incertum*. Al mismo tiempo que, la disposición de este se relacionaba con la sencillez, característica distintiva de estas fachadas en los teatros romanos hispanos[46]. Otra de las características de esta fachada era la presencia de un pequeño ensanchamiento, triplicando su tamaño, de una anchura de tan solo cuarenta y cinco centímetros a una anchura de más de dos metros y medio. De esta manera, generaba un espacio en forma de escalera, que comunicaba la parte externa del teatro con la *porticus* de la *summa cavea*[47].
3) La tercera sección estaba compuesta por una pequeña estancia aislada ubicada debajo del *sacellum*. Esta tenía una decoración pictórica que estaba limitada por dos apoyos, generando unas estructuras de arcadas con un sistema de cierre particular. Además, desde su interior también se podía acceder al graderío mediante un *vomitorium* que recorría el interior del *podium* del *sacellum*[48]

[42] TAYLOR 2006.
[43] DOMINGO MAGAÑA 2003; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[44] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003; ROLFE 1910, 230-231.
[45] SÁENZ PRECIADO 2018, 10-52; MARTÍN BUENO 1975a; SÁENZ PRECIADO & MARTÍN BUENO 2004, 257-273.
[46] MELCHOR GIL & RODRÍGUEZ NEILA 2012, 140.
[47] MARTÍN BUENO 2017, 240, 2020, 89-104.
[48] NÚÑEZ MARCEN 1993; VILLALBA GARCIA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221- 235; MARTÍN BUENO 2017, 239-262.

C4) *Sacellum.*

El *sacellum*, fue el elemento distintivo del teatro bilbilitano. Se encontraba situado en la parte superior del graderío. Este fue un templo con un ritmo columnar diástilo, de seis columnas en los laterales largos y cuatro columnas en los lados cortos. La *cella*, la parte más sagrada del templo es difícil de definir debido a la falta de información literaria, arqueológica y epigráfica[49].





Figura 16 a. Imagen de la derecha. Reconstrucción del *sacellum* inserto en la *cavea* © Reconstrucción realizada por el Grupo de Investigación en Interfaces Avanzadas de la Universidad de Zaragoza para el Museo de Calatayud. Figura 16 b. Imagen de la izquierda. Detalle de la reconstrucción del *sacellum* © Reconstrucción realizada por el Grupo de Investigación en Interfaces Avanzadas de la Universidad de Zaragoza para el Museo de Calatayud

En la actualidad, solo se conserva el basamento sobre el que se elevaba el templo, pero gracias a los diferentes elementos encontrados en el entorno del teatro, se ha podido reconstruir, de forma gráfica, dicha construcción. El basamento o *podium* sobre el que se alzaba el *sacellum* constaba de dos elementos diferenciados. El primero de ellos, referente a la proyección de la estructura hacia el interior de la *cavea* y el segundo relacionado con el desarrollo de la *crypta* y la fachada exterior del teatro[50]. Ambos elementos fueron realizados en *opus caementicium* y probablemente tendrían un revestimiento de otro material para su embellecimiento, pero que no se ha conservado. Las dimensiones del *podium*, de acuerdo con los elementos conservados, tuvo una longitud de casi diez metros y una anchura de unos cuarenta y cinco centímetros[51]. El *sacellum* del teatro bilbilitano

[49] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1989, 75-82; MARTÍN-BUENO 1992, 233-240; VÁZQUEZ HOYOS 2005, 43-45.
[50] MARTÍN BUENO 2020, 89-104; VILLALBA GARCIA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221-235.
[51] MARTÍN BUENO 2017, 239-262, 2020, 89-104; NÚÑEZ MARCEN 1993.

tuvo notables similitudes con los teatros de *Saepinum*[52], *Carsuale*[53], Cherchel, *Herculaneum* y A*ugusta Emerita*[54]. Sin embargo, lo más importante de esta edificación no fue su tipología, sino las connotaciones religiosas y cultuales que englobaba, en especial las relacionadas con el culto imperial.

La información sobre la divinidad a la que se rendía culto en el *sacellum* es escasa. A excepción de tres fragmentos pertenecientes a una posible deidad femenina, realizada en costosísimo mármol de Carrara[55]. Dos de estos fragmentos fueron encontrados en una posición primaria en la zona donde se encontraba el *sacellum*. El tercero se encontró en la parte occidental de la *orchestra* y contiguo a esta se hallaron restos de una posible mano de una escultura masculina y otros fragmentos indeterminados. (*Véase*.4.2.1. *Bilbilis*). La razón de encontrar estos restos tan dispares juntos es algo que desconocemos. Una hipótesis es que estos materiales cayesen en una zona menos visible de la *orchestra,* sobre la cual, la naturaleza haría su trabajo cubriéndola con material terroso, que permitió que estas piezas llegasen hasta nuestros días[56].

La posible devoción en dicho *sacellum* a una divinidad femenina no sería algo descabellado ni mucho menos, puesto que podemos observar cómo tenemos evidencias del culto a Ceres en teatros como *Leptis Magna* (Libia)[57], *Timgad* (Argelia)[58] y *Dougga* (Túnez)[59]. Al mismo tiempo que, unido al culto a deidades femeninas en la región del norte de África también se han encontrado otros *sacellum* donde se honrarían a deidades femeninas como Livia en el teatro de *Herculaneum*, que fue quizás el más similar al caso bilbilitano[60]. La presencia de deidades imperiales en los *sacella*[61] de los teatros es otro elemento más del culto dinástico en los edificios teatrales[62] .

[52] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO & MARTÍN CANCELA 2020, 173-188; NÚÑEZ MARCEN 1993.
[53] BENDALA GALÁN 1990, 25-42; GROS 2002a, 25-40; TRILLMICH & ZANKER 1990.
[54] TRILLMICH 1990, 87-102.
[55] SOLER HUERTAS 2005a; GARCIA ENTERO 2014.
[56] MARTÍN BUENO 1975a, 1991a, 197-200, 1997, 117-122, 2017, 239-262.
[57] CAPUTO 1987; MAR MEDINA *et al*., 2010, 173-201; MIERSE 1991, 562-563.
[58] ASSASSI & MEBARKI 2021, 117-130.
[59] DOMINGO MAGAÑA 2012, 151.
[60] SAÉNZ PRECIADO 2018, 10-52; MARTÍN BUENO 2020, 89-104.
[61] MARTÍN BUENO 2017, 239-262, 2020, 89-104.
[62] INAMA 1910; GROS 2002a, 25-40.

C5) Accesos del teatro.

El acceso al teatro se podía efectuar desde los *vomitoria* ubicados en la parte superior. En concreto, en el corredor que separaba el muro perimetral de la *cavea* con la fachada exterior, o bien desde los laterales. Estas dos entradas laterales comunicaban el exterior del teatro con la *scaena*[63]. En palabras de Martín Bueno: "Ambas entradas, una de ellas, la Este comunicaba directamente con la plaza del templo principal, mientras que la Oeste lo hacía con uno de los accesos desde la puerta principal de la ciudad[64]".

D) Sistema constructivo

El sistema constructivo del teatro aprovechó el desnivel de las laderas de Santa Bárbara y Bámbola. Esta solución constructiva permitió abaratar costes, técnica ampliamente desarrollada en otros teatros hispanos[65]. Para ejecutar esta construcción se talló la superficie rocosa, de forma escalonada, de la ladera. Sobre ella se apoyaban las distintas placas de revestimiento, estas se podían colocar directamente sobre la roca o bien mediante un relleno de *opus caementicium,* en especial en las zonas más hundidas, para alcanzar el nivel requerido[66].

Este sistema se utilizó en muchos edificios de espectáculos y tenía como finalidad la de crear una serie de "cajones" en el interior del teatro que permitiesen mejorar notablemente la solidez del *aggestus* artificial. En el caso del teatro de *Bilbilis* este sistema se ha podido ver bajo los rellenos de la *orchestra* y estuvo formado por muros de *opus incertum,* de pizarras y materiales locales, con una anchura de hasta cuarenta y cinco centímetros[67]. Igualmente, la planicie que hace posible la *orchestra* se logró mediante la acumulación de diferentes rellenos sobre el barranco.

El sistema constructivo del teatro se ha visto muy deteriorado con el paso del tiempo. No se han encontrado apenas restos de los dos muros de sustentación de los cimientos. Las dimensiones de este muro fueron de siete metros de altura y una anchura de cuarenta y cinco centímetros. Este se encontraba apoyado sobre la roca natural del terreno lo que permitió tener una mayor capacidad de sustentación. El muro se realizó sobre un parámetro de *opus incertum* pero con una gran cantidad de argamasa y con la

[63] APPOLONIA *et al*., 2003, 17-20; BROTTO 2010; REVUELTA BRAVO 2017, 7-30.
[64] MARTÍN BUENO 1975a; MARTÍN BUENO & MARTÍN CANCELA 2020, 173-188.
[65] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÑIN BUENO, JIMENEZ SALVADOR 1985, 253-270.
[66] BENDALA GALÁN 1990, 25-42; GROS 2002a, 25-40; TRILLMICH & ZANKER 1990.
[67] GROS 2002a, 25-40; TRILLMICH & ZANKER 1990.

colocación de los bloques con sumo cuidado. Además, se realizó con un acabado específico en el muro que consistió en marcar sobre la argamasa las juntas de hipotéticos sillares con un punzón[68]. Asimismo, la existencia de una serie de muros paralelos consiguió elevar el *postscaenium* hasta el nivel de la *scaena*. Estos se encontraban compuestos por *opus caementicum* combinado con *opus incertum*, ejecutado con un aspecto tosco, con una altura de más de ocho metros. Esto constituyó, de forma esquemática, la infraestructura de la edificación[69].

D1) Problemas del sistema constructivo del teatro.

La monumentalidad del teatro conllevó problemas. La tarea de amoldar el graderío al desnivel de la ladera no fue algo tan sencillo. De hecho, un ejemplo de ello fue la construcción de un muro transversal, de siete metros de altura y cuarenta y cinco centímetros de anchura, necesario para cerrar el barranco. Además de esto, sobre el relleno de la *orchestra* y dispuesto sobre el fondo del barranco podemos encontrar, escasos restos, de la cimentación de la *scaena* y del *frons pulpiti*.

E) Cronología

A diferencia de otros teatros de la *Hispania citerior*, donde tenemos una datación más precisa de la construcción y fundación del teatro, en el caso de *Bilbilis*, no tenemos una fecha exacta. Sino que el teatro, posiblemente, al igual que el resto de las edificaciones de la ciudad, se comenzó a construir en época de Augusto y se finalizó, probablemente, en época de Claudio[70]. Si bien, se estableció una fecha aproximada de la construcción del teatro, en el segundo decenio del siglo I d.C, gracias a la datación de los rellenos encontrados en el *postscaenium*[71]

[68] MARTÍN BUENO 2017, 239-262, 2020, 89-104.
[69] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMENEZ SALVADOR 1985, 253-27; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2007, 181-189.
[70] MARTÍN BUENO 1975a, 2017, 239-262, 2020, 89-104.
[71] En los que se combinan materiales residuales de campaniense y cerámicas de paredes finas con decoración arenosa y de barbotina ciertamente más avanzados. (MARTÍN BUENO 2017, 246)

3.1.2. *Caesaraugusta.*

A) Descubrimiento del teatro.

El teatro fue descubierto en 1972, cuando se realizaban labores de desmonte en el solar de la Verónica para la construcción de una entidad financiera[1]. Previamente a esto, ningún estudioso realizó labores arqueológicas en búsqueda de esta edificación, puesto que ni siquiera se especuló con la posibilidad de que pudiera existir un teatro en la ciudad. No obstante, observando con detalle los planos realizados por Dionisio Casañal de 1911[2], se vislumbraba como las estructuras domésticas presentaban una estructura radial[3], que podía aventurar la existencia de una edificación de espectáculos.

En 1972 se realizó la declaración de monumento histórico-artístico y se iniciaron los trabajos arqueológicos durante los siguientes dos años. La siguiente campaña arqueológica se ejecutó del 1984 al 1992 dirigidas por Beltrán Lloris[4] con la financiación del Gobierno aragonés. Entre 1992 y 2002, tomó el relevo Francisco Escudero y Mª del Pilar Galve Izquierdo[5]. Ambos contaron con la valiosa colaboración del arquitecto Antonio Tristán Casas[6], para la consolidación, restauración y musealización de los restos encontrados. En la actualidad, en el Museo del Teatro de *Caesaraugusta*[7], se pueden visitar mediante pasarelas los restos visibles del teatro. Estos restos constituyen una parte de la *inma cavea*, la *orchestra*, la *frons scaena* y una mínima parte de la *porticus postscaenam*. En la siguiente imagen se pueden ver las siguientes fases de excavaciones[8].

[1] Noticia en prensa. Consultado en: https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2022/04/28/zaragoza-celebra-50-anos-descubrimiento-teatro-romano-1570572.html [21 de septiembre de 2022]
[2] VILLANOVA VALERO & ABADÍA BETRÁN 2017, 101.
[3] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.

[4] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206, 1993, 93-118.
[5] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013; GALVE IZQUIERDO 2015, 119-151, 2018, 59-119; GUIRAL PELEGRIN 2014, 123-137.
[6] VILLANOVA VALERO & ABADÍA BETRÁN 2017, 101.
[7] LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.
[8] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.



Figura 17 a. Imagen superior izquierda. Descubrimiento del teatro en 1972. Imagen inferior izquierda. Primeras labores arqueológicas en la década de los ochenta. Figura 17 b. Imagen de la derecha. Situación del teatro en la actualidad © Imágenes en prensa en el HERALDO de Aragón [Consultado el 30 de septiembre de 2022]

Sin embargo, al tratarse de un descubrimiento moderno, no podemos descartar la idea de que aún existan restos del teatro en el entramado urbano actual. Una muestra de ello es el saliente posterior de la *cavea* situado bajo la calle de la Verónica y en el extremo oriental bajo la de Pedro Joaquín Soler[9]. En un caso queda oculto el inicio de la entrada central del teatro y en el otro la del *aditus* oriental. Al mismo tiempo que la iglesia del Sagrado Corazón, construida en 1930[10] con estructura de hierro, está sobre la parte oriental del conjunto escénico y de la esquina sudeste de la *porticus postscaenam*. Sin olvidar que la parte norte del pórtico se encuentra bajo la plaza San Pedro Nolasco[11].

[9] BELTRÁN MARTÍNEZ 1953, 14-53; CASADO LÓPEZ 1976, 137-140.
[10] VILLANOVA VALERO & BETRÁN ABADÍA 2017, 99-1112.
[11] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013.

B) Descripción del teatro.

B1) Dimensiones del teatro.

El estudio de las cloacas[12] y del trazado de la ciudad muestra una clara planificación. Esta se encontraría dividida en ínsulas mediante un trazado ortogonal[13]. Esto evidencia una clara planificación urbanística donde el teatro tendría un peso muy importante en la ciudad (*Véase* 4.2.2. *Caesaraugusta* y 6.3.1. *Caesaraugusta*). En la siguiente imagen se puede observar un plano general enmarcado sobre el solar[14].

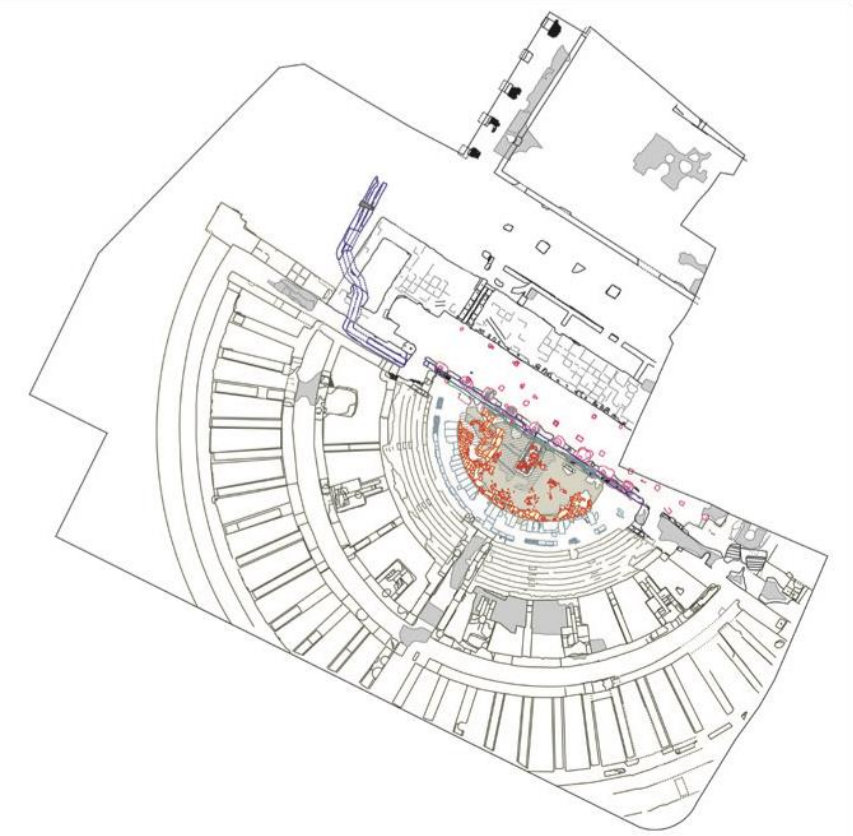


Figura 18. Plano general del teatro enmarcado en el solar. Sobre la *porticus postscaenam* se construyó el edifico del Museo del Teatro de *Caesaraugusta* © ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97.

El diámetro de la *orchestra*[15]es de treinta y dos metros. A partir de esta medida se pueden obtener el resto de las dimensiones aproximadas de la edificación. Estas

[12] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013.
[13] BELTRÁN LLORIS, F 2007; BELTRÁN LLORIS,M 1990, 176-206; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163.
[14] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.
[15] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.

medidas deben ser tomadas con suma cautela puesto que el teatro no ha sido excavado en su totalidad, lo que podría poner en tela de juicio dichas dimensiones. Aun así, con las medidas provisionales de las que disponemos, este teatro sería el tercero más grande de la *Hispania citerior*[16]. Una muestra de ello es que el teatro ocupaba un espacio de cuatro manzanas en el interior de la ciudad, en la *regio antica dextrata*[17]. El exterior del graderío se encontraba a una distancia de cuarenta y cuatro metros de la muralla del Coso[18]. Respecto al eje máximo del teatro, en una hipotética línea del *pulpitum*, se extendía en ciento siete metros[19]. El cálculo de la capacidad del graderío, exceptuadas las escaleras y otras áreas de circulación nos daría una cifra aproximada de unos seis mil espectadores[20]. Este aforo no está en consonancia con el número de habitantes del municipio en época julio claudia[21] ya que, la población de *Caesaraugusta* y sus alrededores no superaría la cifra de cuatro mil habitantes. Por tanto, se trataba de una edificación de grandes dimensiones, en proporción con los lugareños que podrían asistir a este tipo de espectáculos[22].

C) Partes del teatro.

C1) *Orchestra*.

Para su construcción fue necesario realizar una labor de cimentación y relleno para que quedase una superficie plana, como se observa en las siguientes imágenes. Hoy en día se puede contemplar el estado reconstruido de la misma.

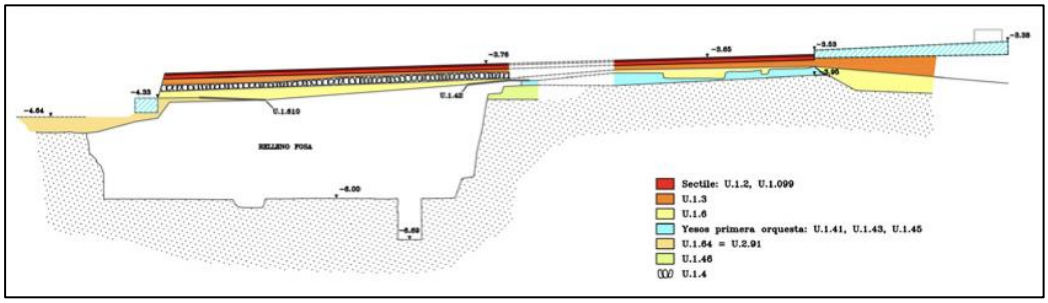


Figura 19. Sección de la *orchestra* por el eje de simetría. Se ve la fosa y las diferentes capas de preparación de las dos fases, julio-claudia y Flavia © ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016.

[16] APPOLONIA *et al*., 2003, 17-20; BENDALA GALÁN 1990, 25-42; GROS 2002 a, 25-40; REVUELTA BRAVO 2017, 7-30; TRILLMICH & ZANKER, 1990.
[17] FATÁS CABEZA, 1977; GUIRAL PELEGRIN 2014, 123-137; MARTÍN BUENO 1979, 76- 937-942; VILLANOVA VALERO & BETRÁN ABADÍA 2017, 99-112.
[18] VALLADARES LAFUENTE 2017, 99-116.
[19] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98
[20] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.
[21] AGUILERA HERNÁNDEZ 2017; KOPPEL GUGGENHEIM 1985.
[22] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013; GÓMEZ-PANTOJA 1994,169-202.



Figura 20. Imágenes de las labores arqueológicas en la *orchestra* © ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97.



Figura 21. Imagen de la *orchestra* vista desde el frente escénico © Fotografías de la autora [4 de junio de 2021]

Al estudiar la *orchestra* podemos ver dos momentos claramente diferenciados. La *orchestra* de época julio-claudia que tendría la finalidad propia de esta área dentro de la arquitectura teatral alto imperial.[23] Frente a este elemento en el siglo II d. C, cuando se produce una modificación de esta debido al cambio de función que sufrió la edificación. Esto conllevó que desaparecieran el pórtico perimetral y los *aditus*. Al mismo tiempo que se desmontó toda la arquitectura escénica, convirtiéndose *orchestra* y *scaena* en un amplio y único ámbito que enlazaba con el área ocupada por el pórtico septentrional. Desconocemos el uso que se le dio hasta entonces a este espacio[24]. Seguramente con la

[23] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.
[24] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO, 2013, 2016, 97; FATÁS CABEZA, 1977; GALVE IZQUIERDO 2015, 119-151; GÓMEZ-PANTOJA 1994, 169-202; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104.

la nueva dinastía en el poder se renovase la parte decorativa de la *scaena* e incluso la propia arquitectura escénica[25]. La *orchestra* tal como hoy la vemos responde íntegramente a una restauración parcial del teatro en el siglo II d.C.

En el extremo inferior de la *cavea* había una *praecinctio* limitada interiormente por un *balteus* de sillería del que se mantienen la hilada inferior y dos sillares de la segunda hilera[26]. Además, tenía una forma bastante alejada del *balteus* convencional de lajas hincadas. Una cesura en el eje posibilitaba desembocar la entrada central directamente en la *orchestra*. En el *balteus* se apoyaba una *proedria* de dos metros y medio de anchura que podría albergar hasta tres filas de asientos móviles[27]. La *orchestra* se encontraría decorada con *opus sectile* realizada en diferentes mármoles[28] (*Véase* 5.2. 1).

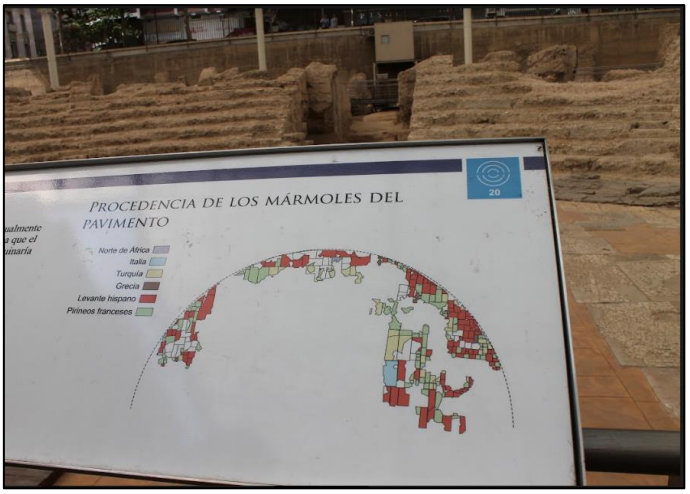


Figura 22. Procedencia de los mármoles del pavimento de la *orchestra* © Fotografías de la autora [4 de junio de 2021]

C2) La *cavea.*

Las dimensiones del teatro de *Cesaraugusta* lo convertían en una de las edificaciones monumentales más importantes de la zona[29]. La *cavea*, al igual que el resto de los teatros romanos, se encontraba dividida en tres sectores claramente diferenciados.

[25] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104.
[26] BELTRÁN LLORIS, MOSTALAC CARILLO, LASHERAS CORRUCHAGA 1985, 95-130.
[27] BELTRÁN LLORIS 2007, 31-44; MOSTALAC CARRILLO & GUIRAL PELEGRÍN 1987, 181-196.
[28] GALVE IZQUIERDO 2015, 119-151; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104.
[29] AGUILERA HERNÁNDEZ 2017; BELTRÁN MARTÍNEZ 1953, 14-53; VILLANOVA VALERO & BETRÁN ABADÍA 2017,99-112.

La *inma cavea* con quince gradas, la *media cavea* con diez y la *summa cavea* con cinco gradas realizadas en madera[30]. Sin embargo, debido al expolio del material pétreo del área zaragozana, solo se conserva una suerte de caliza muy porosa. Si bien, se tiene constancia de la existencia de una *porticus in summa gradatione*. Esta sección suele ser la que menos se conserva en los teatros hispanos[31]. Este teatro[32] se componía de seis *cunei*, igual que el teatro de *Bilbilis*, frente al resto de los teatros de la *Hispania citerior*[33] que se componían de cuatro *cunei*. En las siguientes imágenes podemos ver el estado actual del graderío, junto a una reconstrucción. En esta segunda imagen se pueden ver claramente diferenciadas las tres áreas del graderío[34].





Figura 23. Paneles informativos con la reconstrucción del graderío y del frente escénico del teatro © Museo del teatro romano de *Caesaraugusta*.

[30] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.
[31] GARRIDO MORENO 2000, 51-82; GINESTET 1995, 219-220; REVUELTA BRAVO 2017, 7-30.
[32] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO, 2016, 97-98.
[33] *Carthago Nova*. RAMALLO ASENSIO *et al*., 1993, 51-92; ABASCAL PALAZÓN 2002; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010. *Clunia*. DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019, 97-110; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005,33-41; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIDO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; *Pollentia*. ALMAGRO GORBEA & AMOROS 1973; ALOMAR ESTEVA 1962; AMORÓS AMORÓS 1958; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; GARCÍA Y BELLIDO 1951.; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS *et al*., 1999, 99-108, 2005, 93-115, 2008; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000. *Saguntum*. ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; *Segobriga*. ABAD CASAL 1977,189-192; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181; *Tarraco*. BERGES SORIANO 1982,115-137; PENSABENE 1993, 239-322; DEL ARCO MOLINERO 1919, 69-79; GIMENO PASCUAL 1991, 1223-1224.
[34] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2020, 87-104.

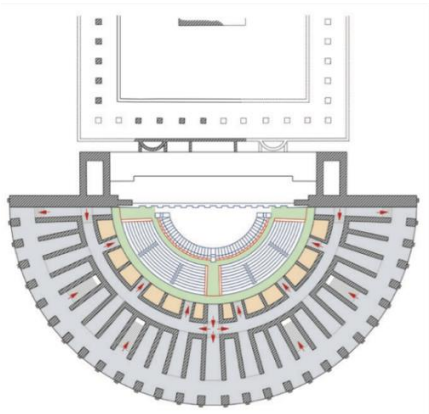


Figura 24. Plano esquemático de la circulación interna del teatro. El corte se ha realizado por un plano entre la *inma* y la *media cavea*© BELTRÁN LLORIS 1986; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 118.

C3) Accesos del teatro

Al teatro se accedía mediante seis pasillos que comunicaban con las dos galerías semicirculares de circulación interna. Estos accesos se distribuyeron de forma regular, de manera que cada uno se encontraba abocado a la escalera que descendía la *crypta* y terminaba en la *praecinctio*. De esta forma, para alcanzar directamente una sección de la *inma cavea*, había que pasar por un determinado arco del porche exterior y descender por una rampa hasta la *crypta*. De esta partían las escaleras ascendentes de los *vomitoria*, a cielo abierto, hasta la *praecinctio*. Las bóvedas de estas cámaras-pasillo eran rampantes de medio cañón en consonancia con el suelo en pendiente[35]. Los *aditus* tenían un papel trascendental, tanto para la comunicación como en la creación de ejes visuales, que relacionaban inmediatamente los espacios y luces de la *orchestra* con el exterior[36].

Sin embargo, y por lo que es digno de mención este elemento en la arquitectura teatral zaragozana fue la existencia de una entrada central, un tercer *aditus* en el eje de simetría. Este se encontraba vinculado con la tipología de los teatros itálicos (Ostia, *Benevento*, *Libarna*, *Albanum*, *Turin*, *Anzio*, *Helvia Ricina*, *Grumentum* etc). Además, se encontraron ejemplos en Argelia (*Madauros*)[37], en Inglaterra (*Colchester*)[38], en Suiza

[35] AGUILERA HERNÁNDEZ 2017; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-104; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119; GUIRAL PELEGRIN 2014, 123-137.
[36] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.
[37] AMINE & CARLSON 2011.
[38] CRUMMY 1982, 299-302.

(*Augusta Raurica*)[39] y el de Córdoba[40]. En la siguiente imagen se pueden ver los restos arqueológicos de los sistemas de comunicación interna y externa del teatro.



Figura 25. Imágenes del sistema de comunicación interna y externa del teatro ©ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO, 2016,107.

C4) Otros elementos. *Hyposcaenium* y *aulaeum*.

El *hyposcaenium* presentó una escasa utilidad al ser ya cegado en el siglo II d.C. Este constaba de una planta rectangular de cincuenta y tres metros por siete metros y medio. Ocupando una superficie muy amplia de más de trescientos metros cuadrados[41]. Este se encontraba en un avanzado estado de deterioro[42]. Además, estaba limitado por grandes cimentaciones, como son el *podium* del escenario, los *parascaenia* y los *aditus*. Al mismo tiempo que no fueron necesarias paredes por esos lados, aunque sí por el de la

[39] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.
[40] MÁRQUEZ MORENO 2004, 337-353; VENTURA VILLANUEVA 1999,179-180, 2006, 99-148.
[41] BELTRÁN LLORIS 1993; DUPRÉ I RAVENTÓS 2004a; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585; RODÁ DE LLANZA 2010, 177-188.
[42] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016. 97-104.

orchestra[43]. En lo referente, a la división interna del mismo se utilizó madera u otro material perecedero, puesto que no se han hallado restos arqueológicos de estos[44].

El *aulaeum* pertenece al sistema denominado"de pozos[45]". Inmediatamente detrás de la *frons pulpiti* se han encontrado nueve de los diez pozos existentes. Cada uno de estos se encontraban separados por tres metros y medio. Alrededor de los pozos se encontraron diversos postes realizados en madera. Además, entre pozo y pozo había una serie de oquedades semicilíndricas excavadas en las gravas donde se situaría el telón enrollado[46]. La conservación de algunos elementos del *aulaem* es una característica distintiva de la arquitectura teatral de *Caesaraugusta* y se vincula también con su particular descubrimiento[47].

D) Sistema constructivo.

El teatro de *Caesaraugusta* es uno de los pocos teatros españoles que está construido prácticamente "in plano[48]". Sin embargo, no es comparable con otros teatros construidos "in plano[49]" como el de Pompeyo o el de Marcelo[50], ya que este teatro se apoya sobre una de las pocas alturas que posee la ciudad. De los nueve teatros de nuestro estudio, es junto con el de *Pollentia*[51] el que se apoya sobre una elevación de menos inclinación. De hecho, la colina tiene una pendiente tan ligera que la *inma cavea* solo tiene una inclinación de cinco metros con relación a la *orchestra.* Si bien puede parecer una inclinación muy leve, se posibilitó la creación del graderío para que todos los espectadores pudiesen ver el espectáculo[52].

En particular, existieron dos aspectos que fueron distintivos del sistema constructivo de este teatro. El primero fue la existencia de una entrada central vinculada a los *aditus*. El segundo de ellos fue que el cuerpo de la *scaena*, unido a los *parascaenia*,

[43] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163.
[44] BELTRÁN LLORIS 1992, 31-44; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN 2014; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016,97-98.
[45] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.
[46] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104.
[47] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.
[48] SEAR 1990, 249-251.
[49] SEAR 1990, 250-253.
[50] MONTANARI 2000, 689-693; MONTERROSO CHECA 2006b, 45-64.
[51] MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225; SALCEDO GARCÉS 2015, 106-108.
[52] BELTRAN LLORIS 1990, 176-206.

tuvo una longitud bastante menor al diámetro de la *cavea*, setenta metros frente a ciento cinco metros[53]. Esta situación generó dos volúmenes netamente diferenciados por profundos entrantes: el graderío por una parte y el frente escénico, por otro. Al conjunto se une el pórtico posterior ajustado a sus medidas, por otra. Asimismo, una tercera singularidad se pudo observar también desde el aire. Esto fue una profunda fosa rectangular presente en el eje del teatro, en la parte delantera de la *orchestra*, con escasísimos paralelos cercanos, aunque ninguno igual[54]. Por tanto, la conclusión principal del sistema constructivo y su particularidad es la escasa inclinación sobre la que se construye el graderío y que generó estas particularidades.

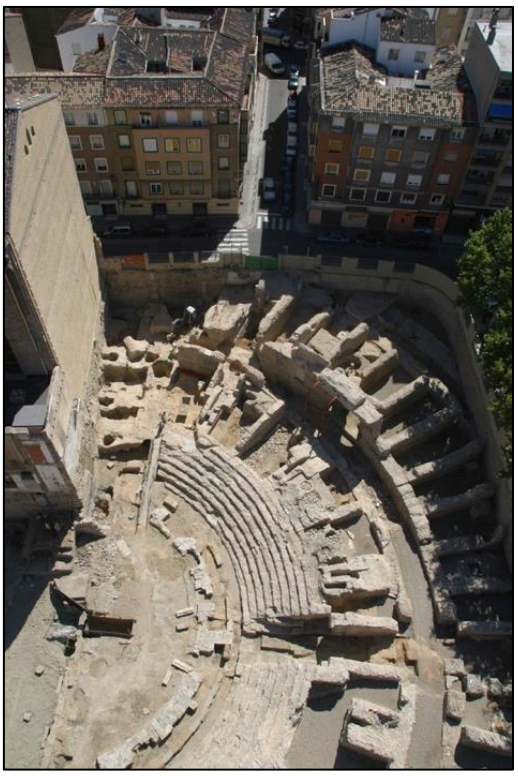


Figura 26. Vista general de la *cavea* desde el oeste. Desde la grúa. (Archivo Arqueología. F. Bernad) © ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO, 2016,98

[53] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.
[54] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.

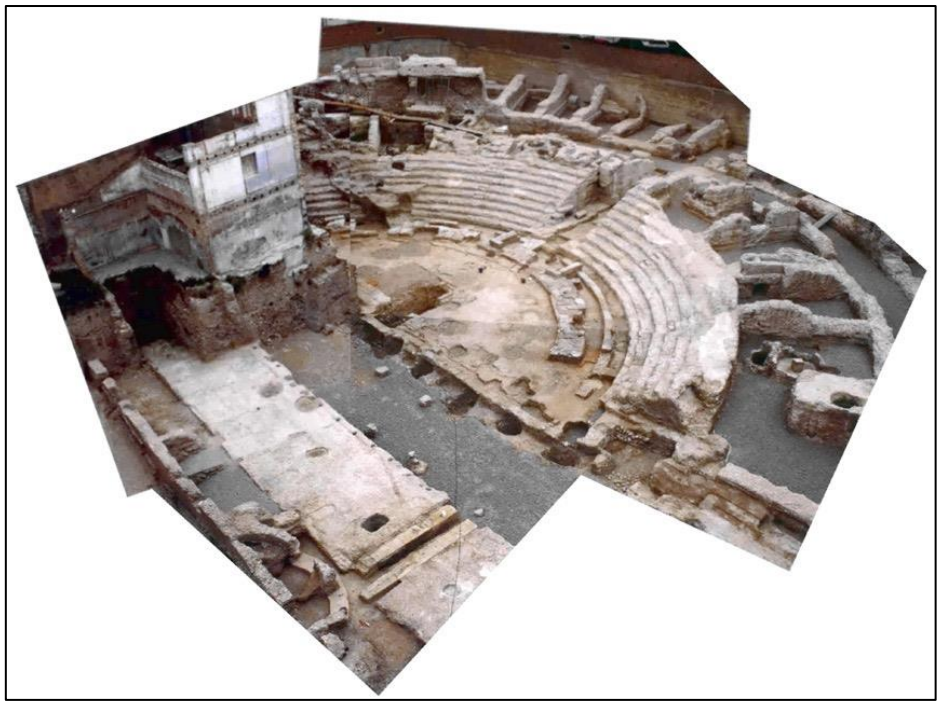


Figura 27. Fotocomposición del teatro en 3D © ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO, 2016,98

E) Cronología

En un primer momento se fechó, provisionalmente, entre el último cuarto del s. I a. C y el VI d. C[55]. Posteriormente, se estableció una fecha mucho más precisa. En concreto, en un momento inmediatamente posterior de la fundación de la ciudad, en el 24 a.C, o entre el 19 y el 15 a. C[56], siguiendo el ejemplo de *Augusta Emerita*[57]. Este fue proyectado en la etapa augustea, aunque los trabajos comenzaron durante el reinado de Tiberio, como sucede en otras ciudades, como *Saguntum*[58].

[55] BELTRÁN MARTÍNEZ 1953, 14-53.
[56] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163.
[57] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; DURÁN CABALLERO 1988a; MORÁN SÁNCHEZ 2018; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; SALCEDO GARCÉS 2015, 106-108.
[58] CORDÓN LLÁCER 2016; CORELL I VICENT 2002; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; GRASSI 1993, 239-240; GRASSI Y PORTACELI 1993, 43-45.

3.1.3. *Carthago Nova*.

A) Descubrimiento del teatro.

El descubrimiento del teatro se realizó en 1988[1]. Posteriormente, se realizaron labores arqueológicas para la consolidación de sus restos y su musealización. A finales del siglo II d. C, el teatro fue víctima de un incendio que afectó a la *frons scaena* y ocasiono el derrumbe de esta. A partir del siglo V, la función del teatro ceso por completo ya que fue transformada en un área comercial, función abandonada en la primera mitad del siglo VII d.C. En el siglo IX d. C el teatro conformó parte del arrabal de la *Madina* de *Qartayanna al Halfa.* En el siglo XVI formaba parte del Arrabal Viejo. Esto generó que la mayoría de los restos arqueológicos del teatro se encontrasen ocultos bajo catorce fases constructivas, con una potencia estratigráfica de cuatro a siete metros[2]. Por todo ello, el hallazgo del Teatro romano de Cartagena constituyó uno de los descubiertos más sorprendentes de la arqueología de la ciudad[3].

El hallazgo del teatro se produce de una forma casual y conllevó el inicio de las labores arqueológicas en otoño de 1988 en el solar de la Casa-Palacio de la Condesa Peralta, cuya función era a albergar el Centro Regional de Artesanía en Cartagena[4]. Durante esta primera campaña arqueológica se identificó una compleja superposición de estructuras junto a una serie elementos arquitectónicos[5]. Estos ya avanzaban la importancia de esta edificación. Los trabajos de recuperación arqueológica del teatro romano se realizaron gracias al convenio de colaboración suscrito entre la Comunidad Autónoma, el Ayuntamiento de Cartagena y la fundación Caja Murcia en 1996. Mediante estos recursos se gestionó la rehabilitación, conservación y restauración del teatro, cuya progresión se puede ver en las siguientes imágenes.

[1] RAMALLO ASENSIO 2007a, 641-684.
[Ñ¨] 4Ç5
[3] ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2014, 193-228.
[4] NOGUERA CELDRÁN & MADRID BALANZA 2014, 13-60; RAMALLO ASENSIO 1987, 87-99 1999a, 523-542, 2009.
[5] MEROÑO MOLINA 2017; RAMALLO ASENSIO 1999a.



Figura 28. Evolución de la reconstrucción y conservación del teatro. Figura 28 a. Imagen superior izquierda situación en 1996 del teatro. Imagen inferior izquierda situación en 2008 del teatro. Figura 28 b. Imagen superior derecha situación en 1997. Imagen inferior derecha situación en 2008 © https://teatroromano.cartagena.es/docs/01_dossier%20grafico_reducido.pdf [Consultado 7 de noviembre de 2021]

Junto a la edificación teatral reconstruida se construyó el Museo del Teatro romano de Cartagena. Este museo consta de dos edificios que se encuentran unidos por un pasillo subterráneo. Dicha comunicación posibilitó la incorporación del Palacio Pascual de Riquelme y un corredor arqueológico, situado debajo de la Iglesia de Santa María la Vieja, al conjunto arqueológico. Esta concepción convirtió al teatro rehabilitado en la última pieza visitable para el espectador, generando mayor impacto visual.



Figura 29. Aspecto interno y externo del Museo Teatro de *Carthago Nova* © ©https://teatroromano.cartagena.es/docs/01_dossier%20grafico_reducido.pdf [Consultado 7 de noviembre de 2021]



Figura 30 a. Imagen de la izquierda. Ubicación del teatro restaurado junto al Museo del Teatro de *Carthago Nova*. Figura 30 b. Imagen de la derecha. Situación del teatro restaurado en la actualidad © https://teatroromano.cartagena.es/docs/01_dossier%20grafico_reducido.pdf [Consultado 7 de noviembre de 2021]

B) Descripción del teatro.

B1) Dimensiones del teatro.

En este caso, tomaremos como relevante el diámetro máximo de la *cavea*, ochenta y siete metros[6], puesto que nos sirve para compararlo con otros ejemplos hispanos. En el primer puesto se encontraría el de *Caesaraugusta*[7], con un diámetro de más de cien metros, seguido del de *Clunia*[8] con noventa y un metros. Detrás de estos se encontrarían

[6] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 72.
[7] BELTRÁN LLORIS 1993, 93-119; BELTRÁN MARTÍNEZ 1953, 14-53; CASADO LOPEZ 1976, 137-140; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97- 98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; BELTRÁN LLORIS, MOSTALAC CARILLO, LASHERAS CORRUCHAGA 1984, 95-130.
[8] AYERBE VÉLEZ *et al*., 2009; CALVO SANCHÉZ 1916a; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2000, 81-100; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; PALOL I SALELLAS 1991a, 9-74; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010.

los de *Tarraco*[9], *Segobriga*[10], *Saguntum*[11] y *Bilbilis*[12], cuya capacidad oscilaría entre los ochenta y sesenta metros. Esto convierte a este teatro, en el tercero en lo que respecta a tamaño de los conocidos en la *Hispania citerior*.

Una de las dimensiones principales, para poder comprender el tamaño del teatro, es el diámetro de la *orchestra*, esta era de veintidós metros con noventa centímetros[13]. En este caso, en esta medida no se encuentra incluida la única grada de la *proedria.* Esto se debe a que el escalón enlosado inferior, realizado con diferente material al de la *orchestra* no fue entendida como una verdadera grada. Se entendió como un pasillo de acceso o zona de separación con pavimento de la *orchestra*. Este aspecto es importante a la hora de comprender las dimensiones del teatro[14]. El teatro de *Carthago Nova* cumple con las normas vitruvianas. Esto hace que la dimensión de la escena, de cuarenta y cinco metros con ochenta centímetros, sea justo el doble del radio de la *orchestra*[15]. Otras de las dimensiones importantes es el frente del *pulpitum* con una longitud de treinta y ocho metros y cuarenta centímetros. La longitud del *proscaenium*, igual a la de la *frons scaenae* de cuarenta y cinco metros con ochenta centímetros entre muros de las *versurae*[16]"'.

La inclinación del graderío desde el nivel de la *orchestra* hasta los restos encontrados de los muros curvos hallados cercanos a la Catedral se sitúa entre doce metros con treinta centímetros y quince metros y medio hasta la última cubierta o terraza[17] .

---

[9] DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; DOMINGO MAGAÑA 2003; GRIS JEREMIAS 2015, 211-220; MAR MEDINA 1992, 163-181; MAR MEDINA *et al*., 2015; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113.
[10] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158, 2011a,109-125; ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218.
[11] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182.
[12] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO 1987, 17-32, 1991, 197-200; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; SENTENACH Y CABAÑAS 1918, 35-41.
[13] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS SAN MARTÍN MORO 1993a, 73; SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2014, 193-228.
[14] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS SAN MARTÍN MORO 1993a, 72; ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; LLORENS FORCADA 1994; RAMALLO ASENSIO 1999a; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2014, 193-228
[15] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS SAN MARTÍN MORO 1993a, 73; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[16] ABASCAL PALAZÓN 2002a, 21-44; BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30.
[17] RAMALLO ASENSIO 1999 a, 73.

C) Partes del teatro.

C1) *Orchestra*.

A esta área se podía acceder mediante los corredores laterales o *aditus* del teatro. En ella se colocaban de tres filas los asientos de honor, *proedria*, reservados a las autoridades.[18] En esta zona se encontró una grada baja de piedra caliza clara o de mármol, que debido al grado de desgaste no se ha podido dictaminar el material exacto. Esta tenía una anchura de un metro y setenta centímetros de altura sobre el piso de la *orchestra* [19]. Delante de esta se encontró un espacio de un metro y treinta y ocho centímetros de ancho. Toda esta área estaba pavimentada mediante losas irregulares realizadas con caliza gris[20].

El pavimento de la *orchestra* estaba constituido por un enlosado de mármol o un pavimento en *opus sectile*, colocado encima del *opus signinum*. El hallazgo de diversos fragmentos de placas de mármol, en forma de rombos blancos y negros, en las proximidades del teatro, se relaciona, posiblemente, con esta área[21]. Asimismo, resulta destacable la forma de unión del *opus signinum* al paramento de cierre de la *cavea* mediante un reborde o baquetón de perfil semicircular, que se vinculaba la posibilidad de una colmatación parcial con agua[22], al igual que en el teatro de Ostia.



Figura 31. Imagen de la *orchestra* del teatro © Fotografías de la autora [12 de agosto de 2022]

[18] ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-42; BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-198; GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015, 141-152; RAMALLO ASENSIO 1998; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.
[19] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[20] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; RAMALLO ASENSIO *et al*., 1993, 51-92.
[21] NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO *et al*., 1993b, 51-92; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998a; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[22] RAMALLO ASENSIO *et al*., 1993, 51-92; BENDALA GALÁN 1990, 25-42.

C2) *Cavea.*

La situación del teatro condiciona parcialmentre su desarrollo arquitectónico y las técnicas edilicias utilizadas[23]. El graderío apoyaba en su mayor parte sobre la roca recortada del monte y solamente los flancos laterales estaban sustentados sobre las galerías abovedadas. La *inma* se componía de diecisiete filas de gradas, la *media* seis y la *summa* cinco[24]. La primera de estas secciones se componía de diecisiete gradas, compuesta cada uno de los graderíos por setenta y cinco centímetros de fondo por treinta y seis de altura. Estas dimensiones se vinculaban con otro teatro de la *Hispania citerior*, el de *Saguntum*[25] y otros teatros hispanos, como *Augusta Emerita*[26] y *Acinipo*[27].



Figura 32. Imagen del graderío del teatro © Fotografía de la autora [12 de agosto de 2022]

En esta parte de la *cavea,* la roca fue recortada y regularizada en algunos sectores. También, fue realizada con *opus caementicium*, revestida con sillares escuadrados, conservados íntegramente en la primera fila y en sus improntas en las restantes. Además, un ancho pasillo de división contorneado por un *balteus*, que separaba el primer sector de

[23] RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73; ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.
[24] RAMALLO ASENSIO 1999a, 23-27
[25] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[26] BARRERA ANTÓN 2000; DURÁN CABALLERO 1998a; MORÁN SÁNCHEZ 2018; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138.
[27] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.

la *cavea* de la *media cavea*, conformada por cuatro gradas, con unas dimensiones de setenta centímetros de fondo y treinta y cinco de altura. Esta se encontraba separada de la *summa cavea* por una gran balaustrada recortada en su mayor parte en la roca de base[28]. La media *cavea* estaba atravesada por tres escaleras radiales que separaban ambos sectores en cuatro *cunei*. En la parte más elevada, los cortes se encontraban realizados bajo la nave central de la Catedral Vieja[29]. Asimismo, la excavación de la zona oriental ha posibilitado delimitar la línea anular de la fachada, elaborada por un paramento de sillares almohadillados de arenisca, de características muy parecidas al de *Augusta Emerita*[30]. En el caso de este teatro se abrían dos *vomitoria* en forma de pasillos abovedados y en rampa que desembocaban en la tercera *praecintio.* Los flancos laterales de estas últimas gradas se disponían sobre una doble galería concéntrica elaborada con aparejo de mampostería, cuya función era más estructural que de circulación[31].

La posible existencia de un *porticus in summa gradiatone*, es decir, en lo alto de grada como establecía Vitruvio[32], sólo se puede sugerir, ya que, de momento, no existe ningún resto de la existencia de este[33]. Un aspecto destacable del graderío fue la existencia de una *proedria,* tres gradas más anchas y bajas revestidas mediante placas de mármol blanco donde se encontraban los *subsellia*, esto son asientos para las personas más importantes de la ciudad. Estas se disponían separadas del resto del graderío mediante un ancho pasillo y una balaustrada de mármol. El acceso se realizaba mediante tres peldaños situados en el eje axial de la edificación[34].

[28] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2005a, 29-64, 2014, 193-228, 2020, 143-208.
[29] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30.
[30] BARRERA ANTÓN 2000; MORÁN SÁNCHEZ 2018; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138.
[31] ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; DOMERGUE, 2006, 134-142 GONZÁLEZ-GARCÍA *et a*l., 2015, 141-152; JOUFFROY 1988, 615-616; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.
[32] Vitr. 5.9.1.
[33] SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2014, 193-228, 2020, 143-208.
[34] FERNÁNDEZ DÍAZ 2010, 707-716; RAMALLO ASENSIO 1998; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 1997, 2000, 121-146; SOLER HUERTAS 2004, 455-483.



Figura 33. Imagen desde el frente escénico del teatro del graderío del teatro, con objetivo gran angular © Fotografía de la autora [12 de agosto de 2022]

C3) Accesos y circulaciones.

El sistema de accesos del teatro es bastante amplio y complejo, solo desarrollaremos aquellos aspectos más importantes para la comprensión de la edificación. En relación con los accesos había dos acometidas principales[35]. La primera de ellas, en la planta baja al nivel de la *orchestra*, que serviría para los espectadores de las gradas inferiores. Además, siguiendo el eje transversal de la arquitectura teatral estarían los *aditi* o itinera que dan acceso directo a la *orchestra*. Asimismo, sobre estas se situaban los *tribunalia*[36]. La segunda de ellas, ubicada en el área superior, desde la cota superior del monte para el acceso a la *summa cavea* y sectores superiores de la *media cavea*[37]. El corredor principal, el más próximo al *proscaenium*, estaba compuesto por un piso de tierra compactada con restos de arenisca triturada, encima de esta se disponía un pavimento de piedra. De hecho, estas losas se reutilizaron en época posterior, por tabernas tardorromanas[38].

Las comunicaciones internas de la edificación consistía, posiblemente, en un sistema de galerías perimetrales conectadas entre sí. Estas enlazarían con el exterior mediante escaleras, partiendo de los *aditi*, como es característico de los teatros hispanos. Además, existiría un mayor número de galerías internas vinculadas con las localidades de la *proedria* y las más bajas del graderío, *inma* y la parte inferior de la *media cavea*[39].

[35] NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020.
[36] BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020,42-53; LLORENS FORCADA 1994; PEREA YÉBENES 2005,65-86; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290: SOLER HUERTAS 2005a,29-64, 2014, 193-228.
[37] SOLER HUERTAS 2005a, 29-64, 2014; RAMALLO ASENSIO 1999a.
[38] MEROÑO MOLINA 2017; SOLER HUERTAS 2005a, 29-64; VIZCAÍNO SÁNCHEZ 2015, 5-14
[39] SOLER HUERTAS 2020, 143-208.

C4) Otros elementos estructurales del teatro.

El escenario donde se realizaba la representación estaba compuesto por una tarima de madera de pino sobre vigas transversales, que se apoyaban en parte sobre los muros de compartimentación del *hyposcaenium* y en parte sobre el forro del paramento de cimentación de la escena. Entre los muros de las *versurae*, el *pulpitum* tenía una longitud de cuarenta y cinco metros y setenta centímetros y una anchura de ocho metros y medio. Debajo de esta plataforma y en el hueco del *hyposcaenium*, era el lugar donde se alojaban los telones junto a la maquinaria necesaria para las diferentes funciones[40]. Este espacio tenía como finalidad de alojar el *aulaeum* o telón anterior, en la cavidad más profunda y el telón de fondo o *siparium*, en la posterior. El foso central se encontraba dividido en los extremos por dos muros transversales que determinaban dos salas, utilizadas para el cambio de decorados[41].

A ambos lados del cuerpo del escenario se encontraban las habitaciones de servicio que con su unión lateral al graderío contribuían a cerrar todo el espacio interior. En relación, con los *parascaenia* flanqueaban el *proscaenium-pulpitum*, con el que se hallaban comunicado a través de dos puertas monumentales en forma de arco. A la derecha e izquierda había otras más bajas y pequeñas ubicadas de forma simétrica y en clara sintonía con los fosos de los telones[42]. El espacio junto a los extremos del frente escénico se encontraba ocupados por dos escaleras de planta rectangular y cuatro tramos que desembocaban a los pisos superiores de las *aulae*, que cerraban de forma completa el edificio, así como a las habitaciones ubicadas detrás del escenario[43].

Una escalera situada junto a la pared sur de la estancia posibilitaba su acceso al graderío, a la altura de la segunda *praecinctio*. Asimismo, desde estas estancias se llegaba a los *aditus itinera*, pasillos abovedados que posibilitaban el acceso de los espectadores a los asientos de la *poedria* y a las diferentes gradas de la *inma cavea*[44].

[40] RAMALLO ASENSIO 1999a, 27; RAMALLO ASENSIO & SANTIUSTE DE PABLO 1993b,7-8; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92.
[41] RAMALLO ASENSIO 1999a, 28, 2009, 120.
[42] NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO *et al*., 2010; S. RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[43] ; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189; GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015,141; SOLER HUERTAS 2020 144.
[44] RAMALLO ASENSIO 1999a, 26.

D) Sistema constructivo.

El primer aspecto del sistema constructivo es la ubicación en la ladera septentrional del cerro de la Concepción[45]. La colina facilitó material rocoso sobre el que se podía horadar y construir de una forma menos costosa la *cavea*[46]. La única problemática de este teatro, muy parecido en este sentido al de *Clunia*[47], era la necesidad de expulsar el agua presente en la ladera al exterior. Este aspecto era muy importante, ya que en caso de no hacerlo, se podía agujerar paulatinamente la roca del graderío y afectar así a la edificación. Por ello, fue necesario un sistema de evacuación de aguas desde el interior del teatro al exterior. Este se pudo llevar a cabo mediante la construcción de una cloaca abovedada que discurría debajo del *frons pulpiti*. Esta recogía el agua de la lluvia mediante dos sumideros situados en los extremos. Uno de estos, el de la *praecinctio* inferior, iniciando un corto canal, *euripus*. Este de una forma ligeramente arqueada desembocaba en el colector mayor[48].

El sistema constructivo presenta importantes analogías con el resto de los teatros de la *Hispania citerior*, a excepción de *Caesaraugusta*[49] y *Pollentia*[50], que son prácticamente teatros "in plano". En el resto, vemos la continua utilización del desnivel del terreno para la edificación del graderío. Además, podemos observar analogías constructivas con el teatro de Balbo en Roma[51], Volterra[52] o Arlés[53]. Mientras que, en el gran volumen de mármol utilizado, la importancia y disposición de este se vincula con construcciones tan paradigmáticas, como el Foro de Augusto en Roma[54]

[45] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[46] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200; RAMALLO ASENSIO 1999a, 27.
[47] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, IGLESIA SANTAMARÍA TUSET BERTRÁN 2017, 28-37; PALOL SALELLAS 1991a, 9-74; VALLEJO ORTEGA & SÁNCHEZ RIVERA 2008, 47-54.
[48] SOLER HUERTAS 2015, 2020, 143-208; RAMALLO ASENSIO 1999a, 26.
[49] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020,87-104; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003,177-188.
[50] MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-55.
[51] GATTI 1979, 237-313; MONTERROSO CHECA 2006b, 45-64; CEBALLOS HORNERO 2004b, 143.
[52] PIZZIGATI 2007, 1000-1006
[53] BENDALA GALÁN 1990,25-42; CHRZANOVSKI 2007, 292-297; CIAMPOLTRINI 2016; TRILLMICH & ZANKER 1990.
[54] RUIZ VALDERAS 2020,191; SOLER HUERTAS 2020, 143-208;GOLDSWORTHY 2014.

E) Cronología.

Las dedicaciones a *Lucius* y *Caius Caesar*, en los dinteles ubicados sobre los *aditus* laterales han posibilitado datar la edificación (*Véase* 8.2.2. 1. *Carthago Nova*). Esta cronología sería una datación anterior a la muerte del hijo mayor de *Agrippa*, en el año 2 d.C. La aparición de *Caius* como *princeps iuuentutis* y *consul designatus* en una de las aras epigráficas encontradas en el relleno del *hyposcaenium*, posibilitó establecer, como fecha plausible, los años 5-1 a.C[55]. En estos momentos, podemos fechar la inauguración[56]. Esta datación también coincide con el estilo de los capiteles[57] y con una serie de criterios arqueológicos y arquitectónicos[58]. Unido al momento de máxima promoción de los dos jóvenes príncipes, como herederos de Augusto, que los llevaría a participar en las ceremonias de inauguración del templo de *Mars Ultor*[59] en el 2 a.C.

En este momento, estos dos personajes recibieron el mayor número de adhesiones en las colonias y municipios establecidos de una forma reciente[60]. Sin embargo, no podemos determinar su participación directa en los procesos de monumentalización[61].

[55] RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73, 1996a, 307-309, 1999a, 27.
[56] RAMALLO ASENSIO, 1999, 27.
[57] RAMALLO ASENSIO 1992, 50, 1996a, 307-309, 1999a, 27.
[58] SOLER HUERTAS 2014, 193-228, 2020; RAMALLO ASENSIO 1999a, 26.
[59] RAMALLO ASENSIO 1992, 49, 1999a, 27.
[60] MELCHOR GIL 2006, 201-211; RAMALLO ASENSIO 1999a, 27-29, 2007b, 139-164.
[61] SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2020, 143-208; RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73, 1999a, 27-29.

3.1. 4. *Clunia*.

A) Descubrimiento del teatro.

El teatro estuvo en funcionamiento hasta el 169 d. C, cuando se produce la desaparición de la *cavea*, la *orchestra* y el *podium* de la *scaena*. Esto se debe a la posible transformación de la edificación en un anfiteatro. Para ello, se arrasaron hasta las puertas de los *aditi*[1]. Una muestra de esta transformación se observó en una serie de pequeños estratos, a modo de orificios, que en algunos casos cubrían los agujeros para palos o postes[2]. Estas iniciativas se relacionan con la realización de de los *munera gladiatoria.* El *postscaenium* fue utilizado como escombrera con las transformaciones del 169 d.C. A finales del siglo VI d. C, encima de estos rellenos, situados en el exterior de la fachada, se sitúo una pequeña
necrópolis[3].

Con posterioridad a la descripción realizada por Juan Loperráez (1736-1804)[4] y, tras la Desamortización de Mendizábal[5] (1836-1867) se comenzó el saqueo de la edificación, visible junto al muro de la *scaena* y que intentaron llevarse los últimos sillares labrados de calidad, presentes en el teatro. Tras estos despojes, el teatro tendría una nueva etapa hasta las excavaciones acometidas por Calvo Sánchez[6] a principios del siglo XX y P. Palol[7] en la segunda mitad de dicho siglo. Finalmente, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI[8] se finalizaron las labores arqueológicas en el teatro y se realizó la restauración de este.

[1] LOPERRÁEZ CORVALÁN 1788.
[2] BARRERA ANGLADA *et al*., 2018, 209-216; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BELTRAN 2008,137-149; SÁNCHEZ SIMÓN 2014; ZELLI 2012, 26-40.
[3] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 49; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451.
[4] LOPERRÁEZ CORVALÁN 1788.
[5] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016a, 49.
[6] CALVO SANCHÉZ 1916b, 34-92.
[7] PALOL SALELLAS 1959, 1982, 65-78, 1991b, 375-383, 1994.
[8] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2017, 28-37; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BELTRAN, ELKIN 2009, 18-25; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BELTRAN 2008, 137-149, 2013, 441-451; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; ZELLI 2012, 26-40.

B) Descripción del teatro.

B1) Dimensiones del teatro.

La topografía del lugar condicionó tanto el proyecto y su ejecución como las dimensiones del edificio. En las últimas excavaciones[9] se ha descubierto el límite superior del teatro, como se puede ver en la siguiente imagen, definiendo el perímetro total del mismo.



Figura 34 a. A la derecha final de la *summa gradatione* del teatro © Imagen de la autora [23 de junio de 2021] Figura 34 b. A la izquierda. Imagen de la *cavea* en su totalidad © Imagen de la autora [23 de junio de 2021]

La *orchestra* tuvo veinticinco metros de diámetro[10] aproximadamente. La *scaena* fue el doble de esta[11] y el diámetro total del teatro fue cuatro veces el de la *orchestra*. Sin embargo, estas medidas, deben ser tomadas con cautela, ya que la *orchestra* fue saqueada en origen, no teniendo elementos precisos de sus medidas. Asimismo, si la subdividimos en dos, tendríamos los tamaños de los ejes de las *valvas hospitales* y la división interna de los *parasceniae* y los *praecinctio* del graderío[12]. Todas estas dimensiones estuvieron realizadas con una única medida[13].

[9] DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43.
[10] BISCONTIN & DRIUSSI 2013,503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012, 26-40.
[11] BARRERA ANGLADA *et al*., 2018, 209-216; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; GIULIANI 1990; ZELLI 2012, 26-40.
[12] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BELTRAN 2008, 137-149; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.
[13] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231

Sin embargo, a excepción de las medidas de la *scaena*, el resto de las dimensiones establecidas por Vitruvio no se cumplieron en el teatro cluniense. El sistema empleado en *Clunia*, no dejo de ser un mecanismo muy práctico y fácil de realizar. Dando un resultado compositivo tan efectivo como complejo. En la siguiente imagen se puede observar el sistema de triángulos de Vitruvio en el teatro de *Clunia* realizado por diferentes investigadores[14].

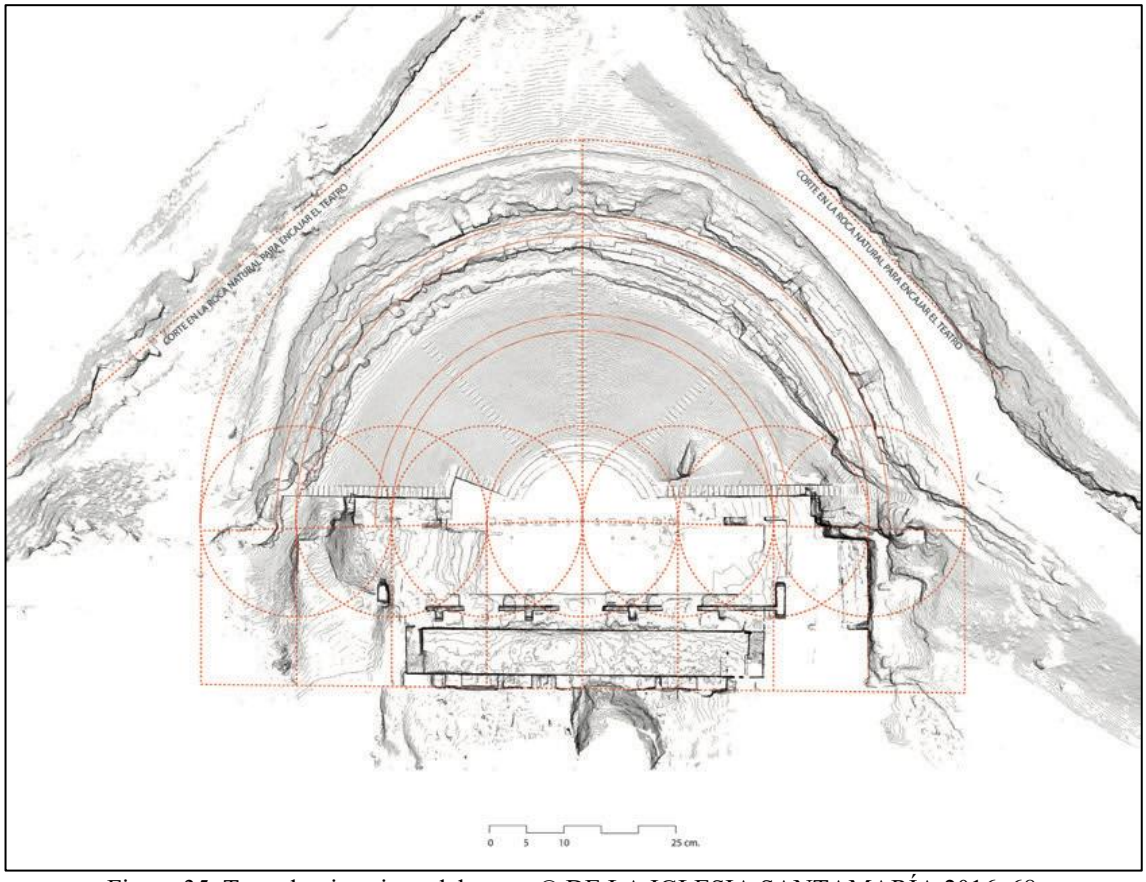


Figura 35. Trazado vitruviano del teatro © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 68.

Hay una ligera desviación entre las normas vitruvianas[15] y la construcción del teatro cluniense discurre casi un siglo. A lo largo de todo este periodo se ha gestado toda una tipología teatral en el Mediterráneo occidental[16].

[14] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2017, 28-37; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41; VALLEJO ORTEGA & SÁNCHEZ RIVERA 2008, 47-54.
[15] Vitr. 5.11.3.
[16] MONTERROSO CHECA 2003, 215-246, 2006a, 2006b 45-64, 2010a.

La construcción de numerosos teatros conllevó la depuración y mejora de los mecanismos geométricos para su trazado. Esto generó diversas maneras de ejecutar el trazado teatral establecido por Vitruvio[17].

Se observó en la disposición de las escaleras que demarcan los diferentes *cunei* del teatro una pequeña corrección en favor de los *cunei* intermedios respecto a los laterales. Esto tenía como objeto equilibrar el número de espectadores que podían encontrarse en cada uno de los cuatro *cunei*. Al realizarse esta corrección se producía una desviación de las escaleras perdiendo el centro geométrico establecido por Vitruvio, cuestión que se ha mostrado de una forma clara, no solo en *Clunia*, sino también en *Carthago Nova*[18]. Otro desvío de la norma se reflejó en las dimensiones de la planta y el alzado de la *scaena* según establece Vitruvio. Esto se debe a que la *orchestra* tiene unas dimensiones de veinticinco metros de diámetro y el orden del primer alzado de la decoración arquitectónica de la escena tendría siete metros. Por tanto, no guarda la relación, uno a cuatro, que estableció el tratadista[19].

El teatro de *Clunia* es un ejemplo característico de la arquitectura teatral romana del siglo I d. C, ejecutado con gran dominio de la técnica edilicia y configurado mediante trazados sencillos[20]. Esta construcción se realizó con pocos recursos, pero hábilmente utilizados, lo que le dota de una gran monumentalidad[21]. Una vez establecida, a grandes rasgos, la configuración del teatro y sus dimensiones, debemos valorar la gran capacidad creativa y técnica de los arquitectos y constructores que lo hicieron posible[22].

[17] Vitr. 5.
[18] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67 SOLER HUERTAS 2020, 143-208.
[19] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.
[20] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2017, 28-37; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BELTRAN 2008, 137-149; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174.
[21] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2017, 28-37; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-54; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BELTRAN 2008, 137-149; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174.
[22] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2017, 28-37; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BELTRAN 2008, 137-149; GUTIEREZ BEHEMERID 2000, 81-100; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45.

C) Partes del teatro.

C1) *Orchestra*.

Con relación a esta área no sabemos si estuvo pavimentada o revestida con el denominado mármol de Espejón[23], debido al expolio que ha sufrido el teatro a lo largo de los siglos.

C2) *Cavea.*

En el graderío se observa la presencia clara de los tres niveles característicos, *inma*, *media* y *summa cavea*. La *inma cavea* se compone de veinticinco filas de asientos, la *media* de veinte y la *summa* de diez[24]. La *inma cavea* probablemente estuviera recubierta con mármol de Espejón[25]. En el paso de la *inma* a la *media cavea* se muestra un desnivel de un metro unido a los corredores de circulación, para el paso de los espectadores. El paso de la *summa* a la *media cavea* se realizó con un salto de casi dos metros. Esta solución arquitectónica la podemos observar en los teatros de *Carthago Nova*[26] dentro de la *Hispania citerior* y en *Leptis Magna*[27], fuera del territorio peninsular[28].

[23] RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.
[24] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.
[25] MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.
[26] RAMALLO ASENSIO 1987, 87-99; SOLER HUERTAS 2005a, 2005b, 29-64, 2020, 143-208.
[27] CAPUTO 1987; MIERSE 1991, 562-563.
[28] SEAR 1990, 248-252.

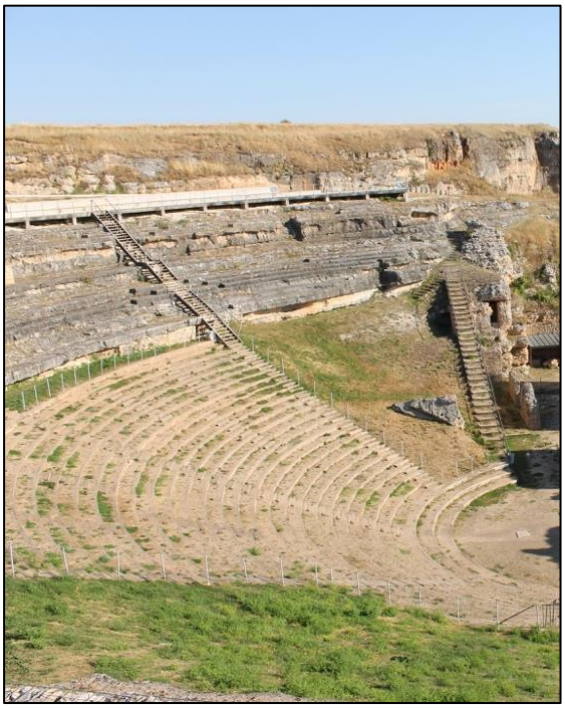


Figura 36. Detalle del graderío del teatro © Fotografía de la autora [23 de junio de 2021]

Las escaleras separaban las tres partes del graderío en ocho *cunei*. Además, la pendiente de estas fue mayor que la de las gradas. Por tanto, no se establecía una relación posible entre estas escaleras y la *cavea*, resultando los *cunei*, independientes[29]. Al mismo tiempo que, para evitar que los espectadores pudieran caerse entre los dos niveles, fue necesario la presencia de una protección al borde de la *summa cavea*. Este apoyabrazos se encontraba paralelo al último asiento, dejando así libertad para el movimiento de los pies[30]. Por tanto, se dotaba a los espectadores de una seguridad frente a las caídas, a la vez que se otorgaba al público la comodidad necesaria para disfrutar del espectáculo[31].

En la siguiente imagen, podemos observar, como la *inma cavea* se encuentra reconstruida y la *media cavea*, se ha dejado presentando su aspecto originario. Probablemente, esta caliza local estuviera revestida de estucos o incluso mármol de Espejón[32], para dotar a estos dos primeros sectores de una mayor calidad y una mejor apariencia. De la *summa cavea*, no se ha conservado ninguna de las gradas, esto es algo muy característicos de los teatros hispanos. La razón de su escasa conservación es que este sector del graderío estaba destinado a las personas con menores recursos de la ciudad, por ende, se construían con materiales más económicos y menos duraderos.

[29] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 45; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-638; ZELLI 2012, 26-40.
[30] BARRERA ANGLADA *et al*., 2018, 209-216; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43; VALLEJO ORTEGA & SÁNCHEZ RIVERA 2008, 47-54; ZELLI 2012, 26-40.
[31] BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-505; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; GIULIANI 1990; ZELLI 2012, 26-40.
[32] RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.



Figura 37. Imagen de detalle de la *media cavea* del teatro © Fotografía de la autora.

En el límite superior planteamos la existencia de un *porticus* in *summa gradatione*, hoy en día desaparecido, como se puede ver en la siguiente imagen. La presencia de este espacio se deducía por el encuentro entre la pendiente de la *summa cavea* con la de la escalera[33]. Al exterior, el límite venía a encajar en las dimensiones totales del teatro suponiendo que el *parascenio*, aún no excavado en sus límites exteriores, se configurase en dos cuerpos, a distinta altura. El límite inferior del graderío estuvo delimitado por la pendiente de la grada, con el plano de la *orchestra*, a su vez, definido por el sumidero hallado en el centro de esta.

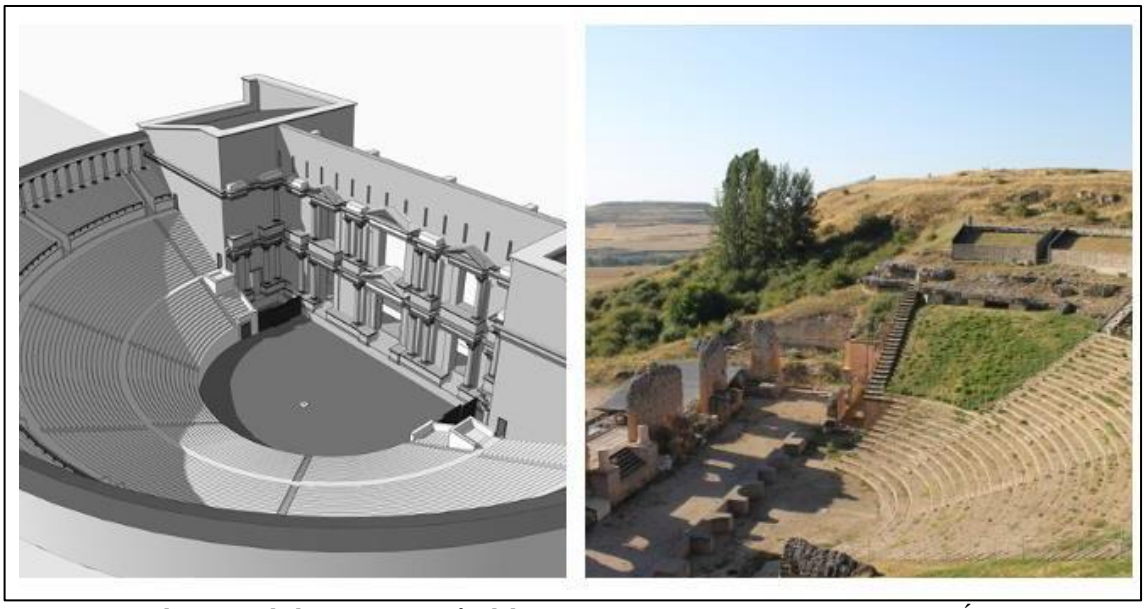


Figura 38 a. A la izquierda la reconstrucción del teatro © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 45.
Figura 38 b. A la derecha imagen del estado actual del teatro de *Clunia* © Imagen de la autora.

[33] TAYLOR 2006.

C5) Accesos del teatro.

El teatro estaba segmentado en tres secciones y estas a su vez en ocho subdivisiones, denominados *cunei*. Por ende, era necesario tener un óptimo sistema de comunicación externa e interna, para la gestión de esta cantidad de gente, sin ocasionar tumultos[34]. Para la comunicación con el exterior existieron, posiblemente, diferentes *vomitoria* de acceso[35]. Los diferentes sectores se encontraban vinculados por una suerte de *scalae* que comunicaron los diversos anillos. No obstante, estas comunicaciones no se solían utilizar, más que en el caso de algunos vendedores ambulantes y sobre todo para establecer cierta comunicación entre la *media* y *summa cavea*, pero nunca con la *inma cavea*[36].

Por tanto, vemos como el sistema de accesos y circulación del teatro, como se puede ver en la siguiente imagen, fue el característico de los teatros hispanos[37]. Implementado sin apenas modificaciones en todos los teatros de la *Hispania citerior*[38].

[34] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012, 26-40.
[35] ALVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2017, 28-37; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BELTRAN 2008,137-149; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174.
[36] MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-225.
[37] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003; SAVARESE 1996; TAYLOR 2006.
[38] ELVIRA BARBA 1991, 43-51; HANSON 1959; MELCHOR GIL & RODRÍGUEZ NEILA 2012, 109-171; RAMALLO ASENSIO & SANTIUSTE DE PABLO 1993b, 7-8.



Figura 39 a. Imagen de la izquierda el teatro antes de la reconstrucción © https://www.clunia.es/descubre-clunia/teatro/ [Consultado el 25 de junio de 2021]. Figura 39b. Imagen de la derecha el teatro después de su reconstrucción © https://www.clunia.es/descubre-clunia/teatro/ [Consultado el 25 de junio de 2021]

D) Sistema constructivo.

D1) Problemas del sistema constructivo del teatro.

El teatro se edificó utilizando el desnivel de una pequeña colina del Alto de Castro[39]. La *summa* y *media cavea* se construyeron excavando el graderío sobre la roca natural. Mientras que la *inma cavea*, al no disponer de este sustrato rocoso puesto que coincide con niveles de yesos y de arcillas fue necesario construir sus gradas en *opus caementicium*[40]. Uno de los problemas de esta construcción fue el agua. Para ello, coincidiendo con el final de la placa de la roca y a la altura de los estratos de yesos, se colocó otra alcantarilla. Esta almacenaba las aguas del nivel freático y de las precipitaciones, expulsándolas al exterior. Este sistema era necesario para evitar que el agua horadase la roca del teatro[41].

[39] BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43; GIULIANI 1990; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; SÁNCHEZ SIMÓN 2014; ZELLI 2012, 26-40.

[40] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2000, 81-100, 2003; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-225.

[41] ÁLVAREZ ÁLVAREZ *et al*., 2017; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BELTRAN 2008, 137 -149; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174.

Las labores arqueológicas realizadas para la construcción y asentamiento del graderío conllevaron la modificación del nivel freático de esta zona[42]. Además, este sistema permitía dar una salida a una serie de circulaciones subterráneas[43] que constituyeron que la edificación del teatro fuese una verdadera obra de ingeniería civil.

E) Cronología.

Para poder establecer una cronología del teatro tenemos algunos restos arqueológicos que nos aportan información al respecto. En el relleno del extradós de la bóveda de la gran alcantarilla situada bajo la *orchestra* se hallaron diversos fragmentos de *Terra Sigillata Hispanica*, como elemento de datación. En la parte trasera del *postscaenium* se encontraron diversos fragmentos de *Terra Sigillata Sudgálica*, e *Hispánica*[44] junto con una moneda de Domiciano. Estos hallazgos avalaron la construcción del teatro en los últimos años del siglo I d. C[45]. Asimismo, gracias a la inscripción[46] encontrada en el teatro sabemos de la reforma del edificio en el 169 d. C y su fin de uso como edificación teatral hasta ese momento.

[42] CALVO SÁNCHEZ 1916; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2000, 81-100, 2003; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-225; PALOL I SALELLAS 1959.
[43] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016; LOPERRÁEZ CORVALÁN 1788; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; SÁNCHEZ SIMÓN 2014; ZELLI 2012, 26-40.
[44] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-225.
[45] PALOL I SALELLAS 1959, 1982, 65-78, 1991b, 375-383, 1994.
[46] KOVÁCS & LÖRINCZ 2011, 247-270.

3.1.5. *Pollentia*.

A) Descubrimiento del teatro.

La ciudad de *Pollentia* fue una colonia romana ubicada en los campos agrícolas actuales, denominados Santa Ana, en Alcudia, al este de la isla de Mallorca. La más importante de las edificaciones monumentales romanas, que han llegado a nuestros días, ha sido el teatro, expresión de la romanización de la isla[1]. El descubrimiento de este fue gracias al arquitecto Martorell y Peña en 1887. Tras esto, en 1923 Gabriel Llabrés[2] se interesó por la excavación de *Pollentia* y logró visualizar de una forma más clara la planta del monumento.

No obstante, las excavaciones sistemáticas en la ciudad se iniciaron en 1950 a lo largo del "IV Curso de Prehistoria y Arqueología" dirigido M. Almagro Basch[3]. No hay que olvidar que en la historia del teatro de *Pollentia* jugó un papel muy importante Bernabó Brea[4], quién redactó y publicó su estudio sobre el teatro. Después, Luis Amorós[5] realizó en los siguientes años labores arqueológicas sobre el mismo. En 2001 el equipo científico de *Pollentia* retomó la intervención sobre el teatro y se realizaron sondeos para la consolidación de sus restos. Sin embargo, el teatro nunca llego a sufrir una autentica musealización y hoy en día solo es visible una parte del graderío y de la *orchestra.*

B) Descripción del teatro.

B1) Dimensiones del teatro.

El teatro romano de *Pollentia* ubicado en la Alcudia se situó entre la ciudad y el puerto, muy próximo a la vía de comunicación que enlazaba la Alcudia con los pueblos limítrofes. Los historiadores, Binimelis, Dameto, Furió y Bover[6] utilizaron el término anfiteatro para denominar esta edificación[7]. La planta del teatro se utilizó como base para conocer las dimensiones perimetrales de este. Las dimensiones de la *orchestra,* once

[1] ALOMAR ESTEVA 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999, 99-118.
[2] VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2011, 285-304.
[3] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 185-195.
[4] BERNABÓ BREA 1951, 18-29.
[5] AMORÓS AMORÓS 1958.
[6] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2022, 184-214
[7] ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50.

metros de diámetro[8], han sido utilizadas como punto de partida, puesto que es la única parte del edificio de la que conocemos sus medidas. Además, se ha calculado la diferencia de cota que habría entre el pavimento de la *orchestra* y el hipotético punto más alto de la *cavea*. Para esto, se partió del supuesto de que el radio de esta última midiera cuatro veces la de la *orchestra*. Con estas dimensiones y proyectando la inclinación que siguen las últimas gradas se calculó que faltaba una fila de asientos, que se encontraría por encima del pavimento de la *orchestra*[9]. Respecto a las normas vitruvianas[10] de la aplicación de cuatro triángulos, no pueden ser ejecutadas en este teatro, debido a la presencia de unas escaleras[11]. Por ende, sabemos que tuvo que adaptarse a la topografía del terreno, sin ser plenamente canónico[12].

Debido al reducido tamaño de la *orchestra* es muy difícil ubicar el frente escénico en la base del triángulo principal, como recomendó Vitruvio[13]. De hecho, por este motivo se ubicó tangencial al círculo de la *orchestra*, como lo realizaban antiguamente los griegos y como siguieron aplicándolo los romanos en teatros de pequeño y mediano aforo[14]. Toda esta serie de resultados alejaron a esta construcción lúdica de edificios de mayores dimensiones. Esto se debe a la importancia de preservar la armonía entre las medidas de los radios de las distintas partes de la edificación. El teatro no se orientó en sentido norte-sur como se había publicado hasta el momento, sino ligeramente girado hacia el oeste, en concreto, diecisiete metros con setenta centímetros. Esto sigue la orientación habitual del resto de construcciones identificadas en *Pollentia.*

[8] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954,237-238
[9] AMORÓS AMORÓS 1958; BERNABÓ BREA 1951,18-29; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325-332
[10] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.
[11] LARA ORTEGA 2018, 165-166.
[12] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-231; GIAIME *et al*., 2017, 184-201; ORFILA PONS 2000.
[13] Vitr. 10.9.1.
[14] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955,187-195; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50

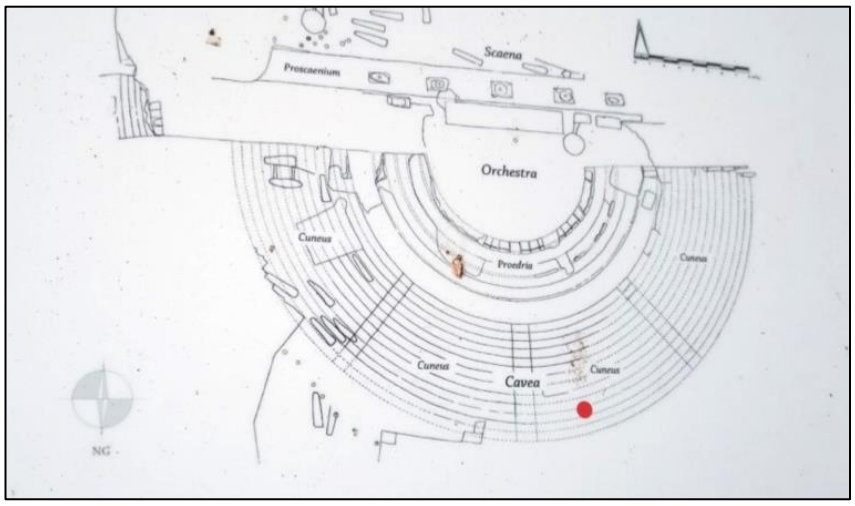


Figura 40. Plano del teatro situado en el teatro de *Pollentia* en los paneles informativos © Yacimiento arqueológico Ciudad romana de Pollentia[16 de septiembre de 2019]

C) Partes del teatro.

C1) *Orchestra*.

Delante de la *proedria* se encontraba la *orchestra* semicircular. Este elemento fue descubierto de forma inesperada a través de los restos de su pavimento, hecho con argamasa. Se halló muy deteriorado, pero las diferentes labores arqueológicas permitieron dejar limpia esta área del teatro. Sin embargo, los restos de revestimiento no pudieron ser recuperados. En la actualidad se puede observar el estado de la *orchestra* totalmente cubierto por la superficie terrosa.[15]



Figura 41. La *orchestra* del teatro © Fotografía de la autora [16 de septiembre de 2022]

[15] ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2011, 285-304

C2) *Cavea.*

El graderío se dividió en cuatro *cunei*, los extremos fueron de mayor tamaño que los centrales, no conformando un semicírculo perfecto, sino que superaría ligeramente los ciento ochenta grados. En lo relativo a las escaleras del graderío, que permitieron la evacuación rápida de los espectadores, fueron tres: una central y dos siguiendo los ejes. No se muestran signos de escaleras o se encuentran muy deteriorados[16]. La *inma cavea* se componía de cinco gradas y la *media cavea* de diez. Ambas se encuentran muy deterioradas. En la actualidad, no sabemos las dimensiones ni la composición de la *summa cavea*[17].

El aforo del teatro fue pequeño, ya que la población de *Pollentia* y alrededores no fue muy grande. El teatro tuvo un aforo de entre mil quinientos y dos mil espectadores. A este número se le debió añadir un par de centenar es más de asientos para el público ubicado en un graderío suplementario o pórtico superior, cuya posible existencia se justificaba a partir de la presencia en la última fila. Asimismo, se han descubierto diversos orificios que pudieron servir como el soporte de un posible palco desmontable semicircular cubierto, que aumentaría el aforo y que completaría el diseño de un teatro romano[18]. En las siguientes imágenes se puede observar cómo solo se conserva la parte de la *inma cavea*. Además, se ha observado un muro que delimitaba este sector de la *cavea* con el resto de los terrenos adyacentes, no quedando resto arqueológico alguno de la *media* ni la *summa cavea*[19].

[16] AMORÓS AMORÓS 1958; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999,99-118.
[17] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-231; GIAIME *et al*., 2017, 184-201; RANIERI *et al*., 2016, 125-135.
[18] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1973, 187-195; GARCÍA Y BELLIDO 1949; MORENO PÉREZ 2007, 87-106.
[19] GIAIME *et al*., 2017, 184-201; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS 2000.



Figura 42. *Inma cavea* del teatro en la actualidad © Fotografía de la autora [16 de septiembre de 2022]



Figura 43. Límite superior de la *inma cavea* en la actualidad © Fotografía de la autora [16 de septiembre de 2022]

C3) Accesos del teatro.

De los accesos del teatro, no se han conservado ningún elemento en el graderío para hablar de los mismos, salvo las *scalae* antes citadas. Únicamente, podemos hablar de los accesos a la *orchestra*. Delante de la *orchestra* y delimitando los dos lados del graderío se situaba un amplio corredor [20]. Este teatro tenía una orientación casi exacta de Este a Oeste. Además, los lados de ambos *paradoi* fueron totalmente rectos en el lado de

[20] ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al.*, 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2022, 184-214.

la *cavea*[21]. El *parados* Oeste se encontraba muy destruido en su extremo occidental. El *parados* Este termina en una escalera que daba acceso al exterior del teatro. Esta escalera tenía sete escalones, los seis superiores se encontraban excavados en la propia roca, mientras que el séptimo estaba constituido por cuatro losas, ubicadas en el piso rocoso del *parados.* Estos fueron los únicos datos que tenemos sobre los accesos del teatro[22].

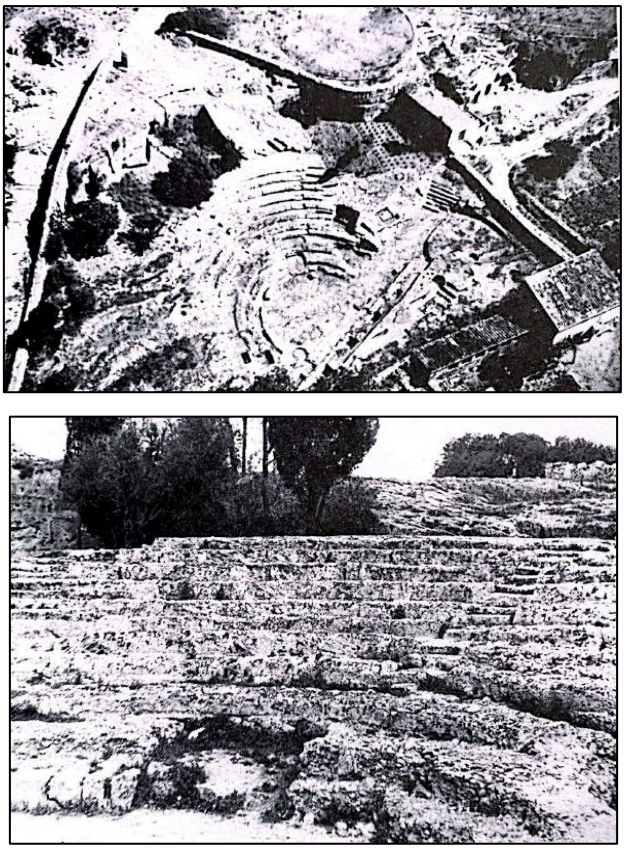


Figura 44. Fotografías tras las excavaciones de M. ALMAGRO BASCH © ALMAGRO BASCH 1982, 112-113.

D) Sistema constructivo.

El teatro de *Pollentia* se encuentra en un estado de deterioro muy avanzado que impide precisar ciertas cuestiones[23]. Respecto al sistema constructivo, fue un teatro que, posiblemente, se construyó "in plano", puesto que el desnivel existente entre la *orchestra* y el graderío fue prácticamente inexistente. Este inconveniente se subsanó realizando un teatro de unas dimensiones reducidas (*Véase* (B)) que no implicó

[21] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1955,187-195; GARCÍA Y BELLIDO 1949; ORFILA PONS 2000; MORENO PÉREZ, 2007, 87-106
[22] ARRIBAS PALAU, 1978; MORENO PÉREZ, 2007, 87-106; ORFILA PONS *et al*., 2002, 339-360.
[23] ALOMAR I ESTEVE 1962; 66-67; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999, 99-118.

un gasto constructivo desorbitado[24]. La cercanía al mar conllevó un grado de humedad elevado que recayó en que la caliza del graderío sufriese un mayor desgaste. Asimismo, no podemos saber, si existió un sistema de cimentación especial debido a situarse en una zona costera, por la falta de excavaciones en el teatro y al estado de este[25].

E) Cronología.

Respecto a la cronología, nuevamente debemos de señalar que no tenemos datos sobre una fecha de inauguración o construcción del teatro. El año 123 a. C fue considerado el inicio de la configuración de la ciudad, cuando se produjo la conquista militar, pasando algunas décadas hasta la construcción de sus edificaciones públicas. Estas datan posiblemente, entre los años 70 y 40 a. C, no habiéndose identificado ninguna construcción correspondiente al período prerromano[26]. Por ende, tomaremos como fecha plausible del inicio de la construcción del teatro romano el siglo I a. C, aunque como hemos visto en otros teatros, su finalización se dará a lo largo de los decenios siguientes[27].

[24] CAU ONTIVEROS *et al*., 2013, 149-160; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2022, 184-214; GIAIME *et al*., 2017, 184-201; ORFILA PONS 2000; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232.
[25] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2011, 285-304.
[26] AMORÓS AMORÓS 1958; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325-332; ORFILA PONS 2000.
[27] ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2022, 184-214.

3.1.6. *Saguntum*.

A) Descubrimiento del teatro.

El teatro romano de *Saguntum* se conoce desde época medieval. La historiografía sobre este teatro es amplia. Las primeras noticias escritas que tenemos sobre el mismo fueron: la Carta del Deán Martí en 1705[1], la Disertación de Palos en 1793[2], el estudio de Ortiz de 1807, el de Laborde en 1811[3] y el de Chabret en 1888[4]. Posteriormente, en los años setenta del siglo XX se comenzaron a publicar con estudios fotogramétricos del teatro en base a los planos realizados en el siglo XIX por intelectuales como Laborde[5] y Chabret[6]. Uno de los planos del teatro que han llegado hasta nuestros días, es el de Manuel de Miñana[7], de finales del siglo XVIII.

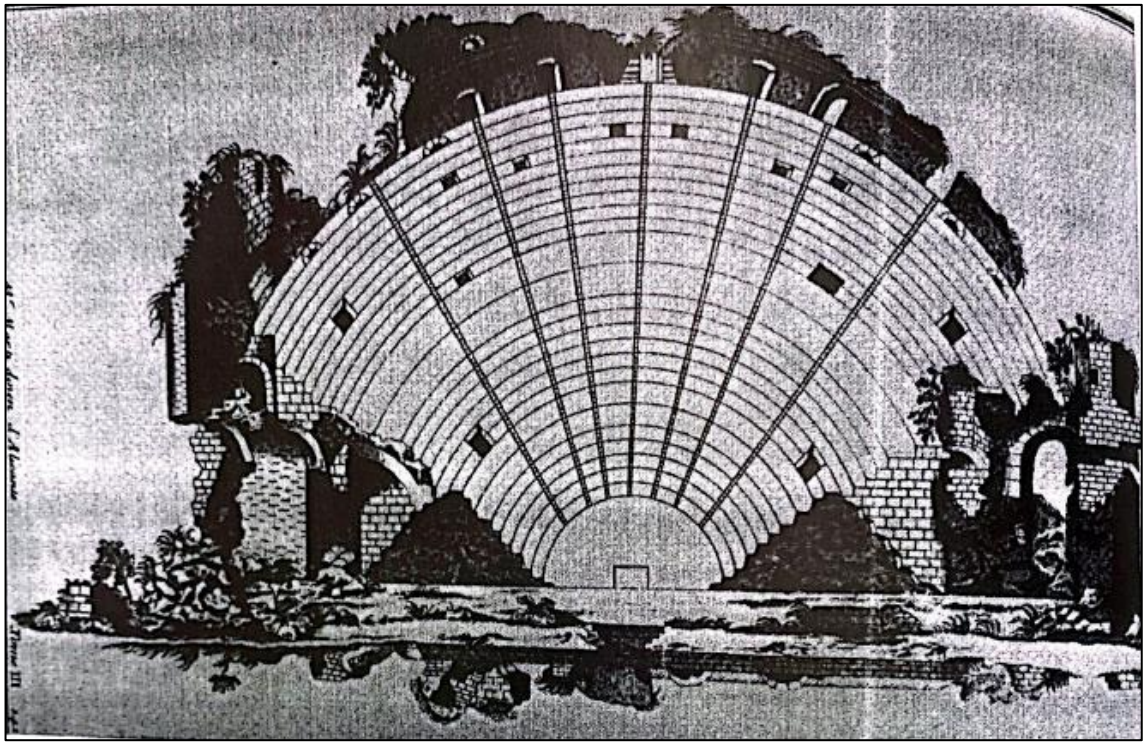


Figura 45. Planta y alzado del teatro saguntino realizado por Manuel de Miñana © MARTÍNEZ VILLA, 2019

En la década de los noventa florecieron diferentes publicaciones dedicadas al estudio de la fisonomía y partes del teatro, entre ellas destacaron las referencias

[1] BRU Y VIDAL 1959, 20-23.
[2] PALOS I NAVARRO 1793.
[3] DE LABORDE 1811.
[4] CHABRET CHABRET 1888.
[5] DE LABORDE 1811.
[6] CHABRET CHABRET 1888.
[7] MIÑANA ESTELA 1737.

bibliográficas de E. Hernández Hervás[8]. Dentro de todas estas publicaciones destacamos la especializada en la decoración arquitectónica de la ciudad realizada por Chiner Martorell[9]. En esta misma década contamos con la tesis doctoral de Lara Ortega[10], que supuso en su momento un estado de la cuestión actualizado y revisado del teatro saguntino. También, destacaron los planos realizados en los años noventa por A. Almagro Gorbea[11]. A partir de comienzos del siglo XXI la bibliografía dedicada al mismo fue mucho menor. De hecho, la mayoría de las obras se basaron, durante la primera década del s. XXI, a las polémicas[12] obras de reconstrucción del teatro[13].

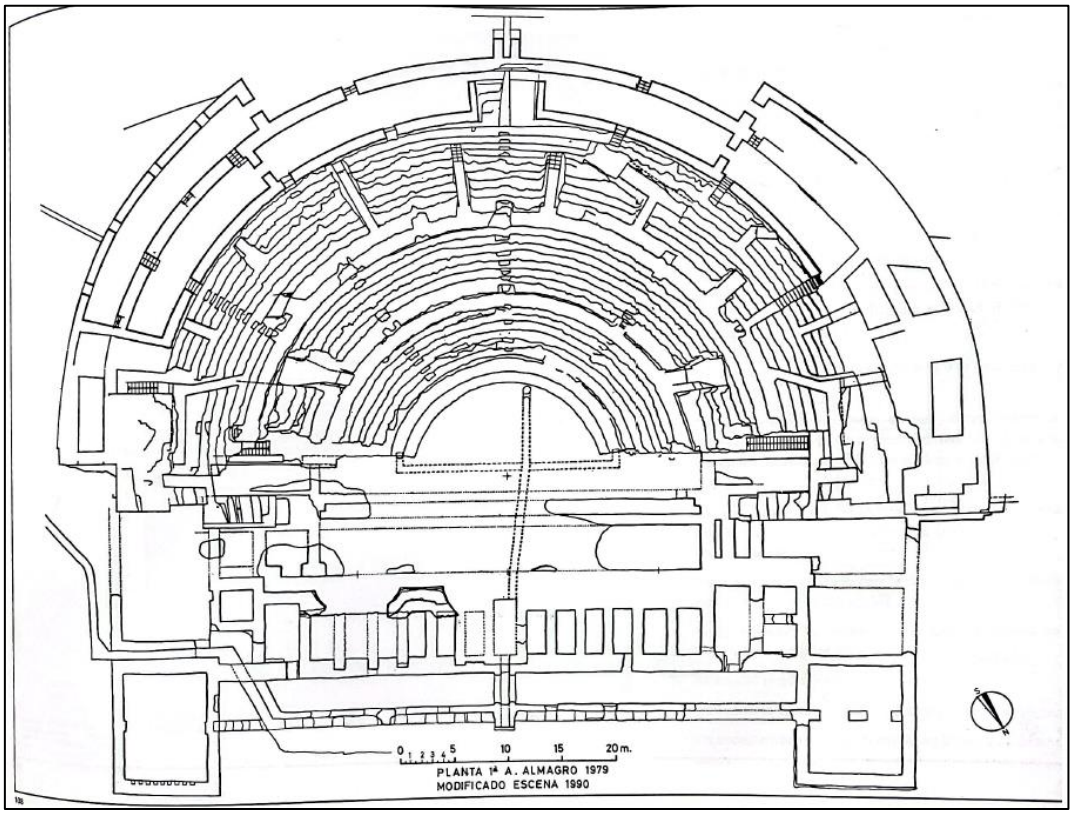


Figura 46. Plano de Almagro en 1979 modificado en la escena 1990 © LARA ORTEGA, 1991ª.

B) Descripción del teatro.

B1) Dimensiones del teatro.

En la planta del teatro de *Saguntum*, se observó una proporción geométrica muy marcada[14]. Junto a una proporcionalidad de dimensiones en relación con las necesidades

[8] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989.
[9] CHINER MARTORELL 1990.
[10] LARA ORTEGA 1991, 1992, 151- 179, 2020, 199-220.
[11] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-188.
[12] GRASSI 1993, 239-240.
[13] PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[14] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991, 1992, 151- 179, 2020, 199-220.

de cada elemento que componía el edificio. Por ende, presentaba una coordinación del proyecto global y un trazado regulador en la construcción de la edificación[15]. El arquitecto realizó una línea radial de la *orchestra*, como el punto desde donde debía descender la pendiente de la montaña. De esta forma, utilizó este desnivel para excavar parte de la *cavea*. Esto generó una gran terraza para la edificación del *frons scaena*[16].

El diámetro de la *orchestra* fue de veintidós metros incluyendo las gradas senatoriales[17]. Todo el graderío, sin incluir el pórtico superior, fue tres veces el diámetro de la *orchestra* y con éste, tres veces y un radio. Con estas medidas[18] observábamos que fue un teatro de mediano tamaño. Este cumpliría las disposiciones establecidas por Vitruvio[19] con el sistema de inserción de triángulos en la planta de la edificación, como se puede ver en la siguiente imagen.

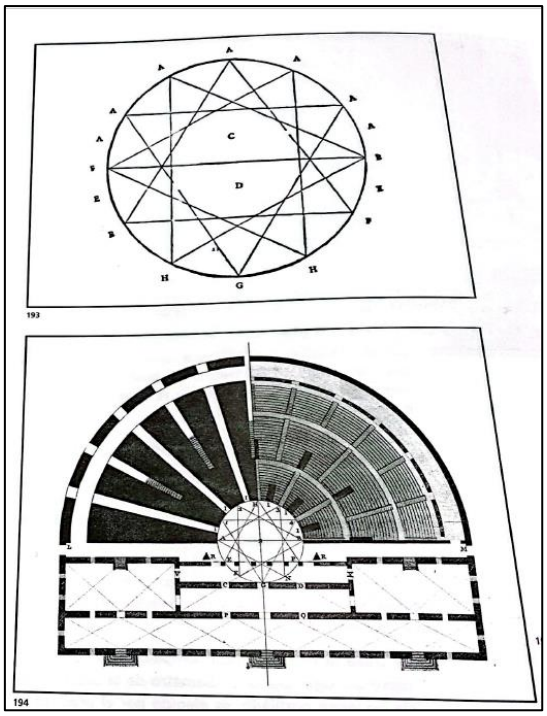


Figura 47. Planta del teatro de *Saguntum* con la inserción de las normas geométricas vitruvianas © LARA ORTEGA, 1991 236.

[15] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989.
[16] CORDÓN LLÁCER 2016; GRASSI 1993, 239-240.
[17] LARA ORTEGA 1991, 1992, 151- 179, 2020, 199-220; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256.
[18] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991.
[19] Vitr. 5.

C) Partes del teatro.

C1) *Orchestra*.

Por las restauraciones acometidas en el mismo no podemos analizar el pavimento primigenio[20]. No obstante, no se han encontrado restos de *opus sectile* u otro material que pudiese revestir esta superficie[21]. Por ende, no tenemos mucha información sobre este espacio. Si bien si debemos destacar que en el mismo se ubicaron dos gradas senatoriales, accesible por dos *aditus maximi*. Por tanto, muestra la relevancia de este espacio para los miembros de las cotas sociales más altas de la sociedad saguntina[22].

C2) *Cavea.*

El teatro aprovechó para su construcción el desnivel de la colina, utilizando para ello la parte más elevada, una curva de nivel de ciento cinco metros con dos centímetros. La parte más baja se asentó sobre una curva de nivel de setenta y ocho metros con cuatro centímetros. Esto creó una base adaptada en el terreno para la construcción del graderío. Asimismo, las secciones centrales e inferiores de la *cavea* tenían una orientación noreste. Se encontraban talladas sobre el sustrato rocoso de caliza. La parte superior estaba apoyada en una red de galerías abovedadas con dos finalidades, la constructiva, soportar el peso del graderío en piedra, y la funcional, de circulación interna del hemiciclo. En este caso, a las tradiciones divisiones de la *cavea* habría que añadir la constancia de la existencia de las gradas senatoriales en la *orchestra*. En la actualidad se pueden observar dos de estas[23]. Asimismo, en la parte superior, se ha observado la presencia de un *porticus in summa cavea*[24].

La *inma cavea* quedó constituida por nueve gradas de asientos, encima de la cual se ubicaba la *praecinctio* de acceso a esta. La comunicación interna se realizó mediante vanos abiertos en el muro interno de los *aditus*. La comunicación externa se realizó mediante diferentes escaleras[25]. La comunicación con otros sectores del graderío se realizó a través de tres escaleras radiales que dividieron los diferentes sectores en cuatro *cunei*[26]. A ambos lados de la *cavea*, en la parte superior de la *inma cavea*, la comunicación

[20] CORDÓN LLÁCER 2016; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[21] BRU Y VIDAL 1959, 20-23; CHABRET CHABRET 1888; DE LABORDE 1811; MIÑANA ESTELA 1737; ORTIZ 1807; PALOS Y NAVARRO 1793.
[22] HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991.
[23] LARA ORTEGA 1991, 199; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[24] CHINER MARTORELL 1990; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[25] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; LARA ORTEGA 1991, 1992, 151- 179, 2020, 199-220.
[26] ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989, LARA ORTEGA 1991.

con los *tribunalia* se realizaba mediante los *aditus*, situados en la parte inferior de la misma[27].

La *media cavea* se componía de ocho gradas. La *praecinctio* se ubicaba, al igual que en la *inma cavea*, en la parte más elevada de la sección. En él se disponían cuatro vanos que ramificaban a los espectadores mediante cinco escaleras radiales y conformaban los seis *cunei*.[28] La *summa cavea*, posiblemente, se componía de nueve gradas, ubicadas hasta la pared del pórtico superior de la misma. Al mismo tiempo, podía realizarse la restitución de dos pasillos; uno de ellos situado muy próximo a la *media cavea*, y otro más cercano al *porticus in summa cavea*[29]. En *Augusta Emerita*[30], Orange[31] y Pompeya[32] fueron teatros donde se puede apreciar esta estructura en el graderío. Esto se puede deber a una ampliación, o bien reforma del teatro, en especial de la *cavea*, que puede explicar esta idea. En la siguiente imagen, podemos observar una comparativa entre el estado del teatro en la década de los setenta y el estado actual del graderío tras las restauraciones acometidas.

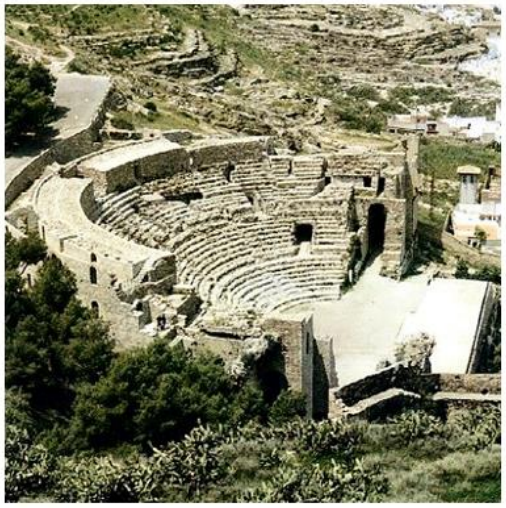




Figura 48 a. Imagen de la izquierda. Estado del teatro en los años setenta © Fotografía facilitada por el Museo de Arqueología de Sagunto. [3 de septiembre de 2019] Figura 48 b. Imagen de la derecha vista actual de la *cavea* desde el frente escénico del teatro © Fotografía de la autora [3 de septiembre de 2019].

[27] CHINER MARTORELL 1990; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[28] ARANEGUI GASCÓ & HERNÁNDEZ HERVÁS 1993, 13-24; CORDÓN LLÁCER 2016; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256.
[29] CORDÓN LLÁCER 2016; GRASSI 1993, 239-240; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[30] BARRERA ANTÓN 2000; MORÁN SÁNCHEZ 2018; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138.
[31] MONTERROSO CHECA 2021, 129-138.
[32] RAPOSO GUTIÉRREZ 2018, 113-123.

C4) Accesos del teatro.

El sistema de los *vomitoria* y los accesos a la *cavea* de este teatro fue muy variado en relación con el número y tipo de soluciones[33]. Los *vomitoria* y los accesos al graderío tenían varios accesos exteriores y de comunicación interna entre las diferentes secciones de la *cavea*. Para la comunicación interna entre los diferentes *cunei* de los sectores del graderío encontramos diversas *scalae*[34]. Estas sirvieron para la correcta distribución del público por el propio sector[35].

¿Pero era real el tránsito de espectadores de un anillo a otro anillo?[36]. La realidad es que no, esto se debe a que el teatro romano fue un microcosmos donde se encuentra representada y jerarquizada la sociedad romana[37], al igual que no era común la relación de un magistrado con sus súbditos, tampoco esta se dio en el teatro[38]. Por ende, no se observaba apenas circulación interna entre la *inma* y la *media cavea.* Si bien entre las clases más populares situadas en la cota superior de la *media cavea*, si existía cierta relación con los miembros del anillo superior, la *summa cavea*[39]. Para la comunicación externa se dispusieron la mayor parte de entradas y salidas en la parte superior de la ladera. Esto se debe a que el mayor volumen de público se situaba en las áreas superiores del teatro. Por tanto, las gradas de la *summa cavea* sostenían un mayor volumen de espectadores.

Los arcos de acceso de la parte superior, pese a ser más numerosos, eran más angostos[40]. Por ejemplo, para los miembros de la *inma cavea*, se observan sendas salidas y entradas cercanas a la *orchestra*. Esto evitaba su relación con el resto de los espectadores[41]. Esta solución compositiva la podemos ver en otros teatros hispanos

[33] LARA ORTEGA 1991, 1992, 151- 179, 2020, 199-220.
[34] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182.
[35] CORDÓN LLÁCER 2016; GRASSI 1993, 239-240; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[36] DUNCAN-JONES 1985, 28-31; MELCHOR GIL 2017, 327-347; RODRÍGUEZ NEILA 2003,111-198.
[37] MELCHOR GIL 1993c 443-466, 2004a, 215-228; MONTERROSO CHECA 2019,223-238.
[38] CASTILLO RAMÍREZ 2009; LOZANO CORBI 1994, 83-94; MELCHOR GIL 2006a, 201-211.
[39] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991.
[40] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991.
[41] CHINER MARTORELL 1990; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.

como: *Segobriga*[42], *Augusta Emerita*[43], *Regina*[44], *Italica*[45] y *Baelo claudia* [46]. En la siguiente imagen se pueden observar algunos de los *vomitoria* de acceso de la parte superior e inferior de la edificación teatral.



Figura 49. Imagen del frente escénico, los accesos del graderío y la reconstrucción de la grada © Fotografía de la autora [3 de septiembre de 2019].

D) Sistema constructivo.

D1) Problemas del sistema constructivo del teatro.

La ciudad se organizaba desde la parte más elevada de la colina hasta el valle del río Palancia. Por tanto, para la construcción de las diferentes edificaciones públicas de la ciudad fue necesario crear un sistema de terrazas. La parte más elevada quedaría constituida por el foro. En la terraza intermedia se ubicaría el teatro, que al igual que en el caso de *Bilbilis*[47], ofrecía un sistema de comunicación foro- teatro.[48]. En la parte baja

[42] ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012, 287-370
[43] MATEOS CRUZ 2018; GÓMEZ SANTA CRUZ 2017, 499-522.
[44] BENDALA GALÁN 1990, 25-42; ÁLVAREZ MARTÍNEZ 2018.
[45] GARCÍA Y BELLIDO 1960; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.
[46] SILLIÈRES 1997.
[47] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; SCHULTEN 1934; SENTENACH Y CABAÑAS 1918.
[48] MARTÍN BUENO 1975, 2017, 239-262; MARTÍN BUENO & MARTÍN CANCELA 2020, 401-413.

de la ciudad, la construcción del puente encima del río Palancia establecía una vía de comunicación con la Vía Augusta. El circo se ubicó en esta área en el siglo II d. C[49].

Los problemas con las corrientes de aguas en la pendiente del teatro supusieron una gran dificultad a la hora de construir los accesos del teatro al exterior[50]. Además, la construcción del teatro en el sector septentrional de la ladera generó que la circulación hídrica natural se tuviese que diseñar de acuerdo con el espacio y la función de las nuevas áreas urbanizadas. Por ende, dicha escorrentía obligó al teatro a orientar la recolección de aguas de la vaguada contigua por su vertiente noreste[51]. Asimismo, el sustrato rocoso sobre el que se asienta el teatro no era de gran calidad para soportar el peso de una obra monumental. Esto llevo a la construcción de tirantes perpendiculares en los muros anulares que formaban celdas de terrazas huecas[52]. El sistema de terrazas y la creación de una cimentación previa para la construcción del teatro fueron las dos principales soluciones constructivas abordadas en esta edificación. En la siguiente imagen se puede observar la inserción del teatro en la trama urbana saguntina.



Figura 50. Inserción del teatro en la ciudad de *Saguntum* © https://www.lasprovincias.es [14 de noviembre de 2022].

[49] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989.
[50] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[51] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989.
[52] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-188; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991

E) Cronología

El teatro, posiblemente, se construyó a lo largo de la primera mitad del siglo I d. C[53]. Esto se ha podido averiguar mediante el análisis de una serie de restos cerámicos encontrados en el relleno de la cimentación del muro de la *frons scaena*. En este relleno se encontró una serie de fragmentos de cerámica común entre los que destacaban dos fragmentos de Dressel 2-4 de producción saguntina y cerámica fina[54]. También, se encontraron fragmentos de *terra sigillata itálica* y un fragmento de *terra sigillata marmorata* de la forma Drag. 15/17[55]. El elemento arqueológico más reciente de este relleno y que, por tanto, nos permite establecer una cronología de formación del relleno, se data hacia el 70 d. C. De ahí la fecha de construcción del teatro[56].

[53] ALMAGRO GORBEA, 1979, 165-188; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991, 1992, 151-179, 2020, 199-220.
[54] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; HERNANDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991, 1992, 151-179.
[55] GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[56] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; LARA ORTEGA 1991, 1992, 151-179

3.1.7. *Segobriga*.

A) Descubrimiento del teatro.

A finales del siglo III d. C el teatro abandonó su función primigenia en favor de otras finalidades. Durante su abandono se aprovecharon los materiales de la *scaena* y de los *paradoi* para la construcción de una estructura de uso doméstico. Para la edificación de esta vivienda se utilizaron sillares, de *opus quadratum* de la *scaena*, que por su morfología eran más fáciles de reutilizar, además, de capiteles y estatuas, con mayor dificultad de reutilización. En el periodo de la invasión árabe el teatro sufrió un incendio[1].Posteriormente, en época moderna, destacó la construcción del Monasterio de Uclés[2], para el cual se utilizaron los restos arqueológicos del teatro y del anfiteatro como cantera[3]. En especial, se aprovecharon sillares de *opus quadratum* y estructuras de *opus caementicium concretum* más fáciles de reutilizar.

En 1941 J. Martínez Santa-Olalla[4] mediante el estudio de una fotografía área redescubrió el monumento. La descripción de este se reflejó en el siguiente artículo de la revista de "Mundo Hispánico" de 1958:

> "En los trabajos del doctor se excavó casi totalmente el Anfiteatro del que sabíamos desde tiempos de Cornide su existencia. Se excavó en gran parte el Teatro que había pasado inadvertido a todos, incluso a Schulten, y que habíamos identificado nosotros en 1935, juntamente con mis hermanos Antonio y Emilio y los señores Pérez de Barradas y Maura y fotografiado desde un avión en el primer vuelo español con objetivo arqueológico el 9 de noviembre de 1941 con el teniente coronel Juan Rodríguez[5]"

También, Gaspar de la Chica se encargó de dar visibilidad al monumento, retirando una gran parte de las tierras que cubrían el sector occidental de la *cavea*. Entre

[1] ABASCAL PALAZÓN 2003,141-158, 2011b, 50-53; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218.
[2] ÁLVAREZ DE BUERGO, FORT GONZÁLEZ GÓMEZ-HERAS 2004, 5-22.
[3] ATIENZA FUENTE 2014, 515-534; ABASCAL PALAZÓN 1992, 309- 344; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO 2012 665-679.
[4]Arqueólogo y numismático burgalés (Burgos, 23.VIII.1905 − Madrid, 12.II.1972). Realizó sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid estudió con Hugo Obermaier y en Barcelona con Pedro Bosch Gimpera. Allí comenzó su tesis doctoral, Elementos para un estudio de la cultura de los talayots en Menorca, dirigida por Obermaier, que finalizó en Madrid. El 31 de marzo de 1936 ganó por oposición la Cátedra de Historia del Arte, Arqueología y Numismática de la Universidad de Santiago de Compostela. Posteriormente, En 1969 se incorporó a la cátedra de Historia del Arte Primitivo en la Universidad Complutense, donde permaneció hasta su muerte en 1972, mientras impartía clase. https://dbe.rah.es/biografias/27622/julio-martinez-santa-olalla [Consultado el 15/11/2022].

[5] MARTÍNEZ DE SANTA OLALLA 1958, 34-35.

1962 y 1983 se realizaron las primeras excavaciones arqueológicas sistemáticas en el monumento dirigidas por M. Almagro Basch[6]. Los resultados de estas labores arqueológicas se vieron reflejadas en una serie de publicaciones. Algunas de ellas en colaboración con su hijo M. Almagro Gorbea[7]. En 1995 se inició la rehabilitación y puesta en valor del yacimiento con el proyecto de convertir el lugar en Parque Arqueológico[8]. En la actualidad, el teatro al igual que el resto de los monumentos del área arqueológica son visitables junto al Centro de Interpretación[9] de este. Al mismo tiempo, no han cesado las diferentes investigaciones sobre el monumento y su área arqueológica. Algunas de las investigaciones más relevantes sobre el monumento fueron realizadas por: G. Alföldy[10], Rosario Cebrián[11], Gemma Sese[12], Helena Losada[13], Juan Manuel Abascal[14] I. Hortelano Uceda[15] y F. Gris Jeremías[16].

B) Descripción del teatro.

B1) Dimensiones del teatro.

El teatro, junto al anfiteatro, se encontraban situados a ambos lados de la vía de entrada de la ciudad, que comunicaba con la puerta norte de esta. Para su construcción se utilizó el desnivel de la colina. Además, la realización de la *cavea* se completó con sillares extraídos de las canteras a cielo abierto del sur de la ciudad, al otro lado del río Gigüela.

El diámetro de la *orchestra* fue de diecinueve metros con sesenta centímetros[17]. El reducido tamaño de la *orchestra* presentó un aspecto más acusado debido a la existencia de tres gradas en su interior. En palabras de M. Almagro Gorbea[18]:"La *orchestra* del teatro de *Segobriga* sólo quedaba separada de la *cavea* por tres gradas

[6] ALMAGRO BASCH, 1983a, 1983b, 131-150, 1984, 1987, 323-329; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-39.
[7] ABASCAL PALAZÓN, ALMAGRO GORBEA CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2002, 123-162; ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006,143-181.
[8] Para más información (*Véase* https://www.segobriga.org)
[9] Para más información (*Véase* https://www.segobriga.org)
[10] ALFÖLDY 1973.
[11] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009,169-182, 2012,371-396, 2017, 471-490, 2020, 435-458, 2021, 377-388.
[12] SESÉ ALEGRE 1994, 394-395 1995, 1997, 51-56.
[13] LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 263-283.
[14] ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 2003, 141-145, 2011a, 109-125, 2011b, 50-53; ABASCAL PALAZÓN, ALMAGRO GORBEA, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2002, 151-186.
[15] ABASCAL PALAZÓN & CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2010, 289-308; RUIZ DE ARBULO, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA 2009.
[16] GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.
[17] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158.
[18] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA, 1982,29.

inferiores reservadas a los espectadores de más alto rango social"[19]. Con esta medida, podemos obtener el resto de las dimensiones siguiendo el tratado de Vitruvio[20].

Sin embargo, se aprecian algunas medidas irregulares. Esto se observó en el área que daba a la monumental *scaena*, donde había dos puertas que servían para comunicar las amplias áreas de los diferentes *parascaenia* con esta[21]. En estas puertas residió la particularidad de las dimensiones[22]. La puerta occidental medía tres metros abriéndose a la misma altura del *parodos* y el *parascenium.* Frente a la puerta oriental que medía tres metros igualmente, pero incluía además una escalera de descenso al nivel del *parascenium.* El hecho de que ambas puertas no se encontrasen a la misma altura se debió a que los *paradoi* no se excavaron lo suficiente para poder obtener el nivel de la *orchestra*. Esto se realizó para evitar el enorme coste de rebajar la roca natural[23]. Esto generó una gran inclinación en el trazado de salida desde la sección de la *orchestra* al exterior. Por ende, se vieron forzados a obtener las diferentes alturas del nivel de los *parascenium*. La escasez de recursos para la construcción del teatro generó esta anomalía en el trazado vitruviano.

En conclusión, la peculiaridad e irregularidad en el trazado del nivel de los *parodoi*, así como la reducción del semicírculo del área de la *orchestra* se realizaron con el fin de evitar excavar en la roca, debido a la necesidad de ahorro constructivo[24]. Esta solución arquitectónica de la no nivelación de los *paradoi* se ha observado en otros teatros de la zona del Imperio occidental, cuyos casos más significativos fueron: *Colchester*[25] (Essex, Inglaterra) y *Spoletium* (Perugia, Italia)[26]

[19] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA, 1982,29.
[20] Vitr. 5.
[21] ABASCAL PALAZÓN 2011b,50-53; GRIS JEREMIAS 2014,331-371.
[22] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009, 169-182, 2017, 371-396, 2021, 377-388.
[23] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,30; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218; ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012, 287-370; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006,143-181.
[24] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158; SESÉ ALEGRE 1995.
[25] CRUMMY 1982, 299-302.
[26] COSTAMAGNA *et al*., 2013, 843-846.

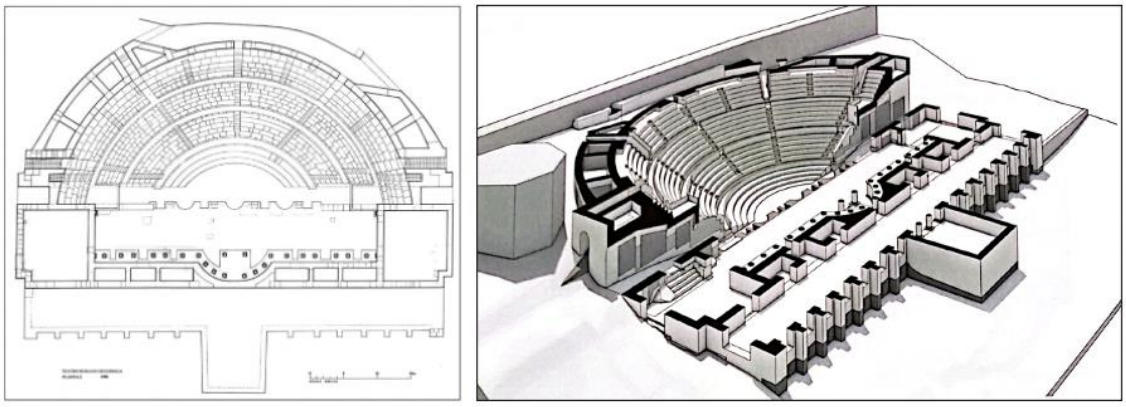


Figura 51 a. Imagen de la izquierda. Planta del teatro © ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 28. Figura 51 b. Imagen de la derecha. Reconstrucción en 3D del teatro © GRIS JEREMIAS 2014, 332.

C) Partes del teatro.

C1) *Orchestra*.

La *orchestra* de *Segobriga*, al igual que el resto de los teatros, era una esfera semicircular que separaba la *cavea* de la *scaena*. Además, esta área se vinculaba con el exterior mediante los *aditus maximi*[27]. El pavimento de la *orchestra* estaba recubierto con *opus signinum.* Sin embargo, no quedó ningún fragmento de dicho revestimiento. En la actualidad se reconstruyó con roca viva de superficie rústica e irregular[28], como se puede ver en la siguiente imagen:



Figura 52. Imagen de la *orchestra* vista desde la *media cavea* © Fotografía de la autora [02 de noviembre de 2022]

[27] ATIENZA FUENTE 2014, 515-534; CEBRIÁN FERNANDEZ 2020, 435; GUTIÉRREZ GARCÍA - MORENO 2011, 318-341.
[28] ALMAGRO BASCH 1984 ; SESÉ ALEGRE 1995, 51.

En este espacio se observan tres gradas. La primera de ellas se encontraba al nivel de esta área, apenas tallada sobre la roca, de hecho, la parte más elevada únicamente se erige veinte centímetros sobre la *orchestra*[29]. La segunda de ellas se levantaba veinticinco centímetros. La tercera, siguiendo la secuencia, se superpondría treinta centímetros sobre la segunda grada. Esta tercera grada se componía de losas verticales de grandes dimensiones encajadas en la roca. Sin embargo, en la actualidad no se han conservado restos de estas. Dichas losas tenían como función servir de respaldo a la tercera fila, al mismo tiempo que servían como forma de aislamiento para estos espectadores. Con el fin de separar al público distinguido presente en dicha área[30]. La separación de esta tercera grada con la *inma cavea* se realizó mediante la existencia de un *praecinctio* junto a un *balteus.* Este elemento se componía de una estrecha grada de quince centímetros de ancho y cuarenta centímetros de altura. Esto servía para apoyar los pies de los espectadores de la primera fila de asientos[31].

Sin lugar a duda, la originalidad de la *orchestra* de *Segobriga*, que no vemos en ningún otro de los teatros de la *Hispania citerior*[32] fue la presencia de estas tres gradas. Si bien, eso no quiere decir que en el resto de los teatros no existieran dichas gradas o asientos móviles situados en este espacio.[33]

[29] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158, 2011b, 50-53; ALMAGRO GORBEA 1990,207-218; CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2019, 167-192.
[30] ABASCAL PALAZÓN 2003,141-158; CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2019, 167-192.
[31] GRIS JEREMIAS 2014, 340; SESÉ ALEGRE 1995.
[32] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008,179-184;*Bilbilis*. MARTÍN BUENO 1975a, 1987, 17-32, 1991a, 197-200, 1997, 117-122, 2017, 239-262; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290; *Carthago Nova*. RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2020, 143-208. *Clunia*. BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 46-47; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451.
[33] APPOLONIA *et al*., 2003, 17-20; BENDALA GALÁN 1990, 25-42; BROTTO 2010, CHRZANOVSKI 2006, 292-297; GROS 2002a, 25-40; TRILLMICH & ZANKER, 1990. *Pollentia*. ALOMAR I ESTEVE, 1962, 66-67; ARRIBAS PALAU 1973, 1978. *Saguntum*. ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; CORDÓN LLÁCER 2016, 13-24; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182.*Segobriga*. ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; SESÉ ALEGRE 1994, 392-394 *Tarraco*. DOMINGO MAGAÑA 2003; GRIS JEREMIAS 2015, 211-220.

C2) *Cavea.*

La *orchestra* constó de tres gradas y junto a estos asientos privilegiados se encontraron los *tribunalia*[34]. Sin embargo, no tenemos restos arqueológicos de estos últimos[35]. La *inma cavea* estaba formada por cinco filas de gradas. La grada más alta de la *inma cavea* estaba constituida por un respaldo de losas verticales. Estas se insertaron de forma vertical en la roca firme entre las losas de la *praecinctio* y las piedras de las gradas. La separación entre la *inma* y la *media cavea* se realizó mediante un muro estrecho de dieciocho centímetros de altura con una anchura de quince centímetros[36].

La *media cavea* estaba constituida por cuatro filas de gradas, mucho más anchas y altas que la *inma cavea*. El remate de la media *cavea* se compuso de otro respaldo de losas verticales y otra *praecinctio* con su *balteus*, que separó la media *cavea* de la *summa cavea*[37]. De los sillares que constituyeron la *summa cavea* no tenemos apenas vestigios arqueológicos, debido al expolio[38]. Pero sí sabemos que constó de cinco filas de gradas[39].

La *cavea* del teatro estuvo parcialmente excavada en la roca[40]. No obstante, en las zonas donde apenas existió este sustrato rocoso las gradas se completaron con mampostería y se revistieron de sillería de caliza local[41]. En la siguiente imagen se puede ver una visión reconstruida y actual del graderío.

[34] SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995.
[35] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158; SESÉ ALEGRE 1995.
[36] ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218; CEBRIÁN FERNANDEZ 2019, 167-192; LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 3-57.
[37] GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; SESÉ ALEGRE 1994, 392-394.
[38] ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181; CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2017, 471-490, 2020, 435-458, 2021,377-388.
[39] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-388.
[40] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2019,167-192.
[41] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006,311-337; SESE ALEGRE 1995; TRUNK 1998, 151-175.



Figura 53a, Imagen de la izquierda. Reconstrucción del graderío desde la *scaena*© GRIS JEREMIAS 2014, 365, fig. 22. Figura 53b. Imagen de la derecha. Fotografía del graderío del teatro desde la *summa cavea* © Fotografía de la autora [02 de noviembre de 2022]

La *cavea* se remató con un pórtico anular. Este pórtico se apoyó sobre los dos muros exteriores y cubrió el pasaje oblicuo. A él se pudo acceder por dos escaleras situadas en los extremos, que enlazaron con las de los *vomitoria* de esos lados. Esta área constituyó la parte superior del teatro[42].

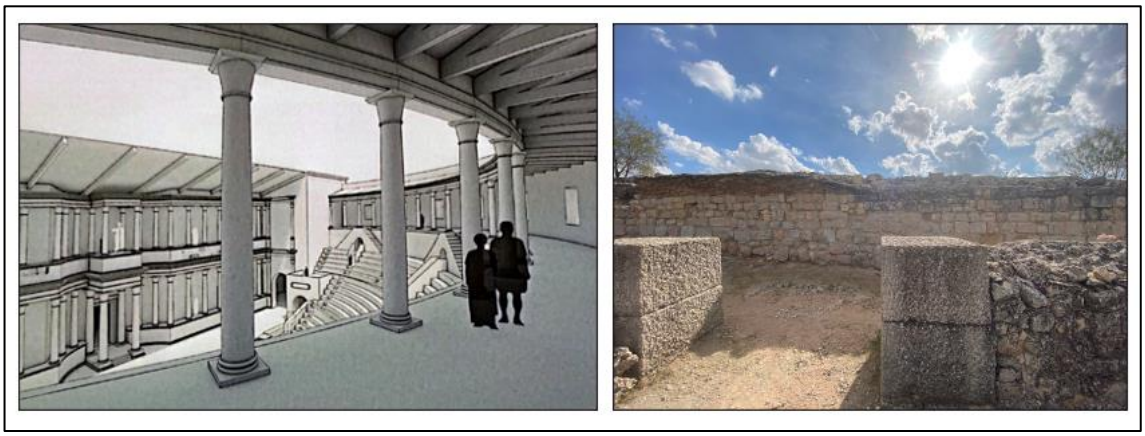


Figura 54 a. Imagen de la izquierda. Reconstrucción del límite superior del teatro © GRIS JEREMIAS 2014, 362, fig.22. Figura 54 b. Imagen de la derecha Límite superior del teatro © Fotografía de la autora [02 de noviembre de 2022]

C3) Accesos del teatro.

La circulación interna del graderío se realizó mediante cinco *scalae*. Estas cinco *scalae* delimitaron los tres sectores característicos del graderío, subdivididos a su vez en cuatro *cunei*[43]. La *summa cavea* tuvo la particularidad de estar constituida por seis *scalae*

[42] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.
[43] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158; GRIS JEREMIAS 2014, 340, 2015.

más que la subdividen en diez *cunei*[44]. La *praecinctio* se comunicó con cinco *vomitoria*, dos en cada uno de los extremos y uno en la parte central[45]. La finalidad de estos era comunicar el graderío con el exterior a través de un amplio corredor abovedado situado en la parte superior de la edificación.

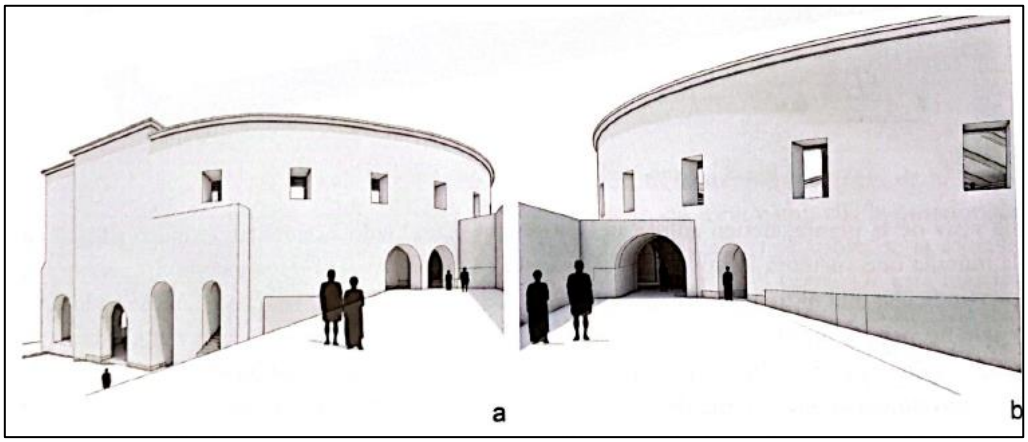


Figura 55. Acceso de la vía tecta bajo el teatro. Imagen a. acceso occidental. Imagen b. acceso oriental. GRIS JEREMIAS 2014, 348, fig. 10.

D) Sistema constructivo.

D1) Problemas del sistema constructivo del teatro.

El teatro de *Segobriga* y su anfiteatro se situaron en la ladera septentrional de la colina. Esta elevación estuvo muy próxima a la vía de entrada principal de la ciudad. El teatro se sitúo fuera del recinto urbano. Además, estaba adosado a la muralla iberorromana por la parte superior de la *cavea*[46]. También, el anfiteatro quedo adyacente a esta muralla[47].

[44] GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; ABASCAL PALAZON 2011b, 50-53.
[45] SESÉ ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014,331-371.
[46] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158; ALMAGRO GORBEA 1990,207-218.
[47] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2019, 167-192; ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158.




Figura 56a. Imagen de la izquierda. Fotomontaje sobre la vista aérea del estado actual del teatro con el análisis de las estructuras © GRIS JEREMIAS 2014, 332. Figura 56b. Imagen de la derecha. Vista del teatro desde la colonia de enfrente © Fotografía de la autora [2 de noviembre de 2022]

Para la construcción del graderío se eligió un lugar donde afloró la roca caliza[48]. Naturalmente esta no era regular ni tampoco podía servir de continuo apoyo al graderío semicircular. Por ello, su construcción se realizó de dos formas: una gran parte excavada en la roca y otra apoyada sobre los fuertes muros levantados a ambos extremos del teatro[49]. Uno de los principales problemas fue que los salientes del semicírculo[50] de la planta de la *cavea* requirieron de fuertes muros para sostener la estructura del edificio[51]. Sobre ellos se apoyaron los extremos de las gradas semicirculares de la *cavea* y las bóvedas que cubrían los dos *parodoi*[52]. Estos muros fueron los vestigios mejor conservados de esta gran construcción. Dichos muros se compusieron de una fuerte masa de *opus caementicium* con su paramento visible de *opus quadratum*[53]. Los elementos en *opus quadratum* fueron los que sufrieron un gran expolio a lo largo de los siglos XVI y XVII[54], no quedando apenas restos visibles ni de la *cavea* ni de la *orchestra* hasta su posterior reconstrucción.

[48] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2020, 435-458, 2021, 377-389.
[49] SESÉ ALEGRE 1994, 392-394.
[50] SESÉ ALEGRE 1995; LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 3-57.
[51] SESÉ ALEGRE 1995.
[52] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2010; ATIENZA FUENTE 2011, 25-31; CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2012, 371-396.
[53] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-388; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.
[54] ABASCAL PALAZÓN 2003,141-158; SESÉ ALEGRE 1995.

E) Cronología

Respecto a la datación de la edificación, los recientes estudios[55] aportan una revisión de la cronología del teatro. En especial, de sus elementos arquitectónicos decorativos, escultóricos y de la inscripción monumental de la *scaena*[56]. Una hipótesis sitúa la finalización de la construcción del teatro después del año 60 d. C y antes de la muerte de Vespasiano en el año 79 d. C[57]. Sin embargo, Alföldy[58] plantea como fecha plausible de la construcción del teatro un momento posterior al 89 d. C.

[55] SESÉ ALEGRE 1994,392-394,1995, 1997, 51-56.
[56] GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.
[57] GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; CEBRIÁN FERNANDEZ 2020, 435-458, 2022, 35-50.
[58] ALFÖLDY 1973, 2001b 357-392.

3.1.8. *Tarraco*.

A) Descubrimiento del teatro.

El teatro se construyó a principios del siglo I d.C. La edificación estuvo en funcionamiento hasta la crisis del siglo III d. C[1]. En 1855 se descubrió esta edificación durante unas obras de desmonte en el huerto del convento de los Capuchinos, entre la calle de San Magín y la iglesia de San Joan[2]. La descripción de los hallazgos fue realizada por Buenaventura Hernández Sanahuja[3]. En 1919 Francesc Carbó realizó excavaciones en el lugar[4]. Posteriormente, los hallazgos del teatro fueron publicados por Puig i Cadafalch[5]. La instalación de una fábrica de aceites en el terreno del teatro desmontó la *media* y *summa cavea* por completo [6]. En la década de los años setenta del siglo XX, diversas empresas constructoras adquirieron los terrenos con el objetivo de levantar edificios de viviendas. La campaña ciudadana "Salvemos el teatro romano" consiguió detener el proyecto[7].



Figura 57. Fotografía aérea de los restos arqueológicos del teatro arrasado en los años 1950-1960 por los depósitos de una fábrica de aceites © MAR MEDINA 2015, 289, Fig. 162

En 1993 los restos del teatro se limpiaron y se restauraron con ocasión del "XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica"[8]. Sin embargo, la conservación y

[1] BERGES SORIANO 1982,115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35, ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[2] DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; MAR MEDINA, *et al*., 2015.
[3] HERNÁNDEZ SANAHUJA 1882.
[4] REMOLÀ VALLVERDÙ 2019.
[5] PUIG I CADAFALCH 1923, 716-718, 1934.
[6] GRIS JEREMIAS 2015; MAR MEDINA, *et al*., 2015; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[7] GRIS JEREMIAS 2015; MAR MEDINA 1992, 163-181, 2015; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[8] DUPRÉ RAVENTÓS 1994 a, 1994b.

restauración completa del monumento se dio en 2010, cuando fue objeto de una recuperación, que englobó su investigación, su conservación y su presentación museográfica[9]. En las siguientes imágenes se puede ver la evolución del monumento a lo largo de un siglo, de 1918 al 2018.



Figura 58. Evolución del teatro. Fotografía de 1918 en la parte superior y de 2018 las dos inferiores © GRIS JEREMIAS 2015, 211.

[9] MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23; MAR MEDINA *et al*., 2012, 56-76.

B) Descripción del teatro.

B1) Dimensiones del teatro.

El primer elemento del teatro cuya restitución resultó relativamente simple fue el trazado del graderío. Gracias a las gradas que se conservan en la actualidad, podemos observar, que estuvieron realizadas en piedra de Médol[10]. Además, presentaron la característica división en tres anillos de gradas y en cuatro *cunei* o sectores divididos por escaleras radiales[11]. El pasillo que separaba la *inma* y *media cavea* (*praecinctio*) y la *orchestra* fueron identificados en las excavaciones de J. Puig i Cadafalch[12]. El diámetro de la *orchestra* fue de veinte metros y cincuenta centímetros[13]. De esta forma, podemos observar que pese a ser el teatro de una capital provincial, no fue del tamaño que cabría esperar (*Véase* 3.1. Conclusiones). En el caso del graderío no se ha podido establecer una dimensión exacta debido al mal estado de conservación de este. Sin embargo,se puede proponer unas medidas aproximadas de ochenta y cuatro metros de diámetro. En la siguiente imagen se pueden ver los restos arqueológicos pertenecientes a la *cavea* encontrados por J. Puig i Cadafalch[14].

[10] GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79.
[11] MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993,11-23, MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2017,220-230.
[12] DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; MAR MEDINA *et al*., 2015; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[13] MAR MEDINA *et al*., 2015, 303; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[14] MAGGI 2022, 145-153; DOMINGO MAGAÑA 2022, 959-967.

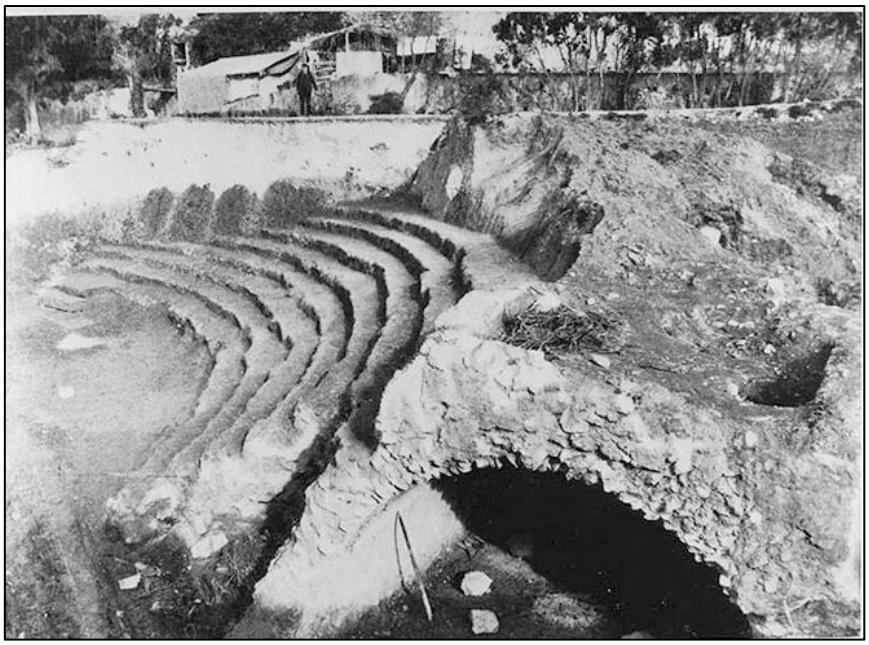


Figura 59. Fotografía del graderío del teatro © PUIG I CADALFALCH 1920.

Si tenemos en cuenta esta dimensión, se situó entre el grupo de los siguientes teatros, de ochenta y cuatro metros de diámetro de la *cavea*: *Italica*[15], *Saguntum*[16], *Segobriga*[17] o *Bilbilis*[18]. Por encima, estuvo *Augusta Emerita* [19] con ochenta y seis metros y *Cartago Nova*[20] con ochenta y siete metros, entre otros (*Véase* 3.1. Conclusiones)

C) Partes del teatro.

C1) *Orchestra*.

Un aspecto destacado de este espacio en el teatro de *Tarraco* fue la diferencia de cota existente entre las improntas de la cimentación en *opus caementicium* del *frons pulpiti* y el arranque de la *cavea*, situado medio metro por encima[21]. Además, en la *orchestra* se situó un altar que tuvo como finalidad el culto imperial (*Véase* 8.2.1. *Tarraco*). En las siguientes imágenes se puede ver una reconstrucción de la *orchestra* y una fotografía del altar situado en el mismo.

[15] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.
[16] ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182.
[17] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-388.
[18] MARTÍN BUENO 2017,239-262, 2020, 89-104; SÁENZ PRECIADO 2018, 10-52.
[19] NOGALES BASARRATE 2007, 103-138.
[20] SOLER HUERTAS 2020,143-208.
[21] GRIS JEREMIAS 2015, 211-220.



Figura 60. Recreación de la *orchestra* y altar al *Numini Augusti* © GRIS JEREMIAS *et al*., 2015

C2) *Cavea.*

En el graderío encontramos los sectores claramente diferenciados: *inma, media* y *summa cavea.* La *inma cavea* se compuso de diez gradas, la primera de estas se levantó veinte centímetros por encima de la *orchestra*[22]. Este primer escalón sirvió como reposapiés para los espectadores de la primera fila[23]. La *media cavea* constó de doce gradas y la *summa cavea*, posiblemente, de veinte gradas, hoy en día desaparecidas. Sin embargo, el número de cinco gradas probablemente no fue suficiente para albergar a la cúspide social de la ciudad. A esto habría que añadir una serie de asientos móviles en el área de la *orchestra*[24]. En el siguiente fotomontaje se puede ver el sector del graderío actual junto a su aspecto en época romana.

[22] BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43.
[23] ROCA ROUMENS 1983,97-103.
[24]DOMINGO MAGAÑA 2003; GRIS JEREMIAS 2015, 211-220; MAR MEDINA *et al*. 2015; FERNÁNDEZ URIEL & NOGALES BASARRATE 2003, 69-78.



Figura 61. Fotomontaje de la reconstrucción de Alejandro Beltrán, Ferran Gris, Ricardo Mar, Joaquín Ruiz de Arbulo i David Vivó. Grupo de investigación SETOPANT (URV/ICAC) © https://www.mnat.cat/es/teatro/ [Consultado el 19 de noviembre de 2022]

Las gradas de la *inma cavea* estuvieron revestidas con placas de mármol de un espesor de nueve centímetros, lo que indica la importancia de este sector. La separación de la *inma cavea* con la *media* se realizó mediante un *balteus* o recorrido perimetral[25]. Las tres primeras gradas del *cuneus* central de la *inma cavea* se reformaron para ubicar una serie de altares o basamentos. No obstante, al no encontrar restos arqueológicos de los mismos, no podemos corroborarlo[26]. Un ejemplo similar fue una tribuna instalada en el teatro de Verona[27]. De la *media* y *summa cavea*, apenas tenemos registros arqueológicos. Estas no estuvieron revestidas de mármol y se realizaron con materiales perecederos y de escaso valor. Esto se debe a que estuvo destinada a un público de menor rango social.

[25] GRIS JEREMIAS 2015, 216; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537.
[26] BERGES SORIANO 1982, 137, lám. 5.
[27] TRONCHIN & BEVILACQUA 2022, 108-118.

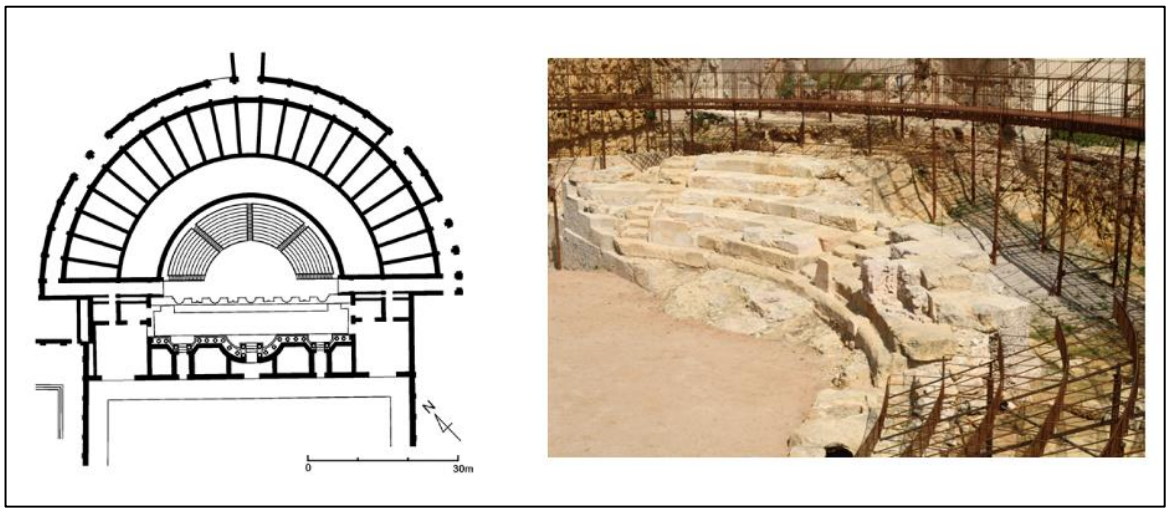


Figura 62a. Imagen de la izquierda. Planta del teatro © MAR MEDINA *et al*., 2015, 296. Figura 62b. Imagen de la derecha. Situación actual del teatro © https://www.mnat.cat/es/ [Consultado el 17 de noviembre de 2022]

C4) *Sacellum.*

Aunque se cree en la existencia de un *sacrarium* en la *cavea* del teatro, no se ha tenido constancia arqueológica del mismo[28], como sí se ha podido constatar en otros teatros en *Hispania citerior* como *Bilbilis*[29] o en Lusitania como *Augusta Emerita*[30].

C5) Accesos del teatro.

En el caso de la circulación interna existía una galería anular. Este era un elemento habitual en la tipología de los teatros augusteos, desarrollada a partir de la construcción del teatro de Marcelo en Roma[31]. Su función era garantizar el acceso separado de los espectadores a cada sector del graderío[32] junto a las diferentes *praecinctiones.* En el caso de la *orchestra*, donde también se situarían diferentes asientos móviles como ya hemos señalado anteriormente. El acceso a la misma se realizaría mediante dos puertas laterales de acceso. Los dos palcos o *tribunalia* situados sobre los *aditus maximi* laterales de acceso a la *orchestra* no se han conservado en planta, pero si tenemos constancia de su

[28] BERGES SORIANO 1982, 115-137, DUPRÉ I RAVENTÓS 1990, 319-327; MACIAS SOLÉ & DÍAZ GARCÍA 2004, 183-187; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; FERNÁNDEZ URIEL & NOGALES BASARRATE 2003, 69-78; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[29]CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; MARTÍN BUENO 1975a,2017, 239-262; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-257.
[30] TRILLMICH 1990, 87-102.
[31] GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200, MONTANARI 2000, 689-893; MONTERROSO CHECA 2003,215-246; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225.
[32] MAR MEDINA *et al*., 2015, 326; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.

existencia[33]. Estos palcos eran visibles en otros teatros de la *Hispania citerior* como *Carthago Nova*[34], en *Lusitania* como *Augusta Emerita*[35] y otras regiones del Mediterráneo como *Leptis Magna*[36]. En la siguiente imagen se puede ver una reconstrucción de esta área:

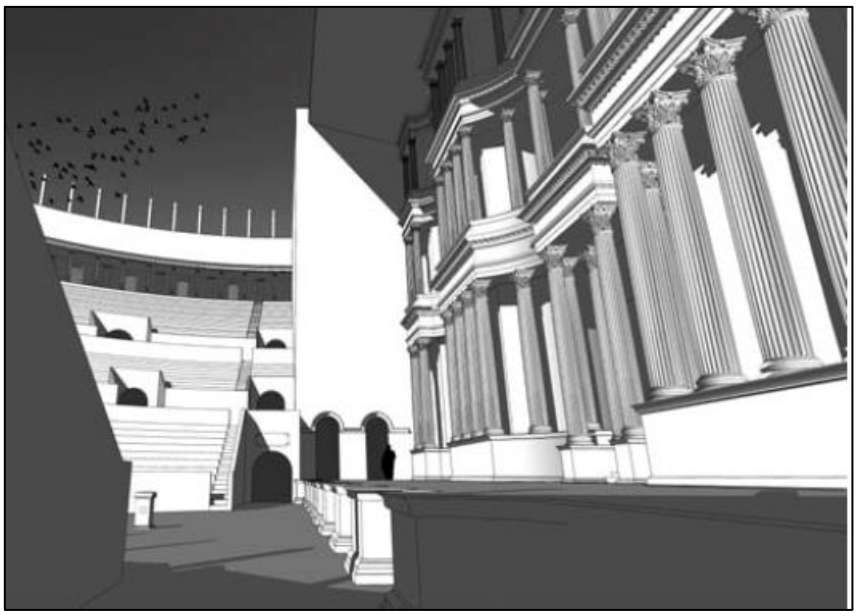


Figura 63. Reconstrucción del teatro de *Tarraco*. Vista del interior desde uno de los *aditus maximi* © MAR MEDINA 2015, 318, fig. 185

En el caso de la circulación externa del teatro, esta se realizaría mediante diferentes *vomitoria*, como se puede ver en la imagen superior. Estos se encontraban ubicados en cada uno de los sectores del graderío y permitían la evacuación rápida, ordenada y jerarquizada del público.

D) Sistema constructivo.

D1) Problemas del sistema constructivo del teatro.

El teatro se erige fuera de la ciudad, en un desnivel existente sobre el puerto, a una altura de cien metros sobre el foro de la ciudad. En la siguiente imagen podemos ver una reconstrucción en sección longitudinal que muestra la adaptación sobre el terreno[37].

[33] MAR MEDINA *et al*., 2015, 326; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[34] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015, 141; HONGLIANG & ROTHENHÖFER 2019, 716-717; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30; RAMALLO ASENSIO 1993b, 523- 542.
[35] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; DURÁN CABALLERO 1988a; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138.
[36] CAPUTO 1987; MAR MEDINA *et al*., 2015, 289-308.
[37] KOPPEL GUGGENHEIM, 1985,25; CORTÉS CONTRERAS, 1983, 955-962; MAR MEDINA, 1992,163-181.

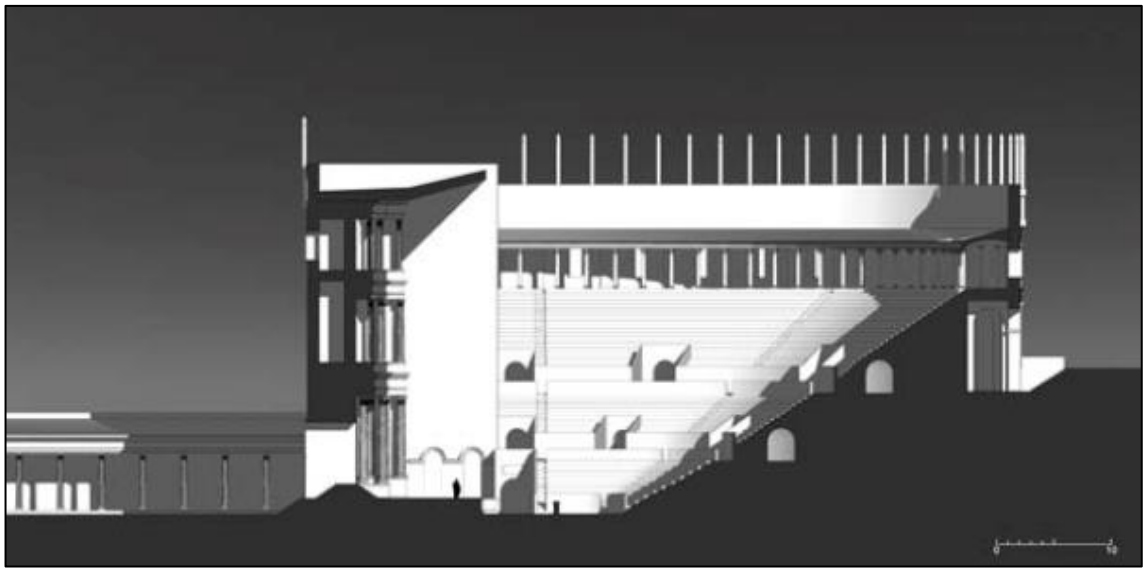


Figura 64. Sección longitudinal mostrando la adaptación al terreno © MAR MEDINA *et al*., 2015, 314, fig. 183

Sin embargo, el teatro no se apoyaba en su totalidad en el desnivel del terreno, sino que una parte se sostenía mediante un sistema de muros radiales. En efecto, esta fue una solución mixta que podemos observar en otros edificios públicos en las ciudades de las provincias occidentales del Imperio[38]. En concreto, la *inma cavea* se apoyaba sobre la roca natural, mientras que la *media* y la *summa cavea* se sustentaban mediante un sistema de bóvedas apoyadas en la citada retícula de muros radiales. El ejemplo más característico de la aplicación del sistema de bóvedas fue el teatro *Lugdunum*[39]

Una parte de este sistema de bóvedas se ha encontrado el bajo el pavimento de la calle dels Caputxins y la otra en el solar. Ambas nos aportaban la información necesaria para dibujar la galería anular que formaba la fachada curva del edificio y la retícula de muros radiales que sustentaba la *media* y *summa cavea*, denominada "Sector "C"[40].

E) Cronología.

Los elementos que componían la arquitectura decorativa del teatro se enmarcan en lo denominado como "Estilo del Segundo Triunvirato". Este estilo data de época augustea. Además, unido a esto la utilización de las piedras de la cantera del Médol demostraba que la decoración arquitectónica se realizó por taller u *officina* local.

[38] MAR MEDINA *et al*., 2015, 293;MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-13; MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[39] AMELA VALVERDE 2000, 7-42.
[40] MAR MEDINA *et al*., 2015, 322; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113, 2015, 151-166.

Además, los capiteles corintios en piedra local estucados se comparaban con los magníficos capiteles corintios en mármol blanco de Carrara utilizados en el teatro de *Carthago Nova*[41], coetáneos a estos[42]. Por ende, la cronología del teatro de *Tarraco* debió de ser posterior a los años 43 y 31 a. C, momento del Segundo Triunvirato en Roma. Posteriormente, una excavación estratigráfica realizada junto a la fachada lateral permitió documentar que en esos años se estaba construyendo, en realidad un almacén portuario todavía anterior al mismo. Por tanto, la obra del teatro debió emprenderse pocos años antes del cambio de Era y llevarse a cabo con gran celeridad[43].

[41] MEROÑO MOLINA 2017; RAMALLO ASENSIO 1999a.
[42] MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113, 2015, 151-166.
[43] MAR MEDINA *et al*., 2015, 322; BERGES SORIANO 1982, 115-137; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.

3.1.9. Conclusiones

Teatro	Año del descubrimiento	Inicio de las labores arqueológicas	Estado actual del monumento
Bilbilis	1611 por Juan Bautista Labaña[1]	1917 por Narciso Sentenach y Cabañas[2]	Excavado en su totalidad. El fin de las excavaciones fue en 2004.Sin conservación, rehabilitación ni musealización[3]
Caesaraugusta	1972 de forma casual en el solar de la Verónica[4].	1974 Miguel Beltrán Lloris[5]	No excavado en su totalidad, inserto en la trama urbana actual. Restos arqueológicos musealizados en el Museo del Teatro de *Caesaraugusta*, inagurado en el 2003[6]
Carthago Nova	1988 de forma casual en el solar de la Casa-Palacio de la Condesa Peralta[7]	1996 Sebastián Ramallo Asensio[8]	Excavado en su totalidad. Restos arqueológicos musealizados en el Museo del Teatro de Cartagena, inagurado en el 2008[9]
Clunia	1788 por Juan Loperraez Corvalan[10]	1916 por Calvo Sánchez[11]	Excavado en su totalidad. Restos arqueológicos musealizados. El yacimiento es visitable junto a

[1] BAUTISTA LABAÑA 1611.
[2] SENTENACH y CABAÑAS 1918, 35-41.
[3] MARTÍN BUENO, 1975a, 1991,197-200, 1997, 117-122, 2017, 239-262.
[4] Noticia en prensa. Consultado en: https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2022/04/28/zaragoza-celebra-50-anos-descubrimiento-teatro-romano-1570572.html [21 de septiembre de 2022]
[5] BELTRÁN LLORIS 1986, 277-278, 1990, 176-206, 1993, 93-119.
[6] LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582- 585.
[7] RAMALLO ASENSIO 2009; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[8] NOGUERA CELDRÁN & MADRID BALANZA 2014, 13-60; RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73, 1996b, 221-234.
[9] RAMALLO ASENSIO 2009.
[10] LOPERRÁEZ CORVALÁN 1788.
[11] CALVO SANCHÉZ 1916b, 92.

			Su aula de interpretación arqueológica, inaugurada en 2009[12].
Pollentia	Martorell y Peña en 1887[13]	1950 por M. Almagro Basch[14]	Excavado en su totalidad. Restos arqueológicos integrados en el Parque Arqueologico de Ciutat Romana de Pol·lèntia, inagurada en 2014[15]
Saguntum	Carta del Deán Martí en 1705[16]	1990 por Carmen Aranegui[17]	Excavado en su totalidad. Restos arqueológicos restaurados. Las obras de rehabilitación finalizaron en 1993[18]
Segobriga	1953-1955 por Gaspar de la Chica[19]	1962 por M. Almagro Basch[20]	Excavados en su totalidad. Restos arqueológicos musealizados en el Parque Arqueologico de *Segobriga*, inagurado en el 2002

[12] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016,43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014,632-668.
[13] ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958; BERNABÓ BREA 1951, 18-29.
[14] ALMAGRO BASCH & AMOROS AMORÓS 1954, 237-238.
[15] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019,215-232; GIAIME *et al*., 2017,184-201; RANIERI *et al*., 2016, 125-135.
[16] BRU Y VIDAL 1959, 20-23.
[17] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 14.
[18] CHINER MARTORELL 1990; LARA ORTEGA 1991; GRASSI 1993, 239-240.
[19] GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO 2012, 665-679; ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158
[20] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,29.

.

Tarraco	1855 por Buenaventura Hernández Sanahuja[21]	1919 por Francesc Carbó[22]	Parcialmente excavado. Sin conservación, ni rehabilitación, ni musealización. Las excavaciones finalizaron en el 2017[23]. Se prevé volver a retomar las excavaciones

Tabla 1. Cronología de las actuaciones arqueológicos en los teatros hispanos © Elaboración propia

a. Descubrimiento de los teatros.

La documentación disponible permite establecer una secuencia en el proceso de descubrimiento y recuperación científica de los teatros hispanos. Un primer grupo está formado por los edificios teatrales descubiertos en los siglos XVI-XIX. El primero de ellos fue *Bilbilis*, cuyo primer testimonio escrito dató del 1611 por Juan Bautista Labaña[24]. El segundo fue *Saguntum* con la carta del Deán Martí en el 1705[25], el tercero fue el de *Clunia* por Juan Loperraez Corvalan en el 1788[26] y el cuarto *Tarraco* .

[21] HERNÁNDEZ SANAHUJA 1882.
[22] REMOLÀ VALLVERDÙ 2019.
[23] ROCA ROUMENS 1983, 97-103.

Un segundo grupo de teatros estuvo formado por los siguientes teatros: *Caesaraugusta*, *Carthago Nova* y *Tarraco*. El primero de ellos fue el de *Tarraco* hallado en 1855 por Buenaventura Hernández Sanahuja[27], quién observó por la forma del terreno la presencia del graderío del teatro, siendo excavado de forma muy posterior. El segundo, *Caesaraugusta*, encontrado en 1972 en el solar de la Verónica, con motivo de la realización de unas obras para la construcción de una entidad bancaria[28]. El tercero, *Carthago Nova* en 1988 en el solar de la Casa-Palacio de la Condesa Peralta[29].

Mientras, que los dos teatros restantes, *Segobriga* y *Pollentia* presentaron casuísticas diferentes en torno a su hallazgo. El más reciente en cuanto a su descubrimiento fue el de *Segobriga*. En este caso, el teatro se conocía desde antaño, pero no estaba excavado ni mucho menos, De hecho, con la construcción del Monasterio de Uclés[30], se utilizaron los restos arqueológicos del teatro y del anfiteatro de *Segobriga* como cantera. Desde ese momento, el teatro cayó en el olvido hasta la labor de Gaspar de la Chica (1953-1955). El teatro de *Pollentia* fue localizado gracias al arquitecto Martorell y Peña en 1887.

b. Inicio de las excavaciones.

El inicio de las labores arqueológicas en los ochos teatros se dió a lo largo del siglo XX. En orden cronológico, de más antiguo a más reciente, fueron: (1) *Clunia* en 1916 por I. Calvo Sánchez[32]; (2) *Bilbilis* en 1917 por Narciso Sentenach y Cabañas; (3) *Tarraco* en 1919 por Francesc Carbó[33]; (4) *Pollentia* en 1950 por M. Almagro Basch[34]; (5) *Segobriga* en 1962 por M. Almagro Basch[35]; (6) *Caesaraugusta* en 1974 por M Beltrán Lloris[36] (7) *Saguntum* en 1990 por Carmen Aranegui[37] y (8) *Carthago Nova* en 1996 por Sebastián Ramallo Asensio[38]

[24] BAUTISTA LABAÑA 1611.
[25] BRU Y VIDAL 1959, 20-23.
[26] LOPERRÁEZ CORVALÁN 1788.
[27] HERNÁNDEZ SANAHUJA 1882.
[28] noticia en prensa. Consultado en: https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2022/04/28/zaragoza-celebra-50-anos-descubrimiento-teatro-romano-1570572.html [21 de septiembre de 2022]
[29] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[30] ÁLVAREZ DE BUERGO, FORT GONZÁLEZ, GÓMEZ-HERAS 2004, 5-22.
[31] ATIENZA FUENTE 2014, 515-534; ABASCAL PALAZÓN 1992, 309- 344; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO 2012, 665-679.
[32] CALVO SANCHÉZ 1916b, 92.
[33] REMOLÀ VALLVERDÙ 2019.
[34] ALMAGRO GORBEA & AMOROS AMORÓS 1973, 190-197.
[35] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1954, 237-238.
[36] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206, 1993, 93-119.

c. Estado actual del monumento.

Este apartado se divide en dos grupos. El primero de ellos compuesto por aquellos teatros que se han excavado en su totalidad y cuyos restos están conservados, rehabilitados y musealizados. Estos fueron, por orden cronológico de más antiguo a más reciente, los siguientes: (1) *Saguntum*, los restos arqueológicos se restauraron y musealizaron en 1993[39], hoy en día son visitables; (2) *Segobriga*, los restos arqueológicos del teatro se han restaurado y musealizado. En la actualidad, se encuentran dentro del Parque Arqueológico de *Segobriga*, inaugurado en 2002; (3) *Caesaraugusta*, los restos arqueológicos son visitables en el Museo del Teatro de *Caesaraugusta*, abierto en 2003[40]; (4) *Carthago Nova*, los restos arqueológicos musealizados están en el Museo del Teatro de Cartagena, inagurado en el 2008[41]; (5) *Clunia*, los restos arqueológicos están musealizados dentro del yacimiento visitable, inagurado en 2009[42] y (6) *Pollentia*, el teatro se encuentra integrado en el "Parque Arqueológico de Ciutat Romana de Pol·lèntia[43]", inaugurado en 2014[44]

En el segundo grupo, se encuentran aquellos teatros, cuyos restos no han sido musealizados, (1) *Bilbilis*, aunque si esta excavado en su totalidad, los restos arqueológicos presentan un estado de deterioro avanzado. Además, el yacimiento está totalmente abandonado sin ninguna propuesta de musealización[45]. (2) *Tarraco*, está parcialmente excavado, debido a encontrarse inserto en la trama urbana actual. Además, solo es visitable una parte de la *inma cavea* y la *orchestra*. Ambas zonas no están rehabilitadas, ni musealizados. Las excavaciones finalizaron en 2017[46].

[37] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986,243-256, 1989; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 14.
[38] NOGUERA CELDRÁN & MADRID BALANZA 2014, 13-60; RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73.
[39] CHINER MARTORELL 1990; LARA ORTEGA 1991; GRASSI 1993, 239-240.
[40] LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.
[41] RAMALLO ASENSIO 2009.
[42] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016,43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ, 2014,632-668.
[43] https://www.alcudia.net/Pollentia/es/la-ciutat-romana/ [Consultado el 11 de octubre de 2021]
[44] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; GIAIME *et al*., 2017,184-201; RANIERI *et al*., 2016, 125-135.
[45] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290; MARTÍN BUENO & MARTÍN CANCELA 2020, 401-413.
[46] ROCA ROUMENS 1983, 97-103.

De los ocho teatros, el de *Saguntum*[47] y el de *Bilbilis*[48] fueron los que mayor distancia cronológica existieron entre su descubrimiento y el inicio de las primeras excavaciones arqueológicas. Esto se debió a que el hallazgo en ambos casos se dio de una forma temprana en la Edad Moderna. La razón residió en que probablemente antes del siglo XX, ningún erudito del lugar tuvo ni la motivación ni la necesidad de recuperar este patrimonio. Mientras que, a comienzos del siglo XX, se inició una contribución económica por parte del Estado para la recuperación de este patrimonio. En el caso saguntino[49] gracias a esta aportación se pudieron iniciar las excavaciones a comienzos del siglo XX. Sin embargo, en el caso de *Bilbilis*[48] desconocemos las razones concretas que llevaron a Narciso Sentenach y Cabañas[50], a iniciar las labores arqueológicas a comienzos del siglo pasado.

2. Dimensiones del teatro.

Teatro	Diámetro de la *orchestra*
Bilbilis	20 m[51]
Caesaraugusta	32 m[52]
Carthago Nova	22, 9 cm [53]
*Clun*ia	25 m [54]
Pollentia	11 m[55]
Saguntum	22 m[56]
Segobriga	19,6 m [57]
Tarraco	20, 5 m [58]

Tabla 2. Diámetro de la *orchestra* (en metros) de los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia

[47] BRU Y VIDAL 1959, 20-23.
[48] BAUTISTA LABAÑA 1611.
[49] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 14.
[50] SENTENACH y CABAÑAS 1918, 35-41.
[51] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 123.
[52] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016,97-98.
[53] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92;
SOLER HUERTAS 2004, 455-486, 2014, 193-228.
[54] BISCONTIN & DRIUSSI 2013,503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012, 26-40.
[55] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238.
[56] LARA ORTEGA 1991; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256.
[57] GUTIÉRREZ GARCÍA- MORENO 2012, 665-679; ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158.
[58] MAR MEDINA *et al*., 2015, 303; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.

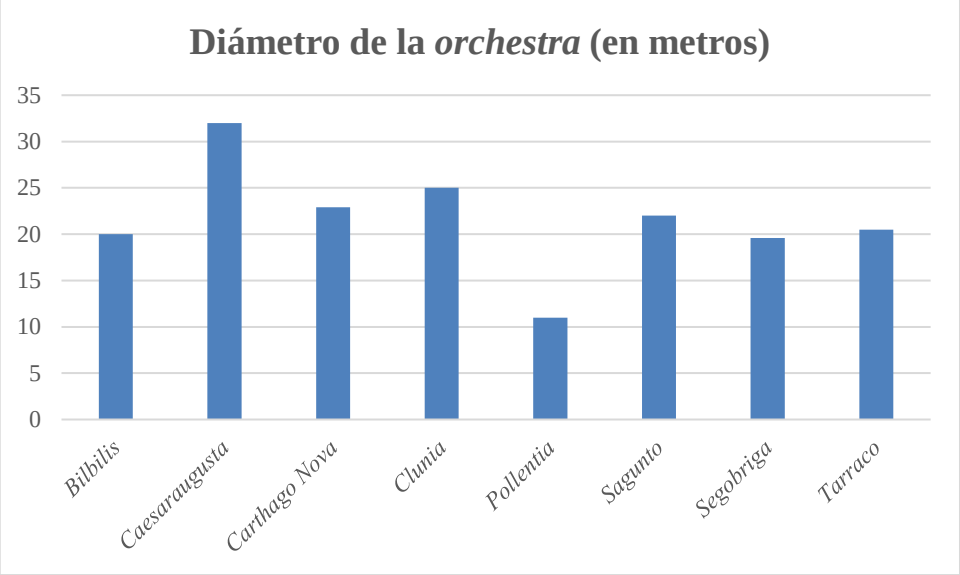


Gráfico 1. Diámetro de la *orchestra* (en metros) de los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia

El elemento vertebrador de las dimensiones del teatro fue el diámetro de la *orchestra*. La escena fue el doble de esta y el diámetro total del teatro fue cuatro veces el diámetro de la *orchestra*[59]. (1) *Caesaraugusta*[60], 32 metros; (2) *Clunia*[61],25 metros; (3) *Carthago Nova*[62], 22,9 metros; (4) *Saguntum*[63], 22 metros; (5) *Tarraco*[64], 20, 5 metros; (6) *Bilbilis*[65], 20 metros; (7) *Segobriga*[66], 19, 6 metros y (8) *Pollentia*[67], 11 metros. A la luz de estos datos resultó significativo como el teatro de mayor tamaño, no fue el de la capital de la *Hispania citerior*, *Tarraco*, sino el teatro de *Caesaraugusta*[68].

[59] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 72.
[60] BELTRÁN LLORIS 1992, 31-44; BELTRÁN MARTÍNEZ 1953, 14-53; CASADO LÓPEZ 1976, 137-140; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; BELTRÁN LLORIS, PAZ PERALTA, LASHERAS CORRUCHADA 1985, 95- 121.
[61] AYERBE VÉLEZ *et al*., 2009; CALVO SÁNCHEZ 1916a; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2000, 81-100; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; PALOL SALELLAS 1991b, 375-383; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 203-241.
[62] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193.
[63] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993,13-24; CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014,159- 182; PORTACELI ROIG 1993, 43-45.
[64] DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; DOMINGO MAGAÑA 2003; GRIS JEREMIAS 2015,221-230; MAR MEDINA 1992, 163-181; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113.
[65] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO 1987, 17-32,1991a, 197-200.
[66] ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44, 2003, 141-158, 2011a, 109-125.
[67] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019,215-232; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.

Tras este, encontrábamos el de *Clunia*[69] y *Carthago Nova*[70]. Las tres mostraron una posición estratégica en el panorama peninsular, *Caesaraugusta* por ser la principal ciudad romana del Valle del Ebro, *Clunia*, como una urbe en la basta meseta castellana mientras que *Carthago Nova* destacó por su comunicación con el Mediterráneo. Sin embargo, su localización estratégica no tendría por qué ir relacionado con un mayor tamaño de las ciudades ni de sus edificaciones teatrales. En este caso las tres eran capitales de *conventus*. *Tarraco*, probablemente a partir de la construcción del circo, se utilizó este para el concilio provincial. Los demás necesitaba de un espacio muy amplio para organizar los concilia de sus *conventus*.

3. Partes del teatro.

3.1. La *orchestra*

Teatro	*orchestra*				
	Pavimentada	Decorada		Conservación	Observaciones
		Con estuco	Con mármol		
Bilbilis	Sí	No	No	No	No se ha conservado nada[71]
Caesaraugusta	Sí	No	Sí	Sí	Pavimentado con mármoles coloreados de importación[72]
Carthago Nova	Sí	No	Sí	No	Pavimentado con placas de mármol, con rombos blancos y negros[73]
Clunia	Sí	No	Sí	No	Pavimentada con mármol de Espejón[74]
Pollentia	Sí	No	No	No	Pavimento con restos de argamasa[75]
Saguntum	Sí	No	No	No	No se ha conservado nada

[68] BELTRÁN LLORIS 1992, 31-44; BELTRÁN MARTÍNEZ 1953,14-53; CASADO LOPEZ 1976,137-140; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104.

[69] AYERBE VÉLEZ *et al*., 2009; CALVO SANCHÉZ 1916a; GUTIERREZ BEHEMERID 2000, 81-100; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; PALOL SALELLAS 1991a, 9-74; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010.

[70] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991,189-193; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67

[71] MARTÍN BUENO 2017, 239-262

[72] GALVE IZQUIERDO 2015,119-151; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104.

[73] SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2014,193-228.

[74] RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.

[75] ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135.

					ningún elemento de revestimiento[76]
Segobriga	Sí	No	No	No	Pavimentado con *opus signinum*[77]
Tarraco	Sí	No	No	No	Pavimento con restos de *opus caementicium*[78]

Tabla 3. Características de la *orchestra* de los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

Las *orchestrae* de los teatros de la *Hispania citerior* estuvieron, en su mayoría, pavimentadas y revestidas de mármol. Si bien, no se ha documentado la presencia de estucos en la *orchestra* de las edificaciones teatrales. Probablemente porque con la ornamentación en mármol ya se dotó a dicha zona de gran suntuosidad. Respecto al empleo de mármoles encontramos tres ejemplos. El primero, la diversidad cromática de los mármoles coloreados importados de la *orchestra* de *Caesaraugusta*[79], visible en la siguiente imagen.



Figura 65. Procedencia de los mármoles del pavimento de la *orchestra* © Fotografías de la autora a los paneles informativos del Museo del Teatro de *Caesaraugusta* [4 de junio de 2021]

El segundo el de *Carthago Nova*, donde la *orchestra* se encontró pavimentada con placas de mármol, en forma de rombos blancos y negros[80]. El tercero, el de *Clunia*

[76] CORDÓN LLÁCER 2016; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[77] ALMAGRO BASCH 1984; SESÉ ALEGRE 1995, 51.
[78] GRIS JEREMIAS 2015, 211-220.
[79] GALVE IZQUIERDO 2015,119-151; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104.
[80] SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2014,193-228.

donde la *orchestra* se encontraba revestida con mármol de Espejón[81]. En otros teatros como *Bilbilis*[82], *Pollentia* y *Saguntum* no se han conservado restos de revestimiento dentro de la *orchestra*. Sin embargo, esto no quiere decir que no existiese, sino que no tenemos constancia arqueológica de su presencia. En el caso de *Segobriga* la *orchestra* estuvo revestida con *opus signinum*[83] y en *Tarraco* esta área se encontraba pavimentada con *opus caementicium*[84] aunque probablemente tuviera un revestimiento por encima del mismo.

3.2. La c*avea*

a. Inma cavea

	Nº de gradas	Revestimiento	Estado de conservación	Observaciones
Bilbilis	15	No se ha conservado	Bastante deteriorado	Solo se ha conservado la piedra caliza muy deteriorada[85]
Caesaraugusta	15	No se ha conservado	Bastante deteriorado	Solo se ha conservado la piedra caliza muy deteriorada[86]
Carthago Nova	17	No se ha conservado	Restaurado	No tenemos constancia arqueológica del revestimiento mármoreo de todo el sector[87].
Clunia	25	No se ha conservado	Restaurado	No se ha conservado[88]
Pollentia	5	No se ha conservado	Ligeramente deteriorado	Se ha conservado, aunque con evidentes signos de erosión[89]
Saguntum	9	No se ha conservado	Restaurado	Se encuentran restaurados todos los sectores del graderío con el mismo material[90]
Segobriga	5	No se ha conservado	Restaurado	Se encuentran restaurados todos los sectores del graderío con el mismo material [91]

[81] RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.
[82] MARTÍN BUENO 2017, 239-262.
[83] SESÉ ALEGRE, 1995, 51.
[84] GRIS JEREMIAS 2015, 211-220.
[85] MARTÍN BUENO 2017,258.
[86] AGUILERA HERNÁNDEZ 2017; BELTRÁN MARTÍNEZ 1953; VILLANOVA VALERO & ABADÍA BETRÁN 2017,99-112.
[87] RAMALLO ASENSIO 1999a, 23-27
[88] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43.
[89] CAU ONTIVEROS *et al.*, 2019, 215-232; GIAIME *et al*., 2017, 184-201; RANIERI *et al*., 2016, 125-135.
[90] LARA ORTEGA 1991, 199; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[91] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 29.

Tarraco	10	No se ha conservado	Bastante deteriorado	Se han conservado algunas gradas en un avanzado estado de deterioro[92].

Tabla 4. Características de la *inma cavea* de los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

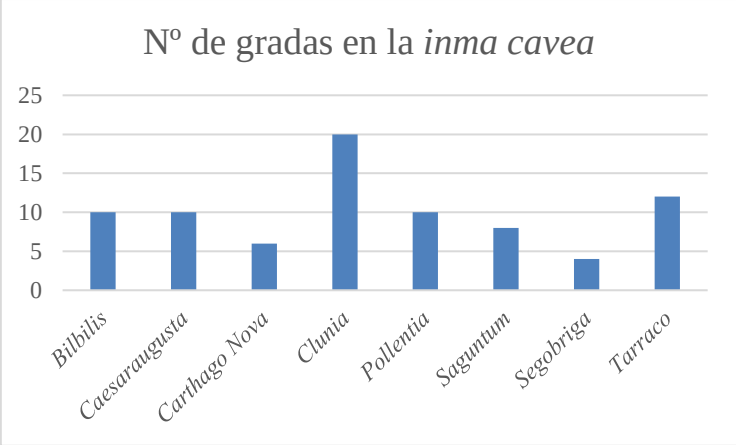


Gráfico 2. Número de gradas de la *inma cavea* de los teatros de la *Hispania citerior*

El teatro de *Clunia*[93] tuvo el mayor número de gradas en su *inma cavea*. Además, este teatro fue el segundo, respecto a su tamaño, de la *Hispania citerior*[94], con un gran aforo[95]. La razón estriba en que el teatro de *Clunia* se construye más tarde, cuando ya se conoce como funcionaba el sistema conventual, con lo que se construye el teatro para integrar a las élites que participaban en el *conventus*. Estas elites fueron muy numerosas a partir de época Flavia. En segundo lugar, (2) la *inma cavea* del teatro *Carthago Nova*[96], se compuso por diecisiete gradas, que, junto a un diámetro de la *orchestra*, de veintidós metros y noventa centímetros, mostró el gran tamaño de la edificación teatral. En tercer y cuarto lugar, lo ocuparon los teatros *Bilbilis*[97] (3) *Caesaraugusta*[98] (4) con el mismo número de gradas.

[92] DOMINGO MAGAÑA 2003; GRIS JEREMIAS 2015, 211-220; NOGALES BASARRATE & FERNÁNDEZ URIEL 2003, 69-78.
[93] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ, 2014, 632-668; ZELLI 2012, 26-40.
[94] GARRIDO MORENO 2000, 51-82; REVUELTA BRAVO 2017,7-30.
[95] DEL HOYO, MORALEJO ORDAX, RODRÍGUEZ CEBALLOS 2018, 73-84
[96] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2009, 149-153, 2020, 143-208.
[97] MARTÍN BUENO 1997, 117-122; MARTÍN-BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 119-132; MARTÍN BUENO & SAÉZ PRECIADO 2016, 254-290.
[98] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016. 97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104.

En quinto lugar, estuvo *Tarraco*[99] con diez gradas. Por ende, resultó significativo que la edificación teatral de *Tarraco*, con estas características arquitectónicas, fuese el teatro de la capital provincial. La razón puede ser que, en el momento de su construcción, en época de Augusto, las necesidades eran diferentes. El sexto lugar, lo ocupó *Saguntum*[100] con nueve gradas en este sector. En séptimo y octavo lugar, *Segobriga*[101] y *Pollentia*[102], ambos fueron los dos teatros más pequeños de la *Hispania citerior*, con diecinueve metros y sesenta centímetros y once metros respectivamente de diámetro orquestal. En ambos casos, la *inma cavea* solo tuvo cinco gradas. Esto nos reveló la escasa capacidad de público que pudieron albergar, en comparación con el resto de los teatros de la *Hispania citerior.*

b. *Media cavea*.

	Media			
	Nº de gradas	Revestimiento	Estado de conservación	Observaciones
Bilbilis	10	No se ha conservado	Bastante deteriorado	Solo se ha conservado la piedra caliza muy deteriorada[103]
Caesaraugusta	10	No se ha conservado	No se ha conservado	No se ha conservado [104]
Carthago Nova	6	No se ha conservado	Restaurado	Se encuentran restaurados todos los sectores del graderío con el mismo material[105]
Clunia	20	No se ha conservado	Bastante deteriorado	Solo se ha conservado la piedra caliza bastante deteriorada [106]
Pollentia	10	No se ha conservado	Ligeramente deteriorado	No se ha conservado [107]
Saguntum	8	No se ha conservado	Restaurado	Se encuentran restaurados todos los sectores del graderío con el mismo material [108]

[99] BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; ROCA ROUMENS, 1983,97-103.
[100] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256.
[101] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ATIENZA FUENTE 2014, 515-534.
[102] ALMAGRO GORBEA & AMOROS AMORÓS 1955, 187-195; MORENO PÉREZ 2007, 87-106 ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50
[103] MARTÍN BUENO 2017, 258.
[104] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.
[105] RAMALLO ASENSIO 1999a, 23-27.
[106] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64
[107] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; GIAIME *et al*., 2017, 184-201; RANIERI *et al*., 2016, 125-135.
[108] CORDÓN LLÁCER 2016; GRASSI 1993,239-240; MARTÍNEZ VILLA 2019.

Segobriga	4	No se ha conservado	Restaurado	Se encuentran restaurados todos los sectores del graderío con el mismo material[109]
Tarraco	12	No se ha conservado	No se ha conservado	No se ha conservado [110]

Tabla 5. Características de la *media cavea* de los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

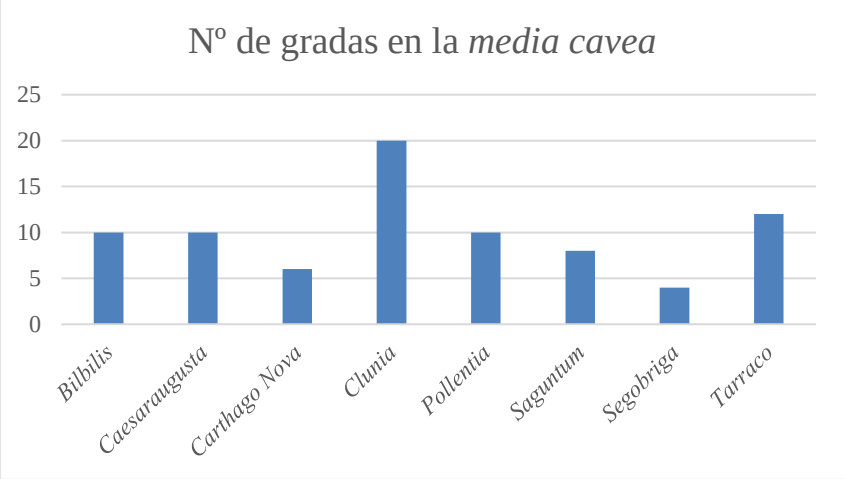


Gráfico 3. Número de gradas de la *media cavea* de los teatros de la *Hispania citerior*.

El teatro de *Clunia* (1)[111] tuvo el mayor número de gradas en la *media cavea*. Si tenemos en cuenta que fue el segundo mayor de la *Hispania citerior*[112], podemos hacernos una idea de la cantidad de espectadores que pudo albergar. La segunda posición, la detentó el teatro de *Tarraco* (2)[113]. En este teatro la *media cavea* tuvo un peso específico en el teatro. La media *cavea* estuvo diseñada sobre todo para la *plebs* romana[114]. Por ende, podemos entender que esta parte de la sociedad tuvo un papel importante en la ciudad.

[109] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-388.
[110] BERGES SORIANO 1982, 137, lam. 5.
[111] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012, 26-40.
[112] CASTILLO GARCÍA, RODRÍGUEZ NEILA, NAVARRO NAVARRO 2003; REVUELTA BRAVO 2017, 7-30
[113] BERGES SORIANO 1982, 115-137, MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; PUIG I CADALFALCH 1920; ROCA ROUMENS 1983, 97-104.
[114] GRIS JEREMIAS 2015, 211-220; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537
[115] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016,254-290.
[116] BELTRÁN LLORIS 2007, 31-44.

El teatro de *Bilbilis*[115] (3), *Caesaraugusta*[116] (4) y *Pollentia*[117] (5) tuvieron el mismo número de gradas. En sexta posición estuvo el teatro de *Saguntum* (6)[118], con seis gradas, que al igual que en la *inma cavea*, estuvo compuesta por un menor número de gradas que el resto de los teatros de la *Hispania citerior*. En séptimo lugar, estuvo el teatro de *Carthago Nova* (7)[119] con tan solo seis filas de asientos, un número mucho menor al de gradas de la *inma cavea*, con diecisiete filas de asientos. La diferencia de un sector a otro pudo residir en la importancia de las élites en la *inma cavea* frente a la escasa representación de la *plebs* romana[120] en dicho teatro. En octavo y último lugar, estuvo el teatro de *Segobriga*[121] (8), con cuatro filas de asientos, uno de los más pequeños en cuanto a su tamaño solo por delante del teatro de *Pollenti*a[122].

c. Summa cavea.

	Nº de gradas	Revestimiento	Estado de conservación	Observaciones
Bilbilis	4	No	No se ha conservado	Realizadas en madera[123]
Caesaraugusta	5	No	No se ha conservado	Realizadas en madera[124]
Carthago Nova	5	No se ha conservado	Restaurado	Se encuentran restaurados todos los sectores del graderío con el mismo material [125]
Clunia	10	No se ha conservado	No se ha conservado	No se ha conservado [126]
Pollentia	No se ha conservado	No se ha conservado	No se ha conservado	No se ha conservado [127]
Saguntum	9	No se ha conservado	Restaurado	Se encuentran restaurados todos los sectores del graderío con el mismo material [128]

[117] ALMAGRO GORBEA & AMOROS AMORÓS 1954, 237-238; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67.
[118] CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; GRASSI 1993,239-240; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[119] RAMALLO ASENSIO 2003a,189-212; SOLER HUERTAS 2009, 149-153, 2020, 143-208.
[120] PEREA YÉBENES 2005, 65-86; RAMALLO ASENSIO 2003a,189-212.
[121] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158, 2011, 109-125; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218.
[122] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019,215-232, GIAIME *et al*., 2017, 184-201; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135.
[123] MARTÍN BUENO 2017,258
[124] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.
[125] RAMALLO ASENSIO 1999a, 23-27.
[126] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64.
[127] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; GIAIME *et al*., 2017, 184-201; RANIERI *et al*., 2016, 125-135.
[128] CORDÓN LLÁCER 2016; GRASSI 1993,239-240; MARTÍNEZ VILLA 2019.

Segobriga	5	No se ha conservado	Restaurado	Se encuentran restaurados todos los sectores del graderío con el mismo material [129]
Tarraco	20	No se ha conservado	No se ha conservado	No se ha conservado [130]

Tabla 6. Características de la *summa cavea* de los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia

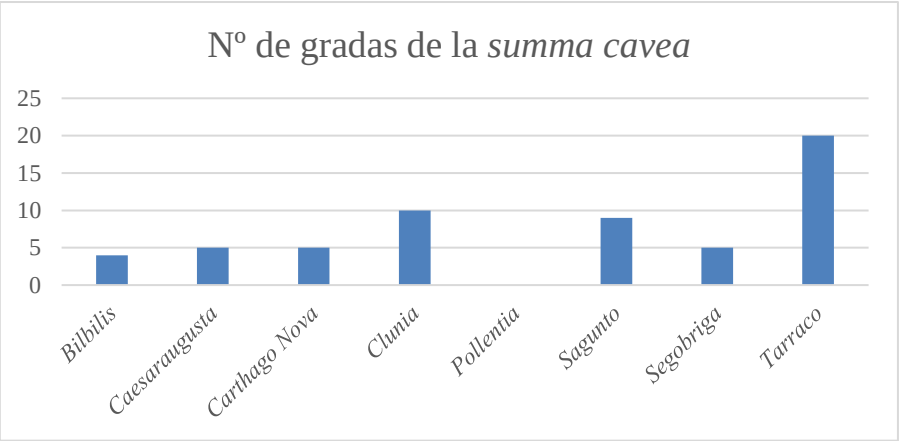


Gráfico 4. Número de gradas de la *summa cavea* de los teatros de la *Hispania Citerior*

Tarraco[131] (1) fue el teatro con mayor número de gradas en su *summa cavea*, con veinte gradas. Esto ratificó la idea de la importancia de las clases más bajas de la sociedad y su peso en la capital provincial. En segunda posición estuvo el teatro de *Clunia*[132] (2) con diez gradas. En tercer lugar, se encontró *Saguntum*[133] (3) con nueve filas de asientos, el mismo número de gradas que tuvo este teatro en su *media cavea*. En cuarto lugar, estuvieron tres teatros con el mismo número de gradas (4) *Caesaraugusta*[134], *Carthago Nova*[135] (5) y *Segobriga*[136](6) con cinco filas de asientos cada uno. En el caso de los teatros *Caesaraugusta*[137] y *Bilbilis*[138](7) este sector, probablemente, estuvo realizado, en madera.

[129] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021 377-388.
[130] BERGES SORIANO 1982, 137, lam. 5.
[131] BERGES SORIANO 1982, 115-137, MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; PUIG I CADALFALCH 1920; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[132] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012, 26-40.
[133] CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; GRASSI 1993,239-240; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[134] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.
[135] RAMALLO ASENSIO, 2003a,189-212; SOLER HUERTAS 2009, 149-153, 2020, 143-208.
[136] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158, 2011 a, 109-215.
[137] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.
[138] MARTÍN BUENO 2017, 239-262.

En el caso de *Pollentia*[139], no hemos encontrado ningún resto de la presencia de este sector. Sin embargo, esto no quiere decir que no existiera. A modo de conclusión de lo anteriormente expuesto, hemos reflejado en el siguiente gráfico el número de gradas de los diferentes sectores de los ocho teatros de nuestro estudio.

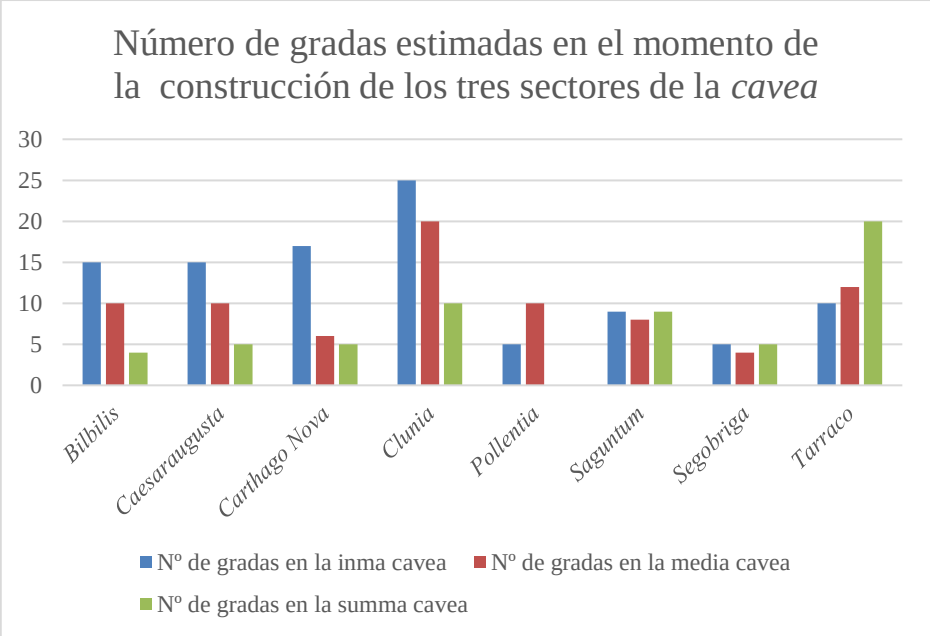


Gráfico 5. Número de gradas de los diferentes sectores de los teatros de la *Hispania citerior*

No queremos terminar este apartado, sin hacer alusión a la subdivisión de estos sectores, en *cunei*. En la mayoría de los teatros de la *Hispania citerior*, cada uno de estos sectores se componía de cuatro *cunei*. Los teatros con cuatro *cunei* fueron: *Carthago Nova*[140], *Clunia*[141], *Pollentia*[142], *Saguntum*[143], *Segobriga*[144] y *Tarraco*[145]. Los teatros con seis cunei fueron: *Bílbilis*[147] y *Caesaraugusta*[148].

[139] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019,215-232; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016; VALLORI MÁRQUEZ *et al*., 2011, 285-304

[140] RAMALLO ASENSIO 2003,189-212; SOLER HUERTAS 2009, 149-153, 2020, 143-208.
[141] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012, 26-40.
[142] ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.
[143] CORDÓN LLÁCER 2016; GRASSI 1993,239-240; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[144] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158, 2011a, 109-125; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218.
[145]BERGES SORIANO 1982, 115-137, DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; MACIAS SOLÉ & DÍAZ GARCÍA 2004; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; NOGALES BASARRATE & FERNÁNDEZ URIEL 2003, 69-78; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[146] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000,121-146.

[147] MARTÍN BUENO 1975a, 1987, 17-32, 1991a, 197-200, 1997, 117-122, 2017, 239-262.
[148] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016,97-98.

3.3. El *sacellum*.

En el teatro de *Tarraco*, posiblemente, existió un *sacrarium* en su *cavea* [149]. Sin embargo, no se ha tenido constancia arqueológica del mismo. En los teatros de *Bilbilis*[150] y de *Augusta Emerita* [151] sí tenemos la certeza de la existencia de este pequeño templo en su graderío.

3.4. Los accesos del teatro.

En los ocho teatros de nuestro estudio la circulación interna se realizó mediante una galería anular[152]. Este fue un elemento habitual en la tipología de los teatros augusteos[153], desarrollada a partir de la construcción del teatro de Marcelo en Roma[154]. Su función junto a las diferentes *praecinctiones* fue la de garantizar el acceso por separado de los espectadores a los distintos sectores del graderío. La circulación con el exterior en estos teatros se realizó mediante diferentes *vomitoria* que comunicaron los diferentes sectores del graderío con su área circundante.

[149] BERGES SORIANO 1982, 115-137, DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; MACIAS SOLÉ & DÍAZ GARCÍA 2004; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; NOGALES BASARRATE & FERNÁNDEZ URIEL 2003, 69-78; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.

[150] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO *et al*., 1985; MARTÍN BUENO 1975, 1987,17-32;MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-257.

[151] TRILLMICH 1990, 87-102,

[152]*Bilbilis*. MARTÍN BUENO 1975, 1987,17-32; *Caesaraugusta*. ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-104; GALVE IZQUIERDO 2018,59-119; GUIRAL PELEGRIN 2014,123-137. *Carthago Nova*. BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; LLORENS FORCADA 1994; PEREA YÉBENES 2005, 65-86; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2005a, 2014, 193-228 *Clunia*. DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013,441-451; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012,26-40 *Pollentia*. ORFILA PONS & ARRIBAS 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ *et al*., 2011, 285-304 *Saguntum*. ALMAGRO GORBEA 1979, 165-188; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991. *Segobriga*. SESÉ ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371. *Tarraco*. MAR MEDINA 2015, 326; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; ROCA ROUMENS 1983, 97-101.

[153] BENDALA GALÁN 1990, 25-42; GARRIDO MORENO 2000,51-82; GROS 2002, 25-40.

[154] GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200, MONTANARI 2000, 51-82; MONTERROSO CHECA 2003,215-246; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225.

5. Sistema constructivo[155].

Teatros	Sistema constructivo		
	Pendiente de la colina	"In plano"	Dificultades
Bilbilis	**Sí**. La construcción del teatro aprovechó el desnivel de las laderas de Santa Bárbara y Bámbola	**No**	Esta construcción se talló en la superficie rocosa, de forma escalonada, de la ladera. Sobre ella se apoyaron las distintas placas de revestimiento. Estas se colocaron o bien directamente sobre la roca o bien mediante un relleno de *opus caementicium*. En especial en las zonas más hundidas, para alcanzar el nivel requerido[156]
Caesaraugusta	**No**	**Sí.** este teatro se apoya sobre una de las pocas alturas que posee la ciudad	Su particularidad fue la escasa inclinación sobre la que se construyó su graderío[157]
Carthago Nova	**Sí.** La construcción del teatro aprovechó el desnivel de la ladera septentrional del cerro de la Concepción	**No**	La necesidad de crear de un sistema de evacuación de aguas desde el interior del teatro al exterior[158]
Clunia	**Sí.** La construcción del teatro aprovechó el desnivel de una pequeña colina del Alto de Castro	**No**	La necesidad de crear de un sistema de evacuación de aguas desde el interior del teatro al exterior[159]

[155] *Bilbilis*. MARTÍN BUENO 1975, 1987,17-32; *Caesaraugusta*. ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-104; GALVE IZQUIERDO 2018,59-119; GUIRAL PELEGRIN 2014,123-137. *Carthago Nova*. BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; LLORENS FORCADA 1994; PEREA YÉBENES 2005, 65-86; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2005a, 2014, 193-228 *Clunia*. DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013,441-451; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012,26-40 *Pollentia*. ORFILA PONS & ARRIBAS 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ *et al*., 2011, 285-304 *Saguntum*. ALMAGRO GORBEA 1979, 165-188; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991. *Segobriga*. SESÉ ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371. *Tarraco*. MAR MEDINA 2015, 326; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; ROCA ROUMENS 1983, 97-101.

[156] BENDALA GALÁN 1990, 25-42; GROS 2002a,25-40; TRILLMICH & ZANKER 1990; MARTÍN BUENO 2017, 239-262, 2020, 89-104

[157] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015,153-163

[158] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998,51-92, RUIZ VALDERAS 2020, 190.

Pollentia	**No**	**Sí.** El teatro se construyó, prácticamente, "in plano", puesto que el desnivel existente entre la *orchestra* y el graderío fue una inclinación muy suave.	Esto se subsanó realizando un teatro de unas dimensiones reducidas[160]
Saguntum	**Sí.** La construcción del teatro aprovechó el desnivel del sector septentrional de la ladera de la ciudad	**No**	La necesidad de la creación de un sistema de evacuación de aguas desde el interior del teatro al exterior[161]
Segobriga	**Sí.** La construcción del teatro aprovechó la ladera septentrional de la colina situada en la vía de entrada principal a la ciudad	**No**	La *cavea* del teatro de Segobriga se encontraron construida mediante dos sistemas distintos. Las gradas de los niveles más bajos y de la parte central estuvieron trabajadas directamente en la roca caliza mientras que en el resto de los sillares se apoyaron sobre la roca nivelada o sobre una estructura de *opus caementicium*[162]
Tarraco	**Sí.** El teatro se erige en un desnivel existente sobre el puerto, a una altura de cien metros sobre el foro de la ciudad	**No**	**Solución mixta**. El teatro no se apoyó en su totalidad en el desnivel del terreno, sino que una parte se sostuvo con un sistema de muros radiales[163]

Tabla 7. Características del sistema constructivo de los teatros de la Hispania citerior © Elaboración propia.

[159] GUTIEREZ BEHEMERID 2000, 81-100, 2002.
[160] ALOMAR I ESTEVE 1962; 66-67; ARRIBAS PALAU 1973, 1978.
[161] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991.
[162] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-388; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371
[163] MAR MEDINA *et al*., 2015, 322; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113, 2015, 151-166.

El sistema constructivo de estos teatros se divide en dos grupos: (1) teatros que aprovecharon el desnivel de una colina y (2) teatros "in plano". Dentro del primer grupo encontramos los teatros de: *Bilbilis*[164], *Carthago Nova*[165], *Clunia*[166], *Saguntum*[167], *Segobriga*[168] y *Tarraco*[169]. Entre estos debemos destacar tres teatros que tuvieron problemas con las corrientes hídricas del subsuelo. Estos fueron: *Carthago Nova*[170], *Clunia*[171] y *Saguntum*[172]. Si bien todos estos teatros aprovecharon el desnivel del terreno para asentar su graderío, existieron algunas particularidades. En el caso de *Bilbilis* el teatro se asentó en una de las terrazas construidas para la urbanización de la ciudad. También, aprovechó el sustrato rocoso para asentar la *cavea,* aunque fue necesario el relleno de *opus caementicium*, en especial en las zonas más hundidas, para alcanzar el nivel requerido[173]. En *Segobriga*[174] el graderío del teatro se ejecutó mediante dos sistemas distintos. Las gradas de los niveles más bajos y de la parte central estuvieron trabajadas directamente en la roca caliza mientras que el resto de los sillares se apoyaron sobre la roca nivelada o sobre una estructura de *opus caementicium.* En *Tarraco*[175] se aplicó la denominada como solución mixta, el teatro no se apoyó en su totalidad en el desnivel del terreno, sino que una parte se sostuvo mediante un sistema de muros radiales.

En el segundo grupo, los mal denominados (2) teatros "in plano". En la medida que no fueron teatros "in plano" de forma exacta puesto que aprovecharon los pequeños desniveles existentes en la ciudad. Este grupo se compuso por los teatros de *Caesaraugusta* y *Pollentia*. El teatro de *Caesaraugusta*[176] tuvo como particularidad la escasa inclinación, apenas inexistente, sobre la que se construyó su graderío. Esto se subsanó con la creación de construcciones artificiales para sostener el peso de su *cavea*.

[164] BENDALA GALÁN 1990,25-42; GROS 2002a,25-40; TRILLMICH & ZANKER 1990.
[165] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67, RUIZ VALDERAS 2020 190.
[166] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2000, 81-100.
[167] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991.
[168] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-388; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.
[169] MAR MEDINA *et al*., 2015, 322; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-115, 2015, 151-166.
[170] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67, RUIZ VALDERAS 2020, 190.
[171] GUTIEREZ BEHEMERID, 2000, 81-100.
[172] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991
[173] BENDALA GALÁN 1990, 25-42; GROS 2002a,25-40; TRILLMICH & ZANKER 1990; MARTÍN BUENO 2017, 239-262.
[174] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-388; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.
[175] MAR MEDINA *et al*., 2015, 322; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-115, 2015, 151-166.
[176] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163.
[177] ALOMAR I ESTEVAE 1962; 66-67.

El teatro de *Pollentia*[177] se construyó también, prácticamente, "in plano", puesto que el desnivel existente entre la *orchestra* y el graderío fue una inclinación muy suave. Esto se subsanó realizando un teatro de unas dimensiones reducidas[178]

6. Cronología.

Teatro	Cronología	Observaciones
Bilbilis	El teatro al igual que el resto de las edificaciones de la ciudad de *Bilbilis*, construyeron en época de Augusto y los elementos ornamentales y otras cuestiones decorativas se terminaron en época de Claudio. Por tanto, se fijó su construcción en la primera mitad del siglo I d.C	No tenemos una fecha exacta de la construcción del teatro[179]
Caesaraugusta	En un momento inmediatamente posterior a la fundación de la ciudad, en el 24 a. C, o entre el 19 al 15 a. C[180] siguiendo el ejemplo de *Augusta Emerita*[181]	Probablemente las obras se finalizaron durante época julio-claudia[182] .
Carthago Nova	Entre los años 5-1 a.C se fechó la inauguración de la edificación	La aparición de *Caius* como *princeps iuuentutis* y *consul designatus* en una de las aras epigráficas encontradas en el relleno del *hyposcaeniym*[183] sirvió para establecer una datación concreta.
Clunia	La construcción del teatro se realiza en los últimos años del siglo I d.C	Esta cronología fue gracias al hallazgo tras el *postscaenium* de diversos fragmentos de *Terra Sigillata Sudgálica*, e

[178] ALOMAR I ESTEVAE 1962; 66-67; ARRIBAS PALAU 1973, 1978.
[179] MARTÍN BUENO 2017, 239-262.
[180] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163.
[181] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; DURÁN CABALLERO 1998a; MORÁN SÁNCHEZ 2018; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; SALCEDO GARCÉS 2017, 105-107.
[182] CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[183] ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; DOMERGUE 2006, 134-142; SOLER HUERTAS 2009, 149-153.

		Hispánica junto con una moneda de Domiciano[184]
Pollentia	La fecha del inicio de la construcción del teatro romano fue en la primera mitad el siglo I a. C y su finalización se dió a lo largo del cambio de era.	La fecha plausible del inicio de la construcción del teatro romano el siglo I a. C, aunque como hemos visto en otros teatros, su finalización se dará a lo largo de los decenios siguientes [185]
Saguntum	En la primera mitad del siglo I d. C.	Su cronología se establece debido al hallazgo de un fragmento de *sigillata marmorata*, frecuente en estratos neronianos y cuya producción desaparece alrededor del año 70 d. C[186]
Segobriga	60-79 d.C	Sin embargo, Alföldy[187] planteó como fecha plausible de la construcción del teatro un momento posterior al 89 d.C
Tarraco	43-31 a.C	La cronología del teatro de *Tarraco* debió de ser posterior a los años 43 y 31 a.C, momento del Segundo Triunvirato en Roma. Debido a la datación de sus elementos decorativos. En el año 4 d.C la obra ya debió de estar finalizada, como muestra la presencia de las esculturas de Augusto y sus familiares que ornamentaron su fachada escénica[188]

Tabla 8. Cronología de los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

Todos estos datos expuestos deben ser tomados con cierta cautela[189]. Esto se debe a que el estado de conservación y las múltiples alteraciones, tanto en fase de uso como de abandono, diluyeron la legibilidad temporal de la materia superviviente. Además, de la escasez de fuentes escritas que hacen referencia directa estas construcciones [190].

[184] BARRERA ANGLADA *et al*., 2018, 209-216; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64 RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.
[185] AMORÓS AMORÓS 1958; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232.
[186] ARANEGUI GASCÓ & HERNÁNDEZ HERVÁS 1993,13-24; LARA ORTEGA 1991.
[187] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2010; CEBRIÁN FERNANDEZ 2020, 435-458, 2022, 35-50.
[188] MAR MEDINA *et al*., 2015, 322; BERGES SORIANO 1982, 115-137; ROCA ROUMENS 1983,97-104.
[189] GUIMARAENS IGUAL & NAVALÓN MARTÍNEZ 2016, 107-135.
[190] GUIMARAENS IGUAL & NAVALÓN MARTÍNEZ 2016,107-135.

Esto contribuye a dispersar los procesos de implantación, ampliación y transformación de los teatros hispanos en el transcurso de un espectro cronológico de casi tres siglos (s.I a.C- s.I d.C). Pero como ya se sostuvo en su momento, y nada parece de momento contradecirlo, ni siquiera los últimos hallazgos, la gran mayoría de teatros hispanos se edificaron en tiempos de Augusto. La controversia se cierne precisamente sobre aquellas excepciones cuya construcción fue anticipada por algunas fuentes, tal y como sucede con los teatros de *Pollentia*[191], *Acinipo*[192] y *Gades*[193]. Las hipótesis utilizadas en los diversos casos para justificar la datación fueron puestas en entredicho por otros hallazgos, si bien sería demasiado aventurado anular esta posibilidad[194].

La secuencia cronológica de los teatros de más antiguo a más recientes fue: (1) *Pollentia* en la primera mitad del siglo I a. C[195]. (2) *Tarraco*, cuya construcción se inicia entre los años 43-31 a.C[196]. (3) *Carthago Nova*, entre los años 5- 1 a. C, se da la inauguración de la edificación[197]. (4) *Caesaraugusta*, en el 24 a. C, o en el 19 al 15 a. C. (5) *Saguntum* en la primera mitad del siglo I d. C. (6) *Bilbilis*, primera mitad del siglo I d.C[198]. (7) *Segobriga*, 60-79 d.C, aunque Alföldy[199] plantea como fecha plausible de la construcción del teatro un momento posterior al 89 d.C. (8) *Clunia* en los últimos años del siglo I d.C. El teatro de *Tarraco* se construyó en una fecha temprana debido a que como capital provincial era necesario que se configurase de una forma más prematura sus edificaciones públicas necesarias en toda ciudad romana. Además, en el caso de los teatros de *Pollentia* y *Tarraco* su situación costera facilitó su construcción más temprana. Mientras, que los más tardíos en el tiempo fueron los situados en las dos mesetas hispanas, el de *Segobriga* y *Clunia*[200]. Todo esto se relaciona con el propio proceso de romanización peninsular.

[191] ALMAGRO BASCH & AMOROS AMORÓS 1955,187-195; NOGUERA CELDRÁN *et al*., 2009; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50.
[192] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[193] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011.
[194] GUIMARAENS IGUAL & NAVALÓN MARTÍNEZ 2016, 107-135.
[195] AMORÓS AMORÓS 1958; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232.
[196] MAR MEDINA *et al*., 2015, 322; BERGES SORIANO 1982, 115-137; ROCA ROUMENS 1983,97-103.
[197] ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; DOMERGUE 2006,134-142; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2009, 149-153, 2020, 143-208.
[198] MARTÍN BUENO 1975a, 2017, 239-262.
[199] ALFÖLDY 1973, 2001b.
[200] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64 RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.

3.2. Características arquitetónicas de la *frons scaena* y sus dependencias anexas

3.2.1. *Bilbilis*

A) *Frons scaena*. Características arquitectónicas

El frente escénico del teatro de *Bilbilis* se componía de una planta de tipo mixtilíneo que intercalaba tramos rectos con curvas formadas por exedras infrasemicirculares. Las tres *valvae* del teatro se visualizaban como salientes del frente escénico. Asimismo, la exedra central y los elementos que componían la *valvae regia* fueron de un mayor tamaño que los laterales[1]. Este tipo de diseño mixtilíneo se observaba también en teatros como el *Corinto*[2], *Leptis Magna*[3], *Sabratha*[4] o *Brescia*[5] entre otros muchos. Este tipo de planta se podía observar en cronologías más avanzadas para el caso itálico, a finales del siglo II d. C, y que luego sería replicada en las provincias[6].

Este trazado se desarrolló en el periodo augusteo para *Carthago Nova*[7] y en el periodo julio-claudio para *Saguntum*[8] y *Bilbilis*[9]. Por ende, el caso hispano presentaba esta particularidad en el desarrollo del trazado de su frente escénico. El alzado del frente escénico se asentaba sobre un *podium* de más de un metro y medio, realizado en *opus vittatum* de caliza blanca con un recubrimiento de *opus quadratum* en las zonas de apoyo de las columnas[10]. La *frons scaena* se componía de dos pisos con veintidós columnas cada uno y tendría un total de trece metros y medio de altura sin añadir los elementos de cubierta. El orden inferior se componía de fustes estriados y capiteles corintios con motivos liniformes similares a los del foro (*Véase* 4.1.1. *Bilbilis* y Anexo de la decoración arquitectónica. *Bilbilis*). Mientras que el piso superior se observaba fustes lisos y capiteles corintios, pero de un menor tamaño que los del primer orden[11] (*Véase* 4.1.1. *Bilbilis* y Anexo de la decoración arquitectónica. *Bilbilis*). En la siguiente imagen podemos visualizar los diferentes trazados del frente escénico hispano y su marco cronológico.

[1] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267, 2016, 254-290; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[2] FORNIS VAQUERO 2007, 205-224.
[3] CAPUTO 1987; MIERSE 1991, 562-563.
[4] PISA, ZEPPA, FANGI 2010, 3-6.
[5] FROVA 1994, 43-47.
[6] BARRESI 2000, 332-333, 2006, 589-591; WARD-PERKINS 1970, 1-19.
[7] RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73, 1996a, 307.
[8] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; GRASSI 1993, 239-240.
[9] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267, 2016, 254-290; MARTÍN-BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[10] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267.
[11] MARTÍN BUENO 2017, 239-262.

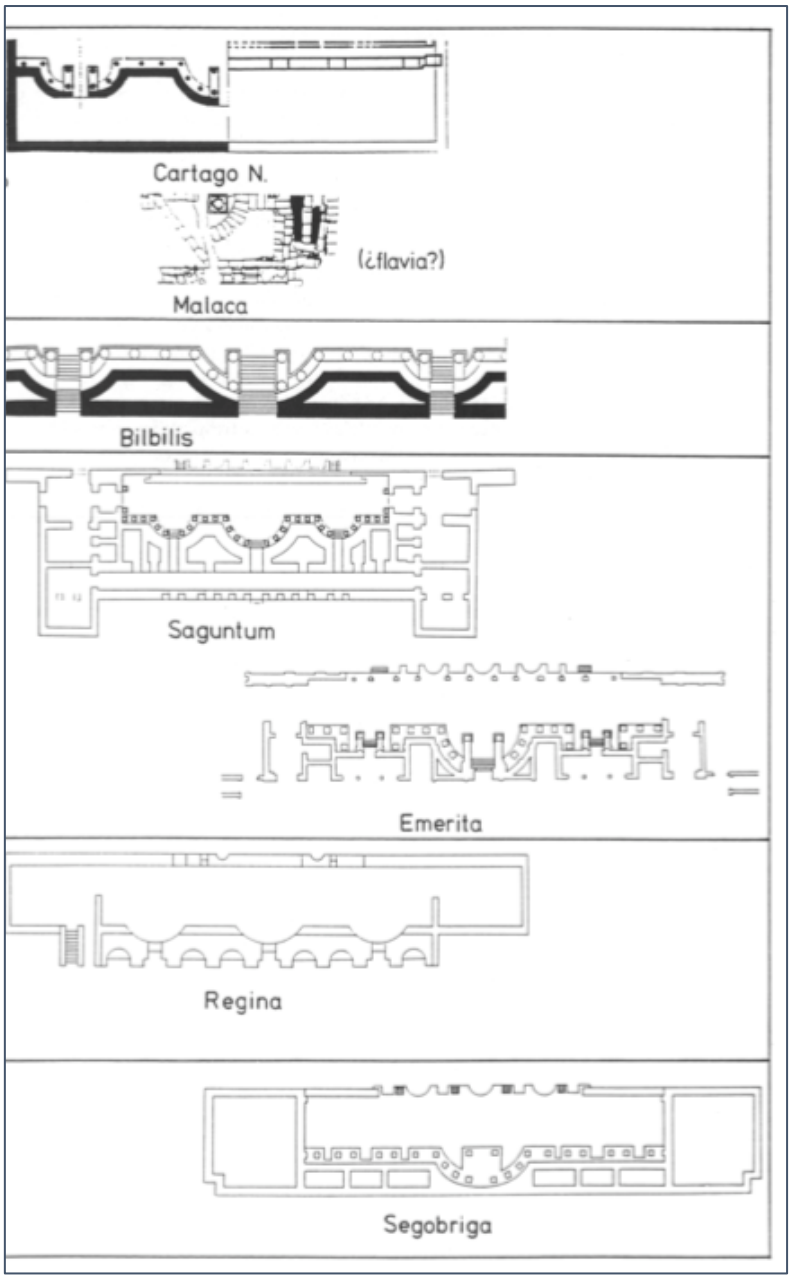


Figura 66. Teatros con trazado de *frons scaena* mixtilinear © MARTÍN BUENO & NUÑEZ MARCÉN 1996,143.

En la siguiente imagen se puede ver el estado actual del frente escénico del teatro de *Bilbilis*, que se encuentra totalmente arrasado, lo que dificulta un mayor conocimiento de este. No obstante, se ha podido realizar una reconstrucción aproximada.



Figura 67. Imagen del frente escénico desde dos ángulos diferentes © Fotografía de la autora [3 de octubre de 2019]

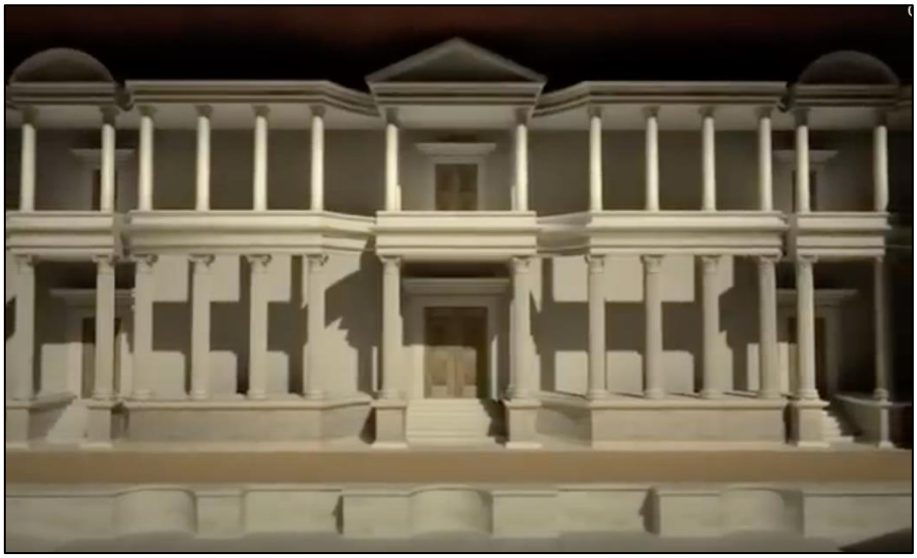


Figura 68. Reconstrucción realizada por el Grupo de Investigación en Interfaces Avanzadas de la Universidad de Zaragoza para el Museo de Calatayud

De hecho, en la *scaena* del teatro solo se conservan dos fragmentos de columna, compuestas por basas y tambores de fuste (*Véase* 4.1.1. *Bilbilis* y Anexo decoración arquitectónica . *Bilbilis*- III. Basa con fuste estriado y IV. Basa con fuste estriado)

B) El *proscaenium*. Características arquitectónicas

Este fue el espacio delante de la *frons scaena* donde se desarrollaba la actividad dramática, de ahí su importancia dentro del conjunto teatral[12]. Solo se han conservado fragmentos del *frons pulpiti* realizado en sillares[13]. Probablemente estuviese decorado con molduras marmóreas, a juzgar por los escasos fragmentos que han quedado de este

[12] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267; 2016, 254-290; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[13] MARTÍN BUENO 1975a, 37-42, 2017, 239-262.

material, debido al expolio en el teatro[14]. De acuerdo con la altura de los sillares, de ochenta y tres centímetros, unido a la diferencia con el suelo del frente escénico, de treinta y siete centímetros, se ha podido calcular la altura total del alzado del teatro. Este se podía relacionar con otros como el de *Olisipo*[15] (Lisboa, Portugal) y *Acinipo* (Ronda, Málaga)[16].

En lo referente a su decoración frontal, la recuperación de cornisas y zócalos nos ha permitido establecer de forma aproximada la longitud completa de los tramos rectos de *proscaenium*, junto a la distancia entre las exedras. Esto unido a la comparación con otros teatros hispanos[17], nos permitió atestiguar la presencia de tres exedras curvas y cuatro rectangulares, que supondrían una distancia igual al diámetro orquestal (*Veáse* 2.1. Bílbilis, Apartado (B)). Asimismo, los tramos rectos laterales, al igual que *Baelo Claudia*[18] y *Italica*,[19] estuvieron recubiertos de un estuco pintado.

Los trabajos de excavación llevados a cabo en esta parte del teatro han puesto al descubierto los restos conservados de su estructura en la mayor parte de su recorrido. Además, se han recuperado buena parte de los elementos de la decoración arquitectónica de sus órdenes arquitectónicos, entre los derrumbes que colmataban el área del *hyposcaenium*, como se puede ver en la siguiente imagen. Esta información que nos permitido obtener una visión más completa de su fisonomía[20].



Figura 69a. Imagen de la izquierda. Trabajos realizados en los años ochenta en la zona de la *orchestra* en la que se aprecia el desplome de la *frons scaena* © MARTÍN BUENO 2017, 246, fig. 7. Figura 69

[14] DE LA FUENTE Y CONDÓN 1880; SCHULTEN 1934; SENTENACH y CABAÑAS 1918, 35-41.
[15] FERNANDES 2013, 705-730; FERNANDES & CAESSA 2006, 83-102.
[16] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[17] En especial *Saguntum*: CHINER MARTORELL 1990; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI I ROIG 1993, 43-46.. *Baelo Claudia*. MILLÁN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11; SILLIÈRES 1997 e *Italica* RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.
[18] MILLÁN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11; SILLIÈRES 1997.
[19] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.
[20] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267, 2016, 254-290; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.

b. Imagen de la derecha. Detalle del desplome de columnas y capiteles de la *frons scaena* © MARTÍN BUENO 2017, 246, fig. 8.

Respecto a la morfología de la *frons scaena* presenta muchas similitudes con el frente escénico de *Saguntum*[21]. También con tres exedras y con el que mantiene numerosas similitudes temporales. Sin embargo, esta morfología no se ha encontrado en el resto del mundo romano donde estos paralelos formales muestran cronologías mucho más tardías. De esta forma, podemos decir que, hasta ahora, el teatro romano de *Saguntum*[22] y el de *Bilbilis*[23] son los dos edificios teatrales donde más temprano podemos ver esta solución compositiva. No obstante, la comparación con otros teatros del Imperio y sobre todo con los italianos[24], en lo que respecta a la cronología, puede ser algo complicado y muchas veces difícil de establecer. Por ello, la afirmación anterior sobre el teatro de *Saguntum*[25] y *Bilbilis*[26], como precursores se debe de tomar con sumo cuidado[27]. Esta solución compositiva no solo se observaba en el frente escénico sino también en el *proscaenium.*

C) Otras dependencias de la *scaena*

Estas tres son denominadas dependencias funcionales, que se dividen en estas tres áreas: parascenia, *versuara* y *postscaenium*

C1) *parascenia*

Estas son las estancias situadas a ambos del escenario donde se almacenaría la utillería necesaria para el espectáculo[28]. De estas dependencias sabemos que fueron dos de planta rectangular y que en ellas existían unas escaleras de acceso con la parte superior de la escena, *episcaenium.*

[21] CHINER MARTORELL 1990; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[22] CHINER MARTORELL 1990; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[23] MARTÍN BUENO 1975a, 37-42, 2017, 239-262. BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN-BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[24] Algunos de los ejemplos de teatros romanos en Italia que también mostraban cierta dificultad respecto a situar la elevación de sus fachadas escénicas. Algunos ejemplos fueron: Brescia: FROVA 1994, 43-47 *Scolacium* :DONZELLI 1991, 485-503; Vicenza : DI BENEDETTO *et al*., 2015, 310-319 y *Sybaris*: MORAKIS 2022, 35-67.
[25] CHINER MARTORELL 1990; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[26] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[27] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 239-262; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[28] LARA ORTEGA 2020, 199-220.

C2) *versura.*

Estas son los accesos laterales de la *orchestra* hasta la *parascenia* [29]. De hecho, tenemos unas grandes *versurae* a través de las cuales podemos llegar a los *itinera* y unos estrechos *parascaenia* que comunicaban con el e*piscaenium.*

C3) *postscaenium*

Este espacio constituía una galería porticada ajardinada, configurada cómo uno de los elementos distintivos de la arquitectura teatral romana. La finalidad era servir de recreo durante las funciones o como resguardo para los espectadores en caso de lluvia. Además, de un lugar de culto imperial mediante esculturas de la familia imperial[30], al igual que el frente escénico. Los casos más representativos de esta estrecha relación del pórtico con la representación imperial se observaban en: *Ostia*[31], *Volterra*[32], *Augusta Emerita* [33], *Carthago Nova*[34], entre otros. En el norte de África esta adopta la forma de un rectángulo paralelo al escenario[35].

En el caso bilbilitano, no conocíamos prácticamente nada de esta área[36]. Sí sabemos de la necesidad de su construcción en terrazas puesto que este espacio requería de una zona llana. Además, de que se utilizó el aflore de la roca natural. Asimismo, esta construcción tenía una gran importancia puesto que en ella se encontraron una serie de materiales que databan el relleno fundacional del *postscaenium*[37]. Esto permitió fechar junto a otra serie de elementos la construcción del teatro en el segundo decenio del siglo I d. C[38] (*Véase* 3.1. *Bilbilis* (E)) de la excavación del *postscaenium* occidental

[29] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 239-262; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149. .
[30] CASTILLO RAMÍREZ 2009; GARRIGUET MATA 2002; NOGUERA CELDRÁN 2009ª.
[31] PAVOLINI & FALZONE 1957; PENSABENE 1970, 2005, 623-634.
[32] PIZZIGATI 2007.
[33] DE LA BARRERA ANTÓN 2002,54-62; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; RÖRING 2010, 169.
[34] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020.
[35] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 254-290, 2016, 239-262.
[36] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 254-290, 2016, 239-262.
[37] MARTÍN BUENO 2017, 246; RUIZ VALDERAS 2013.
[38] MARTÍN BUENO 2017, 246.

3.2.2. *Caesaraugusta*.

En relación con este apartado debemos de decir, que el descubrimiento tardío del teatro, en 1972 (*Véase* 3.1. *Caesaraugusta* (A)), ha hecho que la excavación en la trama urbana de Zaragoza fuese complicada. Además, de que algunas áreas como la zona de la escena y sus dependencias anexas, se encontraban muy deterioradas, de ahí la poca información que tenemos al respecto[1].

A) *Frons scaena*. Características arquitectónicas.

Del frente escénico no queda ningún vestigio arqueológico, salvo su basamento rectangular de hormigón y algunos elementos de la decoración arquitectónica (*Véase* 4.1.2. *Caesaraugusta*). El basamento rectangular tenía unas dimensiones de cincuenta y tres metros de longitud, con una anchura de seis metros y veinte centímetros y una profundidad de dos metros y cuarenta centímetros[2]. De estos elementos conocemos sus dimensiones, aunque una parte de este, aún se encuentra bajo la iglesia del Sagrado Corazón[3]. Encima de este basamento se han hallado diversas capas de sillares, necesarias para igualar con la superficie del *pulpitum*, que se encontraba a un metro y sesenta y ocho centímetros por encima del basamento[4]. Algunos de estos sillares fueron depositados en los fondos del Museo del Teatro de *Caesaraugusta*. Sus dimensiones fueron de un metro y setenta centímetros de largo por un metro y setenta centímetros de ancho [5].

En la siguiente imagen se puede ver el estado del frente escénico durante las excavaciones arqueológicas, prácticamente arrasado. De ahí la poca información que tenemos sobre el mismo. Pese a esto, pudimos establecer algunas consideraciones generales sobre este.

[1] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.
[2] AGUILERA HERNÁNDEZ 2017; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013; GALVE IZQUIERDO 2015, 119-151
[3] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017,582-585.

[4] BELTRÁN LLORIS 1992, 31-44; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016 97-98; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.
[5] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; BELTRÁN LLORIS 1992, 31-44.



Figura 70. Vista desde la grúa de la *inma cavea*, la *orchestra*, el *hyposcaenium* y la plataforma escénica; detrás se estaba construyendo el museo. (Archivo Arqueología. F. Escudero.) © ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016,98.

El frente escénico, probablemente, se componía de dos órdenes arquitectónicos. Sin embargo, desconocemos su forma y alzado[6]. Aunque se encontraron una serie de materiales pétreos en el *hyposcaenium* del teatro, cuya procedencia pudo ser la decoración arquitectónica del mismo, aunque debemos tomar este origen con cautela (*Véase* 4.1.2. *Caesaraugusta*). Este conjunto se componía de centenares de elementos decorativos, la mayoría en un estado muy fragmentado[7]. Los que se encontraban en un mejor estado de conservación pasaron a formar parte de la sala de exposición del Museo (*Véase* 4.1.2. *Caesaraugusta*). En la siguiente imagen podemos observar una maqueta del Museo donde se puede visualizar una reconstrucción del teatro.

[6] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.
[7] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017,582-585.

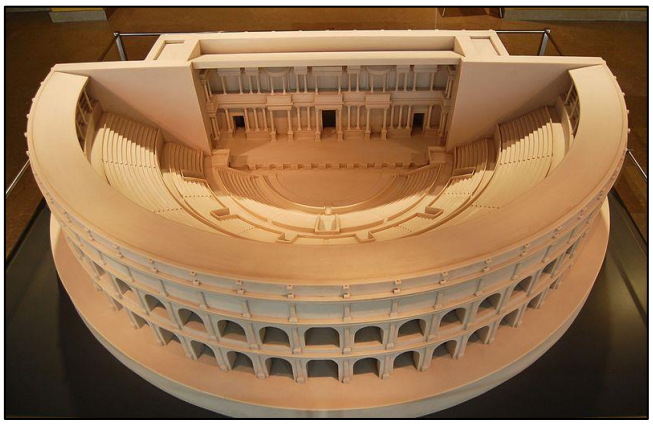


Figura 71. Maqueta de reconstrucción del teatro en el Museo del Teatro de *Cesaraugusta* © Fotografía de la autora

B) El *proscaenium*. Características arquitectónicas.

Esta área se encontraba delante del frente escénico donde se desarrollaba la obra teatral. De este espacio, no podemos hacer muchas observaciones, puesto que se encontraba prácticamente arrasado y no tenemos datos arqueológicos sobre el mismo[8].

C) Otras dependencias de la *scaena*

C1) *parascenia.*

De esta zona solo se han conservado dos líneas de sillares alargados de caliza, de un metro y medio de longitud[9]. Estos sillares se encontraban encajados en el *opus caementicium* y atravesaban una plataforma de norte a sur, a nueve metros y medio del *parascaenium* occidental[10]. Por ende, esta área estaba prácticamente desaparecida y estos fueron los únicos restos arqueológicos hallados, por el momento[11]

C2) *versura.*

No tenemos ningún resto arqueológico de esta zona.

[8] GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119; GUIRAL PELEGRÍN 2014, 123-137;VILLANOVA VALERO & BETRÁN ABADÍA 2017, 99-112.
[9]ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016,97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; MARTÍN BUENO 1975 a,76-85.
[10] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016,97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; MARTÍN BUENO 1975 a,76-85.
[11] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016,97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; MARTÍN BUENO 2017, 239-262,

C3) *postscaenium*

En la parte septentrional del teatro, junto al *postscaenium*, se encontraba la *porticus post scaenam*. De esta área solo se han conservado restos de cimentaciones de las alas sur y oeste y mínimos restos del suelo. Estos escasos restos fueron importantes ya que posibilitaron vincular el pórtico con el resto de la edificación teatral puesto que se encontraban en una cota cercana a la del *pulpitum*[12].

De los muros exteriores solo se han conservado la cimentación, que recaía al *postscaenium*, que a su vez hacía de cierre del pórtico por el sur. Además, probablemente se comunicaba, a través de puertas, el área de la escena con el pórtico. Asimismo, no conocemos el límite norte de este pórtico. Tampoco sabemos su planta si era rectangular o cuadrangular. De tener esta segunda forma, el conjunto del teatro junto al pórtico tendría una longitud de norte a sur de ciento treinta y ocho metros[13]. En el *postscaenium* destacó el hallazgo de restos de un *podium* cuyo significado hoy por hoy desconocemos. La respuesta se halla bajo la calle san Jorge y la plaza San Pedro Nolasco[14], aún sin excavar.



Figura 72a. Imagen de la izquierda. Vista desde la grúa de la plataforma escénica y la *porticus post scaenam* © ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98, fig. 47. Figura 72b. Imagen de la derecha. Vista de la esquina sudoeste de la *porticus post scaenam*. En la zona central de las obras se construye el museo © ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98, fig. 48.

[12] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016,98.
[13] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016,98.
[14] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98.



Figura 73 a. Imagen de la izquierda. Vista del ala sur de la *porticus post scaenam* y de la plataforma de la escena © ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98, fig. 49. Figura 73b.Imagen de la derecha. Restos de la estructura que centraba la *porticus post scaenam*. Los pilotes pertenecen al recalce de la antigua fachada por donde se accederá al museo © ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98, fig. 50.

3.2.3. *Carthago Nova*.

A) *Frons scaena*. Características arquitectónicas.

El frente escénico del teatro de *Carthago Nova* fue de tipo mixtilíneo, al igual que los teatros de *Saguntum*[1], *Bilbilis*[2] y *Malaca*[3]. Si bien, en sentido estricto, este frente escénico no se enmarcó en la tipología tradicional establecida[4]: En esencia, existieron tres categorías, claramente delimitadas. En el primer grupo, los teatros con una planta compuesta por muro rectilíneo, ornamentada o no con columnas o pilastras, pero sin exedras. Dentro de este grupo se compuso de los teatros de: *Acinipo*[5], *Itálica*[6], *Clunia*[7] y *Baelo Claudia*[8]. Esta fue una característica de los teatros de finales de la República y época augustea.

Un segundo grupo estuvo compuesto por los teatros con planta con exedra central semicircular o de tendencia curvilínea flanqueada por otras dos exedras de forma rectangular para las *valvae hospitalia*. Esta tipología estuvo perfectamente documentada Italia y en las distintas provincias del Imperio, en el caso hispano destacaba *Augusta Emerita*[9]. El tercer grupo, los teatros con planta formada por tres exedras semicirculares, generalmente bastante profundas. Esta tipología fue característico, sobre todo, en el norte de África[10] a partir del siglo II d.C. Sin embargo, los ejemplos más antiguos se encontraron dentro de la segunda mitad del siglo I d.C. En el caso hispano, destacó el teatro hispano de *Regina*[11], de época flavia[12] .

El teatro de *Carthago Nova*[13], finalizado a finales del siglo I a. C, sentó un precedente en la configuración fachadas con exedras de tendencia semicircular. Sin

[1] CHINER MARTORELL 1990; CORDÓN LLÁCER 2016, GRASSI 1993, 239-240; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[2] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267, MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[3] CASAMAR PÉREZ 1963; CORRALES AGUILAR 2007, 53-76; GONZÁLEZ HURTADO DE MENDOZA 1983; MORA SERRANO 2003,359-376.
[4] SMALL 1983, 55-68; COURTOIS 1989, 101-120, 1999, 75-80.
[5] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-183.
[6] GARCÍA Y BELLIDO 1960; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.
[7] BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.
[8] SILLIÈRES 1997.
[9] MATEOS CRUZ 2018; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; RÖRING 2010, 169-171.
[10] CAPUTO 1959; RAMÍREZ SÁDABA 1981.
[11] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62.
[12] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010,210.
[13] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 211; BOLUDA GUTIÉRREZ *et al*., 2020, 52.

embargo, esta característica se desarrolló en los teatros de Hispania de forma previa a los teatros italianos[14].

El frente escénico de *Carthago Nova* se componía de una planta articulada mediante tres exedras con lados curvos y un fondo recto. Las exedras centrales tuvieron un mayor tamaño frente a las laterales. Las diferentes exedras estuvieron separadas por dos tramos rectos con cuatro columnas[15]. En las improntas de *opus caementicium* se observaba el replanteo original del diseño teórico. Este se ha realizado mediante rectángulo que delimitó su anchura y su profundidad. Encima de este se inscribirían los tramos curvos que definían las exedras[16]. En la siguiente imagen se puede observar la fisionomía actual del frente escénico.

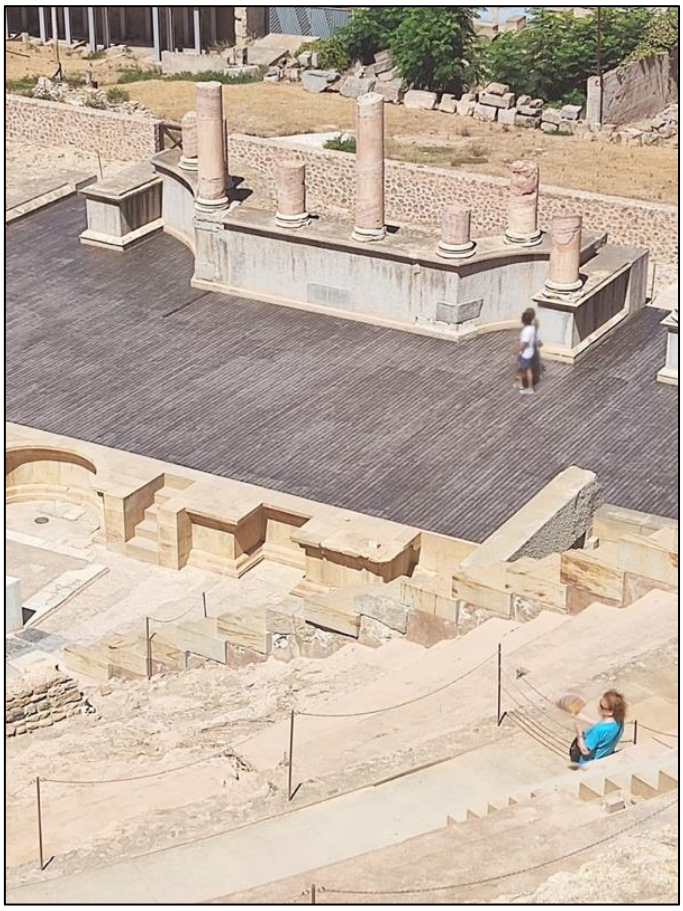


Figura 74. Imagen del frente escénico en el teatro de *Carthago Nova* © Fotografías de la autora [12 de agosto de 2022]

[14] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010,211.
[15]COURTOIS 1989, 192-193.
[16] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010,212.

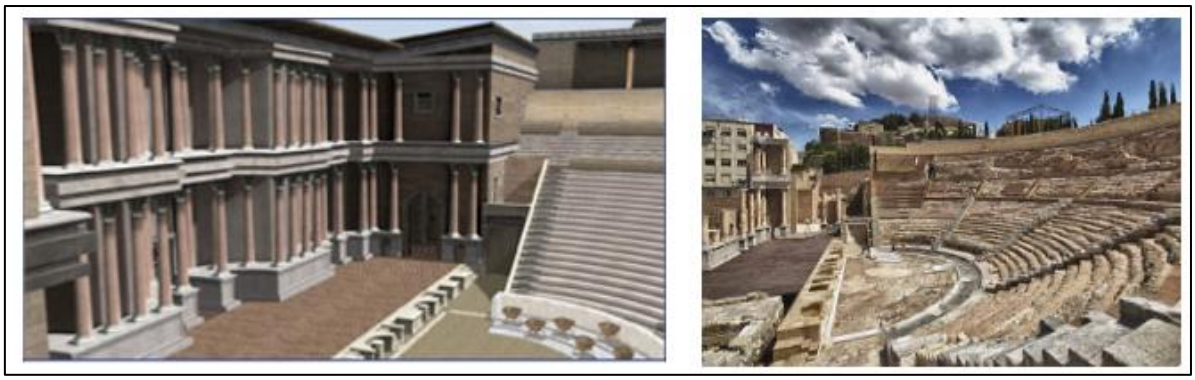


Figura 75a. Imagen de la izquierda. Reconstrucción del frente escénico de *Carthago Nova* © https://www.regmurcia.com. Figura 75b. Imagen de la derecha. Estado actual del teatro © https://www.regmurcia.com

La altura del *podium*, a partir del cual se disponían los tres órdenes arquitectónicos, era de un metro y ochenta y cinco centímetros. Asimismo, se han encontrados varios fragmentos de sillar, de caliza gris[17]. En la mayoría de los sillares encontrados se observaba en la cara anterior diferentes marcas de gradina (*Véase* 4.1.3. *Carthago Nova*).

Encima de este *podium* se sitúan tres órdenes arquitectónicos, cuya descripción más detallada se encuentra en otro apartado de nuestra investigación. (*Véase* 4.1.3. *Carthago Nova*). Una característica distintiva del frente escénico del teatro de *Carthago Nova*[18] era que los tambores de columna estaban realizados con travertino de color rosado. Este material procedía de las canteras área del Cerro de la Almagra (Mula), a unos setenta kilómetros de Cartagena[19]. La utilización de este mármol rojo confería un aspecto colorido y diferente del que podemos ver en otros teatros de la *Hispania citerior*[20]. Si bien los tambores de fuste encontrados en otros teatros también debieron de poseer colores, al estar recubierto con estucos o mármoles[21]

[17] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 217-218; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.
[18] MEROÑO MOLINA, 2017; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 217-218.
[19] BOLUDA GUTIÉRREZ *et al*., 2020, 42-53
[20] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010 a, 243-267; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; LARA ORTEGA 1991;ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; SESÉ ALEGRE 1995; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[21] GALVE IZQUIERDO 2015, 119-151; GARCÍA ENTERO 2014; GARCÍA SÁNCHEZ 2017, 373-377; PENSABENE 1994, 2007

La altura del primer orden arquitectónico, de acuerdo con las medidas vitruvianas, fue de cinco metros y noventa y dos centímetros[22]. El segundo orden tendría una altura de cuatro metros y cuarenta y cuatro centímetros[23]. El posible tercer orden podría tener una altura de tres metros y sesenta y cuatro centímetros[24]. La posible presencia de un tercer orden arquitectónico se ha observado en otros teatros fuera del territorio peninsular como *Arles*[25] y *Orange*[26]. Este tercer orden se ha sugerido para los teatros de *Tarraco*[27] y *Saguntum*[28], aunque no se ha podido confirmar. En el caso de *Carthago Nova* pudo existir este orden, por topografía y cotas. Si bien los propios avatares del proceso de destrucción de la escena, iniciados por el tornavoz y el orden más elevado, pudieron provocar su temprana desaparición[29].

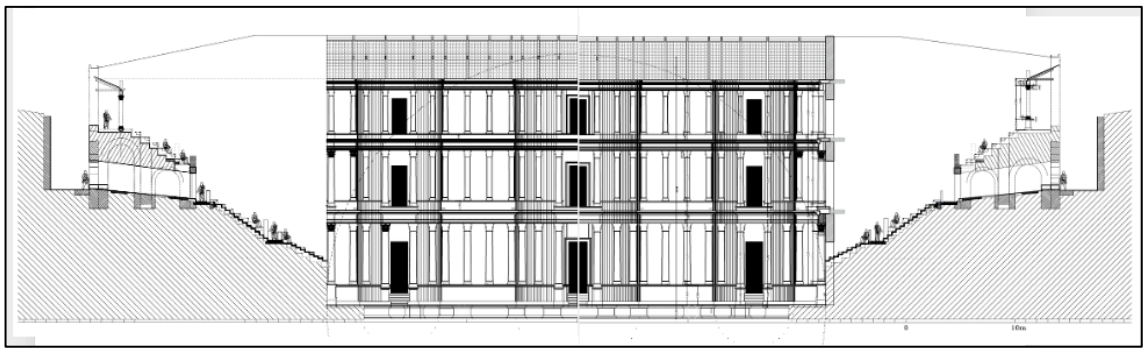


Figura 76. Propuesta de restitución de la *frons scaena* y de la *porticus in summa gradatione* (Dibujo: A. Martínez Ortega) © RAMALLO ASENSIO *et al*., 2010, 228, fig. 16

B) El *proscaenium*. Características arquitectónicas

Este espacio se situaba delante de la *frons scaena.* En este caso, se trataba de una plataforma, con una longitud de cuarenta y tres metros y setenta centímetros de anchura[30]. Además, junto a la fachada escénica se situaba un foso, con una anchura de un metro y veinte centímetros.

[22] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 226.
[23] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 226.
[24] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 227; RAMALLO ASENSIO 2007b, 155.
[25] MONTERROSO CHECA, 2021, 129-138
[26] MONTERROSO CHECA 2021, 129-138.
[27] MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[28] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; CORDÓN LLÁCER 2016; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[29] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 226.
[30]RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 233.

Su principal función se relacionaba con la utilización y/o almacenaje de los telones y decorados utilizados durante el espectáculo[31]. Posibles vestigios de estos telones de fachada se han localizado en los teatros de *Leptis Magna*[32] y *Tarraco*[33].



Figura 77. Fotografía área del *proscaenium*, junto al foso del *aulaeum* © RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 231, fig. 17

C) Otras dependencias de la *scaena*

C1) *Parascenia*

Los *parascaenia* cercaban el *proscaenium*, se comunicaban con este mediante dos grandes puertas en arcada, flanqueadas por otras de menor tamaño ubicadas. Estas puertas mostraban una clara correspondencia con los fosos de los telones. El área ubicada junto a la *frons scaena* estaba ocupada por dos escaleras de planta rectangular y cuatro tramos que conducían a los pisos superiores de las *aulae*[34].

[32] CAPUTO 1987; MAR MEDINA *et al*., 2010, 173-201
[33] MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[34] RAMALLO ASENSIO 2007b, 155.

C2) *Versura.*

En este caso, la única *versura* conservada es la oriental[35], atestiguada mediante el hallazgo un zócalo, realizado en sillares de caliza gris, con una longitud de un metro y cincuenta y siete centímetros[36].

C3) *Postscaenium*

La *porticus postscaenam* de Cartagena se enmarcaba en los tripórticos o cuadripórticos ubicados en la parte trasera del escenario. Esta fue una característica que se inició con el primer teatro *stabile*, el teatro de Pompeyo[37]. Este elemento lo veremos en la mayoría de los teatros de época augustea. Sin embargo, la finalidad de este espacio superó las expectativas del tratado vitruviano[38]

La construcción de esta área fue coetánea a la construcción del resto del teatro, en época augustea[39]. Sin embargo, esto contrastaba con otros teatros, como el teatro de *Volterra*[40], donde se construyó la *porticus post scaenam* en época de Claudio. En *Augusta Emerita* [41] fue un añadido de época Flavia. En *Italica*[42] , se incorporó a finales del siglo I o comienzos de la centuria siguiente. En el caso de la *Hispania citerior*, resultaba significativo el caso de *Caesaraugusta*[43], donde dicho elemento se construyó en época Flavia. No obstante, el paralelo arquitectónico más próximo en cuanto a sus características arquitectónicas, lo encontramos en la *Urbs*, en el pórtico del teatro de *Balbo*[44]. Dentro de la Península Itálica presentaba similitudes con el pórtico del teatro de *Libarna*[45]. Los principales aspectos en común fueron la presencia de una exedra semicircular en el lado opuesto al frente escénico. Si bien, desde el punto de vista tipológico mostraba un gran parecido con el foro de Augusto[46] . Para la construcción de la *porticus post scaenam* fue necesario la realización de

[35] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 235.
[36] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 235.
[37] MONTERROSO CHECA 2009, 181-201, 2010c, 65-84, 2013, 19-23, 2020, 840-845; LA ROCCA 1989; KOLENDO 1981, 303-315; KOLB 1981; JORDAN 1874; FUCHS 1982, 69-80; FRÉZOULS 1974, 35-71, 1982, 343-441, 1983, 193-214.
[38] Vitr. 5. 9.1.
[39] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 148.
[40] PIZZIGATI 2007, 1000-1006.
[41] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; DURÁN CABALLERO 1988a; MORÁN SÁNCHEZ 2018; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; RÖRING 2010, 163-172; TRILLMICH 2004, 277-284.
[42] GARCÍA Y BELLIDO 1960; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.
[43] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015,153-163, 2020, 87-104; KOPPEL GUGGENHEIM 1985.
[44] MANACORDA 1987, 597-610; GATTI 1973, 131-136; MIRTI, LEPORA, SAGUÍ 2000, 359-372; FIORITI *et al*., 2022, 1245-1251
[45] ZANDA 2004.
[46] LAMÚA ESTAÑOL & VIVÓ I CODINA 2015, 65-70; MONTERROSO CHECA 2009, 187-201.

una gran terraza artificial perimétrica, mediante importantes correas de cimentación realizadas en *opus caementicium*[47].

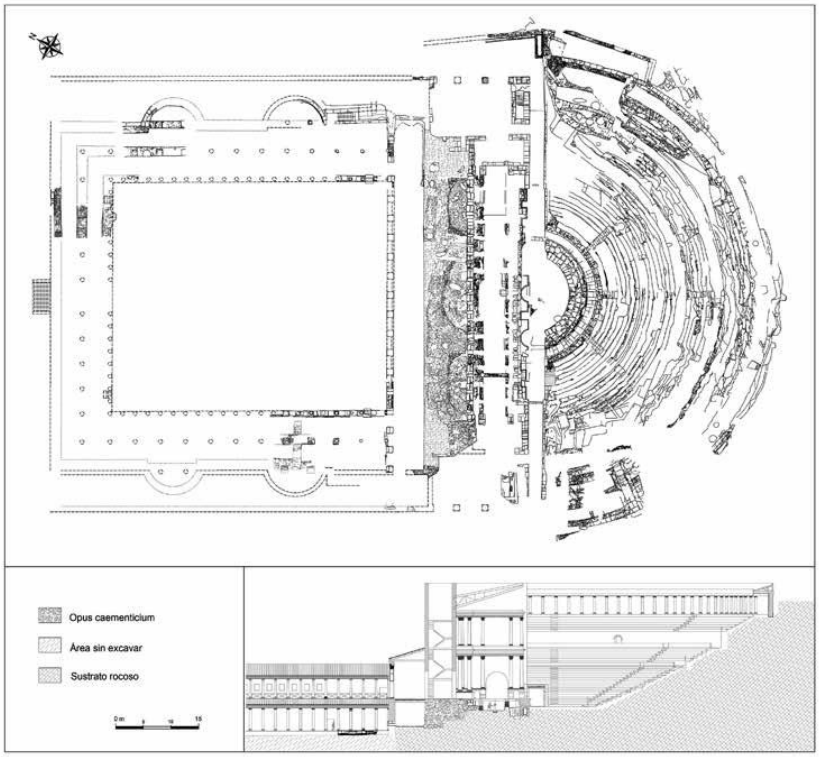


Figura 78. Sección del teatro y del edificio de la *porticus*, con hipótesis de restitución. (S. F. Ramallo, E. Ruiz, A. Martínez, A. Murcia, Aerograph Studio) © RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 149, Fig. 37

De los elementos arquitectónicos encontradas en la *porticus post scaenam* del sector occidental destacan varios fragmentos de basas áticas sin plinto de toros disimétricos y un capitel jónico de época augustea o julio-claudia. Sin embargo, en el sector oriental, debido al desplome de unas columnas, hemos podido reconstruir sus elementos. Dicha columna se compondría de una basa bastante deteriorada y de un capitel corintio, cuya peculiaridad residía tener una única corona de hojas de acanto. Este elemento podría deberse a una influencia helenística. Sin embargo, su normalización se desarrolla en época augustea[48].

Del ala septentrional del pórtico no se han encontrado restos, al igual que de un posible segundo piso. Uno de los elementos más característicos de la decoración de este lugar fue la pavimentación del suelo, compuesto por losas hexagonales de palombino[49].

[47] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 148.
[48] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 149; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.
[49] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 150; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 269-287.

Estas son algunas de las principales características de esta parte del teatro. La *porticus post scaenam* es un espacio aún no investigado en profundidad, que constituye la mayor parte de su superficie[50].

[50] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 150; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 269-287.

3.2.4. *Clunia*

A) *Frons scaena*. Características arquitectónicas

El trazado del frente escénico de este teatro fue de tipo rectilíneo, solo interrumpido por la presencia de *ualuae*[1]. Este trazado también se observó en los teatros de *Acinipo*[2] y *Metellinum*[3]. Si bien su estructura constructiva general fue diferente, debido a la presencia de un pequeño engrosamiento de la zona baja del muro de fondo, ligeramente similar al esquema utilizado en el teatro de *Ostia*[4]. Respecto a la decoración arquitectónica de su frente escénico se conoce casi por completo. Esto se debe al hallazgo de tres series completas de columnas corintias de caliza local, compuestas por basa, fuste y capitel. De estas hemos podido analizar sus características estilísticas y formales[5]. Todos estos elementos nos permitieron reconstruir las principales características de la decoración arquitectónica de su frente escénico, a excepción de los elementos del entablamento (*Véase* 4.1.4. *Clunia*).

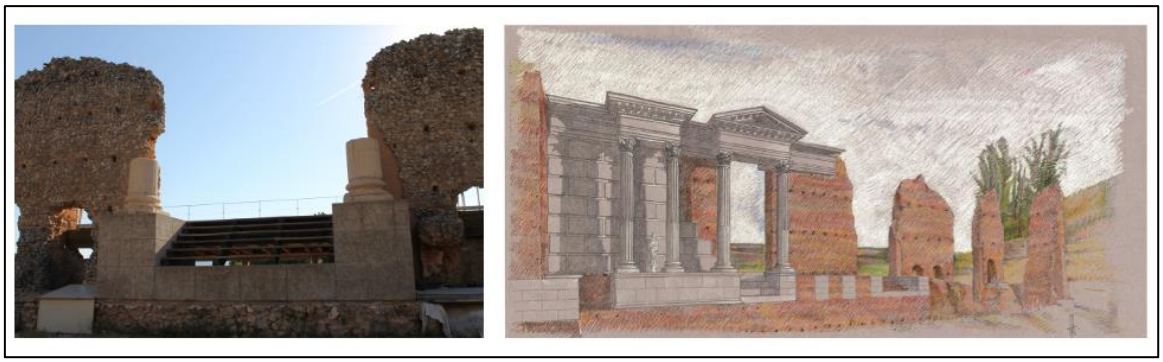


Figura 79a. A la izquierda reconstrucción actual del frente escénico. © Fotografía de la autora. Figura 79b. A la derecha Propuesta de anastilosis de la escena. © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 66

[1] MARTÍN BUENO & NUÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[2] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA TUSET BERTRAN 2019,97-110.
[3] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.
[4] MAR MEDINA 1992, 163-181; PAVOLINI & FALZONE 1957; PENSABENE 2005, 623-634; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019,97-110.
[5] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.

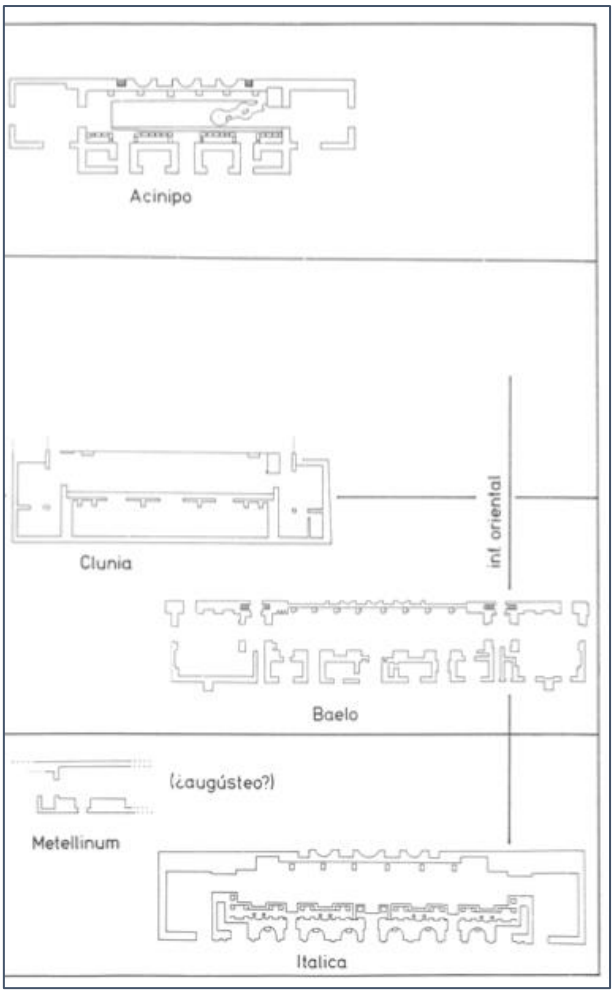


Figura 80. Teatros con *frons scaena* con un trazado rectilíneo © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 138.

La longitud[6] del frente escénico fue, posiblemente, de cincuenta y un centímetros, sin revestimientos. Además, sobre los dos podios centrales se apoyaron cuatro columnas, dos de ellas en los extremos que flanquearon las valvas, frente a las centrales que configuraron el *distylo*[7]. Por ende, la secuencia de la *frons scaena* del teatro fue la siguiente: *distylo- valva hospitalis-distylo- valva regia- distylo- valva hospitalis- distylo*[8]. La altura del frente escénico conservado en la actualidad es de ocho metros. Sin embargo, en origen la altura de este fue la misma que la parte más alta del graderío[9]. Esta fue de dieciocho metros y noventa y un centímetros.

[6] MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; PALOL I SALELLAS 1959, 1991b, 375-383.
[7] BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; ZELLI 2012, 26-40.
[8] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.
[9] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019, 97-110.

El primer orden arquitectónico se encontró situado sobre un podio. Este tenía una altura de entre un metro y cincuenta y cuatro centímetros y un metro y setenta y cuatro centímetros[10]. La altura del orden arquitectónico inferior fue de siete metros y veinte centímetros. Sin embargo, no se conserva ningún elemento del entablamento. La altura del orden inferior con este entablamento fue de nueve metros. El segundo orden se situó sobre un podio con una altura de un metro y veintisiete centímetros. La altura de la columna fue de cinco metros y sesenta centímetros. De este orden superior al igual que en el orden inferior no se ha conservado ningún elemento de su entablamento. Pero sí se ha documentado su altura en un metro y cuarenta centímetros. Por tanto, el orden superior tuvo una altura completa de ocho metros y veintisiete centímetros[11], muy similar a la del orden inferior.

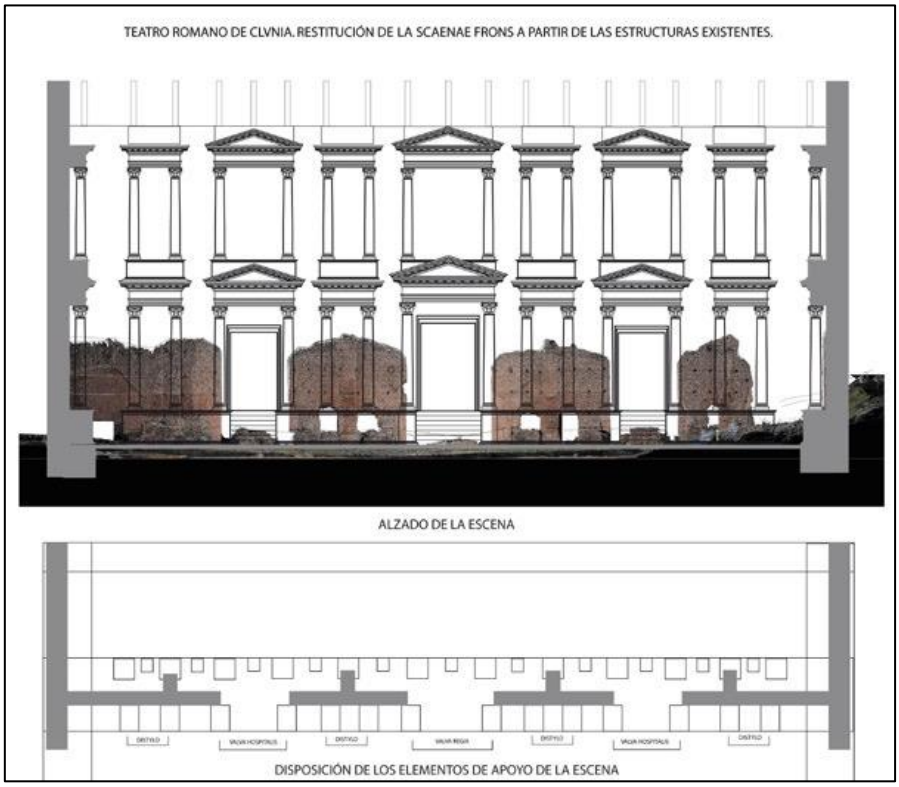


Figura 81. Reconstrucción del alzado de la escena © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 45

En el primer y segundo piso de la escena[12] se repite el mismo esquema arquitectónico. Las puertas de acceso al *parascenio* estuvieron flanqueadas por dos

[10] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019, 98.
[11] MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 224.
[12] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA TUSET BERTRAN 2017, 28-37; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BERTRAN 2008, 137-149; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019, 99.

columnas y dejaron los rincones de la escena entre podios. Estos dos pequeños accesos descendían al espacio que se encuentra bajo el escenario. Dicho espacio fue documentado en las excavaciones de la primera década del siglo XXI[13]. De esta forma, el frente escénico pudo estar compuesto bien por dos órdenes arquitectónicos de gran tamaño[14] o tres órdenes arquitectónicos menores[15], hipótesis cada vez más refutada. Nosotros nos basaremos en la idea de dos órdenes arquitectónicos de gran tamaño como muestran las recreaciones de las siguientes imágenes. Respecto a los dos órdenes arquitectónicos, el primero se encuentra realizado en arenisca y el segundo orden en caliza local[16]. (*Véase* 4.1.3. *Clunia*)



Figura 82a. A la izquierda la reconstrucción del frente escénico del teatro de *Clunia*. Figura 82b. A la derecha fotografía desde la *summa cavea* del frente escénico. Imagen de la izquierda © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 58. Imagen de la derecha. © Fotografía de la autora.

Por tanto, el frente escénico estuvo compuesto por dos órdenes superpuestos, situados encima de un *podium*[17]. (*Véase* 4.1.3. *Clunia*). La altura total estuvo delimitada por el pórtico *in summa gradatione*[18]. Este esquema arquitectónico tuvo importantes

[13] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2010, 279.
[14] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41.
[15] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451.
[16] BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012, 26-40.
[17] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45.
[18] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2010, 280; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 225.

similitudes con el teatro de Orange[19] y su desarrollo requirió de un perfil trapezoidal de los frentes de los *parascenios*[20].

La idea de que el primer orden arquitectónico fuese de arenisca, material pobre, nos lleva a pensar en la ausencia de caliza local para un orden arquitectónico destinado a soportar un mayor peso. La razón fue que la caliza local presentó un mejor comportamiento frente a la gran oscilación térmica de la zona. Además, por las fisuras de este material se podía introducir el agua y se producía una fragmentación, por el escamado de la piedra. Esto es un problema que arrastra el teatro hasta nuestros días, que dificultó la conservación y restauración de este. Frente a la arenisca, un material mucho más poroso, mucho más fácil de labrar, por ende, más frágil ante golpes y más adecuado para soportar el peso al ser más resistente al clima[21].

Los muros de la escena estuvieron elaborados con piedra caliza local recubierta[22]. Además, debemos destacar que muchos de los fragmentos de los capiteles presentaron restos de pintura. Posiblemente, todo el frente escénico estuviera pintado. También se han encontrado restos de estucos y algunos fragmentos de mármol de Espejón[23], entre los materiales de derrumbe de la escena. No obstante, su escasa cantidad no nos permite suponer su presencia masiva en el edificio[24]. Sin embargo, el estucado fue algo necesario para poder sellar las fisuras naturales de la piedra local. Además, solucionó el rápido deterioro que provocó la continua exposición del material a la intemperie.

Todas estas ideas deben ser tomadas con suma cautela ya que el frente escénico ha sufrido un gran expolio a lo largo de los siglos, que impide una reconstrucción fidedigna del mismo. Como se puede ver en la siguiente imagen:

[19] MONTERROSO CHECA 2021, 129-138.
[20] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2010, 280; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019, 97-110.
[21] RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIÓ DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.
[22] BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; ZELLI 2012, 26-40.
[23] GARCÍA ENTERO GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, ZARCO MARTÍNEZ 2018, 185-197; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 224
[24] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2010, 282.

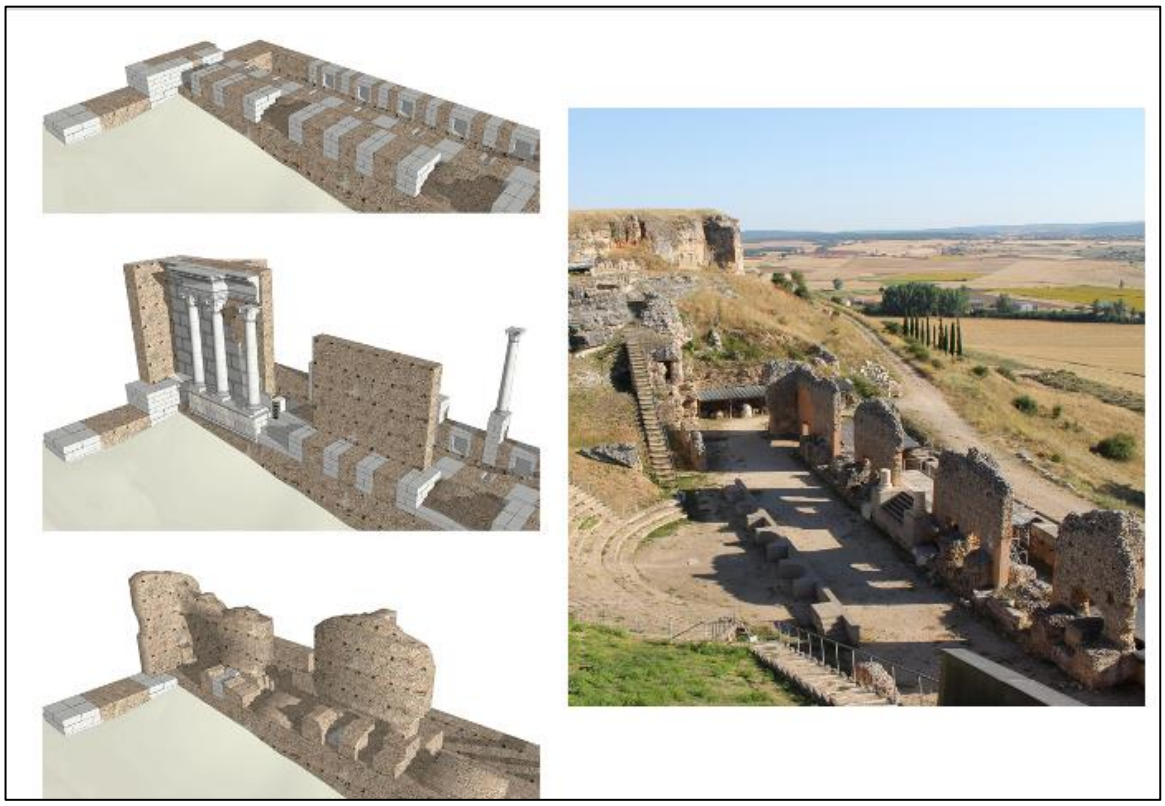


Figura 83 a. A la izquierda. Secuencia constructiva y de saqueo del frente escénico del teatro © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 60. Figura 83b. A la derecha imagen del frente escénico © Fotografía de la autora.

B) El *proscaenium*. Características arquitectónicas.

En lo relativo a este espacio, no podemos aportar datos debido a su práctica desaparición con la remodelación de la edificación en el 169 d.C. En dicho año el teatro sufrió una gran reforma, siendo transformado en un anfiteatro, para la realización de *munera* y *venationes*. Con este fin, se creó un gran espacio a modo de arena, mediante la ampliación de la *orchestra* y la eliminación del *proscaenium*[25].

C) Otras dependencias de la *scaena*

C1) *Parascenia*

El cuerpo escénico y la *cavea* se encontraron unidos en sus extremos mediante unas torres de planta rectangular, los *parascaenia*[26]. De esta forma, la *cavea* conformó una única unidad constructiva, en la que los *parascaenia* hacen de punto de unión entre las dos partes. Por ende, este teatro fue acorde con el modelo que surge en época augustea

[25] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2006, 251-262; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019, 97-110; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 224.
[26] PALOL SALELLAS 1982, 72.

y julio-claudia[27], donde escenario y graderío tuvieron puntos de unión. A diferencia de los teatros anteriores en los que el graderío y el cuerpo escénico nunca habían estado unidos[28]

C2) *Versura.*

No se han conservado restos arqueológicos de estas áreas[29].

C3) *Postscaenium.*

Las labores arqueológicas realizadas al Este del frente escénico de 2007-2010[30], han mostrado la existencia de un gran espacio rectangular de cuarenta y ocho metros por seis metros. El cierre de este se realizó mediante las líneas de la fachada de los *parascenia*. Este espacio se situó, dos metros por debajo, del resto del teatro. Por ende, estábamos frente a un gran sótano, que tuvo comunicación con el resto del cuerpo escénico mediante una amplia escalera con dos puertas. Además, no tuvo ninguna comunicación con el exterior debido a su carácter soterrado[31]. No se han encontrado más restos arqueológicos que nos puedan aportar información sobre sus características constructivas o decorativas.

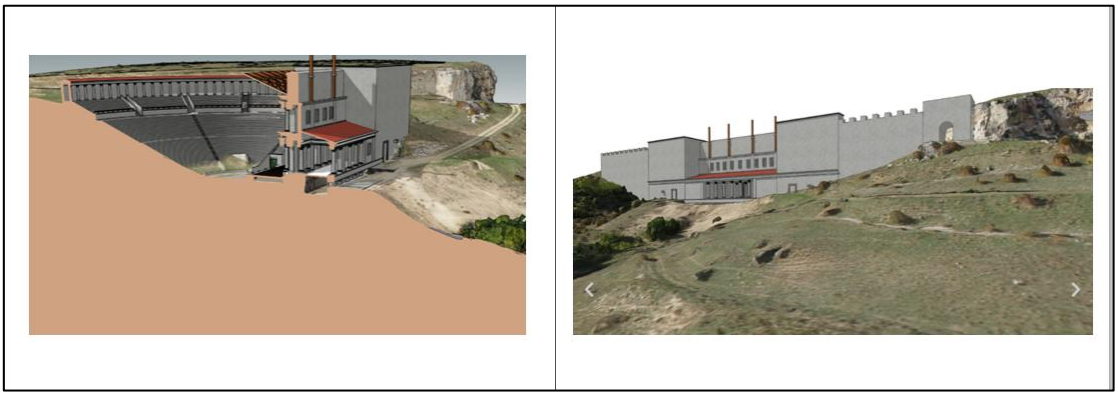


Figura 84a. Imagen de la izquierda. Sección del teatro de Clunia © https://www.clunia.es/descubre-clunia/teatro/ [Consultado el 13 de diciembre de 2021]. Figura 84b. Imagen de la derecha. Vista del teatro desde el acceso a la ciudad © https://www.clunia.es/descubre-clunia/teatro/ [Consultado el 13 de diciembre de 2021].

[27] MAR MEDINA 1994, 25-44.
[28] MÁRQUEZ MORENO 2002a, 25-26.
[29] MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 224; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019, 97-110.
[30] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BERTRAN 2008, 137-149; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174.
[31]MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 226.

3.2.5. *Pollentia*.

En este teatro no podemos desarrollar el esquema empleado para el resto de los teatros de nuestro estudio. El motivo es que su frente escénico y sus dependencias anexas se encuentran totalmente arrasadas. Las primeras excavaciones realizadas en el teatro en 1952 lograron documentar una parte de la *scaena*[1]. En estas primeras labores arqueológicas no se encontraron restos arqueológicos, que mostrasen una estructura escénica realizada en piedra[2]. En concreto, de esta área solo se conservaron recortes en la roca, que seguramente sirvieron para el *pulpitum* y el *proscaenium.*[3] Un hallazgo destacado fueron cinco pozos en el centro de la *scaena*. Estos pozos podrían ser pilares móviles[4] para encajar una escena rudimentaria de madera[5]. Sin embargo, otros autores[6] plantearon la hipótesis de que estos hoyos fueran huecos para pasos, geométricamente emplazados según el esquema vitruviano[7]. Este es el aspecto que presenta el teatro en la actualidad.



Figura 85. Restos arqueológicos del frente escénico del teatro © Fotografía de la autora [16 de septiembre de 2022]

[1] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.
[2] ARRIBAS PALAU 1978; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS CHÁVEZ ÁLVAREZ 2005, 93-115.
[3] ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; MORENO PÉREZ, 2007, 87-106.
[4] GIAIME *et al*., 2017, 184-201; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.
[5] AMORÓS AMORÓS 1958; ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.
[6] ORFILA PONS *et al*., 2002, 339-360.
[7] Vitr. 5.

3.2.6. *Saguntum*

A) *Frons scaena*. Características arquitectónicas.

El frente escénico, antes de su rehabilitación, mostraba un estado de deterioro muy avanzado. Sin embargo, se han podido conocer algunas de sus características arquitectónicas y constructivas. La fachada escénica tuvo una longitud de cuarenta y cuatro metros[1]. El trazado del frente escénico fue de tipo mixtilíneo, conformado por tres exedras, con entrante central profundo y dos laterales. Su restitución se ha podido realizar gracias al hallazgo de los restos de la *valva hospitalium* este y de la *valva regia*[2]. La *valva regia* tuvo una longitud de cinco metros y una anchura de dos metros. Las *valvae hospitales* tuvieron una longitud de cinco metros y una anchura de tres metros. Las dos *valvae* siguientes presentaron una longitud de cuatro metros y una anchura de dos metros. También, se encontraron restos arqueológicos de un muro. Esta construcción se realizó de forma paralela al frente escénico. Sus dimensiones fueron: tres metros de longitud y una anchura de un metro y medio[3].

Este trazado mixtilíneo abandonó la simplicidad rectilínea descrita por Vitruvio[4]. El esquema rectilíneo fue característico de época augustea. Se han podido encontrar diferentes ejemplos del trazado rectilíneo en el valle del Ródano: Arlés[5], Orange[6] o Vaison. Otros teatros de menor tamaño con el mismo trazado fueron: *Aosta*[7], *Casino*, *Herculaneum*[8], *Gubbio*[9] y *Verona*[10]. Mientras que los ejemplos más característicos de trazado mixtilíneo en la Península Ibérica fueron: *Carthago Nova*[11], *Bilbilis*[12], *Malaca*[13], *Regina*[14] y *Segobriga*[15]. Sin embargo, fue *Augusta Emerita* [16] el teatro con mayores

[1] BELTRÁN LLORIS 1982a, 41-62.
[2] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993,13-24.
[3] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[4] Vitr. 5.
[5] MONTERROSO CHECA 2021, 129-138.
[6] MONTERROSO CHECA 2021, 129-138.
[7] APPOLONIA *et al*., 2003, 17-20.
[8] PAPPALARDO 2003, 171-178
[9] MARCATTILI 2007.
[10] TRONCHIN & BEVILACQUA 2022, 109-118.
[11] RAMALLO ASENSIO 1999a; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 269-287; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67
[12] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[13] CASAMAR PÉREZ 1963; CORRALES AGUILAR 2007, 53-76.
[14] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62.
[15] ABASCAL PALAZÓN 2017, 571-581; ALMAGRO BASCH 1983a, SESÉ ALEGRE 1995.
[16] MORÁN SÁNCHEZ 2018; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 169-171.

similitudes respecto al saguntino. Asimismo, el frente escénico del teatro de *Leptis Magna*[17] y Lyon presentaron características comunes con el teatro saguntino. En ambos casos tuvieron tres exedras con puertas encuadradas por columnas y tres órdenes arquitectónicos.

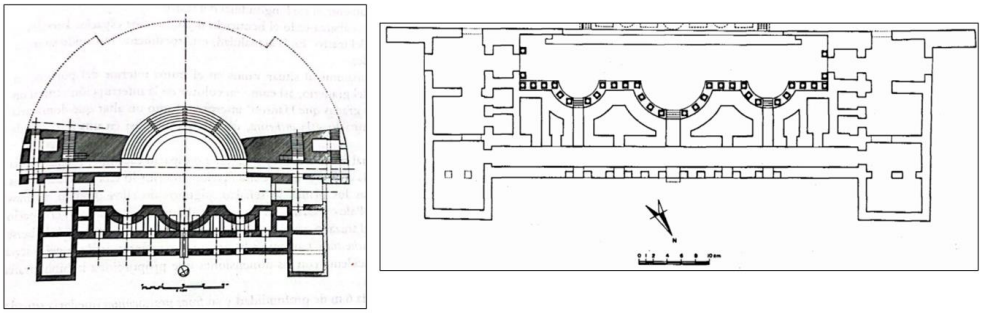


Figura 86a. Imagen de la derecha. Plano de la escena del teatro de *Saguntum* © HERNÁNDEZ HERVÁS, 1989, p.253. Figura 86b. Imagen de la izquierda. Plano de detalle de la restitución de la planta del cuerpo escénico, en la segunda fase constructiva © ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, p. 14, lam.15

Su *frons scaena* tuvo tres órdenes arquitectónicos (*Véase* 4.1.6. *Saguntum*). Hemos podido analizar algunos de sus elementos arquitectónicos gracias a un derrumbe de la *frons scaenae* en el *hyposcaenium*. Posteriormente, este fue rellenado con loza valenciana de los siglos XV-XVI. Esto posibilitó la buena conservación de muchos de los elementos decorativos hasta la restauración acometida.

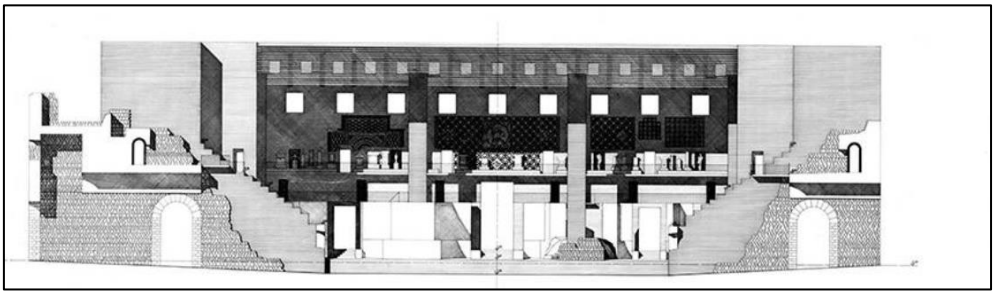


Figura 87. Sección longitudinal del frente escénico tras su restauración © GRASSI 1993, 239-240

[17] CAPUTO 1987; MAR MEDINA *et al*., 2010,173-201.



Figura 88. Reconstrucción del segundo orden arquitectónico del frente escénico © Fotografía de la autora [3 de septiembre de 2019]

El momento exacto del derrumbe no lo conocemos, pero gracias a la historiografía del teatro podemos establecer una cronología aproximada. En el siglo X *Ahmad Benmohamed Al-Razi*[18] nos relató la existencia de un gran frente escénico en el teatro. A mediados del siglo XVI Mario Arecio[19] mencionó la existencia de esta *frons scaena*. Sin embargo, en el grabado de 1563 por A. *Van den Wyngaerde*[20] ya no se observa. Por tanto, fue plausible el derrumbe de la escena en la primera mitad del siglo XVI. Tras este desplome, el deterioro del teatro se acentúo, como se puede observar en el grabado realizado por Laborde en 1811[21] y en las fotografías tomadas por Almagro Gorbea[22] en la década de los ochenta. La reconstrucción del teatro[23] se realizó de una forma poco fidedigna a su estado primigenio. En la actualidad se observa el aspecto artificial del frente escénico. La mayoría de sus elementos arquitectónicos decorativos se encuentran en los fondos del museo[24] (*Véase* 4.1.6. *Saguntum*)

[18] SOLER FERRER 1988, 72.
[19] SOLER FERRER 1988, 72.
[20] SOLER FERRER 1988, 72.
[21] DE LABORDE 1811.
[22] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179.
[23] GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI ROIG 1993,43-46.
[24] CHINER MARTORELL 1990.



Figura 89. Imágenes del teatro de *Saguntum* a través del tiempo. De izquierda a derecha. Imagen del teatro en 1811 grabado realizado por Laborde © DE LABORDE 1811, 24. Fotografía del teatro en 1980 © ALMAGRO GORBEA 1979, 79. Fotografía del teatro en 2019 © Fotografía de la autora [3 de septiembre de 2019]

B) El *proscaenium*. Características arquitectónicas.

El hallazgo de los restos arqueológicos de las dependencias anexas de la *scaena* representa un porcentaje ínfimo de lo que fue su aspecto original. De ahí la dificultad para la descripción de estas áreas. A través de la documentación[25], sabemos que el *proscaenium* estuvo situado a seis metros y cuarenta centímetros desde la *frons scaenae* hasta el *frons pulpiti.* Este último estuvo a tres metros de distancia del eje este-oeste de la edificación[26]. Esta área se encuentra desaparecida en la actualidad.[27].

C) Otras dependencias de la *scaena*

C1) *parascenia*

Uno de los pocos datos que podemos aportar respecto a esta área, fue la existencia de dos *basilicae*, situadas detrás de los *parascenia*[28]. Frente a lo normativo que fue ubicarlas al lado, en un cuerpo sobresaliente de la línea del *postscaenium*[29].

C2) *versura.*

En el caso saguntino, no se han conservado[30].

C3) *postscaenium.*

La documentación arqueológica y literaria ha permitido establecer algunas de sus características. Este espacio tuvo un sistema de cimentación abovedada. Además, de la relación de la cloaca central y este con los muros de la escena y del *postscaenium*. Con esta última área conformaron un juego de dos bóvedas superpuestas. Además, tanto las

[25] CHABRET CHABRET 1888; DE LABORDE 1811; MIÑANA ESTELA 1737; ORTIZ Y SANZ 1807.
[26] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989.
[27] LARA ORTEGA 1991.
[28] CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[29] HERNÁNDEZ HERVÁS 1989, 105; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[30] CORDÓN LLÁCER 2016; GRASSI 1993; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.

cloacas como la cimentación de la escena se vincularon a una primera fase constructiva realizada en *opus vittatum* de pequeño tamaño[31].

El frente escénico sufrió una remodelación en la segunda fase, que afectó a la construcción de los dos cuerpos salientes, en la línea de cierre del *postcaenium*. Estas se utilizaron como dos basílicas laterales, cuya construcción provocaba un refuerzo en la cimentación, tanto de los *parascaenia* como de los accesos a éstos[32]. El cierre norte del teatro tuvo dos vanos, que comunicaron el exterior del edificio con las dependencias del *postscaenium*, la *frons scaenae* y el *proscaenium*. Esto permitió una circulación lógica y acorde con las necesidades del espectáculo en toda esta parte del teatro[33].



Figura 90. El corredor del postcenio con la salida de la cloaca en primer término © ALMAGRO GORBEA, 1979, lám. VII

[31] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 16.
[32] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 16.
[33] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 23.

3.2.7. *Segobriga*.

A) *Frons scaena*. Características arquitectónicas.

El frente escénico del teatro de *Segobriga* estuvo formado por una gran fachada monumental que cerró el teatro, favoreciendo la acústica de este[1]. Esta área se encuentra prácticamente arrasada de sus elementos originales. Sin embargo, gracias a las diferentes publicaciones realizadas sobre el monumento[2] hemos podido describir sus principales características.



Figura 91a. Imagen de la izquierda. Fotografía actual del frente escénico del teatro desde la *cavea* © Fotografía de la autora [02 de noviembre de 2022]. Figura 91b. Imagen de la derecha. Fotografía de detalle del frente escénico © Fotografía de la autora [02 de noviembre de 2022]

El trazado del frente escénico fue de tipo mixtilíneo, con una longitud de cuarenta y dos metros. Los siguientes teatros hispanos tuvieron este mismo trazado: *Carthago*

[1] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41.
ABAD CASAL 1977,189- 192; ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 1994, 2002, 21-44, 2003, 141-158, 2011a, 109-125, 2011b, 50-53; ABASCAL PALAZÓN & CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2002,151-186; ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337; ALFÖLDY 1973; ALMAGRO BASCH 1983a, 1983b,131-150, 1984, 1987, 323-329; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218; ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012,287-370; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181; ÁLVAREZ DE BUERGO, FORT GONZÁLEZ GÓMEZ-HERAS 2004, 5-22; ATIENZA FUENTE 2011, 25-31, 2014,515-534; CABALLO RUFINO & MELCHOR GIL 2014; [2] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009,169-182, 2012,371-396, 2017, 471-490, 2020, 435-458, 2021, 377-388; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA ,PANZRAM 2019, 191-212;CEBRIÁN FERNANDEZ & HORTELANO UCEDA 2014, 141-156, 2018, 147-151, 2017, 201-219; DELPLACE 1980; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO 2011, 318-341; LE ROUX 2008, 381-401; LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 3-57; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995, 1997, 51-56; TRUNK 1998, 151-175.[2]

Nova[3], *Bilbilis*[4], *Malaca*[5], *Regina*[6] y *Saguntum* [7]. Fuera del territorio hispano destacó el teatro de *Leptis Magna*[8]. El frente escénico tuvo tres grandes *valvae.* Estas tres portadas, como en otros teatros romanos, fueron de estructuras y dimensiones diversas. La *valva regia*, se abría al fondo de un ábside curvo con dos columnas. Entre ambas columnas se accedía a la puerta principal de acceso al *proscaenium*. Las *valvae hospitalium,* se abrían en el muro de cierre del frente escénico, como se puede ver en los restos de sus cimientos. Respecto a estas *valvae hospitalium* desconocemos si estuvieron adinteladas en su parte superior. Las *valvae hospitalium* fueron más estrechas y menos monumentales que la *valva regia*[9]

El frente escénico se compuso de dos órdenes arquitectónicos superpuestos. El pedestal del segundo orden estuvo decorado con una gran inscripción monumental [10]. Sus dimensiones fueron: treinta y dos metros de longitud por un metro y setenta centímetros de ancho. Este espacio solo se vio interrumpido por la exedra de la valva regia[11]. Este epígrafe ha sido reconstruido por Alföldy[12]. En ella aparecieron los munificentes que financiaron el teatro (*Véase*. 8.3.1. *Segobriga*).

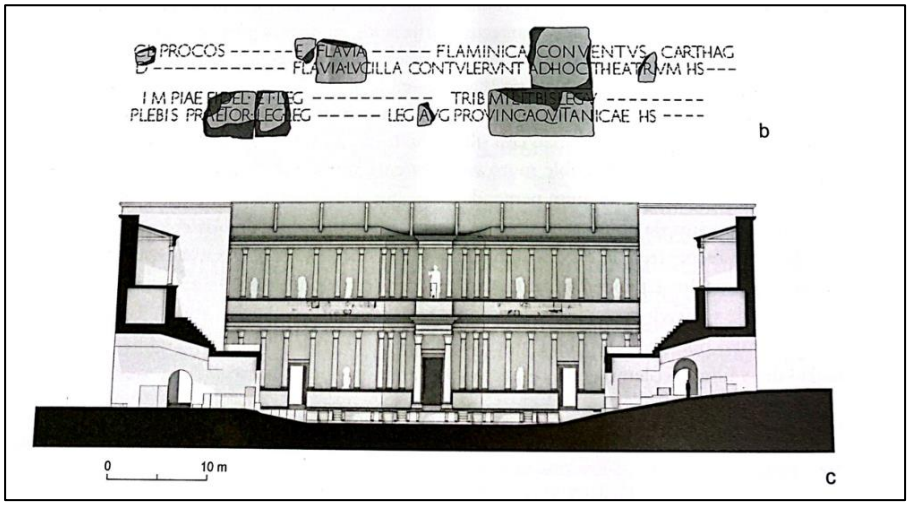


Figura 92. Restitución del frente escénico con la inscripción monumental © GRIS JEREMIAS 2014, 356.

[3] RAMALLO ASENSIO 1999a; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.
[4] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[5] CASAMAR PÉREZ 1963; CORRALES AGUILAR 2007, 53-76.
[6] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62.
[7] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993,13-24.
[8] CAPUTO 1987; MAR MEDINA *et al*., 2010b, 289-308.
[9] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,33.
[10] GRIS JEREMIAS 2014, 355.
[11] GRIS JEREMIAS 2014, 358.
[12] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2010, 289-308.

El frente escénico estuvo cercado en su parte oriental por un muro de *opus cuadratum,* del que solo se conservan sus cimientos. De forma perpendicular a este muro se construyó otro murete en *opus vitatum*[13], para una mayor sujeción. En el lado occidental se han encontrado restos de sillares de roca caliza[14]. En la siguiente imagen, podemos ver una reconstrucción del teatro. Este teatro, en principio, al igual que otros del mundo romano estaría compuesto por una escena mucho más pobre, realizada quizás en elementos móviles. En concreto, se utilizó un fondo de un palacio monumental para la tragedia, una calle normal para las actuaciones de comedia y una representación más compleja para la sátira. Los diferentes elementos encontrados nos hacen pensar en una primera escena provisional y luego su realización en piedra[15].

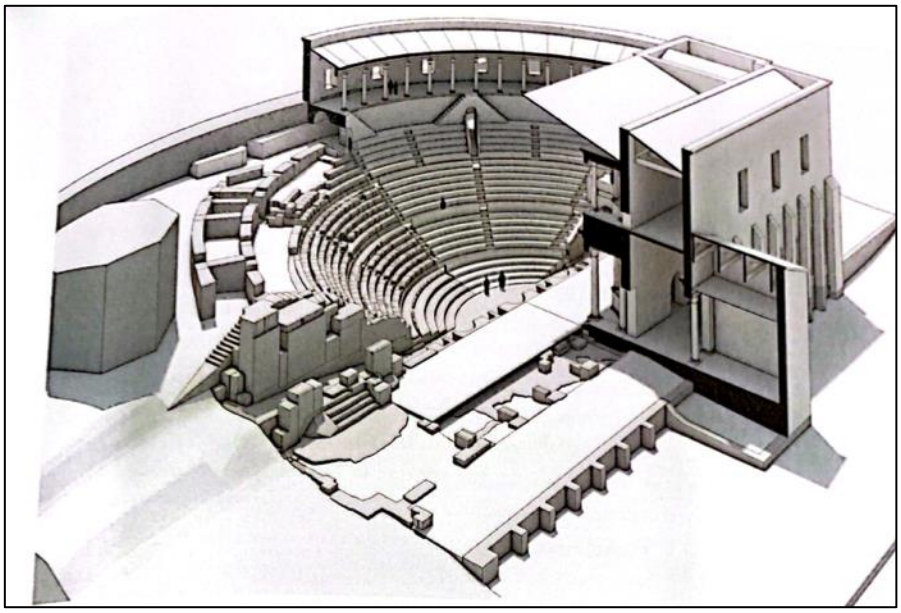


Figura 93. Restitución del conjunto del teatro de *Segobriga* © GRIS JEREMIAS 2014, 359.

[13] SESÉ ALEGRE 1994, 392.
[14] GRIS JEREMIAS 2014, 356.
[15] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,33.

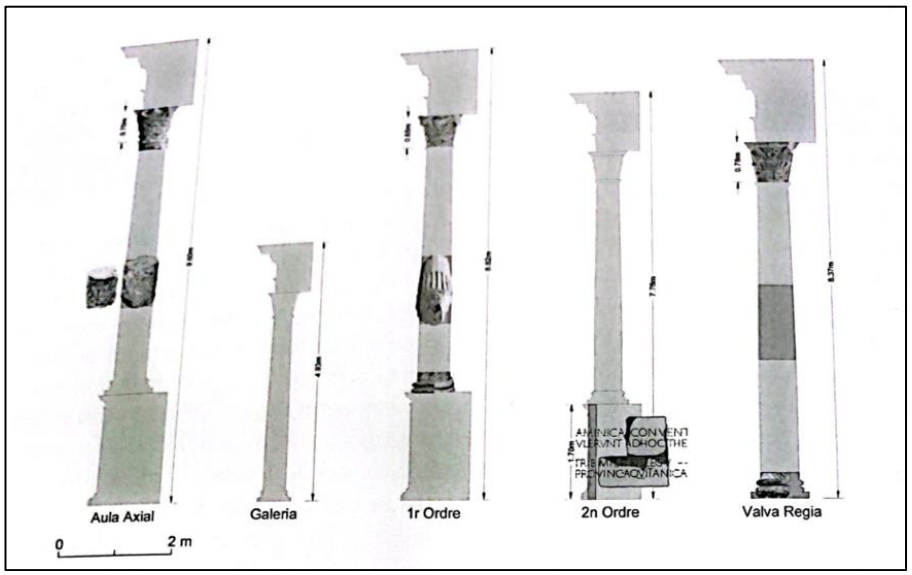


Figura 94. Ordenes arquitectónicos del teatro romano © GRIS JEREMIAS 2014,356.

B) El *proscaenium*. Características arquitectónicas.

El *proscaenium* se compuso de un tablado de madera, en la actualidad reconstruido. Las dimensiones de esta área fueron: cuarenta y dos metros de longitud, una anchura de seis metros y medio en el lado oriental y seis metros y sesenta centímetros en el lado occidental[16]. En sus extremos se situaron cuatro escaleras que comunicaron con la *orchestra*. Estas escaleras tuvieron cuatro escalones. La anchura de cada escalón fue de noventa y cinco centímetros. Los *paradoi* o *aditus maximus* estuvieron abiertos en el *pulpitum* y sirvieron de fachada del *proscaenium*[17]

C) Otras dependencias de la *scaena*

C1) *Parascenia*

Esta área se compuso de dos grandes habitaciones, situadas a ambos lados del *parascenium.* Su finalidad fue servir de retiro a los actores entre los diferentes actos de la función. Únicamente se conservó el *parascenium* occidental. Este tuvo una longitud de diez metros y setenta centímetros y una anchura de nueve metros y treinta centímetros. Su pavimento estuvo realizado mediante una capa gruesa de piedras mezcladas con cal[18].

[16] ABAD CASAL 1977,189-192; ALFÖLDY 1973; CABALLO RUFINO & MELCHOR GIL 2014; CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009,169-182, 2012,371-396, 2017, 471-490, 2020, 435-458, 2021, 377-388; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,25-41.
[17] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; DELPLACE 1980; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO 2011, 318-341; LE ROUX 2008, 381-401.
[18] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009,169-182, 2012,371-396, 2017, 471-490, 2020, 435-458, 2021, 377-388; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41.

El *parascenium* occidental mostró una buena comunicación con el exterior, en concreto con el anfiteatro y la calzada, que comunicaba con la entrada principal de la ciudad[19]. Del *parascenium* oriental no tenemos ningún resto arqueológico[20]. Esto se debe a que toda la parte oriental de la *scaena* fue reutilizada, tras el saqueo de la crisis del siglo III d.C[21]. Incluso la *orchestra* quedo reducida a un segmento de circulo cuyo pavimento fue únicamente la roca natural[22] .

C2) *versura.*

El único resto encontrado en estas áreas fue un pequeño macizo de roca caliza[23].

C3) *postscaenium*

Los únicos restos de esta área encontrados fueron un muro exterior y una pequeña habitación. El muro delimitó la parte norte del teatro[24]. Este se compuso de una serie de contrafuertes para lograr una mejor sustentación. Además, sirvió de cierre para el amplio corredor exterior[25]. Los contrafuertes tuvieron una forma cuadrada y estuvieron separados unos de otros por tres metros y veinte centímetros. Las dimensiones completas de este muro fueron, una longitud de cincuenta y nueve metros con setenta centímetros y una anchura de cinco metros y setenta y cinco centímetros.[26]. La habitación cuadrada[27] pudo servir para guardar los diferentes elementos necesarios para las representaciones. También sirvió como un lugar para el cambio y descanso de los actores[28]. Sus dimensiones fueron de nueve metros y treinta centímetros en dirección norte-sur y ocho metros con diez centímetros en dirección este-oeste[29].

---

[19] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,25-41; ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012,287-370.

[20] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; GUTIÈRREZ GARCÍA 2011, 318-341.

[21] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,25-41; SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995; 1997, 51-56.

[22] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 3-57; MORENO PÉREZ 2007, 87-106.

[23] SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,25-41; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371

[24] LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 3-57; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41.

[25] ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 2003, 141-158; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41.

[26] SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,25-41.

[27] LE ROUX 2008, 381-401; SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41

[28] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009,169-182, 2012,371-396, 2017, 471-490, 2020, 435-458, 2021, 377-388; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,25-41.

[29] ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012,287-370; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41.

3.2.8. *Tarraco*.

A) *Frons scaena*. Características arquitectónicas.

Nos gustaría empezar describiendo el frente escénico del teatro con la siguiente frase de S. Ventura Solsona:"Prácticamente el teatro romano de Tarragona no existe, y no podemos acudir a comprobar los elementos de juicio que la erudición de los referidos excavadores no se descuidó, por fortuna en anotar y transmitirnos cumplidamente[1]"

El frente escénico estuvo decorado con tres órdenes arquitectónicos. Este estuvo sostenido por macizos de hormigón, cuya función fue soportar el gran muro del frente escénico y del *frons pulpiti*. El frente escénico fue de tipo mixtilíneo[2], articulado en tres *valvae*. Se compuso de una *valva regia* axial con una anchura máxima de diez metros y setenta y dos centímetros junto a dos *valvae hospitalia* laterales, con una anchura máxima, cada una, de cinco metros y cuarenta y ocho centímetros[3]. Además, se encontró delimitado por un muro trasero. Este murete se conservó en altura y mantuvo los restos de las improntas de los sillares sobre el hormigón, que nos permitieron saber la ubicación de las tres *valvae*[4]. La longitud total del frente escénico fue de cuarenta metros con setenta y un centímetros.



Figura 95a. Imagen de la izquierda. Reconstrucción del teatro romano de Tarragona © https://www.tarraco360.com [Consultado el 17 de diciembre de 2022]. Figura 95b. Imagen de la derecha. Fotografía actual del teatro ©https://www.mnat.cat/[Consultado el 17 de diciembre de 2022].

Algunos de los elementos más importantes del frente escénico fueron sus epígrafes (*Véase* 8.2.1. *Tarraco*). Entre estos, destacó la inscripción imperial monumental con el nombre y los títulos del emperador Augusto. Esta se sitúo en el pedestal del segundo orden del frente escénico[5]. Esta primera inscripción[6] mostró unas letras

[1] VENTURA SOLSONA 1942, 202
[2] GRIS JEREMIAS 2015, 216; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019.
[3] ROCA ROUMENS 1983, 97-103; MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76.
[4] MAR MEDINA, *et al*., 2012, 59-76; DOMINGO MAGAÑA 2003; BERGES SORIANO 1982, 115-137.
[5] GRIS JEREMIAS 2015, 216; AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327.
[6] CIL II2/14, 875=RIT 101 = HEp 2011, 495.

cuidadosamente grabadas sobre el bloque. Este epígrafe se relacionó con el inicio constructivo del teatro. Una segunda[7] inscripción con letras grabadas sobre el estuco se vinculó con una reforma posterior, referente a la ornamentación y la marmorización del teatro. En las siguientes imágenes podemos ver una reconstrucción del teatro[8]. Las esculturas principales de los ciclos escultóricos ocuparon los nichos sobre las *valvae* en el segundo y tercer orden (*Véase* 4.2.8. *Tarraco*)[9].

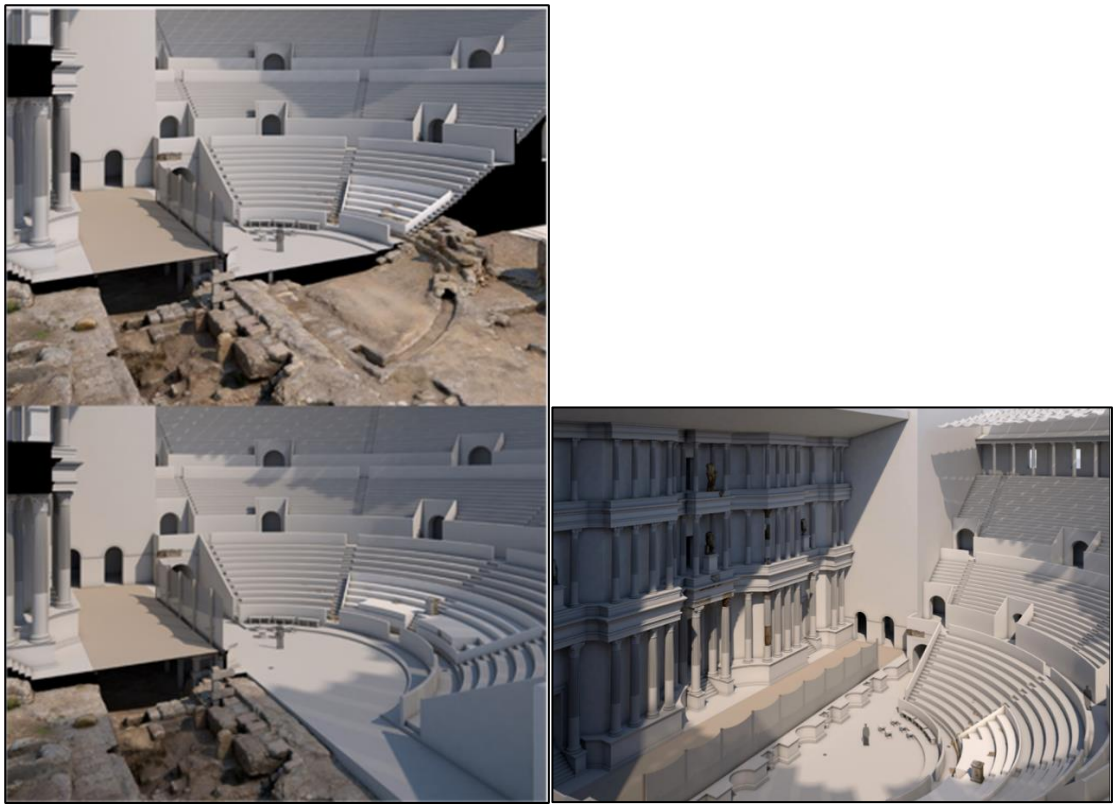


Figura 96a. Imagen de la izquierda. Reconstrucción del teatro, vista de detalle del graderío © GRIS JEREMIAS, *et al*., 2015, 216. Figura 96b. Imagen de la derecha. Reconstrucción del teatro, vista de detalle del frente escénico © GRIS JEREMIAS 2015, 216.

La *frons scaena* apenas se puede reconstruir[10] antes de la intervención arqueológica de 1919[11]. Su construcción se realizó empleando sillares de piedra calcárea

[7] CIL II2/14, 918=RIT 107=EpH 433d= HEpOL 19521.

[8] GRIS JEREMIAS 2015; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76.

[9] GRIS JEREMIAS 2015, 216; MAR MEDINA *et al*., 2015; MAR MEDINA 1992, 163-181.

[10] MAR MEDINA *et al*.,2015;.AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; BERGES SORIANO 1982, 115-137; CORTÉS CONTRERAS 1983, 955-962; DEL ARCO MOLINERO 1898, 169-171; DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; DOMINGO MAGAÑA 2003; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; GRIS JEREMIAS 2015, 211-220; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; HERNÁNDEZ SANAHUJA 1882; MAR MEDINA 1992, 163-181; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; ROCA ROUMENS 1983,97-103; MAR MEDINA *et al*., 2015; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; PUIG I CADAFALCH 1934; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019; RODRÍGUEZ ALMEIDA 1994, 197-217.

[11] REMOLÀ VALLVERDÙ 2019; DOMINGO MAGAÑA 2003.

local de El Mèdol[12]. Los diferentes elementos arquitectónicos decorativos conservados (*Véase* 4.1.8. *Tarraco*) fueron suficientes para poder realizar una restitución completa de la fachada escénica. Se agrupaban en cuatro órdenes arquitectónicos, los tres órdenes del frente escénico y el orden arquitectónico de la *porticus in summa cavea.* El frente escénico tuvo una altura total de nueve módulos de columna[13]. El primer orden tuvo una longitud de seis metros y treinta y nueve centímetros y un diámetro de fuste de setenta y un centímetros. El segundo midió cinco metros y ochenta y cinco centímetros y un diámetro de fuste de sesenta y cinco centímetros[14]. El tercer piso tuvo la misma longitud que el segundo piso, aunque con un diámetro de fuste de cincuenta y un centímetros[15]. La *porticus in summa cavea* se compuso de un único orden con unas dimensiones de cuatro metros y setenta y seis centímetros de altura y un diámetro de fuste de cuarenta y un centímetros.

En la parte trasera del *frons pulpiti* se han encontrado restos de una doble hilera con diez profundos y estrechos fosos cuadrangulares que sirvieron para sostener la estructura del telón, *auleum*[16]. También, se observó una oquedad que atravesó el quinto escalón de la escalera central[17], donde se observó la existencia de un *velum*. Este elemento fue un toldo de gran tamaño agarrado a través de mástiles y cuerdas tensadas que cubrió todo el graderío. En la siguiente imagen se pueden ver los restos de este elemento.

[12] GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; GRIS JEREMIAS 2015, 216.
[13]ROCA ROUMENS 1983, 97-103; BERGES SORIANO 1982, 115-137.
[14] DOMINGO MAGAÑA 2003; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MAR MEDINA, *et al*., 2012, 59-76; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[15] MAR MEDINA, *et al*., 2015, 181; GRIS JEREMIAS, 2015, 217;
[16] MAR MEDINA, *et al*., 2015, 180; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; BERGES SORIANO 1982, 115-137.
[17] BERGES SORIANO 1982, 137, lám. 13.



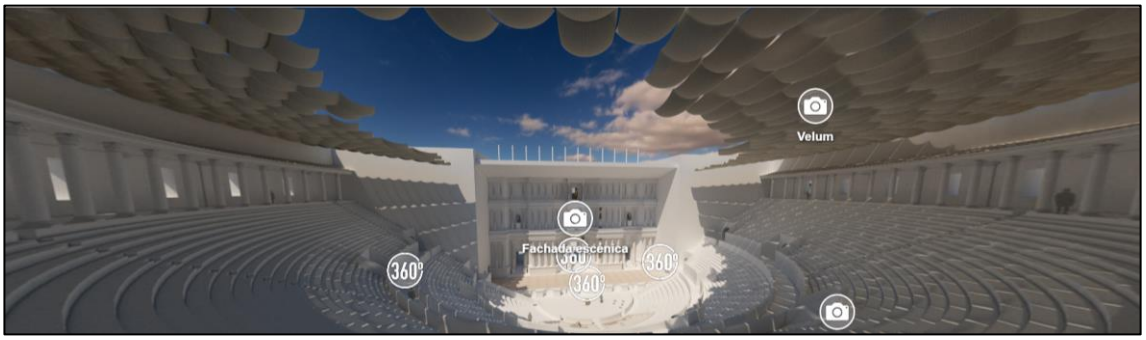


Figura 97. Imagen de la parte superior. Pequeños fosos para anclar los mástiles del velum © https://www.tarraco360.com [Consultado el 17 de diciembre de 2022]. Figura 98. Imagen de la parte inferior. Reconstrucción general del teatro con el cierre del *velum* © https://www.tarraco360.com [Consultado el 17 de diciembre de 2022]

B) El *proscaenium*. Características arquitectónicas.

En esta área se conservaron los restos de las placas marmóreas de *opus sectile*, de color negro, rosa, blanco y jaspeados en verde, que recubrieron las exedras y el borde más cercano a la *orchestra*[18]. Se han conservado las huellas de dos exedras realizadas en *opus caementicium*. Esto nos permite hacernos una perfecta idea de la disposición, tan habitual, del *proscaenium*[19]. Sin embargo, no se han mantenido los extremos del *proscaenium,* aunque si se pueden restituirse los *parascaeniae* laterales, con cierta aproximación. Esto se debe a que conocemos el muro lateral exterior del edificio por la parte Oeste[20]. Además, podemos calcular la longitud del muro frontal del *pulpitum*, pese a su expolio, debido a

[18] MAR MEDINA *et al*., 2015, 181; DOMINGO MAGAÑA 2003; BERGES SORIANO 1982, 115-137.
[19] ROCA ROUMENS 1983,97-103; BERGES SORIANO 1982, 115-137; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79.
[20] MAR MEDINA, *et al*., 2015, 180; GRIS JEREMIAS 2015, 216; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; DOMINGO MAGAÑA 2003.

los agujeros de los mástiles del telón, fotografiados en los trabajos de 1976-1977[21]. También, aparecieron junto al muro norte del *proscaenium*, un fuste y una basa reutilizados[22]. Estos se encontraron adosados a unos bloques de arenisca que sirvieron de apoyo a las vigas, que soportarían el tablado de madera[23]

C) Otras dependencias de la scaena

C1) *parascenia.*

Los *parascenia* laterales fueron arrasados en su totalidad, a excepción del muro exterior del *parascenium*[24].

C2) *versuara.*

No se ha conservado ningún resto arqueológico[25].

C3) *postscaenium.*

La inserción del teatro en la trama urbana actual de Tarragona nos impide conocer esta área.

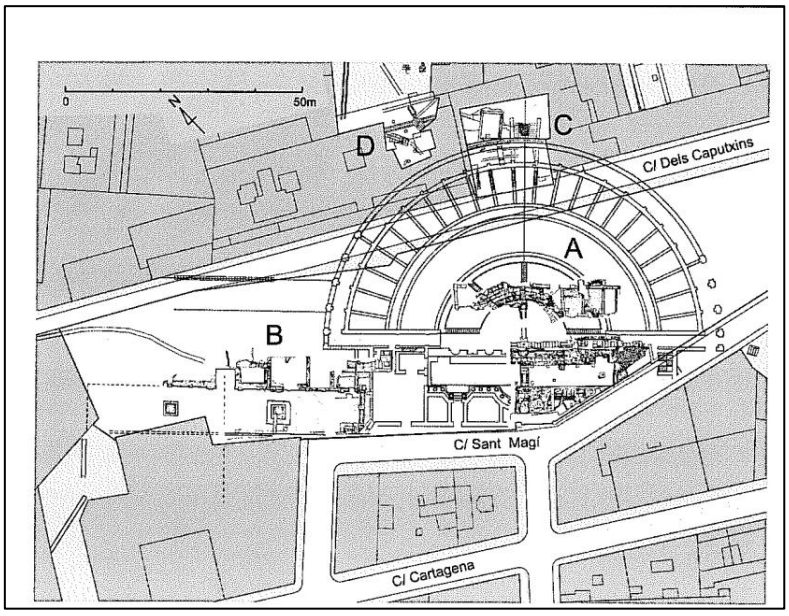


Figura 99. Plano del teatro inserto en la trama urbana © MAR MEDINA *et al*., 2015, 178, fig.6

[21] GRIS JEREMIAS 2015, 217; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79.
[22] AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; BERGES SORIANO 1982, 115-137; DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; BERGES SORIANO 1982, 115-137.
[23] GRIS JEREMIAS 2015. 217; BERGES SORIANO 1982, 120; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[24] MAR MEDINA *et al*., 2015, 180.
[25] GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; PUIG I CADALFALCH 1920; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019.

3.2.9. Conclusiones

A) ***Frons scaena.***

A1) Trazado del frente escénico.

- Teatros romanos de trazado mixtilíneo.

Los frentes escénicos de tipo mixtilíneo fueron los siguientes (ordenados cronológicamente de más antiguo a más reciente): (1) *Carthago Nova* (5-1 a.C)[1]; (2) *Tarraco* (43-31 a.C- 4.d.C)[2]; (3) *Saguntum* (1-50 d.C)[3]; (4) *Bilbilis* (20 d.C)[4] y (5) *Segobriga* (60-79 d.C)[5]

1. *Carthago Nova*



Figura 100a. Imagen de la izquierda. Trazado del frente escénico de *Carthago Nova* © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 138, fig. 2. Figura 100b. Imagen de la derecha. Fotografía actual del frente escénico en el teatro de Carthago Nova © Fotografías de la autora [12 de agosto de 2022]

2. *Tarraco*

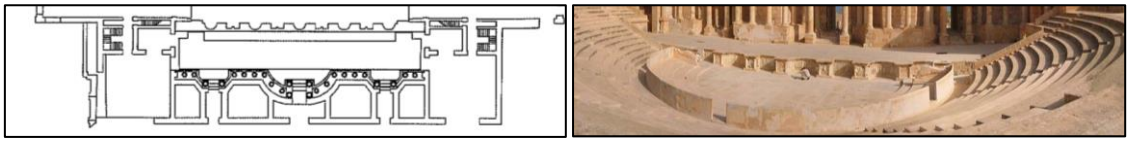


Figura 101a. Imagen de la izquierda. Trazado del frente escénico de *Tarraco* © MAR MEDINA *et al*., 2009, 178. Figura 101b. Imagen de la derecha. Reconstrucción del teatro romano de Tarragona © https://www.tarraco360.com [Consultado el 17 de diciembre de 2022]

3. *Saguntum*.

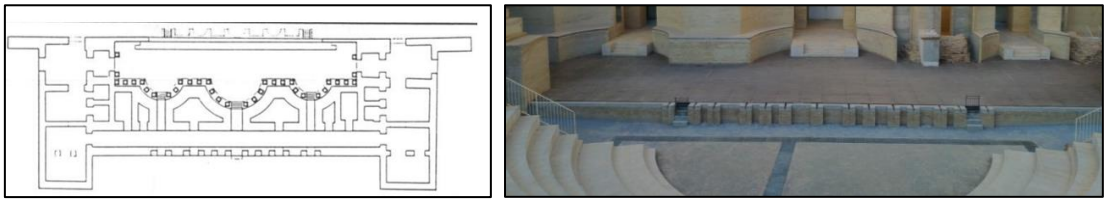


Figura 102a. Imagen de la izquierda. Trazado del frente escénico de *Saguntum* © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 138, fig. 2. Figura 102b. Imagen de la derecha. Fotografía actual del frente escénico del teatro © Fotografía de la autora [3 de septiembre de 2019]

[1] ABASCAL PALAZÓN 2002; DOMERGUE 2006; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998; SOLER HUERTAS 2009, 149-153, 2020, 143-208.

[2] MAR MEDINA 2015, 322; BERGES SORIANO 1982, 115-137; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.

[3] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 35; LARA ORTEGA 1991.

[4] MARTÍN BUENO 2017, 239-263; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010, 243-267, 2013, 181-189.

[5] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2010, 363-381; CEBRIÁN FERNANDEZ 2020, 435-458, 2022, 35.

4. *Bilbilis*

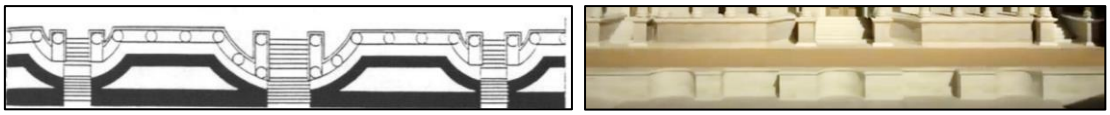


Figura 103a. Imagen de la izquierda. Trazado del frente escénico de *Bilbilis* © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN, 1996, 138, fig. 2. Figura 103b. Imagen de la derecha. Reconstrucción realizada por el Grupo de Investigación en Interfaces Avanzadas de la Universidad de Zaragoza para el Museo de Calatayud

5. *Segobriga*.



Figura 104a. Imagen de la izquierda. Trazado del frente escénico de *Segobriga* © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN, 1996, 138, fig. 2. Figura 104b. Imagen de la derecha. Fotografía actual del frente escénico del teatro desde la *cavea* © Fotografía de la autora [02 de noviembre de 2022].

- Teatros romanos con trazados de dudosa interpretación

Los tres frentes escénicos de trazado dudoso fueron los siguientes (ordenados cronológicamente de más antiguo a más reciente): (1) *Pollentia* (70- 40 a. C)[6]; (2) *Caesaraugusta* (24/19 -15 a. C)[7] y (3) *Clunia* (finales del siglo I d. C)[8]. En el caso de los dos primeros saber su trazado fue muy complicado debido a las nefastas condiciones de conservación de su frente escénico. Sin embargo, en el caso cluniense, la diversidad de opiniones sobre su trazado, rectilíneo o mixtilíneo, nos han llevado a situarlo en esta categoría.

1. *Pollentia*.

Su frente escénico[9] está totalmente devastado. En la siguiente imagen se puede observar el estado actual del teatro.

[6] ALMAGRO GORBEA & AMOROS AMORÓS 1973; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS 2000, 33-50.
[7] CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014; GRASSI 1993, 239-240; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI 1993, 43-45.
[8] BARRERA ANGLADA *et al*., 2018, 209-216; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.
[9] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1973; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS 2000, 33-50.



Figura 105. Restos arqueológicos del frente escénico del teatro © Fotografía de la autora [16 de septiembre de 2022]

2. *Caesaraugusta*.

El mal estado de conservación de su frente escénico imposibilitó saber su trazado. Sin embargo, algunos autores[10] han apuntado las siguientes posibilidades: un trazado rectilíneo o un trazado mixtilíneo con gran cantidad de exedras de pequeño diámetro. Esta última hipótesis la observamos en las diferentes reconstrucciones del teatro.



Figura 106a. Imagen de la izquierda. Vista desde la grúa de la *inma cavea*, la *orchestra*, el *hyposcaenium* y la plataforma escénica; detrás se estaba construyendo el museo. (Archivo Arqueología. F. Escudero.) © ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO, 2016, 103. Figura 106b. Imagen de la derecha. Reconstrucción del frente escénico del teatro (dibujo de A.Turon)

3. *Clunia*.

Algunos autores[11] se posicionaron a favor de un trazado rectilíneo de su frente escénico. No obstante, otros autores[12] apuntaron hacia un trazado mixtilíneo, como se puede observar en las diferentes reconstrucciones del teatro. Si bien la secuencia

[10] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.
[11] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 138.
[12] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2009; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BERTRAN 2008, 23-31; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451.

más probable, en nuestra opinión, fue la siguiente: *distylo- valva hospitalis-distylo- valva regia- distylo- valva hospitalis- distylo* [13].



Figura 107a. Imagen de la izquierda. Trazado romano de Clunia © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 138, fig. 1. Figura 107b. Imagen de la derecha. Fotografía del teatro de Clunia en la reconstrucción © https://www.clunia.es/descubre-clunia/teatro/ [20 de diciembre de 2022]

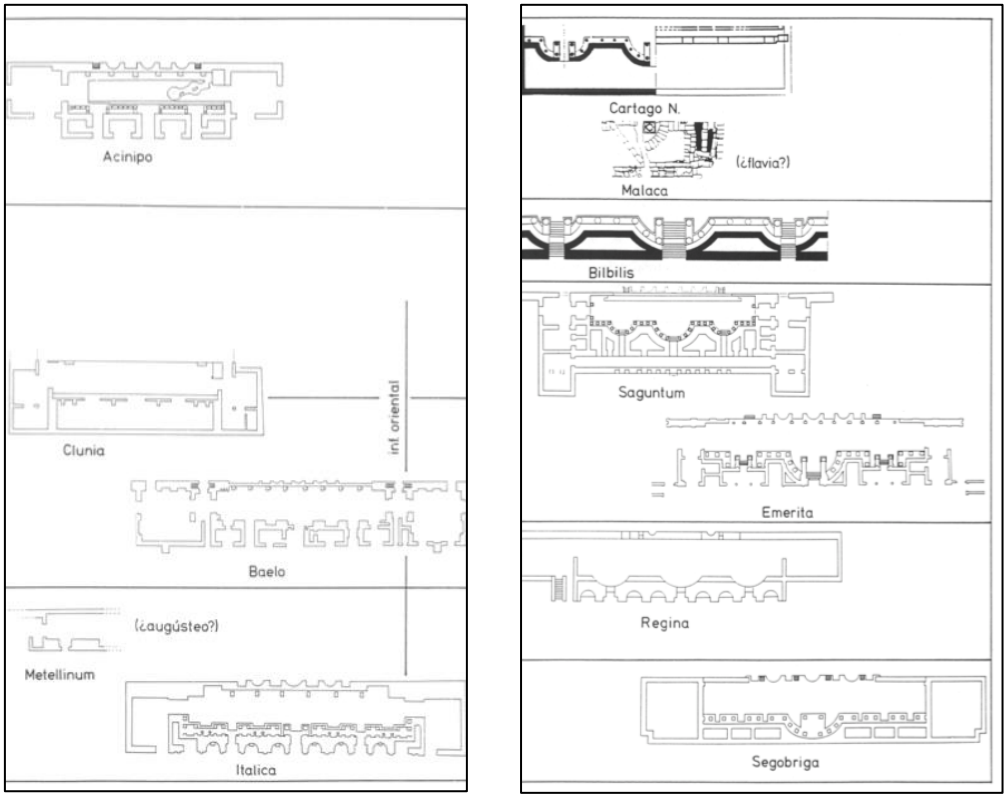


Figura 108a. Imagen de la derecha. Teatros con trazado de *frons scaena* rectilíneo© MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN, 1996,138, fig. 1. Figura 108b. Imagen de la izquierda. Teatros con trazado de *frons scaena mixtilíneo* © ©MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN, 1996,143, fig. 2

A2) Dimensiones del frente escénico.

La principal medida del frente escénico fue su longitud ya que su altura quedó determinada por el número de los órdenes arquitectónicos superpuestos. Del frente escénico del teatro de *Pollentia*[14] no tenemos registro de ninguna dimensión.

[13] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*. 2016, 55; MARTÍNEZ DÍEZ, *et al*. 2020, 223-231; ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*. 2019, 13-20
[14] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1973; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50.

Teatros	Longitud del frente escénico.
Bilbilis.	40 metros[15]
Caesaraugusta	53 metros[16]
Carthago Nova	45,8 metros[17]
Clunia	51 metros[18]
Pollentia	Desconocido[19]
Saguntum	44 metros[20]
Segobriga	42 metros[21]
Tarraco	40, 70 metros[22]

Tabla 10. Dimensiones en (m) de la longitud del frente escénico © Elaboración propia.

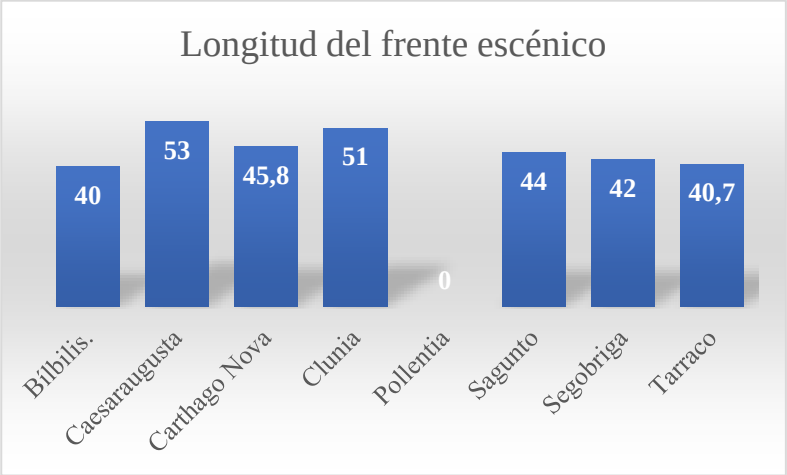


Gráfico 6. Dimensiones en (m) de la longitud del frente escénico © Elaboración propia.

A3) Composición de la fachada monumental del frente escénico.

Las fachadas monumentales de los frentes escénicos de los teatros romanos estuvieron decoradas por órdenes arquitectónicos superpuestos. El tamaño de los órdenes arquitectónicos fue establecido por el tratado vitruviano[23]. Los frentes escénicos de los teatros de *Tarraco*, *Carthago Nova* y *Saguntum* estuvieron compuestos por tres órdenes arquitectónicos. Los frentes escénicos de los teatros de *Bilbilis*, *Caesaraugusta* y

[15] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 123; MARTÍN BUENO 2017, 239-262.
[16] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 123.
[17] RAMALLO ASENSIO *et al*., 1993b, 73; SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2014, 193-228.
[18] MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; PALOL I SALELLAS 1959, 1991, 375-383; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*. 2019, 13-20.
[19] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1973, 190-197; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 125-232; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50.
[20] BELTRÁN LLORIS 1982b, 171.
[21] SESÉ ALEGRE 1994, 392; GRIS JEREMIAS 2014, 356; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,33.
[22] MAR MEDINA *et al*., 2012; MAR MEDINA, *et al*., 2009, 180.
[23] Vitr. 5. 8.3.

Segobriga tuvieron dos órdenes arquitectónicos. El frente escénico de *Clunia* pudo estar compuesto bien por dos órdenes arquitectónicos de gran tamaño[24], hipótesis más utilizada, o bien por tres órdenes arquitectónicos menores[25].

Teatros	**Número de ordenes arquitectónicos del frente escénico**
Bilbilis.	2 órdenes[26]
Caesaraugusta	2 órdenes, pero desconocemos su altura[27]
Carthago Nova	3 ordenes[28]
Clunia	Algunos autores[29] plantean la hipótesis de 2 órdenes de gran tamaño, frente a otros investigadores[30] que hablan de 3 órdenes de menor tamaño
Pollentia	Desconocido[31]
Saguntum	3 órdenes[32]
Segobriga	2 órdenes[33]
Tarraco	3 órdenes[34]

Tabla 11. Número de órdenes arquitectónicos del frente escénico © Elaboración propia.

[24] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41
[25] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; MARTÍNEZ DÍEZ, *et al*. 2020, 223-231
[26] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO, 2010, 243-267; 2016, 254-290; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN, 1996, 127-149
[27] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO, 2016, 125
[28] RAMALLO ASENSIO *et al*., 2010, 217-218; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998; SOLER HUERTAS 2020, 143-208
[29] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41
[30] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; MARTÍNEZ DÍEZ, *et al*. 2020, 223-231
[31] ALMAGRO GORBEA & AMOROS 1973; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019; ORFILA PONS & ARRIBAS 2000,33-50
[32] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986; HERNANDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 33
[33] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 32; DELPLACE 1980, 641-643; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; GUTIERREZ GARCÍA 2011, 318-341; LE ROUX 2008, 1000-1008.
[34] MAR MEDINA, *et al*., 2009, 181; MAR MEDINA 1992, 2015; GRIS JEREMIAS *et al*., 2015, 217.

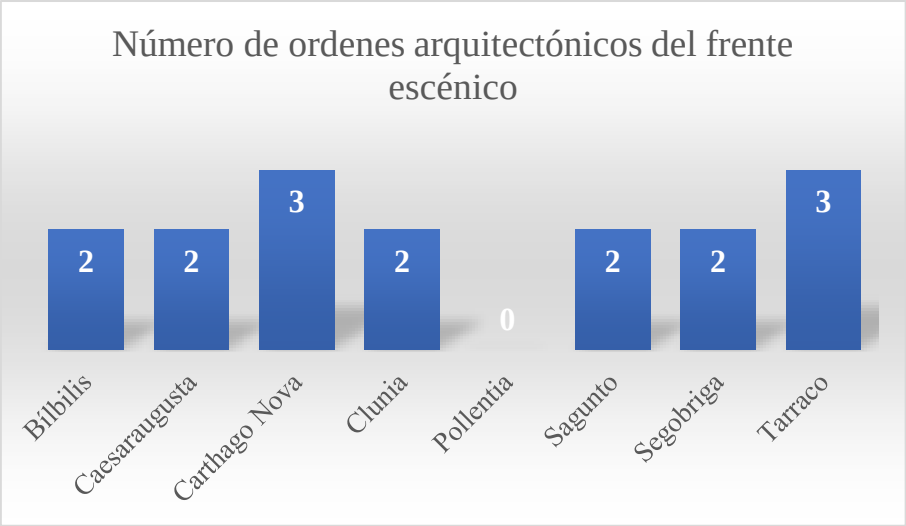


Gráfico 7. Número de órdenes arquitectónicos del frente escénico © Elaboración propiá.

B) El *proscaenium.*

Teatros	**Elementos conservados**	**Características arquitectónicas**	**Observaciones**
Bilbilis.	Fragmentos de sillares[35].	Se ha podido establecer una secuencia de la longitud de esta área, mediante la presencia de tres exedras curvas y cuatro rectangulares. Estas tuvieron una distancia igual al diámetro orquestal[36]	Probablemente estuvo decorado con molduras marmóreas, a juzgar por los escasos fragmentos que han quedado de este material, debido al expolio sufrido en el teatro[37].
Caesaraugusta.	Ninguno[38].	Ninguna[39].	El frente escénico y sus dependencias anexas se encuentran prácticamente arrasadas. Además, su inserción en la trama urbana actual dificulta la

[35] MARTÍN BUENO 1975, 37-42, 2017, 239-262.
[36] DE LA FUENTE 1880; SCHULTEN 1934; SENTENACH & CABAÑAS 1918, 35-42.
[37] DE LA FUENTE 1880; SCHULTEN 1934; SENTENACH y CABAÑAS, 1918, 35-42
[38] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013; MARTÍN BUENO *et al.*, 1980, 76-85; VILLANOVA & ABADÍA BETRÁN 2017, 99-112.
[39] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013; MARTÍN BUENO *et al.*, 1980, 76-85; VILLANOVA & ABADÍA BETRÁN 2017,99-112.

			realización de nuevas investigaciones[40]
Carthago Nova	La mayoría de los restos de esta área se encontraron junto al foso del *aulaeum*[41]	Se trató de una plataforma con una longitud de cuarenta y tres metros y setenta centímetros de anchura[42].	Presentó similitudes con los teatros de *Leptis Magna*[43] y de *Tarraco*[44].
Clunia	Ninguno[45]	Ninguna[46]	En lo relativo a este espacio, no podemos aportar datos debido a su práctica desaparición con la remodelación de la edificación en el 169 d.C. En este momento se convirtió en anfiteatro y se eliminó el *proscaenium* [47]
Pollentia.	Ninguno[48]	Ninguna	El frente escénico y sus dependencias anexas se encuentran prácticamente arrasadas. Además, su inserción en la trama urbana actual dificulta la realización de nuevas investigaciones[49]
Saguntum.	Ninguno	A través de la documentación[50] sabemos que el *proscaenium* estuvo situado a	Esta área se encontraba prácticamente desaparecida, por ende, no podremos

[40] BELTRÁN LLORIS 2007; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; TRILLMICH 1973, 151-173.
[41] RAMALLO ASENSIO *et al*., 2010, 231, fig. 17.

[42]RAMALLO ASENSIO *et al*., 2010, 233.
[43] CAPUTO 1987; MAR MEDINA *et al*., 2009, 289-308.
[44] MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[45] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632- 635; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*. 2019, 13-20.
[46] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632- 635.
[47] GUTIÉRREZ BEHEMERID *et al*., 2006, 303; DE LA IGLESIA & TUSET BERTRAN 2019, 155.
[48] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1973, 190-197; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS *et al*., 2005.
[49] GUTIÉRREZ BEHEMERID, *et al*., 2006, 303; DE LA IGLESIA & TUSET BERTRAN 2019, 155.
[50] CHABRET CHABRET 1888; DE LABORDE 1811; MIÑANA ESTELA 1737; ORTIZ 1807.

		seis metros y cuarenta centímetros desde la *frons scaena* hasta el *frons pulpiti*.	establecer muchos datos al respecto[51]
Segobriga.	Esta área se ha conservado pero deteriorada, de ahí su reconstrucción[52]	Esta área tuvo forma de paralelogramo, con unas dimensiones de cuarenta y dos metros de longitud por una anchura de seis metros y medio en el lado oriental y seis metros y sesenta centímetros en el lado occidental[53].	El *proscaenium* se ha reconstruido mediante una pasarela de madera. Sobre este se situaron una serie de pilares monolíticos para sujetar las vigas[54].
Tarraco.	Del *proscaenium* se conserva la subestructura y en la parte central de este, aún se aprecia la marca de una exedra con los restos de placas marmóreas de *opus sectile*, de diferentes colores: negro, rosa, blanco y jaspeados en verde. Al este de la exedra central semicircular, se conserva la huella en el *opus caementicium* de otra exedra, en este caso rectangular	Destacó, especialmente, su decoración marmórea[55].	Se encontraron junto al muro norte un fuste y una basa reutilizados[56].

[51] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989.
[52] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 34; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; GUTIERREZ GARCÍA 2011, 318-341.
[53] ABAD CASAL 1977,189 ALFÖLDY 1973; CABALLO RUFINO & MELCHOR GIL 2014; CEBRIAN FERNANDEZ 2009, 2010, 289-308, 2012, 2017, 2019, 2020, 2021, 377-389, 2022,35; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 32.
[54] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 34; SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995; 1997, 51-56.
[55] RODRÍGUEZ ALMEIDA 1994, 197-217.
[56] AVELLÁ DELGADO 1980; BERGES SORIANO 1982, 115-137 DEL ARCO 1898; DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; BERGES SORIANO 1982, 120.

Tabla 12. El *proscaenium.* Sus elementos conservados y características arquitectónicas de los diferentes teatros.

En la mayoría de los teatros de nuestro estudio no se han conservado elementos de este espacio. Este fue el caso de *Clunia*[57], *Saguntum*[58], *Pollentia*[59] y *Caesaraugusta*[60]. En *Bilbilis* solo se han encontrado algunos fragmentos de sillares[61]. Frente a otros teatros donde si se ha podido estudiar esta área como: *Carthago Nova*[62], *Segobriga*[63] y *Tarraco*[64].

C) Otras dependencias de la *scaena*

C1) *Parascenia*

Teatros	**Elementos conservados**	**Características arquitectónicas**	**Observaciones**
Bilbilis	Se han conservado exiguos restos arqueológicos[65]	Este espacio constó de dos dependencias de planta rectangular. Una de ellas tuvo unas escaleras para acceder al *episcaenium*[66], situado en la parte superior.	Ninguna
Caesaraugusta	Solo se han conservado dos líneas de sillares, alargados de caliza, encajados en el *opus caementicium*, de un metro y medio de longitud[67].	Debido a los escasos restos arqueológicos encontrados, no podemos conocer sus características arquitectónicas[68]	Los sillares encontrados cruzaron una plataforma de norte a sur. Esta plataforma estuvo situada a nueve metros y medio del

[57] GUTIÉRREZ BEHEMERID *et al*., 2006, 303; DE LA IGLESIA & TUSET BERTRAN 2019, 155.
[58] HERNÁNDEZ HERVÁS 1989;CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014.
[59] ALOMAR ESTEVA 1962, 66-67; ARRIBAS PALAU 1978; ORFILA PONS *et al*., 2005.
[60] BELTRÁN LLORIS 2007; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; TRILLMICH 1973, 151-173.
[61] MARTÍN BUENO 1975, 37-42, 2017, 239-262.
[62] RAMALLO ASENSIO *et al*., 2010, 231, fig. 17.

[63] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 34; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; GUTIERREZ GARCÍA 2011, 318-341.
[64] MAR MEDINA *et al*., 2009, 181; DOMINGO MAGAÑA 2003; BERGES SORIANO 1982, 119.
[65] BELTRÁN LLORIS 1990; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010, 2016, 254-290.
[66] LARA ORTEGA 2020, 199-220.
[67] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 127; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; LASHERAS CORRUCHAGA *et al*., 1985, 95-130; MARTÍN BUENO *et al*., 1980, 76-85.
[68] GUIRAL PELEGRIN 2014, 123-137; MARTÍN BUENO *et al*., 1980, 76-85; VILLANOVA & ABADÍA BETRÁN 2017.

			parascaenium occidental[69].
Carthago Nova	Se hallaron elementos de este espacio en la parte trasera del frente escénico[70]	Los *parascaenia* se comunicaron con el *proscaenium* mediante dos grandes puertas en arcada, flanqueadas por otras de menor tamaño. [71]	Ninguna.
Clunia	Se encontraron escasos restos arqueológicos de esta área en las campañas de P. Palol[72].	Su planta fue rectangular[73]	Ninguna.
Pollentia	No se ha conservado [74]	Ninguna[75]	Ninguna[76]
Saguntum	No se ha conservado[77]	Uno de los pocos datos que podemos aportar respecto a esta área, fue la existencia de dos *basilicae*, situadas detrás de los *parascenia*[78] .	Ninguna [79]
Segobriga	Solo se ha conservado el *parascenium* occidental[80]. El *parascenium* oriental no se ha	El *parascaenium* tuvo una buena comunicación con el anfiteatro, edificación situada en las	Ninguna[82]

[69] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 127; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; LASHERAS CORRUCHAGA *et al*., 1985, 95-130; MARTÍN BUENO *et al*., 1980, 76-85.

[70] MARTÍNEZ DÍEZ *et al*., 2020, 223-231; RAMALLO ASENSIO *et al*., 2010, 269-287.

[71] RAMALLO ASENSIO 2007, 155.

[72] PALOL I SALELLAS 1959, 1982,1991, 375-383, 1994.

[73] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632- 668; ZELLI 2012, 26-40; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*. 2019, 13-20.

[74] ALMAGRO GORBEA & AMOROS 1973; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019; ORFILA PONS & ARRIBAS 2000,33-50.

[75] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1973·

[76] MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.

[77] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993; CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014; PORTACELI 1993, 43-45.

[78] CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019.

[79] HERNÁNDEZ HERVÁS 1989, 105; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.

[80] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 33; ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 1999, 2012, 287-370.

[82] ABASCAL PALAZÓN 2011, 50-53; ALMAGRO GORBEA 1990; ALMAGRO- GORBEA 1999; CEBRIÁN FERNANDEZ 2019.

	conservado porque toda la parte oriental fue reutilizada tras el saqueo en la crisis del siglo III d.C[81].	proximidades del teatro	
Tarraco	Solo se ha conservado su muro exterior[83]	Ninguna[84]	Ninguna[85]

Tabla 13. *Parascenia*. Sus elementos conservados y características arquitectónicas de los diferentes teatros.

En líneas generales observamos que estas dependencias funcionales anexas al frente escénico se han conservado muy deterioradas en la mayoría de los teatros de la *Hispania citerior*. A excepción del caso de *Segobriga* donde el *parascenium* occidental[86] presentó un buen estado de conservación.

C2) *Versura.*

En los teatros de: *Caesaraugusta*[87], *Clunia*[88], *Pollentia*[89], *Saguntum*[90] y *Tarraco*[91], no se ha encontrado ningún resto arqueológico de estos accesos. En el caso de *Caesaraugusta* y *Pollentia* al no conservarse prácticamente su frente escénico, tampoco se pudieron encontrar sus dependencias anexas. En el caso de *Bilbilis*[92] se han atestiguado la presencia de estos grandes accesos, a través de ellos se pudo acceder a los *itinera*. También se ha documentado la existencia de unos estrechos *parascaenia* que comunicaron con el e*piscaenium.* En el caso de *Carthago Nova* se ha conservado la *versura* oriental, atestiguada mediante el hallazgo de un zócalo, realizado en sillares de

[81] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 34; SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995, 1997, 51-56.

[83] MAR MEDINA *et al*.,1993, 16; MAR MEDINA *et al*., 2012; MAR MEDINA *et al*., 2009, 180.

[84] BERGES SORIANO 1982, 115-137.

[85] ROCA ROUMENS 1983, 97-103.

[86] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 33; ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 1999, 2012,287-370.

[87] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 124; BELTRÁN LLORIS 1986; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017.

[88] MARTÍNEZ DÍEZ *et al*. 2020, 226.

[89] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1973; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019; ORFILA PONS & ARRIBAS 2000, 33-50.

[90] CORDÓN LLÁCER 2016; GRASSI 1993, 239-240; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI 1993, 43-45.

[91] GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; MAR MEDINA & ROCA ROUMENS 1993; PUIG I CADALFALCH 1920; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019.

[92] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010, 243-267; 2016, 254-290; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.

caliza gris, con una longitud de un metro y cincuenta y siete centímetros[93]. En *Segobriga*, solo hemos encontrado un macizo de roca caliza[94] de estos accesos.

C3) *postscaenium*

Teatros	**Elementos conservados**	**Características arquitectónicas**	**Observaciones**
Bilbilis	Solo se han conservado escasos restos arqueológicos en el área del *postscaenium* occidental[95]	Ninguna[96].	Fue necesario su construcción en terrazas, porque esta área requirió de una superficie llana. Para ello, se utilizó el aflore de la roca natural[97]
Caesaraugusta	De los muros exteriores solo se han conservado la cimentación, que recayó al *postscaenium*, que a su vez hizo de cierre del pórtico por el sur[98]	El conjunto teatral junto con el pórtico tuvo unas dimensiones de norte a sur de ciento treinta y ocho metros[99]. Se comunicó con el frente escénico mediante dos puertas	En esta área se encontró un *podium* cuyo significado desconocemos[100].
Carthago Nova	En líneas generales se conservó en buenas condiciones todo el perímetro del área, a excepción de la zona norte y el posible segundo piso. En especial, destacó el hallazgo	Para su construcción se creó una gran terraza artificial sustentada a través de *opus caementicium*[102]. En su decoración destacó la pavimentación del suelo realizada por	La construcción de esta área fue coetánea a la construcción del resto del teatro, en época augustea[104]. Los pórticos con mayores similitudes fueron: el del teatro de

[93] RAMALLO ASENSIO *et al*., 2010, 235; RAMALLO ASENSIO, *et al*., 2020, 148.

[94] SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 34

[95] MARTÍN BUENO 1975, 56-65, 1991, 206-208·

[96] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO *et al*., 1985

[97] MARTÍN BUENO 2017, 246; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2010.

[98] GALVE IZQUIERDO 2015, 2018, 59-119; GUIRAL PELEGRIN 2014.

[99] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013.

[100] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 129.

[102] RAMALLO ASENSIO *et al*., 2020, 148.

[104] RAMALLO ASENSIO *et al*., 2020, 149.

	de elementos arquitectónicos del sector oriental[101]	losas hexagonales de palombino[103]	Balbo[105] y el del teatro de Libarna[106]
Clunia	Esta área fue descubierta por P. Palol[107]. Posteriormente, fue excavada en su totalidad en las campañas arqueológicas de 2007 al 2010[108]	Esta área constó de un gran espacio rectangular, de cuarenta y ocho metros de largo por seis metros de ancho. Dicha área se sitúo dos metros por debajo del resto de la edificación teatral[109]	La comunicación de esta área con el resto del cuerpo escénico se realizó a través de una amplia escalera con dos puertas[110]
Pollentia	Ninguno[111]	Ninguna[112]	No se ha conservado ningún resto arqueológico ni de la escena ni de sus dependencias anexas[113]
Saguntum	Ninguno[114]	Ninguna[115]	No se ha conservado ningún resto arqueológico ni de la escena ni de sus dependencias anexas[116]
Segobriga	Solo se han conservado los cimientos del	Las dimensiones de este espacio rectangular fueron de cincuenta y	Este espacio tuvo comunicación con una habitación cuadrada que sirvió

[101] ABASCAL PALAZÓN 1997; SOLER HUERTAS 2005, 29-64, 2020, 143-208.

[103] RAMALLO ASENSIO, *et al*., 2020, 149; RAMALLO ASENSIO *et al*., 1993, 51-92; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.

[105] MANACORDA 1987, 597-610; SAGUI 1986, 345-351, 1993, 409-47; GATTI 1973, 131-136; MIRTI *et al*., 2000, 359-374; FIORITI *et al*., 2022, 120.

[106] ZANDA 2004.

[107] PALOL I SALELLAS 1994, 106.

[108] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 2009, 18-25; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BERTRAN 2008, 161-174; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*. 2019, 13-20.

[109] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005; VALLEJO ORTEGA & SÁNCHEZ RIVERA 2008, 43-55.

[110] MARTÍNEZ DÍEZ *et al*. 2020, 226.

[111] ALOMAR ESTEVA 1962, 66-67.

[112] ALOMAR ESTEVA 1962, 66-67; ARRIBAS PALAU 1973, 1978.

[113] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019

[114] CORDÓN LLÁCER 2016

[115] MARTÍNEZ VILLA 2019

[116] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.

	perímetro de esta área[117]	nueve metros con setenta centímetros de largo y cinco metros y setenta y cinco centímetros de ancho[118].	para el almacenaje del utillaje del espectáculo[119]
Tarraco	Ninguno[120]	Ninguno	Debido a encontrarse inserto en la trama urbana actual este teatro aún tiene muchas incógnitas por descubrir. Una de ellas fue la existencia y características de este espacio[121]

Tabla 14. *Parascenia.* Sus elementos conservados y características arquitectónicas de los diferentes teatros.

La *porticus post scaenam* o *postcaenium* se sitúo en la parte trasera del frente escénico. El origen de este espacio se vinculó con el teatro de Pompeyo[122]. Además, esta dependencia ocupó un gran espacio en la superficie del teatro. Esto hizo que en algunos teatros como: *Pollentia*[123], *Saguntum*[124] y *Tarraco*[125] no se conservase ningún elemento de este espacio. En el caso de *Pollentia* el frente escénico al igual que sus dependencias anexas están totalmente desaparecidas[126]. En el caso saguntino sucedió lo mismo, pese a

[117] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218; CEBRIÁN FERNANDEZ 2019, 167-192.
[118] ABASCAL PALAZÓN 2011, 50-53; CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2010, 289-308.
[119] LOSADA GÓMEZ 1965; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; NOGUERA CELDRÁN *et al*., 2008, 283-343; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 35.
[120] CORTÉS CONTRERAS 1983, 955- 962; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113.
[121] AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; BERGES SORIANO 1982, 115-137 DEL ARCO 1898; DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; BERGES SORIANO 1982, 120.
[122] MONTERROSO CHECA 2009, 181-207, 2010, 65-84, 2013, 19-36, 2020, 840-845; JORDAN 1874; SARTORIO & CIANCIO 1994; HÜLSEN 1894, 312-324; HANSON 1959; GROS 1976, 1992, 285-270, 1994, 58-80, 1999, 35-38, 2006, 15-28, 2009, 53-64; GAGLIARDO & PACKER 2006, 93-122; FUCHS 1982, 69-80; FRÉZOULS 1974, 35-72, 1982, 343-441, 1983, 193-214: CAPOFERRO 1979, 72-85; REKAH 2006; BURN 1871; GROS 2002; LA ROCCA 1987, 265-292.

[123] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1973; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50.
[124] CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989, 105; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[125] AVELLÁ DELGADO 1980; BERGES SORIANO 1982, 115-137; DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; BERGES SORIANO 1982, 120.
[126] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1973; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50.

que las posteriores restauraciones[127] intentasen reconstruir estos espacios.[128] En el teatro de *Tarraco*[129] la dificultad de encontrar esta área residió en que el teatro se encuentra inserto en la trama urbana actual. En *Caesaraugusta*[130] pese a que el frente escénico estuvo totalmente arrasado, si se han documentado restos arqueológicos de la cimentación de esta área. Sin embargo, hay muchas cuestiones de este espacio que aún desconocemos al encontrarse inserto en la ciudad actual de Zaragoza. En el caso bilbilitano[131] no conocemos prácticamente nada de esta área, a excepción de su parte occidental. Los dos teatros donde mejor se mantuvo esta zona fueron *Clunia*[132], donde su característica más distintiva es que estuvo situada a dos metros por debajo del nivel de la edificación teatral. Asimismo, en *Carthago Nova*[133], tenemos atestiguada la totalidad del perímetro de este espacio.

En conclusión, tanto el frente escénico como sus dependencias anexas no se han conservado de forma significativa en la mayoría de los teatros de la *Hispania citerior*. Además, cabe destacar que el expolio sufrido en los frentes escénicos de los teatros de esta provincia no fue ni mucho menos un caso aislado. Esto se debe a que el frente escénico fue el área más ornamentada de todo el teatro y por ende la de mayor valor arquitectónico.

[127] GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI 1993, 43-45.
[128] CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989, 105; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[129] AVELLÁ DELGADO 1980; BERGES SORIANO 1982, 115-137; DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; BERGES SORIANO 1982, 120.
[130] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 129.
[131] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO *et al*., 1985; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010, 254-290, 2016, 239-262.
[132] MARTÍNEZ DÍEZ, *et al*. 2020, 226; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*. 2019, 13-20.
[133] RAMALLO ASENSIO, *et al*., 2020, 149; RAMALLO ASENSIO *et al*., 1993, 51-92; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.

CAPITULO 4. Los programas ornamentales del frente escénico de los teatros

4.1. La decoración arquitectónica de los teatros

4.1.1. *Bilbilis*.

A) Restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico.

La fachada escénica del teatro de *Bilbilis*, donde residió la mayor parte de su decoración arquitectónica, se compuso de un alzado de dos pisos[1]. Cada uno de ellos ornamentado por veintidós columnas, con una altura total de trece metros y medio, sin incluir los elementos de la cubierta[2]. Esta se dividió en siete metros y cuarenta y dos centímetros del primer orden arquitectónico y seis metros y ocho centímetros del segundo orden arquitectónico. Esto lo hemos realizado siguiendo el tratado vitruviano[3]. Sin embargo, los elementos de la decoración arquitectónica del teatro debieron de ser muy numerosos. Si bien, en la actualidad, solo se ha restaurado una pequeña representación. Estos se encuentran expuestos en el Museo de Calatayud[4]. No obstante, encontramos una gran cantidad de elementos arquitectónicos decorativos no restaurados en los fondos del museo, cuyo análisis, podrá arrojar más luz sobre este aspecto del teatro bilbilitano[5]. Sin embargo, debido al estado de deterioro de las piezas, se nos ha negado su visualización y su posterior análisis.

El orden inferior se compuso de basas áticas sin plinto con fustes estriados[6] y capiteles corintios de motivo liriforme[7]. El orden superior presentó basas áticas sin plinto, fustes lisos y capiteles corintios, al igual que los del piso inferior, pero de un menor módulo. Estos capiteles mostraron aparente arcaísmo, visible en el tratamiento de las hojas de acanto con huellas de trépano y perforaciones triangulares, características de este

[1] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO 1987, 17-32; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010, 243-267; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[2] BELTRÁN LLORIS 1990; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO *et al*., 1985.
[3] Para ello tomaremos como referencia el diámetro de la *orchestra*, de veinte metros (MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 123). Estas medidas fueron las establecidas por el tratadista que se debieron de aplicar en el teatro. Al no tener más información que la altura total, hemos empleado esta fórmula teórica para la división de los dos órdenes existentes
[4] MARTÍN BUENO 1997; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290; MARTÍN CANCELA *et al*., 2020, 173-188.
[5] MARTÍN BUENO 1979, 937-942, 2017, 239-262; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 119-132; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010, 243-267.
[6] Nosotros utilizaremos la denominación genérica de "fragmento de fuste" en vez de "tambor de fuste", porque los tambores del fuste tienen unas medidas concretas, generalmente un metro, mientras que los fragmentos de fuste pueden ser de dimensiones diferentes. Tambor de fuste: Cada una de las piezas del fuste de una columna cuando no es monolítica. https://dle.rae.es/tambor [Consultado el 2 de abril de 2023]
[7] NÚÑEZ MARCÉN 1993; MARTÍN BUENO 2017, 239-262.

periodo[8]. Este estilo, bien documentado[9], perduró hasta finales de la dinastía julio-claudia[10]. En las siguientes imágenes podemos ver una reconstrucción virtual del frente escénico del teatro desde dos ángulos diferentes.

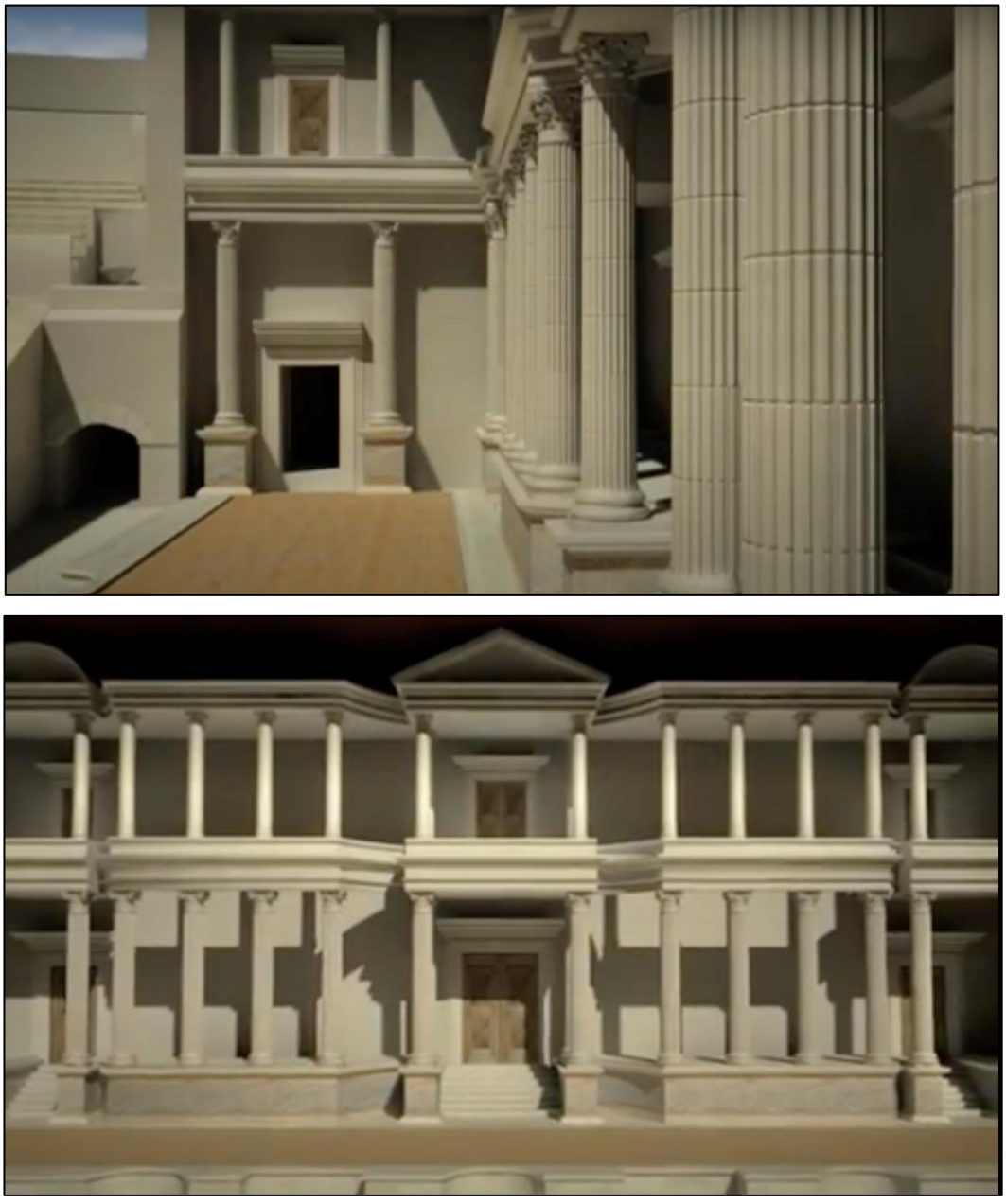


Figura 109. Reconstrucción del frente escénico realizada por los Grupos URBS y GIGA, UNIZAR © Museo de Calatayud

[8] MARTÍN BUENO 1979, 937-942, 2017, 239-262.
[9] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO *et al*., 1985, 253-270.
[10] MARTÍN BUENO 2017, 239-262; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO *et al*., 1985, 253-270.

B) Elementos de la decoración arquitectónica del frente escénico

- BASAS

Solo se han restaurado cuatro basas del teatro bilbilitano. La mayoría de estas fueron basas áticas sin plinto con arranque de fuste estriado (ANEXO. IV. *Bilbilis*. Basa nº I, III y IV). A excepción de una basa ática sin plinto con arranque de fuste liso[11] (ANEXO IV. *Bilbilis*. Basa nº II). En la siguiente tabla podemos ver algunos datos relevantes sobre los elementos de esta tipología arquitectónica[12].

Nombre	**Altura (cm)**	**Diámetro (cm)**	**Referencia imagen**
Basa ática sin plinto con fuste estriado	40[13]	52- 80	ANEXO[14] I. *Bilbilis*. Basa nºI.
Basa ática sin plinto con fuste liso	34	45- 64,5	ANEXO I. *Bilbilis*. Basa nºII.
Basa ática sin plinto con fuste estriado	34	45- 64,5	ANEXO I. *Bilbilis*. Basa nºIII.
Basa ática sin plinto con fuste estriado	34	45-64,5	ANEXO I. *Bilbilis*. Basa nºIV.

Tabla 15. Dimensiones en (cm) de las basas del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

De acuerdo con las medidas expuestas en la tabla, se puede observar cómo la basa nºI presentó unas dimensiones algo superiores al resto de las basas. Esto pudo indicar su pertenencia al orden arquitectónico inferior[15]. El resto de basas pudieron pertenecer al orden superior. Sin embargo, esto es solo una muestra muy reducida de las basas del frente escénico del teatro bilbilitano.

[11] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO *et al*., 1985, 253-270; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1989, 75-82; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290.
[12] SÁENZ PRECIADO & MARTÍN BUENO 2004, 257-273.
[13] Todas las dimensiones han sido obtenidas mediante la toma directa de las mismas en las piezas expuestas en el museo de Calatayud en octubre de 2019 mediante los correspondientes permisos. Solo hemos reflejado las medidas de los elementos expuestos ya que no pudimos visitar los fondos del museo donde se encontraban las piezas sin restaurar.
[14] La utilización del término ANEXO en mayúsculas es para designar al ANEXO de la decoración arquitectónica. El anexo relativo a la epigrafia lo denominaremos: Anexo epigráfico.
[15] MARTÍN BUENO 1975, 1979, 937-942, 2017, 239-262; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206.

- FUSTES

Nombre	**Longitud (cm)**	**Diámetro (cm)**	**Referencia imagen.**
Fuste estriado	74	62	ANEXO I. *Bilbilis*. Fuste n ºV.
Fuste liso	92	59	ANEXO I. *Bilbilis*. Fuste nº VI.
Fuste liso	87	47	ANEXO I. *Bilbilis*. Fuste nº VII.

Tabla 16. Dimensiones en (cm) de los fustes del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

Respecto a las dimensiones de los fustes encontrados, el fuste nº VII presentó un diámetro significativamente menor a los otros dos. Por ende, pudo formar parte del segundo orden arquitectónico[16]. Dos de los fustes tuvieron una superficie lisa frente al fuste restante que tuvo la superficie estriada. Esto nos hace pensar que se debieron alternar en la fachada escénica fustes estriados con fustes lisos[17]. Sin embargo, nuevamente, esto es solo una muestra muy escasa de los fustes del frente escénico de este teatro.

- CAPITELES

Nombre	**Longitud (cm)**	**Diámetro (cm)**	**Referencia imagen**
Capitel corintio	72	46	ANEXO I. *Bilbilis*. Capitel nºVIII.
Capitel corintio	56	37	ANEXO I. *Bilbilis*. Capitel nºIX.
Capitel corintio	56	37	ANEXO I. *Bilbilis*. Capitel nºX.
Capitel corintio	56	37	ANEXO I. *Bilbilis*. Capitel nºXI.
Capitel corintio	56	37	ANEXO I. *Bilbilis*. Capitel nºXII.
Capitel corintio	56	37	ANEXO I. *Bilbilis*. Capitel nºXIII.
Capitel corintio	72	46	ANEXO I. *Bilbilis*. Capitel nºXV.

Tabla 17. Dimensiones en (cm) de los capiteles del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

[16] NÚÑEZ MARCÉN 1993.
[17] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010,243-267; ÍÑIGUEZ BERROZPE 2016, 95-116; SÁENZ PRECIADO & MARTÍN BUENO 2004, 257-273.

Algunos autores[18] denominaron los capiteles como capiteles corintios[19] y otros investigadores[20] como capiteles corintizantes. Nosotros hemos elegido utilizar el primer término[21]. El primero de los capiteles, "VIII. Capitel corintio", junto al capitel "XIV. Capitel corintio" presentaron unas dimensiones y características formales similares. En ambos casos presentaron dimensiones mayores al resto de capiteles. Esto nos indica que pudieron pertenecer al orden arquitectónico inferior. Respecto a los restantes capiteles "ANEXO IV. *Bilbilis*. IX. Capitel corintio, X. Capitel corintio y XI. Capitel corintio" tuvieron unas dimensiones prácticamente idénticas y pudieron pertenecer al orden arquitectónico superior[22]. La escasa muestra de la decoración arquitectónica del teatro, como hemos reflejado, no nos permite establecer otras conclusiones preliminares. Sin embargo, la futura restauración de los elementos arquitectónicos decorativos de los fondos del Museo de Calatayud nos aportará mayor luz sobre esta cuestión[23].

- Estado de conservación.

	Bueno	**Ligeramente deteriorado**	**Bastante deteriorado**	**Malo**
BASAS	1	0	3	0
FUSTES	2	1	0	0
CAPITELES	6	0	1	0

Tabla 18. Estado de conservación de los diferentes elementos arquitectónicos decorativos del teatro © Elaboración propia.

[18] CISNEROS CUCHILLOS & MARTÍN BUENO 1993; MARTÍN BUENO 2017, 239-242.
[19] CISNEROS CUCHILLOS & MARTÍN BUENO 1993; MARTÍN BUENO 2017, 239-242.
[20] MARTÍN BUENO 1975, 1979, 937-942, 2017, 239-262; NÚÑEZ MARCÉN 1993; SÁENZ PRECIADO & MARTÍN BUENO 2004, 257-273.
[21] LARA ORTEGA 2020, 199-220; SAÉNZ PRECIADO 2018, 10-52.
[22] MARTÍN BUENO 1975, 1979, 937-942, 2017, 239-262; SAÉNZ PRECIADO 2018, 10-52.
[23] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290; NÚÑEZ MARCEN 1993.

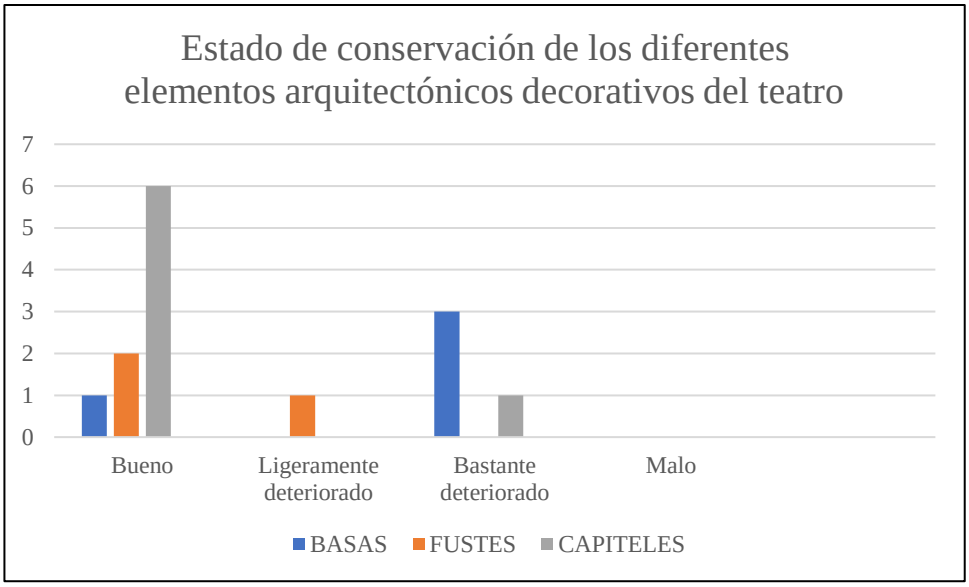


Gráfico 8. Estado de conservación de los diferentes elementos arquitectónicos decorativos del teatro.

El estado de conservación de las piezas[24] , generalmente es bueno. A excepción de las dos basas áticas con fustes estriados encontradas *in situ* en el teatro (ANEXO IV. *Bilbilis*. III. Basa ática con fuste estriado y IV. Basa ática con fuste estriado). La mayoría de los fustes presentan un estado de conservación bueno. El resto de las piezas mostraron un buen estado de conservación, en especial los capiteles (ANEXO IV. *Bilbilis*. VIII-XIV. Capitel corintio), puesto que fueron restaurados para poder ser expuestos en el Museo de Calatayud.

C) Materiales

En el conjunto monumental del foro-teatro[25], se han encontrado diferentes tipos de mármoles junto a materiales locales. En el siguiente gráfico observamos como *Bilbilis* importó lujosos mármoles de todo el Imperio. Algunos de estos mármoles fueron los siguientes: el *giallo antico* de *Chemtou* (Túnez), *africano de Teos* (Turquía), *pavonazzetto* de *Afyon* (Turquía), *Luni- Carrara* (Italia), *portasanta* de *Quios* (Grecia)[26]. Además, de forma paralela a estas importaciones podemos ver como se ponen en explotación las canteras locales de caliza (ej. Anchis y Sierra Armantes)[27]. De hecho, los elementos de la

[24] Los materiales decorativos de los teatros presentes en el anexo se clasificaron en: bueno, ligeramente deteriorado y bastante deteriorado, muy deteriorado o malo.
[25] CISNEROS CUCHILLOS & MARTÍN BUENO 1993, 107-108.
[26] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO 2017, 239-262.
[27] AGUILERA ARAGON *et al*.,1995, 165-179.

decoración arquitectónica, que constituyeron la ornamentación del frente escénico, se realizaron en esta caliza local.

Tipos de mármoles	**Porcentaje de la procedencia de los mármoles hallados en el conjunto monumental foro-teatro**
Africano (Teos, Túnez)	26,6[28]
Giallo antico (Chemtou, Túnez)	18,14
Pavonazzetto (Afyon, Turquía)	11, 69
Calizas, pizarras, alabastros (locales, regionales)	7, 25
Portasanta (Quios, Grecia)	6,85
Luni (Carrara, Italia)	6,85
Brecha coralina (Asia Menor)	5,84
Materiales blancos y grisaceos (inderterminados)	5,04
Brecha de Esciros (Grecia)	4,43
Cipollino (Caristos, Grecia)	3,62
Desconocidos	1,61
Rosso antico (Cabo Matapán, Grecia)	0,8
Verde antico (Larisa, Grecia)	0,8

Tabla 19. Porcentaje de la procedencia de los mármoles del conjunto foro-teatro © Elaboración propia.

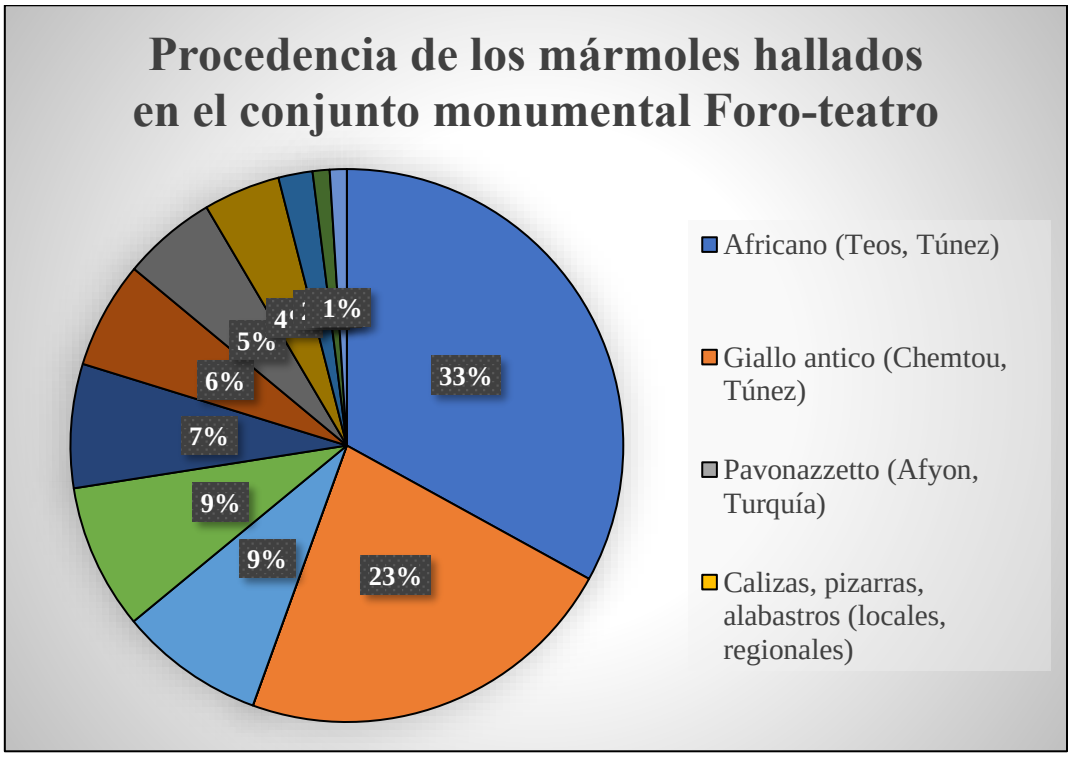


Gráfico 9. Porcentaje de la procedencia de los mármoles del conjunto foro-teatro © Elaboración propia.

[28] Todos los datos se han obtenido de la siguiente publicación: CISNEROS CUCHILLOS & MARTÍN BUENO 1993, 107-108.

Los elementos pétreos de los edificios públicos de la ciudad bilbilitana provinieron, en su inmensa mayoría, de canteras locales. Sin embargo, la escasez de piedra, que ha tenido siempre esta área, ha hecho que el teatro, al igual que otros edificios de la ciudad romana, fueran expoliados[29], para utilizar este material para la construcción de otras edificaciones en época medieval y moderna[30]. En el caso del teatro, el frente escénico se derrumbó en dos momentos diferentes, probablemente de una forma forzada, para poder recuperar esta piedra[31]. El teatro se encuentra, actualmente, en un estado de deterioro muy avanzado.

[29] CORRAL LAFUENTE 2000, 197- 214.
[30] Octubre de 2019, cuando realizamos la visita al yacimiento de *Bílbilis*.
[31] MARTÍN BUENO 1975, 1979, 937-942, 2017, 239-262; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206.

4.1.2. *Caesaraugusta*.

A) Restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico.

El frente escénico se compuso de dos órdenes arquitectónicos. Sin embargo, no sabemos su morfología ni su alzado. A excepción de los materiales arquitectónicos, que describiremos en este apartado, no se ha conservado ningún otro resto arqueológico de la escena[1]. Los elementos decorativos del frente escénico se encontraron en el relleno del *hyposcaenium*, junto a materiales pertenecientes a otras áreas del teatro[2]. Muchas de las piezas encontradas presentaron un deterioro y una fragmentación muy significativa[3]. Las piezas que mostraron un mejor estado de conservación fueron restauradas y expuestas en el Museo del Teatro de *Caesaraugusta*[4]. El número de elementos arquitectónicos decorativos encontrados fue escaso. Esto nos imposibilita para conocer las características generales de la decoración arquitectónica del frente escénico[5]. Todos los elementos arquitectónicos decorativos se enmarcaron en una cronología de época tardoaugustea o de época flavia[6].

Dentro de los elementos arquitectónicos decorativos encontrados destacan los capiteles y las cornisas[7]. Pese al escaso número de piezas halladas se observó una amplia variedad tipológica. Entre los capiteles se han encontrado capiteles jónicos adscritos a dos variantes tipológicas y capiteles corintios canónicos y corintizantes[8]. En relación con las cornisas, se han observado dos tipologías diferentes. De hecho, esta diversidad tipológica pudo indicar que estas cornisas estuviesen situadas en diferentes áreas del teatro, no solo en el frente escénico. En la medida que no parece plausible pensar que en el frente escénico de un teatro conviviesen estilos y tipologías tan diferentes.

Mediante el análisis del material decorativo expuesto podemos establecer una serie de características arquitectónicas. La decoración arquitectónica del teatro mostró la influencia de la llegada de patrones estilísticos provenientes del suroeste y sureste de la Galia. El territorio peninsular compartió características con el denominado como taller

[1] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 88; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.
[2] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 88.
[3] BELTRÁN LLORIS 1986, 1992, 93-118; BELTRÁN LLORIS, PAZ PERALTA, LASHERAS CORRUCHADA 1985, 95-121; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.
[4] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015,153-162 2020, 89.
[5] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 89; CISNEROS CUNCHILLOS 2012, 115- 134.
[6] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-162, 2020, 90.
[7] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 90; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.
[8] BELTRÁN LLORIS 1986, 1992, 93-118; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 90.

cluniense[9]. En este grupo se incluyeron el capitel jónico y los dos capiteles corintios del teatro al que se sumó un capitel procedente del pórtico del foro prácticamente idéntico[10]. Por tanto, los tres capiteles más característicos del teatro presentaron grandes similitudes con el teatro de *Clunia*[11] y de *Segobriga*[12]. Los capiteles del taller cluniense se realizaron, posiblemente, de forma previa al teatro. Esto se pudo atestiguar por las similitudes entre los capiteles del taller cluniense pese a su disparidad cronológica.

Pese a la similitud de la decoración arquitectónica con otros teatros peninsulares, las piezas fueron realizadas en la propia ciudad. El material pétreo utilizado en su fabricación fue el alabastro del valle del Ebro[13]. Este material fue diferente a la caliza local empleada en el caso cluniense[14] y de *Segobriga*[15]. Respecto a las cornisas, estas nos remiten a unos modelos itálicos[16]. Los fragmentos de las cornisas realizadas en *rosso antico* mostraron un origen itálico. Sin embargo, las cornisas realizadas en mármol de Saint-Beat nos conducen a los modelos clunienses y galos[17]. Los escasos materiales estudiados nos mostraron una gran variedad estilística y tipológica que solo puede ser entendida por influencias externas. La futura excavación de otras áreas del teatro y el hallazgo de un mayor número de diferentes elementos decorativos arquitectónicos nos podrá dar una mayor información sobre esta parte del teatro.

B) Elementos de la decoración arquitectónica del frente escénico.

- BASAS.

  No se ha encontrado ninguna basa[18]

- FUSTES

De esta tipología solo se ha encontrado un fragmento de fuste estriado con listeles de sección convexa, intercalando listeles de diferentes anchuras. Este fue realizado en alabastro (ANEXO II. *Caesaraugusta*. Fuste nºI).

[9] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 102.
[10] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 159.
[11] GUTIERREZ BEHEMERID 1988, 103-116, 1992, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2003, 2006, 251-262, 2017, 149-198.
[12] MAR MEDINA & PENSABENE 2013, 15-40; TRUNK 2008, 2016, 167-178; TARDY 1986, 109-123.
[13] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 102.
[14] GUTIERREZ BEHEMERID 1988, 103-116, 1992, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2003, 2006, 251-262, 2017, 149-198.
[15] MAR MEDINA & PENSABENE 2013, 15-40; TRUNK 2008, 2016, 167-178; TARDY 1986, 109-123.
[16] CAVALIERI MANASE 1978; VON HERSBERG 1980.
[17] GUTIÉRREZ BEHEMERID 1988, 103-116, 2015, 160, 2020,87-104.
[18] Nos basamos en los materiales expuestos en el Museo del Teatro de *Caesaraugusta*.

- CAPITELES

Los tres capiteles encontrados, el capitel "jonizante" y los dos capiteles corintios presentaron muchas similitudes con los talleres de *Segobriga*[19] y de *Clunia*[20]. Esta vinculación no fue descabellada si pensamos en la Meseta sur como un área de conexión no solo con los puertos del Mediterráneo, como la *Lusitania*[21] y el valle del Ebro, sino también con otras áreas de la Meseta como *Clunia*. Por tanto, la influencia con los capiteles de los talleres clunienses[22] y de *Segobriga*[23] puede parecer plausible.

- **Capitel "jonizante".**

El capitel "jonizante" (ANEXO II. *Caesaruagusta*. Capitel nºIV) se encontró en el cuadrioporticado, situado detrás del frente escénico del teatro. La denominación como capitel "jonizante[24]" se utilizó debido a que no se enmarca en el modelo jónico canónico. En la medida en que el canon se basó en la presencia de los cojinetes laterales, a lo que se añadió el carecer de canal de la voluta. Por ello, Tardy[25] decidió denominarlo como "jonizante", mientras que Kähler[26] utilizó el término "Kapitelle mit Pfeifenblattkalathos" que incluía a su vez a un grupo de capiteles renanos que presentaron una corona de lengüetas en la parte inferior del equino[27].

En relación con su cronología, este capitel presentó características comunes con el ámbito galo. Los paralelos más cercanos de esta pieza fueron: un capitel de Besançon y otro del área sacra de Nyon, con una cronología entre el 50-70 d.C[28]. Además de otras piezas procedentes de *Periguex*[29] o de *Saintes*, fechadas en el primer tercio del s. II d.C. A estos capiteles hay que añadir los incluidos por Kähler[30], todos ellos con cojinetes

[19] MAR MEDINA & PENSABENE 2013, 15-40; TRUNK 2008, 2016, 167-178; TARDY 1986, 109-123.
[20] GUTIERREZ BEHEMERID 1988, 103-116, 1992, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2003, 2006, 251-262, 2017, 149-198
[21] FERNANDES & NOGALES BASARRATE 2018, 495-506; TRILLMICH 2004, 277-284
[22] GUTIERREZ BEHEMERID 1988, 103-116, 1992, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2003, 2006, 251-262, 2017, 149-198
[23] MAR MEDINA & PENSABENE 2013, 15-40; TRUNK 2008, 2016, 167-178; TARDY 1986, 109-123
[24] TARDY 1986, 109-123; GUTIERREZ BEHEMERID 2020, 91.
[25] TARDY 1986, 109-123.
[26] KÄHLER 1939, 76-77.
[27] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 91; KÄHLER 1939, 76-77.
[28] BRUNET-GASTON 2007, 74-75.
[29] TARDY 1986, 109-123.
[30] KÄHLER 1939, 76-77.

laterales[31]. En la península ibérica encontramos importantes similitudes con algunos de los capiteles del teatro de *Bilbilis*[32] y los del Museo de Navarra[33].

- **Capiteles corintios.**

Los capiteles corintios presentaron importantes similitudes con el modelo corintio canónico. En opinión de M. Gutiérrez Behemerid: "Los dos capiteles corintios tenían dos coronas de ocho hojas de acanto naturalista, disimétrico, articuladas en lóbulos de digitaciones lanceoladas y zonas de sombra verticales en su punto de contacto. La parte superior de las hojas de ambas coronas fue redondeada, despegándose del cálato y replegada sobre sí misma. Las hojas estaban recorridas verticalmente por una nervadura central delimitada por incisiones divergentes que, en la primera corona, alcanzan hasta la base de la hoja mientras que en la segunda finalizaban a la altura del lóbulo superior de la primera corona"[34]. Sin embargo, al no presentar todas las características atribuibles a esta tipología hemos preferido utilizar el término "corintio" en vez de "corintio canónico".

Ambos capiteles tuvieron importantes similitudes con un grupo de capiteles muy concretos elaborados por el "taller cluniense". Su área de dispersión vino a coincidir en con la del capitel "jonizante[35]". En opinión de Gutiérrez Behemerid[36] también se incluirían en este grupo dos placas- capitel realizadas en *rosso antico* que presentaron motivos característicos de los capiteles corintios. Nosotros no los hemos incluido en nuestro estudio puesto que no se trata de capiteles, sino de fragmentos de placas con motivos corintios.

[31] KÄHLER 1939, 76-77.
[32] Estos capiteles no han sido incluidos en nuestro estudio debido su dudosa atribución al teatro
[33] GUTIÉRREZ BEHEMERID 1992, 74.
[34] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 93.
[35] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 95.
[36] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 96.



Figura 110. Placas con motivos corintios © GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 95, fig. 6 y 7

Nombre	**Altura (cm)**	**Diámetro (cm)**	**Referencia imagen**
Capitel corintio	56,20[37]	68,20	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Capitel nºII
Capitel corintio	50,50	73,60	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Capitel nºIII
Capitel jonizante	50,50	85	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Capitel nºIV

Tabla 20. Dimensiones de los capiteles del teatro de *Caesaraugusta* © Elaboración propia.

- Cornisas.

Las cornisas encontradas se clasificaron en los siguientes grupos: cornisa curva, cornisa recta decorada y cornisa *kyma recia*.

- **Cornisa curva.**

La cornisa curva estuvo formada por cuatro fragmentos de diferentes tamaños (ANEXO II. *Caesaruagusta*. Cornisa nºV-VI). Esta cornisa fue descrita por M. Gutiérrez Behemerid[38] de la siguiente forma: "El registro superior comprende la sima moldurada en una kyma recta seguida de tres delgadas molduras –un toro entre dos listeles- y, a continuación, la corona lisa. El registro central muestra el sofito decorado con ménsulas en forma de bloque rectangular enmarcadas en los laterales y el frente por una moldura

[37] Las medidas han sido tomadas en nuestra visita al Museo del Teatro de *Caesaraugusta* en sucesivas visitas en el verano de 2020 y corroboradas mediante la aplicación de: http://ceres.mcu.es/pages/Main
[38] GUTIERREZ BEHEMERID 2020, 96.

en forma de gola invertida. Los espacios entre las ménsulas, cuadrados y sin constituir un auténtico casetón, ya que carecen de moldura en el lado frontal, muestran unos círculos. La subcornisa presenta una moldura semicircular –óvolo- seguida de un pequeño toro y un listel. En líneas generales reproduce la misma molduración del registro superior. Uno de los fragmentos muestra la moldura final semicircular y no recta. No se conserva ningún elemento de unión con el friso[39]".

Los paralelos dentro de la Península Ibérica nos conducen a la basílica de *Segobriga*[40]. También presenta importantes similitudes con los fragmentos de cornisa encontrados en el teatro de *Corduba*[41]. En esta edificación se halló una cornisa de similares características a los fragmentos de cornisa curva. Asimismo, resultó característico que este tipo de cornisas curvas se utilizasen para el ámbito funerario y no para las edificaciones teatrales[42]. En relación con su cronología, esta fue de época julio-claudia[43].

- **Cornisa recta decorada.**

Esta fue denominada por M. Gutiérrez Behemerid[44] como "cornisa con casetones y ménsula". Una de las caras de la cornisa mostró un buen estado de conservación mientras que el resto de sus caras tuvieron un mal estado de conservación que impidió visualizar de forma correcta sus elementos. Nosotros la hemos denominado "cornisa recta decorada" (ANEXO II. *Caesaruagusta*. Cornisa nºVII).

La principal característica de esta cornisa es la presencia de ménsulas rectangulares con una ligera curvatura en la parte superior. Esta era recorrida por una moldura en forma de gola invertida que rodeó los laterales y el frente[45]. Otro de sus elementos característicos, de ahí su denominación por parte de M. Gutiérrez Behemerid[46] fueron sus casetones, estos estuvieron ocupados por una flor, cuya tipología desconocemos. En los fondos del museo se han encontrado otros fragmentos que podrían

[39] GUTIERREZ BEHEMERID 2020, 96.
[40] ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344; CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2012, 371-396.
[41] MARQUEZ MORENO 1998, 145,149, 20 bis, 22, 28, 68.
[42] TRUNK 2016,167-178; PENSABENE 1973,131-132; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 97; GUTIÉRREZ BEHEMERID 1992, 269.
[43] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 97; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010.
[44] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 97.
[45] AGUILERA HERNÁNDEZ 2017; GUTIÉRREZ BEHEMERID 1988, 65-135; MARTÍN BUENO BELTRÁN MARTÍNEZ, BELTRÁN LLORIS 1980, 76-85.
[46] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 97.

pertenecer a esta cornisa. Sin embargo, tomamos esta como referencia debido a su mejor estado de conservación[47].

- **Cornisa *kyma* recia.**

Este fragmento de cornisa (ANEXO II. *Caesaruagusta*. Cornisa nºVIII) presenta muchas características comunes con la cornisa curva. De hecho, en opinión de Gutiérrez Behemerid[48] perteneció a una misma estructura. Sin embargo, nosotros hemos preferido denominarla así por su similitud estilística con las cornisas *kyma* recia del frente escénico de *Saguntum*[49]. Asimismo, no podemos incluirla dentro de las cornisas curvas en la medida que su morfología fue completamente rectilínea sin ningún atisbo de curvatura. Por ende, pese a que presentó características similares con esta, la ausencia de curvatura hace que la estudiemos como un elemento decorativo diferente.

Nombre	**Altura (cm)**	**Anchura (cm)**	**Profundidad (cm)**	**Referencia imagen**
Cornisa curva	37,30	68	66, 3	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Cornisa nºV.
Cornisa curva	36	87	63,50	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Cornisa nºVI.
Cornisa recta decorada	63	42	43	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Cornisa nºVII.
Cornisa kyma recia	52	-	43	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Cornisa nºVIII.

Tabla 21. Dimensiones de las cornisas del teatro de *Caesaraugusta* © Elaboración propia.

[47] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2020, 97.
[48] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 97.
[49] CHINER MARTORELL 1990.

- **Otros elementos arquitetónicos decorativos. Antefijas.**

El teatro de *Caesaraugusta* fue el único donde se conservan antefijas. Estas antefijas se hicieron en forma de máscaras teatrales.

Nombre	Altura (cm)	Anchura (cm)	Profundidad (cm)	Referencia imagen
Antefija	13,30	18	21,10	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Antefija nºIX
Antefija	12,90	12,5	5,10	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Antefija nºX

Tabla 22. Dimensiones de las antefijas del teatro de *Caesaraugusta* © Elaboración propia.

- Estado de conservación.

El estado de conservación de todas las piezas fue bueno. Esto se debe a que todas las piezas analizadas fueron restauradas para su exposición. En los fondos del Museo se encuentran otras piezas en un estado de conservación bastante deteriorado debido a no sufrir este tratamiento posterior.

	Bueno	Ligeramente deteriorado	Bastante deteriorado	Malo
Fustes	1	0	0	0
Capiteles	4	0	0	0
Cornisas	4	0	0	0
Antefijas	2	0	0	0

Tabla 23. Estado de conservación de los diferentes elementos arquitectónicos decorativos del teatro © Elaboración propia.

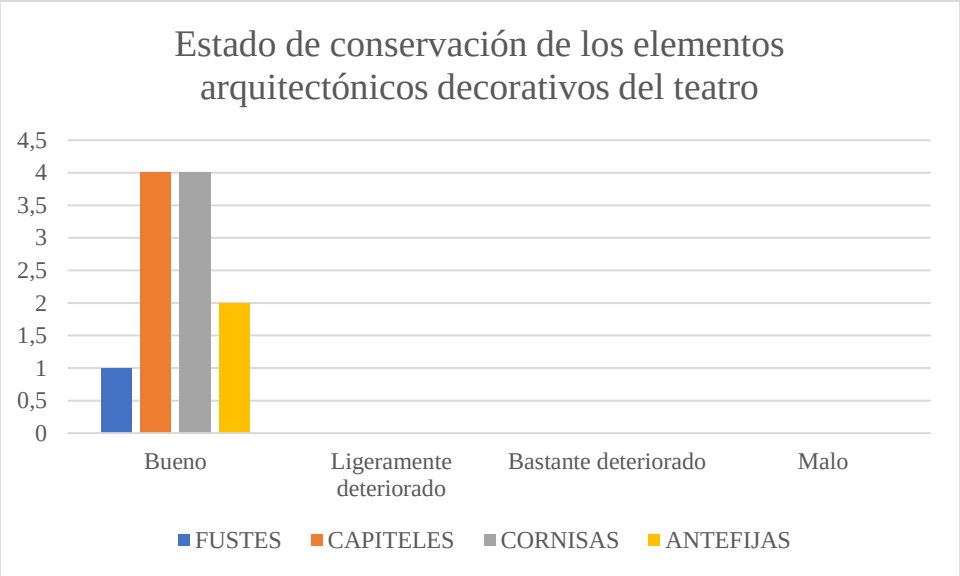


Gráfico 10. Estado de conservación de los diferentes elementos arquitectónicos decorativos del teatro © Elaboración propia.

C) Materiales

El principal material utilizado fue el alabastro. Este fue un material de carácter local proveniente del valle del Ebro[50]. Las pequeñas placas con motivos de capitel corintizante fueron realizadas en *rosso antico*[51]. En los fondos del Museo pudimos observar piezas que, aunque en un estado de conservación pésimo, fueron realizadas en mármol blanco pirenaico de Saint-Beat[52]. Por tanto, la decoración arquitectónica del teatro fue realizada por talleres de ámbito local que trabajaron con materiales locales. De hecho, la renovación en los modelos decorativos no implicó el uso del mármol[53], que solo estuvo presente en piezas importadas[54]

[50] BELTRÁN LLORIS 1983, 1990, 176-206.
[51] LAPUENTE MERCADAL, M *et al*.,2009, 511-513.
[52] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 88.
[53] CISNEROS CUCHILLOS 2012, 121; LAPUENTE *et al*., 2009, 511-513.
[54] GUTIERREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2020, 87-104.

4.1.3. *Carthago Nova*

A) Restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico.

La restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico se ha realizado mediante el análisis de su plataforma de cimentación. La planta del frente escénico fue de tipo mixtilíneo[1] (*Véase* 3.2.3. *Carthago Nova*). En los tramos rectos se situaron cuatro columnas con una distancia entre cada una de ellas de dos metros y ocho centímetros[2]. Mientras que en los tramos curvos las dos columnas existentes tuvieron una distancia de un metro y setenta y ocho centímetros[3]. Uno de los problemas a la hora de realizar la reconstrucción del frente escénico fue su altura en relación con el *porticus in summa gradiatone* debido a que una excesiva altura de los órdenes arquitectónicos conllevaría a la sobreelevación del muro del fondo del frente escénico[4]. Esta solución arquitectónica no fue innovadora, ya fue desarrollada en el teatro de Orange[5].

El frente escénico se componía de tres órdenes arquitectónicos superpuestos. Estos se situaron sobre un podio de un metro y ochenta y cinco centímetros de altura. Entre los dos primeros pisos, se colocó un arquitrabe de un metro y once centímetros de altura. La existencia de un tercer piso parece plausible pero no fue probada. Este tercer piso estaría a la misma altura de la coronación de la *porticus in summa cavea*. El desplome o derrumbe del frente escénico afectó en primer término a las piezas más elevadas, de ahí que apenas queden restos de este posible tercer orden[6]. En especial, tras el incendio y el desplome de la segunda mitad del siglo II d.C[7].

Los elementos arquitectónicos del primer piso fueron mayores que los del segundo piso. Este cambio de tamaño se observó de forma significativa en los teatros de *Leptis*

[1] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.

[2] NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200; RAMALLO ASENSIO *et al*., 2010, 225.

[3] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010 225; RAMALLO ASENSIO *et al*., 1993, 51-92.

[4] DÍAZ-BAUTISTA CREMADES 2011, 489-513; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998,66-67; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 232; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.

[5] MONTERROSO CHECA 2021, 129-138.

[6] ABASCAL PALAZÓN 2002; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30; RUIZ VALDERAS *et al*., 2013, 23-56.

[7] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 232; NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96 RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67 ABASCAL PALAZÓN 2002.

Magna, Orange o Arles. Si bien esta diferencia en el tamaño se visualizó en todos los teatros de la *Hispania citerior*, en mayor o menor medida[8].

La *porticus in summa cavea* se compuso de una serie de capiteles jónicos, fustes y basas realizadas en arenisca. Estos elementos se encontraron en el *vomitorium* oriental. Una característica diferenciadora de este teatro fueron las sucesivas reformas realizadas en su frente escénico. Un ejemplo de ello fue el *podium* de la escena, realizado en dos molduras con diferentes materiales unificados mediante un estucado posterior[9]. Esto nos podría remitir a una reforma en esta área. En una de las numerosas modificaciones del frente escénico se pintaron en tono dorado las molduras de las basas y capiteles del primer, del segundo y probablemente del tercer piso[10]. La utilización de este pigmento fue coetánea a la gran reforma del *hyposcaenium*. Esta conllevo un *frons pulpiti* marmóreo y su sustitución por otro de arenisca decorado mediante un estucado[11].

Por tanto, vemos que desde la época augustea hasta el siglo III d. C, el teatro estuvo en constante cambio. Sin embargo, el teatro de *Carthago Nova* está situado en la trama urbana actual. Esto nos impide conocer muchos aspectos de esta edificación.

B) Elementos de la decoración arquitectónica del frente escénico.

- **Basas.**

A lo largo de las diferentes labores arqueológicas[12] se han encontrado nueve basas completas realizadas en mármol blanco de Carrara (ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nº VII, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV y XVII). Estas presentaron las siguientes características: un toro prominente seguido de dos molduras cóncavas o escocias delimitadas por listeles y separadas entre sí por una moldura o baquetilla y un toro de menores dimensiones sobre el que se dispone una pequeña moldura convexa o astrágalo[13]. También, se hallaron ocho fragmentos de basas con idénticas características (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Basas nº I-VI, IX y XVI).

[8] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 231; DÍAZ-BAUTISTA CREMADES 2011, 489-513; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[9] ABASCAL PALAZÓN 2002,21-44; MARTÍNEZ ANDREU 2004,11-30; RUIZ VALDERAS *et al*., 2013, 23-56; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 238.
[10] MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 232; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200; MARTÍNEZ ANDREU 2004,11-30.
[11] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 238; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[12] Las excavaciones se iniciaron en 1988 con el descubrimiento del teatro. Desde ese momento, aunque de forma más continuada a partir de 1994 se suceden las labores arqueológicas con cierta continuidad hasta la actualidad (RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 242)
[13] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 238; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.

En la mayoría de estos fragmentos de basas y basas completas se han encontrado restos de pigmentos de color ocre. Esta tonalidad debió de recubrir la totalidad de las piezas[14]. Estas basas y fragmentos de las mismas pertenecieron, por sus dimensiones, al orden inferior del frente escénico. De hecho, los elementos arquitectónicos del primer orden se realizaron con materiales de la misma cantera y en un mismo taller. En el caso del segundo orden no se ha podido comprobar la presencia de una misma cantera ni de un mismo taller[15].

Las basas pertenecientes al tercer orden arquitectónico (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Basa nº XX y XXII) fueron realizadas en mármol local de las canteras de Cabeza Gordo[16]. Estas basas se realizaron en un material menos costoso que el mármol de Carrara, pero con una apariencia similar[17]. La razón fue que se situaron en una posición elevada, que impidió a los espectadores diferenciar este mármol local del mármol de Carrara[18]. Dentro de las tipologías de mármoles encontramos las basas realizadas en travertino rojo[19]. Estas fueron las basas áticas sin plinto y escocia de perfil en media caña (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Basa nº XVIII, XIX y XXI). Sin embargo, no todas las basas se realizaron con materiales nobles como el mármol. Una minoría se realizó en otros materiales como la caliza local. De este material solo hay un fragmento de basa (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Basa nº XXIV) y dos basas completas (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Basa nºXXIII y XXV). En arenisca se ejecutaron también una serie de basas (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Basa nº XXVI, XXVII, XXVIII y XXIX).

Un elemento singular en las basas, solo conservado en una, (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Basa nº XVI) fue un orificio circular[20] situado en la parte central de la pieza. Su finalidad fue la inserción de un perno metálico. Este elemento posibilitó la correcta sujeción entre el podio y la columna.

[14] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; ABASCAL PALAZÓN 2002,21-44; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[15] FERNANDEZ DÍAZ 2008.
[16] FERNANDEZ DÍAZ 2010, 707-716; SOLER HUERTAS 2005, 29-64.
[17] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 231; DÍAZ-BAUTISTA CREMADES 2011, 489-513; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200; MARTÍNEZ ANDREU 2004,11-30.
[18] NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO 1999; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 269-287; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.
[19] BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53.
[20] RUIZ VALDERAS 2020, 187-200; SOLER HUERTAS 2005, 29; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 238.

Nombre	**Altura (cm)**	**Longitud (cm)**	**Anchura (cm)**	**Otras medidas (cm)**	**Referencia imagen**
Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.	27[21]	-	36	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºI.
Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.	27	-	59	-	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºII. Sin imágenes.
Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.	27	-	36	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºIII. Sin imágenes.
Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.	27	-	59	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºIV Sin imágenes.
Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.	27	-	63	-	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºV Sin imágenes.
Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.	27,4	61	29	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nº VI Sin imágenes.
Basa compuesta o doble ática sin plinto.	25,5	-	-	- Diámetro: 63	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºVII Sin imágenes.
Basa compuesta o doble ática sin plinto.	32,2	-	-	- Diámetro: 66	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºVIII Sin imágenes.

[21] Los datos han sido obtenidos de: MEROÑO MOLINA 2017.

Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.	27,1	39, 7	25	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºIX Sin imágenes.
Basa compuesta o doble ática sin plinto.	27,5	-	-	- Diámetro: 63	ANEXO III *Carthago Nova*. Basa nºX Sin imágenes.
Basa compuesta o doble ática sin plinto.	27,2	63,5	-	-	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXI.
Basa compuesta o doble ática sin plinto.	26,6	34	35	-	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXII Sin imágenes.
Basa compuesta o doble ática sin plinto.	27,4	-	-	- Diámetro: 63	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXIII Sin imágenes.
Basa compuesta o doble ática sin plinto.	26,3	63,5	-	-	ANEXO III *Carthago Nova*. Basa nºXIV Sin imágenes.
Basa compuesta o doble ática sin plinto.	-	-	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXV.
Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.	27,3	-	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXVI Sin imágenes.
Basa compuesta o doble ática sin plinto.	-	-	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXVII

					Sin imágenes.
Basa ática sin plinto y escocia de perfil en media caña.	31	-	-	- Altura máx.: 31 - Diámetro imoscapo: 68 - Altura filete: 1 - Diámetro filete: 70	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXVIII.
Basa ática con plinto.	30	-	-	- Diámetro imoscapo: 36,5 - Altura plinto: 8,5 - Longitud conservada plinto: 28	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXIX.
Basa ática con plinto.	21,4	-	-	- Diámetro superior: 51 - Altura plinto: 7,5 - Longitud plinto: 58,4	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXX.
Basa ática sin plinto y escocia sin identidad.	23,5	-	-	51,5	ANEXO III. Carthago *Nova*. Basa nºXXI.
Basa ática sin plinto y escocia de perfil recto.	23,5		Altura del imoscapo: 3,3	Diámetro: 46,7	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXXII.
Basa toscana con plinto circular.	29	-	-	- Altura imoscapo: 11 - Diámetro imoscapo: 53,5 - Altura plinto: 9,7 - Diámetro plinto: 69,9	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXXIII.
Fragmento de basa indeterminada	17	-	-	- Altura plinto: 8,5 - Longitud plinto: 54 - Diámetro: 44	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXXIV.
Basa toscana con plinto cuadrangular.	31,4	-		- Altura imoscapo: 11,2	ANEXO III.*Carthago*

				- Diámetro imoscapo: 48 - Altura plinto: 9,2 - Anchura calculada plinto: 61	*Nova*. Basa nºXXV Sin imágenes.
Basa ática con plinto.	40,7	-	-	- Diámetro imoscapo: 40 - Altura plinto: 7,2 - Longitud conservada plinto: 10,8	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXXVI Sin imágenes.
Basa ática con plinto.	68	-	-	- Diámetro imoscapo: 52 - Altura plinto: 16,6 - Longitud plinto: 84,6	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXXVII Sin imágenes.
Basa ática con plinto.	42			- Diámetro imoscapo: 45 - Altura plinto: 14,2 - Longitud plinto: 65,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXXVIII Sin imágenes.
Basa ática con plinto.	48,6			- Diámetro imoscapo: 42 - Altura sumoscapo: 22,6 - Altura plinto: 8,3 - Longitud plinto: 63	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXXIX Sin imágenes.

Tabla 24. Dimensiones (cm) de las basas del teatro de *Carthago Nova* © Elaboración propia.

- Fustes

La mayoría de los tambores de fuste del frente escénico fueron de travertino de color rojo (ANEXO III. *Carthago Nova*. Fustes nº I-VIII, X-XVII, XXVII, XXIX-XXXII, XXXIV-LX, LXVIII, LXX-LXXIII, LXXV-CI). Este material provino de una cantera

cercana, el Cerro de la Almagra (Mula)[22]. Sin embargo, no todos los fustes se realizaron en travertino de este color, sino que existe también una una serie de fustes realizados en travertino de otras tonalidades[23] (ANEXO III. *Carthago Nova*. Fustes nº IX, XVIII-XXVI, XXVIII, XXXIII, LXII -LXVII, LXIX y LXXIV). También, se hallaron fustes realizados en otros materiales locales como la caliza local[24] (ANEXO III. *Carthago Nova*. Fustes nº LXI y CII) y la arenisca local (ANEXO III. *Carthago Nova*. Fustes nº CIIII-CX).

Los fustes de un mayor diámetro, entre sesenta y dos centímetros y medio y sesenta y tres centímetros y medio,correspondían al primer orden del frente escénico. Los fustes del segundo orden[25] pudieron tener unas dimensiones de diez centímetros menos de diámetro frente a los del orden inferior. Tanto los del primer orden como los del segundo orden se labraron en travertino rojo[26]. Los fustes realizados en otros materiales se situaron en otros lugares del teatro. El posible tercer orden arquitectónico estuvo compuesto por los fustes de menor diámetro, que no ha sido posible precisar debido a su fragmentación. Además, en estos se han podido observar una impronta circular en el plano de apoyo. Este elemento tuvo como finalidad el apoyo de los capiteles. Una característica común en los fustes de los tres órdenes arquitectónicos fue su diferente grado de labra, según el lugar de ubicación del frente escénico[27]. De esta forma, los tambores que presentaban una superficie alisada y perfectamente pulida se colocaron en la parte delantera. Mientras que los que tuvieron algún defecto de labra se instalaron en la parte posterior y en los flancos laterales, lugares menos visibles para el público[28]. El sistema de unión entre los diferentes tambores de un fuste fue la aplicación de una lechada de argamasa o pernos metálicos. Sin embargo, este último sistema apenas se ha documentado[29].

[22] BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 239.
[23] RAMALLO ASENSIO 1996b, 221-234, 1999a, 2010, 238.
[24] MEROÑO MOLINA 2017, 596; ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92; RODRÍGUEZ GUTIERREZ 1997, 221-222.
[25] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200 NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998; SOLER HUERTAS 2005, 29.
[26] BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53.
[27] MEROÑO MOLINA 2017, 596; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 237.
[28] SOLER HUERTAS 2005, 29; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 238.
[29] NOGUERA CELDRAN & MADRID BALANZA 2009, 165-184; RODRÍGUEZ GUTIERREZ 1997, 221-222.

Nombre	Altura (cm)	Diámetro (cm)	Otras medidas (cm)	Referencia imagen
Fragmento de fuste liso.	65	64	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº I. Sin imágenes.
Fuste liso.	73	-	- Diámetro sumoscapo: 55 - Altura astrágalo: 4 - Diámetro astrágalo: 58,2 - Diámetro imoscapo: 58,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº II. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	58	57	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº III. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	33	48	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº IV.
Fragmento de fuste liso.	109,5	-	- Diámetro superior: 63 - Diámetro inferior: 63,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº V. Sin imágenes.
Fuste liso.	144	58	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº VI. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	46	50	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº VII. Sin imágenes.
Fuste liso.	98	-	Anchura máx. visible: 43	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº VIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	188	57,3-62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº

				IX. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	46	31	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº X. Sin imágenes.
Fuste liso.	70,5	-	- Diámetro superior: 62. - Diámetro inferior: 62,6	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XI. Sin imágenes.
Fuste liso.	63,5	-	- Altura astrágalo: 4 - Diámetro sumoscapo: 53 cm (57 sumando el astrágalo). - Diámetro imoscapo: 57	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XII. Sin imágenes.
Fuste liso.	44	-	- - Diámetro sumoscapo: 55 - - Diámetro imoscapo: 59	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	52	57	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XIV. Sin imágenes.
Fuste liso.	-	64	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XV. Sin imágenes.
Fuste liso.	-	58	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XVI. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	-	63	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XVII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	26	-	- Anchura máx. conservada: 59	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº

				XVIII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	-	-	- Anchura máx. conservada: 62,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XIX. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	-	56	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XX. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	76	59,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XXI. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	63	53	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XXII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	-	-	- Anchura máx. conservada: 56	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XXIII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	-	62	- Anchura máx. conservada: 54	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XXIV. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	98	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XXV. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	96	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XXVI. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	28	60	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XXVII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	72	58	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº

				XXVIII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	134	64	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº XXIX. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	32	41	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXXX. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	187	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXXXI.
Fuste liso.	142,5		- Diámetro superior: 61,4 cm. - Diámetro inferior: 63 cm.	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXXXII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	54	59,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXXXIII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	35,3	43	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXXXIV. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	45	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXXXV. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	41	52	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXXXVI. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	36	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXXVII Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	42	60	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste

				nºXXXVIII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	-	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXXXIX.
Fragmento de fuste liso.	61	-	- Diámetro sumoscapo: 56-57. (sin incluir el astrágalo). - Diámetro imoscapo: 58	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXL. Sin imágenes.
Fuste liso.	98	-	- Diámetro sumoscapo: 61,3 - Diámetro imoscapo: 63	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXLI. Sin imágenes.
Tambor de fuste liso.	87,6	-	- Diámetro sumoscapo: 53-56. sumando el astrágalo) - Diámetro imoscapo: 58,4	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXLII. Sin imágenes.
Fuste liso.	83	-	- Diámetro superior: 63,5 - Diámetro inferior: 63/64	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXLIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	129	-	- Diámetro sumoscapo: 61 - Diámetro imoscapo: 61,7	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXLIV. Sin imágenes.
Fuste liso.	108	-	- Diámetro sumoscapo: aprox.54 - Diámetro imoscapo: 56,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXLV. Sin imágenes.
Fuste liso.	75	-	- Diámetro sumoscapo: 63 - Diámetro imoscapo: 63,4.	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXLVI. Sin imágenes
Fuste liso.	65,1	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXLVII. Sin imágenes.
Fuste liso.	108	-	- Diámetro superior: 58	ANEXO III. *Carthago*

			- Diámetro inferior: 61,5	*Nova*. Fuste nºXLVIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	69,5	-	- Diámetro sumoscapo: 61,6 - Diámetro imoscapo: 62,8	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXLIX. Sin imágenes.
Fuste liso.	43	62,8	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºL Sin imágenes.
Fuste liso.	102	-	- Diámetro superior: 46 (incluye la moldura en astrágalo). - Diámetro inferior: 41. -	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLI Sin imágenes.
Fuste liso.	83,5	-	- Diámetro superior: 61,7. - Diámetro inferior: 63	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLII. Sin imágenes.
Fuste liso.	41	-	- Diámetro superior: 62 - Diámetro inferior: 62,1	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	63	60,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLIV. Sin imágenes
Fuste liso.	45	-	- Diámetro superior: 58 - Diámetro inferior: 58,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLV. Sin imágenes
Fuste liso.	77	-	- Diámetro superior: 38,4 - Diámetro astrágalo: 45,2 - Diámetro inferior: 41,8	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLVI. Sin imágenes.
Fuste liso.	133,7	-	- Diámetro superior: 39,8	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste

			- Diámetro inferior: 41,6	nºLVII. Sin imágenes.
Fuste liso.	113,5	-	- Diámetro superior: 41,5 - Diámetro inferior: 44,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLVIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	94	-	- Diámetro superior: 45 - Diámetro inferior: 49,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLIX. Sin imágenes.
Fuste liso.	-	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLX. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	62	29,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXI. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	76	59,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova.* Fuste nºLXII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	63	53	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXIII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	-	-	- Anchura máx. conservada: 56	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXIV Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	-	62	- Anchura máx. conservada: 54	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXV Sin imágenes
Fragmento de fuste liso.	98	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXVI Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	96	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste

				nºLXVII Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	28	60	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXVIII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	72	58	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXIX. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	134	64	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXX. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	32	-	- Anchura máx. conservada: 41.	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXI. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	187	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXII. Sin imágenes.
Fuste liso.	142,5	-	- Diámetro superior: 61,4 - Diámetro inferior: 63	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXIII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	54	59,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXIV. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	35,3	43	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXV. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	45	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXVI. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	41	52	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste

				nºLXXVII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	36	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXVIII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	42		- Anchura máx. conservada: 60	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXIX. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	-	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXX. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	61	-	- Diámetro sumoscapo: 56-57 (sin incluir el astrágalo) - Diámetro imoscapo: 58	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXXI. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	98	-	- Diámetro sumoscapo: 61,3 - Diámetro imoscapo: 63	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXXII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	87,6	-	- Diámetro sumoscapo: 53 (56. sumando el astrágalo). - Diámetro imoscapo: 58,4	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXXIII. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	83	-	- Diámetro superior: 63,5 - Diámetro inferior: 63/64	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXXIV. Sin imágenes.
Fragmento de fuste liso.	129	-	- Diámetro sumoscapo: 61 - Diámetro imoscapo: 61,7	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXXV. Sin imágenes.
Fuste liso.	108	-	- Diámetro sumoscapo: aprox.54 - Diámetro imoscapo: 56,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXXVI. Sin imágenes.

Fuste liso.	75	-	- Diámetro sumoscapo: 63 - Diámetro imoscapo: 63,4	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXXVII. Sin imágenes.
Fuste liso.	65,1	62	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXXVIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	101		- Diámetro superior: 58 - Diámetro inferior: 61,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºLXXXIX. Sin imágenes.
Fuste liso.	69,5	-	- Diámetro sumoscapo: 61,6 - Diámetro imoscapo: 62,8	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXC. Sin imágenes.
Fuste liso.	43	62,8	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXCI. Sin imágenes.
Fuste liso.	102	-	- Diámetro superior: 46. (incluye la moldura en astrágalo). - Diámetro inferior: 41	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXCII. Sin imágenes.
Fuste liso.	83,5	-	- Diámetro superior: 61,7 - Diámetro inferior: 63	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXCIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	41	-	- Diámetro superior: 62 - Diámetro inferior: 62,1	ANEXO III. *Carthago Nova.* Fuste nºXCIV. Sin imágenes.
Fuste liso.	63	60,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXCV. Sin imágenes.
Fuste liso.	45	58	- Diámetro inferior: 58,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste

				nºXCVI. Sin imágenes.
Fuste liso.	77	-	- Diámetro superior: 38,4. - Diámetro astrágalo: 45,2 - Diámetro inferior: 41,8	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXCVII. Sin imágenes.
Fuste liso.	133,7	-	- Diámetro superior: 39,8 - Diámetro inferior: 41,6	ANEXO III. *Carthago Nova.* Fuste nºXCVIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	113,5	-	- Diámetro superior: 41,5 - Diámetro inferior: 44,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºXCIX. Sin imágenes.
Fuste liso.	94	-	- Diámetro superior: 45 - Diámetro inferior: 49,5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºC. Sin imágenes.
Fuste liso.	-	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºCI. Sin imágenes.
Fuste liso.	62	29,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºCII. Sin imágenes.
Fuste liso.	81,5	46	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºCIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	48	39	-	ANEXO III. *Carthago Nova.* Fuste nºCIV. Sin imágenes.
Fuste liso.	52,7	49	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºCV. Sin imágenes.
Fuste liso.	73	34	-	ANEXO III. *Carthago*

				Nova. Fuste nºCVI. Sin imágenes.
Fuste liso.	84,5	46	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºCVII. Sin imágenes.
Fuste liso.	125	48	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºCVIII. Sin imágenes.
Fuste liso.	-	50,7	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºCIX. Sin imágenes.
Fuste liso.	134,5	-	- Diámetro sumoscapo: 68,5 - Diámetro imoscapo: 69,3	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºCX. Sin imágenes.

Tabla 25. Dimensiones de los fustes del teatro de *Carthago Nova* © Elaboración propia.

- Capiteles

Los capiteles del frente escénico del teatro fueron reaprovechados para los cimientos de la edificación comercial del siglo V. Esta reutilización supuso la fragmentación de algunos como consecuencia de esto perdieron uno de sus elementos característicos, las volutas[30]. Se ha documentado la presencia de treinta y dos capiteles que pertenecieron al frente escénico, realizados en mármol blanco de Carrara. De estos algunos se conservan de forma completa (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Capiteles nº I- III, X-XI, XIX-XX y XXII) y otros en un estado fragmentario (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Capiteles nºIV -IX, XII- XVIII y XXI).

Asimismo, se han encontrado capiteles corintios labrados en otros materiales locales, tanto conservados de forma completa (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Capiteles nº XXV) como en fragmentos (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Capiteles nº XXIV). Además, destacó un capitel jónico realizado en esta arenisca local (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Capitel nº XXV). Estos capiteles labrados en un material más pobre se

[30] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 225; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993ª, 51-92; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998.

colocaron en una zona apartada del teatro[31]. En el caso del capitel jónico probablemente se sitúo en la *porticus in summa cavea*. No parece problable imaginar un frente escénico realizado con basas de mármol de Carrara, fustes de travertino rojo junto a capiteles de arenisca, puesto que sería una incongruencia estilística[32].

De los capiteles de mayor tamaño, con una altura de setenta y cuatro centímetros y medio, solo se ha conservado un ejemplar[33] (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Capitel nºI) y pertenecerían al primer orden arquitectónico. En cuanto a los capiteles de un tamaño intermedio, con una altura conservada de los sesenta y ocho centímetros a los sesenta y cinco centímetros[34] (ANEXO. III. *Carthago Nova*. Capitel nº II, III, XI, XIX y XXII) corresponderían a un segundo orden arquitectónico. Los capiteles de una altura menor, de cincuenta y siete a los cincuenta y ocho centímetros,[35] se situaron en el tercer orden arquitectónico. Estos capiteles al encontrarse situados en una parte elevada del frente escénico no estuvieron labrados en todas sus caras, sino que la parte trasera estuvo solo esbozada[36]. Además, no presentaron una decoración sobre el ábaco, ni tampoco la pequeña roseta de cuatro pétalos, que ocupó el espacio vacío entre las hélices y las volutas. Sin embargo, sus características tipológicas fueron idénticas a los capiteles corintios canónicos del resto de los órdenes arquitectónicos[37].

Nombre	**Altura (cm)**	**Anchura (cm)**	**Diámetro sumoscapo (cm)**	**Longitud del ábaco (cm)**	**Referencia imagen**
Capitel corintio-canónico.	74,5	-	54,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºI.
Capitel corintio-canónico.	68	54	-	-	ANEXO III. *Carthago*

[31] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[32] RAMALLO ASENSIO 1999, 523-542; RODRÍGUEZ GUTIERREZ 1997, 221-222; WILSON JONES 1989, 35-69.
[33] MADRID BALANZA 1999; RAMALLO ASENSIO 1999,523-542.
[34] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 237; MADRID BALANZA 1999.
[35] Estos capiteles se encuentran en un estado de conservación muy deteriorado en los fondos del Museo del Teatro de Cartagena, que no pudimos visitar y por tanto no se han podido recoger en el Anexo.
[36] MADRID BALANZA 1999; RAMALLO ASENSIO 1999, 523-542; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 237
[37] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993, 51-92; NOGUERA CELDRÁN 2002; WILSON JONES 1989, 35-69; MADRID BALANZA 1999.

					Nova. Capitel nºII.
Capitel corintio-canónico.	68	54	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºIII.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	67	50	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºIV. Sin imágenes.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	66	47	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºV. Sin imágenes.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	60	-	43	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºVI. Sin imágenes.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	28	50	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºVII. Sin imágenes.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	-	-	54	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºVIII. Sin imágenes
Fragmento de capitel corintio-canónico.	-	-	54	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºIX. Sin imágenes.
Capitel corintio-conónico.	65,5	-	50,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºX. Sin imágenes.

Capitel corintio-conónico.	67/68	-	52,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXI. Sin imágenes.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	-	-	-	64/ 68	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXII. Sin imágenes
Fragmento de capitel corintio-canónico.	-	-	-	66/ 68	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXIII. Sin imágenes.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	-	-	-	57/ 63	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXIV. Sin imágenes.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	-	-	-	64/73	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXV. Sin imágenes
Fragmento de capitel corintio-canónico.	68	-	50	63/ 65	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXVI. Sin imágenes
Fragmento de capitel corintio-canónico.	58	-	42,6	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXVII. Sin imágenes.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	65	-	52	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXVIII. Sin imágenes.

Capitel corintio-canónico.	67	28	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXIX. Sin imágenes.
Capitel corintio-canónico.	-	42	-		ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXX. Sin imágenes.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	-	42	-	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXXI. Sin imágenes.
Capitel corintio-canónico.	67,5	-	51	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXXII. Sin imágenes.
Capitel corintio-canónico.	47	48,6	57	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXXIII. Sin imágenes.
Fragmento de capitel corintio-canónico.	85,2	-	64,5		ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXXIV.
Capitel jónico.	50	-	41	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXXV.

Tabla 26. Dimensiones de los capiteles del teatro de *Carthago Nova* © Elaboración propia.

- Cornisas.

El número de elementos del entablamento del teatro conservado fue muy reducido, en comparación con otros elementos arquitectónicos decorativos como basas, fustes y capiteles[38]. En concreto, solo se han conservado cinco fragmentos de cornisas corintias

[38] MADRID BALANZA 1999; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 237

(ANEXO. III. *Carthago Nova*. Cornisa nº I-V). Todos estos fragmentos de cornisa corintia fueron realizados en mármol blanco[39] y presentaron unas características estilísticas similares[40]

La escasez del material encontrado vinculado al entablamento del teatro podría residir en la existencia en el primer orden del teatro de una gran inscripción desaparecida[41]. Esta podría estar realizada sobre un friso compuesto por grandes placas de mármol de Luni[42]. Las letras de la inscripción monumental eran de gran tamaño, con una altura de hasta veinte centímetros, con restos de estuco rojo. Además, de esta inscripción, la posibilidad de la reutilización de los grandes sillares del entablamento del teatro impidió su conservación.

Nombre	**Altura max (cm)**	**Grosor máx (cm)**	**Referencia imagen**
Cornisa corintia.	23	29	ANEXO III. *Carthago Nova*. Cornisa nºI.
Cornisa corintia.	23	29	ANEXO III. *Carthago Nova*. Cornisa nºII.
Cornisa corintia.	14	18	ANEXO III. *Carthago Nova*. Cornisa nºIII.
Cornisa corintia.	14	18	ANEXO III. *Carthago Nova*. Cornisa nºIV.
Cornisa corintia.	12,5	-	ANEXO III. *Carthago Nova*. Cornisa nºV.

Tabla 27. Dimensiones de las cornisas del teatro de *Carthago Nova* © Elaboración propia.

- Estado de conservación.

En la siguiente tabla hemos recogido el estado de conservación de los diferentes elementos arquitectónicos del teatro, agrupados en: basas, fustes, capiteles y cornisas. Además, hemos realizado un gráfico para una visualización más didáctica de esta información.

[39] RUIZ VALDERAS 2020, 187-200; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 237; MADRID BALANZA 1999.
[40] RAMALLO ASENSIO 1999, 523-542; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 237.
[41] RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73; ABASCAL PALAZON 1995; RAMALLO ASENSIO & ABASCAL PALAZON 1997.
[42] MADRID BALANZA 1999; RAMALLO ASENSIO 1999, 523-542; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.

	Bueno	Ligeramente deteriorado	Bastante deteriorado	Malo	Desconocido
Basas	4	1	11	2	11
Fustes	45	5	36	2	22
Capiteles	6	0	8	3	8
Cornisas	3	0	0	0	0

Tabla 28. Estado de conservación de los diferentes elementos arquitectónicos decorativos del teatro © Elaboración propia.

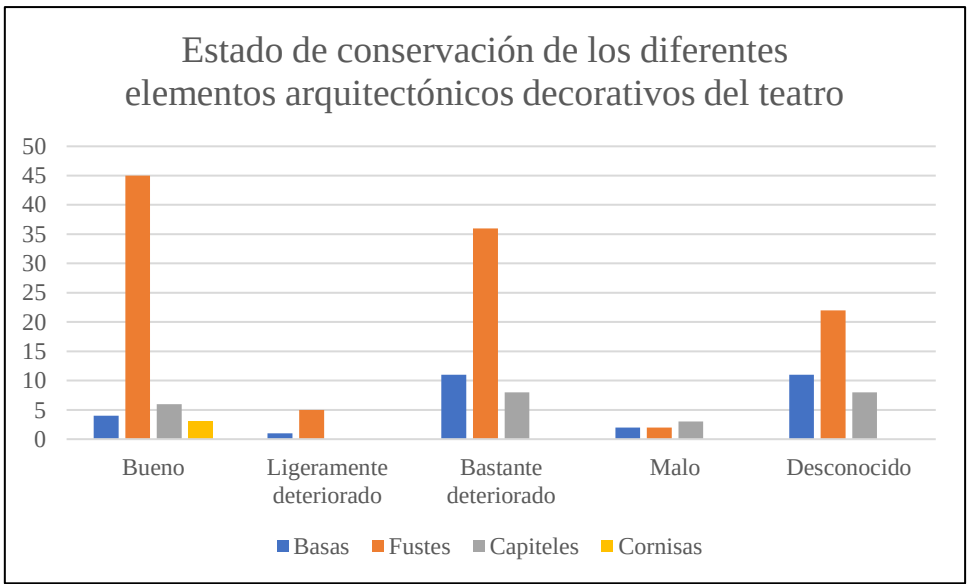


Gráfico 12. Estado de conservación de los diferentes elementos arquitectónicos decorativos del teatro © Elaboración propia.

En líneas generales observamos un estado de conservación "bueno". En lo referente a la clasificación como "bastante deteriorado" se debió a dos razones principales: la erosión de la pieza o a su propia fragmentación. La tercera denominación, con un mayor número de piezas, fue "desconocido". Esto se debió a que muchas de estas piezas se encontraron insertas en unas estructuras, como muros, lo que impidió conocer su estado de conservación. Las dos clasificaciones con menor número de piezas fueron: "ligeramente deteriorado" y "malo". En el caso de las piezas "ligeramente deterioradas" fueron muy poco numerosas. Esto se debe a que la mayoría de las piezas fueron restauradas para su exposición en el Museo del Teatro romano de Cartagena[43]. El estado

[43] Esta información nos la facilitó el personal del propio Museo.

de conservación “malo” fueron aquellas piezas cuyo estado de deterioro era muy avanzado, incluso perdiendo partes significativas de las mismas.

C) Materiales.

Para una mejor visualización de los materiales de las diferentes tipologías de los elementos arquitectónicos decorativos hemos realizado las siguientes tablas y gráficos.

- Basas.

	Mármol blanco de Carrara	**Travertino rojo**	**Mármol del Cabeza Gordo**	**Caliza local**	**Arenisca**
Material	18	3	1	3	4

Tabla 29. Materiales de las basas del teatro © Elaboración propia.



Gráfico 13. Materiales de las basas del teatro © Elaboración propia.

- Fustes.

	Travertino	**Travertino rojo**	**Caliza local**	**Arenisca**
Material	20	80	2	8

Tabla 30. Materiales de los fustes del teatro © Elaboración propia.

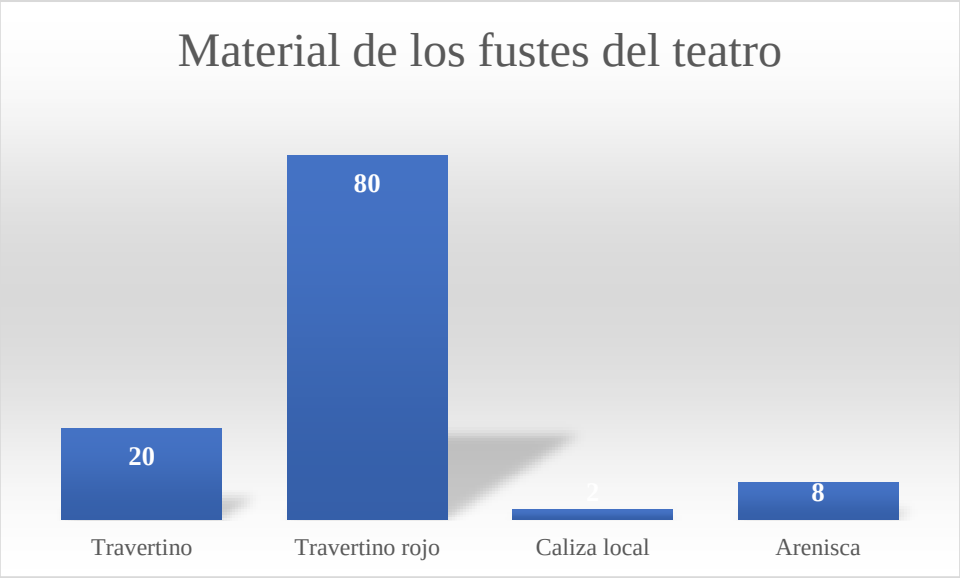


Gráfico 14. Materiales de los fustes del teatro © Elaboración propia.

- Capiteles.

	Mármol blanco de Carrara	**Arenisca local**
Material	22	3

Tabla 31. Materiales de los capiteles del teatro © Elaboración propia.

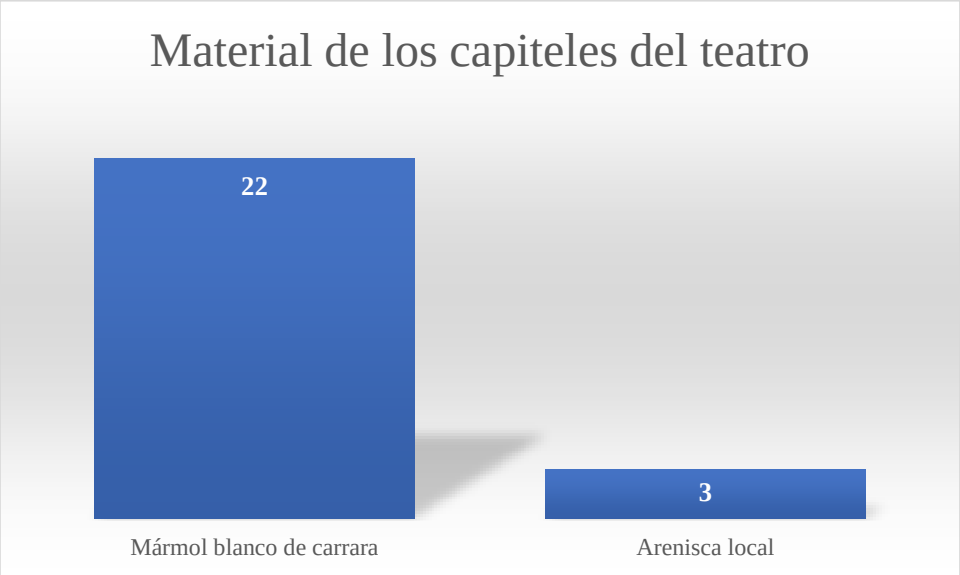


Gráfico 15. Materiales de los capiteles del teatro © Elaboración propia.

El material más empleado fue el mármol de travertino rojo: basas (3) y fustes (80). En segundo lugar, el mármol blanco de Carrara: basas (18), capiteles (22) y cornisas (5). En tercer lugar, el mármol de travertino de otras tonalidades con fustes (20). En cuarto

lugar, la arenisca local[44]: basas (4), fustes (8) y capiteles (3). En quinto lugar, la caliza local[45]: basas (3) y fustes (2). En sexto lugar, con una única representación de una basa, el mármol del yacimiento de Cabeza Gordo[46]. Resulta bastante significativo que, de los cinco tipos de materiales más utilizados, tres sean mármoles. Esto ya habla por sí solo de la importancia del teatro, al destinar materiales suntuosos para su ornamentación.

[44] Los principales afloramientos de esta roca se encuentran localizados a 4 km al noroeste de Cartagena, en la actual población de Canteras [SOLER HUERTAS & ANTOLINOS MARÍN 2007,109-110]

[45] Esta fue una caliza de color gris/azulado, que cuenta con importantes afloramientos en el tramo de la Sierra Litoral comprendido entre Cartagena y Cabo de Palos [RAMALLO ASENSIO & ARANA CASTILLO 1987, 88]

[46] La cantera "Cabezo Gordo Oeste" situada en el el término municipal de Torre-Pacheco. En la actualidad, es una explotación de roca caliza dedicada a la fabricación y comercialización de áridos y otros productos pétreos, destinados a la construcción. En época romana, se cree que se pudo dedicar a la explotación del mármol https://acgsl.com/ [Consultado el 4 de enero de 2022]

4. 1.4. *Clunia*

A) Restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico.

Clunia como capital de un convento jurídico estuvo dotada de un conjunto de edificaciones públicas (foro, templos, teatro, termas etc.)[1]. Las edificaciones públicas clunienses tuvieron como principal característica su monumentalidad[2]. Las primeras edificaciones mostraron una gran vinculación con los modelos de la *Urbs*. A partir del siglo I d.C se creó una gran conexión con otras fórmulas decorativas con un carácter más provincial. De una forma específica, con las elaboradas en el sureste de la *Gallia*. El tipo producido en *Clunia* recibió el nombre de "compuesto provincial[3]". La vinculación con la *Gallia* pudo ser bien a través de la transmisión de cartones o también con canteros itinerantes[4].

El teatro presenta diferentes rasgos formales y tipológicos de similares características al templo de Júpiter y a las tabernas de la ciudad. Por ende, la edificación del teatro comenzó, de forma contemporánea, a la actividad edilicia en el foro[5]. En las siguientes imágenes podemos ver una reconstrucción de los materiales utilizados para la decoración de los dos órdenes arquitectónicos del frente escénico. Junto a los empleados en el *porticus in summa gradatione*. En el caso de *Clunia* ha sido uno de los teatros, junto al de *Carthago Nova*, donde mayor número de elementos arquitectónicos decorativos se han conservado. Esto ha posibilitado una mejor reconstrucción de su decoración arquitectónica.

[1] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2010, 63.
[2] CALVO SANCHEZ 1916a.
[3] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2003, 229-233.
[4] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2003, 230.
[5] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019, 97-110.

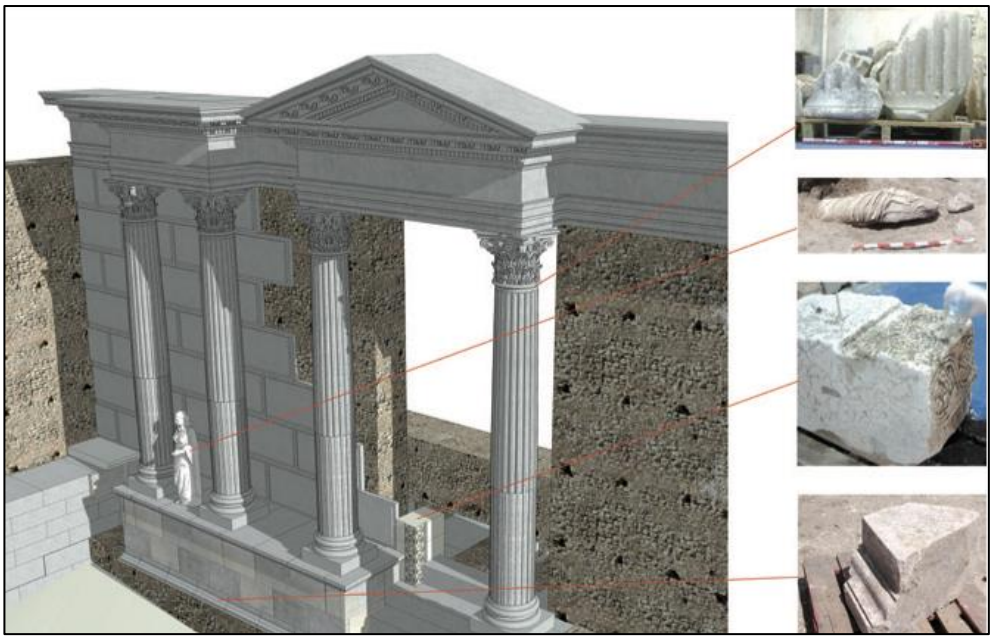


Figura 111. Detalle constructivo con la disposición de los diferentes elementos encontrados © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 59.

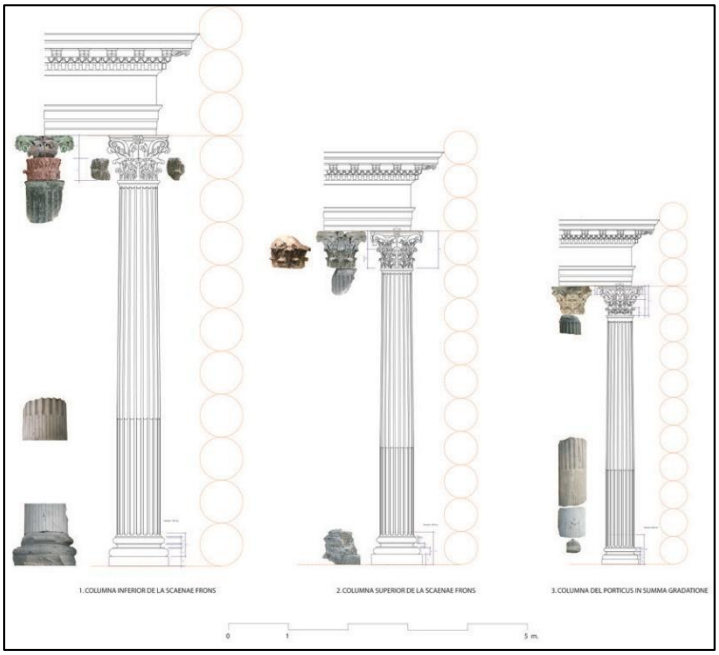


Figura 112. Reconstrucción de los elementos arquitectónicos del frente escénico del teatro © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 57

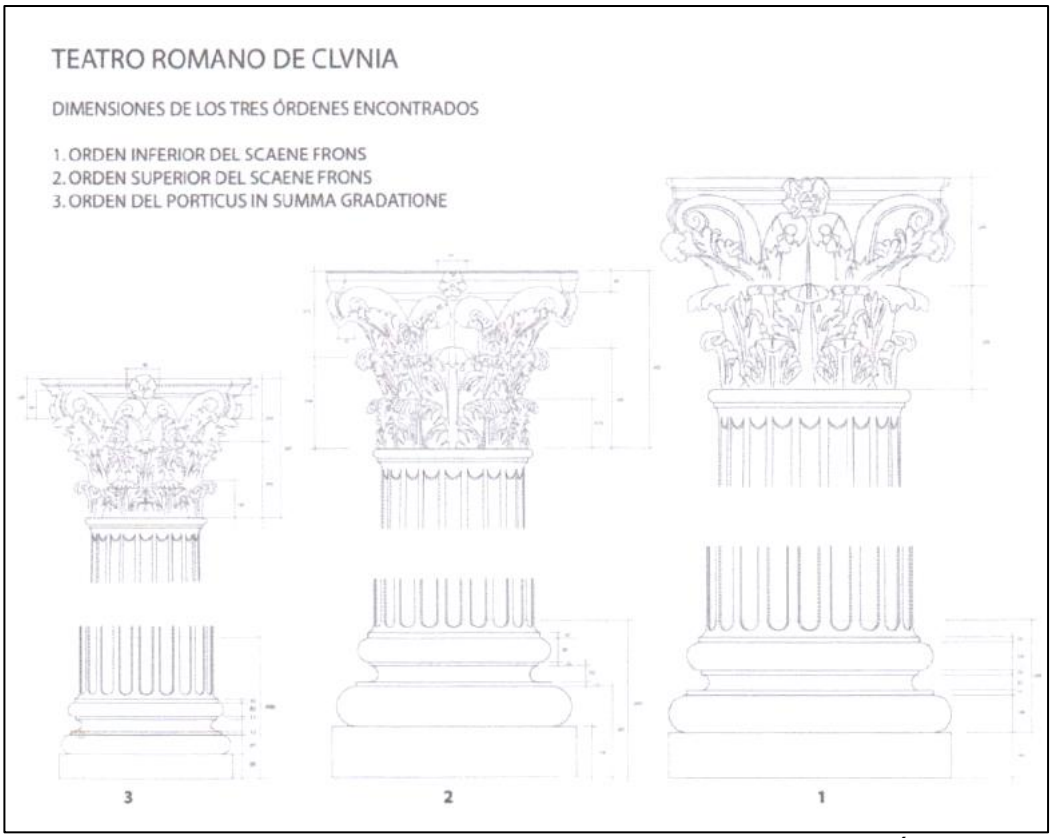


Figura 113. Imagen. Dimensiones de los capiteles y basas encontrados. Dibujo de Miguel Ángel de la Iglesia © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2019, 99, fig. 2.

B) Materiales.

El principal material utilizado en el teatro fue la caliza local[6]. Este material también se empleó en el foro, en el templo de Júpiter y en la denominada como taberna nº8[7]. Mediante el análisis estilístico comparativo de las piezas arquitectónicas decorativas de estas edificaciones se pudo probar la existencia de un taller común[8]. Este llegó a la ciudad durante el cambio de era para la ejecución de estas primeras construcciones y trabajó, probablemente, con cartones difundidos mediante la vía *Caesaraugusta- Asturica Augusta*[9]. La labor del taller cluniense[10] no se circunscribió a la ejecución de las edificaciones públicas, sino que también este taller elaboró elementos decorativos para la arquitectura funeraria. En lo relativo a la arquitectura doméstica, no quedaron restos de su decoración arquitectónica[11].

[6] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012, 26-40.
[7] BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005,33-41.
[8] GUTIEREZ BEHEMERID 2000, 81-100; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA, TUSET BETRAN 2020, 223-231; PALOL I SALELLAS, 1959, 1982, 65-78.
[9] GÓMEZ-PANTOJA 1994, 169-202.
[10] GUTIERREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 1988b, 65-135, 1992a, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2002, 2006, 251-262, 2017, 149-198.
[11] RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIDO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.

- BASAS

Las basas encontradas fueron, en su totalidad, de tipo ático canónico con plinto. Estaban formadas por dos toros de dimensiones desiguales separadas por una escocia con forma parabólica. La escocia se enmarcó en la parte superior e inferior, por listeles[12]. Esta tipología de basa siguió las directrices establecidas por las disposiciones vitruvianas[13], es decir, un plinto cuadrangular sobre el que se apoyaron dos toros, separados por una escocia entre dos filetes[14]. Este esquema ofreció una serie de modificaciones, que afectaron básicamente al desarrollo y a la configuración de la escocia, como se puede ver en el ANEXO. *Clunia*. Basas del nº IV- VI. La escocia en época tardo-republicana fue adquiriendo un mayor desarrollo en altura, al mismo tiempo que adoptó una forma parabólica, y se enriqueció con la adicción de un filete en la parte inferior[15]. Tras ello, se siguió de otro superior que terminaron de definirla como una auténtica escocia[16]. Esta característica llevó consigo la reducción y el retroceso del toro superior en relación con la base, manteniéndose durante las épocas augustea y julio-claudia.[17] En otras áreas como la Narbonense esta basa con plinto se observó hasta el principio de época tiberiana[18].

Por tanto, fue desde época augustea pero, en especial, a lo largo de la época julio-claudia cuando la basa ática obtuvo su plena configuración con unas diferentes características formales que se conservan en todo el Imperio. Estas características se resumen en la presencia de plinto, una mayor altura en la escocia y una labra separada del fuste[19]. Las basas clunienses se incluyeron dentro del tipo ático canónico característico de época julio-claudia, con diferentes paralelos dentro del ámbito hispano. Entre los que tenemos que destacar las de *Segobriga*[20], las de *Corduba*[21] y las de *Augusta Emerita*[22].

[12] GUTIERREZ BEHEMERID, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN, SUBIAS 2002, 291-310.
[13] Vitr. 5.
[14] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451.
[15] SHOE MERRIT 1999, 192.
[16] GUTIERREZ BEHEMERID 2020, 87-104.
[17] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2002.
[18] GOUDINEAU 1979, 207.
[19] GUTIERREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 1988b, 65- 135, 1990, 586-588; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.
[20] TRUNK 2016, 167-178.
[21] MÁRQUEZ MORENO 1998.
[22] DE LA BARRERA ANTON 2002, 54-62.

Nombre	Altura (cm)	Diámetro (cm)	Referencia imagen
Basa romana indeterminada.	82[23]	31	ANEXO IV. *Clunia*. Basa nºI.
Basa ática sin plinto.	40	24	ANEXO IV.*Clunia.* Basa nºII.
Basa romana indeterminada.	1º frag (26) 2º frag (27)	1º frag (18) 2º frag (16)	ANEXO IV *Clunia.* Basa nºIII.
Basa ática con plinto.	68	35	ANEXO IV.*Clunia*. Basa nºIV.
Fragmento de basa ática con plinto.	43	21	ANEXO IV.*Clunia*. Basa nºV.
Fragmento de basa ática con plinto.	71	43	ANEXO IV.*Clunia*. Basa nºVI.
Fragmento de basa romana indeterminada.	14	20	ANEXO IV.*Clunia*. Basa nºVII.
Fragmento de basa romana indeterminada.	41	28	ANEXO IV.*Clunia*. Basa nºVIII.
Fragmento de basa romana indeterminada.	83	39	ANEXO IV. *Clunia*. Basa nºIX.

Tabla 32. Dimensiones en (cm) de las basas del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

- FUSTES

Los fustes del teatro tuvieron acanaladuras rematadas en digitaciones en las cercanías del sumoscapo y contracanales en su tercio inferior[24]. Como particularidad específica de las columnas del teatro de *Clunia* destaca la extraña circunstancia de que dichos fustes contaron con veintiún acanaladuras, cuando lo habitual suele ser veinticuatro. Este número al ser un múltiplo de cuatro permite situar las cuatro caras del capitel con el fuste. El número veintiuno, sin embargo, no sólo fue más complejo de ejecutar, sino que dificultó la relación entre ambos elementos al desajustarse la relación de los ejes de simetría de las caras de los capiteles con respecto a las acanaladuras del

[23] Las medidas se han tomado en el almacén del Centro de Interpretación de *Clunia* en varias visitas, la última de ellas en el verano del 2021.
[24] MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.

fuste[25] (ANEXO. *Clunia*. Fustes nº I, I, II, III, VI,IX, X, XI,XII,XIII,XIV ,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV,XXVII, XXX, XXX, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIII,XLIV,XLV,XLVI,XLVIII,L,LI,LII,LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII).

La mayoría de los elementos arquitectónicos decorativos conservados fueron: fustes, capiteles y basas. No se encontraron fragmentos de otros elementos, como cornisas, entablamento o frontones[26]. Sí que han aparecido fragmentos pertenecientes a los podios sobre los que se apoyaron las series de columnas. También, se conservó un pequeño fragmento de la jamba de una puerta, muy deteriorada y con decoración a base de roleos de hojas y racimos de vid[27]. Los fustes fueron en su inmensa mayoría estriados con acanaladuras tanto cóncavas como convexas. La parte superior del fuste se encontró rematada en pequeñas digitaciones semicirculares en contacto con el collarino[28]. Este modo de remate del fuste fue una característica de los fustes tardorrepublicanos. Si bien se pudo ver en fustes de época posterior, como en el templo de *Barcino*[29] o en el templo de Diana en *Augusta Emerita*[30] entre otros numerosos ejemplos.

[25] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016,57; CALVO SANCHEZ 1916a; CAPUTO 1987; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2002, 232.
[26] GUTIERREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 1992a, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2002, 2006, 251-262, 2020, 87-104.
[27] GUTIÉRREZ BEHEMERID, DE LA IGLESIA SANTAMARIA, TUSET BERTRAN 2002,303-310; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231
[28] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104.
[29] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2002 95-105, lám. 2.
[30] MATEOS CRUZ 2018.

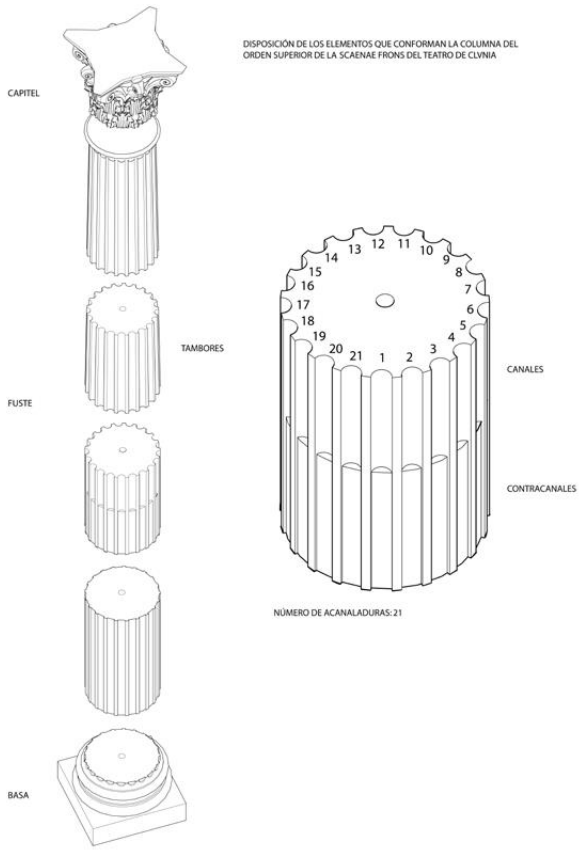


Figura 114. Elementos de una columna. © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 57.

Nombre	**Altura (cm)**	**Diámetro (cm)**	**Referencia imagen**
Fragmento de fuste estriado.	74	41	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºI.
Fragmento de fuste estriado.	32	17	ANEXO IV.*Clunia*. Fuste nºII.
Fragmento de fuste estriado.	43	28	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºIII.
Fragmento de fuste estriado.	35	18	ANEXO IV.*Clunia*. Fuste nºIV.
Fragmento de fuste estriado.	27	16	ANEXO IV.*Clunia*. Fuste nºV.
Fragmento de fuste estriado.	34	15	ANEXO IV.*Clunia*. Fuste nºVI.

Fragmento de fuste estriado.	18	13	ANEXO IV.*Clunia*. Fuste nºVII.
Fragmento de fuste estriado.	52	39	ANEXO IV.*Clunia*. Fuste nºVIII.
Fragmento de fuste estriado.	17	13	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºIX.
Fragmento de fuste estriado.	Debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºX.
Fragmento de fuste estriado.	75	38	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXI.
Fragmento de fuste estriado.	27	14	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXII.
Fragmento de fuste estriado.	25	14	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXIII.
Fragmento de fuste estriado.	42	17	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXIV.
Fragmento de fuste estriado.	36	27	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXV.
Fragmento de fuste estriado.	44	25	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXVI.
Fragmento de fuste estriado.	35	14	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXVII.
Fragmento de fuste estriado.	68	24	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXVIII.

Fragmento de fuste estriado.	21	18	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXIX.
Fragmento de fuste estriado.	26	19	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXX.
Fragmentos de fuste estriado.	fragmentos de diferentes tamaños y formas		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXI.
Fragmento de fuste estriado.	78	25	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXII.
Fragmento de fuste estriado.	154	43	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXIII.
Fragmento de fuste estriado.	35	14	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXIV.
Fragmento de fuste estriado.	23	16	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXV.
Fragmento de fuste estriado.	19	14	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXVI.
Fragmento de fuste estriado.	18	13	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXVII.
Fragmento de fuste estriado.	21	16	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXVIII.
Fragmento de fuste estriado.	36	23	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXIX.
Fragmento de fuste estriado.	43	27	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nº XXX.

Fragmento de fuste estriado.	36	21	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXXI.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXXII.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXXIII.
Fragmento de fustes estriados.	21	16	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXXIV.
Fragmento de fustes estriados.	43	32	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXXV.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXXVI.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXXVI.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXXVII.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXXVIII.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXXXIX.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXL.

Fragmento de fuste estriados.	62	38	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXLI.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXLII.
Fragmentos de fuste estriado.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXLIV.
Fragmento de fuste estriado.	69	26	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXLV.
Fragmentos fustes estriados.	23	16	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXLVI.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXLVII.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXLVIII.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºXLIX.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºL.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLI.
Fragmentos fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLII.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLIII.

Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLIV.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLV.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLVI.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLVII.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLVIII.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLIX.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLX.
Fragmento de fustes estriados.	32	17	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLXI.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLXII.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLXIII.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLXIV.
Fragmentos de fustes estriados.	fragmentos de diferentes tamaños y formas.		ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºLXV.

Tabla 33. Dimensiones en (cm) de los fustes del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

c. CAPITELES

Una característica de estos eran los cálices de los caulículos elaborados por cinco lóbulos de acanto, compuestos en cuatro hojitas de sección angular y terminación apuntada[31]. En la zona de unión de las digitaciones tuvieron una serie de motivos geométricos, por ejemplo, una gota alargada seguida de dos pequeños triángulos[32]. El cáliz central se componía de dos pequeñas hojitas de perfil que se dividieron de forma interna en lóbulos, brotando de su interior el tallo para sustentar la flor del ábaco. Las volutas y las hélices fueron lisas y presentaron una sección ligeramente cóncava que terminaron en una consabida espiral[33]. Las hélices estuvieron yuxtapuestas debajo del borde del *kálathos*. El labio del *kálathos* estuvo bastante marcado[34]. En el análisis estilístico de la mayoría de estos capiteles se pudo observar un acanto simétrico. Esta fue una variedad de acanto que se empleó principalmente en época tardo-republicana e inicios de época augustea[35]. Esta se vinculó con el tipo denominado "à harpons", donde se observa el contacto de las diferentes digitaciones en su parte interna con diferentes formas geométricas, por ejemplo, un círculo seguido de dos triángulos. Estos motivos se vieron de forma clara en los diversos ejemplares del teatro[36].

Los capiteles de esta modalidad de acanto fueron muy comunes en Hispania, sobre todo en la *Hispania citerior*[37]. Se pudieron establecer similitudes estilísticas entre los capiteles del teatro de *Clunia*, con otros capiteles de teatros como: *Tarraco*[38], *Caesaraugusta*[39] o *Segobriga*[40]. En algunos casos se observó en los tallos las típicas rosetas que caracterizaron el "estilo del segundo triunvirato". Es más, fuera del ámbito hispano, se pudieron encontrar piezas con similares características, como por ejemplo en Arles, en *Glanum* o en *Vienne*[41]. Es más, el hecho, de no haberse hallado ningún fragmento de capitel que presente la corona de hojas, no permitió precisar si estuvieron

[31] GUTIERREZ BEHEMERID 2000, 81-100, 2002, 2004, 275-292, 2020, 87-104.
[32] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.
[33] BISCONTIN & DRIUSSI 2013; 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451
[34] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2002, 186, 2003, 2006, 251-262, 2017, 149-198.
[35] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451.
[36] ROTH-CONGES 1983, 103-134.
[37] GUTIERREZ BEHEMERID 2020, 87-104, 2017, 149-198.
[38] DOMINGO MAGAÑA 2003; BERGES SORIANO 1982, 115-137; ROCA ROUMENS 1983, 97-104.
[39] BELTRÁN LLORIS 1982a, 41-62; GALVE IZQUIERDO 2015, 119-151; GÓMEZ-PANTOJA 1994, 169-202.
[40] TRUNK 1998, 151–175.
[41] ROTH-CONGES 1983,103-134.

presentes en algún momento, tal y como ocurre en los capiteles del templo[42] o de las tabernas de la ciudad. En ambos casos se pudo ver una combinación de las dos variantes de acanto: simétrico, en los cálices de los caulículos y disimétrico en la corona de base del capitel[43]. Los capiteles del teatro estuvieron ejecutados, probablemente, por un taller o canteros itinerantes diferentes. Este taller cluniense empleó para su ejecución de los elementos ornamentales la caliza local y el mármol de Espejón. Esta última en menor medida[44].

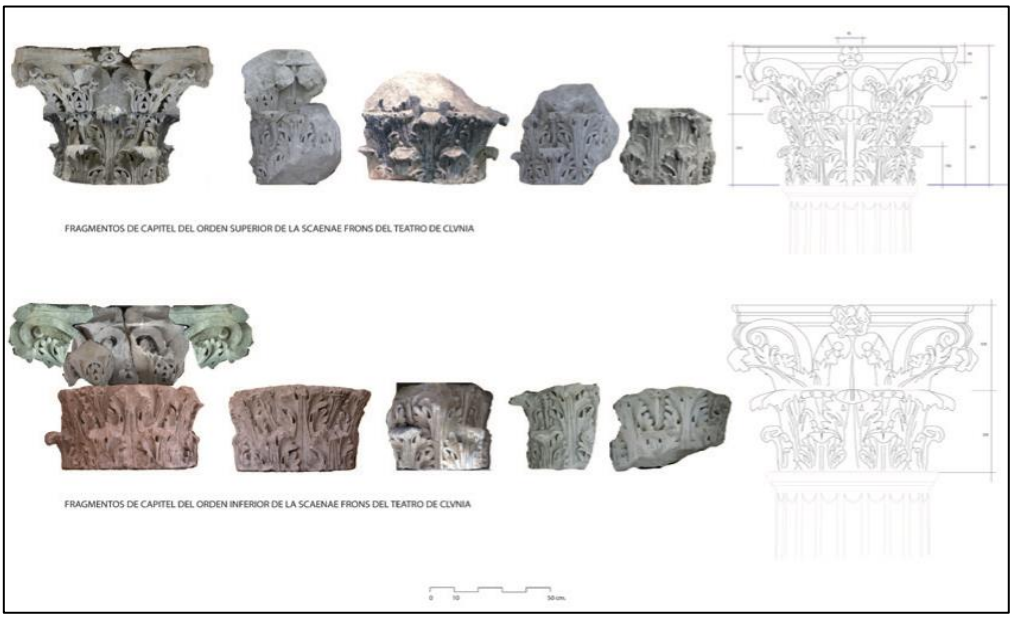


Figura 115. Fragmentos de capitel que componen el frente escénico de teatro © DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 44.

Nombre	**Altura (cm)**	**Diámetro (cm)**	**Referencia imagen**
Capitel corintio canónico.	63	26	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nºI.
Capitel corintio canónico.	41	26	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nºII.
Capitel corintio canónico.	64	31	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nºIII.
Capitel corintio canónico.	72	31	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nºIV.
Fragmento de capitel corintio.	32	17	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº V.

[42] GUTIERREZ BEHEMERID 2002.
[43] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2006, 251-262, 2017, 149-198.
[44] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2002, 2017, 149-198.

Capitel corintio canónico.	36	17	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº VI.
Fragmento de capitel corintio canónico.	52	27	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº VII.
Fragmento de capitel corintio canónico.	24	15	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº VIII.
Fragmento de capitel corintio canónico.	19	12	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº IX.
Fragmento de capitel corintio canónico.	32	15	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº X.
Fragmento de capitel corintio canónico.	63	22	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XI.
Capitel corintio canónico.	58	62	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XII.
Fragmento de capitel corintio canónico.	9	13	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XIII.
Capitel corintio canónico.	28	13	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XIV.
Fragmento de capitel corintio canónico.	37	18	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XV.
Fragmento de capitel corintio canónico.	32	15	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XVI.
Fragmento de capitel corintio canónico.	45	21	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XVII.
Fragmento de capitel corintio canónico.	32	13	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XVIII.
Fragmento de capitel corintio canónico.	27	15	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XIX.

Fragmento de capitel corintio canónico.	31	23	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XX.
Fragmento de capitel corintio canónico.	45	21	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXI.
Fragmento de capitel corintio canónico.	65	28	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXII.
Fragmento de capitel corintio canónico.	98	75	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXIII.
Capitel corintio canónico.	36	21	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXIV.
Capitel corintio canónico.	91	42	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXV.
Capitel corintio canónico.	86	31	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXVI.
Capitel corintio canónico.	92	57	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXVII.
Capitel corintio canónico.	78	41	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXVIII.
Capitel corintio canónico.	43	82	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXIX.
Capitel corintio canónico.	92	61	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXX.
Capitel corintio canónico.	45	92	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXXI.
Capitel corintio canónico.	46	23	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXXII.
Capitel corintio canónico.	81	78	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº XXXIII.

Tabla 34. Dimensiones en (cm) de los capiteles del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

- Otros elementos arquitectónicos decorativos.

Se ha conservado un *podium* (ANEXO III. *Clunia*. Podio nº I) perteneciente a la *frons scaena* sobre el que se asienta el orden arquitectónico correspondiente. Este elemento arquitectónico decorativo presenta un estado de conservación excelente.[45]. Este fue uno de los elementos arquitectónicos decorativos distintivos del teatro de *Clunia*[46]. No hemos encontrado ningún elemento arquitectónico similar conservado en los teatros de la *Hispania citerior*[47]. También se conserva una jamba de una puerta aunque no tenemos la certeza de su adscripción al teatro.

- Estado de conservación.

La conservación se puede calificar como "ligeramente deteriorado[48]". El principal motivo fue que las piezas de la decoración arquitectónica del teatro no fueron restauradas, sino que se guardaron en el almacén en el mismo estado en el que se encontraron. Esto hizo que una pequeña parte de ellas se encontrasen en perfectas condiciones y la inmensa mayoría "ligera o bastante deterioradas" debido a la fragmentación y el paso del tiempo.

	Bueno	Ligeramente deteriorado	Bastante deteriorado	Malo
Basas	4	0	5	0
Fustes	4	14	47	0
Capiteles	3	23	7	0
Podio	1	0	0	0

Tabla 35. Número de elementos arquitectónicos decorativos según su estado de conservación © Elaboración propia.

[45] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; ZELLI 2012, 26-40.
[46] BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005,33-41; PALOL I SALELLAS 1991b, 375-383.
[47] CHINER MARTORELL 1990; M. GUTIERREZ BEHEMERID 2002; MEROÑO MOLINA, 2017.
[48] Los materiales decorativos de los teatros presentes en el anexo se clasificaron en: bueno, ligeramente deteriorado y bastante deteriorado, muy deteriorado o malo.

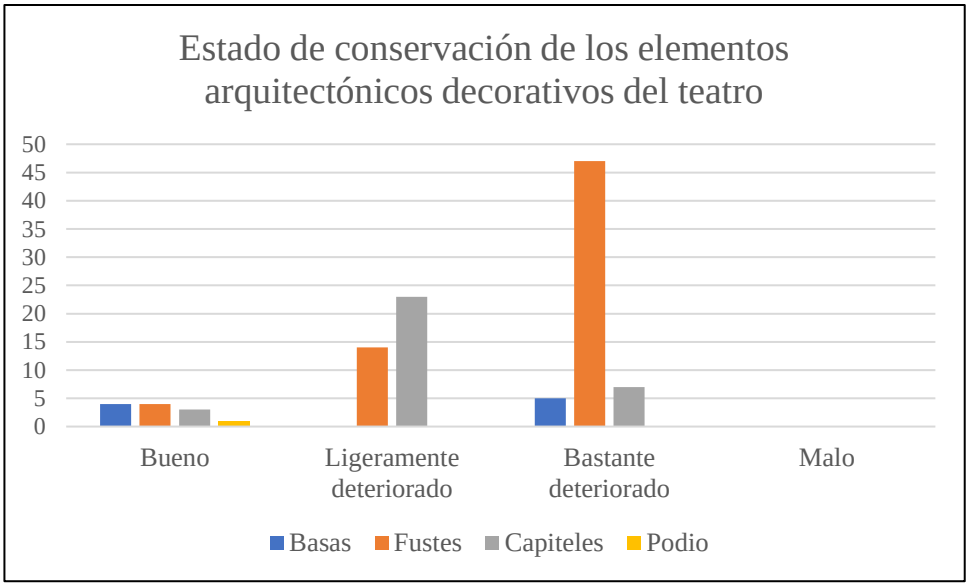


Gráfico 16. Número de elementos arquitectónicos decorativos según su estado de conservación © Elaboración propia.

C) Materiales.

El principal material utilizado fue la caliza local. La cantera de aprovisionamiento de este material fue "Los Pedregales". Otro de los materiales utilizados, aunque no quedó resto arqueológico del mismo, fue el mármol de Espejón. Esta piedra debió su nombre a encontrarse en las poblaciones de Espejón, Espeja y Cantalucía, de la provincia de Soria[49]. Esta tiene un color rojizo jaspeado y se empleó principalmente para el revestimiento del pavimento, paredes y jambas. De este material en la decoración arquitectónica, solo se han documentado fragmentos de basas y fustes[50]. Otro material empleado fue la arenisca, material mucho más pobre. En este material solo se han conservado dos capiteles.

	Caliza local (canteras de los Pedregales)	Arenisca	Mármol de Espejón
Basas	9	0	0
Fustes	65	0	0
Capitel	23	2	0
Podio	1	0	0

Tabla 36. Los elementos arquitectónicos decorativos realizados en los diferentes materiales © Elaboración propia.

[49] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2002, 230; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451.
[50] GUTIEREZ BEHEMERID 2000, 83; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARIA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.

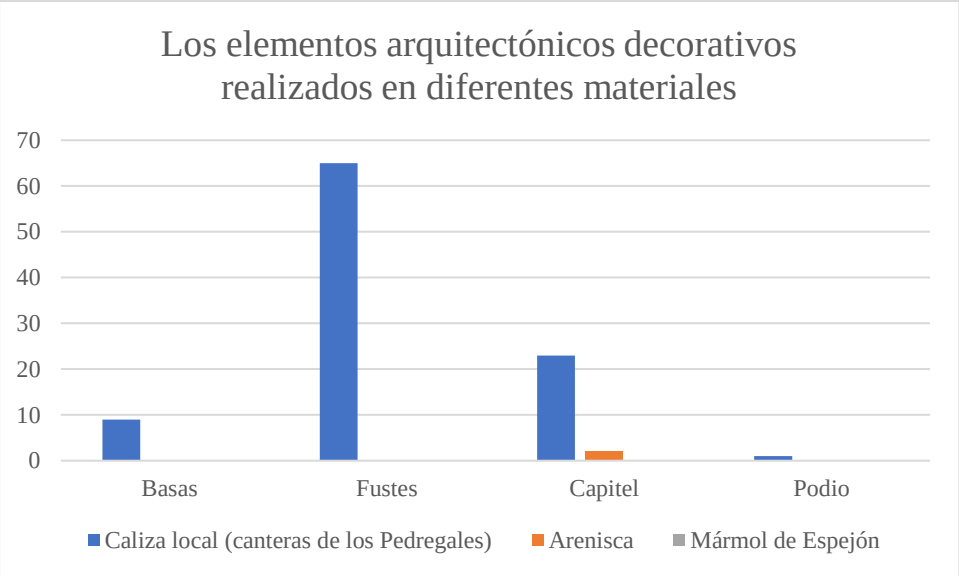


Gráfico 17. Los elementos arquitectónicos decorativos realizados en los diferentes materiales © Elaboración propia.

4.1.5. *Pollentia*

No tenemos información sobre la decoración arquitectónica del frente escénico del teatro de *Pollentia* debido a que este se encuentra arrasado hasta sus cimientos (*Véase* 3.2.5 *Pollentia*). Por ello, no podremos aportar información sobre su decoración arquitectónica[1], a falta de nuevas investigaciones sobre esta cuestión.

[1] ALOMAR I ESTEVE 1962; AMORÓS AMORÓS 1958; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; GARCÍA Y BELLIDO 1951.; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS *et al*., 1999, 99-108, 2005, 93-115, 2008; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000.

4.1.6. *Saguntum*.

A) Restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico.

El frente escénico del teatro romano de *Saguntum* constó de tres órdenes arquitectónicos. Cada orden se compuso de la siguiente secuencia: podio, basa, fuste, capitel y los elementos del entablamento. Las basas fueron áticas con plinto, compuestas por dos toros de diámetro decreciente separados por un caveto de menor altura que los toros[1]. A estas basas le continúan unos fustes lisos, que presentaron una rugosidad para su estucado posterior[2]. Los fustes estuvieron formados por tres tambores, cada uno de más de un metro de altura[3]. Los capiteles presentaron una característica distintiva en este teatro, las hojas lisas[4]. En la siguiente imagen podemos ver una restitución del frente escénico[5].

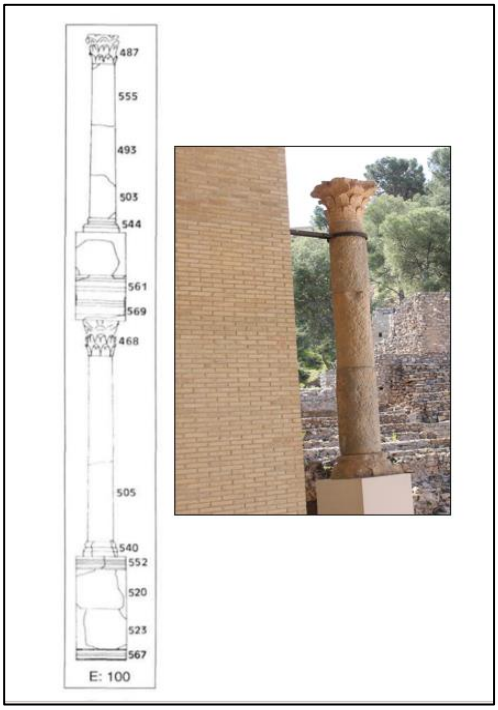


Figura 116. Restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico. Figura 116 a. Imagen de la izquierda. Dibujo de la reconstrucción de los dos primeros órdenes arquitectónicos del frente escénico © HERNANDEZ HERVÁS 1994, 89, fig. 9. Figura 116b. Imagen de la izquierda. Fotografía actual del segundo orden arquitectónico del frente escénico © Fotografía de la autora [3 de septiembre de 2019]

[1] CHINER MARTORELL 1990; CORELL I VICENT 2002; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[2] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256.
[3] BRU Y VIDAL 1959, 20-23; LABORDE 1811; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI ROIG 1993, 239-240.
[4] MARTÍNEZ VILLA 2019; CHINER MARTORELL 1990.
[5] CHINER MARTORELL 1990; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; GRASSI 1993, 239-240.

El primer orden arquitectónico tuvo una altura de siete metros y setenta y cinco centímetros, frente a los ocho metros y cuarenta y tres centímetros, establecidos en el tratado vitruviano[6]. El segundo orden arquitectónico midió cinco metros y noventa y cinco centímetros muy similares a los cinco metros y noventa centímetros que establecieron los preceptos vitruvianos[7]. Las medidas para el tercer orden se correspondieron lo propuesto por Vitruvio[8]. De hecho, se ha planteado una altura para el mismo de cuatro metros y dieciséis centímetros mientras que Vitruvio dictó como normativo una altura de cuatro metros y quince centímetros. Además, su coronamiento enrasó con la última grada del pórtico superior[9].

La altura global del frente escénico era de diecisiete metros y ochenta y cinco centímetros. La restitución vitruviana establecía una altura de dieciocho metros y cuarenta y nueve centímetros. Esta diferencia se debió a la menor altura de la columna del primer orden. Efectivamente, en las proporciones de los elementos arquitectónicos de la columna se comprobó que la altura de los capiteles fue mayor que las propuestas vitruvianas[10]. También, de acuerdo con las medidas que hemos establecido para las columnas se observó una armonización entre las alturas de los anillos de las *praecinctiones* que se diseñaron para la *cavea* y la distribución del cuerpo escénico[11].

B) Elementos de la decoración arquitectónica del frente escénico.

- BASAS.

Las basas del frente escénico saguntino fueron basas áticas romanas con plinto compuestas de los siguientes elementos: un plinto de apoyo, dos toros inversos desiguales y una escocia entre ambos de representación parabólica (ANEXO V. *Saguntum*. Basa nºI-IV). Estas basas presentaron una superficie rugosa que posibilitó un recubrimiento con un estuco posterior. Esto contrastó con la mayoría de las basas de superficie lisa empleadas en otros teatros romanos de la *Hispania citerior*[12].

[6] MARTÍNEZ VILLA 2019; CHINER MARTORELL 1990; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[7] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; DE LABORDE 1811; GRASSI 1993, 239-240.
[8] Vitr. 5.
[9] CHINER MARTORELL 1990; WOLF-DIETER 1970; ESCRIVÁ CHOVER 2005
[10] Vitr. 5.
[11] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; CHINER MARTORELL 1990.
[12] ESCRIVÁ CHOVER 2005; CHINER MARTORELL 1990.

Las basas romanas áticas con plinto se realizaron en su totalidad en caliza dolomítica de color grisáceo, al igual que los fustes y las cornisas. En cambio, los capiteles estuvieron trabajados en caliza travertínica, una caliza italiana, mucho más porosa y de color arenoso[13]. La distinción en el material empleado sugirió una importante diferencia de los capiteles frente a las basas, los fustes y las cornisas. La selección de los materiales apareció, así como una estrategia intencional para valorar visualmente algunos componentes del esquema arquitectónico decorativo del teatro[14].

Nombre	**Longitud (cm)**	**Diámetro (cm)**	**Plinto (cm)**	**Bocel (cm)**	**Caveto inverso (cm)**	**Imoscapo (cm)**	**Referencia imagen**
Basa ática con plinto.	29,5[15]	42	66x10	64x7	58x5	42x5	ANEXO V. *Saguntum*. Basa nºI.
Basa ática con plinto.	30	44	69x10	68x7	60x5	44x5	ANEXO V. *Saguntum*. Basa nºII.
Basa ática con plinto.	30	38	58x11	54x9	40x6	38x5	ANEXO V. *Saguntum*. Basa nºIII.
Basa ática con plinto.	30	39	70x11	54x7	66x7	37x5	ANEXO V. *Saguntum*. Basa nºI.

Tabla 37. Dimensiones (cm) de las basas áticas del teatro© Elaboración propia.

Las basas mostraron unas pequeñas muescas labradas de forma equidistante, un rasgo distintivo del labrado en este tipo de caliza[16]. En lo que respecta al estado de conservación, todos conservaron sus partes fundamentales y no presentaron una gran erosión a excepción de una (ANEXO. V *Saguntum*. Basas nºIII). Las dimensiones de las basas fueron muy similares, con apenas una diferencia de un centímetro entre ellas (Tabla 37). En el diámetro, la diferencia de las basas fue de seis centímetros[17]. Las basas al igual que los fustes presentaban una superficie

[13] MARTÍNEZ VILLA 2019; CORELL I VICENT 2002; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI ROIG 1993, 43-45.
[14] CORDÓN LLÁCER 2016; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256.
[15] Las dimensiones de las piezas se tomaron en la visita al teatro y el Museo Arqueológico de Sagunto el 3 de septiembre de 2019.
[16] CORDÓN LLÁCER 2016; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[17] ESCRIVÁ CHOVER 2005; CHINER MARTORELL 1990; MARTÍNEZ VILLA 2019; CORELL I VICENT 2002

rugosa para su estucado posterior[18]. Las basas de menor tamaño ocuparon una posición más relegada dentro de la *frons scaena*. Por tanto, en base a sus medidas todas las basas romanas analizadas pertenecieron al mismo orden arquitectónico del frente escénico. Sin embargo, hoy en día es imposible determinar si correspondieron al primer o al segundo.

- FUSTES.

Los fustes muestran remates irregulares a ambos extremos de sus lados. El estado de conservación de los fustes es mucho mejor que el de las basas. Los fustes tuvieron remates irregulares a ambos extremos de sus lados. El fuste de mayor dimensión tuvo ciento siete centímetros y cuarenta y nueve centímetros de diámetro. El fuste de menor tamaño tuvo unas dimensiones de sesenta y tres centímetros de longitud y cuarenta y un centímetros de diámetro. Las columnas, según Vitruvio[19], utilizadas para la decoración de la *frons scaena*, tenían que estar compuestas por siete tambores de fuste (de cien centímetros aproximadamente cada uno)[20]. Por tanto, los restos encontrados en este teatro referentes a los tambores de fuste de la columna siguieron el canon vitruviano[21]. Se puede observar que los fragmentos de tambor de fuste conservaron algunas pequeñas muescas que nos pueden demostrar que en su labrado se emplearon tenazas. Asimismo, muchas de las piezas muestran restos de argamasa y una superficie rugosa para ser recubiertos, posteriormente, por estuco. La superficie rugosa de los elementos arquitectónicos decorativos fue un símbolo de identidad del teatro que no se observó en el resto de los teatros de la *Hispania citerior*[22].

[18] CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[19] Vitr. 5.
[20] MARTÍNEZ VILLA 2019.
[21] Vitr. 5.
[22] GUTIÉRREZ BEHEMERID 1992b; CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182.

Nombre de la pieza	Longitud (cm)	Diámetro (cm)	Referencia imagen
Fuste con rugosidad exterior.	107	49	ANEXO V. *Saguntum*. Fustes.I.
Fuste con rugosidad exterior.	100	48	ANEXO V. *Saguntum*. Fustes.II.
Fuste con rugosidad exterior.	63	42	ANEXO V. *Saguntum*. Fustes.III.
Fuste con rugosidad exterior.	112	42	ANEXO V. *Saguntum*. Fustes.IV.
Fuste con rugosidad exterior.	90	42	ANEXO V. *Saguntum*. Fustes.V.
Fuste con rugosidad exterior.	63	41	ANEXO V. *Saguntum*. Fustes. VI.

Tabla 38. Dimensiones (cm) de los fustes de columna © Elaboración propia.

- CAPITELES.

Los capiteles, de estilo corintio, presentaban una decoración a base de hojas de acanto lisas. Esta peculiaridad en el no labrado de las hojas frente al capitel corintio-canónico fue una característica distintiva del teatro[23]. El hecho de que los capiteles[24] tuviesen hojas lisas pudo explicarse por los siguientes motivos: a) el no labrado de las mismas por una decisión estilística o b) porque se situaron en un lugar de escasa visibilidad, que evitó su labrado con el fin de ahorrar costes (ANEXO V. *Saguntum*. Capiteles.I- IV). En relación con la toma de las dimensiones de los capiteles, debemos destacar que, como en la mayoría de los casos, conservaron su imoscapo. Este fue un elemento decorativo de gran utilidad a la hora de configurar su diámetro.

En el siglo III d. C los capiteles de hojas lisas constituyeron ya un tipo independiente del capitel corintio-normal[25]. Estos fueron concebidos como capiteles corintios canónicos que carecieron de este último labrado[26]. La difusión de este tipo de

[23] GUTIÉRREZ BEHEMERID 1992b; CHINER MARTORELL 1990; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[24] WOLF-DIETER 1970.
[25] MÁRQUEZ MORENO 1991, 309-324; GARCÍA Y BELLIDO, 1960; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, 2000, 121-146.
[26] PENSABENE 1970; ORDOÑEZ AGUILA 1998, 143-158.

capiteles en la Península Ibérica se observó en las ciudades de: *Italica*[27], *Tarraco*[28],*Barcino*[29],*Augusta Emerita*[30], Lugo, Estremoz y Conímbriga[31].

Los capiteles se realizaron en un taller local en caliza travertínica frente al resto de materiales de la decoración arquitectónica realizados en caliza dolomítica. Los capiteles muestran una labra más tosca que la realizada en los talleres del Lacio, como se observa en las marcas de mazo y escoplo. Esto ejemplificó la importancia que quisieron dotar los promotores del teatro a los capiteles[32]. Sin lugar a duda, los capiteles fueron la parte más vistosa de la *frons scaena*. Asimismo, los capiteles conservados del frente escénico pertenecieron al segundo orden arquitectónico, probablemente en el área visual más alejada de los espectadores. Dicha ubicación se deduce de sus dimensiones y de sus características formales y estilísticas[33].

Nombre de la pieza	**Longitud (cm)**	**Diámetro (cm)**		**Folias (cm)**		**Anexo**
			Ima	**Media**	**Summa**	
Capitel corintio de hojas lisas.	70	57	25	20	10	ANEXO V. *Saguntum.* Capitel nºI.
Capitel corintio de hojas lisas	67	50	20	20	10	ANEXO V. *Saguntum*. Capitel nºII.
Capitel corintio de hojas lisas.	63	48	20	20	10	ANEXO V. *Saguntum*. Capitel nºIII.
Capitel corintio de hojas lisas.	67	46	20	20	10	ANEXO V. *Saguntum*. Capitel nºIV.

Tabla 39. Dimensiones (cm) de los capiteles corintios de hojas lisas del teatro© Elaboración propia.

- CORNISAS.

[27] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.
[28] GRIS JEREMIAS 2015; MASSÓ CARBALLIDO 2016,5-43; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[29] GUTIÉRREZ BEHEMERID 1992c, 95-105.
[30] MATEOS CRUZ 2018; DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138
[31] GUTIÉRREZ BEHEMERID 1982, 25-44; RECASENS I CARRERAS 1979, 43-143.
[32] LARA ORTEGA 1991; CORELL I VICENT 2002.
[33] GUTIÉRREZ BEHEMERID 1992b; MARTÍNEZ VILLA 2019.

Las cornisas del teatro *kyma recia* se caracterizaron por una ornamentación sencilla, a base de diferentes filetes de distinto grosor (ANEXO.V. *Saguntum*. Cornisa nº II-III). La existencia de este tipo de cornisas *kyma recia* fue un elemento característico del teatro frente al resto de las cornisas empleadas en los teatros romanos de la *Hispania citerior*. En el teatro de *Caesaraugusta,*[34] las cornisas fueron netamente distintas a estas, mostrando un perfil curvo en toda su longitud. En otros teatros de la Tarraconense, como *Clunia*[35], *Pollentia*[36] y *Bilbilis*[37] no se han conservado ningún elemento del entablamento. Por ende, el hallazgo de este significativo número de cornisas puede aportar claridad a las futuras investigaciones de la decoración arquitectónica de los teatros de la *Hispania citerior*.

Nombre de la pieza	**Longitud (cm)**	**Anchura (cm)**	***Kyma* recia (cm)**	**Filete derecho (cm)**	**Faja saliente (cm)**	**Anexo**
Cornisa moldurada *kyma* recia.	109	67/57	20	5,5	-	ANEXO V. *Saguntum*. Cornisa nºI.
Cornisa moldurada *kyma* recia.	109	67/57	20	5,5	-	ANEXO V. *Saguntum*. Cornisa nºII.
Cornisa moldurada *kyma* recia.	88	58	-	-	-	ANEXO V. *Saguntum*. Cornisa nºIII.
Cornisa moldurada *kyma* recia.	90	55	13	-	5	ANEXO V. *Saguntum*. Cornisa nºIV.

Tabla 40. Dimensiones (cm) de las cornisas del teatro © Elaboración propia

Los elementos arquitectónicos decorativos del teatro mostraron un buen estado de conservación. Las diferencias en las dimensiones no fueron significativas como para establecer su pertenencia a órdenes arquitectónicos distintos[38]. Asimismo, se observó una jerarquización puesto que basas, fustes y cornisas se realizaron en caliza dolomítica frente a los capiteles realizados en caliza travertínica, un material de mayor calidad[39]. En este

[34] BELTRÁN LLORIS 1992; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119.
[35] CALVO SANCHÉZ 1916a; ZELLI 2012, 26-40.
[36] CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232.
[37] MARTÍN BUENO 2017, 239-262.
[38] CORDÓN LLÁCER 2016; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182.
[39] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.

teatro existieron dos características estilísticas que diferenciaron a sus elementos arquitectónicos de los teatros del resto de la *Hispania citerior*[40]: su superficie rugosa para su mayor adherencia del estuco y la presencia de los capiteles corintios de hojas lisas[41]. Por tanto, se observó como en el teatro tuvo una diferencia notable, desde el punto de vista de la decoración arquitectónica, con respecto al resto de los teatros de la *Hispania citerior*.

- Estado de conservación.

En la siguiente tabla y gráfico podemos ver los diferentes elementos arquitectónicos agrupados por tipologías: basas, fustes, capiteles y cornisas y clasificados de acuerdo con su estado de conservación.

Nombre	**Bueno**	**Ligeramente deteriorado**	**Bastante deteriorado**	**Malo**
Basas.	0	3	1	0
Fustes.	2	1	3	0
Capiteles.	4	0	0	0
Cornisas.	4	0	0	0

Tabla 41. Estado de conservación de los elementos arquitectónicos del teatro © Elaboración propia.

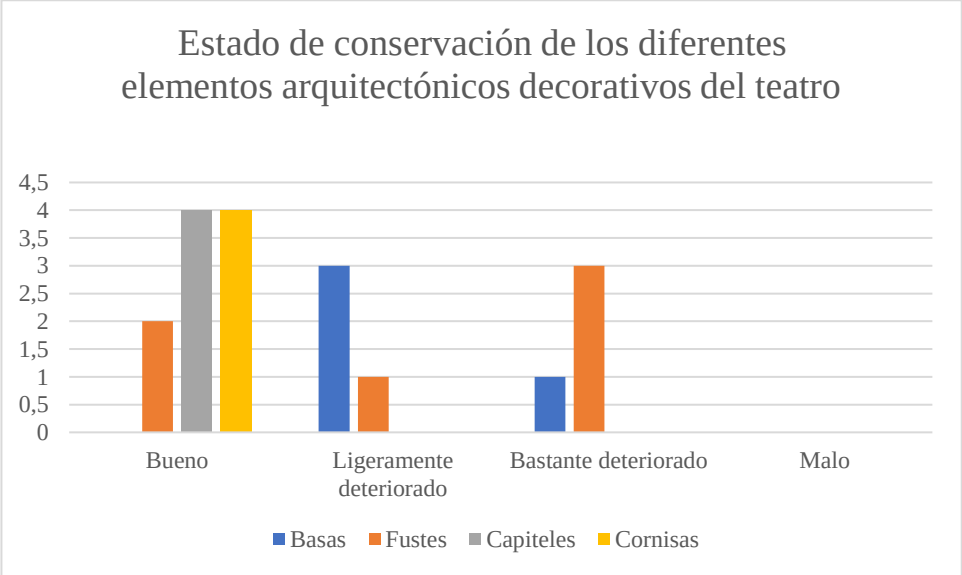


Gráfico 18. Estado de conservación de los elementos arquitectónicos del teatro © Elaboración propia.

[40] MARTÍN BUENO 2017, 239-262; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2020, 87-104; ZELLI 2012, 26-40; MAR MEDINA 1992, 163-181 CEBRIAN FERNANDEZ 2021, 377-388; ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.
[41] CHINER MARTORELL 1990.

Como se puede observar en esta tabla, la mayor parte de los elementos arquitectónicos del teatro tienen un buen estado de conservación, en concreto, capiteles y cornisas. Mientras que las basas se encontraron, mayoritariamente, ligeramente deterioradas y una debido a la fragmentación presentó un deterioro significativo. Respecto a los fustes la mayoría de ellos a causa de la erosión y a la fragmentación aparecen bastante deteriorados. Ninguna de las piezas presentó un mal estado de conservación.

C) Materiales

Los elementos de la decoración arquitectónica se realizaron en caliza dolomítica local de color grisácea. A excepción de los capiteles, ejecutados en caliza travertínica del Víver, mucho más porosa y de color terroso[42]. Estos materiales locales posibilitaron su trabajo en talleres de la zona.

	Caliza dolomítica	**Caliza travertínica**
Basas.	4	0
Fustes.	6	0
Capitel.	0	4
Cornisas.	4	0

Tabla 42. Número de elementos arquitectónicos realizados en los diferentes tipos de caliza © Elaboración propia.

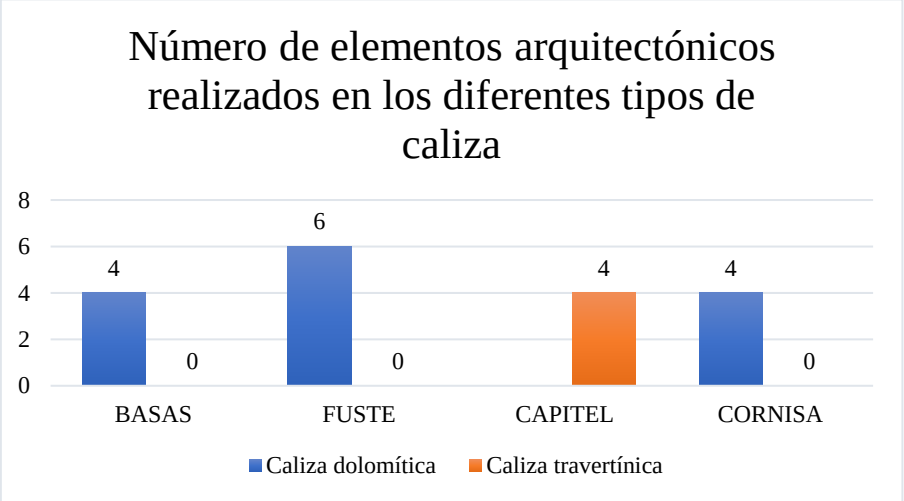


Tabla 43. Número de elementos arquitectónicos realizados en los diferentes tipos de caliza © Elaboración propia.

[42] CHINER MARTORELL 1990; GRASSI 1993, 239-241.

4.1.7. *Segobriga*

A) Restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico.

El frente escénico del teatro de *Segobriga* se compuso de dos órdenes arquitectónicos. Cada uno de los dos estuvo formado por los siguientes elementos arquitectónicos decorativos[1]: basas áticas sin plinto, fustes con estrías verticales y capiteles corintios. No tenemos datos sobre las características decorativas del entablamento. La altura total del frente escénico fue de dieciséis metros y sesenta centímetros. Esta altura coincidió con la del orden de la galería *in summa cavea*[2].

La altura del primer orden fue de ocho metros y ochenta centímetros. Las basas áticas sin plinto del orden inferior (ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nº I, III y IV) presentaron idénticas características formales entre sí[3]. Los fustes con estrías verticales tenían un diámetro de cincuenta y seis centímetros. Los capiteles de este orden fueron capiteles corintios, con una altura de sesenta y cinco centímetros y una anchura de cuarenta y dos centímetros. Cinco fueron los capiteles encontrados con estas características[4]. Sin embargo, solo se encuentra expuesto uno de ellos. (ANEXO VI. *Segobriga*. Capitel nº IV). El segundo orden está parcialmente expoliado. Por ello, no podremos establecer muchas características al respecto. Probablemente se compondría de los mismos elementos que el orden inferior, pero de un menor tamaño[5]. La altura de este orden fue, posiblemente, de siete metros y noventa centímetros[6], de acuerdo con las directrices vitruvianas[7]. La restitución del frente escénico estuvo condicionada por la presencia de una gran inscripción monumental[8] (*Véase* 8.3.1. *Segobriga*)

---

[1] No tenemos ningún elemento de podio ni del entablamento atribuible con certeza al frente escénico del teatro. Para esta información nos basamos en nuestra visita al Museo Provincial de Cuenca realizada en varias ocasiones en el verano del 2019. Y las visitas al yacimiento de *Segobriga*, una de ellas el 3 de marzo de 2020 y otra el 2 de noviembre de 2022. En base a este material y a la bibliografía consultada hemos establecido estas características. Probablemente exista mucho más material sin restaurar en los fondos del Museo Provincial de Cuenca y en el centro de interpretación del parque arqueológico de *Segobriga*. Sin embargo, no hemos tenido acceso al mismo.

[2] ABAD CASAL 1977,189-192; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181.

[3] CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA, PANZRAM 2019, 191-212; CEBRIAN FERNANDEZ & HORTELANO UCEDA 2014,141-156, 2017, 201-219.

[4] De acuerdo con la información proporcionada por el Museo Provincial de Cuenca.

[5] ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 2003, 141-158, 2011a,109-125,2011b, 50-53; ABASCAL PALAZÓN & CEBRIÁN FERNANDEZ 2002, 151-186.

[6] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-39; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA, PANZRAM 2019, 191-212.

[7] SEAR 1994, 180-198.

[8] ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012, 287-370; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA, PANZRAM 2019, 191-212; CEBRIÁN FERNANDEZ & HORTELANO

B) Elementos de la decoración arquitectónica del frente escénico.

Cuando visitamos el yacimiento de *Segobriga*[9] encontramos colindantes al teatro numerosos elementos arquitectónicos decorativos que pudieron pertenecer a este. Sin embargo, no tenemos ninguna certeza de su ubicación. Por ello, y para evitar confusión, hemos decidido no incluirlos. Por tanto, deberemos basarnos únicamente en una pequeña muestra de materiales, adscritos con certeza al teatro. Estos han sido clasificados en función de su tipología en: basas, fustes y capiteles.

- BASAS.

De las cuatro basas encontradas, únicamente dos presentaron un buen estado de conservación (ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nº I y nºIII). De las dos restantes, una solo conservó un listel (ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nº II) y la otra mostró una gran fragmentación en su toro superior e inferior[10] (ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nº IV). Todas ellas fueron basas áticas sin plintos, formadas por dos toros salientes, separados por una fina escocia y ambos toros rematados por listeles[11]. Se realizaron en caliza local[12] y tuvieron restos de estucado (ANEXO, 2. *Segobriga*. Basa nº I y III).

UCEDA 2014,141-156; CEBRIÁN FERNANDEZ & HORTELANO UCEDA 2017, 201-219; CEBRIAN FERNANDEZ & HORTELANO UCEDA 2018. 147-151.

[9] Se realizaron dos visitas al yacimiento. Una de ellas el 3 de marzo de 2020 y otra el 2 de noviembre de 2022.

[10] CEBRIÁN FERNANDEZ 2012, 371-396, 2017, 471-490, 2019, 167-192, 2020, 435-458, 2021, 377-389, 2022,35-50; SESÉ ALEGRE 1995.

[11] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,25-41; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; MORENO PÉREZ 2007, 87-106.

[12] ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012,287-370; SESÉ ALEGRE 1995.

Nombre	Toro	Escocia	Toro	Escocia	Referencia imagen
Basa ática sin plinto con fuste estriado en hélice.	3	0,2	1,20	0,2	ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nº I.
Fragmento de basa indeterminada.	Solo tenemos las dimensiones del primer listel que es lo único que se conserva de la basa.				ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nº II.
Basa ática sin plinto con arranque de fuste estriado.	3	0,2	1,2	0,2	ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nº III.
Basa ática sin plinto fuste estriado en hélice.	3	0,2	1,2	0,2	ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nº IV.

Tabla 44. Dimensiones (cm) de las basas del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

- FUSTES.

El número de fustes encontrados fue de cinco junto a las basas con arranque de fuste (ANEXO. VI. *Segobriga*. Basa nºI, II y III). De los cinco solo uno de ellos presentó las características formales atribuibles a los fustes del frente escénico (ANEXO. VI. *Segobriga*. Basa nº III). Los fustes estriados en hélice (ANEXO. VI. *Segobriga*. Basa nº I. Fuste nº I, III y III) pertenecieron a las *valvae hospitales*. Los dos fustes restantes fueron los únicos dos fustes decorados con motivos vegetales, que se han encontrado, en los

teatros de la *Hispania citerior*[13] (ANEXO. VI *Segobriga*. Fuste nºIV-V). De hecho, el primero de los fustes (ANEXO. VI *Segobriga*. Fuste nºIV) junto al segundo (ANEXO. VI. *Segobriga*. Fuste nº V) podrían constituir tambores de un mismo fuste[14].

Nombre	**Longitud**	**Diámetro**	**Peso (kg)**	**Referencia imagen**
Fuste estriado en hélice.	1 er fragmento: 55; 2 er fragmento: 78.	52	-	ANEXO VI. *Segobriga*. Fuste nºI,
Fuste estriado en hélice.	1 er fragmento: 157; 2 er fragmento: 65.	52	-	ANEXO VI. *Segobriga*. Fuste nºII.
Fuste estriado en hélice.	1 er fragmento: 161 2 er fragmento: - debido a su posición no la hemos podido medir.	52		ANEXO. VI. *Segobriga*. Fuste nº III.
Fuste decorado.	63	46	362	ANEXO. VI. *Segobriga*. Fuste nºIV.
Fuste decorado.	74	46	617	ANEXO. VI. *Segobriga*. Fuste nºV.

Tabla 45. Dimensiones (cm) y peso en (kg) de los fustes del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

- CAPITELES.

Los cinco capiteles conservados del frente escénico tuvieron un buen estado de conservación y unas características propias de los capiteles corintios canónicos[15]. Sin embargo, debido a que los capiteles estuvieron expuestos, no hemos podido ver todas sus caras con gran precisión, tanto los del Museo de Cuenca como los expuestos en el Centro

[13] MARTÍN BUENO 1991, 206-208, 1992, 233-240; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2000, 81-100, 2015, 153-163, 2020, 87-104; ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; CHINER MARTORELL 1990; SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ROCA ROUMENS 1983, 97-103, DOMINGO MAGAÑA 2003.

[14]CEBRIÁN FERNANDEZ 2012, 371-396, 2017, 471-490, 2019, 167-192, 2020, 435-458, 2021, 377-389, 2022,35-50; SESE ALEGRE 1995; ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 2003, 141-158.

[15] SESE ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.

de Interpretación del Parque Arqueológico de *Segobriga*. Por este motivo hemos decidido denominarlos únicamente como capiteles corintios[16]. En opinión de Gutiérrez Behemerid[17]: "una de las principales características de los capiteles del teatro de *Segobriga* fue su decoración vegetal densa, a modo de *horror vacui* decorativo". Tres de los capiteles pudieron pertenecer al orden inferior con una altura entre los setenta y nueve y los setenta y cuatro centímetros, junto a una anchura de cincuenta y dos centímetros (ANEXO. VI. *Segobriga*. Capitel nºI, II, III). Frente al capitel restante (ANEXO. VI. *Segobriga*. Capitel nº IV) que perteneció al orden superior con una altura de sesenta y dos centímetros y una anchura de cuarenta y dos centímetros. No obstante, esto es solo una hipótesis que no podemos comprobar, debido a la falta de materiales arquitectónicos decorativos pertenecientes al segundo orden arquitectónico del frente escénico del teatro[18].

Nombre	**Longitud**	**Anchura**	**Caulículos**	**Referencia imageb**
Capitel corintio.	79	52	1º orden= 16 2ª orden= 20 3ª orden= 25	ANEXO.VI. *Segobriga*. Capitel nºI.
Capitel corintio.	74	52	1º orden= 16 2ª orden= 20 3ª orden= 25	ANEXO.VI. *Segobriga*. Capitel nºII.
Capitel corintio.	79	56	1º orden= 11 2ª orden= 15 3ª orden= 25	ANEXO.VI. *Segobriga*. Capitel nºIII.
Capitel corintio.	62	42,6	1º orden= 15 2ª orden= 13	ANEXO.VI. *Segobriga*. Capitel nºIV.

Tabla 46. Dimensiones (cm) de los capiteles corintios del teatro de *Segobriga* © Elaboración propia.

[16]CEBRIÁN FERNANDEZ 2012, 371-396, 2017, 471-490, 2019, 167-192, 2020, 435-458, 2021, 377-389, 2022,35-50.
[17] GUTIERREZ BEHEMERID 1982, 25-44.
[18] SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; LE ROUX 2008, 381-401.

- Estado de conservación.

Nombre	Bueno	Ligeramente deteriorado	Bastante deteriorado	Malo
Basas	1	1	1	1
Fustes	2	2	1	0
Capiteles	3	0	1	0

Tabla 47. Estado de conservación de los elementos arquitectónicos del teatro © Elaboración propia

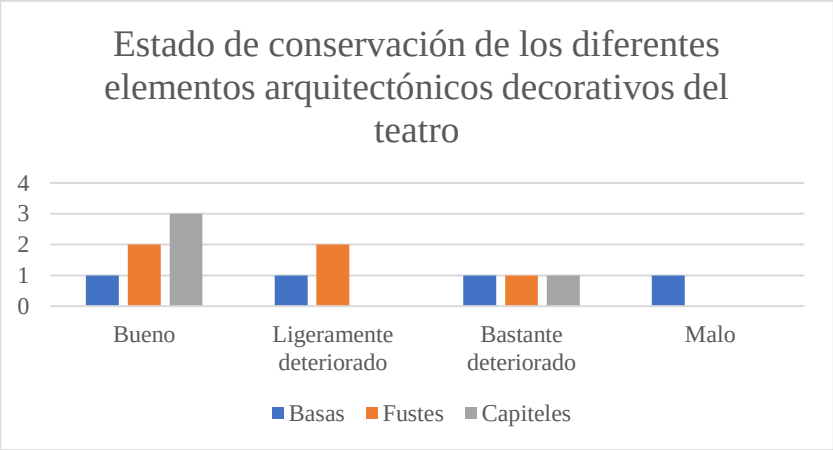


Gráfico 19. Estado de conservación de los elementos arquitectónicos del teatro © Elaboración propia.

Según las cifras expuestas en la tabla y el gráfico, la mayoría de las piezas mostraron un estado de conservación bueno. Una de las basas tuvo un estado de conservación malo puesto que había desaparecido una gran parte de esta, quedando reducida a un listel[19]. La mayoría de los fustes se encontraron situados *in situ* en el propio teatro, por tanto, debido a las condiciones climáticas se conservan con diferentes grados de deterioro[20]. La excepción son dos fragmentos de fustes decorados que se restauraron y están en el Museo de Cuenca. Tres de los capiteles se encontraron en un buen estado de conservación y uno de ellos había perdido fragmentos en su parte superior, siendo clasificado como bastante deteriorado.

[19] LE ROUX 2008, 381-401; ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 2003, 141-158.
[20] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 3-57; SESÉ ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.

C) Materiales

Todas las piezas se han realizado en caliza local[21]. Probablemente se habrían realizado otras piezas en diferentes materiales más suntuosos como mármoles[22]. Sin embargo, no ha quedado registro arqueológico de estas[23]. Esto se debe a que los materiales más valiosos fueron los primeros en ser expoliados por los visitantes del lugar.

[21] La caliza local proviene del propio enclave del Cerro de Cabeza de Griego, donde se sitúa el yacimiento. En algunas áreas aflora la caliza local que permite su aprovechamiento constructivo.
[22] ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012,287-370; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41.
[23]CEBRIÁN FERNANDEZ 2012, 371-396, 2017, 471-490, 2019, 167-192, 2020, 435-458, 2021, 377-389, 2022,35-50; LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 3-57.

4.1.8. *Tarraco*.

A) Restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico.

El frente escénico tuvo tres órdenes arquitectónicos. El primer orden arquitectónico presentó una alternancia de fustes lisos de granito con fustes lisos de piedra del Médol. Probablemente los fustes de piedra del Médol se situaron en las *valvae hospitalia* frente a los de granito situados en las *valvae* regia[1]. Además, cabría la posibilidad de que los fustes de granito pudieran ser un añadido posterior, fruto de una reforma del teatro y sustituyesen a las columnas lisas de arenisca de una primera fase[2]. El orden arquitectónico intermedio y el superior tuvieron fustes estriados. En el tercer orden pudieron conjugarse fustes lisos con fustes estriados[3]. El frente escénico se alzó un metro y medio por encima del nivel de la *orchestra*[4]. Esta altura enrasó con la del *frons pulpitum.* Las columnas se erigieron encima de un podio, no conservado. Probablemente, la altura de este podio fue la misma en todas las columnas, de forma que las columnas de las diferentes *valvae* quedasen igualadas al resto. La altura total del frente escénico era de diecisiete metros y dieciséis centímetros. A esta altura habría que añadir el metro y medio relativo al *frons pulpitum*[5]. Esta cifra encajó bastante bien con la altura que podría tener el teatro ya que sabemos que las últimas gradas de la *cavea* se situaron en la parte superior de la colina a quince metros de altura[6]

En la siguiente tabla hemos establecido la altura de los órdenes arquitectónicos dividida en: la altura del podio, de la columna y del entablamento. Estas medidas se han tomado en base a los elementos arquitectónicos decorativos (*Véase* Anexo decoración arquitectónica. *Tarrac*o) y tomando como referencia el diámetro de la *orchestra*, establecida en veinte metros y cincuenta centímetros[7].

[1] BERGES SORIANO 1982,115-137; PENSABENE 1993, 239-322; DEL ARCO MOLINERO 1919, 69-79; GIMENO PASCUAL 1991, 1223-1224.
[2] DASCA I ROGÉ 1993, 247-248; GEBELLÍ BORRÀS 2000, 127-153.
[3] DOMINGO MAGAÑA 2003,59-74.
[4] PUIG I CADAFALCH 1920, 713; NAVASCUÉS Y DE JUAN 1929, 36-45; DOMINGO MAGAÑA 2003, 208.
[5] MAR MEDINA, *et al*., 2015, 180; BERGES SORIANO 1982, 115-137; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; DOMINGO MAGAÑA 2003, 209.
[6] MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; PUIG I CADAFALCH 1920, 1934; DOMINGO MAGAÑA 2003, 179.
[7] MAR MEDINA 1992, 163-181; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23; DOMINGO MAGAÑA 2003, 268.

	Altura del podio	Altura de la columna	Altura del entablamento	Altura del orden arquitectónico
Orden inferior	1,7	5,12	1,02	7,84[8]
Orden intermedio	0,85	3,84	0,76	5,45[9]
Orden superior	0,42	2,88	0,57	3,87[10]

Tabla 48. Dimensiones (m) de los elementos de los órdenes arquitectónicos del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

B) Elementos de la decoración arquitectónica del frente escénico

- BASAS.

Nombre	Altura	1er Toro	1er Listel	Escocia	2er listel	2 er Toro	Diámetro	Referencia imagen
Basa ática sin plinto.	23	11	5	2,5	2	8	Toro inferior: 79. Escocia: 61. Toro superior: 70.	ANEXO VII. *Tarraco*. Basa nº I.
Basa ática sin plinto.	34,5	8,5	-	1,5	-	7,5	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Basa nº II.
Basa ática sin plinto.	23	10	-	2	-	11	Toro inferior: 28.	ANEXO VII. *Tarraco*. Basa nº III.
Basa ática sin plinto.	27,5	15,5	-	-	-	12	Diámetro toro inferior: 56.	ANEXO VII. *Tarraco*. Basa nº IV.

Tabla 49. Dimensiones (cm) de las basas del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

Las basas áticas de tradición itálica conservadas se agrupan en dos grupos. Las de mayor tamaño, con una altura entre los treinta y cuatro centímetros y cincuenta milímetros a los veintisiete centímetros y cincuenta milímetros (ANEXO VII. *Tarraco*.

[8] BERGES SORIANO 1982, 115-129.
[9] DOMINGO MAGAÑA 2003, 177-220.
[10] BERGES SORIANO 1982, 115-129.

Basa nº II-IV). Las de menor tamaño, con una altura de veintitrés centímetros (ANEXO VII. *Tarraco*. Basa nº I y III). Las cuatro basas presentaron características comunes[11]. Todas ellas fueron basas áticas de variante itálica con las características propias de este tipo de pieza: la ausencia de plinto, la labra de parte del fuste de la columna en la misma pieza y la escocia como una moldura recta. Además, solo en una de las basas[12] (ANEXO VII. *Tarraco*. Basa nº I) se conservaron listeles entre el primer toro y la escocia.

- FUSTES.

Nombre	**Altura**	**Diámetro**	**Anchura de las acanaladuras**	**Profundidad de las acanaladuras**	**Anchura de los listeles**	**Referencia imagen**
Fuste estriado.	180	60	5,4	2,1	2	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº I.
Fuste estriado.	82	47,5	4-5	1,2	2	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº II.
Fuste estriado.	140	47	4	1,2	2,7	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº III.
Fuste estriado.	89,5	49	4-5	1,8-2	1,8-2,2	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº IV.
Fuste estriado.	89,5	50,2	5	1,8-3	1,8	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº V.

[11] GRIS JEREMIAS 2015; BERGES SORIANO 1982, 115-137; CORTÉS CONTRERAS 1983, 955-962; DEL ARCO MOLINERO 1898, 169-171.
[12] DOMINGO MAGAÑA 2003, 75-78; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; GIMENO PASCUAL 1991, 89-90.

Fuste estriado.	79	48,7	4,5	1,8	1,8-2,2	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº VI.
Fragmento de fuste estriado.	140	47	4	1,2	2,7	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº VII.
Fragmento de fuste estriado.	87	47	4,5-5	1,5-2	2-2,2	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº VIII.
Fragmento de fuste estriado.	49,5	49,3	4,5-4,8	1,7-1,8	2,7	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº IX.
Fuste estriado.	108	45	4,3	1,2	2,7	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº X.
Fragmento de fuste estriado.	75	67	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XI.
Fragmento de fuste estriado.	-	-	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XII.
Fuste estriado.	81	45	4,5-5	1,5	2,2-2,5	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XIII.
Fragmento de fuste estriado.	37	54,7	4	1	2	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XIV.

Fragmento de fuste estriado.	15,5	40	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XV.
Fragmento de fuste estriado.	22,5	46	4	1,5	2	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XVI.
Fragmento de fuste estriado.	29	-	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XVII.
Fragmento de fuste liso.	-	46	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XVIII.
Fragmento de fuste liso.	91	-	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XIX.
Fragmento de fuste liso.	49	65	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XX.
Fragmento de fuste liso.	57	-	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XXI
Fragmento de fuste liso	-	72	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XXII.
Fragmento de fuste liso.	71	42	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XXIII.

Fragmento de fuste liso.	57	40	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XXIV.
Fragmento de fuste liso.	70	32	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XXV.
Fragmento de fuste liso.	46	32	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XXVI.
Fragmento de fuste liso.	57	66	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XXVII.
Fragmento de fuste liso.	95	65	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XXVIII.
Fragmento de fuste liso.	155	69	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nºXXIX.
Fuste liso.	158	69	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nºXXX.
Fragmento de fuste estriado.	47	48,7	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nºXXXI.

Fragmento de fuste estriado.	42	40	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nºXXXII
Fragmento de fuste estriado	46	32	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nºXXXIII

Tabla 50. Dimensiones (cm) de los fustes del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

Hemos clasificado los fustes encontrados en los posibles tres órdenes arquitectónicos existentes en función de su diámetro[13].

- Primer orden arquitectónico.

En este orden se encontraron los fustes de un mayor diámetro, entre los setenta y cinco centímetros y los sesenta y dos centímetros. En este orden se observó una predominancia de fustes lisos en detrimento de los fustes estriados, con un solo ejemplar (ANEXO VII. *Tarraco*. fuste estriado nº XI)[14] En origen los fustes debieron de tener un diámetro similar, pero las fragmentaciones, la erosión sobre el material y su situación dentro del propio orden propició esta disparidad, de siete centímetros, entre unos y otros[15].

Nombre	**Diámetro**	**Referencia imagen**
Fragmento de fuste liso.	72	ANEXO VII. *Tarraco.* Fragmento de fuste liso nº XXII.
Fragmento de fuste liso.	69	ANEXO VI. *Tarraco*.Fragmento de fuste liso nºXXIX.
Fuste liso.	69	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste liso nºXXX.
Fragmento de fuste estriado.	67	ANEXO VII. *Tarraco*. fuste estriado nº XI.

[13] GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76; DOMINGO MAGAÑA 2003, 39-131.
[14] DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; GRIS JEREMIAS, BELTRÁN-CABALLERO, VIVÓ CODINA 2015, 211-220; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; HERNÁNDEZ SANAHUJA 1882; MAR MEDINA 1992, 163-181; DOMINGO MAGAÑA 2003, 39-131.
[15] ROCA ROUMENS 1983, 97-103; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019; DOMINGO MAGAÑA 2003, 39-131.

Fragmento de fuste liso.	66	ANEXO VII. *Tarraco.* Fragmento de fuste liso nº XXVII.
Fragmento de fuste liso.	65	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nº XX.
Fragmento de fuste liso.	65	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste liso nº XXVIII.

Tabla 51. Dimensiones (cm) de los fustes del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

- Segundo orden arquitectónico.

En este orden los fustes tuvieron un diámetro entre los cincuenta y cinco y los cuarenta y cinco centímetros. En este orden se observó una mayoría de fustes estriados, a excepción de un fuste liso (ANEXO VII. *Tarrac*o. Fragmento de liso. nº XVIII).

Nombre	**Diámetro**	**Referencia imagen**
Fragmento de fuste estriado.	54,7	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nº XIV.
Fuste estriado.	50,2	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste estriado nº V.
Fragmento de fuste estriado.	49,3	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nº IX.
Fuste estriado.	49	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste estriado nº IV.
Fuste estriado.	48,7	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste estriado nº VI.
Fragmento de fuste estriado.	48,7	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nºXXXI.
Fuste estriado.	47,5	ANEXO VII. *Tarrac*o. Fuste estriado nº II.
Fuste estriado.	47	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste estriado nº III.
Fragmento de fuste estriado.	47	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nº VII.
Fragmento de fuste estriado.	47	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nº VIII.
Fragmento de fuste estriado.	46	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nº XVI.
Fragmento de fuste liso.	46	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste liso nº XVIII.

Fuste estriado.	45	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nº X.
Fuste estriado.	45	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nº XIII.

Tabla 52. Dimensiones (cm) de los fustes del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

- Tercer orden arquitectónico.

En este orden se observó una combinación de fustes lisos (4) con fustes estriados (3), de una forma bastante equitativa. En este orden hemos incluido los fragmentos de fuste con un diámetro entre los cuarenta y los treinta centímetros[16]. Sin embargo, no sabemos con seguridad las dimensiones de este orden.

Nombre	**Diámetro**	**Referencia imagen**
Fragmento de fuste liso.	42	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste liso nº XXIII.
Fragmento de fuste estriado.	40	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nº XV.
Fragmento de fuste estriado.	40	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nºXXXII.
Fragmento de fuste liso.	40	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste liso nº XXIV.
Fragmento de fuste liso.	32	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste liso nº XXV.
Fragmento de fuste liso.	32	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste liso nº XXVI.
Fragmento de fuste estriado.	32	ANEXO VII. *Tarraco*. Fragmento de fuste estriado nºXXXIII.

Tabla 53. Dimensiones (cm) de los fustes del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

Algunos de los fustes presentaron restos de estuco, destacando uno de ellos (ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste estriado nº I). Estos restos pictóricos eran el retoque final,

[16] MAR MEDINA, *et al*., 2010, 173-201; AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; BERGES SORIANO 1982, 115-137; PUIG I CADALFALCH 1920; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; RODRÍGUEZ ALMEIDA 1994, 197-217.

donde se cuidó más el detalle[17]. En opinión de Gimeno[18] la aplicación del estuco fue realizada después del proyecto inicial del teatro[19].

- CAPITELES.

Nombre	**Altura del capitel**	**Altura del ábaco**	**Altura 1ª corona**	**Altura 2ª corona**	**Diámetro**	**Referencia imagen**
Capitel corintio.	68	6,5	-	21	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nºI.
Capitel corintio.	83	8	25	43,5	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nºII.
Capitel corintio.	60	5,5	18	29,5	46,5	ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nºIII.
Capitel corintio.	59,5	8	18,5	30,5	44,5	ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nºIV.
Capitel corintio.	78	9,5	24	35	53,5	ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nºV.
Capitel corintio.	75	8,5	24	38	55	ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nºVI.
Capitel corintio.	65	-	22	36	48	ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nºVII.
Capitel corintio.	66	-	-	37	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nºVIII.

Tabla 54. Dimensiones (cm) de los capiteles del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

Los dos capiteles corintios (ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nº I-II) presentaron unas medidas similares. Probablemente pertenecieron al primer orden arquitectónico del frente escénico. Ambos mostraron algunas diferencias estilísticas, en especial, un tallado asimétrico en las hojas de acanto de la segunda corona del primer

[17] DOMINGO MAGAÑA 2003, 59-60; CORTÉS CONTRERAS 1983, 955-962; DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; DOMINGO MAGAÑA 2003; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; GRIS JEREMIAS 2015; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; HERNÁNDEZ SANAHUJA 1882; MAR MEDINA 1992, 163-181; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; PUIG I CADAFALCH, 1934.
[18] GIMENO PASCUAL 1990, 92.
[19] DOMINGO MAGAÑA 2003, 59-60.

capitel (ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nº I) frente al segundo[20] (ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nº I). Una de las particularidades de este primer capitel (ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nº I) fue la conservación de estuco con la finalidad de cubrir la piedra local al igual que los fustes.

En el segundo orden arquitectónico se encontraron otros dos capiteles (ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nº V-VI). Ambos mostraron unas características estilísticas similares. En general se observó una labra en los capiteles de un relieve poco pronunciado de sus elementos (ej. Las rosetas)[21]. En el tercer orden arquitectónico se encontraron otros dos capiteles (ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nº III-IV) con unas dimensiones parecidas. Ambos mostraron características estilísticas comunes, aunque con algunas diferencias. Un ejemplo (ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nº III) fue la predominancia del contacto simétrico en el relieve de las hojas de acanto, frente a un contacto asimétrico en el otro capitel[22] (ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nº III). Estas diferencias estilísticas pudieron mostrar que, dentro de un mismo orden arquitectónico pudieron haber trabajado artesanos diferentes. Unos más próximos a las innovaciones de la *Urbs* y otros más vinculados a la tradición local[23]. Los ocho capiteles se enmarcaron en la tradición del Segundo Triunvirato, donde su empleo se generalizo tanto en el sur de la Galia como en Hispania a lo largo de toda la época augustea[24].

- CORNISAS.

Nombre	**Altura de la pieza**	**Altura del modillon**	**Longitud del modillon**	**Grosor del modillon**	**Anchura de la pieza**	**Proyección de la corona**	**Referencia imagen**
Fragmento de cornisa.	38	6,8	12	12,5	84	38	ANEXO VII. Tarraco. Cornisa nº I.
Fragmento de cornisa.	38	7,8	14	12	90	37,5	ANEXO VII. Tarraco.

[20] GIMENO PASCUAL 1990, DEL ARCO MOLINERO 1919, 69-79; DOMINGO MAGAÑA 2003, 44.
[21] RECASENS I CARRERAS 1979, 43-143; DOMINGO MAGAÑA 2003, 53.
[22] ROCA ROUMENS 1983, 97-103; DOMINGO MAGAÑA 2003, 48-49.
[23] PENSABENE 1982, 116-169, 1990, 231-264, 2005, 623-634.
[24] DUPRÉ I RAVENTÓS 1994b, 210; VISCOGLIOSI 1996, 112; DOMINGO MAGAÑA 2003, 56.

							Cornisa nº II.
Fragmento de cornisa.	33	7,5	12	12	45	33	ANEXO VII. Tarraco. Cornisa nº III.
Fragmento de cornisa.	33	7,5	12	12	92	34	ANEXO VII. Tarraco. Cornisa nº IV.
Fragmento de cornisa.	35	7,5	12	12	59	28,5	ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisa nº V- Frag.1.
Fragmento de cornisa.	32	7,5	12	13	-	27,5	ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisa nº V. Frag.2.
Fragmento de cornisa.	38	7	14	13,5	85	27,5	ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisa nº VI. Frag.1.
Fragmento de cornisa.	38	7	14	13,5	85	27,5	ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisa nº VI. Frag.2.
Fragmento de cornisa.	37	9	13	13	44	30	ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisa nº VII. Frag.1.
Fragmento de cornisa.	27	-	-	-	37	29	ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisa nº VII. Frag.2.
Fragmento de cornisa.	46	-	-	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisa nº VIII.

Fragmento de cornisa.	46/47	-	-	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisa nºIX.
Fragmento de cornisa.	35	8,5	13	12	-	34	ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisa nºX.

Tabla 55. Dimensiones (cm) de las cornisas del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

Las cornisas se ubicaron sobre los frisos de los diferentes órdenes arquitectónicos. Podemos establecer dos grupos claramente diferenciados de acuerdo con su altura. En un primer grupo se encontraron los fragmentos de mayor altura: entre los cuarenta y seis centímetros y los cuarenta y siete centímetros (ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisas nº X-XII). En un segundo grupo encontrábamos los fragmentos de cornisa de un menor tamaño entre los treinta y siete centímetros y los treinta y ocho centímetros[25] (ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisas nº I-IX y XIII). En las cornisas del primer grupo no se han observado restos de estuco, aunque probablemente sí los tuvieran en el momento de su colocación. En los casetones de estas cornisas se observó una decoración floral con alto relieve[26]. En el segundo grupo se visualizaron restos de estuco blanco junto a restos de estuco rojo para intensificar las carenas. En este grupo se mostró una decoración floral y ménsulas con forma de pirámide invertida[27].

- ARQUITRABE.

Nombre	**Altura de la pieza**	**Altura de la 1ª fascia**	**Altura de la 2ª fascia**	**Altura de la moldura superior**	**Longitud de la pieza**	**Anchura de la pieza**	**Anchura de la pieza empotrada**	**Referencia imagen**
Arquitrabe.	61	22	16,5	20	180	63	63	ANEXO VII. *Tarraco*. Arquitrabe nºI.
Arquitrabe.	55	22	15,5	17	123	38	52	ANEXO VII.

[25] GIMENO PASCUAL 1990; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; DOMINGO MAGAÑA 2003, 89; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537.
[26] RECASENS I CARRERAS 1979, 43-143; MAR MEDINA Y RUIZ DE ARBULO 1987, 31-44; DOMINGO MAGAÑA 2003, 90.
[27] DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 90.

								Tarraco. Arquitrabe nºII.
Arquitrabe.	16	-	-	-	18	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Arquitrabe nºIII.

Tabla 56. Dimensiones (cm) de los arquitrabes del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

Solo se han conservado tres fragmentos de arquitrabe, dos de ellos con una altura de sesenta a cincuenta y cinco centímetros (ANEXO VII. *Tarraco*. Arquitrabe nº I -II). El restante presentó unas dimensiones más reducidas, con una altura de dieciséis centímetros (ANEXO VII. *Tarraco*. Arquitrabe nº III). Esto nos indica, probablemente, su pertenencia a órdenes arquitectónicos diferentes[28]. El primero de los arquitrabes (ANEXO VII. *Tarraco*. Arquitrabe nºI) fue uno de los que mejor se conservó y mostró una ausencia de astrágalos[29]. Además, de que no aparece ningún motivo decorativo que recubra la superficie del arquitrabe[30].

El segundo de los arquitrabes presentó la siguiente secuencia: listel-bocel-listel-banda. Al igual que en el anterior no se tuvo ningún elemento decorativo recubriendo ni la superficie del arquitrabe ni de la moldura[31]. El tercer arquitrabe fue denominado por Gimeno[32] y Domingo Magaña[33] como moldura, descartando que pudiese tratarse de un arquitrabe. Una muestra de ello fue la presencia de una gran banda central en uno de los cavetos en su parte inferior. Gimeno[34] lo relacionó con la primera fase del teatro, nosotros creemos también que se trata de una moldura propia de dicha fase.

[28] DOMINGO MAGAÑA 2003, 90-92; RECASENS I CARRERAS 1979, 43-143.
[29] GRIS JEREMIAS 2015; MAR MEDINA 1992, 163-181.
[30] DEL ARCO MOLINERO 1919; DOMINGO MAGAÑA 2003, 90-92.
[31] GRIS JEREMIAS 2015; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79.
[32] GIMENO PASCUAL 1990; PUIG I CADALFALCH 1920, 1934.
[33] DOMINGO MAGAÑA 2003, 90-92; BERGES SORIANO 1982, 115-137; CORTÉS CONTRERAS 1983, 955-962; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537.
[34] GIMENO PASCUAL 1990.

- PEQUEÑAS MOLDURAS DECORADAS.

Nombre	Altura de la pieza	Altura del astrágalo	Longitud de las perlas	Longitud carrete	Longitud de la pieza	Anchura de la pieza	Anchura de la pieza empotrada	Altura de la corona	Referencia imagen
Pequeña moldura decorada.	15	1,5	3,5	3	37	14	5,5	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Pequeña moldura decorada nºI.
Pequeña moldura decorada.	14	-	2,7	2,3	27	-	-	-	ANEXO VII. *Tarraco*. Pequeña moldura decorada nºII.

Tabla 57. Dimensiones (cm) de las pequeñas molduras decoradas del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

En este apartado solo hemos incluido los ejemplares de mayor tamaño y de aquellos de los que tenemos imágenes. Sin embargo, el número total de molduras decoradas fue de cincuenta y tres piezas[35]. Todas estas pequeñas molduras presentaron una serie de características comunes. Estas siguieron la siguiente secuencia: *kyma* reversa- filete- astrágalo-*kyma* reversa-hilera de pífanos-filete. Las diferencias estilísticas entre algunas de ellas se deben, según Gimeno, a la labor de diferentes manos. Sin embargo, en nuestra opinión, probablemente, formaron parte de una única moldura realizada en mármol blanco[36].

- Estado de conservación

	Bueno	Ligeramente deteriorado	Bastante deteriorado	Malo	Desconocido
BASAS	0	1	3	0	
FUSTES	15	8	8	0	2
CAPITELES	2	3	3	0	0

[35] DOMINGO MAGAÑA 2003, 103-129.
[36] GIMENO PASCUAL 1990; DOMINGO MAGAÑA 2003,117-118.

CORNISAS	0	4	6	0	0
ARQUITRABE	0	2	1	0	0
PEQUEÑAS MOLDURAS	2	0	0	0	0

Tabla 58. Estado de conservación de los diferentes elementos arquitectónicos decorativos del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

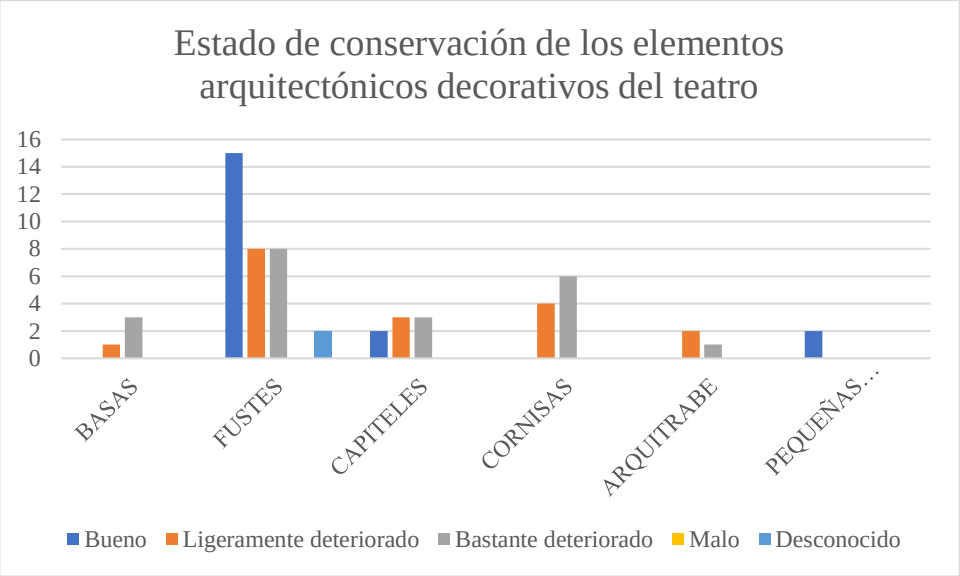


Gráfico 20. Estado de conservación de los diferentes elementos arquitectónicos decorativos del frente escénico del teatro © Elaboración propia.

Los cuatro ejemplares de basas presentan un estado de deterioro en diferentes grados. Tres de ellas muestran un grado de deterioro bastante significativo y la basa restante, mejor conservada, se clasificó como ligeramente deteriorada[37]. Los treinta y tres fustes tienen, de forma mayoritaria, un estado de conservación bueno. Los otros dieciséis fustes tuvieron diferentes grados de deterioro, ocho de ellos clasificados como bastante deteriorados y los ocho restantes como ligeramente deteriorados. Dentro del grupo de fustes encontramos dos fustes que desconocemos su estado de conservación, ya que sabemos de su existencia y sus dimensiones, pero no su estado de conservación[38].

Los ocho capiteles se dividieron en: dos con un buen estado de conservación, tres ligeramente deteriorados y los otros tres restantes como bastante deteriorados[39]. Las

[37] GRIS JEREMIAS, 2015; MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23; AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; DOMINGO MAGAÑA 2003, 39-131.
[38] BERGES SORIANO 1982, 115-137; DOMINGO MAGAÑA 2003, 39-131.
[39] DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; DOMINGO MAGAÑA 2003, 39-131.

cornisas se dividían en: cuatro ligeramente deteriorados, y los otras seis se encontraron bastante deterioradas. Los tres arquitrabes muestran diversos grados de conservación. Respecto a las molduras solo tenemos dos ejemplares que tuvieron en buen estado de conservación[40].

C) Materiales

	Arenisca local (Piedra del Médol)	**Granito**	**Mármol blanco**
BASAS	4	0	0
FUSTES	29	4	0
CAPITELES	8	0	0
CORNISAS	10	0	0
ARQUITRABES	3	0	0
PEQUEÑAS MOLDURAS DECORADAS	0	0	2

Tabla 59. Elementos arquitectónicos decorativos agrupados según el material de realización © Elaboración propia

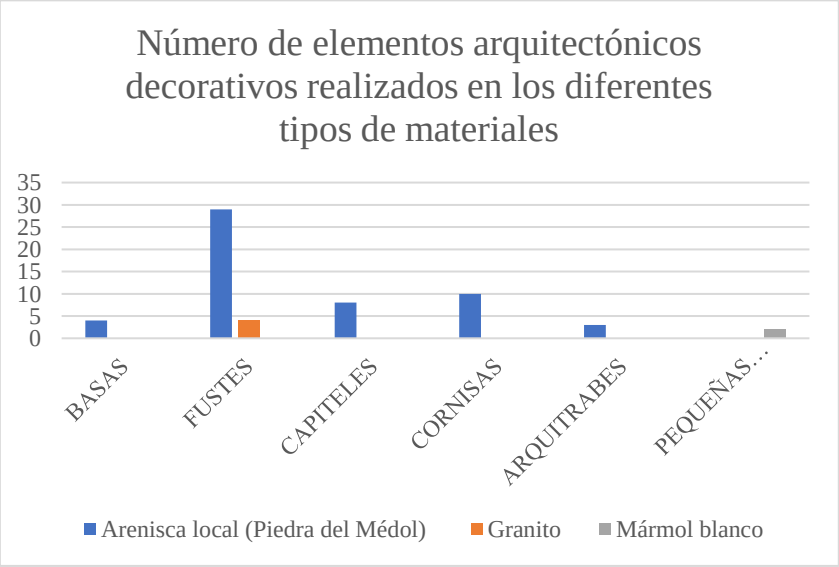


Gráfico 21. Elementos arquitectónicos decorativos agrupados según el material de realización

La mayoría de los elementos arquitectónicos decorativos se han realizado en una piedra arenisca local de la cantera del Médol, situada a seis kilómetros del norte de

[40] REMOLÀ VALLVERDÙ 2019; DOMINGO MAGAÑA 2003, 39-131.

Tarragona. Este material pétreo fue muy fácil de trabajar, pero muy erosionable. La razón de la utilización de este material fue que el empleo del mármol aún no se había generalizado en las edificaciones públicas de *Tarraco*. En concreto, la generalización del mármol se documenta en la edificación del gran complejo del foro provincial en época flavia[41]. Por tanto, la suntuosidad se logró mediante el recubrimiento de la piedra local con estuco. A excepción de cuatro fragmentos de fuste liso realizados en granito junto a dos pequeñas molduras realizadas en mármol. El empleo del mármol ya se había generalizado en otros teatros de la *Hispania citerior* en estas fechas como el teatro de *Carthago Nova*[42]. Por tanto, resulta significativo el empleo del material marmóreo en el frente escénico de una capital conventual antes que la capital provincial.

[41] PENSABENE 1993,293-322; DOMINGO MAGAÑA 2003, 44, 55.
[42] BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; RAMALLO ASENSIO 1996b; SOLER HUERTAS 2009, 149-153.

4.1.9. Conclusiones.

A) Restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico.

En la siguiente tabla se exponen las diferentes dimensiones de los órdenes arquitectónicos junto a la altura total de los frentes escénicos de los teatros de la *Hispania citerior*. Entre paréntesis, en el apartado del nombre de cada uno de los teatros, hemos puesto el número de los órdenes arquitectónicos de su frente escénico.

Teatros	**Altura 1º orden arquitectónico**	**Altura 2º orden arquitectónico**	**Altura 3º orden arquitectónico**	**Altura total**
Bílbilis (2)	7,42	6,08[1]	-	13,5[2]
Caesaraugusta (2)	-	-	-	Desconocida[3]
Carthago Nova (3)	5,90	4,44	3,64[4]	15,78[5]
Clunia (2 de gran tamaño o 3 de tamaño normativo)	10,64	8,27	-	18,91[6]
Pollentia (Desconocido)[7]	-	-	-	Desconocido[8]

[1] Para ello tomaremos como referencia el diámetro de la *orchestra*, de veinte metros (MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 123). Estas medidas fueron las establecidas por el tratadista que se debieron de aplicar en el teatro. Al no tener más información que la altura total, hemos empleado esta fórmula teórica para la división de los dos órdenes existentes

[2] BELTRÁN LLORIS M 1990,176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985,253-270.

[3] El frente escénico del teatro de *Caesaraugusta* se encuentra totalmente desaparecido. Por ende, no conocemos su altura total ni la distribución de estos. Solo sabemos de la existencia de dos órdenes arquitectónicos.

[4] Desconocemos las medidas de este tercer orden arquitectónico, lo hemos establecido de acuerdo con el tratado vitruviano (RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; RAMALLO ASENSIO 2007b, 155; Vitr. 5. 9.4)

[5] Esta altura incluía el podio de un metro y ochenta y cinco centímetros sobre el que se establecían los tres órdenes arquitectónicos. Desconocemos la altura de los elementos de cubierta, por tanto estos no se han incorporado en estas dimensiones (RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; RAMALLO ASENSIO 2007b, 155; Vitr. 5. 9.4)

[6] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN, MARTINEZ DIEZ 2019, 18.

[7] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-231; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50

[8] El frente escénico del teatro de *Pollentia* se encuentra totalmente desaparecido, por lo que no conocemos la medida del alzado del frente escénico del teatro. ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958, 109-124; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; GARCÍA Y BELLIDO 1949; MORENO PÉREZ 2007, 87-106.

Saguntum (3[9])	7,75	5,95	4,15	17,85[10]
Segobriga (2[11])	8,80	7,90	-	16,7[12]
Tarraco (3[13])	7,84	5,45	3,87	17,16[14]

Tabla 60. Número de órdenes y altura en (m) de los diferentes órdenes arquitectónicos y altura total del frente escénico de los diferentes teatros

En orden de mayor a menor altura de su frente escénico encontramos los siguientes teatros: (1) *Clunia* con 18,91m[15], (2) *Saguntum* con 17,85m[16], (3) *Tarraco* con 17,16m[17], (4) *Segobriga* con 16,7m[18], (5) *Carthago Nova* con 15,78m[19] y (6) *Bilbilis* con 13,5m[20] Probablemente el teatro de *Carthago Nova* tuviera una altura mucho mayor, ya que esta cifra no incluía los elementos de cubierta. Por ende, se encontraría cercano al teatro de *Clunia*. Respecto a los teatros de *Caesaraugusta*[21] y *Pollentia*[22] no tenemos información de las dimensiones de su frente escénico.

B) Elementos arquitetónicos decorativos de los frentes escénicos de los teatros.

[9] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.

[10] MARTÍNEZ VILLA 2019; CHINER MARTORELL 1990; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; GRASSI 1993, 239-240

[11] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA, 1982, 32; DELPLACE 1980, 641-643; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; GUTIERREZ GARCÍA-MORENO, 2011, 318-341; LE ROUX 2008, 381-401.

[12] ABAD CASAL 1977,189-192; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA, 1982,33; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181

[13] MAR MEDINA, *et al*., 2015, 181; MAR MEDINA, 1992, 163-181; GRIS JEREMIAS 2015.

[14] A esta altura habría que sumarle el metro y medio sobre el que se elevaban estos ordenes arquitectónicos hasta una altura total de dieciocho metros con sesenta y seis centímetros (BERGES SORIANO 1982, 115-137; DOMINGO MAGAÑA 2003, 177-220

[15] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN, MARTÍNEZ DÍEZ, 2019, 13-20.

[16] MARTÍNEZ VILLA 2019; CHINER MARTORELL 1990; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; DE LABORDE 1811; GRASSI 1993, 239-240.

[17] A esta altura habría que sumarle el metro y medio sobre el que se elevaban estos ordenes arquitectónicos hasta una altura total de dieciocho metros con sesenta y seis centímetros (BERGES SORIANO 1982, 115-137; DOMINGO MAGAÑA 2003, 177-220.

[18] ABAD CASAL 1977,189-192; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO, 2006, 143-181.

[19] Esta altura incluía el podio de un metro y ochenta y cinco centímetros sobre el que se establecían los tres órdenes arquitectónicos. Desconocemos la altura de los elementos de cubierta, por tanto estos no se han incorporado en estas dimensiones (RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 227; RAMALLO ASENSIO, 2007a, 641-684; Vitr. 5. 9.4)

[20] BELTRÁN LLORIS, M 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMENEZ SALVADOR 1985, 253-270.

[21] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.

[22] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-231; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50.

- Basas.

Teatro	**Características arquitectónicas**	**Número de elementos conservados**	**Referencia**
Bilbilis	Basas áticas sin plinto[23]	4[24]	ANEXO I. *Bilbilis*. Basa nºI-IV
Caesaraugusta	Desconocidas[25]	0	-
Carthago Nova	basa compuesta o doble ática sin plinto	17	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºI- XVII
	Basa ática sin plinto y escocia de perfil en media caña	1	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXVIII
	Basa ática con plinto	6	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXIX, XX ,XXVI, XXVII, XXVIII y XXIX
	Basa ática sin plinto y escocia sin identidad.	1	ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXXI
	Basa ática sin plinto y escocia de perfil recto	1	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXXII
	Basa toscana con plinto circular	1	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXXIII
	Fragmento de basa indeterminada	1	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXXIV

[23] BELTRÁN LLORIS, M 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1989, 75-82; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290.

[24] Estas dos basas se encuentran expuestas en el museo de Calatayud, que fotografiamos en la visita en octubre de 2019 mediante los correspondientes permisos. Además, de las dos basas situadas *in situ* en el propio teatro.

[25] Nos basamos en los materiales expuestos en el Museo del Teatro de *Caesaraugusta*, que visitamos en el verano de 2020.

	Basa toscana con plinto cuadrangular	1	ANEXO III.*Carthago Nova*. Basa nºXXV
Clunia	Basa romana indeterminada	2	ANEXO IV. *Clunia*. Basa nºI, III
	Fragmento de basa romana indeterminada.	3	ANEXO IV.*Clunia*. Basa nºVII-IX
	Basa ática sin plinto	1	ANEXO IV .*Clunia*. Basa nºII
	Basa ática con plinto	1	ANEXO IV.*Clunia*. Basa nºIV
	Fragmento de basa ática con plinto.	2	ANEXO IV.*Clunia*. Basa nºV-VI
Pollentia	Desconocidas[26]	0	-
Saguntum	Basa ática con plinto	4	ANEXO V. *Saguntum*. Basa nºI-IV
Segobriga	Basa ática sin plinto con fuste estriado en hélice.	2	ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nºI y IV
	Fragmento de basa indeterminada	1	ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nº II
	Basa ática sin plinto con arranque de fuste estriado	1	ANEXO VI. *Segobriga*. Basa nº III
Tarraco	Basa ática sin plinto	4	ANEXO VII. *Tarraco*. Basa nº I-IV

Tabla 61. Basas. Sus elementos conservados y características arquitectónicas de los diferentes teatros.

[26] El frente escénico del teatro. Se encuentra totalmente desaparecido, solo quedan los cimientos ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.

Tipos de basas	Cantidad
Basa compuesta o doble ática sin plinto	17
Basa ática con plinto	13
Basas áticas sin plinto	12
Basa romana indeterminada	7
Basa ática sin plinto y escocia de perfil en media caña	1
Basa ática sin plinto y escocia sin identidad.	1
Basa ática sin plinto y escocia de perfil recto	1
Basa toscana con plinto circular	1
Basa toscana con plinto cuadrangular	1

Tabla 62. Número de las diferentes tipologías de basas de los frentes escénicos de los teatros

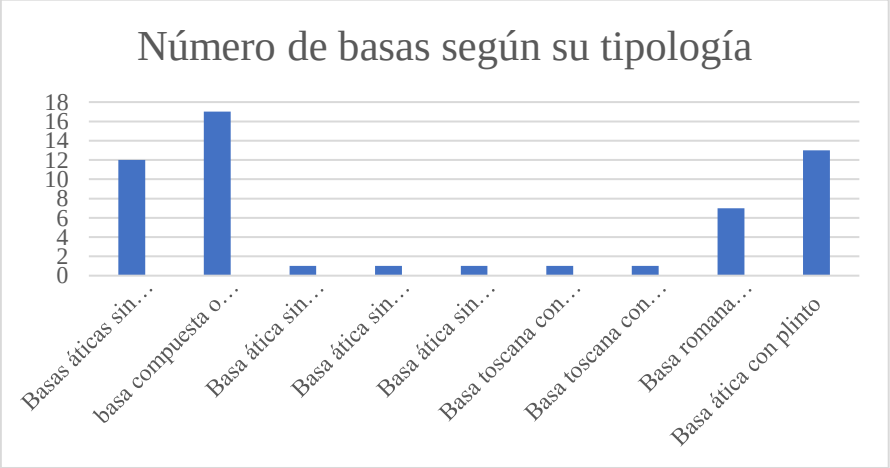


Gráfico 22. Número de las diferentes tipologías de basas de los frentes escénicos de los teatros

Como se ha reflejado en las tablas y en el gráfico, la mayoría de las basas encontradas en los teatros de la *Hispania citerior* eran áticas con o sin plinto. Con todo, hemos encontrado otras tipologías: una basa toscana con plinto circular[27]

[27] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948; 190-201; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED, 1991, 189-198; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; NOGUERA CELDRÁN, 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS, 2020, 187-200.

(ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXXIII), una basa toscana con plinto cuadrangular[28] (ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXXIII), una basa ática sin plinto y escocia de perfil en media caña (ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXVIII) y una basa ática sin plinto y escocia sin identidad[29] (ANEXO III. *Carthago Nova*. Basa nºXXI). Además, de un gran número de basas romanas clasificadas como indeterminadas, debido a que su estado de conservación nos impidió clasificarlas dentro de una tipología determinada.

- FUSTES.

Teatro	**Características arquitectónicas**	**Número de elementos conservados**	**Referencia**
Bilbilis	Fuste estriado	1	ANEXO I. *Bilbilis*. Fuste n ºV
	Fuste liso	2	ANEXO I. *Bilbilis*. Fuste nº VI-VII
Caesaraugusta	Fuste estriado	1	ANEXO II. *Caesaraugusta*. Fuste nºI
Carthago Nova	Fragmento de fuste liso.	57	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nº I, III-V,VII, X, XIII-XXXI, XXXIII-XL, LXI- LXXXV.
	Fuste liso	56	ANEXO III. *Carthago Nova*. Fuste nºII, IV, VIII, IX, XI-XVI, XXXII,XLI, XLIII-LX, LXXIII, LXXXVI-CX
Clunia	Fragmento de fuste estriado	65	ANEXO IV. *Clunia*. Fuste nºI-LXV
Pollentia	Desconocidas[30]	0	-

[28] ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; MARTÍNEZ ANDREU, 2004, 11-30; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.

[29] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-198; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 231; DÍAZ-BAUTISTA CREMADES 2011, 489-513; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 187-200

[30] El frente escénico del teatro. Se encuentra totalmente desaparecido, solo quedan los cimientos ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67;

Saguntum	Fustes con rugosidad exterior	6	ANEXO V. *Saguntum*. Fuste nºI- VI
Segobriga	Fuste estriado en hélice	3	ANEXO VI. *Segobriga*. Fuste nºI-III.
	Fuste decorado	2	ANEXO. VI. *Segobriga*. Fuste nº IV-V
Tarraco	Fuste estriado	8	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº I-VI, X y XIII.
	Fragmento de fuste estriado	12	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº VII-IX, XI-XII,XIV-XVI, XXXI-XXXIII
	Fragmento de fuste liso	12	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nº XVIII-XXIX
	Fuste liso	1	ANEXO VII. *Tarraco*. Fuste nºXXX

Tabla 63. Fustes. Sus elementos conservados y características arquitectónicas de los diferentes teatros © Elaboración propia

Tipo de fuste	**Cantidad**
Fuste liso	128
Fuste estriado	87
Fustes con rugosidad exterior	6
Fuste estriado en hélice	3
Fuste decorado	2

Tabla 64. Número de las diferentes tipologías de fustes de los frentes escénicos de los teatros © Elaboración propia.

AMORÓS AMORÓS 1958; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.

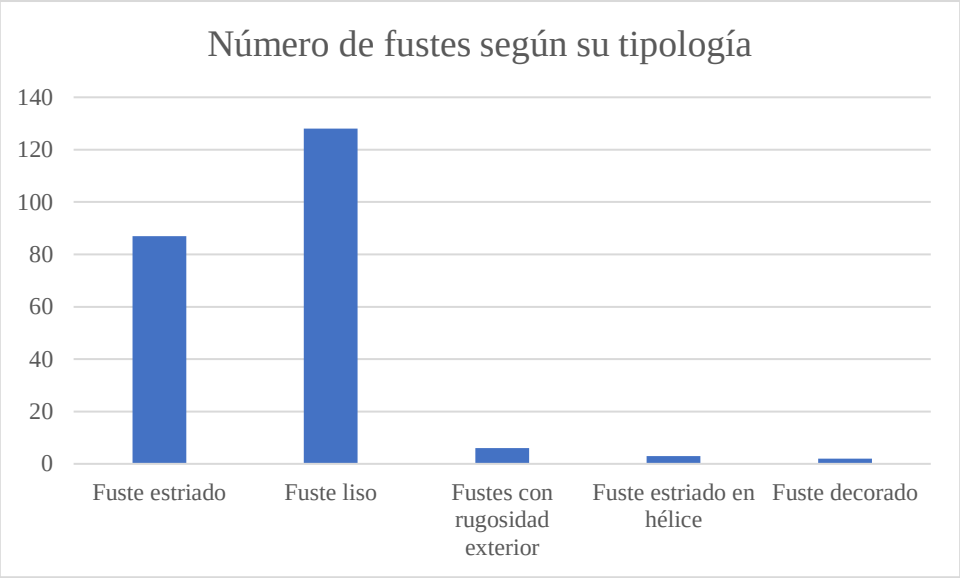


Gráfico 23. Número de las diferentes tipologías de fustes de los frentes escénicos de los teatros © Elaboración propia.

Tal y como se puede ver en las dos anteriores tablas y el gráfico la mayoría de los fustes encontrados eran lisos, con un total de ciento veintiocho ejemplares. De estos, ciento trece pertenecieron a *Carthago Nova*[31], bien de forma completa o en fragmentos. El resto de los fustes lisos corresponde a *Tarraco*[32] con doce fragmentos y a *Bilbilis*[33] con dos ejemplares. El resto de los fustes fueron estriados, tanto con acanaladuras cóncavas como convexas. De los ochenta y siete fustes estriados, la mayoría sesenta y cinco correspondieron a *Clunia*[34] y el resto, a *Caesaraugusta*[35], a *Bilbilis*[36], con un ejemplar cada uno y a *Tarraco* con doce fragmentos. Además, de los fustes lisos y

[31] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED, 1991, 189-193; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 231; DÍAZ-BAUTISTA CREMADES 2011, 489-513; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 187-200 ; MARTÍNEZ ANDREU 2004,11-30; BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53.

[32] BERGES SORIANO, 1982, 115-137; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR, 2018, 67-79; DOMINGO MAGAÑA 2003, 209; MASSÓ CARBALLIDO 2016,5-43; PUIG I CADAFALCH, 1920, 1934; MAR MEDINA & ROCA ROUMENS 1993,11-23.

[33] MARTÍN BUENO 1975, 2017, 239-262; BELTRÁN LLORIS M 1990, 176-206.

[34] GUTIEREZ BEHEMERID 2000, 81-100; MARTÍNEZ DIEZ, DE LA IGLESIA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231; PALOL I SALELLAS 1959, 1994.

[35] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 88; ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98,124-126; BELTRÁN LLORIS F 1992, 31-44.

[36] MARTÍN BUENO 1975, 1979, 937-942, 2017, 239-262; BELTRÁN LLORIS, 1990, 176-206.

estriados, contamos con otras tipologías menos utilizadas: seis fustes con rugosidad exterior en *Saguntum*[37], tres fustes estriados en hélice y dos decorados en *Segobriga*[38]

CAPITELES

Teatro	**Características arquitectónicas**	**Número de elementos conservados**	**Referencia**
Bilbilis	Capitel corintio	7	ANEXO I. *Bilbilis*. Capitel nºVIII- XV
Caesaraugusta	Capitel corintio	2	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Capitel nºII-III
	Capitel jonizante	1	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Capitel nºIV
Carthago Nova	Capitel corintio-canónico	9	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºI-III, X, XI, XIX, XX, XXII, XXIII,
	Fragmento de capitel corintio-canónico	15	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºIV-IX, XII-XVIII, XXI, XXIV
	Capitel jónico	1	ANEXO III. *Carthago Nova*. Capitel nºXXV
Clunia	Capitel corintio canónico	17	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nºI-IV,VI, XII, XIV, XXIV-XXXIII
	Fragmento de capitel corintio	16	ANEXO IV. *Clunia*. Capitel nº V, VII-XI, XIII, XV-XXIII
Pollentia	Desconocidas[39]	0	-

[37] CHINER MARTORELL 1990; CORELL I VICENT 2002; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI ROIG 1993, 43-45; BRU Y VIDAL 1959, 20-23; DE LABORDE 1811; MARTÍNEZ VILLA 2019.
[38] SESÉ ALEGRE, 1994, 392-394, 1995, 1997, 51-56; TRUNK 1998, 151-175.

[39] El frente escénico del teatro. Se encuentra totalmente desaparecido, solo quedan los cimientos ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.

Saguntum	Capitel corintio de hojas lisas	4	ANEXO V. *Saguntum*. Capitel nºI-IV
Segobriga	Capitel corintio	4	ANEXO. VI. *Segobriga*. Capitel nºI-IV
Tarraco	Capitel corintio	8	ANEXO VII. *Tarraco*. Capitel corintio nºI-VIII

Tabla 65. Capiteles. Sus elementos conservados y características arquitectónicas de los diferentes teatros © Elaboración propia

Tipo de capitel	**Cantidad**
Capitel corintio canónico	26
Capitel corintio	21
Fragmento de capitel corintio	16
Fragmento de capitel corintio-canónico	15
Capitel corintio de hojas lisas	4
Capitel jonizante	1
Capitel jónico	1

Tabla 66. Número de las diferentes tipologías de los capiteles de los frentes escénicos de los teatros © Elaboración propia.

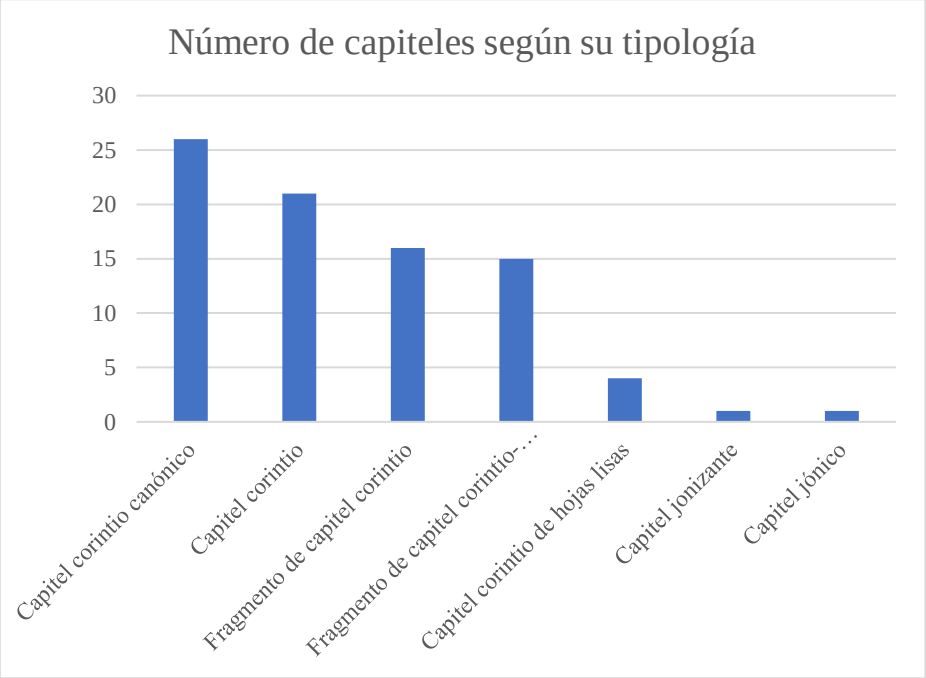


Gráfico 24. Número de las diferentes tipologías de los capiteles de los frentes escénicos de los teatros © Elaboración propia.

Como ha quedado reflejado en las dos anteriores tablas y el gráfico la mayoría de los capiteles encontrados fueron capiteles corintios canónicos, con un total de veintiséis ejemplares entre piezas completas y fragmentos. Todos ellos correspondieron a *Carthago*

Nova[40]. En segunda posición encontramos los capiteles corintios, con veintiún ejemplares. Hemos utilizado esta denominación más genérica debido a su estado de conservación y/o fragmentación que nos impide establecer una mayor precisión. Estos veintiún capiteles se dividieron en: dieciséis fragmentos de *Clunia*[41], ocho piezas completas de *Tarraco*[42], siete piezas completas de *Bilbilis*[43], cuatro piezas completas de *Segobriga*[44] y dos piezas completas de *Caesaraugusta*[45].

- CORNISAS.

Teatro	**Características arquitectónicas**	**Número de elementos conservados**	**Referencia**
Bilbilis	Desconocidas[46]	0	-
Caesaraugusta	Cornisa curva	2	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Cornisa nºV-VI
	Cornisa recta decorada	1	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Cornisa nºVII
	Cornisa *kyma* recia	1	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Cornisa nºVIII
Carthago Nova	Cornisa corintia	5	ANEXO III. *Carthago Nova*. Cornisa nºI-V
Clunia	Desconocidas[47]	0	-

[40] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED, 1991, 189-198; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; NOGUERA CELDRÁN, 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS, 2020, 187-200.

[41] GÓMEZ-PANTOJA 1994, 169-202; VILLANOVA VALERO & BETRÁN ABADÍA 2017, 99-112; GUTIERREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 1992a, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2002, 2006, 251-262, 2017, 149-198; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIDO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.

[42] DEL ARCO MOLINERO 1919,69-79; GIMENO PASCUAL 1991; MAR MEDINA 1992, 163- 181; BERGES SORIANO, 1982, 115-137; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; DOMINGO MAGAÑA 2003, 209

[43] MARTÍN BUENO 1975, 1979, 937-942, 2017, 239-262; BELTRÁN LLORIS, M 1990, 176-206

[44] ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012,287-370; CEBRIAN FERNANDEZ & HORTELANO UCEDA 2018, 147-151, 2017, 201-219, 2014, 141-156.

[45] GUTIERREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 1992a, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2002, 2006, 251-262, 2017, 149-198

[46] No se conservan elementos del entablamento en el teatro de *Bílbilis*. MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267, 2010b, 127-158; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149

[47] No se conservan elementos del entablamento en el teatro de *Clunia*. DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; MARTÍNEZ DIEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.

Pollentia	Desconocidas[48]	0	-
Saguntum	Cornisa moldurada *kyma* recia	4	ANEXO V. *Saguntum*. Cornisa nºI-IV
Segobriga	Desconocidas[49]	0	-
Tarraco	Fragmento de cornisa	10	ANEXO VII. *Tarraco*. Cornisa nºI-X

Tabla 67. Cornisas. Sus elementos conservados y características arquitectónicas de los diferentes teatros © Elaboración propia.

Tipo de cornisas	**Cantidad**
Fragmento de cornisa	10
Cornisa corintia	5
Cornisa moldurada *kyma* recia	4
Cornisa curva	2
Cornisa recta decorada	1
Cornisa *kyma* recia	1

Tabla 68. Número de las diferentes tipologías de las cornisas de los frentes escénicos de los teatros © Elaboración propia.

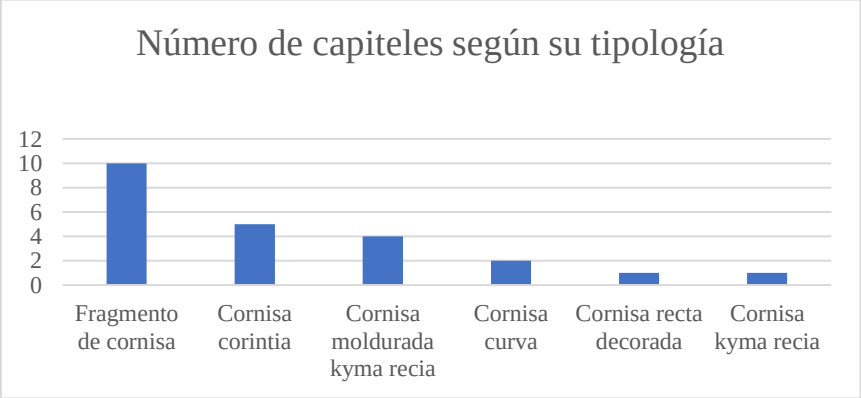


Tabla 69. Número de las diferentes tipologías de las cornisas de los frentes escénicos de los teatros © Elaboración propia.

Las cornisas, apenas se han conservado en los teatros de nuestro estudio. La mayoría de las cornisas encontradas pertenecieron al teatro de *Tarraco*[50], con diez fragmentos. Debido a que contamos únicamente con fragmentos y al no presentar un óptimo estado de conservación hemos decidido utilizar esta denominación más genérica.

[48] El frente escénico del teatro. Se encuentra totalmente desaparecido, solo quedan los cimientos ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.

[49] No se han conservado elementos del entablamento del teatro. GUTIERREZ BEHEMERID 1982, 25-44. SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 38; LE ROUX 2008,381-401.

[50] BERGES SORIANO 1982,115-137; PENSABENE 1993, 293-322; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; GIMENO 1990.

En segundo lugar, cinco cornisas corintias pertenecieron a *Carthago Nova*[51]. En tercer lugar, en *Saguntum*[52], donde se han encontrado cuatro ejemplares de cornisas molduradas *kyma* recia. En cuarto lugar, dos cornisas corintias del teatro de *Caesaraugusta*[53]. En este mismo teatro, se ha encontrado un fragmento de una cornisa *kyma* recia y de una cornisa recta decorada. En los teatros de *Bilbilis*[54], *Clunia*[55], *Pollentia*[56] y *Segobriga*[57] no se han encontrado ningún resto decorativo del entablamento.

- **Otros elementos arquitetónicos decorativos**

En la siguiente tabla hemos recogido otros elementos arquitectónicos decorativos pertenecientes al frente escénico de los teatros de nuestro estudio. Hemos incluido estos elementos en el apartado de "otros" debido a que son piezas que solo se han encontrado en alguno de los teatros de la *Hispania citerior.*

Teatro	**Características arquitectónicas**	**Número de elementos conservados**	**Referencia**
Caesaraugusta	Antefija	2	ANEXO II. *Caesaruagusta*. Antefija nºIX-X
Clunia	Podio	1	ANEXO III. *Clunia*. Podio nº I
Tarraco	Arquitrabe	3	ANEXO VII. *Tarraco*. Arquitrabe nºI-III
Tarraco	Pequeña moldura decorada	2	ANEXO VII. *Tarraco*. Pequeña

[51] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 238; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.

[52] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.

[53] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; BELTRÁN LLORIS, PAZ PERALTA, LASHERAS CORRUCHADA 1985, 95-121; CISNEROS CUNCHILLOS 2012, 115- 134; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 90.

[54] No se conservan elementos del entablamento en el teatro de *Bílbilis*. MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267, 2010b, 127-158; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.

[55] No se conservan elementos del entablamento en el teatro de *Clunia*. DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; MARTÍNEZ DIEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.

[56] El frente escénico del teatro. Se encuentra totalmente desaparecido, solo quedan los cimientos ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.

[57] No se han conservado elementos del entablamento del teatro. GUTIERREZ BEHEMERID 1982, 25-44. SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 38; LE ROUX 2008,381-401.

			moldura decorada nºI-II

Tabla 70. Otros elementos arquitéctonicos decorativos © Elaboración propia.

- Estado de conservación.

	Bueno	**Ligeramente deteriorado**	**Bastante deteriorado**	**Malo**	**Desconocido**
Basas	10	6	24	3	11
Fustes	71	31	95	2	22
Capiteles	28	26	20	3	8
Cornisas	11	4	6	0	0
Arquitrabe	0	2	1	0	0
Pequeñas molduras	2	0	0	0	0
Antefijas	2	0	0	0	0
Podio	1	0	0	0	0

Tabla 71. Estado de conservación de los elementos arquitectónicos decorativos de los ocho teatros de estudio © Elaboración propia.

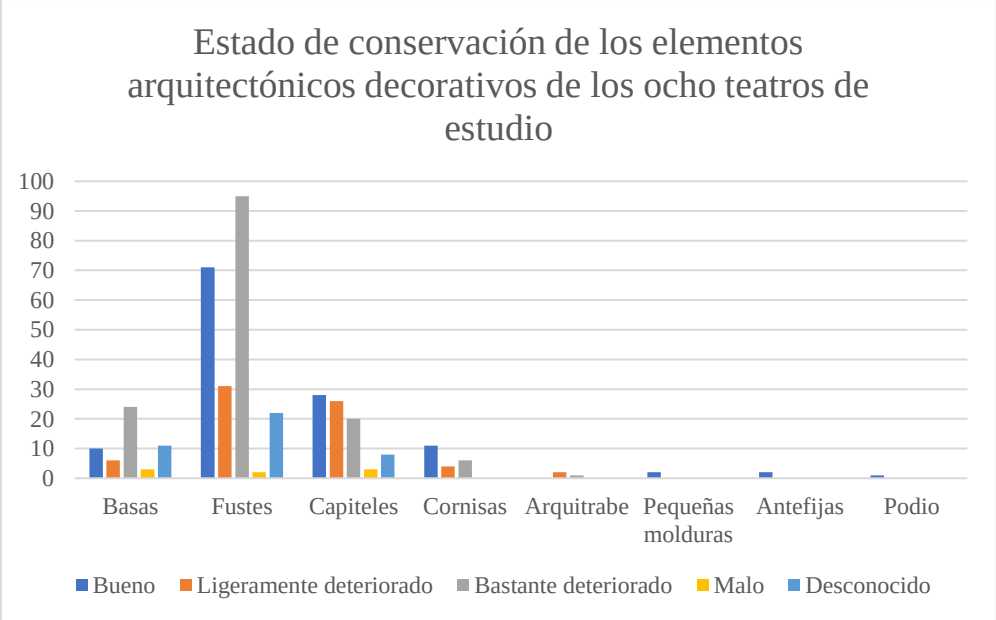


Gráfico 24. Estado de conservación de los elementos arquitectónicos decorativos de los ocho teatros de estudio © Elaboración propia.

En lo que respecta a las basas, el estado de conservación es bastante deficiente. En el caso de los fustes, los elementos arquitectónicos con mayor número de piezas conservadas, los dos principales estados fueron: "bastante deteriorado" con un total de noventa y cinco piezas, seguido de la denominación de "bueno" con setenta y un elementos. En los capiteles podemos observar que el número de elementos conservados fue similar en número al de basas. En estas piezas la mayoría se encontraron en un estado "bueno" con unas veintiocho piezas junto a "ligeramente deteriorado", con veinte piezas.

Los elementos del entablamento, como las cornisas, son las piezas menos numerosas, en relación con basas, fustes y capiteles, con un total de veintiún piezas. Las cornisas presentaron un estado de conservación "bueno" en líneas generales, con once elementos. Respecto a los arquitrabes, muy escasos en número, mostraron un estado de conservación "ligeramente deteriorado". Otros elementos arquitectónicos decorativos como dos pequeñas molduras, dos antefijas y un podio presentan un estado de conservación bueno.

C) Materiales

	CLA	AL	MBC	T	TR	MCG	CLG	ARC	CLP	AC	CD	CT	CCG	PM	GLAT
Basas	4	0	18	0	3	1	3	4	9	0	4	0	4	4	0
Fustes	3	1	0	20	80	0	2	8	65	0	6	0	5	29	4
Capitel	7	3	22	0	0	0	0	3	23	2	0	4	4	8	0
Cornisas	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	10	0
Antefijas	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Podio	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
Arquitrabe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0
Pequeñas molduras decoradas	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Tabla 72. Tipos de materiales empleados en los elementos arquitectónicos decorativos de los diferentes teatros © Elaboración propia.

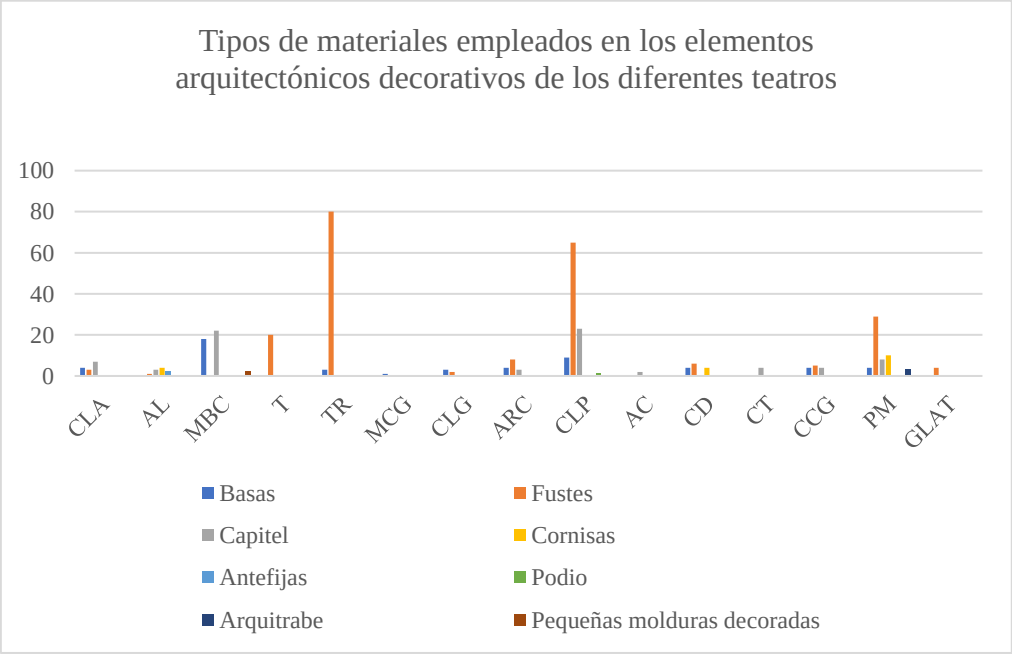


Gráfico 25. Tipos de materiales empleados en los elementos arquitectónicos decorativos de los diferentes teatros © Elaboración propia.

LEYENDA

Caliza local (canteras de Anchis y sierra de Amantes) = **CLA**

Alabastro = **AL**

Mármol blanco de Carrara = **MBC**

Travertino = **T**

Travertino rojo = **TR**

Mármol del Cabeza Gordo = **MCG**

Caliza local gris/azulad = **CLG**

Arenisca (Yacimiento arqueologico de Canteras) = **ARC**

Caliza local (canteras de los Pedregales) = **CLP**

Arenisca (cercanías de Clunia) = **AC**

Caliza dolomítica= **CD**

Caliza travertínica= **CT**

Caliza (Cerro de Cabeza de Griego) = **CCG**

Arenisca local (Piedra del Médol) =**PM**

Granito local (area de Tarragona) =**GLAT**

Leyenda de la tabla y gráfico. Tipos de materiales empleados en los elementos arquitectónicos decorativos de los diferentes teatros

Las basas se realizaron en los siguientes materiales, de mayor a menor número de piezas: (1) dieciocho en mármol blanco de carrara del teatro de *Carthago Nova*[58] (2) nueve en caliza local de las canteras de los Pedregales del teatro de *Clunia*[59], (3) cuatro de caliza dolomítica del teatro de *Saguntum*[60] , (4) cuatro de caliza del Cerro de Cabeza de Griego del teatro de *Segobriga*[61] (5) tres en travertino rojo del teatro de *Carthago Nova*[62], (6) tres en caliza gris/azulado y (7) una en mármol de Cabeza Gordo del teatro de *Carthago Nova*[63]

Los fustes se ejecutaron en los siguientes materiales, de mayor a menor número de elementos: (1) ochenta en travertino rojo del teatro de *Carthago Nova*[64], (2) sesenta y

[58] SOLER HUERTAS & ANTOLINOS MARÍN 2007,109-146; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 213; RAMALLO ASENSIO & ARANA CASTILLO 1987, 88.

[59] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2000, 83, 2002, 230; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; MARTÍNEZ DIEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.

[60]CHINER MARTORELL 1990; CORELL I VICENT 2002; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI ROIG 1993, 43-45; BRU Y VIDAL 1959, 20-23; DE LABORDE 1811; MARTÍNEZ VILLA 2019.

[61] SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 38; LE ROUX 2008,381-401.

[62] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948; 190-201; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED, 1991, 189-198; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; NOGUERA CELDRÁN, 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS, 2020, 187-200.

[63] FERNANDEZ DÍAZ 2010, 707-716; SOLER HUERTAS 2005b, 29-64.

[64] SOLER HUERTAS & ANTOLINOS MARÍN 2007,109-146; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 213; RAMALLO ASENSIO & ARANA CASTILLO 1987, 88.

cinco en caliza local de las canteras de los Pedregales del teatro de Clunia[65], (3) veintinueve de arenisca local, de Piedra del Médol del teatro de *Tarraco*[66] (4) veinte en travertino del teatro de *Carthago Nova*[67], (5) ocho en arenisca del yacimiento arqueológico de Canteras del teatro de *Carthago Nova*[68], (6) seis en caliza dolomítica del teatro de *Saguntum*[69], (7) cinco en caliza del Cerro de Cabeza de Griego del teatro de *Segobriga*[70], (8) cuatro de granito local del área de Tarragona del teatro de *Tarraco*[71] (9) tres de caliza local de la cantera de Anchis y de la sierra de Amantes del teatro de *Bilbilis*[72], (10) dos de caliza local gris/azulado del teatro de *Carthago Nova*[73] y (11) una pieza en alabastro de *Caesaraugusta*[74]

Los capiteles se realizaron en los siguientes materiales, de mayor a menor número de elementos: (1) veintitrés de caliza local, de las canteras de los Pedregales del teatro de *Clunia*[75] (2) veintidós de mármol blanco de Carrara del teatro de *Carthago Nova*[76] (3)

[65] GUTIEREZ BEHEMERID 2000, 81-100; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA, TUSET BETRAN 2020, 223-231; PALOL I SALELLAS, 1959, 1982, 65-78.
[66] BERGES SORIANO, 1982, 115-137; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR, 2018, 67-79; DOMINGO MAGAÑA 2003, 209; MASSÓ CARBALLIDO 2016,5-43; PUIG I CADAFALCH, 1920, 1934; MAR MEDINA & ROCA ROUMENS 1993,11-23.

[67]BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-193; ABASCAL PALAZÓN 2002; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30; RUIZ VALDERAS *et a*l., 2013, 23-56.

[68] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 232; NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96 RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67 ABASCAL PALAZÓN 2002.
[69] CHINER MARTORELL 1990; CORELL 2002; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI 1993, 43-45; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; BELTRÁN LLORIS 1990, 381-387; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256.

[70] SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 38; LE ROUX 2008,381-401.
[71] BERGES SORIANO, 1982, 115-137; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR, 2018, 67-79; DOMINGO MAGAÑA 2003, 209; MASSÓ CARBALLIDO 2016,5-43; PUIG I CADAFALCH, 1920, 1934; MAR MEDINA & ROCA ROUMENS 1993,11-23.

[72] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; BELTRÁN LLORIS, PAZ PERALTA, LASHERAS CORRUCHADA 1985, 95-121; CISNEROS CUNCHILLOS 2012, 115- 134; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 90.
[73] FERNANDEZ DÍAZ 2010, 707-716; SOLER HUERTAS 2005, 29-64
[74] DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BERTRAN 2008,137-149; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174.

[75] GUTIERREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 1988b, 65-135, 1992a, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2002, 2006, 251-262, 2017, 149-198.
[76] NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO 1999; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 269-287; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.

ocho de arenisca local, Piedra del Médol del teatro de *Tarraco*[77], (4) siete de caliza local en las canteras de Anchís y sierra de Amantes del teatro de *Bilbilis*[78], (5) cuatro de caliza travertínica del teatro de *Saguntum*[79], (6) tres de alabastro de *Caesaraugusta*[80] y (7) dos de materiales locales de las cercanías de *Clunia*[81]. Las cornisas fueron trabajadas en los siguientes materiales de mayor a menor número de elementos: (1) diez de arenisca local (Piedra del Médol) del teatro de *Tarraco*[82] (2) cuatro en caliza dolomítica del teatro de *Saguntum*[83] y (3) cuatro en alabastro del teatro de *Caesaraugusta*[84]

Otros elementos arquitectónicos decorativos son: (1) dos antefijas realizadas en alabastro del teatro de *Caesaraugusta*[85]. (2) Tres arquitrabes realizados en arenisca local, Piedra del Médol, del teatro de *Tarraco*[86] y (3) dos pequeñas molduras decoradas de mármol de Carrara, también del teatro de *Tarraco*[87].

---

[77] BERGES SORIANO, 1982, 115-137; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR, 2018, 67-79; DOMINGO MAGAÑA 2003, 209; MASSÓ CARBALLIDO 2016,5-43; PUIG I CADAFALCH, 1920, 1934; MAR MEDINA & ROCA ROUMENS 1993,11-23.

[78] CISNEROS CUNCHILLOS 2012, 115- 134; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 90; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; BELTRÁN LLORIS, PAZ PERALTA, LASHERAS CORRUCHADA 1985, 95-121.

[79] CHINER MARTORELL 1990; CORELL 2002; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI 1993, 43-45; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; BELTRÁN LLORIS 1990, 381-387; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256.

[80] DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BERTRAN 2008,137-149; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174.

[81] GUTIEREZ BEHEMERID 2000, 81-100; MARTÍNEZ DIEZ, DE LA IGLESIA, TUSET BETRAN 2020, 223-231; PALOL I SALELLAS, 1959, 1982, 65-78.

[82] BERGES SORIANO, 1982, 115-137; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR, 2018, 67-79; DOMINGO MAGAÑA 2003, 209; MASSÓ CARBALLIDO 2016,5-43; PUIG I CADAFALCH, 1920, 1934; MAR MEDINA & ROCA ROUMENS 1993,11-23.

[83] CHINER MARTORELL 1990; CORELL 2002; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI 1993, 43-45; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; BELTRÁN LLORIS 1990, 381-387; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256.

[84] GUTIERREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 1988b, 65-135, 1992a, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2002, 2006, 251-262, 2017, 149-198.

[85] GUTIERREZ BEHEMERID 2020, 87-104.

[86] BERGES SORIANO, 1982, 115-137; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR, 2018, 67-79; DOMINGO MAGAÑA 2003, 209; MASSÓ CARBALLIDO 2016,5-43; PUIG I CADAFALCH, 1920, 1934; MAR MEDINA & ROCA ROUMENS 1993,11-23.

[87] BERGES SORIANO, 1982, 115-137; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR, 2018, 67-79; DOMINGO MAGAÑA 2003, 209; MASSÓ CARBALLIDO 2016,5-43; PUIG I CADAFALCH, 1920, 1934; MAR MEDINA & ROCA ROUMENS 1993,11-23.

En conclusión, la decoración arquitectónica de los teatros de la *Hispania citerior* fue muy similar al resto de los teatros hispanos, al tratase de un esquema preconcebido donde existieron pocos matices. Sin embargo, si observamos algunas características de la decoración arquitectónica en estos teatros que no hemos observado en el resto de los teatros hispanos. Algunos ejemplos fueron: la presencia de fustes en hélice y con decoración vegetal del teatro de *Segobriga*, los capiteles corintios de hojas lisas del teatro de *Saguntum,* la combinación de cornisas curvas como en el teatro de *Caesaraugusta* frente a cornisas más sencillas, molduradas *kyma* recia, del teatro de *Saguntum*. Además, de la conservación de elementos únicos como: antefijas en el teatro de *Caesaraugusta*, un podio en el teatro de *Clunia* y pequeñas molduras decoradas en el teatro de *Tarraco*. Asimismo, el teatro de *Carthago Nova* adornó su frente escénico con travertino rojo. El emplearon de este color en un frente escénico fue algo anómalo en los teatros hispanos.

Asimismo, la mayoría de los teatros de la *Hispania citerior* utilizaron para la elaboración de sus elementos arquitectónicos decorativos materiales locales combinados con escasos elementos marmóreos. La utilización de estos materiales locales recubiertos con un estucado posterior, a excepción de ciudades relevantes como: *Carthago Nova* y *Tarraco*, permitió abaratar costes. Esto también se observó en otros teatros hispanos donde se empleó más recursos para aquellas ciudades con mayor relevancia dentro de la provincia.

4.2. La decoración escultórica y pictórica de los teatros

4.2.1. *Bilbilis*.

En lo referente a la decoración no arquitectónica del teatro de *Bilbilis* lo hemos dividido en: (A) decoración escultórica y (B) decoración pictórica. La existencia de estas dos únicas categorías se debe a que no tenemos restos arqueológicos que avalen la presencia de otro tipo de decoración no arquitectónica (por ejemplo, jardines). Este esquema lo aplicaremos a los siete teatros restantes, de ninguno de ellos tenemos información sobre la decoración de sus jardines

A. Decoración escultórica

La mayoría de los restos escultóricos del teatro se encontraron en el interior del *sacellum*: (a) togado *capite velato*. Retrato oficial de Augusto como *Pontifex Maximus* y (b) estatua femenina identificada con Livia, esposa de Augusto[1]. El análisis[2] de cada pieza y la valoración global del conjunto parte de una ficha en la que se incluyeron los siguientes apartados: (1) documentación museográfica, que se compuso de los siguientes subapartados en: (a) situación actual (nº de inventario); (b) material y (c) intervenciones y estado actual de conservación. (2) criterios descriptivos, que se subdividió en: (a) lugar del hallazgo, (b) dimensiones, (c) inscripciones, (d) descripción y (e) cronología. (3) Criterios interpretativos, compuesto de los siguientes apartados: (a) interpretación y (b) funcionalidad[3]. Este esquema lo aplicaremos a la decoración escultórica de los diferentes teatros.

a)

Togado *capite velato*. Retrato oficial de Augusto como *Pontifex Maximus.*		
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)	Museo de Calatayud.[4]
	Material.	Mármol de Paros (Grecia)
	Intervenciones y estado actual de conservación.	Restaurada en noviembre - diciembre de 2009 por la restauradora Lourdes Oronich en el taller de Restauración del Museo de Calatayud[5]. Bastante deteriorado. Los diferentes elementos del rostro se encuentran muy erosionados

[1] SÁENZ PRECIADO & MARTÍN BUENO 2004, 257- 273.
[2] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 5 de mayo de 2021]
[3] La información se ha extraído del http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 8 de mayo de 2021]
[4] Pudimos ver las piezas expuestas durante nuestra visita al Museo de Calatayud el 3 de octubre de 2019.
[5] La información de la ficha ha sido obtenida de: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 8 de mayo de 2021]

			junto a la fragmentación de algunas de sus partes .
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		*Sacellum* del teatro. Actualmente no se conserva ningún elemento procedente de esta área.
	Dimensiones.	Altura.	44 cm.
		Anchura.	33,50 cm.
	Inscripciones.		No se han encontrado inscripciones.
	Descripción.		Togado *capite velato*. Retrato oficial de Augusto como *Pontifex Maximus.* El mármol ha sido tallado y pulido.
	Cronología.		Siglo I d.C.
Criterios interpretativos.	Interpretación.		Cabeza velada (*capite velato*) ligeramente girada a la derecha. El emperador es representado como *Pontifex Maximus*. En el momento del hallazgo, la cabeza conservó el elemento metálico que aseguró la sujeción al cuerpo.
	Funcionalidad.		La localización de la cabeza, junto a la presencia de los elementos de la decoración escultórica, sugiere que el *sacellum* se utilizaría para el culto imperial[6].

Tabla 73. Características del togado *capite velato*. Retrato oficial de Augusto como *Pontifex Maximus* © Elaboración propia.



Figura 117. Imagen. Togado *capite velato*. retrato oficial de Augusto como *Pontifex Maximus* © http://ceres.mcu.es/pages/Main

[6] ESCÁMEZ DE VERA 2016; GONZÁLEZ CADENAS 2017, 31-44; GONZÁLEZ HERRERO 2015; GREGORIO NAVARRO 2013, 137-163; MIRÓN PÉREZ 1996; NOGALES BASARRATE & GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2007.

La cronología de esta pieza se ha establecido entre el 12 a. C y el principio del siglo I d.C. El establecer el inicio en el año 12 a. C se debió es la fecha en la que Augusto recibió el título de *Pontifex Maximus*. También, se ha planteado la hipótesis que fuera realizada, o al menos terminada, a lo largo del mandato de Tiberio. Una de las primeras piezas de Augusto con togado de *capite velato* fue encontrada en 1910 en La Casa Livia (via Labicana de Roma)[7]. Hoy en día, es visitable en el Museo Nazionale Romano[8]. Este tipo de retrato tuvo un éxito notable a lo largo de toda la dinastía julio-claudia[9]. Las edificaciones monumentales más características del *municipium* se empezaron a construir durante el mandato de Augusto. Si bien no fue hasta finales de su gobierno e inicios del mandato de Tiberio[10] cuando se desarrollaron los programas ornamentales de sus edificaciones públicas[11].

De hecho, una muestra clara de la vinculación de Tiberio con el municipio fue el epígrafe[12], encontrado en los accesos al templo del foro. En esta inscripción se mostró la acción del evergeta *(Ae)milius* y su dedicatoria en la edificación monumental al emperador Tiberio, o bien una mención honorífica al mismo. Esta inscripción se fecha entre enero y julio del año 27 d. C (*Véase* 8.3.3. *Bilbilis*). Una cronología tan exacta se deprendió del hecho de que la inscripción incluye la referencia a la XXIX tribunicia potestad[13] Además, esta tipología de retrato se empleó también en relieves, glíptica y monedas.

[7] La Casa de Livia se sitúa en el Palatino junto a la de Augusto. El nombre de la misma se debe a la atribución a causa de la inscripción Iulia Augusta (tal y como se conocía a Livia) hallada sobre una tubería de plomo en la vivienda. MONTERO HERRERO 1994, 255-267.

[8] Con sede en la calle: Via Sant'Apollinare, 8 - 00186 Roma.

[9] BAENA DEL ALCAZAR 2007, 203-214; BELTRÁN FORTES *et al*., 2023, 151-162, BOSCHUNG 2002; RUIZ RODRÍGUEZ 2018, 75-100; FERNANDES 2019, 191-209; EWALD & NOREÑA 2010; FITTSCHEN & ZANKER 1985; NOGALES BASARRATE 1993.

[10] GARZETTI 2014.

[11] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1989, 75-82; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290.

[12] Inscripción pública en: ERBilbilis 3 = ERZaragoza 8 = HEp 1995, 915 = HEp 2003/04,735 = AE 1997, 926 = AE 2002, 801.

Transcripción del epígrafe: *Ti(berio) Caesari di[vi Aug(usti) f(ilio) / d]ivi Iulii n(ep(oti) [Augusto / pon]tifici m[ax(imo) co(n)]s(uli) IIII / [imp(eratori)] VIII tr[ib(unicia) po]t(estate) XXIX / [- - -Ae]milius C(ai) [f(ilius) - - - / - - - ex te]stam[ento - - -].* Rasgos paleográficos: capital cuadrada. Lugar de conservación: Museo Arqueológico de Calatayud

[13] MARTÍN-BUENO 1991b, 206-208.

En concreto, en Hispania se han encontrado tres piezas similares de este retrato en: *Augusta Emerita*[14], *Tarraco*[15] y *Pollentia* [16].



Figura 118. Imagen. Inscripción del foro de Bilbilis ©

Fotografía procedente de: http://eda- bea.es/pub/record_card_1.php?rec=6698

El descubrimiento de esta pieza escultórica fue un claro ejemplo de cómo ciudades provinciales romanas como *Bilbilis* adoptaron los tipos y modelos de la *Urbs*. El coste de esta decoración escultórica pudo ser elevado debido al posible trabajo de los talleres oficiales, con sede en Italia y Grecia[17]. Una muestra de esta participación fue su ejecución en mármol de Paros (Grecia)[18].

Era una cabeza para situar en un cuerpo, hoy en día desaparecido. La estatua se ubicaría en la hornacina central en el *sacellum* del teatro de *Bilbilis*, como una muestra de la devoción y dedicatoria de la ciudad. De esta manera, se conformó como un elemento del culto imperial en un municipio fundado precisamente por Augusto. La situación exacta dentro del teatro fno se puede establecer a ciencia cierta, debido a que la pieza se encontró descontextualizada. No obstante, como señaló M. Martín Bueno[19] pareció probable

[14] GARCIA ENTERO 2014, 410-466; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.

[15] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, nº44, lám.12, 1-2; MARTÍN BUENO 2017, 239-262; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270.

[16] GARCÍA Y BELLIDO 1949, 56, nº1, figs 1 y 2; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1989, 75-82; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290.

[17] ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-313; ATIENZA FUENTE 2011, 25-31; FANT 2001, 167-168; GARCÍA ENTERO 2014.

[18] MARTÍN BUENO & SAÉZ PRECIADO 2013, 181-189; MARTÍN BUENO 1975, 1979, 937-942, 2017, 239-26.

[19] MARTÍN BUENO & SAÉZ PRECIADO 2016, 254-290.

que hubiese formado parte del programa decorativo del *sacellum,* dedicado al culto de la familia imperial[20], que presidía dicho teatro[21].

Se han encontrado otros restos escultóricos como: el torso de una estatua femenina vinculada a Livia[22] y un torso imperial[23]. Este todavía conservó restos de su decoración pictórica, de color, azul y purpura, junto a otra escultura femenina que presentó un estado de conservación muy deteriorado[24]. Si bien las más importantes desde el punto de vista artístico e histórico fueron: el retrato *capite velato* de Augusto y el torso de Livia. El retrato de Tiberio[25] encontrado en el foro[26] junto a una serie de bustos de miembros de la dinastía julio-claudia, donde destaca la presencia de *Decimus Claudius Drusus* (38 a.C- 9 a.C), se encuentran desaparecidas en la actualidad y solo tenemos constancia de estas, a través de fotografías[27]. Sin embargo, vendrían a completar la presencia de la familia imperial en el conjunto monumental de las edificaciones, mostrando una vez más la imagen oficial de Augusto[28] y sus sucesores en el municipio bilbilitano.

Por ende, *Bilbilis*[29] con estas actuaciones intento, posiblemente, establecer canales de comunicación con el poder central que ayudaron a promocionar a su élite. De esta manera, el retrato de Augusto[30] jugaría un papel primordial en la configuración arquitectónica y decorativa de la ciudad.

[20] ESCÁMEZ DE VERA 2016; GONZÁLEZ CADENAS 2017, 31-44; GREGORIO NAVARRO 2013, 137-168.
[21]MARTÍN BUENO & SAÉZ PRECIADO 2016, 254-290; NÚÑEZ MARCÉN 1993.
[22] MONTERO HERRERO 1994,255-267; PARÉ-REY, 2019, 203-225.
[23] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270.
[24] MARTÍN BUENO, NÚÑEZ MARCÉN, SAENZ PRECIADO 2006, 267- 290; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MARTÍN BUENO 2017, 239-262; AGUILERA ARAGON, CISNEROS CUNCHILLOS GISBERT AGUILAR 1995, 165-179.
[25] MARTÍN BUENO 1975a, 1979, 937-942, 2017, 239-262
[26] MARTÍN BUENO 1975a, 1979, 937-942, 2017, 239-262; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206.
[27] MARTÍN BUENO & SAÉZ PRECIADO 2016, 254-290.
[28] BELTRÁN LLORIS 2007, 31-41; ELSNER 1991, 50-56; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN 2014; GOLDSWORTHY 2014.
[29] SÁENZ PRECIADO & MARTÍN BUENO 2004, 257-273; NÚÑEZ MARCÉN 1993.
[30] BELTRÁN LLORIS 2007, 31-41; ELSNER 1991, 50-61; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN 2014; GOLDSWORTHY 2014.

(b)

Estatua femenina identificada con Livia, esposa de Augusto			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo de Calatayud (00048)[31]
	Material.		Mármol de Carrara.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		El 15 de febrero de 2010, Miguel Cisneros Cunchillos[32], extrajo una muestra del material pétreo para analizar[33]. La pieza original se encuentra muy deteriorada. Se realizó una copia para su exposición en el Museo de Calatayud.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		*Sacellum* del teatro. El fragmento del torso fue encontrado en 1999 y las rodillas en 1985.
	Dimensiones.	Altura.	136 cm.
		Anchura.	50 cm.
		Profundidad.	33 cm.
	Inscripciones.		No se han encontrado inscripciones.
	Descripción.		Estatua femenina identificada con Livia. Se observa en el torso una túnica o manto que cubre desde el hombro izquierdo hasta la espalda y en la parte delantera hasta la cintura. El mármol ha sido tallado y pulido.
	Cronología.		Primera mitad del siglo I d.C.
Criterios interpretativos.	Interpretación.		Pese a que solo se ha encontrado el torso de la escultura se ha podido identificar como Livia[34], esposa de Augusto.

[31] Pudimos ver las piezas expuestas durante nuestra visita al Museo de Calatayud el 3 de octubre de 2019
[32] CISNEROS CUCHILLOS 2012, 115-134.
[33] La información de la ficha se ha obtenido de: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 8 de mayo de 2021] CANCELA RAMIREZ DE ARELLANO & MARTÍN BUENO, 2008, 235-245.
[34] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 5 de mayo de 2021]

	Funcionalidad.	La localización de la escultura, junto a la presencia de elementos de decoración escultórica, sugiere que el *sacellum* se utilizaría para el culto imperial[35].

Tabla 74. Características de la estatua femenina identificada con Livia, esposa de Augusto © Elaboración propia.



Figura 119. Escultura del toro de Livia © Fotografía de la autora [3 de octubre de 2019]

B. Decoración pictórica

En las excavaciones realizadas en el teatro desde los años setenta se han encontrado diferentes elementos pictóricos pertenecientes a las diversas áreas del teatro: (a) *crypta*, (b) *pulpitum* y (c) *postcaenium*

a) *Crypta*.

En esta zona, que se extendió desde el graderío a la fachada exterior del edificio, se encontró excavada en su mitad oriental. Las pinturas se han encontrado en dos áreas

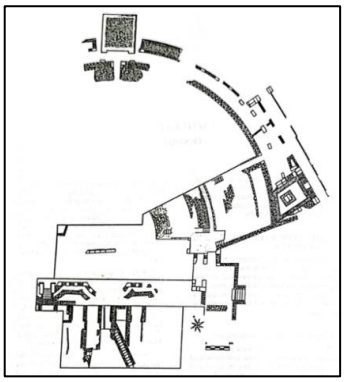


Figura 120. Imagen. Restos excavados del área del teatro donde se han localizado decoración pictórica © GUIRAL PELEGRÍN & MARTÍN BUENO, 1996, 68.

[35] ESCÁMEZ DE VERA 2016; GONZÁLEZ CADENAS 2017, 31-44; GONZÁLEZ HERRERO 2015; GREGORIO NAVARRO 2013, 137-163; MIRÓN PÉREZ 1996; NOGALES BASARRATE & GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2007.

diferentes: en la zona relativa entre el teatro y el foro y el área anexa entre el *sacellum* y la *cavea*[36], como se puede ver en la imagen de la derecha.

De forma genérica, pasaremos a describir los fragmentos encontrados con decoración pictórica. El reducido número de fragmentos no nos permitió una restitución de la decoración de las paredes de la *crypta*[37]. Si bien sí que podemos establecer una serie de líneas generales descriptivas. El "Conjunto A[38]", que se dividió en: (i) moteados, en un fondo marrón con salpicaduras de motas en color verde, amarillo y blanco por este orden[39]. De hecho, por el tipo de salpicaduras, las pinturas se pudieron datar en la primera mitad del siglo I d. C; (ii) imitaciones de mármol, existieron dos tipologías diferentes con esta característica: (a) fondo anaranjado con vetas marrones, con una imitación a *giallo antico* (nº65) y (b) fondo blanco rosáceo con vetas rojizas que imitaron al mármol (nº78-79)[40]

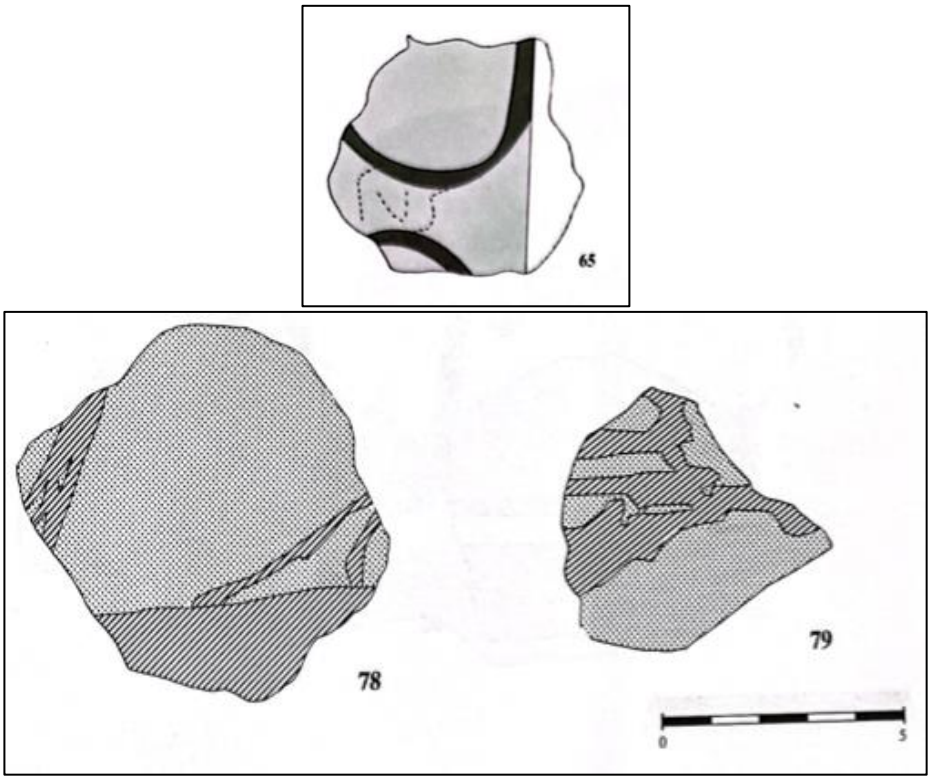


Figura 121 a. Imagen superior. La decoración pictórica procedente de la crypta del teatro de Bíbilis © GUIRAL PELEGRÍN & MARTÍN BUENO, 1996, 83. Figura 121 b. Imágenes inferiores. La decoración pictórica procedente de la *crypta* del teatro de *Bilbilis* © GUIRAL PELEGRÍN 1996, 83.

[36] GUIRAL PELEGRÍN 1996, 70.
[37] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 119-132; NÚÑEZ MARCÉN 1993.
[38] GUIRAL PELEGRÍN 1996, 70.
[39] MARTÍN-BUENO 2017, 239-262; AGUILERA ARAGON CISNEROS CUNCHILLOS, GISBERT AGUILAR 1995, 19-21.
[40] GUIRAL PELEGRÍN 1996, 71; NÚÑEZ MARCÉN 1993, 119-132.

El resto de los fragmentos, denominados como "Conjunto B[41]" se encontraron en el interior de la cripta, en el interior de la cisterna y en la zona de acceso del teatro al foro. Esto nos indicó su pertenencia al pórtico superior, puesto que si no sería muy difícil de explicar su aparición en la cisterna y en las escaleras de acceso[42]. Las piezas de este "Conjunto B[43]" constituyeron un friso ornamental como se puede ver en la siguiente imagen:

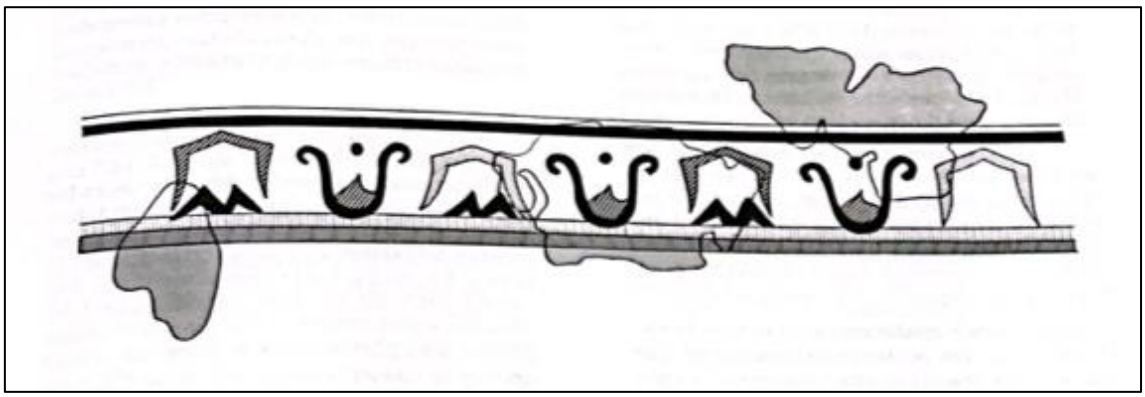


Figura 122. Imagen. Friso ornamental del conjunto B de la *crypta* del teatro © GUIRAL PELEGRÍN & MARTÍN BUENO, 1996, 83

La decoración general de la pared se concentra en un zócalo con un fondo castaño y rojo con motas de color rojas y blancas. Este zócolo se encontró dividido en diferentes paneles mediante filetes dobles azules y blancos, encuadrados interiormente por trazos blancos[44]. El friso ornamental solo podía tener dos posibles áreas de ubicación: en la separación entre el zócalo y la zona media o entre ésta y el área superior[45]. En este caso, creemos que pudo cerrar la pared de la zona superior, dando paso a un campo rojo al que le seguiría una banda negra y una cornisa de estuco[46]. El resto de los fragmentos que compusieron este "Conjunto B[47]" fueron de pequeño tamaño y no aportaron una información artística relevante[48].

[41] GUIRAL PELEGRÍN 1996, 70.
[42] URIBE AGUDO 2004, 191-220; MARTÍN-BUENO 2017, 239-262.
[43] GUIRAL PELEGRÍN 1996, 70.
[44] GUIRAL PELEGRÍN 1996, 71; AGUILERA ARAGON, CISNEROS CUNCHILLOS, GISBERT AGUILAR 1995, 19-21.
[45] GASCÓN LASCAS, ÍNIGUEZ BERROZPE, SEVILLA MARTÍNEZ 2011, 232-242; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270.
[46] MARTÍN-BUENO 2017, 241; NÚÑEZ MARCÉN 1993.
[47] GUIRAL PELEGRÍN 1996, 70.
[48] IÑIGUEZ BERROZPE 2016a, 12-30; MARTÍN BUENO 1987, 17-32.

b) *Pulpitum*.

A lo largo de las excavaciones arqueológicas efectuadas en el 1983 delante del *pulpitum* se encontraron diversos fragmentos de pinturas lisas. Estos restos pictóricos presentan un color verde y rojo (nº 109-119):

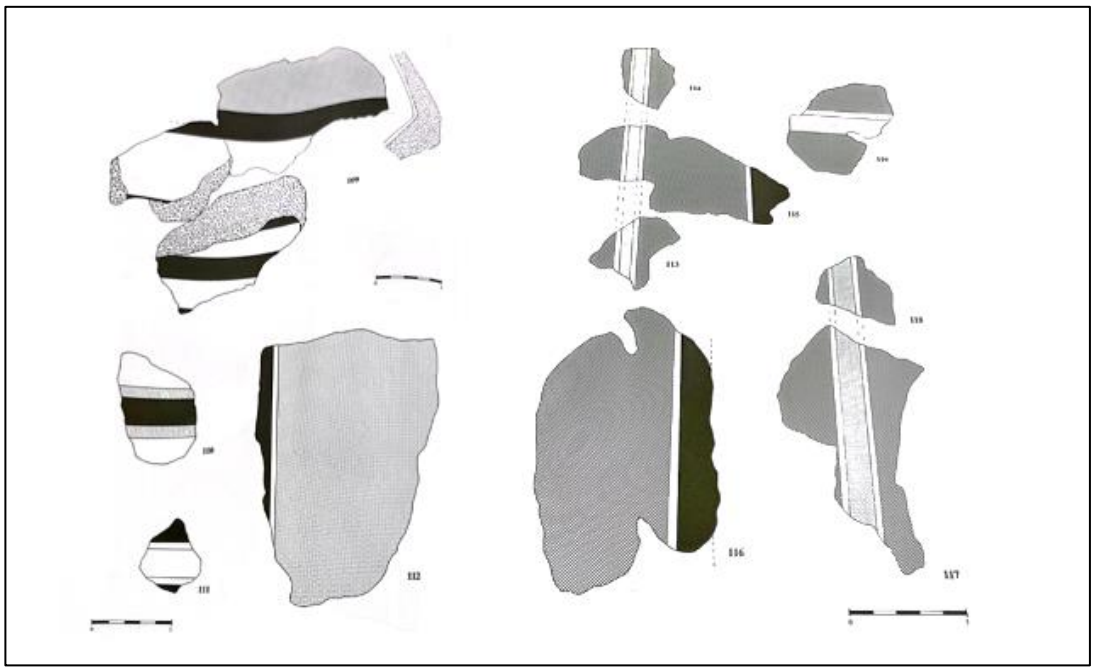


Figura 123. Imagen. Restos pictóricos encontrados en el *pulpitum* del teatro © GUIRAL PELEGRÍN & MARTÍN BUENO 1996, 83

Estos fragmentos decoraron con casi toda seguridad los laterales del *frons pulpiti,* alternando con *crustae* de mármol, situados en la zona central. Otros ejemplos de esta decoración se pueden ver en *Baelo Claudia* e *Italica*[49]. La decoración de esta área fue con motivos ornamentales a base de: bandas, filetes y trazos. De esta forma, podemos restituir la zona media compuesta por paneles rojos y verdes. Estos paneles estuvieron separados, posiblemente por bandas negras, y encuadrados en el interior por una serie de filetes triples o trazos negros simples[50]. El fragmento (nº 109) nos mostró la presencia de un ángulo pintado de negro. Este ángulo lo separó un panel rojizo de otro de color blanco ornamentado con una serie de bandas negras paralelas. Estas se situaron en la parte de los laterales del *frons pulpiti* apartada del área central, ornamentada con mármoles.

En lo relativo a la cronología, podemos decir que los filetes fueron un indicador para establecer una datación estilística. La datación para las pinturas se situó en la ~~primera mitad del siglo I d. C~~[51].

[49] GUIRAL PELEGRÍN 1996, 73; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290.
[50] SÁENZ PRECIADO & MARTÍN BUENO 2003, 267-290; NÚÑEZ MARCÉN 1993.
[51] MARTÍN-BUENO 2017, 241; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206.

c) *Postcaenium*

En las excavaciones del año 1983 se encontraron un pequeño conjunto de pinturas que formaron parte del relleno presente entre los muros tres y cuatro[52] del *postcaenium*. De hecho, las características de la zona nos permitieron un estudio estratigráfico claro. En el que se han diferenciado dos fases relativas a la construcción del teatro, una en época del Principado[53] y una remodelación a finales del siglo I d.C. En esta última fase se cortaron los rellenos anteriores a través de zanjas. Estos surcos se volvieron a cubrir una vez levantados los muros que se prolongaron en esta segunda fase[54], como se puede ver en la imagen:

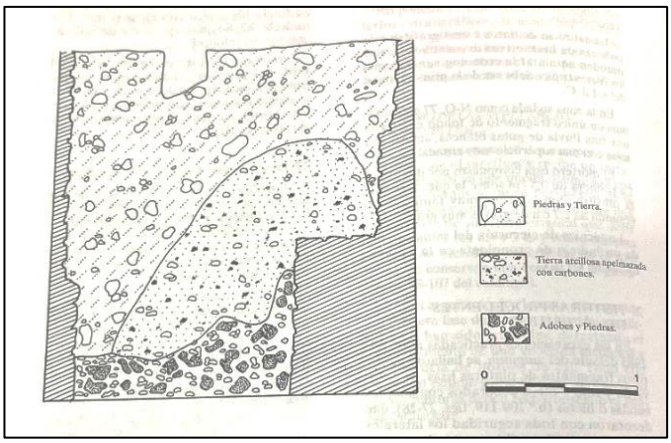


Figura 124. Corte estratigráfico entre los muros 3 y 4 del *postcaenium* © GUIRAL PELEGRÍN & MARTÍN BUENO 1996, 74.

En lo referente al estudio estilístico, tenemos que hablar de su característica formal más destacada, los trazos de encuadramiento. Este consistía en un ángulo recto con un trazo blanco y negro. La causa de la utilización de esta bicromía fue el intento de simular con la iluminación, un juego de luces y sombras que crearon un relieve artificial[55]. Sus características formales nos permiten datar estas pinturas dentro del segundo estilo pompeyano. Sin embargo, no podemos precisar su pertenencia a una fase concreta ya que no encontramos otros elementos que nos lo posibiliten[56]. Si bien, debió ser anterior al 20 a. C[57].

[52] MARTÍN BUENO 2017, 245.
[53] MARTÍN BUENO 1975a, 1979, 937-942, 2017, 239-262.
[54] GUIRAL PELEGRÍN 1996, 73.
[55] ÍÑIGUEZ BERROZPE 2016a, 95-116.
[56] MARTÍN BUENO 2017, 241; NÚÑEZ MARCÉN 1993.
[57] NÚÑEZ MARCÉN 1993, 621.

4.2.2. *Caesaraugusta*.

A. Decoración escultórica.

Los elementos de la decoración escultórica, encontrados hasta la fecha, en el teatro fueron los siguientes: (a) torso de *Dea* Roma, (b) cabeza de una princesa julio-claudia, (c) brazo de una escultura colosal, (d) fragmento de la parte delantera de un pie de una estatua monumental y (e) fragmento de la parte trasera de un pie de una estatua monumental.

(a) Torso de *Dea* Roma

Busto femenino identificada como *Dea* Roma[1]			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo del Teatro de *Caesaraugusta*[2] (00022)
	Material.		Mármol (Saint-Beat, Pirineo francés)[3]
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Buena. La pieza se encuentra restaurada.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Desconocido.
	Dimensiones.	Altura.	68,50 cm.
		Anchura.	88,50 cm.
		Profundidad.	54,30 cm.[2]
	Inscripciones.		No se han encontrado inscripciones.
	Descripción.		El busto femenino formó parte de una escultura de gran tamaño, concebida para ser vista de frente. Se encontró vestida mediante una túnica corta que le cubría el torso desde el hombro hasta la cintura, donde se ciñó mediante un *cingulum*, Un balteus recorrió el busto desde el hombro derecho hasta la cadera izquierda. El mármol ha sido tallado y pulido. El sistema de elaboración y construcción de la estatua se realizó mediante

[1] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 8 de mayo de 2021]

[2] Esta información fue extraída de: http://ceres.mcu.es/pages/Main. Además, fue corroborada mediante nuestra visita al Museo del Teatro de *Caesaraugusta* el 4 de junio de 2021] y apoyada mediante la siguiente bibliografía: BELTRÁN LLORIS, F 2007, 109-122; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN 2014; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.

[3] RODÁ DE LLANZA & KOPPEL GUGGENHEIM 2007, 112.

		un cuidado ensamblaje de sus partes
	Cronología.	25 a.C- 75 d.C
Criterios interpretativos.	Interpretación.	Se ha identificado como *Dea* Roma.
	Funcionalidad.	Ornamental[4]. En nuestra opinión, al tratarse de una divinidad vinculada con el poder romano, fue un elemento de culto imperial[5]

Tabla 75. Características del busto femenino identificada como *Dea* Roma © Elaboración propia.



Figura 125. Fotografía de la escultura del torso de *Dea* Roma © http://ceres.mcu.es/pages/Main

(b)

Cabeza feminina identificada como una princesa julio-claudia[6].		
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)	Museo del Teatro de *Caesaraugusta*[7] (00019)
	Material.	La aplicación combinada de técnicas petrológicas, catodoluminiscencia y análisis isotópicos, ha proporcionado información suficiente para determinar la procedencia griega del mármol utilizado en esta escultura. En concreto se

[4] http://ceres.mcu.es/pages/Main. Además, fue corroborada mediante nuestra visita al Museo del Teatro de *Caesaraugusta* el 4 de junio de 2021] y apoyada mediante la siguiente bibliografía: BELTRÁN LLORIS,F 2007, 109-122; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN 2014; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.

[5] ESCÁMEZ DE VERA 2016; GONZÁLEZ CADENAS 2017, 31-44; GONZÁLEZ HERRERO 2015; GREGORIO NAVARRO 2013, 137-163; MIRÓN PÉREZ 1996; NOGALES BASARRATE & GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2007.

[6] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022]

[7] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119.

			trató de un mármol blanco traslúcido, de grano medio y estructura compacta extraído de las canteras de Marathi, en la isla de Paro.[8]
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Bastante deteriorado. Se conservó únicamente la parte correspondiente a la cabeza y el cuello, que iría insertada en un torso no recuperado. El fragmento presentó un significativo grado de deterioro, con diferentes desconchados en cuello, mentón, nariz, pómulos y, de manera más perceptible, en su parte frontal.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		En un nivel de relleno del *hypocaenium*[9] del teatro.
	Dimensiones.	Altura.	31 cm.
		Grosor maximo.	20,50 cm.
		Profundidad.	61 cm.[2]
	Inscripciones.		No se han encontrado inscripciones.
	Descripción.		Koppel y Rodà[10] describieron la pieza con las siguientes palabras: "Representa a una mujer joven de expresión dulce y serena, frente rectangular, ojos almendrados y párpados gruesos, pómulos anchos, mentón breve y boca pequeña de labios carnosos y bien perfilados, separados por estrecha ranura. El cabello distribuido por una raya central se reparte a ambos lados de la cabeza, pegado al cráneo junto a la raya y alzado en ondas muy marcadas en los laterales. Los mechones peinados

[8] RODÁ DE LLANZA & KOPPEL GUGGENHEIM 2007, 109.
[9] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119.
[10] RODÁ DE LLANZA & KOPPEL GUGGENHEIM 2007, 109.

		hacia atrás caen sobre la nuca donde se recogerían en una coleta gruesa.... Del reborde de la masa de pelo que delimita el rostro se desprenden cortos mechones ensortijados que caen sobre la frente y las sienes, destacados por orificios circulares".
	Cronología.	Primera mitad del siglo del s.I d.C.
Criterios interpretativos.	Interpretación.	El busto ha sido identificado como una princesa julio claudia. Esta cabeza de escultura perteneció al tipo "Adolphseck 22-Formia", Koppel y Rodà consideran más problable que esta pieza representase a Drusila, ya que fue hermana predilecta de Calígula, quien en varias ocasiones encargó que fuera esculpida en estatua.
	Funcionalidad.	Ornamental[11]. En nuestra opinión, al tratarse de un miembro de la familia imperial, posiblemente, se tratase de un elemento de culto imperial.[12]

Tabla 76. Características de la cabeza femenina identificada como una princesa julio-claudia © Elaboración propia.

[11] http://ceres.mcu.es/pages/Main. Además, fue corroborada mediante nuestra visita al Museo del Teatro de *Caesaraugusta* el 4 de junio de 2021] y apoyada mediante la siguiente bibliografía: BELTRÁN LLORIS, 2007, F 109-122; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN 2014; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.

[12] ESCÁMEZ DE VERA 2016; GONZÁLEZ CADENAS 2017, 31-44; GONZÁLEZ HERRERO 2015; GREGORIO NAVARRO 2013, 137-163; MIRÓN PÉREZ 1996; NOGALES BASARRATE & GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2007.



Figura 126. Fotografías desde diferentes ángulos de la cabeza de princesa julio-claudia © http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MTCZ&Ninv=00013

(c)

Brazo de una escultura monumental[13].			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo del Teatro de *Caesaraugusta*[14] (00012)
	Material.		Mármol de Saint Beat (Pirineo francés) de tonos blancos con vetas grises.
	Intervenciones y estado actual de conservación		Bastante deteriorado. En un extremo, la mano ha perdido los dedos, pero conserva parte de la palma. En el otro extremo el brazo tuvo un orificio circular para encajarse en el torso derecho de la figura. Se compuso de varios fragmentos.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Desconocido.[15]
	Dimensiones.	Longitud.	84 cm.
		Diámetro maximo.	20 cm.
		Grosor maximo.	12 cm.[2]
	Inscripciones.		No se han encontrado inscripciones.
	Descripción.		Koppel y Rodà[16] la han descrito como un brazo derecho de una escultura

[13] http://ceres.mcu.es/pages [Consultado 15 de julio de 2022]
[14] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003; GALVE IZQUIERDO & AGUAROD OTAL 1996.
[15] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003; GALVE IZQUIERDO & AGUAROD OTAL 1996.
[16] RODÁ DE LLANZA & KOPPEL GUGGENHEIM 2007, 113

		monumental. La mano mostró la actitud de un gesto de sujetar un objeto cilíndrico. El mármol ha sido tallado y pulido.
	Cronología.	Siglo I d.C.
Criterios interpretativos.	Interpretación.	Es difícil conocer si formó parte de una escultura ideal o retrato, tal vez la efigie de un emperador, quizá Augusto, frecuentemente representado junto a *Dea Roma*.[17]
	Funcionalidad.	Ornamental[18]. En nuestra opinión, al tratarse de un miembro de la familia imperial, posiblemente, se tratase de un elemento de culto imperial

Tabla 77. Brazo de una escultura monumental © Elaboración propia.



Figura 127. Fotografía del brazo de una estatua monumental © http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Amuseo=MTCZ&Ninv=00012

[17] RODÁ DE LLANZA & KOPPEL GUGGENHEIM 2007, 113

[18] http://ceres.mcu.es/pages/Main. Además, fue corroborada mediante nuestra visita al Museo del Teatro de *Caesaraugusta* el 4 de junio de 2021] y apoyada mediante la siguiente bibliografía: BELTRÁN LLORIS, 2007, F 109-122; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN 2014; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.

(d)

Fragmento de la parte delantera de pie de una estatua monumental[19].			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo del Teatro de *Caesaraugusta*[20] (00013)
	Material.		Mármol de Saint Beat (Pirineo francés) en tonos blancos.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Bastante deteriorado. El fragmento conservado mostró, un pie izquierdo desnudo donde solo se conservó de forma completa su dedo gordo.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Teatro romano.[21]
	Dimensiones.	Altura.	6 cm.
		Longitud.	10 cm.
		Anchura.	8,4 cm.
	Inscripciones.		No se han encontrado inscripciones.
	Descripción.		Fragmento de la parte delantera de un pie de una posible escultura monumental. El mármol ha sido tallado y pulido.
	Cronología.		Desconocida. Probablemente de época Alto Imperial (27 a.C-284 d.C)
Criterios interpretativos.	Interpretación.		Al tratarse de un fragmento de un pie no podemos establecer una interpretación correcta
	Funcionalidad.		Ornamental[22]. Al tratarse de un fragmento de un pie no podemos establecer su funcionalidad.

Tabla 78. Características del fragmento de la parte delantera de pie de una estatua monumental © Elaboración propia.

[19] http://ceres.mcu.es/pages [Consultado 15 de julio de 2022]

[20] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003; GALVE IZQUIERDO & AGUAROD OTAL 1996.

[21] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: BELTRÁN LLORIS, F 2007, 113. http://ceres.mcu.es/pages [Consultado 15 de julio de 2022]

[22] http://ceres.mcu.es/pages/Main. Además, fue corroborada mediante nuestra visita al Museo del Teatro de *Caesaraugusta* el 4 de junio de 2021] y apoyada mediante la siguiente bibliografía: BELTRÁN LLORIS, F 2007, 109-122; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN 2014; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.



Figura 128. Fotografía del fragmento de pie de una estatua monumental © http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Amuseo=MTCZ&Ninv=00013

(e)

Fragmento de la parte trasera de un pie de estatua monumental [23].			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo del Teatro de *Caesaraugusta*[24] (00014)
	Material.		Mármol de Saint Beat (Pirineo francés) en tonos blancos.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Bastante deteriorado. El fragmento conservado mostró, un pie izquierdo desnudo donde solo se conservó su talón.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Teatro romano.[25]
	Dimensiones.	Altura.	26 cm.
		Longitud.	16 cm.
		Anchura.	12 cm.
	Inscripciones.		No se han encontrado inscripciones.
	Descripción.		Fragmento del pie de una posible escultura monumental. El mármol ha sido tallado y pulido.
	Cronología.		Desconocida. Probablemente de época Alto Imperial (27 a.C-284 d.C)

[23] http://ceres.mcu.es/pages [Consultado 15 de julio de 2022]

[24] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003; GALVE IZQUIERDO & AGUAROD OTAL 1996.

[25] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: BELTRÁN LLORIS, F 2007, 113. http://ceres.mcu.es/pages [Consultado 15 de julio de 2022]

Criterios interpretativos.	Interpretación.	Al tratarse de un fragmento de un pie no podemos establecer una interpretación correcta.
	Funcionalidad.	Ornamental[26]. Al tratarse de un fragmento de un pie no podemos establecer su funcionalidad.

Tabla 79. Fragmento de la parte trasera de un pie de estatua monumental © Elaboración propia.



Figura 129. Fotografía del fragmento de pie de una estatua monumental © http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MTCZ&Ninv=00014

La existencia de un retrato de una princesa julio-claudia junto al resto de piezas escultóricas encontradas en el teatro, descritas previamente, hacen pensar que su frente escénico estuvo decorado por una serie de estatuas de componentes de la *Domus Imperatoria*[27]. Esto fue una característica que podemos observar en otros teatros de Hispania y en el resto de las provincias del mundo romano[28]. Asimismo, las acuñaciones monetales ratificaron la presencia física o la representación en la iconografía de los miembros de la familia imperial en la ciudad[29]. En época de Calígula se enfatizó por este medio sus relaciones familiares, por ejemplo, con Augusto, Agripa, Germánico y Agripina la mayor, que aparecieron en las monedas, aunque no existió ninguna

[26] http://ceres.mcu.es/pages/Main. Además, fue corroborada mediante nuestra visita al Museo del Teatro de *Caesaraugusta* el 4 de junio de 2021] y apoyada mediante la siguiente bibliografía: BELTRÁN LLORIS, F 2007, 109-122; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN, 2014; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.
[27] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 13; GARRIGUET MATA 1999; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 88; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98,124-126; BELTRÁN LLORIS, F 1992, 31-44.
[28] GUTIÉRREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 2015, 160, 2020, 87-104.
[29] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 220; BELTRÁN LLORIS, F 1992, 31-44; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2020, 90.

representación con sus tres hermanas[30]. En la siguiente imagen se puede ver la posición de estos elementos escultóricos en el teatro.

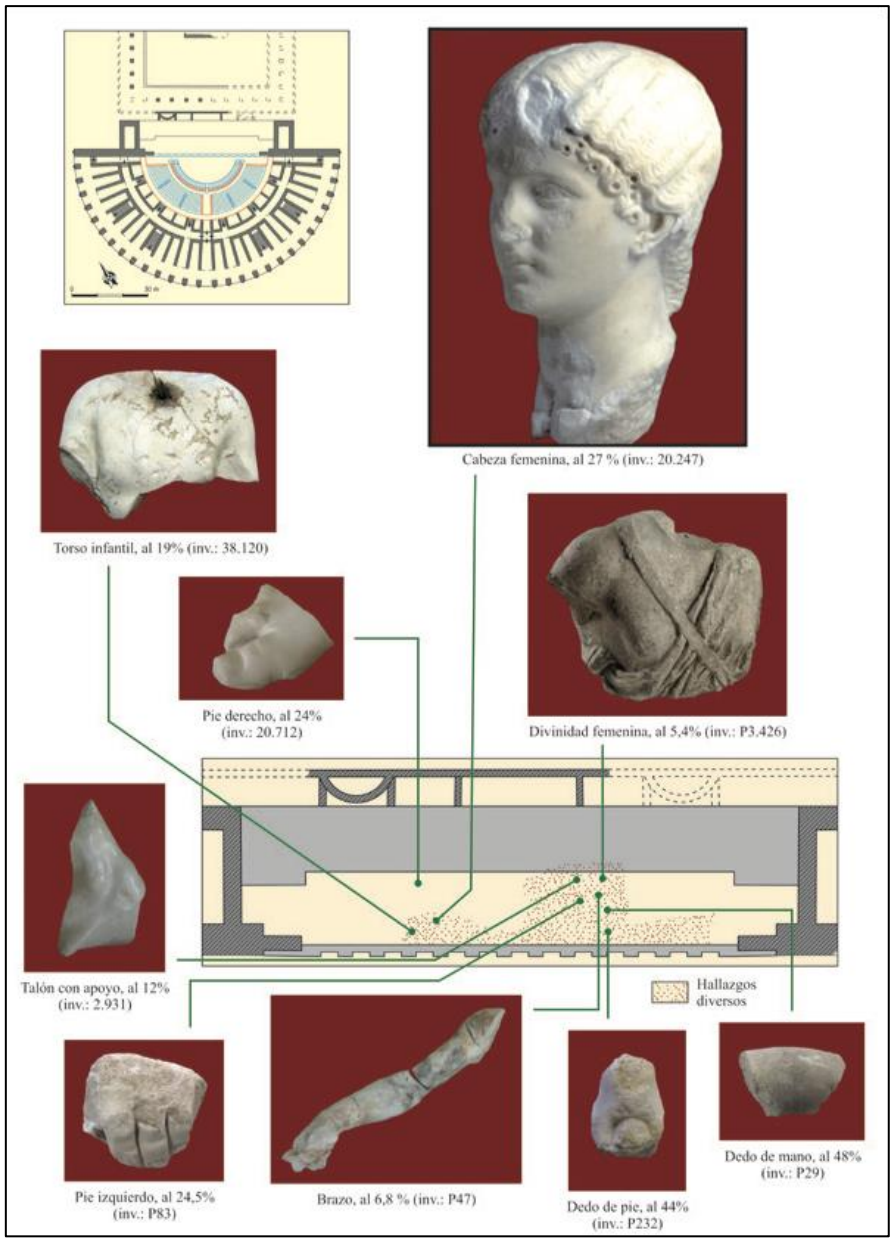


Figura 130. Fotocomposición de la situación de los elementos escultóricos en el teatro de *Caesaraugusta* © ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 123.

B. Decoración pictórica.

En lo referente a los estudios sobre la pintura romana en *Caesaraugusta* debemos decir que su estado de conocimiento es aún escaso en comparación con otras regiones[31]. Sin embargo, se ha podido constatar la presencia de decoraciones del tercer estilo

[30] TRILLMICH 1973, 151–173; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 91; KÄHLER 1953a, 76-77.
[31] ABAD CASAL 1982; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2020, 97.

pompeyano. Estas se encontraron en las casas de la etapa fundacional. Asimismo, el desarrollo experimentado por la pintura en la colonia se dio hasta finales del siglo II d.C[32]. En lo relativo a las decoraciones de los siglos III- V d. C, a excepción de hallazgos esporádicos fuera del contexto original, poco más sabemos. Los restos de decoración pictórica del teatro se encontraron en el solar denominado como "La Verónica". Estos restos se encuentran en el Museo del Teatro de *Caesaraugusta*. Estos fragmentos tuvieron las siguientes características comunes:

(a) Soporte.

Las piezas tuvieron tres capas como máximo y su composición fue a base de cal, arena y grava. A esto hay que añadirle de forma excepcional carbón, ceniza o incluso paja troceada. La capa superficial presentó un espesor de entre un 1- 5 mm. En algunos fragmentos se observaron prestos de estrías de alisamiento.

(b) Sistemas de sujeción.

Los sistemas de sujeción atestiguados en las pinturas fueron: el piqueteado o muescas y las ranuras en espigas[33].

(c) Procedimientos pictóricos.

La mayoría de los fragmentos analizados tuvieron un fondo pintado al fresco y los detalles al temple. Sin embargo, en algunas pinturas se pudo ver una pérdida de pigmentación por el simple frotamiento. Esto pudo indicar la incorrecta fijación del color al mortero en seco[34].

(d) Estilo y cronología.

Los restos pictóricos más antiguos conocidos en las cercanías del teatro se enmarcaron en la órbita estilística del tercer estilo pompeyano en su etapa inicial. Las primeras decoraciones del tercer estilo pompeyano dataron en torno al año 15 a. C[35]. Las características formales fueron un fondo gris, azulado o rosáceo con salpicaduras a base de gotas, motas o manchas ramificadas en rojo, negro, blanco y amarillo a modo de llovizna. Debido a la escasez de fragmentos encontrados, no podemos aportar más claridad sobre la decoración pictórica del teatro de *Caesaraugusta*.

---

[32] MOSTALAC CARRILLO & GUIRAL PELEGRÍN 1987, 181-196; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2020, 87-104.
[33] MOSTALAC CARRILLO & GUIRAL PELEGRÍN 1987, 187; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2020, 87-104.
[34] BELTRÁN LLORIS F 2007, 31-44.
[35] BORDA 1958; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; CISNEROS CUCHILLOS 2012, 121; LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 511-513.

4.2.3. *Carthago Nova*.

La decoración no arquitectónica del teatro de *Carthago Nova*, la hemos dividido en: (A) decoración escultórica, (B) decoración pictórica y (C) decoración de la *porticus post scaenam*[1].

A. Decoración escultórica.

La decoración escultórica, conservada, del teatro de *Carthago Nova* fue la siguiente: (a) tres altares neoáticos: (a1) ara del águila; (a2) ara del pavo real y (a3) ara de la lechuza. Junto a una (b) placa con relieve de *Rea Silvia* y (c) una escultura de Apolo Citaredo[2].

(a) Tres altares neoáticos.

Ara del águila		
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)	Museo del Teatro romano de *Carthago Nova*[3]
	Material.	Mármol blanco.
	Intervenciones y estado actual de conservación.	Restaurada. La pieza conservó una altura de ochenta y tres centímetros. Falta la parte superior del cilíndrico liso o *kalathos*.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.	Los tres altares fueron encontrados en un relleno de nivelación y colmatación de las estructuras del teatro, para construir encima un complejo comercial o mercado (siglo V d. C). Las tres aras fueron halladas durante las excavaciones de 1996. Estas aras debieron estar situadas, cuando se desplomaron accidentalmente, bien en el extremo frontal de la *contabulatio* o en la tarima de madera, donde se desarrolló la representación. Otra posible

[1] HONGLIANG & ROTHENHÖFER 2019, 716-717; RAMALLO ASENSIO 1999b, 523-542; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.

[2] SOLER HUERTAS 2005b, 29-64, 2014, 193-228, 2020, 143-208; RAMALLO ASENSIO 1999b, 523-542.

[3] En el momento de vistita estaban modificando los números de inventario. Por tanto, no disponemos de esta información.

			ubicación pudo ser delante de las exedras del *frons pulpiti* hacia el foso del *hyposcaenium*.
	Dimensiones	Altura.	83 cm.
		Diámetro.	64,5 cm.
		Profundidad	-
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		La estructura, es idéntica a las otras dos aras, presentando una cornisa moldurada compuesta por: un *kyma* lésbico trilobulado, un festón de hojas imbricadas de laurel con frutos en el centro, colocado entre dos delgados listeles, un *kyma* jónico, con ovas y lancetas y finalmente un *kyma* lésbico. Las molduras del pie tuvieron los siguientes elementos: un listel plano, un *kyma* lésbico trilobulado con un cáliz, un tallo y una pequeña roseta, un listel plano, un *kyma* jónico y una banda de lengüetas, que ha sido recortado intencionalmente, faltando por completo el toro inferior, que estaría recubierto por una guirnalda de hojas lanceoladas imbricadas entre sí. En el centro estuvo el tema principal de la composición formado por un águila y tres jóvenes en procesión.
	Cronología.		Finales del siglo I a.C. Si bien la disposición de las muchachas fue una disposición frecuente en composiciones arcaicas y retomada, como moda arcaizante, a finales del siglo V a. C.

Criterios interpretativos.	Interpretación.	El motivo central del ara, de ahí su nombre, fue el águila con alas despegadas como emblema de Júpiter. En Hispania el águila con las alas semidesplegadas se utilizó como tema principal en un altar cuadrangular de *Augusta Emerita.*
	Funcionalidad.	Ornamental y probablemente vinculada al culto imperial porque la estructura y la robustez de la figura se correspondieron bien con las características de un águila real (*Aquila chrysaetos*) y con las del águila imperial (*Aquila heliaua*). Además, el águila se vinculó con Júpiter. Junto con las representaciones de las otras dos aras constituyeron las deidades de la tríada capitolina[4].

Tabla 80. Características del ara del águila © Elaboración propia.



Figura 131. Fotografías de las diferentes caras del ara del águila © RAMALLO ASENSIO 1999a, 64.

[4] RAMALLO ASENSIO 1999a, 65-71; HONGLIANG & ROTHENHÖFER 2019, 716-717; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; ELSNER 1991, 50- 56; RAMALLO ASENSIO 1999a; MEROÑO MOLINA 2017; GARCIA Y BELLIDO 1949, 410- 411; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; SALCEDO GARCÉS 1983, 243- 247.

Ara del pavo real			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo del Teatro romano de *Carthago Nova*[5].
	Material.		Mármol blanco.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Restaurada. Se conservó en dos trozos, uno de gran tamaño y otro de pequeño tamaño. Además, mantuvo los pernos de hierro para trabar una fractura antigua que afectó a la parte superior.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Los tres altares fueron encontrados en un relleno de nivelación y colmatación de las estructuras del teatro, para construir encima un complejo comercial o mercado (siglo V d. C). Las tres aras fueron halladas durante las excavaciones de 1996. Estas aras debieron estar situadas, cuando se desplomaron accidentalmente, bien en el extremo frontal de la *contabulatio* o en la tarima de madera, donde se desarrolló la representación. Otra posible ubicación pudo ser delante de las exedras del *frons pulpiti* hacia el foso del *hyposcaenium*.
	Dimensiones	Altura.	91 cm.
		Diámetro.	65,5 cm.
		Profundidad	-
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		El ara constó de una base moldurada compuesta por: un *kyma* lésbico, un listel, un *kyma* jónico, una banda de lengüetas y una guirnalda de hojas imbricadas. Esta representó un cortejo de tres jóvenes, que en actitud

[5] En el momento de vistita estaban modificando los números de inventario. Por tanto, no disponemos de esta información

		ceremoniosa y entrelazadas con las manos, avanzaron hacia la derecha. La escena se completó con un pavo real de perfil, que marchó hacia la izquierda añadido de forma artificial a las otras tres figuras, hacia las cuales gira la cabeza.
	Cronología.	Cronología adrianea. Sin embargo, otros autores[6] plantearon una cronología anterior, finales del siglo I a. C.
Criterios interpretativos.	Interpretación.	El motivo central del ara era el pavo real, representado a una escala superior para destacar su importancia. Su presencia aquí quedo justificada como símbolo de Juno.
	Funcionalidad.	Ornamental y probablemente relacionada con el culto imperial por su vinculación con Juno.

Tabla 81. Características del ara del pavo real © Elaboración propia



Figura 132. Fotografías de las diferentes caras del ara del pavo real © RAMALLO ASENSIO 1999, 54.

[6] RAMALLO ASENSIO 1999a, 71-88.

Ara de la lechuza			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario).		Museo del Teatro romano de *Carthago Nova*[7]
	Material.		Mármol blanco.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Restaurada. Se conservó en dos trozos, uno de gran tamaño y otro de un tamaño menor.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Los tres altares fueron encontrados en un relleno de nivelación y colmatación de las estructuras del teatro, para construir encima un complejo comercial o mercado (siglo V d. C). Las tres aras fueron halladas durante las excavaciones de 1996. Estas aras debieron estar situadas, cuando se desplomaron accidentalmente, bien en el extremo frontal de la *contabulatio* o en la tarima de madera, donde se desarrolló la representación. Otra posible ubicación pudo ser delante de las exedras del *frons pulpiti* hacia el foso del *hyposcaenium*.
	Dimensiones.	Altura.	91,5 cm.
		Diámetro.	60 cm.
		Profundidad.	-
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		El campo relivario fue ocupado por tres figuras femeninas danzantes y una lechuza sobre una roca. Las tres jóvenes se movieron hacia la derecha en ademán de danza.
	Cronología.		Finales del siglo I a. C. Las propias características

[7] En el momento de vistita estaban modificando los números de inventario. Por tanto, no disponemos de esta información.

		estilísticas del relieve, el tratamiento de las figuras y la ejecución de los paños repitieron las particularidades específicas del relieve escultórico de época augustea. Si bien las formas o actitudes nos condujeron a estos ambientes del entorno de los relieves de la Atenea Nike o en general a finales del siglo V a.C. El modelado y la ejecución nos reveló la mano de artesanos neoáticos del último tercio del siglo I a.C. Además, el naturalismo y la minuciosidad descriptiva en la representación de las tres aves capitolinas que se vincularon con el gusto por el detalle de las composiciones tardo-helenísticas de época proto-augustea. Estas tuvieron un reflejo excepcional en la pintura y en el mosaico desde finales del siglo II a.C.
Criterios interpretativos.	Interpretación.	El motivo central del ara fue la lechuza representada a una escala superior para destacar su importancia. En los casos en los que no se hace referencia a ella como consorte de Minerva, se nos presentó como un ave que presagia el buen tiempo y el fin de las lluvias.
	Funcionalidad.	Ornamental y probablemente vinculada

		al culto imperial debido a su relación con Minerva[8].

Tabla 82. Características del ara de la lechuza © Elaboración propia.



Figura 133. Fotografías de las diferentes caras del ara de la lechuza © RAMALLO ASENSIO 1999, 82.

Las tres aras fueron un claro reflejo del uso del teatro como un importante marco arquitectónico para la propagación de las ideas religiosas y políticas (*Véase* 8.2.2. *Carthago Nova*). Destaca la introducción de los cultos capitolinos, a través de las aves que se asociaron a cada una de las tres divinidades, en estos altares situados en lugares preeminentes del teatro. De este modo, si la expresión del culto capitolino mediante estos monumentos fue un hecho excepcional, aún más si tenemos en cuenta su asociación a estos grupos alegóricos (*Horai*, Cárites y Musas).

Los emblemas capitolinos representados en una escala superior se configuraron como el centro de la composición. Esta iconografía se puede vincular con las leyes municipales de Urso y probablemente con las de *Carthago Nova*, a juzgar por la contemporaneidad y los estrechos paralelismos de ambas poblaciones. En ambas se especificó la obligación para duunviros y ediles de celebrar juegos escénicos, al igual que en Roma, en honor a la tríada capitolina[9]. Su ubicación en uno de los puntos más destacados y visibles del edificio acrecentó su carácter simbólico y religioso[10].

[8] ALVAR NUÑO 2010, 190; FERNÁNDEZ DÍAZ 2010, 707-716; RAMALLO ASENSIO 1987, 87-99, 1999a, 100, 2008, 367-378; MEROÑO MOLINA 2017; VIZCAÍNO SÁNCHEZ 2015, 5-14; ROMO FEITO 2020, 29-46; SAN NICOLAS PEDRAZ 2011, 471-490; WERFEL 1990; DALTON PALOMO 1996.

[9] BENDALA GALAN 1989, 11-35

[10] RAMALLO ASENSIO 1999a, 100-101.

Placa con relieve Rea Silvia.			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo del Teatro romano de *Carthago Nova*[11]
	Material.		Mármol blanco.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Restaurado. La pieza original estuvo dividida en diferentes fragmentos que se pudieron unir en una única pieza gracias a la restauración acometida.
Criterios descriptivos	Lugar del hallazgo.		No podemos determinar con precisión su procedencia. Si bien, posiblemente, se vincula con el teatro.
	Dimensiones.	Altura.	43 cm.
		Anchura.	37 cm.
		Profundidad.	7-4 cm.
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		El relieve, de gran calidad, representó una figura femenina sentada, probablemente sobre una roca, cuyas huellas parecen apreciarse en los restos de labra emplazados bajo su pie izquierdo.
	Cronología.		Finales del siglo I a. C.
Criterios interpretativos.	Interpretación.		Debido a la fragmentación de la pieza, las interpretaciones desde el punto de vista iconográfico fueron varias. La explicación más plausible fue que la figura en cuestión correspondiese con *Rea Silva*, cuya iconografía más difundida nos la mostró sentada, semidesnuda y al menos con uno de los brazos levantados sobre la cabeza, que apoyó a su vez en la mano.
	Funcionalidad.		Ornamental y de culto imperial. En este sentido, *Rea Silva*, fue una descendiente de la estirpe troyana. Esta pudo ser incorporada sin dificultad al árbol

[11] En el momento de vistita estaban modificando los números de inventario. Por tanto, no disponemos de esta información

		genealógico de Augusto. Es más, la simbiosis establecida entre Atia, la madre de Augusto, que habría concebido a su hijo en el sueño de la serpiente de Apolo y Rea como madre de Rómulo, pudo haber favorecido la difusión de la leyenda. Esto se debió a la identificación, de alguna forma, del emperador como el fundador de una nueva época, engendrado a su vez por la divinidad.[12]

Tabla 83. Características de la placa con relieve *Rea Silvia* © Elaboración propia.

.

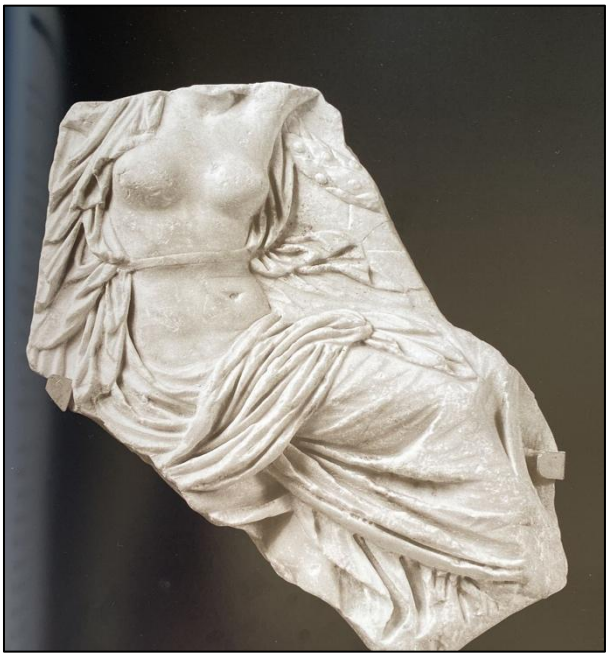


Figura 134. Fotografía de la placa con relieve de *Rea Silvia* © RAMALLO ASENSIO 1999, 83.

[12] RAMALLO ASENSIO 1999a, 104; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 72; ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; LLORENS FORCADA 1994; SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2014, 193-228, 2020, 143-208.

Escultura de Apolo Citaredo.			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo del Teatro romano de *Carthago Nova*[13]
	Material.		Mármol blanco.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Restaurado.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Se encontró en el nivel de destrucción, que parcialmente colmató el foso del *hyposcaenium*, bajo la *tabernae* nº6 del complejo comercial tardorromano instalado sobre las ruinas del edificio teatral, entre un estrato, mármol-rojizo con abundantes tejas y muchos carbones, que se concentraron especialmente al final del estrato, evidenciando el posible incendio del escenario. Precisamente la intencionalidad de la labra para que la escultura fuese vista desde todos los ángulos sugirió su ubicación exenta. Esta pudo estar, probablemente, sobre la plataforma de la escena o en las exedras semicirculares del *frons pulpiti*.
	Dimensiones.	Altura.	65 cm.
		Anchura.	-
		Profundidad.	-
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		El dios apareció sentado sobre un promontorio rocoso, formado por una agregación de nódulos puntiagudos de forma irregular y de distinto tamaño, con el torso desnudo de frente y la parte

[13] En el momento de visita estaban modificando los números de inventario. Por tanto, no disponemos de esta información

		superior de los muslos, cubiertos por un manto corto, que envolvió también nalgas y caderas y que convergieron en forma de "V" en la región púbico-inguinal, sin llegar a solaparse. Se creyó que pudo estar sujetando una cítara, aunque se encuentra desaparecida por completo.
	Cronología.	Finales del siglo I a.C.
Criterios interpretativos.	Interpretación.	La escultura de la divinidad se identificó con Apolo.
	Funcionalidad.	Ornamental y de culto imperial, fue de sobra conocido el renovado interés de Augusto por esta divinidad, especialmente tras la batalla de *Actium*, donde el dios desempeñó un papel decisivo en la resolución del conflicto.

Tabla 84. Características de la escultura de Apolo Citaredo © Elaboración propia.

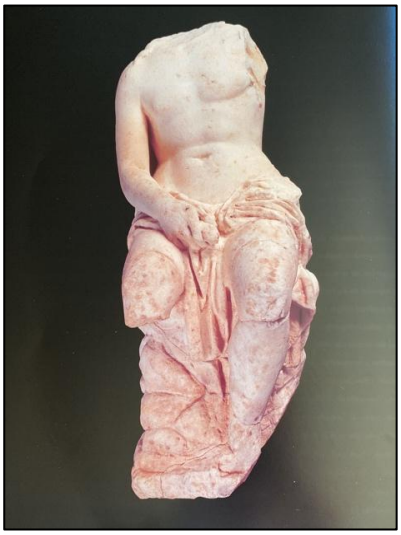


Figura 135. Fotografía de la escultura de Apolo Citaredo © RAMALLO ASENSIO 1999, 86

B. Decoración pictórica del teatro.

Los conjuntos pictóricos del teatro se vincularon con siete zonas de la edificación. La decoración que se conservó no fue muy rica, puesto que su revestimiento fue mayoritariamente mediante el empleo del mármol. La utilización del mármol fue ingente en comparación con otros edificios públicos de la ciudad o incluso del resto de Hispania. Por ende, la presencia del material pictórico no es un indicativo de su pobreza, sino por el contrario, fue un complemento de la concepción arquitectónica y artística[14]. La mayoría de estos restos pictóricos se utilizaron como una envoltura de unos elementos arquitectónicos realizados con materiales locales más pobres. Además, de su utilización para recubrir paños enteros de muro en los accesos y en los espacios de uso continuado, como las galerías de la *porticus post scaenam*. En concreto, las remodelaciones que se han atestiguado estuvieron destinadas a corregir la degradación que un prolongado uso habría dado sobre las pinturas originales[15].

Los fragmentos de revestimientos conservados estuvieron, mayoritariamente, en el frente escénico y en el pórtico. En esta decoración predominaron la utilización de colores como el blanco, el rojo, el azul, el amarillo y el verde. Los motivos ornamentales fueron bastante sencillos[16] mediante bandas, filetes y trazados[17]. Al mismo tiempo, se identifica la presencia de trazos de encuadramiento de paneles que alternó con *crustae* marmóreas. Esta decoración también estuvo presente en otros teatros como: *Baelo Claudia*[18], *Italica*[19] y *Carthago Nova*[20].

C) Decoración de la *porticus post scaenam.*

Resulta importante hacer una breve mención a este espacio, debido a que tuvo elementos ornamentales no arquitectónicos importantes de reseñar. Este espacio parte del

[14] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993, 51-92; NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; WILSON JONES 1989, 35-69; MADRID BALANZA 1999.
[15] FERNANDEZ DÍAZ 2010, 715; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30; ABAD CASAL 1977, 189- 192
[16] ABAD CASAL 1982; NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; FERNANDEZ DÍAZ 2010, 715.
[17] FERNANDEZ DÍAZ 2010, 715; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.
[18] GÓMEZ BUENO & MILLÁN SALGADO 2009, 4-11; FERNÁNDEZ DÍAZ 2008, 2010, 715; ABAD CASAL 1977, 189, 1982.
[19] BELTRÁN FORTES 2008, 47-59; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.
[20] FERNANDEZ DÍAZ 2010, 715; MARTÍNEZ ANDREU 2004,11-30; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 238.

ejemplo del teatro pompeyano[21]. Sin embargo, de acuerdo con las investigaciones y a diferencia de lo que sucede en *Carthago Nova*, su configuración definitiva del espacio cerrado, alrededor de una plaza, fue el resultado de la adición de los brazos, que lo configuraron en distintos momentos. Asimismo, fue el resultado de su añadido posterior al edificio escénico[22], como podemos ver en otros teatros como: Volterra[23], *Augusta Emerita* [24] o *Italica*[25].

Este pórtico presentó una ornamentación no arquitectónica en las paredes y en los pavimentos. Esta decoración dató de la época julio-claudia a la época antonina. Una buena muestra de ello, fueron los cambios en los pavimentos marmóreos de la *porticus dúplex.* Este se compuso de losas hexagonales de palombino. Las paredes tuvieron restos de decoración pictórica. No poseemos la suficiente información sobre los jardines como para realizar una restitución de estos. Sin embargo, sí sabemos que estuvieron situados en esta área del teatro[26]. Por ende, fueron un elemento importante de la decoración no arquitectónica de la edificación teatral.

[21] MONTERROSO CHECA 2009, 181-201, 2010c, 65-84, 2013, 19-23, 2020, 840-845.
[22] DÍAZ-BAUTISTA CREMADES 2011, 489-513; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.
[23] PIZZIGATI 2007, 1000-1006.
[24] AYERBE VÉLEZ *et al*., 2009.
[25] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.
[26] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948; 190-201; BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-198; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 232; NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44.

4. 2.4. *Clunia*

La decoración no arquitectónica del teatro de *Clunia* la hemos dividido en: (A) decoración escultórica y (B) decoración pictórica. Hemos realizado esta clasificación porque no tenemos restos arqueológicos de otro tipo de decoración no arquitectónica (ej. Jardines)

A. Decoración escultórica del teatro de *Clunia*.

Los principales elementosconservados de la decoración escultórica del teatro son: (a) la escultura de la *dea Fortuna*[1], (b) Ménade danzante, (c) torso de Dionisio y (d) una serie de fragmentos escultóricos sin identificar o de dudosa procedencia.

(a)

Fragmento de escultura de la *dea Fortuna*			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)	La pieza en la actualidad se encuentra desaparecida[2]	
	Material.	Mármol de Carrara.	
	Intervenciones y estado actual de conservación.	Bastante deteriorado. Esta pieza se encontró fragmentada en más de doscientos fragmentos en diferentes estados de conservación.	
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.	Todos los fragmentos aparecieron agrupados tras la *valva regia.*	
	Dimensiones.	Altura.	2- 3 m
		Longitud.	-
		Anchura.	-
	Inscripciones.	No se han encontrado inscripciones.	
	Descripción.	Se trató de una escultura exenta de bulto redondo y esculpida en dos tipos de mármol. La figura fue diseñada para estar estante, de pie, apoyada sobre la pierna izquierda y con la pierna derecha ligeramente flexionada. El torso apareció ligeramente flexionado hacia la derecha, lo que aportó una sensación de movimiento. El brazo izquierdo discurrió de forma paralela al cuerpo, para poder así sostener la cornucopia. El derecho estuvo doblado sosteniendo otro atributo no conservado. Su indumentaria fue, siguiendo la tradición griega: chitón abotonado en el lado derecho y	

[1] BALIL ILLANA 1979, 1983, 215-266, 1985,187-229, 1986, 214-228.

[2] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119.

		ceñida por debajo del pecho mediante un *cingulum* (cordón). En ambos costados se marcaron una serie de suaves pliegues, que rebasaron el cordón. Todo ello cubierto por un *himation* (manto) prendido por el hombro izquierdo y recogido, a su vez, en el brazo izquierdo. En el vientre se observó un pronunciamiento de pliegues. En los pies calzó unas sandalias. El pelo estuvo recogido mediante una diadema, que dejó caer dos mechones de pelo por la frente. La talla muestra un empleo bastante sofisticado de la denominada como "técnica de paños mojados" para la representación de la ropa, que dejó traslucir determinadas partes de su anatomía. El trépano se utilizó en las acusadas acanaladuras de los pliegues, junto al uso del cincel. Una muestra de este se observa en algunos pliegues poco visibles del lateral izquierdo de la pieza. Conserva restos de policromía. Los artistas emplearon una paleta de color básica, junto a un medio aglutinante para conseguir un mayor efecto relieve.
	Cronología.	Desconocida. Posiblemente de época Alto Imperial (27 a.C-284 d.C)
Criterios interpretativos.	Interpretación.	Probablemente se tratase de la diosa Fortuna. Esta identificación fue posible por la presencia de una cornucopia que portó en su brazo izquierdo.
	Funcionalidad.	Ornamental[3]. La falta de datos sobre la misma nos impide establecer una funcionalidad más precisa

Tabla 85. Características del fragmento de escultura de la *dea Fortuna* © Elaboración propia.

(b)

Ménade danzante			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)	La pieza en la actualidad se encuentra desaparecida.[4]	
	Material.	Mármol de Carrara.	
	Intervenciones y estado actual de conservación.	La pieza esta desaparecida.	
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.	Desconocido.	
	Dimensiones.	Altura.	-
		Longitud.	-

[3] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 4 de octubre de 2022]

[4] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.

		Anchura.	-
	Inscripciones.	No se han encontrado inscripciones.	
	Descripción.	Se trató de una ménade[5] danzante en actitud de caminar, con los pliegues pegados al cuerpo y apoyada sobre una base circular[6]	
	Cronología	Desconocida. Posiblemente de época Alto Imperial (27 a.C-284 d.C)	
Criterios interpretativos	Interpretación	Se encontró junto a una escultura de Dionisio.	
	Funcionalidad	Ornamental[7]. La falta de datos sobre la misma nos impide establecer una funcionalidad más precisa.	

Tabla 86. Características de la ménade danzante © Elaboración propia.

(c)

Torso de Dionisio			
Documentación museográfica	Situación actual (nº de inventario)	La pieza en la actualidad se encuentra desaparecida[8]	
	Material	Mármol de Carrara	
	Intervenciones y estado actual de conservación	En el momento del hallazgo la pieza estuvo en un estado fragmentario ya que le faltan la cabeza, los brazos y una parte de las piernas	
Criterios descriptivos	Lugar del hallazgo	Desconocido	
	Dimensiones	Altura	-
		Longitud	-
		Anchura	-
	Inscripciones	No se han encontrado inscripciones	
	Descripción	Se trata de un torso de Dionisio. La divinidad está cubierta por una piel de león, que le tapa el hombro derecho deslizándose por la espalda.	
	Cronología	Desconocida. Posiblemente de época Alto Imperial (27 a.C-284 d.C)	
Criterios interpretativos	Interpretación	Se encontró junto a una escultura de una ménade danzante.La presencia de esta divinidad mostró la estrecha relación entre Dionisio[9] y el teatro ya desde época helenística[10].	

[5] JACQUET-RIMASSA 2010, 433-437.
[6] RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIDO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; GUTIERREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 1992a, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2002, 2006, 251-262, 2017, 149-198
[7] http://ceres.mcu.es/pages/Main. [Consultado 4 de octubre de 2022].
[8] La información de estas fichas ha sido proporcionada por: http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022] RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.
[9] OTTO 2017; MARIÑO SANCHEZ 2014
[10] FERRO BAYONA 1999, 45-53.

	Funcionalidad	Ornamental[11]. La falta de datos sobre la misma nos impide establecer una funcionalidad más precisa.

Tabla 87. Características del torso de Dionisio © Elaboración propia.

(d) Fragmentos escultóricos sin identificar o de dudosa procedencia

Durante las excavaciones de 2002[12] se encontraron treinta fragmentos de esculturas en yeso pintadas de color azul. Su hallazgo en un estado muy fragmentario impidió su estudio. Se cree que estos fragmentos correspondieron a la decoración en relieve del *pulpitum* o del zócalo de la *scaena frons* del teatro[13]. En estos enclaves se han observado, de forma frecuente, la representación de temas dionisiacos [14]. Una muestra de ello fueron las abundantes series de placas con relieves provenientes de Italia[15] y del sur de Francia[16]. Palol[17] mencionó la existencia de un grupo de esculturas que se conservaron en el Museo Provincial de Burgos. Estas procedieron del Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero[18], a las que se han atribuido una procedencia cluniense, sin especificar el lugar concreto de su hallazgo. Sin embargo, no tenemos más datos para vincularlas con el teatro[19].

B. Decoración pictórica del teatro de *Clunia*.

No se han conservado restos de su decoración pictórica. El color en este teatro pudo provenir en primera instancia de la utilización del denominado como mármol de Espejón[20]. Las vetas de esta cantera proporcionaron colores amarillos, rojizos y violáceos[21]. Algunos restos de esta policromía fueron visibles en diferentes fragmentos de la decoración arquitectónica del orden inferior del frente escénico[22].

[11] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 4 de octubre de 2022].
[12] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-45; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN, MARTÍNEZ DÍEZ 2019, 13-20.
[13] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2010, 63-76; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451
[14] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2002,185; CALVO SANCHÉZ 1916a, 92-113; ZELLI 2012, 26-40.
[15] PALLADIO 2012, 445.
[16] LOPEZ GARCIA 2012, 43-44.
[17] PALOL I SALELLAS 1959,1982, 65-78, 1991a, 9-74.
[18] OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN 1954, 559- 560.
[19] BARRERA ANGLADA *et al*., 2018 209-216.
[20] RODRIGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 623-668.
[21] GARCIA ENTERO, GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, ZARCO MARTÍNEZ 2018, 185-197.
[22] GARRIGUET MATA 1999.

4.2.5. *Pollentia*

Del frente escénico del teatro de *Pollentia* no se ha conservado ningún resto arqueológico debido al expolio sufrido desde época moderna hasta la actualidad (*Véase* 3.2. *Pollentia*). Por ello, poca información podremos aportar sobre su decoración no arquitectónica[1], a la espera de nuevas investigaciones sobre esta cuestión. En lo referente a la decoración no arquitectónica del teatro de *Pollentia*, solo tenemos una, posible, pieza de decoración escultórica, un busto de Eros.

Busto de Eros			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Desaparecida.
	Material.		Mármol blanco.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Bastante deteriorada. La pieza en el momento de su hallazgo estaba fragmentada en varias de sus partes.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		La pieza fue hallada en un pozo en los alrededores de la necrópolis de Can Fanals. Su vinculación, a día de hoy, con el teatro es muy dudosa.
	Dimensiones.	Altura.	-
		Anchura.	-
		Profundidad.	-
	Inscripciones.		No se han encontrado inscripciones.
	Descripción.		Busto masculino identificado como Eros. El busto formó parte de una escultura de mayor tamaño. En ella se representó al dios en pie tensando el arco[2]. Se ha encontrado una pieza de similares características en el teatro de *Leptis Magna*[3].
	Cronología.		-
Criterios interpretativos	Interpretación		El busto ha sido identificado como la divinidad Eros.

[1] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195, 190-197; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; BERNABÓ BREA 1951, 18-29; GARCÍA Y BELLIDO 1949; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999, 99-118; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHAVEZ ÁVAREZ 2005, 93-115, 2008, 325-332.

[2] ORFILA PONS *et al*., 2002, 339-360; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.

[3] CAPUTO 1987; MAR MEDINA & BELTRÁN CABALLERO 2010, 289-308; MIERSE 1991, 562-563.

	Funcionalidad	Ornamental[4]. Al no tener más datos de su hallazgo ni de otros elementos escultóricos del teatro no podemos establecer otra funcionalidad.

Tabla 88. Características del busto de Eros © Elaboración propia.

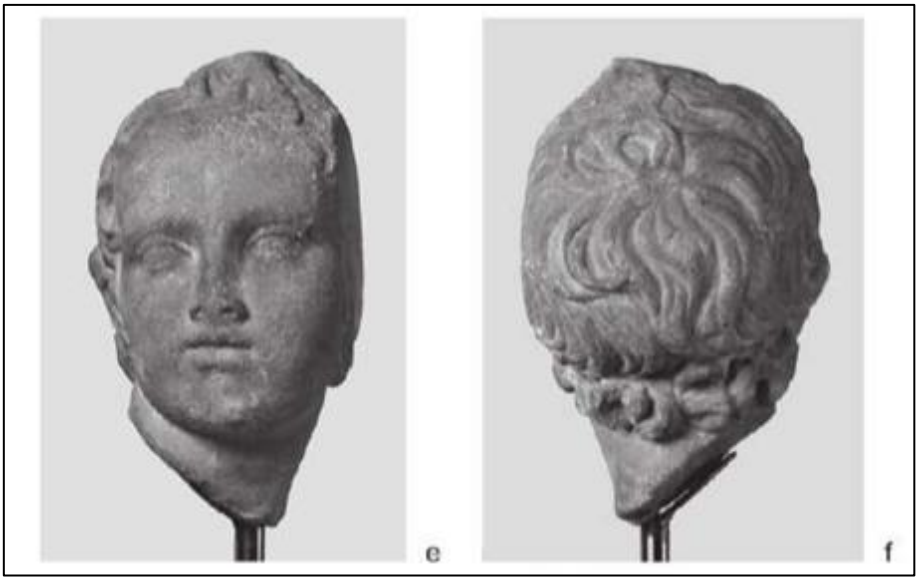


Figura 136. Fotografía de la cabeza de Eros © MORENO PÉREZ & ORFILA PONS 2012,392.

[4] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 4 de octubre de 2022]

4.2.6. *Saguntum*.

A. Decoración escultórica

En los diferentes grabados, de época medieval y moderna, se apreciaba el deterioro de la edificación (*Véase* 3.16), que ya había perdido su frente escénico[1]. En 1993 se ejecutó el proyecto de rehabilitación del edificio por los arquitectos Giorgio Grassi y Manuel Portaceli[2]. Gracias a este trabajo se pudo conocer, aunque de forma fragmentaria, como fue su *frons scaenae* , pese a la problemática de su reconstrucción[3]. La principal característica constructiva del frente escénico fue su impermeabilización con *opus signinum*. Esto posibilitó la construcción de un depósito de agua para inundar el semicírculo de la *orchestra.* Y convertirlo así en un estanque, *colimbreta*, para las actuaciones cómicas.

Posible relieve escultórico de Melpómene tañendo la cítara[4].			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Desconocido.
	Material.		Desconocido.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Desconocido.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		La pieza se encontró en las proximidades del teatro en el siglo XVIII.
	Dimensiones.	Altura.	-
		Anchura.	-
		Profundidad.	-
	Inscripciones.		Desconocido.
	Descripción.		Posible relieve escultórico de Melpómene tañendo la cítara.
	Cronología.		Desconocido.
Criterios interpretativos.	Interpretación.		El posible relieve escultórico de Melpómene tañendo la cítara que pudo haber formado parte de la decoración del *pulpitum*.
	Funcionalidad.		Ornamental. Sin embargo, la falta de más datos sobre la pieza y su lugar de colocación en el teatro, nos

[1] LARA ORTEGA 1991, 5; PORTACELI ROIG 1993, 43-45; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182
[2] GRASSI 1993, 239-240 PORTACELI ROIG 1993,43-46.
[3] ESTEBAN CHAPARRIA 2014, 159-182; ALMAGRO GORBEA 1993, 324-330.
[4] WILLEM 1932.

		impiden establecer otra funcionalidad.

Tabla 89. Características de un posible relieve escultórico de Melpómene tañendo la cítara

© Elaboración propia

B. Decoración pictórica

La directora del Museo Arqueológico de Sagunto, Emilia Hernández Hervás, nos informó[5] de que no se han encontrado evidencias escultóricas ni pictóricas, que puedan circunscribirse con seguridad al teatro. En concreto la conservadora, María Cantos Fagoaga, del Museo Arqueología de Sagunto nos escribió lo siguiente:

> "Existen fragmentos arquitectónicos originales de la decoración que están integrados actualmente en el frente escénico desde la intervención realizada en los años 90. En los capiteles se aprecian restos de estuco, pero no se conoce el programa escultórico y pictórico.
>
> Efectivamente, no se cuenta con ningún testimonio coetáneo directo y los grabados más antiguos en los que se reproduce el teatro, este ya se encuentra con la escena en estado de ruina[6]"

[5] La visita se realizó el 3 de septiembre de 2019.
[6] Consulta realizada el 2 de noviembre de 2022.

4.2.7. *Segobriga*.

A. Decoración escultórica.

Las evidencias de la decoración escultórica, encontradas hasta la fecha, fueron siete fragmentos de togados**.** Algunos encajaron unos con otros para conformar una pieza completa, hasta constituir un total de cinco estatuas[1]. Los fragmentos denominados como "Togado nº 2" y "Togado nº 6" formaron parte de la misma escultura. Lo mismo sucedió con el "Togado nº 3" y el "Togado nº 7". Todas ellas constituyeron parte del ornato del frente escénico del teatro segobricense[2]. Sin embargo, es muy difícil saber cómo fue su decoración escultórica debido al escaso número de fragmentos encontrados[3]. El motivo fue que la mayoría de estos elementos fueron rotos, reaprovechados y cambiados de su lugar de origen. En especial, con el final del Imperio romano y a lo largo de la época hispano-visigoda[4].

Los fragmentos analizados fueron realizados en talleres locales de la Bética[5] o de *Augusta Emerita*[6] , que seguían de cerca los modelos de Roma[7]. Su ejecución fue muy buena y no tiene nada que envidiar a las mejores estatuas de este tipo, halladas en otros lugares de la Península e incluso fuera de ella[8]. Estos togados, posiblemente, pertenecieron a miembros de las elites locales o de la casa imperial[9].Esta hipótesis se relaciona con la posible relevancia de *Segobriga* dentro de Hispania[10]. Las esculturas fueron de tamaño humano (en el caso de las figuras 1, 2, 3, 6 y 7). Estas figuras se encontraron ubicadas muy cerca de la *valva regia* del frente escénico. Frente a otras, de mayor tamaño (figuras nº 4 y 5), situadas en el muro de separación entre el *proscaenium* y el *parascaenium* oriental[11]. Todos los togados se enmarcaron en el últi-

[1] BAENA DEL ALCÁZAR 2007, 203-214.
[2] ALMAGRO BASCH 1983b, 131- 150; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA, PANZRAM 2019, 191-212; SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995; 1997, 51-56.
[3] ALMAGRO BASCH 1983b, 132; CEBRIÁN FERNÁNDEZ & HORTELANO UCEDA 2014,141-156, 2017, 201-219.
[4] ALMAGRO BASCH 1978, lám. IX, 1982, 99-114, 1987, 323-329.
[5] BAENA DEL ALCÁZAR 2007, 203-214; NOGUERA CELDRÁN 2020, 203-255.
[6] NOGALES BASARRATE & RODÁ DE LLANZA 2014a, 75-103.
[7] DE GRIÑÓ FRONTERA 2009, 297-306.
[8] CEBRIÁN FERNANDEZ, TRUNK, HORTELANO UCEDA 2022, 1-30.
[9] GARCÍA CARDIEL 2019, 155-171.
[10] ALMAGRO BASCH 1983b, 131-150, SESÉ ALEGRE 1995, 40-52; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1965, 119-126.
[11] BLAZQUEZ MARTÍNEZ 1965, 119-126; SESÉ ALEGRE 1995, 40-52.

-mo tercio del siglo I d. C[12]. A los siete fragmentos de togados encontrados debemos añadir otras esculturas, la *Dea Roma* y cuatro figuras femeninas[13], hoy en día desaparecidas[14].

(a)	**Togado nº1**		
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo de Cuenca.[15]
	Material.		Mármol blanco con pátina color hueso.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Ligeramente deteriorada, con algunos signos de erosión.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		En las excavaciones de 1962 en las cercanías del teatro.
	Dimensiones.	Altura.	45 cm.
		Anchura.	40 cm.
		Profundidad.	38 cm.
	Inscripciones.		Este pedestal tuvo una inscripción, de *Manio Octavio Novato* (*Véase* 8.3.1.2. *Segobriga*), en uno de sus lados.
	Descripción.		Fragmento de togado sobre un pedestal. Solo se ha conservado la parte inferior de una posible escultura a tamaño humano. En esta se observan dos pies, uno prácticamente desaparecido, y la parte final de la toga que recubriría la totalidad del cuerpo erguido de, posiblemente, *Manio Octavio Novato.*
	Cronología.		Desconocido.
Criterios interpretativos.	Interpretación.		Fragmento de togado, quizás identificado como *Manio Octavio Novato*, sobre un pedestal.
	Funcionalidad.		Ornamental[16]. Sin embargo, la presencia de la inscripción a

[12] ALMAGRO BASCH 1983b, 132; CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009, 169-182, 2012, 371-396, 2017, 471-490, 2019, 167-192, 2020, 435-458, 2021, 377-388, 2022,35-50.
[13] CEBRIÁN FERNANDEZ, TRUNK, HORTELANO UCEDA 2022, 1-30; ALMAGRO BASCH 1983b, 131-150; ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 2003, 141-158.
[14] ALMAGRO BASCH 1987, 323-329; LE ROUX 2008, 381-401.
[15] No disponemos de la información sobre el número de inventario de las piezas.
[16] http://ceres.mcu.es/pages/Main. [Consultado el 31 de agosto de 2022]

		Manio Octavio Novato (*Véase* 8.3.1.2. *Segobriga*) se relacionó con el culto imperial[17].

Tabla 90. Características del togado nº1 © Elaboración propia.

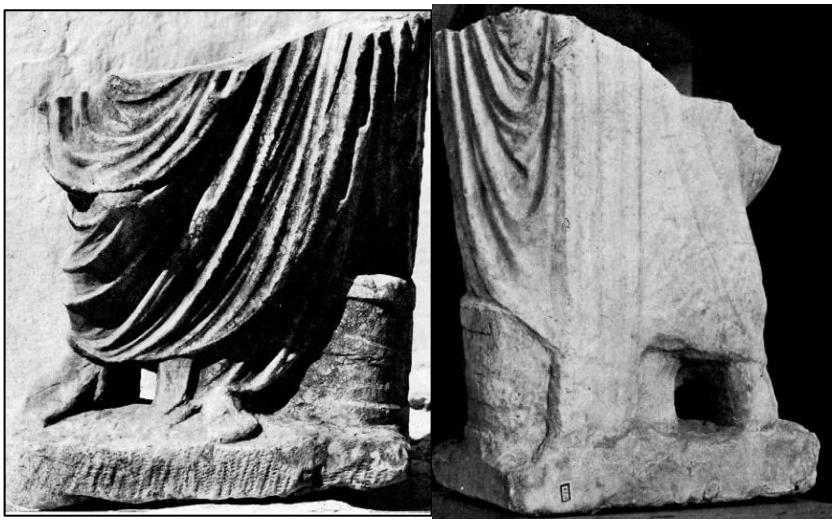


Figura 137. Fotografía del togado nº 1. Parte inferior frontal y posterior de la escultura© ALMAGRO BASCH 1983b, 132.

(b)

Togado nº2			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo de Cuenca[18].
	Material.		Mármol blanco con pátina color hueso.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Ligeramente deteriorada, con algunos signos de erosión.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		En las excavaciones de 1962 en las cercanías del teatro[19].
	Dimensiones.	Altura.	33 cm.
		Anchura.	43 cm.
		Profundidad.	23 cm[20].
	Inscripciones		No se han encontrado.
	Descripción.		Fragmento de togado de la parte superior de un torso humano. En esta pieza se apreció un buen juego de pliegues curvos, consiguiendo un interesante

[17] ESCÁMEZ DE VERA 2016; GONZÁLEZ CADENAS 2017, 31-44; GONZÁLEZ HERRERO 2015; GREGORIO NAVARRO 2013, 137-163; MIRÓN PÉREZ 1996; NOGALES BASARRATE & GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2007.

[18] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009, 169-182, 2012, 371-396, 2017, 471-490, 2019, 167-192, 2020, 435-458, 2021, 377-388, 2022,35-50.

[19] ALMAGRO BASCH 1983b, 134, 1987, 323-329; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1965, 119-126.

[20] ALMAGRO BASCH 1983b, 133.

		contraste de luces y sombras. Este claroscuro mostró la habilidad del taller ejecutor.
	Cronología.	Desconocido.
Criterios interpretativos.	Interpretación.	Fragmento de togado, desconocemos a quién perteneció, debido a conservarse una parte muy exigua de la escultura completa.
	Funcionalidad.	Ornamental[21]. Al no tener más información no podemos vincularlo con ninguna otra función.

Tabla 91. Características del togado nº2 © Elaboración propia.



Figura 138. Fotografía del togado nº 2. Parte inferior frontal y posterior de la escultura© ALMAGRO BASCH 1983b, 133.

(c)

Togado nº3		
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)	Museo de Cuenca.[22]
	Material.	Mármol blanco con pátina color hueso.
	Intervenciones y estado actual de conservación.	Bastante deteriorada. La parte trasera de la escultura se encuentra totalmente destrozada.

[21] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 31 de agosto de 2022]
[22] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009, 169-182, 2012, 371-396, 2017, 471-490, 2019, 167-192, 2020, 435-458, 2021, 377-388, 2022,35-50.

Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Se encontró en 1964 en el área del *proscaenium.*
	Dimensiones.	Altura.	35 cm.
		Anchura.	35 cm.
		Profundidad.	18 cm.[23]
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		Fragmento de togado. En esta pieza se aprecia un buen juego de pliegues curvos, consiguiendo un interesante contraste de luces y sombras.
	Cronología.		Desconocida[24]
Criterios interpretativos.	Interpretación.		Fragmento de togado, desconocemos a quién perteneció, debido a conservarse una parte muy exigua de la escultura completa.
	Funcionalidad.		Ornamental[25]. Al no tener más información no podemos vincularlo con ninguna otra función.

Tabla 92. Características del togado nº3 © Elaboración propia.



Figura 139. Fotografía del togado nº 3. Parte superior frontal y posterior de la escultura© ALMAGRO BASCH 1983b, 134.

[23] ALMAGRO BASCH 1983b, 134.
[24] CEBRIÁN FERNANDEZ, TRUNK, HORTELANO UCEDA 2022, 11.
[25] http://ceres.mcu.es/pages/Main.

(d)

Togado nº4			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo de Cuenca[26].
	Material.		Mármol blanco con pátina color hueso.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Ligeramente deteriorada, con algunos signos de erosión. Se realizó una copia para situarla en el teatro.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Se encontró en 1970 en el nivel inferior del *hyposcaenium*, muy próximo al *parascaenium*, cerca del togado nº5[27].
	Dimensiones.	Altura.	192 cm.
		Anchura.	88 cm.
		Profundidad.	73 cm[28].
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		Fragmento de togado. En este caso se conserva la totalidad del cuerpo de la estatua a excepción del busto.
	Cronología.		Desconocido.
Criterios interpretativos.	Interpretación.		Fragmento del togado, desconocemos a quién perteneció, debido a conservarse una parte muy exigua de la escultura completa.
	Funcionalidad.		Ornamental[29]. Al no tener más información no podemos vincularlo con ninguna otra función.

Tabla 93. Características del togado nº4 © Elaboración propia.

[26]CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009, 169-182, 2012, 371-396, 2017, 471-490, 2019, 167-192, 2020, 435-458, 2021, 377-388, 2022,35-50.
[27] ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 2003, 141-158.
[28] ALMAGRO BASCH 1983b, 134.
[29] http://ceres.mcu.es/pages/Main.



Figura 140 a. Imagen de la izquierda. Fotografía antigua del togado nº 4. Parte delantera© ALMAGRO BASCH 1983b, 134. Figura 140 b. Imagen de la derecha. Fotografía actual de la copia del togado situado en el frente escénico del teatro de *Segobriga* © Fotografía de la autora.

(e)

Togado nº5			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo de Cuenca[30].
	Material.		Mármol blanco con pátina color hueso.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Ligeramente deteriorada, con algunos signos de erosión.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Se encontró en 1970 situada en el nivel inferior del *hyposcaenium*, muy próximo al *parascaenium* Este[31], cerca del togado nº4.
	Dimensiones.	Altura.	112 cm.
		Anchura.	104 cm.
		Profundidad.	59 cm[32].
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		Fragmento de togado. De esta escultura solo se conserva su parte inferior, donde se observa sus extremidades

[30] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009, 169-182, 2012, 371-396, 2017, 471-490, 2019, 167-192, 2020, 435-458, 2021, 377-388, 2022,35-50.
[31] ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 2003, 141-158.
[32] ALMAGRO BASCH 1983b, 134.

		inferiores cubiertas por la característica toga.
	Cronología.	Desconocido.
Criterios interpretativos.	Interpretación.	Fragmento de togado, desconocemos a quién perteneció, debido a conservarse una parte muy exigua de la escultura completa.
	Funcionalidad.	Ornamental[33]. Al no tener más información no podemos vincularlo con ninguna otra función.

Tabla 94. Características del togado nº5 © Elaboración propia.



Figura 141a. Fotografía antigua del togado nº 5. Parte inferior frontal© ALMAGRO BASCH 1983b, 134.

(f)

Togado nº6		
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)	Museo de Cuenca[34].
	Material.	Mármol blanco con pátina color hueso.
	Intervenciones y estado actual de conservación.	Bastante deteriorada, con muchos signos de erosión.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.	Se encontró en 1980 durante las excavaciones de la «habitación Segunda[35]». Esta «habitación» fue descubierta dentro de una vivienda

[33] http://ceres.mcu.es/pages/Main.
[34] CEBRIÁN FERNANDEZ & HORTELANO UCEDA 2014,141-156, 2017, 201-219.
[35] LOSADA GÓMEZ 1965, 3-57.

			edificada en el *parascaenium* occidental[36].
	Dimensiones.	Altura.	18 cm.
		Anchura.	17 cm.
		Profundidad.	8 cm[37].
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		Fragmento de togado. De esta escultura solo se conserva la parte inferior, donde se observa la presencia de la toga.
	Cronología.		Desconocido.
Criterios interpretativos.	Interpretación.		Fragmento de togado, desconocemos a quién perteneció, debido a conservarse una parte muy exigua de la escultura completa.
	Funcionalidad.		Ornamental[38]. Al no tener más información no podemos vincularlo con ninguna otra función.

Tabla 95. Características del togado nº6 © Elaboración propia

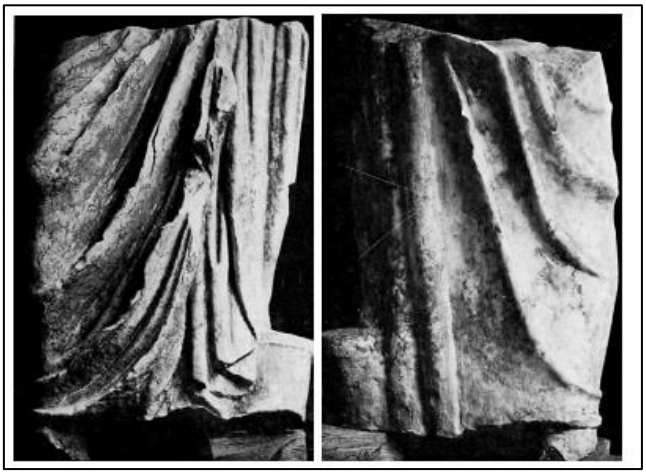


Figura 142. Fotografías la vista anterior y posterior del togado nº 6. © ALMAGRO BASCH 1983b, 134.

[36] ALMAGRO BASCH 1983b, 136; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1965, 119-126.
[37] ALMAGRO BASCH 1983b, 134. Togado nº4
[38] http://ceres.mcu.es/pages/Main.

(g)

Togado nº7			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo de Cuenca[39].
	Material.		Mármol blanco con pátina color hueso.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Ligeramente deteriorada, con algunos signos de erosión.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Desconocido.
	Dimensiones.	Altura.	28 cm.
		Anchura.	29 cm.
		Profundidad.	81cm[40].
	Inscripciones		No se han encontrado.
	Descripción.		Fragmento de togado. De esta escultura solo se conserva la parte superior, donde se observa la presencia de la toga.
	Cronología.		Desconocido.
Criterios interpretativos.	Interpretación.		Fragmento de togado, desconocemos a quién perteneció, debido a conservarse una parte muy exigua de la escultura completa.
	Funcionalidad		Ornamental[41]. Al no tener más información no podemos vincularlo con ninguna otra función.

Tabla 96. Características del togado nº7 © Elaboración propia



Figura 143. Fotografía de la vista frontal del togado nº 7 © ALMAGRO BASCH 1983b, 134.

[39] CEBRIAN FERNANDEZ & HORTELANO UCEDA 2014,141-156, 2017, 201-219.
[40] ALMAGRO BASCH 1983b, 131-150.
[41] http://ceres.mcu.es/pages/Main

(h)

***Dea* Roma**			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo de Cuenca[42].
	Material.		Mármol blanco con pátina color hueso.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Bastante deteriorada. Presentó abundantes signos de erosión y diversas fragmentaciones.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Desconocido.
	Dimensiones.	Altura.	116 cm.
		Anchura	32 cm.
		Profundidad	24 cm[43].
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		Fragmento de escultura. Se conserva la totalidad de la pieza a excepción de fragmentaciones en las extremidades superiores e inferiores y el busto. Su posición primigenia fue el centro de la *valva regia*[44].
	Cronología.		Entre finales del siglo II d.C y principios del siglo III d.C[45].
Criterios interpretativos	Interpretación		Fragmento escultórico identificado como *Dea* Roma.
	Funcionalidad		Ornamental. En nuestra opinión, al tratarse de una divinidad vinculada con el poder romano, pudo ser un elemento de culto imperial[46]

Tabla 97. Características de la *Dea Roma* © Elaboración propia.

[42] CEBRIAN FERNANDEZ & HORTELANO UCEDA 2014,141-156, 2017, 201-204.
[43] ALMAGRO BASCH 1983b, 131.
[44] SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995; 1997, 51-56; TRUNK, 1998, 151-175.
[45] ALMAGRO BASCH 1987, 324-329; ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 2003, 141-158.
[46] ESCÁMEZ DE VERA 2016; GONZÁLEZ CADENAS 2017, 31-44; GONZÁLEZ HERRERO 2015; GREGORIO NAVARRO 2013, 137-163; MIRÓN PÉREZ 1996; NOGALES BASARRATE & GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2007.



Figura 144. Fotografía de la escultura de la *Dea Roma* en *Segobriga* © ALMAGRO BASCH 1987, 325.

B. Decoración pictórica.

No se ha encontrado ningún elemento de la decoración pictórica del edificio[47].

[47] ABAD CASAL 1977,189- 192; ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 1994, 2002, 21-44, 2003, 141-158, 2011a, 109-125, 2011b, 50-53; ABASCAL PALAZÓN & CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2002,151-186; ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337; ALFÖLDY 1973; ALMAGRO BASCH 1983a, 1983b,131-150, 1984, 1987, 323-329; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218; ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012,287-370; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181; ÁLVAREZ DE BUERGO, FORT GONZÁLEZ GÓMEZ-HERAS 2004, 5-22; ATIENZA FUENTE 2011, 25-31, 2014,515-534; CABALLO RUFINO & MELCHOR GIL 2014. CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009,169-182, 2012,371-396, 2017, 471-490, 2020, 435-458, 2021, 377-388; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA ,PANZRAM 2019, 191-212;CEBRIÁN FERNANDEZ & HORTELANO UCEDA 2014, 141-156, 2018, 147-151, 2017, 201-219; DELPLACE 1980; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO 2011, 318-341; LE ROUX 2008, 381-401; LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 3-57; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995, 1997, 51-56; TRUNK 1998, 151-175..

4.2.8.*Tarraco*

La decoración no arquitectónica del teatro de *Tarraco*, la hemos dividido en: (A) decoración escultórica y (B) decoración pictórica. Hemos realizado esta clasificación porque no tenemos restos arqueológicos de otro tipo de decoración no arquitectónica (ej. jardines)

A. Decoración escultórica.

Los fragmentos escultóricos (fig. 143) correspondieron a tres ciclos, de tres momentos distintos. Estos se situaron en los principales vanos del frente escénico. De una cronología anterior al primer ciclo encontramos una escultura de Venus. El primer ciclo fue de época medio-augustea, momento de la construcción del teatro[1]. El segundo de época julio-claudia y el tercero, con las imágenes de los tres emperadores flavios, de época de Domiciano. Este último se relacionó con el proceso de "marmolización" del teatro[2]. Los tres ciclos escultóricos tuvieron un total de cuarenta y tres fragmentos.



Figura 145. Fotocomposición del ciclo escultórico del frente escénico del teatro © GRIS JEREMIAS 2015, 215.

a. Esculturas de divinidades.

Venus.

Se realizó en mármol blanco de grano fino. Sus principales características formales son[3]:

[1] GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76; DEL ARCO MOLINERO 1898, 169-171.
[2] GRIS JEREMIAS 2015, 215; BERGES SORIANO 1982, 115-137, DOMINGO MAGAÑA 2003, 75-78, GIMENO PASCUAL 1990, 89-90.
[3] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 15; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327 MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23; MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76.

Fragmento escultórico de Venus[4].			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (45603).
	Material.		Mármol.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Bastante deteriorado. El cuerpo de la diosa se ha conservado desde la base del cuello hasta la mitad de los muslos. Ambos brazos estuvieron fragmentados en la parte de la axila.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Se encontró en las excavaciones del teatro de 1977, en un desagüe debajo de la escena.
	Dimensiones.	Altura.	18,5 cm.
		Anchura.	-
		Profundidad.	-
	Inscripciones.		Desconocido.
	Descripción.		La figura estuvo apoyada sobre la pierna derecha con las caderas colocadas hacia afuera. La rotación del cuerpo hacia la derecha provocó una torcedura de la cintura hacia ese lado. Mientras que el lado izquierdo formó una línea vertical. Además, el cuerpo constó de grandes formas que se fusionaron. Esto generó una visión particularmente larga, que enfatizó las nalgas bajas y asentadas.
	Cronología.		Esta escultura fue una copia de una variante de tipo helenístico del siglo II a.C.
Criterios interpretativos.	Interpretación.		El fragmento escultórico ha sido identificado como Venus.
	Funcionalidad.		Ornamental. La falta de más datos sobre la pieza y su lugar de colocación en el teatro, nos impiden

[4] Toda la información de la ficha se ha obtenido de: KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 16; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019 DOMINGO MAGAÑA 2003, 177-179.

		establecer otra funcionalidad.

Tabla 98. Características del fragmento escultórico de Venus © Elaboración propia.

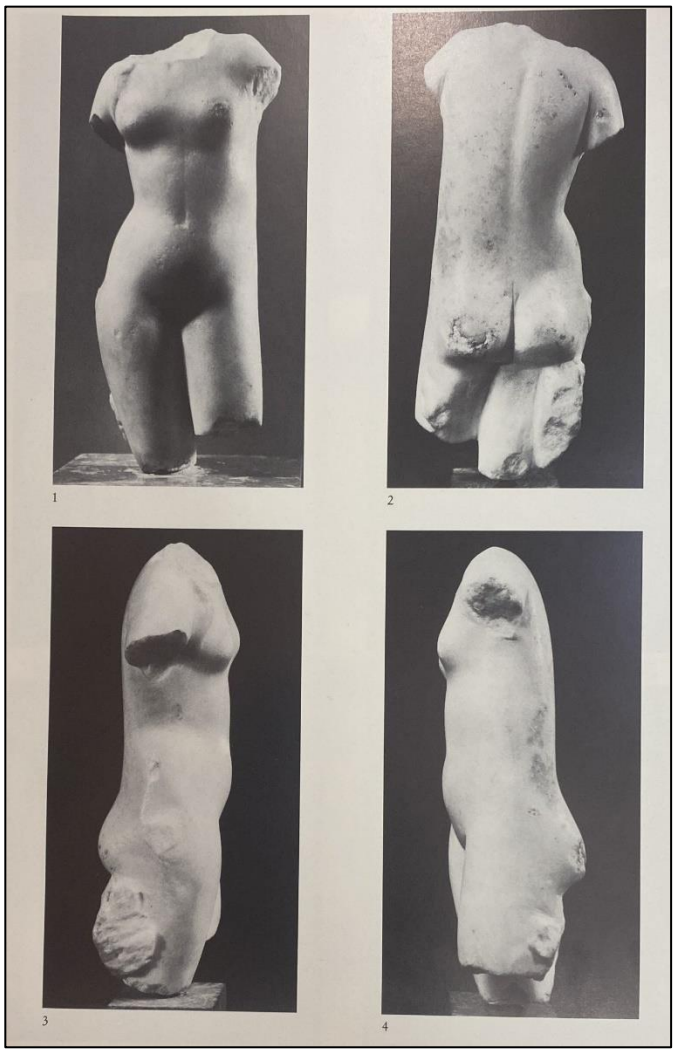


Figura 146. Fotocomposición de las diferentes caras de la escultura de Venus © KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 15.

b. Ciclo augusteo.

Este ciclo estuvo formado por las siguientes esculturas:

1. Busto de un joven príncipe julio-claudio.

Se realizó en mármol blanco de grano fino. Sus principales características formales son las siguientes[5]:

[5] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 15; MAR MEDINA 1992,163-181; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327.

Busto de un joven príncipe julio-claudio[6].			
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)		Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (M 123).
	Material.		Mármol blanco de grano fino.
	Intervenciones y estado actual de conservación.		Bueno. No presentó signos evidentes de deterioro.
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Se encontró durante las excavaciones del teatro de 1919.
	Dimensiones.	Altura.	39 cm (Desde la parte superior del cabello hasta el mentón)
		Anchura.	25 cm.
		Profundidad.	Desconocida.
	Inscripciones		No se han encontrado.
	Descripción.		La cabeza se dispuso ligeramente girada hacia la derecha, debido a la longitud del cabello. Además, los rizos formaron una horquilla sobre el ojo. Los rizos estuvieron separados mediante incisiones. El rostro fue ancho con una boca estrecha, donde el labio superior sobresalió por encima del inferior y un mentón puntiagudo. Las mejillas presentaron una suave redondez.
	Cronología.		Época julio claudia (27 a. C-68 d. C).
Criterios interpretativos.	Interpretación.		El fragmento escultórico ha sido identificado como un busto de un joven príncipe de la dinastía julio-claudia.
	Funcionalidad.		Ornamental y vinculado al culto imperial al tratarse de una escultura de la familia imperial.

Tabla 99. Características del busto de un joven príncipe julio-claudio © Elaboración propia.

[6] Toda la información de la ficha se ha obtenido de: KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 16; DOMINGO MAGAÑA 2003, 57.

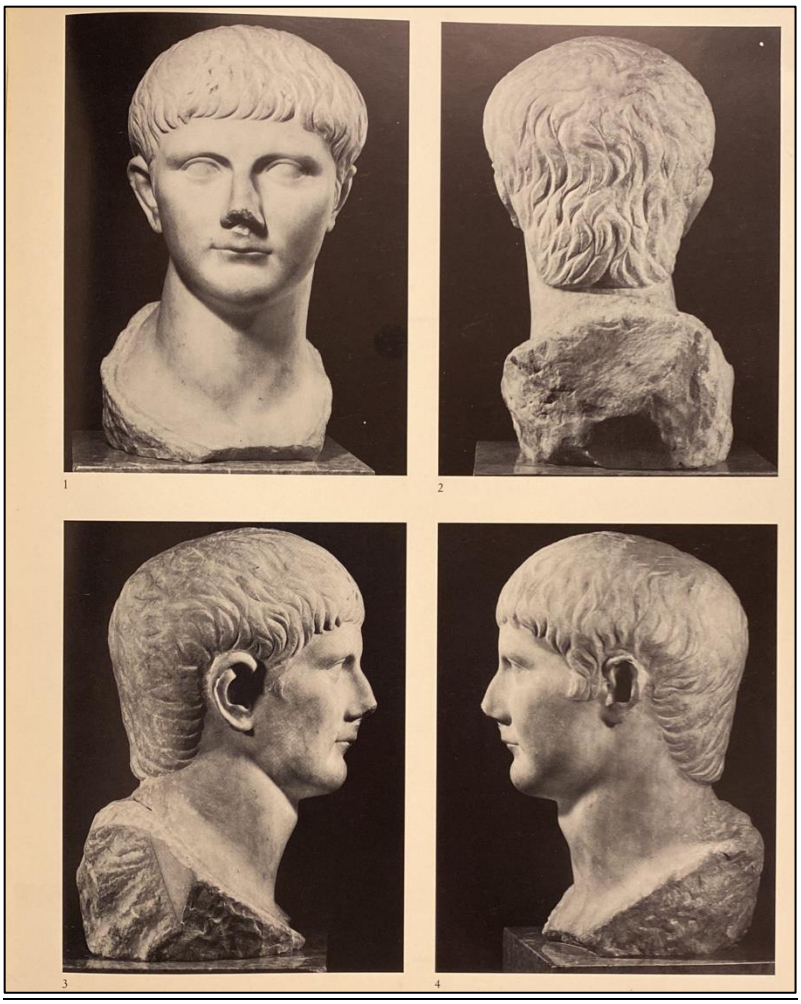


Figura 147. Fotocomposición de las diferentes caras del busto de un joven príncipe julio-claudio
© KOPPEL GUGGENHEIM, 1985, Tafel 1.1-4.

2. Busto de un niño príncipe julio-claudio.

Se realizó en mármol blanco de grano fino. Sus principales características formales fueron las siguientes [7]:

Busto de un niño príncipe julio-claudio[8].		
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)	Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (M 124)
	Material.	Mármol blanco de grano fino.
	Intervenciones y estado actual de conservación.	Ligeramente deteriorado. Se ha perdido la parte posterior de la cabeza con el borde de la aurícula derecha. La punta

[7] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 15; MAR MEDINA 1992, 163-181; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327.
[8] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 16; DOMINGO MAGAÑA 2003, 57.

			de la nariz se ha roto. El lado izquierdo del cuello y la oreja presentaban claros signos de deterioro[9].
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.		Se encontró durante las excavaciones del teatro de 1919.
	Dimensiones.	Altura.	38 cm (conservada desde la parte superior del cabello hasta el mentón)
		Anchura.	25 cm.
		Profundidad.	Desconocida.
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción		Este busto mostró rasgos de una edad más temprana que el anterior (nº de inventario M123) Probablemente, se trató de un niño. Tanto el anterior como este, representaron a miembros de la familia julio-claudia. Ambas esculturas procedieron del mismo taller y fueron colocadas en el teatro al mismo tiempo. Por esta razón, se han identificado o bien con Druso el Mayor para el busto nº 1 y Tiberio para este, o con los hermanos Cayo y Lucio César. Esto permite proponer una relación relación con el teatro de *Carthago Nova*[10] donde aparecieron representados ambos príncipes en una inscripción del teatro.
	Cronología.		Época julio claudia (27 a. C-68 d. C).
Criterios interpretativos.	Interpretación.		El fragmento escultórico ha sido identificado como un busto de un niño príncipe de la dinastía julio-claudia.
	Funcionalidad.		Ornamental y vinculado al culto imperial al tratarse de

[9] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 17; HERNÁNDEZ SANAHUJA 1882; MAR MEDINA 1992, 163-181; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23; MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76.
[10] ABASCAL PALAZÓN & RAMALLO ASENSIO 1997.

		una escultura de la familia imperial.

Tabla 100. Características del busto de un niño príncipe julio-claudio © Elaboración propia.

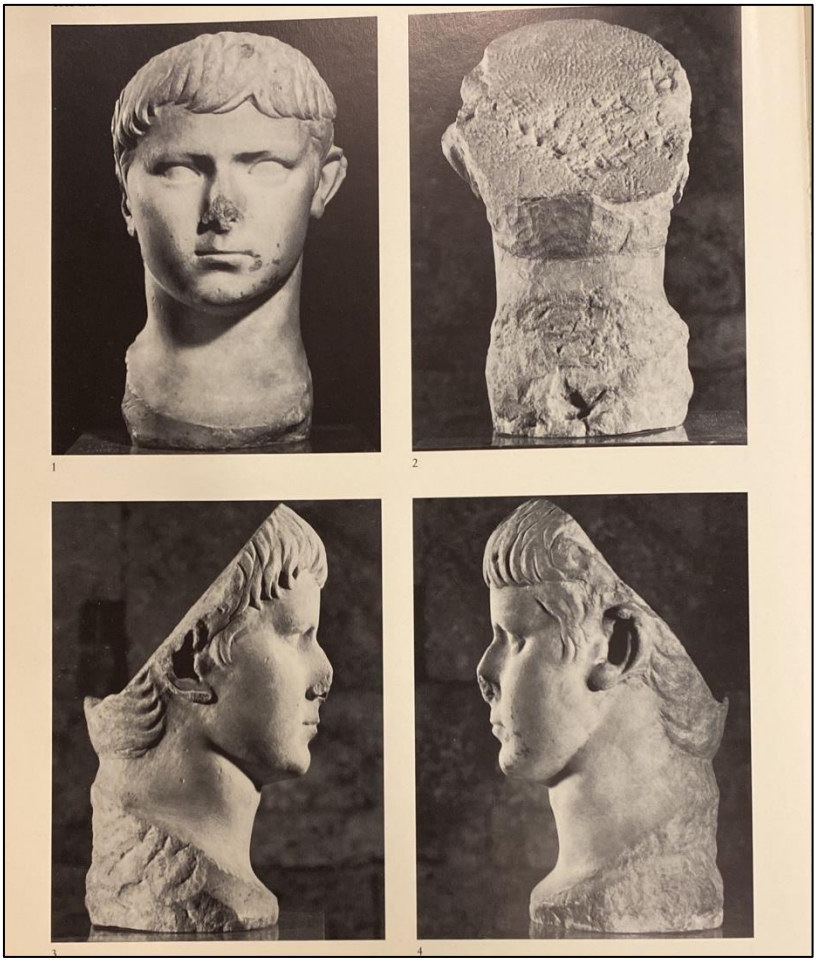


Figura 148. Fotocomposición de las diferentes caras del busto de un niño príncipe julio-claudio © KOPPEL GUGGENHEIM 1985, Tafel 2.1-4.

La principal escultura de este ciclo fue una estatua monumental, identificada posiblemente con Augusto[11]. De esta solo se conservó el torso con una *toga picta*, realizada en rojo o morado[12], ocupando una posición central en el frente escénico. Además, esta imagen monumental estuvo acompañada por otras dos esculturas. De ellas solo se han conservado los bustos, que se han reconocido como Agripa y Germánico[13].

[11] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 190; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; GRIS JEREMIAS 2015, 216; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79.
[12] AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; BERGES SORIANO 1982, 115-137; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; RODRÍGUEZ ALMEIDA 1994, 197-217.
[13] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 190.

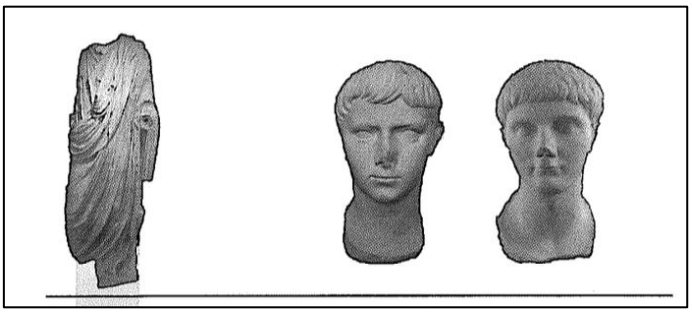


Figura 149. Fotocomposición del ciclo escultórico augusteo © GRIS JEREMIAS 2015, 191

c. Ciclo Calígula- Claudio.

Este ciclo se compuso de dos esculturas de togados de individuos adultos y dos esculturas de togados de personas jóvenes. Todas ellas, por sus características compositivas, se identificaron como miembros de la familia imperial. La primera escultura de un individuo adulto presentó unas características muy similares a la escultura togada de Augusto. Un ejemplo de ello, fueron sus dimensiones colosales. Sus rasgos formales permiten adscribirlo a la época final del principado de Tiberio o los primeros años del mandato de Claudio. Junto a esta pieza se han encontrado dos esculturas togadas de jóvenes. Estas tuvieron esquemas compositivos muy similares[14].

El togado adulto representó a Claudio, incluso se cree que podría ser una imagen reaprovechada del vetado Calígula[15]. El otro togado adulto tuvo es de procedencia desconocida. Las dos esculturas de individuos jóvenes, según Koppel[16] corresponden a Nerón y a Británico[17], de acuerdo con su tipología y análisis formal.

[14] GRIS JEREMIAS 2015, 192; BERGES SORIANO 1982; DEL ARCO MOLINERO 1919, 69-79; GIMENO PASCUAL 1990; PUIG I CADAFALCH 1920, 213-216.
[15] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 192; DOMINGO MAGAÑA 2003, 177-220.
[16] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 193; BERGES SORIANO 1982, 115-137.
[17] GRIS JEREMIAS 2015, 194; AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327.

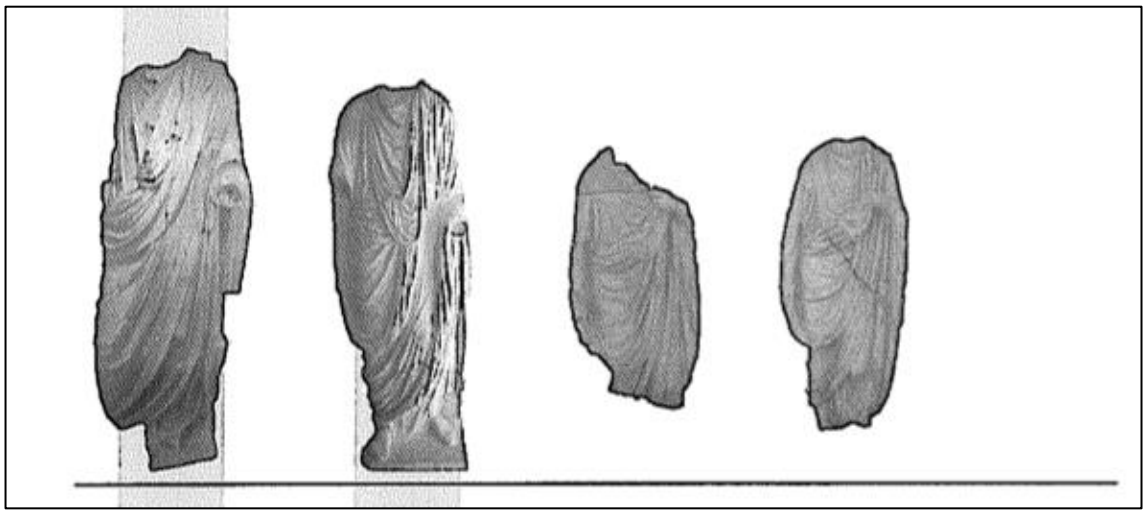


Figura 150. Fotocomposición del ciclo escultórico claudio© GRIS JEREMIAS 2015, 192

Todas estas esculturas se encontraron en una posición destacada del frente escénico. Sin embargo, dentro de estas esculturas Augusto tuvo un papel primordial. Esta disposición fue ideada por Claudio. De esta forma, honró a su predecesor, Augusto, y a su sucesor, Nerón.

d. Ciclo Flavio (Domiciano[18])

En palabras de R.Mar[19]: "Sin duda las mejores esculturas de la fachada escénica son tres magníficas esculturas realizadas en mármol blanco con coraza (thoracatae) datadas por E. Koppel[20] a partir de su esquema compositivo en plena época antonina y relacionadas con una tríada que pudo representar por ejemplo a Antonino Pío rodeados de Marco Aurelio y Lucio Vero.

[18] MAR MEDINA *et al.*, 2010, 194.
[19] MAR MEDINA *et al.*, 2010, 195.
[20] KOPPEL 1985, n.8, 9 y 10

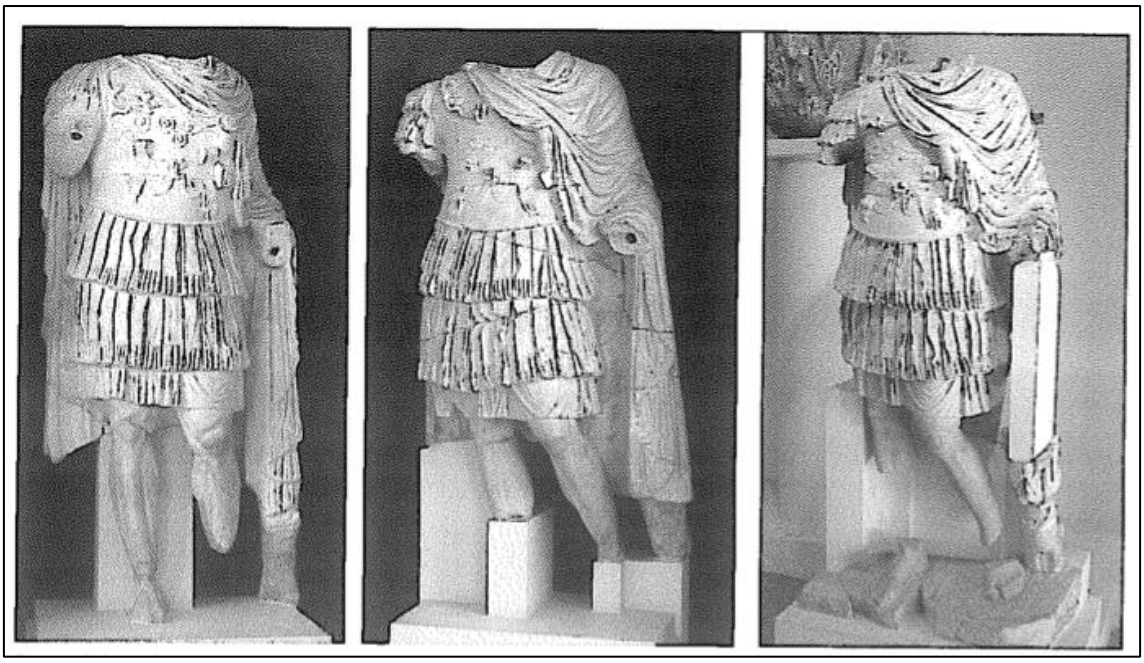


Figura 151. Fotocomposición del ciclo escultórico del frente escénico de época de Domiciano © GRIS JEREMIAS 2015, 195.

Junto a estas tres esculturas se ha encontrado el busto de Faustina Menor. Esta presentó las siguientes características:

Busto de Faustina Menor[21].		
Documentación museográfica.	Situación actual (nº de inventario)	Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (45604)
	Material.	Mármol blanco de grano fino.
	Intervenciones y estado actual de conservación.	Malo, de hecho, faltan una parte del cráneo y un fragmento del lado derecho de la cabeza. Además, la nariz, el mentón y la parte inferior de la mejilla derecha se encontraron fragmentados. El cabello también mostró evidentes signos de deterioro[22]
Criterios descriptivos.	Lugar del hallazgo.	Se encontró durante las excavaciones del teatro de 1977, en un desagüe debajo de las filas de los asientos del teatro.

[21] KOPPEL 1985, 18; MAR MEDINA, *et al*., 2009, 181.
[22] KOPPEL 1985, 16; DOMINGO MAGAÑA 2003, 57.

	Dimensiones.	Altura.	6,5 cm (conservada desde la parte superior del cabello hasta el mentón)
		Anchura.	Desconocida.
		Profundidad.	Desconocida.
	Inscripciones.		No se han encontrado.
	Descripción.		El busto representó, probablemente, a una emperatriz antonina. Se pudo considerar que se trata de "Faustina Menor", esposa de Marco Aurelio. Los ojos ligeramente saltones sombreados en los párpados fueron una de sus características identificativas. En el momento de su hallazgo se realizó la siguiente descripción: "La cabeza se encuentra ligeramente deteriorada hacia la derecha. El cabello se dispone con una raya al medio y está adornada por una tiara. Los mechones del cabello apenas se intuyen, se observa como están cepillados hacia atrás terminando en un moño alto y plano. La frente es plana y se funde a la perfección con la nariz, que se encuentra muy deteriorada. Los grandes ojos almendrados descansan sobre cejas suavemente curvadas. El párpado inferior se funde a la perfección con las mejillas ligeramente redondeadas. La boca

		es de pequeño tamaño"[23]
	Cronología.	Entre el 125/130 d. C al 175 d.C.
Criterios interpretativos.	Interpretación.	El fragmento escultórico ha sido identificado como Faustina menor.
	Funcionalidad.	Ornamental y de culto imperial al tratarse de un miembro de la familia imperial.

Tabla 101. Características del busto de Faustina Menor © Elaboración propia.

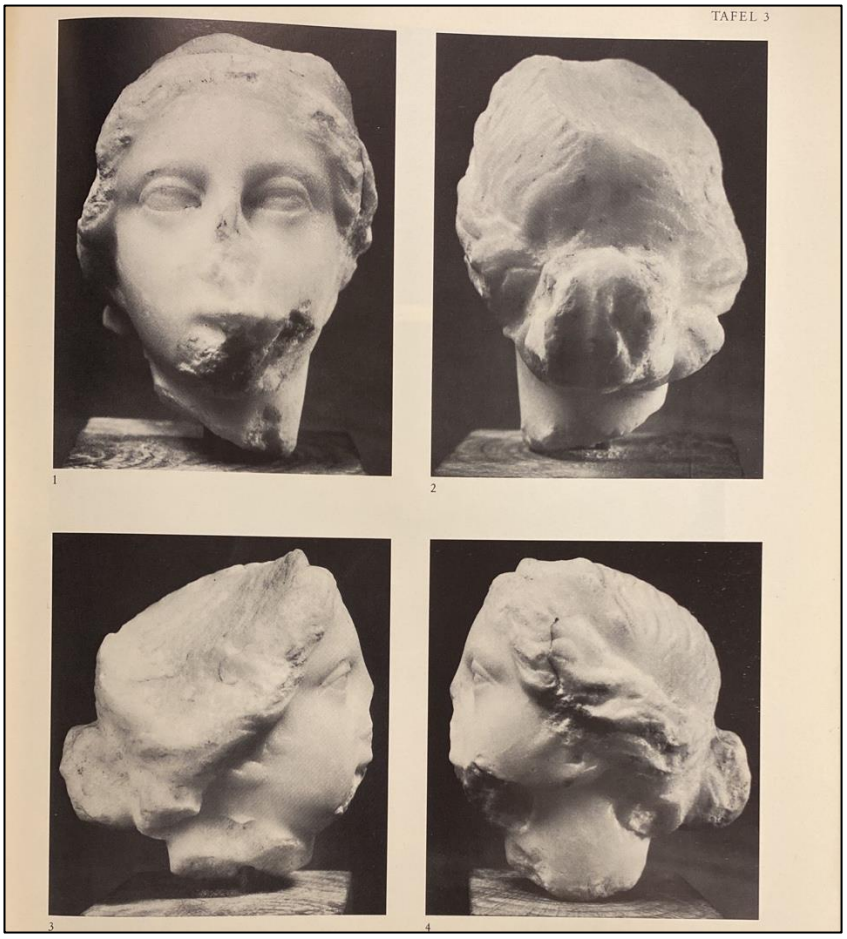


Figura 152. Fotocomposición de las diferentes caras del busto de Faustina Menor© KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 18, Tafel 3.1-4.

[23] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 18.

Para el grupo dinástico Flavio solo se ha encontrado un paralelo en la decoración escultórica del teatro de Salamis en Chipre[24]. En ambos casos las esculturas se relacionaron con el proceso de marmorización del teatro[25].

B. Decoración pictórica.

No tenemos restos arqueológicos suficientes para realizar una restitución de la decoración pictórica del teatro. Sin embargo, si podemos apuntar algunas cuestiones. En esta decoración se empleó una piedra local, caliza del Mèdol[26]. La utilización de este material más pobre frente al mármol puede indicar una menor participación imperial. En la medida, que las canteras de este material noble fueron, esencialmente, de titularidad imperial. Esta piedra local se revistió con un estuco en color blanco como base para luego utilizar colores amarillentos y rojizos[27]. La utilización de los tonos rojizos, en especial en los fragmentos de cornisa, aumentó el claro oscuro de luces y sombras en las molduras. El empleo de tonalidades amarillentas se circunscribió a los elementos vegetales de los capiteles[28].

[24] GRIS JEREMIAS 2015, 199; GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; MAR MEDINA & PENSABENE 2010, 509-537; MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23; PUIG I CADALFALCH 1920, 213-216; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019.
[25] GRIS JEREMIAS 2015, 197; AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; BERGES SORIANO 1982, 115-137; DEL ARCO 1898; DEL ARCO Y MUÑOZ 1906; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; BERGES SORIANO 1982, 115-137.
[26] GUTIÉRREZ GARCIA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 69-79
[27] GUIRAL PELEGRÍN 2010, 127; BERGES SORIANO 1982, 115-137; DOMINGO MAGAÑA 2003, 177-220.
[28] GRIS JEREMIAS 2015, 215; GIMENO PASCUAL 1990.

4.2. Conclusiones

A. Decoración escultórica.

A1) Piezas escultóricas de los teatros.

En la siguiente tabla hemos recopilado las piezas de la decoración escultórica de los ocho teatros de nuestro estudio.

Bilbilis.	***Caesaraugusta.***	***Carthago Nova.***	***Clunia.***	***Pollentia.***	***Saguntum.***	***Segobriga.***	***Tarraco.***
Togado *capite velato.* Retrato oficial de Augusto como *Pontifex Maximus*[1]	Torso de *Dea Roma*[2]	Ara del águila[3]	Escultura de la *Dea Fortuna*[4]	Cabeza de Eros[5]	Dudoso relieve de Melpómene tañendo la cítara[6]	Togado nº1,2,3,4,5, 6 y7[7].	Escultura de Venus[8].

[1] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 235-270; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1989, 75-82; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290.

[2] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 8 de mayo de 2021]

[3] HONGLIANG & ROTHENHÖFER 2019, 716-717; RAMALLO ASENSIO 1999b 523-542; RAMALLO ASENSIO & SANTIUSTE DE PABLO 1993b,7-8; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.

[4] BALIL ILLANA 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983,1985.

[5] No tenemos la certeza de su adscripción al teatro. Pero al ser el único resto escultórico hallado en las cercanías de la edificación teatral debe ser mencionado. ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; MORENO PÉREZ, 2007, 87-106.

[6] No tenemos la certeza de su adscripción al teatro. Se documenta su existencia en el siglo XVIII, pero en la actualidad se encuentra desaparecido. HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.

[7] Son siete fragmentos de togados. Algunos de los fragmentos encajarían unos con otros para conformar una pieza completa, hasta constituir un total de cinco estatuas Los fragmentos denominados como "Togado nº 2" y "Togado nº 6" encajaban a la perfección. Al igual que el "Togado nº 3" con el "Togado nº 7.

[8] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 16; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019; DOMINGO MAGAÑA 2003, 177-179.

Estatua femenina identificada con Livia, esposa de Augusto.[9]	Cabeza de princesa julio-claudia.[10]	Ara del pavo real.[11]	Ménade danzante y torso de Dionisio.[12]			Escultura de *Dea Roma*.[13]	Ciclo augusteo. Busto de un joven príncipe julio-claudio[14].
	Brazo de una escultura monumental.[15]	Ara de la lechuza[16].	Fragmentos escultóricos sin identificar o de dudosa procedencia[17].				Ciclo augusteo. Busto de un niño príncipe julio-claudio[18].
	Fragmento de la parte delantera de un pie de una estatua monumental.[19]	Placa con relieve de *Rea Silva*.					Ciclo Calígula-Claudio. Dos esculturas de togados de individuos adultos y dos esculturas de togados de personas jóvenes[20].

[9] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 5 de mayo de 2021]

[10] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022]
[11] SOLER HUERTAS 2005b, 29-64, 2014, 193-228, 2020, 143-208; RAMALLO ASENSIO 1999b, 523-542
[12] JACQUET-RIMASSA 2010, 433-437; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIÓ DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; GUTIERREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 1992a, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2002, 2006, 251-262, 2020, 87-104; PALOL SALELLAS 1959, 1991b, 375-383, 1994.

[13] SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995, 1997, 51-56; TRUNK 1998, 151-175.
[14] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 16; DOMINGO MAGAÑA 2003, 57.
[15] http://ceres.mcu.es/pages [Consultado 15 de julio de 2022]
[16] RAMALLO ASENSIO 1999a; MEROÑO MOLINA 2017; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 217-218; GALVE IZQUIERDO 2015,119-151.
[17] BARRERA ANGLADA *et al*., 2018 209-216.

[18] GRIS JEREMIAS, BELTRÁN CABALLERO, VIVÓ CODINA 2015, 211-220; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79.
[19] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado el 15 de julio de 2022]
[20] GRIS JEREMIAS, BELTRÁN CABALLERO, VIVÓ CODINA 2015, 211-220; BERGES SORIANO 1982; DEL ARCO MOLINERO 1919; GIMENO PASCUAL 1990; PUIG I CADAFALCH 1920, 213-216.

	Fragmento de la parte trasera de un pie de una estatua monumental[21].	Escultura de Apolo Citaredo.					Ciclo Flavio. Tres magníficas esculturas[22] de mármol blanco.
							Busto de Faustina Menor[23].

Tabla 102. Piezas escultóricas de los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

Una característica común de la decoración escultórica de los teatros de la *Hispania citerior* fue la representación de la *Domus Imperatoria*. Algunos de los teatros con esculturas de los miembros de la familia imperial fueron los siguientes: *Bilbilis*[24], *Caesaraugusta*[25] y *Tarraco*[26]. Las divinidades representadas fueron: *Dea Roma*[27] y *Dea Fortuna*[28]. Las aras encontradas en *Carthago Nova*[29] mostraron también su vinculación con el poder imperial. Otras esculturas como los fragmentos de togados encontrados en *Segobriga* pudieron ser, también, representaciones de los miembros de la familia imperial. Por tanto, la decoración escultórica de los teatros fue el escaparate perfecto para mostrar el poder imperial. Esto quedo refrendado porque todas estas esculturas dedicadas a miembros de la casa imperial se realizaron en mármol, material por excelencia del poder imperial

Sin lugar a duda, los teatros que presentaron un repertorio más rico en cuanto a la decoración escultórica fueron *Carthago Nova* y *Tarraco*. La mayor parte de los retratos imperiales del teatro de *Tarraco* fueron realizados en *officinae* establecidas en la ciudad. La

[21] BELTRÁN LLORIS 2007, 113; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 99. http://ceres.mcu.es/pages [Consultado 15 de julio de 2022]

[22] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 194; BERGES SORIANO 1982, 115-137; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; MAR MEDINA *et al*., 2015.

[23]KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 194; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; DOMINGO MAGAÑA 2003; GRIS JEREMIAS 2015, 217; BERGES SORIANO 1982, 115-137

[24] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 235-270; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1989, 75-82; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290.

[25] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 8 de mayo de 2021]

[26] GRIS JEREMIAS 2015, 192; DEL ARCO MOLINERO 1919; GIMENO PASCUAL 1990; PUIG I CADAFALCH 1920, 213-216; BERGES SORIANO 1982, 115-137

[27] http://ceres.mcu.es/pages/Main [Consultado 8 de mayo de 2021]

[28] BALIL ILLANA 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983.

[29] HONGLIANG & ROTHENHÖFER 2019, 716-717; RAMALLO ASENSIO 1999b 523-542; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.

correcta ejecución del mármol mostró la gran capacidad de estos artesanos. Respecto a su labra recurrieron siempre a materiales importados, puesto que en el entorno de *Tarraco* existieron, principalmente, canteras de calizas y de biocalcarenitas[30]. Asimismo, desconocemos el impacto económico que debió ejercer la producción y la demanda de esculturas en *Tarraco*, considerando su rol como capital provincial (*Véase* 8.2.1. *Tarraco*). Por ejemplo, no se encontraron las firmas de artesanos o, las denominadas escuelas, indicando sus trabajos. No obstante, será el futuro análisis de los aspectos relacionados con los talleres, las técnicas y los modos de producción lo que aportará más luz respecto al papel económico de la escultura romana, no sólo en cuanto a estos ejemplares sino también para la plástica tarraconense en general[31]. La decoración escultórica de *Carthago Nova*[32] estuvo enfocada al culto al poder imperial, no en vano la financiación de este edificio pudo ser obra de Cayo y Lucio Césares los nietos de Augusto (*Véase* 8.2.2. *Carthago Nova*).

B) La decoración pictórica.

En los ocho teatros de nuestro estudio se han conservado escasos restos de decoración pictórica debido a las dificultades de perdurabilidad del resto pictórico. Sin embargo, hemos establecido algunas de sus características. En el teatro bilbilitano se encontraron varios fragmentos con decoración pictórica correspondientes al teatro. Algunos de estos fragmentos presentaron una decoración sencilla en base a moteados o vetado a imitación del mármol. Sin embargo, el elemento con mayor riqueza ornamental fue un friso con diferentes motivos geométricos. Todos estos elementos fueron difíciles de vincular con el área exacta del teatro[33]. Sin embargo, el hallazgo de una serie de fragmentos con decoración pictórica con motivos geométricos se pudo adscribir, con casi totalidad, a los laterales del *frons pulpiti*. Estos fragmentos de decoración pictórica se alternarían con *crustae* de mármol, situados en la zona central.

[30] RUIZ RODRIGUEZ 2018, 75-100.
[31] RUIZ RODRIGUEZ 2018, 75-100.
[32] Hay una monografía dedicada especialmente a la decoración escultórica y pictórica del teatro de *Carthago Nova*, donde cada pieza esta explicada de forma detallada junto a sus paralelos y su relación con el emperador Augusto y sus sucesores (RAMALLO ASENSIO 1999a)
[33] URIBE AGUDO 2004, 191-220; GUIRAL PELEGRÍN 1996, 71; AGUILERA ARAGÓN, CISNEROS CUNCHILLOS, GISBERT AGUILAR 1995, 19-21; MARTÍN-BUENO 2017, 239-262; NÚÑEZ MARCÉN 1993; ÍÑIGUEZ BERROZPE 2016a, 95-116.

Otros ejemplos similares de esta decoración pictórica se pudieron ver en los teatros de *Baelo Claudia* e *Itálica*[34].

Los restos de decoración pictórica del teatro de *Caesaraugusta* presentaron importantes similitudes con el teatro bilbilitano. Las características formales de los restos encontrados fueron piezas con un fondo gris, azulado o rosáceo con salpicaduras a base de gotas, motas o manchas ramificadas en rojo, negro, blanco y amarillo a modo de llovizna[35]. La decoración pictórica del teatro de *Tarraco* es muy escasa. Sin embargo, algunos de los fragmentos encontrados presentaron una decoración moteada con motivos geométricos al igual que en el teatro de *Bilbilis* y *Caesaraugusta*. En los teatros de *Clunia*[36], *Pollentia*[37], *Saguntum*[38] y *Segobriga*[39] no se han encontrado restos de decoración pictórica.

En conclusión, los elementos de decoración pictórica son los peor conservados de la decoración no arquitectónica de los teatros de la *Hispania citerior*. Esto se debió a la dificultad de conservación de los restos pictóricos frente a los escultóricos. Otro de los elementos que conformarían la decoración no arquitectónica de los teatros fueron los jardines

[34] GUIRAL PELEGRÍN 1996, 73; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290; MARTÍN BUENO & MARTÍN CANCELA 2020, 401-413.

[35] GASCÓN LASCAS, ÍÑIGUEZ BERROZPE, SEVILLA MARTÍNEZ 2011, 232-243; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163, 2020, 87-104; MOSTALAC CARRILLO & GUIRAL PELEGRÍN 1987, 191-196; BORDA 1958; CISNEROS CUCHILLOS 2012, 115-134.

[36] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451, 2019, 97-110; GARRIGUET MATA 2002.

[37] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-197.

[38] LARA ORTEGA 1991; ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014; GRASSI 1993, 239-240 PORTACELI ROIG 1993,43-46.

[39] ABAD CASAL 1977,189- 192; ABASCAL PALAZÓN 1992, 309-344, 1994, 2002, 21-44, 2003, 141-158, 2011a, 109-125, 2011b, 50-53; ABASCAL PALAZÓN & CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2002,151-186; ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337; ALFÖLDY 1973; ALMAGRO BASCH 1983a, 1983b,131-150, 1984, 1987, 323-329; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ALMAGRO GORBEA 1990, 207-218; ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012,287-370; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181; ÁLVAREZ DE BUERGO, FORT GONZÁLEZ GÓMEZ-HERAS 2004, 5-22; ATIENZA FUENTE 2011, 25-31, 2014,515-534; CABALLO RUFINO & MELCHOR GIL 2014;

[39] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2009,169-182, 2012,371-396, 2017, 471-490, 2020, 435-458, 2021, 377-388; CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA ,PANZRAM 2019, 191-212;CEBRIÁN FERNANDEZ & HORTELANO UCEDA 2014, 141-156, 2018, 147-151, 2017, 201-219; DELPLACE 1980; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO 2011, 318-341; LE ROUX 2008, 381-401; LOSADA GÓMEZ & DONOSO GUERRERO 1965, 3-57; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995, 1997, 51-56; TRUNK 1998, 151-175.

en áreas como el *porticus post scaenam*[40]. Estas parcelas no se han conservado en ninguno de los teatros de la *Hispania citerior*.

[40] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020.

CAPITULO 5. Características arquitectónicas específicas de los teatros de la *Hispania citerior*

5.1. Características generales de los teatros.

5.1.1. Dimensiones de los teatros.

La medida de referencia del teatro fue el diámetro de la *orchestra*. Según Vitruvio[1] esta dimensión se empleó para obtener el resto de las medidas del teatro. Por ejemplo, la longitud del frente escénico fue el doble de esta y el diámetro de la *cavea* el cuádruple de esta.

Provincia *Hispania citerior*.	
Teatro.	Diámetro de la *Orchestra* (m)
Bilbilis.	20[2]
Bracara Augusta.	18,15[3]
Caesaraugusta.	32[4]
Carthago Nova.	22, 9[5]
Clunia.	25[6]
Pollentia.	11[7]
Saguntum.	22[8]
Segobriga.	19,6[9]
Tarraco.	20, 5[10]
Provincia *Ulterior Baetica.*	
Acinipo.	15,5[11]
Baelo Claudia.	17[12]

[1] Vitr. 5.3.
[2] MARTÍN BUENO 2017, 239-262; MARTÍN-BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149; NÚÑEZ MARCÉN 1993.
[3] MARTINS *et al*., 2015, 321-330.
[4] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; BELTRÁN LLORIS 1993,93-119; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.
[5] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 211; BOLUDA GUTIÉRREZ *et al*., 2020, 42-53; GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015, 141-152; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92.
[6] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231.
[7] AMORÓS AMORÓS 1958; ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.
[8] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[9] SESÉ ALEGRE 1994, 392 ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41 .
[10] GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.
[11] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[12] SILLIÈRES 1997; MILLÁN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11.

Carteia.	17,7[13]
Corduba	31[14]
Gades.	29,5[15]
Italica.	17[16]
Malaca.	20,40[17]
Regina Turdulorum.	16,40[18]
Singilia Barba.	15,50[19]
Urso.	17,25 [20]
Provincia *Ulterior Lusitania*.	
Augusta Emerita.	21,65[21]
Metellinum.	15,35[22]
Olisipo.	17,75[23]

Table 103. Diámetro de la *orchestra* de los teatros hispanos © Elaboración propia.

[13] JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, JAÉN CANDAN, PEÑA RUANO 2015, 179.
[14] VENTURA VILLANUEVA 2006, 99-148; GARRIGUET MATA 2002; MÁRQUEZ MORENO 2004, 337-353; VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180.
[15] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011; ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ 2006.
[16] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146; GARCÍA Y BELLIDO 1960; BELTRÁN FORTES 2008, 47-59.
[17] PUERTAS TRICAS 1982, 203-215.
[18] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54- 62; KURTZ SCHAEFER 2021.
[19] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[20] JIMÉNEZ HERNÁNDEZ & RUIZ CECILIA 2016, 69-80.
[21] MATEOS CRUZ 2018, 52.
[22] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.
[23] FERNANDES 2020b, 403-412.

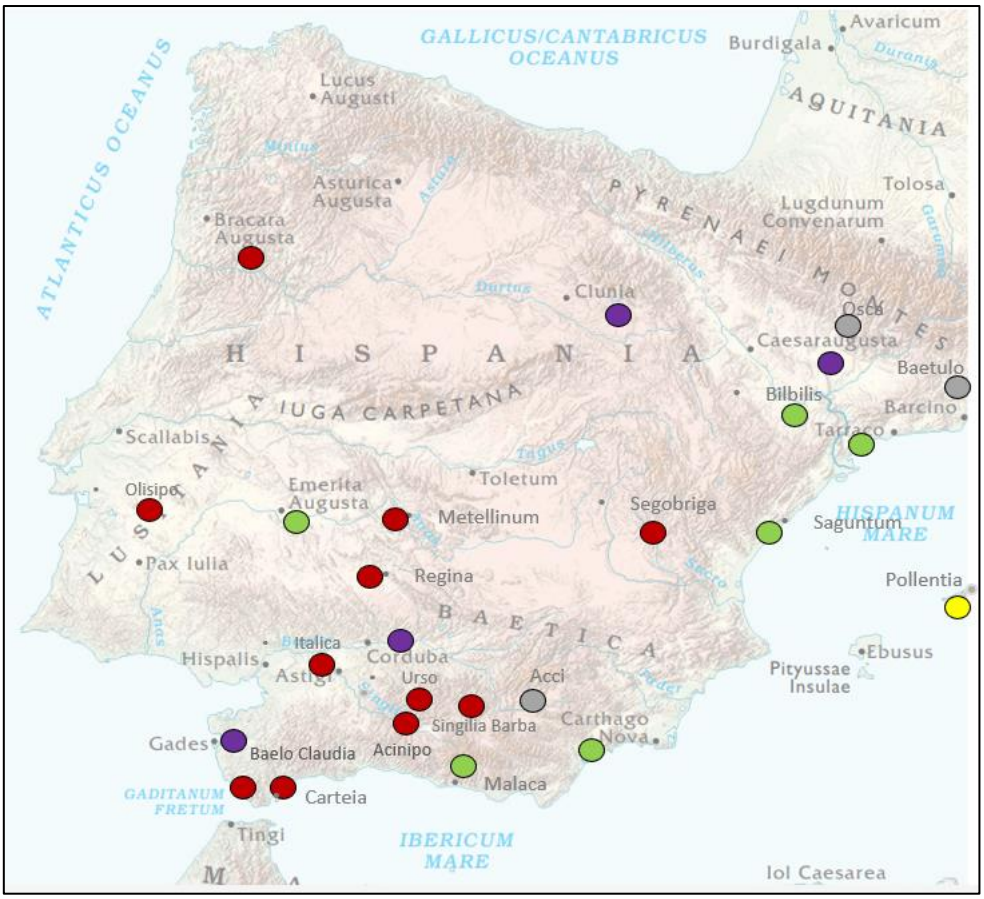


Figura 153. Mapa de las provincias hispanas con diferentes circunferencias según el tamaño de los teatros (diámetro de la *orchestra*) © Elaboración de la autora

Leyenda. Diámetro de la *orchestra*	
	32 m- 25m
	24m-20m
	19m-15m
	14m- 11m
	Desconocido

Leyenda del mapa © Elaboración de la autora

El teatro más grande de Hispania fue el de *Caesaraugusta*[24].En este lugar, algunos estudios situaron al teatro de *Corduba*[25] por delante. No obstante, la diferencia entre ambos era mínima. Además, en los dos casos la participación imperial fue clara (*Véase* Capítulos 8 y 9).

Según su tamaño los teatros pueden clasificarse en tres grupos. El primer grupo constó de los teatros con mayores dimensiones, de treinta y dos metros a veinte metros,

[24] GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119; LACABE ROMANA & AGUORAD OTAL 2017, 582-585.
[25] VENTURA VILLANUEVA 2006, 99-148; MÁRQUEZ MORENO 2004,337-353.

ordenados de mayor a menor tamaño fueron los siguientes: *Caesaraugusta* (treinta y dos metros), *Corduba* (treinta y un metros), *Gades* (veintinueve metros y cincuenta centímetros), *Clunia* (veinticinco metros), *Carthago Nova* (veintidós metros y noventa centímetros), *Augusta Emerita* (veintiún metros y sesenta y cinco centímetros) y *Tarraco* (veinte metros y cincuenta centímetros). El único teatro de este grupo que no fue capital conventual fue *Saguntum* (veintidós metros)[26]. Las razones de su tamaño pudieron ser: (1) la polémica restauración[27] que pudo modificar las dimensiones de la *orchestra*. (2) Su importancia como ciudad escaparate del Mediterráneo occidental, debido a su situación privilegiada. (3) La relevancia de esta ciudad como un enclave estratégico en la Vía Augusta[28]. Sin embargo, el teatro de la capital provincial de la *Hispania citerior*[29]presentó un diámetro sustancialmente menor al resto (veinte metros y cincuenta centímetros). La razón fue su inserción en una trama urbana ya existente. Esto conllevó la necesidad de ajustar su tamaño a las construcciones limítrofes. A partir de Vespasiano, probablemente, se contarán con el circo para las reuniones más multidudinarias. Sin embargo, su programa ornamental, arquitectónico y escultórico (*Véase* 4.1.8 y 4.2.8 *Tarraco*) nos mostró la riqueza de esta edificación.

El segundo grupo incluye los teatros con un diámetro de la *orchestra* entre veinte a quince metros. Ordenados de mayor a menor tamaño, fueron los siguientes: *Malaca* (veinte metros y cuarenta centímetros), *Bilbilis* (veinte metros), *Segobriga* (diecinueve metros y sesenta centímetros), *Bracara Augusta* (dieciocho metros y quince centímetros), *Olisipo* (diecisiete metros y setenta y cinco centímetros), *Carteia* (diecisiete metros y setenta centímetros), *Urso* (diecisiete metros y veinticinco centímetros), *Baelo Claudia* (diecisiete metros), *Italica* (diecisiete metros), *Regina Turdulorum* (dieciséis metros y cuarenta centímetros), *Acinipo* (quince metros y cincuenta centímetros), *Singilia Barba* (quince metros y cincuenta centímetros), *Metellinum* (quince metros y treinta y cinco centímetros) y *Pollentia* (once metros). En este grupo todos fueron ciudades menores a excepción de *Bracara Augusta*[30] que fue capital conventual. En este lugar la administración y la realidad etnoterritorial son diferentes y esto explica que las circunstancias de este teatro sean diferentes al resto de las provincias[31].

[26] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179.

[27] GRASSI 1993, 239-240 PORTACELI ROIG 1993,43-46.

[28] SANCHEZ VERDÚ 2016, 138-155.

[29] DOMINGO MAGAÑA 2003; BERGES SORIANO 1982, 115-137; GRIS JEREMIAS 2015; AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327.

[30] MARTINS *et al*., 2015, 321-330.

[31] DOPICO CAINZOS & SANTOS YAGUAS 2013, 581-600

El teatro de *Pollentia* fue, posiblemente, el teatro más pequeño de Hispania. Si bien, aún faltan investigaciones[32] sobre este.

5.1.2. Características formales del teatro.

5.1.2.1.La *orchestra*

Teatro.	**Técnica/Materiales de pavimentación.**	**Elementos decorativos.**	**Estado de conservación e intervenciones actuales.**
Bilbilis.	Pavimentada con mortero de cal y arena.	No se ha conservado.	Se encuentra cubierto por una superficie vegetal[33].
Bracara Augusta	Pavimentada con mortero de cal y arena	No se ha conservado	Se encuentra cubierto por una superficie vegetal[34].
Caesaraugusta.	*Opus sectile.*	Pavimentado con mármoles coloreados de importación.	En la restauración se han señalizado la ubicación de las áreas decoradas con mármoles coloreados[35].
Carthago Nova.	*Opus sectile.*	Pavimentado con placas de mármol, en forma de rombos blancos y negros	En la restauración se han señalado la ubicación de las áreas decoradas[36].
Clunia.	*Opus sectile.*	Pavimentada con mármol de Espejón.	La *orchestra* se restauró con la creación de una superficie arenosa[37].
Pollentia.	Pavimentada con mortero de cal y arena.	Desconocida.	En la actualidad presenta un pavimento con restos de argamasa. Muy deteriorada.[38]

[32] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50; ARRIBAS PALAU 1978; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2005, 93-115; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; GIAIME *et al*., 2017, 184-201.

[33] SÁENZ PRECIADO 2018, 10-52.

[34] MARTINS *et al*., 2015, 324.

[35] De los fragmentos de *opus sectile* encontrados en la calle del Coso solo se conservan algunas referencias puntuales que reproducimos textualmente. La primera de J. Galiay (1946, 160-161) dice: "Cuando se verifica la operación de arranque del mosaico de Baco en la casa número 15 del Coso, de Zaragoza, de los señores de Ena, se vió que al lado de aquel aparecía otro mosaico de tipo alejandrino, hecho con losetas de mármol de distintos tamaños y tonos variados, en labor geométrica de octógonos y cuadrados, encerrado en otro de teselas de dibujo geométrico y volutas, a todo color, que también arrancó para su consolidación". B. Taracena (1947, 156) por su parte indica: "De *opus sectile* se han encontrado piezas de temas vegetales en Illici, de trazado geométrico, con mármoles y jaspes en Itálica, conservados en la Colección Lebrija, y últimamente con peltas y losanges en bellos colores verde, granate etc., en la casa del señor Ena en Zaragoza, este inmediato al de Baco y posiblemente del siglo II" (GALLIAY, 1946; PEREZ OLMEDO 1996, 194; TARACENA 1947, 34-178).

[36] RAMALLO ASENSIO 2010, 203-241.

[37] DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451.

[38] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1973, 190-197.

Saguntum.	*Opus sectile.*	Desconocida.	En la restauración de la *orchestra* no se han tenido en cuenta los materiales originales[39].
Segobriga.	Pavimentada con mortero de cal y arena.	Desconocida.	La restauración intento recrear el pavimento original[40].
Tarraco.	*Opus sectile.*	Placas de mármol de Santa Tecla.	Se encuentra cubierto por una superficie vegetal.[41]
Acinipo.	*Opus sectile.*	Desconocida.	La *orchestra* se restauró con la creación de una superficie arenosa.[42]
Baelo Claudia.	*Opus sectile.*	Desconocida.	La orchestra se restauró con la creación *de* una superficie arenosa.
Carteia.	Pavimentada con mortero de cal y arena.	Desconocida.	La *orchestra* se restauró con la creación de una superficie arenosa.[43]
Corduba.	*Opus sectile.*	Desconocida.	No se ha podido realizar una restauración de este sector porque la *orchestra* y el edificio escénico permanecen aún ocultos bajo el habitado actual.[44]
Gades.	*Opus sectile.*	Desconocida ya que solo se han conservado algunas losetas rectangulares sobre las que se situaría el pavimento de *opus sectile.* Este fue totalmente saqueado en época medieval.	Desde el Centro de Interpretación del *Theatrum Balbi* se puede contemplar una parte de la *orchestra* reconstruida mediante tablones de madera. Esta reconstrucción no intenta emular los materiales originarios sino posibilitar la circulación de visitantes por esta área.[45]
Italica.	*Opus sectile.*	Mármol rosado con base blanco-amarillenta y vetas rojizas y grises[46]. Sin embargo en la bibliografia de comienzos de la década de los setenta se hizó referencia a su color verde (verde antico procedente de	Se ha restaurado emulando los materiales primigenios con losetas rectangulares de color rosado[48].

[39] *Véase* polémica de la restauración del teatro de *Saguntum*: ALMAGRO GORBEA 1993, 324-329; ESTEBAN CHAPARRIA 2014, 159-182; GRASSI 1993, 239-240; PORTACELI 1993, 43-45.
[40] SESE ALEGRE 1995.
[41] MAR MEDINA 1993, 21.
[42] DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252.
[43] JIMENEZ HERNANDEZ *et al*.,2015, 161-185.
[44] BORREGO DE LA PAZ 2006, 65-84.
[45] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011; PACHON GARCIA *et al*., 2014, 3-5.
[46] JIMÉNEZ MARTÍN 1989, 277-318.
[48] FERNÁNDEZ MONTERO 1993, 173-181.

		Tesalia).[47]	
Malaca.	*Opus sectile.*	Se encontró una única losa rectangular de mármol. En ella se observa una inscripción.[49]	En la restauración se han mantenido elementos del pavimento originario combinados con los elementos restaurados.[50]
Regina Turdulorum.	Pavimentada con mortero de cal y arena.	Desconocida.	La *orchestra* se restauró con una superficie arenosa.[51]
Singilia Barba.	Pavimentada con mortero de cal y arena.	Desconocida.	La *orchestra* no se ha conservado.[52]
Urso.	Pavimentada con mortero de cal y arena.	Desconocida.	La *orchestra* no se ha conservado.[53]
Augusta Emerita.	*Opus sectile.*	De tamaño modular entre grande y medio, organizado a base de unidades de tipo rectangular-reticular con rectángulos de mármol veteado gris y bandas de color amarillo rosado con un total de diecisiete piezas. Los materiales empleados fueron de procedencia lusitana, las canteras de Estremoz.	La restauración intento emular los materiales originarios.[54]
Metellinum.	*Opus sectile.*	Desconocida.	La restauración combinó la colocación *in situ* de elementos del pavimento originario, muy deteriorado, con elementos restaurados.
Olisipo.	*Opus sectile.*	Placado mármoreo en tonos grisáceo y rosa realizado en mármoles. Los materiales empleados fueron de	En la restauración se han intentado mantener los elementos originarios de este sector.[55]

[47] CANTO DE GREGORIO 1977, 165-188.

[49] *C(aius) Grac[3] / C(aius) Aurelius Gal(eria) Crito et L(ucius) V[3] d(e) s(ua) p(ecunia) d(ederunt)*; HEp 2008, 87 = AE 1965, 56 .

[50] CORRALES AGUILAR 2007, 53-76; MORA SERRANO 2003, 359-376.

[51] ÁLVAREZ MARTÍNEZ 2018, 71.

[52] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.

[53] RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2016, 69-80.

[54] PÉREZ OLMEDO 1996, 71.

[55] PÉREZ OLMEDO 1996,199.

		procedencia lusitana, las canteras de Estremoz.	

Tabla 104. Características de la *orchestra* de los teatros hispanos © Elaboración propia

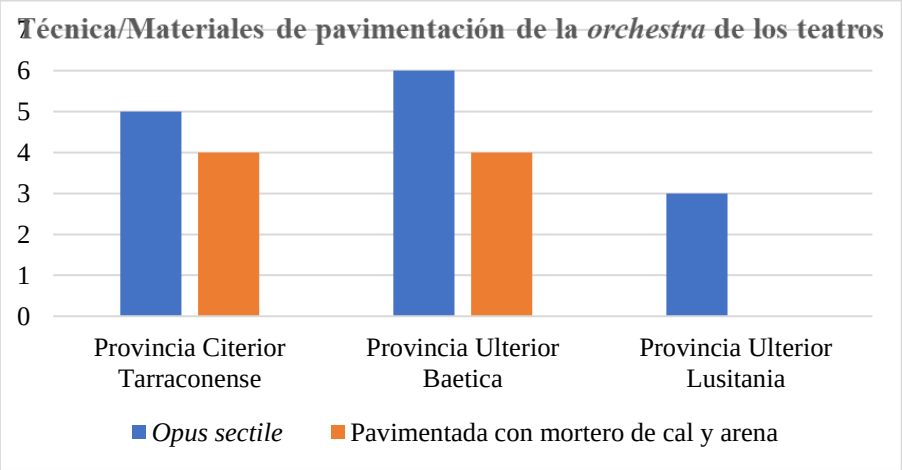


Gráfico 26. Número de teatros divididos por provincias de la técnica y materiales de pavimentación de la *orchestra* © Elaboración de la autora.

La *orchestra* de la mayoría de los teatros hispanos estuvo pavimentada con *opus sectile*. En el caso de la *Hispania citerior*, solo tres teatros *Bilbilis*, *Pollentia* y *Segobriga* tuvieron una pavimentación con mortero de cal y arena. En nuestra opinión, la razón de la utilización de materiales más pobres en estos teatros se debió a la menor entidad de estas ciudades, frente al empleo de *opus sectile* en la *orchestra* de los teatros de las capitales conventuales. En la provincia de la *Baetica* no podemos relacionar un tamaño menor con una menor decoración en su *orchestra*. Una característica común de los teatros de *Carteia*, *Urso* y *Singilia Barba* es su actual grado de deterioro. Estos tres teatros fueron excavados en su totalidad. Sin embargo, no cuentan con apenas restos arqueológicos visibles porque no se ha aplicado una labor de conservación. Además, los tres teatros sufrieron un importante grado de expolio. En *Lusitania*, las tres *orchestrae* de sus teatros estuvieron pavimentadas con *opus sectile.*

El *opus sectile* utilizado en los teatros de *Olisipo*, *Augusta Emerita*, *Caesaraugusta* y *Tarraco* tiene importantes similitudes. La elección de un esquema de sencillez y el uso de materiales locales en la *orchestra* del teatro de *Olisipo* revelaron una intención práctica y a la vez estética. En el caso de la *orchestra* del teatro de *Augusta Emerita* también se observó una sencillez tanto en los materiales como en el diseño y la composición.

Al igual que en la *orchestra* del teatro de *Caesaraugusta* y en el *proscaenium* del teatro de *Tarraco*[56].

5.1.2.2.La c*avea*

- *Inma cavea*

Provincia *Citerior Tarraconense.*				
	Nº de gradas.	Revestimiento.	Estado de conservación.	Observaciones.
Bilbilis.	15	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	Solo se ha conservado la piedra caliza muy deteriorada.
Bracara Augusta.	0	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	Solo se ha conservado la piedra caliza muy deteriorada.
Caesaraugusta.	15	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	Solo se ha conservado la piedra caliza muy deteriorada.
Carthago Nova.	17	No se ha conservado.	Restaurado.	La *poedria* estuvo revestida de mármol blanco. Sin embargo, no tenemos la certeza de si la *inma cavea* también estuvo revestida con este material.
Clunia.	25	No se ha conservado.	Restaurado.	Probablemente revestido con mármol de Espejón.
Pollentia.	5	No se ha conservado.	Ligeramente deteriorado.	Se ha conservado aunque con evidentes signos de erosión.
Saguntum.	9	No se ha conservado.	Restaurado.	Todos los sectores del graderío se han restaurado con el mismo material.
Segobriga.	5	No se ha conservado.	Restaurado.	Todos los sectores del graderío se han restaurado con el mismo material.
Tarraco.	15	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	Solo se ha conservado la piedra caliza muy deteriorada.
Provincia *Ulterior Baetica*				
Acinipo.	15	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	El deterioro del graderío fue mayor a partir de la fila doce. La parte derecha mostró un mayor grado de deterioro.
Baelo Claudia.	15	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	El estado de conservación de las gradas fue pésimo.
Carteia.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado ningún elemento del graderío del teatro. De este solo se ha conservado sus cimientos.

[56] PÉREZ OLMEDO 1996, 199.

Corduba.	14	Se han encontrado diferentes mármoles.	La fila decima y undécima se conservaron en su estado primigenio, el resto fueron restauradas.	Su principal diferenciación fue que todas las gradas conservadas están elaboradas en bloques de mármol o en caliza marmórea.
Gades.	16	Solo se han conservado las gradas más cercanas a la *media cavea.*	La mayoría de las gradas de este sector no se encuentran visibles al estar inserto en la trama urbana actual.	El número de gradas de este sector es una estimación en la medida que esta parte del graderío no es visible.
Italica.	5[57]	Dieciocho fragmentos de diferentes tamaños relativos a las tres primeras gradas. Todos ellos tuvieron un grosor medio de siete a cinco centímetros y presentaron coloraciones diversas: blanco, blanco con vetas rosadas y blanco con vetas grises.	Restaurado	Entre los materiales recuperados en el curso de las excavaciones se encontraron dos placas marmóreas epigráficas[58] (I-34 e I-35). Estas se interpretaron como cubiertas de asientos identificadas con el nombre de los individuos que lo habían reservado para sí[59].
Malaca.	15	No se ha conservado.	Restaurado.	En los dos cunei centrales la piedra presentó una mejor apariencia, sin apenas signos de desgaste.
Regina Turdulorum.	10	No se ha conservado.	Restaurado.	Las tres primeras gradas se encontraron en buen estado de conservación. Sin embargo, de la tercera a la décima grada fue necesaria una restauración sobre todo en los *cunei* laterales.

[57] En este caso se observa perfectamente la diferenciación entre la *ima cavea* y la *poedria* compuesta por tres gradas mucho más amplias que las de la *ima cavea* y el resto de sectores (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004, 100)
[58] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004, 563-564
[59] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004, 79

Singilia Barba.	15	No se ha conservado.	No se ha conservado.	Solo se han encontrado trece gradas, no visibles, mediante georradar.
Urso.	10	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	Solo se ha conservado la piedra caliza muy deteriorada.
Provincia *Ulterior Lusitania.*				
Augusta Emerita.	23	No se ha conservado.	Restaurado.	Esta fue la parte de la *cavea* que conservó su aspecto original. Se recubrió con hormigón y resinas para su utilización patrimonial.
Metellinum.	10	No se ha conservado.	Restaurado.	Se realizaron labores de restauración para la mejora de la apariencia de estas gradas. Sin embargo, este sector del teatro ya presentaba un buen estado de conservación en el momento de su hallazgo.
Olisipo.	0	No se ha conservado.	No se han conservado.	La mayor parte del graderío no se ha conservado. Esta sección se talló directamente sobre el afloramiento rocoso[60].

Tabla 105. Características de la *media cavea* de los teatros hispanos © Elaboración propia.

[60] *Acinipo*. DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252; *Baelo Claudia***.** SILLIÈRES 1997, 156-215; *Bilbilis*. MARTÍN BUENO 1975, 1987,17-32; *Caesaraugusta*. ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-104; GALVE IZQUIERDO 2018,59-119; GUIRAL PELEGRIN 2014,123-137. *Carthago Nova*. BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; LLORENS FORCADA 1994; PEREA YÉBENES 2005, 65-86; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2005a, 2014, 193-228; *Carteia*. JIMÉNEZ VIALÁS 2017. *Clunia*. MARTÍNEZ DÍEZ 2020, 223-231; DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-45; *Corduba*. DUPRÉ RAVENTÓS 2004a, 65. *Augusta Emerita*. MATEOS CRUZ 2018, 32. *Gades*. BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011. *Italica*. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.; *Malaca*. CORRALES AGUILAR 2007, 53-76. *Metellinum*. MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391-398; *Olisipo*. FERNANDES 2013, 705-730, 2020a, 231-240; *Pollentia*. ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2011, 285-304 *Regina Turdulorum*: ÁLVAREZ MARTÍNEZ 2018, DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; *Saguntum*: . ALMAGRO GORBEA 1979, 165-188; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991; *Segobriga*. SESÉ ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; *Singilia Barba*. SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-252; *Tarraco*. MAR MEDINA 2015, 326; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; ROCA ROUMENS 1983, 97-101. *Urso*: JIMENEZ SALVADOR 1993, 225-238; CIANCIO ROSSETTO & PISANI SARTORIO 1997, 188-196.

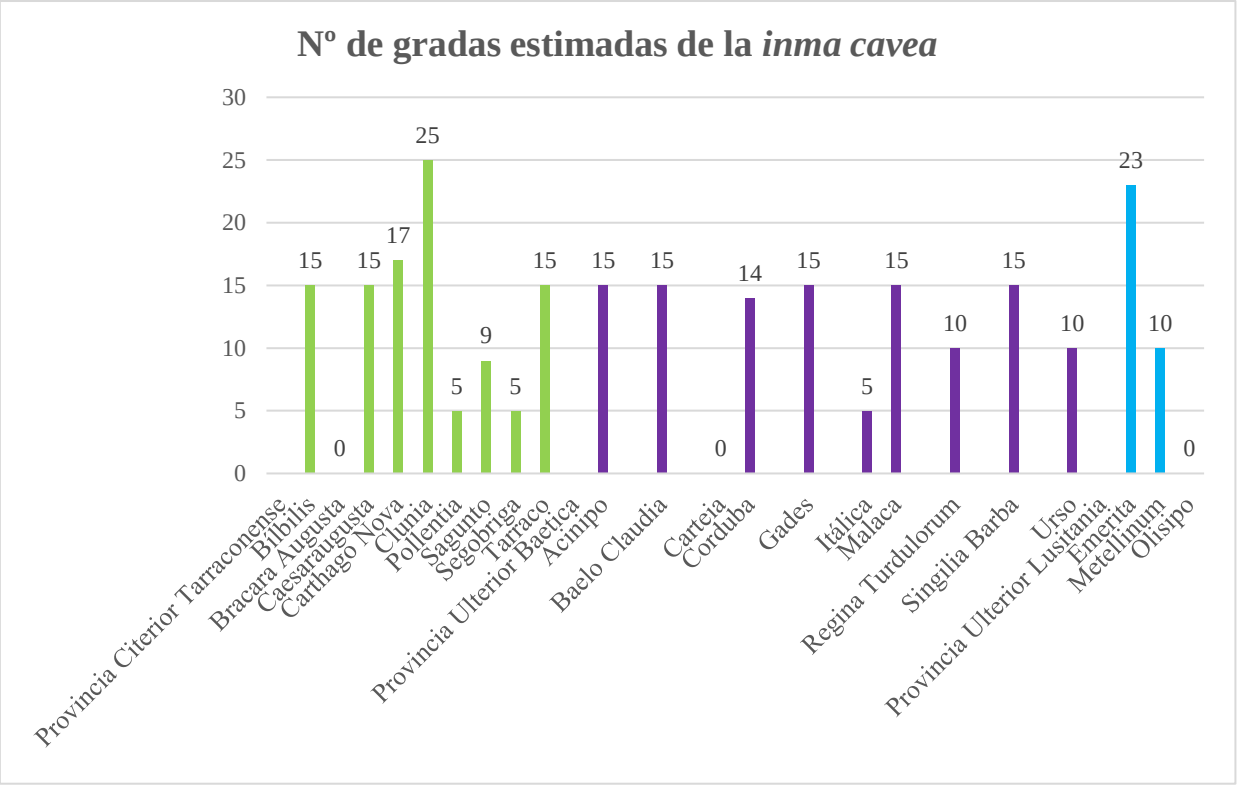


Gráfico 27. Número de gradas de la *inma cavea* de los teatros romanos © Elaboración propia

LEYENDA	
Color	**Teatros**
	Provincia *Citerior Tarraconense*
	Provincia *Ulterior Baetica*
	Provincia *Ulterior Lusitania*

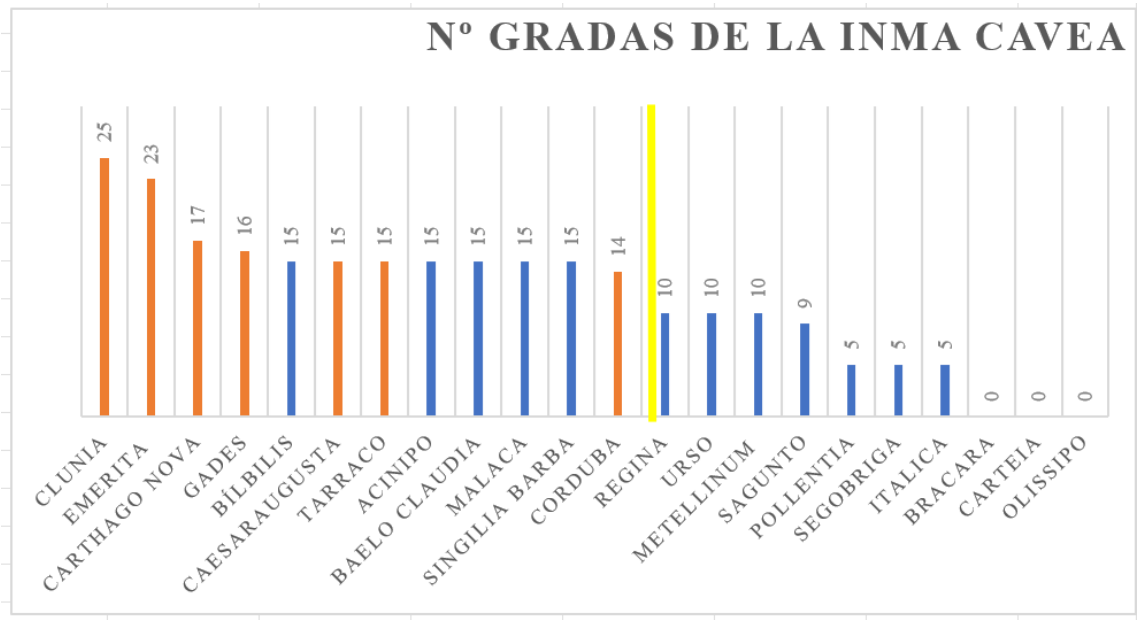


Gráfico 28. Número de gradas de la *inma cavea*, ordenadas de mayor a menor, de los teatros hispanos © Elaboración propia

LEYENDA	
COLOR	Ciudades
	Capitales conventuales
	Resto de ciudades
	>14 filas. *Lex Ursonensis*

Leyenda del gráfico nº28

Los asientos más cercanos a la *orchestra*, previos a la *inma cavea*, recibieron el nombre de *proedria*. Este término griego designó al sector más externo de la *orchestra*. Los asientos de las gradas de la *proedria* tuvieron una altura superior al resto. También, estuvo compuesta de uno o más escalones. Además, en esta área se pudieron situar de forma temporal asientos de madera[61]. En las ciudades provinciales, tal y como se observa en la *Lex Ursonensis*, los puestos privilegiados de la *proedria* estuvieron reservados a los decuriones, a los magistrados de la ciudad y a todos los que se les hubiera concedido tal privilegio, al menos con la mitad de los votos del *ordo decurionum*[62]. Igualmente, en la *proedria* se situaban magistrados y senadores venidos de Roma o cargos de la administración imperial.

[61] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2003, 155-181.
[62] En el teatro italicense ha sido documentada una estructura de *opus testaceum* apoyada sobre el *balteus*, en la *proedria* (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2003, 155-181)

En la *proedria* junto a las primeras filas de la *inma cavea,* la aristocracia municipal pudo incluso llegar a ocupar estos asientos en propiedad y a perpetuidad, de ahí que en muchas ocasiones los individualizaron físicamente[63].

Para la cúspide de la élite social de la ciudad no solo estuvo la *proedria* sino también los *tribunalia*. Estos últimos eran espacios situados sobre los *itinera*, abiertos a la *orchestra* y la *scaena*. Estos se ocuparon por el *dator ludorum*, el magistrado que financió los juegos. La jerarquización social del graderío se reguló mediante la legislación romana. Los dos textos legales que se encargaron de la regulación del espacio teatral fueron: la *Lex Roscia Theatralis* del año 67 a.C. y sus posteriores enmiendas y sus ampliaciones en la *Lex Iulia Theatralis*. Esta última se encuadró dentro del importante programa de renovación social llevado a cabo por Augusto. Junto a estas dos disposiciones hay que considerar la *Lex Ursonensis* del año 44 a.C[64]. Esta última solo aplicable a la ciudad de Urso. Las tres disposiciones estuvieron en vigor hasta el siglo II d.C[65].

La *Lex Roscia Theatralis* rescató un antiguo texto abolido por Sila, por el cual los miembros del *ordo equester* podían utilizar las catorce primeras gradas, ubicadas a continuación de las de los senadores. Este espacio se denominó *inma cavea*. Los caballeros arruinados pudieron seguir utilizando estos puestos tras la reforma augustea[66]. En el gráfico (gráfico nº 28) hemos realizado una división con una línea amarilla en aquellos teatros cuya *inma cavea* constó de catorce filas o más. Estos teatros fueron los siguientes: *Clunia*, *Augusta Emerita*, *Carthago Nova*, *Gades*, *Bilbilis*, *Caesaraugusta*, *Tarraco*, *Acinipo*, *Baelo Claudia*, *Malaca*, *Singilia Barba* y *Corduba*. De estos doce teatros, siete fueron teatros de capitales conventuales. Al ser capitales conventuales acudían a ellas numerosas élites y por ende necesitaban de esta característica.

El graderío del teatro fue el reflejo del orden social existente, se convirtió así, en una ciudad dentro de la propia ciudad. Cada grupo social tuvo su lugar. La sociedad romana se organizó en *ordines*, grupos con diferentes funciones en la comunidad que, a su vez, tuvieron diferentes *gradus dignitatis*[67]. Además, el teatro fue la edificación conun mayor grado de jerarquización con respecto al resto de los edificios de espectáculos.

[63]RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2001, 79-83, 2003, 155-181.

[64] GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 1989; RAWSON 1987,83-114.

[65] JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 225- 238; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2001, 79-84.

[66] EDMONSON 1999, 77-95; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2001, 79-84.

[67] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2001, 79-84.

Una muestra de ello se observó en la *Lex Ursonensis* donde se alude a los puestos reservados en los *ludi scaenici* a *incolae, hospites y atventores*[68]. Sin embargo, esta distinción no estuvo presente en los *munera gladiatoria* ni en los *ludi circenses*. La jerarquización de la sociedad en el teatro también se visibilizaba mediante la vestimenta. De hecho, las obligadas indumentarias blancas, características de ciertos rituales y de la asistencia a los santuarios, mostraron el carácter sacro del teatro en este momento. El resultado fue la totalidad de la población dispuesta jerárquicamente, ataviada con las ropas y atributos característicos de su rango y de su posición social[69].

Las gradas de los teatros hispanos de: *Italica*, *Malaca*, *Carthago Nova*, *Caesaraugusta* y *Clunia* se componían de bloques paralelepípedos superpuestos, realizados en caliza o en arenisca local. Otra forma de constituir las gradas fue mediante una cama escalonada de *opus caementicium* con un chapado de losas de mármol, como fue el caso del teatro de *Tarraco*. Sin embargo, en el teatro de *Colonia Patricia* todas las gradas conservadas tanto *in situ* como *in loco* estuvieron realizadas en mármol o caliza marmórea de color blanco. Si bien, no se trató de bloques paralelepípedos sino de piezas de sección triangular diseñadas para ir ubicadas en una cama de mortero en forma de plano inclinado. Probablemente existiese un modelo de grada iniciado por el Teatro de Marcelo. Sin embargo, esto no pudo ser corroborado puesto que en la actualidad se desconoce la morfología exacta de sus gradas[70]. No obstante, en nuestra opinión lo más correcto fuese pensar que el prototipo de grada provino del teatro de Pompeyo, como apuntó Monterroso[71]. En la *inma cavea* fue donde mejor se conservaron los diferentes modelos de grada.

- *Media cavea.*

Provincia *Citerior Tarraconense.*				
	Nº de gradas.	Revestimiento.	Estado de conservación.	Observaciones.
Bilbilis.	10	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	Solo se ha conservado la piedra caliza muy deteriorada.
Bracara Augusta.	0	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	Este sector se asentó, parcialmente, sobre: los recortes de la roca, los niveles de la roca madre y los niveles compuestos por cimentaciones de *opus caementicium.*
Caesaraugusta.	10	No se ha	No se ha	Solo se ha conservado la piedra

[68] POCIÑA PEREZ 1976, 435-442, 1981b,59-62.
[69] PARKER 1999, 163-179.
[70] VENTURA VILLANUEVA 2002.
[71] MONTERROSO CHECA 2006b, 45-64.

		conservado.	Conservado.	caliza muy deteriorada.
Carthago Nova.	6	No se ha conservado.	Restaurado.	La *poedria* se revistió de mármol blanco. Sin embargo, no tenemos la certeza de sí la *inma y media cavea* estuvieron totalmente revestidas.
Clunia.	20	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	Probablemente se revistió con mármol de Espejón.
Pollentia.	10	No se ha conservado.	Ligeramente deteriorado.	Se ha conservado, aunque con evidentes signos de erosión.
Saguntum.	8	No se ha conservado.	Restaurado.	Se restauraron todos los sectores del graderío con el mismo material.
Segobriga.	4	No se ha conservado.	Restaurado.	Se restauraron todos los sectores del graderío con el mismo material.
Tarraco.	12	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.
Provincia Ulterior Baetica				
Acinipo.	10	No se ha conservado.	Solo se han conservado las primeras filas.	Solo se ha conservado la piedra caliza muy deteriorada.
Baelo Claudia.	15	Algunos fragmentos de restos mármoreos.	Restaurado.	Este sector se restauró con materiales locales de similares características a los originales.
Carteia.	0	No se ha conservado.	No se ha conservado.	De este sector solo se han conservado sus cimientos.
Corduba.	0	No se ha conservado.	No se ha conservado.	De este sector solo se han conservado sus cimientos.
Gades.	20	No se ha conservado.	Bastante deteriorado.	La pendiente de la *media cavea* fue cuatro grados más pronunciada que la *inma cavea*. Esta sección del graderío a duras penas puede seguirse mediante los restos conservados.
Italica.	5	No se ha conservado.	Restaurado.	Este sector se restauró con materiales locales de similares características a los originales.
Malaca.	15	No se ha conservado.	Solo se han conservado las primeras filas y estaban muy deterioradas.	La *inma* y la *media cavea* tuvieron el mismo esquema compositivo.
Regina Turdulorum.	0	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.
Singilia Barba.	0	No se ha conservado	No se ha conservado	Solo se han encontrado mediante georradar trece gradas.

Urso.	0	No se ha conservado.	No se ha conservado.	Se tallaron en la roca arenisca. Pero no tenemos ningún dato sobre el número de gradas de este sector.
Provincia *Ulterior Lusitania*				
Augusta Emerita.	5[72]	No se ha conservado.	Restaurado.	Este sector se restauró con materiales locales de similares características a los originales.
Metellinum.	8	No se ha conservado.	Restaurado.	Este sector se encontró en 2009, cuando su identificación supuso el comienzo de las restauraciones en esta área.[73]
Olisipo.	0	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.[74]

Tabla 106. Características de la *media cavea* de los teatros hispanos © Elaboración propia.

[72] MATEOS CRUZ & PIZZO 2013, 87

[73] GUERRA MILLÁN 2016, 239-267.

[74] *Acinipo*. DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252; *Augusta Emerita* Esta es la fecha que nos refiere la epigrafía sobre el monumento, pero la fisonomía del edificio no se corresponde con esa cronología, MATEOS CRUZ 2018, 32; *Baelo Claudia***.** SILLIÈRES 1997, 156-215; *Bilbilis*. MARTÍN BUENO 1975, 1987,17-32; *Caesaraugusta*. ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-104; GALVE IZQUIERDO 2018,59-119; GUIRAL PELEGRIN 2014,123-137. *Carthago Nova*. BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; LLORENS FORCADA 1994; PEREA YÉBENES 2005, 65-86; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2005a, 2014, 193-228; *Carteia*. JIMÉNEZ VIALÁS 2017. *Clunia*. MARTNEZ DIEZ 2020, 223-231; DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-45; *Corduba*. DUPRÉ RAVENTÓS 2004a, 65. *Gades*. BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011. *Italica*. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.; *Malaca*. CORRALES AGUILAR 2007, 53-76. *Metellinum*. MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391-398; *Olisipo*. FERNANDES 2013, 705-730, 2020a, 231-240; *Pollentia*. ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2011, 285-304 *Regina Turdulorum*: ÁLVAREZ MARTÍNEZ 2018, DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; *Saguntum*: . ALMAGRO GORBEA 1979, 165-188; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991; *Segobriga*. SESÉ ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; *Singilia Barba*. SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-252; *Tarraco*. MAR MEDINA 2015, 326; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; ROCA ROUMENS 1983, 97-101; *Urso*: la mayoría de los investigadores, JIMENEZ SALVADOR 1993, 233, 1994, 68; CIANCIO ROSSETTO & PISANI SARTORIO 1997, 195; RAMALLO ASENSIO 2003, 42, proponen la época augustea, aunque sin explicitar en base a qué criterios; tan sólo se indica que es la misma fecha que la de una gran mayoría de los teatros de Hispania. Sin embargo, otros autores, SEAR 2006; AKTÜRE 2011, 941, no se atreven a proponer cronología alguna para el teatro de Osuna.

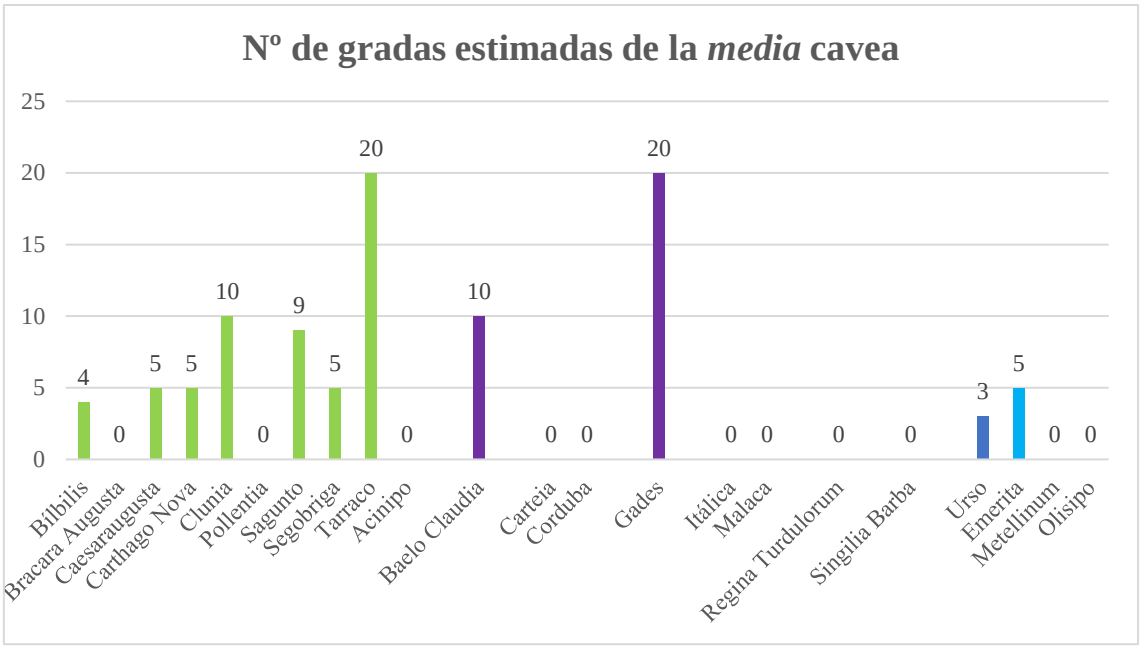


Gráfico 29. Número de gradas de la *media cavea* de los teatros romanos © Elaboración propia

LEYENDA	
Color	**Teatros**
	Provincia *Citerior Tarraconense*
	Provincia *Ulterior Baetica*
	Provincia *Ulterior Lusitania*

Leyenda del gráfico nº29.

La *media cavea* era el sector del teatro dedicado, esencialmente, a la *plebs* romana. Este grupo social fue tan numeroso como heterogéneo[75]. Por esta razón, se realizó en un material más pobre, como la caliza. Como se observa en el gráfico (gráfico nº 29) las ciudades con una mayor capacidad para este grupo social fueron *Clunia*, *Tarraco*[76] y *Gades*[77]. Resulta significativo que fuese Clunia la que tuviese una mayor capacidad para la *plebs* y no *Tarraco*. En la *Baetica* los teatros de mayor tamaño fueron, probablemente, el *Corduba*[78] y *Gades*. Sin embargo, teniendo en cuenta la gran capacidad de este teatro parece lógico pensar en un espacio dedicado a la *plebs* de grandes dimensiones. Asimismo, la otra capital provincial, *Augusta Emerita* [79] como capital de la Lusitania,

[75] POCIÑA PEREZ 1976, 435- 442.
[76] REMOLÁ VALLVERDÚ 2019; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79.
[77] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011, 259-311.
[78] DE DIOS BORREGO DE LA PAZ 2009, 171-226.
[79] MATEOS CRUZ 2018.

únicamente dispuso de cinco gradas dedicadas a este sector. La explicación puede encontrarse en el gran número de gradas de la *inma cavea*, veintitrés, donde no solo se sentó la élite de la sociedad sino también miembros de la *plebs* enriquecidos. Estos al disponer de su asiento junto a la cúspide de la sociedad se diferenciaron así del resto de su grupo. Por tanto, podemos decir que los teatros de las capitales conventuales están pensados tanto para la plebe como para las élites municipales y provinciales.

- *Summa cavea.*

Provincia *Citerior Tarraconense*.				
	Nº de gradas.	Revestimiento.	Estado de conservación.	Observaciones.
Bilbilis.	4	No se ha conservado.	No se ha conservado.	Realizadas en madera.
Bracara Augusta.	0	No se ha conservado.	No se ha conservado.	Este sector se dispuso sobre una serie de rellenos. Sin embargo, sería necesario realizar más excavaciones para conocer mejor esta parte del graderío.
Caesaraugusta.	5	No se ha conservado.	No se ha conservado.	Realizadas en madera.
Carthago Nova.	5	No se ha conservado.	Restaurado.	Se restauraron todos los sectores del graderío con el mismo material.
Clunia.	10	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado
Pollentia.	0	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.
Saguntum.	9	No se ha conservado	Restaurado	Se restauraron todos los sectores del graderío con el mismo material.
Segobriga.	5	No se ha conservado	Restaurado	Se restauraron todos los sectores del graderío con el mismo material.
Tarraco.	20	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado[80].

[80] *Bilbilis***.** MARTÍN BUENO 2017, 236-262, 2020, 89-104; *Caesaraugusta*. BELTRÁN LLORIS 1993, 93-119; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; *Carthago Nova*. RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020; SOLER HUERTAS 2020,143-208; *Clunia*. MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231; DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-45; 1991, *Saguntum*. ARANEGUI GASCÓ & HERNÁNDEZ HERVÁS 1993, 13-24; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; *Segobriga*. ABASCAL PALAZON *et al*., 2010, CEBRIÁN FERNANDEZ 2012, 371-396, 2017, 471-490, 2020, 435-458; *Tarraco*. MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS 2015.

Provincia *Ulterior Baetica.*				
Acinipo.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado
Baelo Claudia.	10	Algunos fragmentos de restos mármoreos.	Restaurado.	Este sector se restauró con materiales locales de similares características a los primigenios.
Carteia.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.
Corduba.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado ningún elemento de la *media* ni *summa cavea* al encontrarse estas partes del graderío insertas en la trama urbana actual[81].
Gades.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.[82].
Italica.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	En la actualidad, el límite superior del teatro se sitúa al final de la *media cavea*[83].
Malaca.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha Conservado.	No se ha conservado[84].
Regina Turdulorum.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha Conservado.	No se ha conservado [85].
Singilia Barba.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha Conservado.	No se ha conservado[86].
Urso.	3	No se ha conservado.	No se ha Conservado.	No se ha conservado, pero a través de las diferentes mediciones tomadas *in situ* se ha podido saber el número de gradas de este sector[87].
Provincia *Ulterior Lusitania*				
Augusta Emerita.	5	No se ha conservado.	Restaurado.	Este sector se remató con el porticus in summa gradatione, pavimentado con un excelente hormigón hidráulico. En esta protección hay

[81] DE DIOS BORREGO DE LA PAZ 2006, 65-84; BAENA ALCÁNTARA 2003, 157-161.
[82] DE DIOS BORREGO DE LA PAZ 2006, 65-84; BAENA ALCÁNTARA 2003, 157-161.
[83] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146, 2004.
[84] PUERTAS TRICAS 1982, 203-215; TEJEDOR CABRERA, LINARES GOMEZ DEL PULGAR, GÁLAN NOGALES 2015,77-85.
[85] ÁLVAREZ MARTÍNEZ 2018; DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62.
[86] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[87] RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2016, 69-80.

				que ubicar los postes, que amarraron y tensaron los tirantes del *vellum* que solía cubrir los teatros.
Metellinum.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	Este sector, probablemente, fuese un añadido posterior.
Olisipo.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	No se ha conservado.	La *media* y *summa cavea* fueron realizadas mediante una construcción artificial en *opus caementicium*[88].

Tabla 107. Características de la *summa cavea* de los teatros hispanos © Elaboración propia.

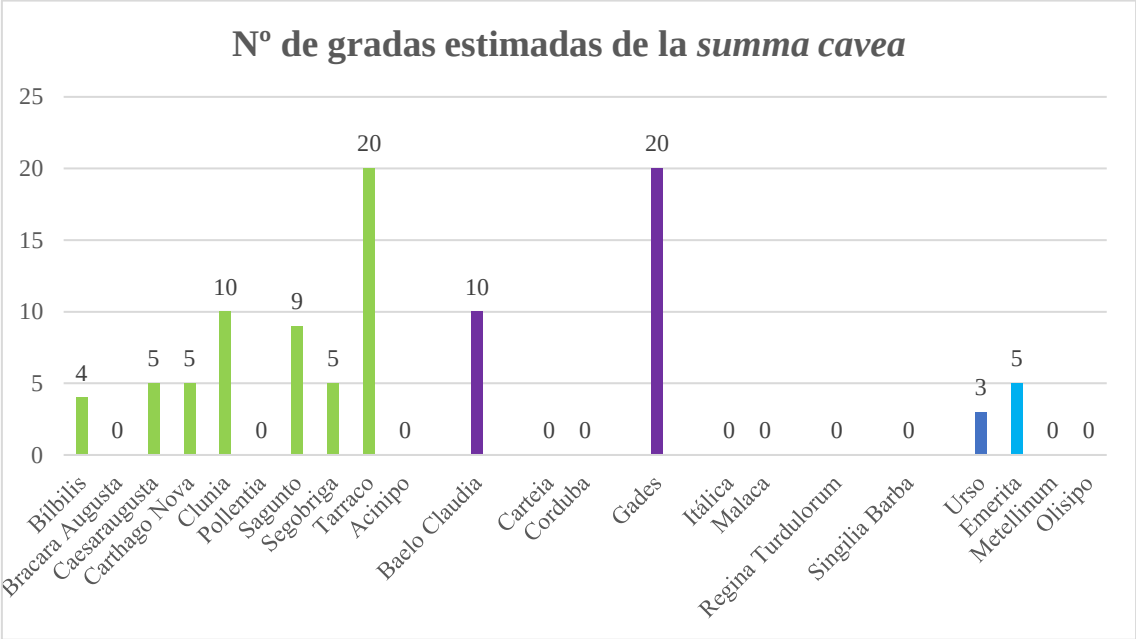


Gráfico 30. Número de gradas de la *summa cavea* de los diferentes teatros © Elaboración propia

LEYENDA	
Color	**Teatros**
	Provincia *Citerior Tarraconense*
	Provincia *Ulterior Baetica*
	Provincia *Ulterior Lusitania*

Leyenda del gráfico nº30.

[88] FERNANDES 2013, 705-730.

La *summa cavea* fue el sector del teatro menos conocido. Los teatros de *Tarraco*[89] y *Gades*[90] los que tuvieron un mayor número de gradas de este sector. La *summa cavea* fue el sector del teatro donde se situarían esclavos y mujeres. Las vestales fueron las únicas que contaron con un puesto privilegiado en Roma, en el tribunal opuesto al ocupado por el *dator ludorum*. A partir del año 24 d.C. a ellas se sumó Livia, manteniéndose desde entonces esta tradición para todas las emperatrices. El resto de las mujeres, aunque es muy probable que existiera una distribución por rangos sociales, ocuparon los sectores más altos de la *cauea*, alejados de los hombres. Éste fue también el área destinada a esclavos y no ciudadanos. Por ende, se observó así que los mejores puestos del teatro fueron para quienes participaron de pleno derecho en la ciudadanía[91].

5.1.2.3.*Sacellum*

En el teatro de *Tarraco*, posiblemente, existió un *sacrarium* en su *cavea*. Sin embargo, la documentación arqueológica no avala, por el momento, su existencia. Otros teatros como *Bilbilis*[92] y *Augusta Emerita*[93] sí tuvieron restos arqueológicos de esta construcción. En este último caso la construcción definitiva de un nuevo *sacrarium* en la *inma cavea* dató de época de Trajano. En esta construcción lusitana se incluyeron imágenes dedicadas al culto del emperador como mostró la epigrafía[94] . Este *sacrarium* fue ampliamente estudiado por Trillmich[95] , su descubridor, y por Fishwick[96].

5.1.2.4. Los accesos del teatro.

Los accesos del teatro, tanto externos como internos, eran muy similares en todos los teatros hispanos. La circulación interna se realizaba por galerías anulares[97].

---

[89] MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS, BELTRÁN-CABALLERO, VIVÓ CODINA 2015, 211-220 .
[90] DE DIOS BORREGO DE LA PAZ 2006, 65-84; BAENA ALCÁNTARA 2003, 157-161.
[91] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2001, 79-84.
[92] MARTÍN BUENO 2017, 239-262.
[93] MATEOS CRUZ 2018.
[94] RAMÍREZ SADABA 2003, 62-66, lám. XXII; 405-406, fig. 8.
[95] TRILLMICH 2007, 419-422.
[96] FISHWICK 2007, 29-47.
[97] *Bilbilis*: MARTÍN BUENO 1975a, 1987, 17-32, 1991a, 197-200, 1997, 117-122, 2017, 239-262, 2020, 89-104; AGUILERA HERNÁNDEZ 2017; *Caesaraugusta*: ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119; GUIRAL PELEGRÍN 2014, 123-137; *Carthago Nova*. BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; LLORENS FORCADA 1994; PEREA YÉBENES 2005, 65-86; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2005a, 2014, 193-228; *Pollentia*. ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2011, 285-304; *Saguntum*: . ALMAGRO GORBEA 1979, 165-188; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991; *Segobriga*. SESÉ ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; *Tarraco*. MAR MEDINA 2015, 326; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; ROCA

Estas fueron un elemento habitual en la tipología de los teatros augusteos[98], desarrolladas a partir de la construcción del teatro de Marcelo en Roma[99]. Su función fue garantizar el acceso por separado de los espectadores a cada sector del graderío. La circulación externa se realizó a través de *vomitoria.* Estos comunicaron los diferentes sectores del graderío con el exterior.

El sistema de accesos del teatro de *Caesaraugusta* fue prácticamente idéntico al teatro cordobés. Una característica peculiar del teatro de *Corduba* fue la existencia de un *vomitorio* o *aditus axial*, que comunicó la cripta anular con la *orchestra*, dividiendo en dos mitades la *inma cavea*. La existencia en el fondo de este pasillo de una cloaca axial, conectada a la anular, confirmó que el *aditus* descendió hasta el nivel de la *orchestra* con una ligera pendiente[100].

5.1.2.5. Sistema constructivo.

Provincia *Citerior Tarraconense.*		
Teatros.	Sistema constructivo.	Planteamientos técnicos: problemas y soluciones.
Bilbilis.	El sistema constructivo del teatro aprovechó el desnivel de las laderas de Santa Bárbara y Bámbola.	Esta construcción se talló en la superficie rocosa, de forma escalonada, de la ladera. Sobre ella se apoyaron las distintas placas de revestimiento. Estas se colocaron directamente sobre la roca o bien mediante un relleno de opus *caementicium*, sobre todo en las zonas más hundidas, para alcanzar el nivel requerido[101].
Bracara Augusta.	El sistema constructivo del teatro aprovechó el desnivel del terreno.	El graderío se apoyó en las diferentes cimentaciones creadas para la regulación del terreno.[102].
Caesaraugusta.	El sistema constructivo de este teatro fue "in plano". Esta edificación se apoyó sobre una de las pocas alturas de la ciudad.	Su particularidad fue la escasa inclinación sobre la que se construyó el graderío[103].
Carthago Nova.	El sistema constructivo del teatro aprovechó el desnivel de la ladera septentrional del cerro de la	La necesidad de la creación de un sistema de evacuación de aguas desde el interior del teatro hacia el exterior[104].

ROUMENS 1983, 97-101.

[98] BENDALA GALÁN 1990, 25-42; CEBALLOS HORNERO, A & CEBALLOS HORNERO 2003; GARRIDO MORENO 2000,51-82.

[99] GROS, 2002a, 25-40.

[100] VENTURA VILLANUEVA 2006,99-148.

[101] MARTÍN BUENO 2017, 239-262.

[102] MARTINS *et al*., 2015, 321-330.

[103] GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119.

[104] SOLER HUERTAS 2020, 143-208.

	Concepción.	
Clunia.	El sistema constructivo del teatro aprovechó el desnivel de una pequeña colina del Alto de Castro.	La necesidad de la creación de un sistema de evacuación de aguas desde el interior del teatro hacia el exterior [105].
Saguntum.	El sistema constructivo del teatro aprovechó el desnivel de la ladera norte de la colina, que dominaba todo el valle del río Palancia y la actual ciudad.	La necesidad de crear diversas subconstrucciones artificiales para el sostenimiento de la escena y de las dependencias anexas[106].
Segobriga.	El sistema constructivo aprovechó el desnivel de la ladera.	Debajo de la *summa cavea* se construyó una calle abovedada. Esta comunicó las dos puertas de la ciudad[107].
Tarraco.	El sistema constructivo aprovechó el desnivel de la ladera sobre el puerto, a una altura de cien metros sobre el foro de la ciudad.	Sin embargo, la inestabilidad de la ladera hizo que, el teatro no se apoyase en su totalidad en el desnivel del terreno. sino que una parte se sostuvo mediante un sistema de muros radiales[108].
Provincia *Ulterior Baetica.*		
Acinipo.	El sistema constructivo aprovechó el desnivel de la ladera.	Toda la *cavea*, con sus gradas, escaleras y *praecintiones* se tallaron en la roca. Solamente en alguna área donde la superficie no fue regular se utilizaron bloques labrados para obtener la necesaria compensación y la nivelación requerida para la construcción de las gradas[109].
Baelo Claudia.	El sistema constructivo aprovechó el desnivel de la ladera.	La necesidad de crear un sistema de cimentación debido a la escasa fortaleza de la piedra natural.
Carteia.	El sistema constructivo del teatro aprovechó la ladera de una colina que fue excavada para adaptar su perfil convexo original al perfil cóncavo necesario para la construcción del graderío.	La *orchestra* y el *hyposcaenium* se tallaron sobre el sustrato rocoso original. En ambas áreas se realizó el suelo, dejándolo entre tres y cuatro metros por debajo de la cota del exterior. Esto obligó a crear rampas para salvar la diferencia de cota[110].
Corduba.	El sistema constructivo del teatro aprovechó el desnivel del terreno.	El subsuelo de naturaleza arcillosa no permitió labrar las gradas sobre el mismo. Por tanto, fue necesario crear *substructiones* como si de un llano se tratase. Solo la *inma* cavea se apoyó directamente sobre el afloramiento rocoso[111].

[105] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64.
[106] HERNANDEZ HERVÁS 1986, 243-256,1989.
[107] ABASCAL PALAZON *et al*., 2006, 311-337.
[108] MAR MEDINA *et al* 2015, 322; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113, 2015, 151-166.
[109] DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 226.
[110] JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, JAÉN CANDAN, PEÑA RUANO 2015, 161-185.
[111] DUPRÉ RAVENTÓS 2004a, 67.

Gades.	El sistema constructivo del teatro aprovechó el desnivel del terreno.	La pendiente de la ladera no fue ni lo suficientemente homogénea ni acusada para la construcción del graderío. De ahí la necesidad de realizar *substructiones* artificiales para sostener el peso de la *cavea*[112].
Italica.	El sistema constructivo del teatro aprovechó el desnivel del terreno.	La pendiente de la ladera no fue ni lo suficientemente homogénea ni acusada para la construcción del graderío. De ahí la necesidad de realizar *substructiones* artificiales para sostener el peso de la *cavea*[113].
Malaca.	El sistema constructivo del teatro aprovechó el desnivel de la ladera del monte de la Alcazaba para construir el graderío.	Si bien el graderío se pudo tallar aprovechando la roca natural, para construir el cuerpo escénico fue necesario la creación de unas *substructiones* que pudieran soportar el peso de este[114].
Regina Turdulorum.	El sistema constructivo del teatro aprovechó un pequeño desnivel sobre el que se asentó la mayor parte de la *cavea*.	El escaso desnivel de la ladera hizo necesario la creación de grandes muros de *opus caementicium* que sustentaron la estructura del teatro[115].
Singilia Barba.	El sistema constructivo del teatro utilizó uno de los aterrazamientos más septentrionales del Cerro del Castillón, en la zona en que éste conectó con la llanura que se extiende a sus pies y por la que discurre el cauce del río Guadalhorce.	Debido al escaso desnivel existente fue necesario realizar una serie de *substructiones* internas. El conjunto remató, en su parte superior, en un muro conservado de un metro de altura. Este delimitó la parte externa de la *summa cavea*[116].
Urso.	El sistema constructivo del teatro aprovechó la ladera este de la ciudad para su construcción. Las filas de asientos de la *inma cavea* han sido talladas en el afloramiento rocoso de la ladera.	La falta de investigaciones sobre este teatro junto a la escasa restauración de este, han impedido conocer con exactitud su sistema constructivo[117].
Provincia *Ulterior Lusitania.*		
Augusta Emerita.	El sistema constructivo del teatro aprovechó la ladera para la construcción de su *inma cavea*.	Para la construcción de la *media* y la *summa cavea* fueron necesarias la creación de un sistema interno de *substructiones* en *opus caementicium.*
Metellinum.	El sistema constructivo del teatro utilizó la ladera meridional del cerro. La mitad occidental se construyó sobre la roca,	El muro de *opus caementicium* estuvo revestido de *opus incertum* al que, rítmicamente, se le incorporaron, tanto al

[112] DE DIOS BORREGO DE LA PAZ 2009, 176- 221.
[113] CORZO SANCHÉZ 1993, 151-171.
[114] PUERTAS TRICAS 1982, 203-215.
[115] ÁLVAREZ MARTÍNEZ 2018.
[116] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207- 215.
[117] JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, JAÉN CANDAN, PEÑA RUANO 2015, 161-185.

	pero la oriental se construyó en alzado delimitada por un gran muro de *opus caementicium.*	interior como al exterior, una cadena vertical de sillares de granito sin ninguna función estructural[118].
Olissipo.	El sistema constructivo fue idéntico al de *Metellinum*[119].	El sistema constructivo fue idéntico al de *Metellinum*[120].

Tabla 108. Características del sistema constructivo de los teatros hispanos © Elaboración propia.

Los teatros romanos de época imperial tuvieron claras influencias en los primeros teatros romanos. El primer teatro *stabile*, el de Pompeyo[121], mostró importantes particularidades constructivas y arquitectónicas con los teatros del Samnio y Campania[122]. Sin embargo, fue con el teatro de Marcelo[123], cuando el modelo teatral tuvo un nuevo rumbo y se desvinculó de los cánones de los teatros del siglo I a.C. El primer teatro que sigue las novedades arquitectónicas y constructivas del teatro de Marcelo fue el teatro de Arlés, en la Galia Narbonense[124]. Este se realizó "in plano", con tres órdenes arquitectónicos y con un *ambulacrum* interno. Además, resultó significativo como el teatro de Marcelo tuvo su primer reflejo arquitectónico en la *Gallia Narbonense*, engrandecida personalmente por Augusto[125].

Los primeros teatros tanto el de Pompeyo, como posteriormente el de Marcelo y el *theatrum Balbi* fueron teatros "in plano". Esto quiere decir que su graderío fue edificado mediante la creación de una serie de *substructiones* necesarias para su sostenimiento. Sin embargo, con la evolución del modelo teatral romano, estas edificaciones aprovecharon el desnivel de la ladera para la construcción de su graderío. Esta solución constructiva supuso un importante ahorro económico. Sin embargo, no siempre fue posible en la totalidad de los teatros hispanos. Esto se debió a la escasez de laderas en algunas ciudades que posibilitasen la instalación del graderío. En la mayoría de los teatros hispanos observamos el empleo de una solución "in montibus", aunque con matices. En los siguientes teatros: *Bilbilis*, *Bracara Augusta*, *Saguntum*, *Segobriga*, *Tarraco*, *Acinipo*, *Baelo Claudia*, *Carteia*, *Corduba*, *Gades*, *Italica*, *Regina Turdulorum*,

[118] MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391-398.

[119] FERNANDES & NOGALES BASARRATE 2019,499-500.

[120] FERNANDES & NOGALES BASARRATE 2019,501-506.

[121] WILSON-JONES 1989, 35-69; TOSI 1999; SEAR 1983, 55-68; SAURON 2003, 71-84; RICHARDSON 1987, 123-126; PAVIA 2000; POULLE 1999, 257-272; PACKER, BURGE, GAGLIARGO 2007, 505-522; PACKER 2007, 257-278, 2010, 135-167, 2015, 587-590.

[122] MONTERROSO CHECA 2006.

[123] TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36; FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al*., 1986, 389-394

[124] MONTERROSO CHECA 2006,

[125] MONTERROSO CHECA 2021, 129-138.

Singilia Barba, *Augusta Emerita*, *Metellinum* y *Olissipo*, fue necesario la creación de *substructiones* internas para sostener el peso del graderío.

En los tres teatros de la provincia *Lusitania* observamos que fue necesaria la realización de *substructiones* para el sostenimiento del graderío junto a un gran muro de *opus caementicium*. Una característica que compartieron los tres teatros y que fue específica de esta provincia fue el revestimiento del muro de contención mediante *opus incertum*. A este se le incorporaron, tanto al interior como al exterior, una cadena vertical de sillares de granito sin ninguna función estructural. Esta solución constructiva respondió a una técnica muy presente en la arquitectura monumental lusitana[126].

El sistema constructivo de los teatros de *Corduba*[127] y *Carthago Nova*[128] proporciona dos ejemplos de la continuidad del modelo arquitectónico del teatro de Marcelo. El teatro de *Corduba* fue realizado por una poderosa oligarquía urbana[129]. Además, fue concebido con una estrecha ligazón con Roma que aún está por descifrar[130], debido a que el teatro de *Corduba* presenta una estrecha relación con el Santuario de Fortuna Primigenia y con el teatro de Marcelo[131]. Asimismo, su graderío fue realizado enteramente en mármol de Luni, el mismo que Augusto dispuso para el teatro de Marcelo[132]. El teatro de *Carthago Nova*[133] fue uno de los primeros teatros hispanos en aplicar las innovaciones del teatro de Marcelo. Este teatro fue uno de los primeros ejemplos en provincias en incorporar la segmentación del graderío junto a su jerarquización social. Una buena muestra de la continuidad de este teatro con respecto al de Marcelo fueron los capiteles de mármol de Luni de la *frons scaena*, fruto del modelo del Foro de Augusto, o las inscripciones a Cayo y Lucio Césares bajo los *tribunalia*[134].

Sin embargo, replicar de forma íntegra el modelo teatral establecido primero por el teatro de Pompeyo y continuado por el de Marcelo solo pudo conseguirse en algunos teatros. En el Mediterráneo occidental únicamente el teatro de Arlés o el de *Corduba* llegaron a conseguirlo.

[126] DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252; MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391.
[127] VENTURA VILLANUEVA 1999,179-180, 2006, 99- 148.
[128] COURTOIS 1989, 101-120.
[129] VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180.
[130] MONTERROSO CHECA 2005, 99.
[131] MONTANARI 2000, 689-693; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225.
[132] MONTERROSO CHECA 2005, 99.
[133] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010,211; BOLUDA GUTIÉRREZ *et al*., 2020, 42-53; GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO, 1993a.
[134] MONTERROSO CHECA 2005, 99.

De hecho, en la mayoría de las ciudades solo intentaron copiar algunos aspectos constructivos de este nuevo modelo. Por el contrario,construyendo teatros a la manera tradicional de herencia republicana, como mostraron muchos ejemplos de Italia, puesto que no todo cambió con el teatro de Marcelo. Las tradiciones arquitectónicas del helenismo teatral itálico siguieron plenamente vigentes[135].

5.2. Cronología.

Teatro.	**Cronología.**
Bilbilis.	1-20 d.C.
Bracara Augusta.	Segunda mitad del siglo I d.C.
Caesaraugusta.	24 a. C- 19 al 15 a. C.
Carthago Nova.	5-1 a.C.
Clunia.	Últimos años del siglo I d.C.
Pollentia.	Primera mitad el siglo I a. C.
Saguntum.	70 d.C.
Segobriga.	60-89 d.C.
Tarraco.	43-31 a.C.
Provincia *Ulterior Baetica.*	
Acinipo.	Mitad del s. I a.C.
Baelo Claudia.	60-70 d.C.
Carteia.	I d.C.
Corduba.	15 a.C- 5 d.C.
Gades.	Finales del s. I a. C.
Itálica.	Finales del s.I a.C- principios del s.I d.C.
Malaca.	Finales del s.I a.C.
Regina Turdulorum.	Segunda mitad del s.I d.C.
Singilia Barba.	Segunda mitad del siglo I d.C.
Urso.	Desconocido.
Provincia *Ulterior Lusitania.*	
Augusta Emerita.	16-15 a.C.
Metellinum.	79 a.C.
Olisipo.	I a.C. Se remodelo en el 57 d.C[136].

[135] MONTERROSO CHECA 2005, 100.

[136] *Acinipo*. DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252; *Augusta Emerita* Esta es la fecha que nos refiere la epigrafía sobre el monumento, pero la fisonomía del edificio no se corresponde con esa cronología, MATEOS CRUZ 2018, 32; *Baelo Claudia***.** SILLIÈRES 1997, 156-215; *Bilbilis*. MARTÍN BUENO 1975, 1987,17-32; *Caesaraugusta*. ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-104; GALVE IZQUIERDO 2018,59-119; GUIRAL PELEGRIN 2014,123-137. *Carthago Nova*. BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; LLORENS FORCADA 1994; PEREA YÉBENES 2005, 65-86; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2005a, 2014, 193-228; *Carteia*. JIMÉNEZ VIALÁS 2017. *Clunia*. MARTÍNEZ DÍEZ 2020, 223-231; DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-45; *Corduba*. DUPRÉ RAVENTÓS 2004a, 65. *Gades*. BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011. *Italica*. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146.; *Malaca*. CORRALES AGUILAR 2007, 53-76. *Metellinum*. MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391-398; *Olisipo*. FERNANDES 2013, 705-730, 2020a, 231-240; *Pollentia*. ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2011, 285-304 *Regina Turdulorum*: ÁLVAREZ MARTÍNEZ 2018, DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; *Saguntum*: . ALMAGRO GORBEA 1979, 165-188; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991; *Segobriga*. SESÉ ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; *Singilia Barba*. SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-252; *Tarraco*. MAR MEDINA 2015, 326; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; ROCA ROUMENS 1983, 97-101; *Urso*: la mayoría de los investigadores, JIMENEZ SALVADOR 1993, 233, 1994, 68; CIANCIO ROSSETTO &

Tabla 109. Características de la *media cavea* de los teatros hispanos © Elaboración propia.

El teatro de Pompeyo fue el lugar fundamental para la exhibición pública del poder unipersonal. A las representaciones allí desarrolladas acudió Pompeyo y posteriormente César. Este último luciendo su vestimenta triunfal como privilegio extraordinario concedido por el Senado[137]. Posteriormente, con Augusto se fijó el tipo arquitectónico teatral, difundiéndose por las regiones más occidentales del Imperio, al tiempo que se concretaron sus funciones. De esta forma, los teatros de provincias sirvieron como espacios de autorrepresentación de la sociedad jerarquizada. Un lugar donde mostrar la lealtad hacia el emperador y desarrollar los rituales de culto dinástico[138]. En el siguiente gráfico hemos recogido la evolución cronológica de la implantación de los teatros romanos en Hispania.

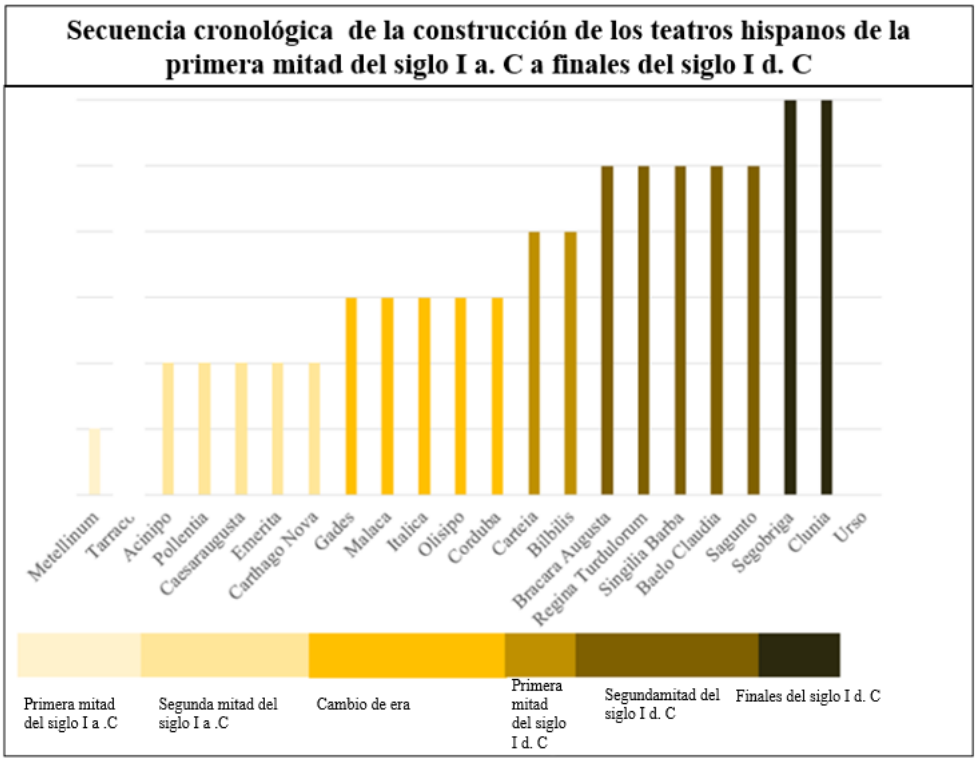


Gráfico 31. Secuencia cronológica de la construcción de los teatros hispanos de la primera mitad del siglo I a.C a finales del siglo I d.C © Elaboración propia.

PISANI SARTORIO 1997, 195; RAMALLO ASENSIO 2003, 42, proponen la época augustea, aunque sin explicitar en base a qué criterios; tan sólo se indica que es la misma fecha que la de una gran mayoría de los teatros de Hispania. Sin embargo, otros autores, SEAR 2006; AKTÜRE 2011, 941, no se atreven a proponer cronología alguna para el teatro de Osuna.

[137] ZORZETTI 1991, 264-281.

[138] GROS 1987b, 319-346.

La mayoría de los teatros hispanos se construyeron durante el mandato de Augusto (27 a.C-14 d. C). Sin embargo, la problemática residió en aquellas excepciones cuya construcción fue anticipada, como son los casos de: *Metellinum* (79 a.C)[139], *Tarraco* (43-31 a.C)[140], *Acinipo* (mitad del s. I a.C[141]) y *Pollentia* (la primera mitad el siglo I a. C[142]). Durante mucho tiempo se utilizó la explicación de la evolución cronológica de los teatros vinculada a la evolución del trazado de su *scaena frons.* Esta evolucionó de tipo rectilíneo a mixtilíneo. Sin embargo, esto no puede ser tomado como hipótesis de referencia puesto que uno de los teatros más tardíos, *Clunia* (últimos años del siglo I d. C), tuvo un trazado rectilíneo[143]. Algo parecido sucedió con las hipótesis de datación apoyadas en las técnicas constructivas. Si bien estas fueron características de determinados periodos, nada pareció anular la posibilidad de pervivencia de técnicas fuera de tiempo en determinados contextos geográficos[144]. Otra de las dificultades de datación se encontró en la ausencia de estratigrafías, por el hecho de que determinadas partes relevantes de la construcción, como la *cavea* o el *proscaenium*, fueron talladas directamente sobre la roca[145].

Las hipótesis de datación a partir de los modelos de Roma tampoco resultaron concluyentes. El modelo de Roma, como *caput mundi*, tuvo suficiente peso como para estimar que la vida de provincias tendió a emular a la de la *Urbs*. En teoría, con esta premisa de partida se pudieron establecer ciertos paralelismos cronológicos, como el paso del *theatrum ligneum* a los *theatrum lapideum* a partir del siglo I a.C. Sin embargo, la inauguración del primer teatro estable en Roma fue en el año 55 a.C[146], mientras que los datos de los primeros teatros pétreos en Hispania fueron coetáneos e incluso anteriores[147]. Asimismo, resultó inevitable pensar en la tradición teatral adquirida del mundo helenístico[148], puesto que este contó con sus teatros estables en las diferentes metrópolis. Estas construcciones estuvieron presentes en la memoria de todos aquellos colonos griegos que se asentaron por el Mediterráneo. En este caso la Península Ibérica al igual que el sur de la Península

[139] MATEOS CRUZ & PICADO PEREZ 2011, 391-398.
[140] MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS 2015.
[141] DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252.
[142] AMORÓS AMORÓS 1958, ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325-332.
[143] MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231; DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-64.
[144] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64.
[145] JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 225-238.
[146] MONTERROSO CHECA 2009, 181-207, 2010c, 65-84, 2013, 19-23, 2020, 840-845.
[147] NOGALES BASARRATE *et al*., 2016, 411.
[148] LAUTER 1976, 412-429; HERSBERG 1980.

Itálica, recibieron en sus costas diferentes asentamientos, cuyo ejemplo más paradigmático fue Ampurias[149]

Sin embargo, cuando los gustos de la sociedad romana decayeron en favor de los *ludi circenses*, ello llevó al estancamiento de los géneros y el final de la arquitectura teatral. El principio del fin se dio a finales del siglo II d. C y sobre todo durante la crisis del siglo III d. C[150]. Algunos autores[151] hablaron de una cierta decadencia de las representaciones teatrales con la aparición de la sensibilidad cristiana durante el cambio de era. Sin embargo, el final del uso de las edificaciones teatrales se dio a lo largo de la crisis del siglo III d. C puesto que la situación económica del Imperio no propició el desarrollo de la vida lúdica[152].

5.3. El frente escénico.

5.3.1. Composición de la fachada monumental del frente escénico. Número de órdenes arquitectónicos

El trazado del frente escénico de los teatros hispanos se dividió en mixtilíneo y rectilíneo.

- Trazado mixtilíneo.

En orden cronológico, el frente escénico de los teatros de tipo mixtilíneo fue de más antiguo a más reciente: (1) *Carthago Nova* (5-1 a.C)[153]; (2) *Tarraco* (43-31 a.C-4.d.C)[154]; (3) *Saguntum* (1-50 d.C)[155]; (4) *Bilbilis* (20 d.C)[156] y (5) *Segobriga* (60-79 d.C)[157].

[149] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.

[150] MONTERROSO CHECA 2010.

[151] FREZOULS 1982, 343-441.

[152] MÁRQUEZ MORENO 2002a, 25-26.

[153] ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; DOMERGUE 2006, 134-142; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2009,149-153, 2020, 143-208.

[154] MAR MEDINA *et al*., 2015, 322; BERGES SORIANO 1982, 115-137; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.

[155] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; LARA ORTEGA 1991.

[156] MARTÍN BUENO 2017, 239-262; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267; MARTÍN BUENO & SAÉZ PRECIADO 2016, 254-290.

[157] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2010; CEBRIÁN FERNANDEZ 2020, 435-458.

- *Carthago Nova*

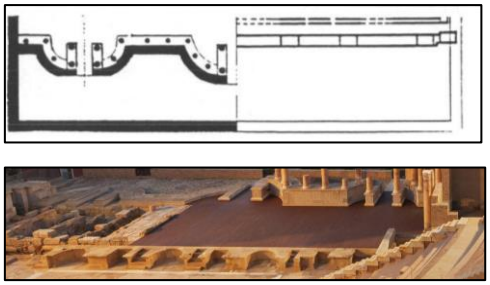


Figura 154 a. Imagen superior, trazado del frente escénico de *Carthago Nova* © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN, 1996, 138, fig. 2. Figura 154b. Imagen inferior. Fotografía actual del frente escénico en el teatro de *Carthago Nova* © Fotografías de la autora [12 de agosto de 2022]

- *Tarraco*

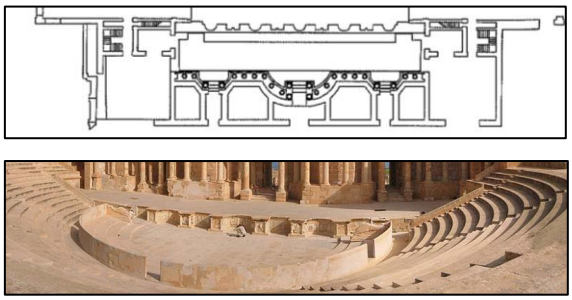


Figura 155a. Imagen superior, trazado del frente escénico de *Tarraco* © MAR MEDINA *et al*., 2015, 178. Figura 155b. Imagen inferior, reconstrucción del teatro romano de *Tarraco* © https://www.tarraco360.com [Consultado el 17 de diciembre de 2022].

- *Saguntum*

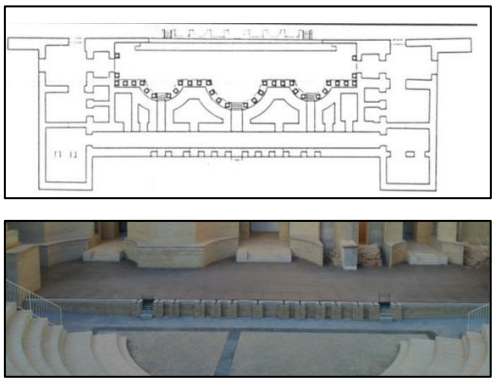


Figura 156a. Imagen superior, trazado del frente escénico de *Saguntum* © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN, 1996, 138, fig. 2. Figura 156b. Imagen inferior, fotografía actual del frente escénico del teatro © Fotografía de la autora [3 de septiembre de 2019]

- *Bilbilis*

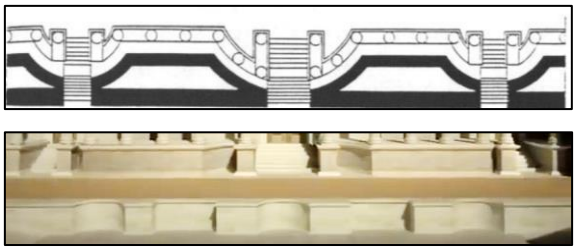


Figura 157a. Imagen superior, trazado del frente escénico de *Bilbilis* © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 138, fig. 2. Figura 157b. Imagen inferior. Reconstrucción realizada por el Grupo de Investigación en Interfaces Avanzadas de la Universidad de Zaragoza para el Museo de Calatayud

- *Segobriga*.

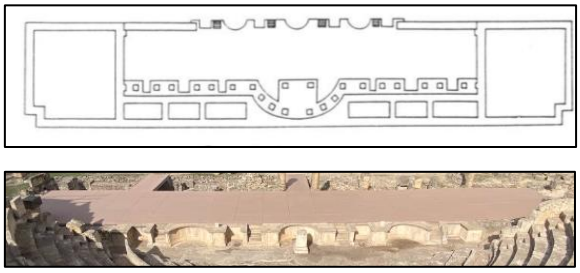


Figura 158a. Imagen superior, trazado del frente escénico de *Segobriga* © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN, 1996, 138, fig. 2. Figura 158b. Imagen inferior, fotografía actual del frente escénico del teatro desde la *cavea* © Fotografía de la autora [02 de noviembre de 2022].

- Trazados de dudosa interpretación

En este apartado hemos incluido tres teatros de la *Hispania citerior* cuyo trazado fue de dudosa interpretación, de más antiguo a más reciente fueron los siguientes: (1) *Pollentia* (70 y 40 a. C)[158]; (2) *Caesaraugusta* (24 a. C, o en el 19 al 15 a. C)[159] y (3) *Clunia* (finales del siglo I d. C)[160]. En el caso de los dos primeros definir el trazado de su frente escénico es muy complicado, debido a las nefastas condiciones de conservación. Mientras que, en el caso cluniense, la diversidad de opiniones sobre su trazado, rectilíneo o mixtilíneo, nos han llevado a situarlo en esta categoría. El trazado del frente escénico del teatro de *Clunia* es, hoy en día, aún dudoso.

[158] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.
[159] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016. 97-98.
[160] BARRERA ANGLADA *et al*., 2018, 209-216; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.

Si bien algunos autores[161] se posicionan a favor de un trazado rectilíneo, otros autores[162] apuntan a un trazado mixtilíneo, como se puede observar en las diferentes reconstrucciones de su trazado. La secuencia, mayoritariamente utilizada, para su trazado fue la siguiente: *distylo- valva hospitalis-distylo- valva regia- distylo- valva hospitalis- distylo* [163].

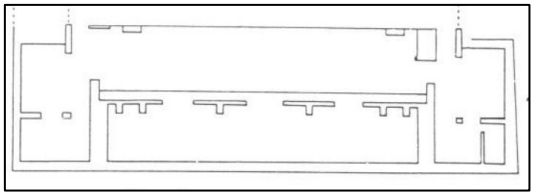
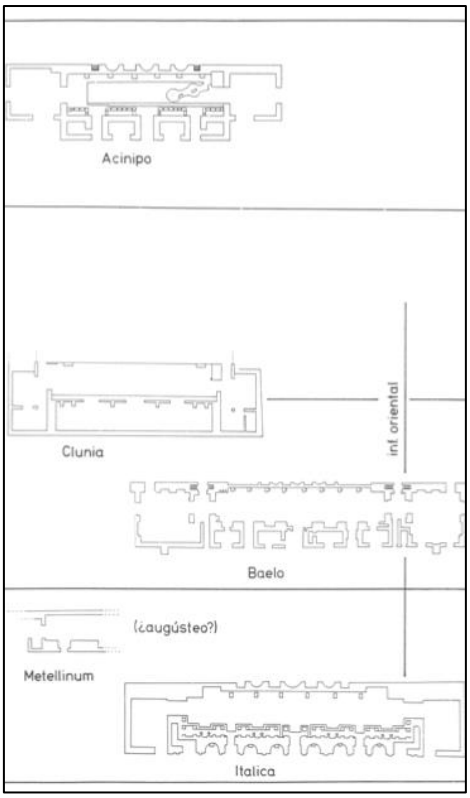




Figura 159a. Imagen superior, trazado romano de Clunia © MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN, 1996, 138, fig. 1. Figura 159b. Imagen inferior, fotografía del teatro de Clunia en la reconstrucción © https://www.clunia.es/descubre-clunia/teatro/ [20 de diciembre de 2022]

[161] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996, 127-149.
[162] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET, BERTRÁN ELKIN 2009a; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BERTRAN 2008, 137-149.
[163] MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231; ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.



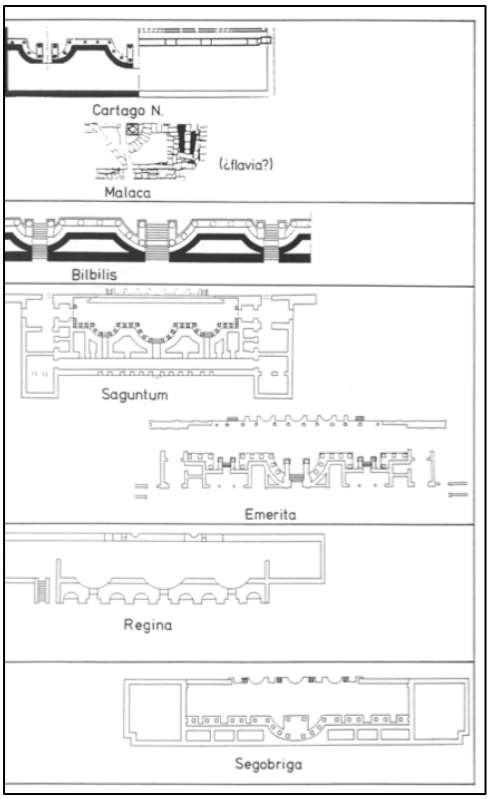


Figura 160a. Imagen de la derecha. Teatros con trazado de *scaena frons* rectilineo© MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1996,138, fig. 1. Figura 160b. Imagen de la izquierda. Teatros con trazado de *scaena frons mixtilíneo* © ©MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCEN 1996,143, fig. 2.

En lo referente al trazado de la *scaena frons* de *Bracara Augusta* debido a su descubrimiento y excavación tardía a principios del siglo XXI desconocemos su morfología. En la siguiente imagen se puede observar las áreas excavadas del teatro, hasta el 2015[164].

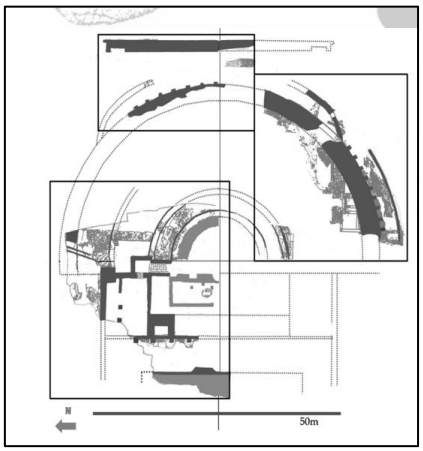


Figura. 161. Restitución de la planta del teatro de acuerdo con las áreas excavadas hasta el 2015 © MARTINS *et al*., 2015, 326, fig. 6

[164] MARTINS *et al*., 2015, 326.

Provincia *Ulterior Baetica*:

1. Acinipo

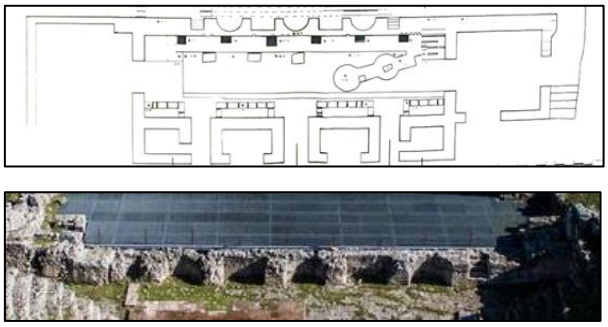


Figura 162a. Imagen superior, trazado romano del trazado del frente escénico de *Acinipo* © DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 226. Figura 162b. Imagen inferior, fotografía actual del trazado del frente escénico © aopiniondemalaga.es [Consultado el 16 de marzo de 2023]

2. *Baelo Claudia*.

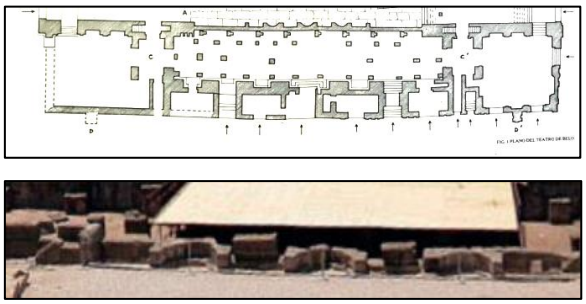


Figura 163a. Imagen superior, trazado romano del frente escénico de *Baelo Claudia* © SILLIÈRES 1997, 210. Figura 163b. Imagen inferior. Fotografía actual del trazado del frente escénico de Baelo Claudia © Fotografía de la autora

3. *Carteia* .

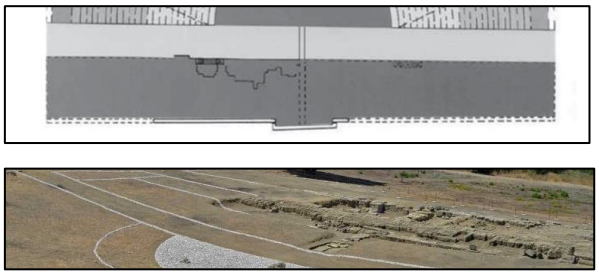


Figura 164a. Imagen superior. Trazado romano del frente escénico de *Carteia*[165] © JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, JAÉN CANDAN, PEÑA RUANO 2015, 167. Figura 164b. Imagen inferior. Fotografía actual del trazado del frente escénico de https://viatorimperi.es/carteia/ [Consultado el 16 de marzo de 2023]

[165] El frente escénico del teatro de *Carteia*, al igual que el resto del teatro está totalmente arrasado, solo se observa sus cimientos en el terreno.

4. *Corduba*

El teatro de *Corduba* se encuentra inserto en la trama urbana actual. Sus restos están conservados en el sótano del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. Esto hace que no tengamos su planimetría completa[166].

5. *Gades*.

El teatro de *Gades* está inserto en la trama urbana actual. La *inma*, *media cavea* y la *orchestra* están perfectamente conservadas mientras que su frente escénico se encuentra bajo las edificaciones actuales[167].

6. *Italica*

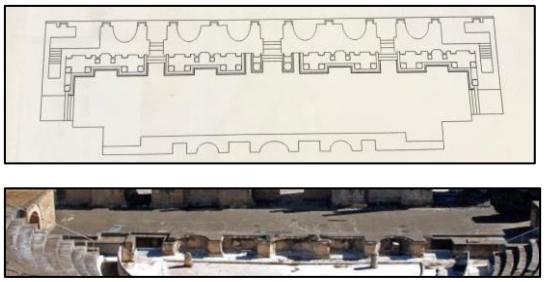


Figura 165a. Imagen superior. Trazado romano del trazado del frente escénico de *Italica* © GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ 2000, 178. Figura 165b. Imagen inferior. Fotografía actual del trazado del frente escénico de *Itálica* © Fotografía de la autora

7. *Malaca*

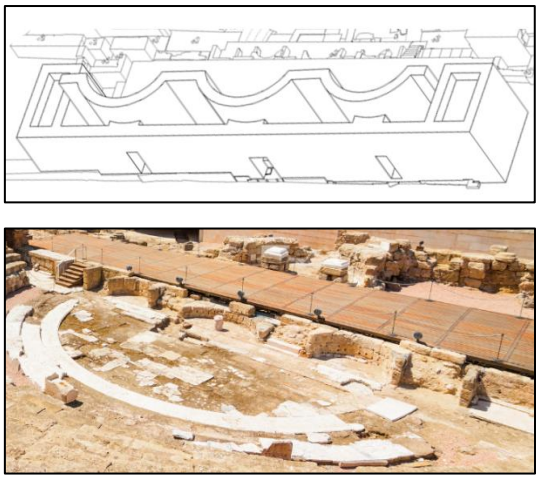


Figura 166 a. Imagen superior, trazado romano del frente escénico de *Malaca* © TEJEDOR CABRERA, LINARES GOMEZ DEL PULGAR, GÁLAN NOGALES 2015, 79. Figura 166b. Imagen inferior.

[166] VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180,2002, 2006, 99-148; MÁRQUEZ MORENO 1991, 309-324, 1998, 2004, 337-353.
[167] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011, 257-303.

http://www.iaph.es/ [Consultado el 6 de abril de 2023]

8. *Regina Turdulorum*

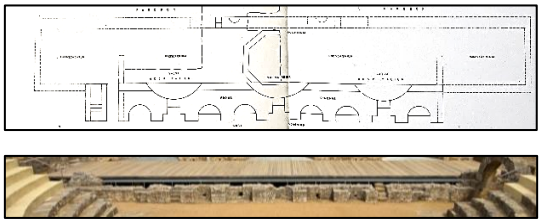


Figura 167a. Imagen superior, trazado romano del frente escénico de *Regina Turdulorum* ©DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 62. Figura 167b. Imagen inferior. Fotografía actual del trazado del frente escénico de *Regina Turdulorum* © Fotografía de la autora.

9. *Singilia Barba*.

El teatro romano de *Singilia Barba* no ha sido excavado en su totalidad. Las áreas prospectadas y excavadas apenas han mostrado restos arqueológicos visibles. La mayoría de los datos obtenidos sobre este teatro se han conseguido mediante el uso del georradar. En la siguiente imagen mostramos los restos arqueológicos visibles del teatro. La imagen es de la década de los noventa, no se han realizado excavaciones desde dicho momento, a excepción de las prospecciones con georradar comentadas. Por este motivo no disponemos de la planimetría ni una fotografía actual del trazado del frente escénico del teatro[168].

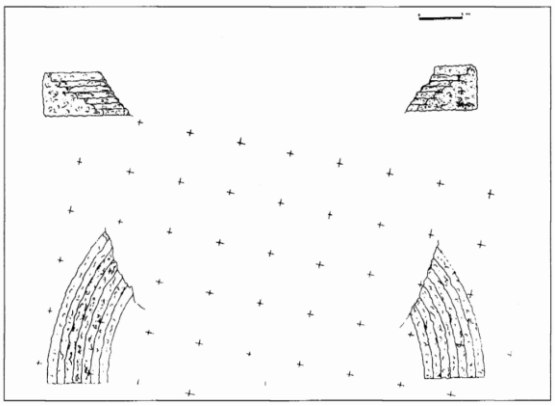


Figura 168. Restos visibles por georradar del teatro de *Singilia Barba* © SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215

10. *Urso*

De este teatro solo se ha conservado una mínima parte de su graderío. Desconocemos el trazado de su frente escénico. En las siguientes imágenes se observa

[168] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.

una reconstrucción virtual del teatro frente a su estado actual.[169].

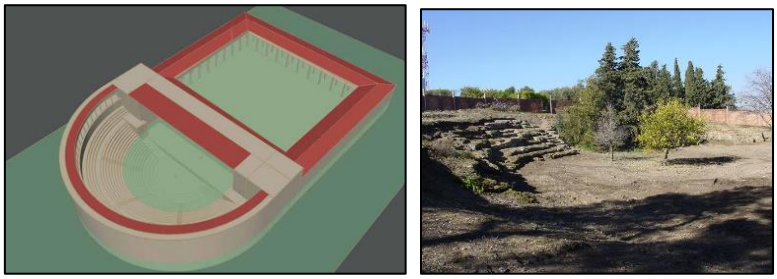


Figura 169a. Imagen de la izquierda, reconstrucción virtual del teatro romano de *Urso* © RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNANDEZ 2016, 79, fig. 10. Figura 169b. Imagen de la derecha. Imagen actual del teatro de Urso © http://www.osuna.es/es/turismo/que-ver/antigua-urso/teatro-romano/ [Consultado el 1 de mayo de 2023]

Provincia *Ulterior Lusitania.*

11. *Augusta Emerita*

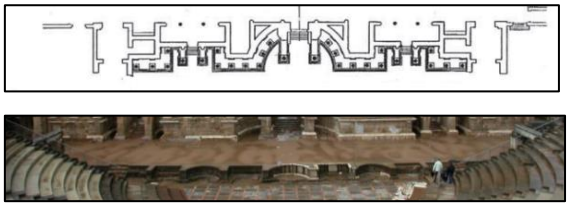


Figura 170a. Imagen superior, trazado romano del trazado del frente escénico de *Augusta Emerita* © MATEOS CRUZ 2018, 45, fig. 4. Figura 170b. Imagen inferior. Fotografía actual del trazado del frente escénico © La autora [21 de agosto de 2019]

12. *Metellinum*



Figura 171a. Imagen superior, trazado romano del trazado del frente escénico de *Augusta Emerita* © MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 394, fig. 4. Figura 171b. Imagen inferior. Fotografía actual del trazado del frente escénico © La autora [21 de agosto de 2019]

[169] RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNANDEZ 2016, 69-80.

13. *Olisipo*

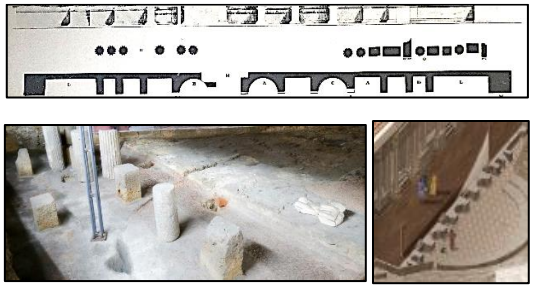


Figura 172 a. Imagen superior, trazado romano del trazado del frente escénico de *Olisipo* © FERNANDES 2013, 765. Figura 172b. Imagen inferior izquierda. Fotografía actual del trazado del frente escénico © FERNANDES 2013, 729. Figura 172c. Imagen inferior derecha. Reconstrucción del trazado del frente escénico © FERNANDES 2013, 729.

Tradicionalmente, se ha utilizado como hipótesis la evolución del trazado del frente escénico del tipo rectilíneo al mixtilíneo. Dentro del tipo mixtilíneo, la modalidad en la que las *ualuae* quedaron alojadas en nichos semicirculares parece propia, en origen, de los teatros itálicos. Sin embargo, tuvo amplia difusión en los teatros norteafricanos de los siglos II- III d.C, como en el caso de *Leptis Magna*, *Sabratha*, *Carthago* o *Bulla Regia*[170]. En Hispania destacó dentro de este grupo el teatro de *Regina*. Una variedad de esta planta, con exedras de tendencia curvilínea, aunque con ángulos rectos, fueron los teatros de la *Hispania citerior* de *Carthago Noua*[171], *Bilbilis*[172] y *Saguntum*[173]. El frente escénico de los teatros de *Regina*, *Saguntum* y *Clunia* presentaron importantes similitudes entre sí. El teatro de *Regina* tuvo muchas características comunes con el de *Saguntum* y Clunia. En concreto las *basilicae* estuvieron situadas prácticamente en la misma disposición, orientadas hacia el *postscaenium*, sobrepasando ampliamente la fachada escénica[174].

Por ende, la hipótesis tradicional propone una evolución del trazado del frente escénico de rectilíneo a otro más complejo, de tipo mixtilíneo. Pero si observamos las cronologías de los teatros hispanos esta hipótesis no se sostiene, tal y como mostramos en el siguiente cuadro.

[170] MAR MEDINA *et al* 2015.
[171] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 203-241.
[172] MARTÍN BUENO 1975a, 2017, 239-262.
[173] MARTÍNEZ VILLA 2019.
[174] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 56.

Teatros de Hispania.		
Teatros	**Cronología**	**Tipo de trazado de su frente escénico**
Metellinum.	79 a.C.	Rectilíneo.
Tarraco.	43-31 a.C.	Mixtilíneo.
Acinipo.	Mitad del s. I a. C	Rectilíneo.
Pollentia.	Primera mitad el siglo I a. C.	Desconocido.
Caesaraugusta.	24 a. C- 19 al 15 a. C.	Desconocido.
Augusta Emerita.	16-15 a. C.	Mixtilíneo.
Carthago Nova.	5-1 a. C.	Mixtilíneo.
Gades.	Finales del s. I a. C.	Desconocido.
Malaca	Finales del s. I a. C.	Mixtilíneo.
Italica.	Finales del s. I a. C- principios del s. I d. C	Rectilíneo.
Olisipo.	I a.C. Se remodeló en el 57 d. C.	Rectilíneo.
Corduba.	15 a. C- 5 d. C.	Desconocido.
Carteia.	I d. C.	Desconocido.
Bilbilis	1-20 d.C	Mixtilíneo
Bracara Augusta.	Segunda mitad del siglo I d. C.	Desconocido.
Regina Turdulorum.	Segunda mitad del s. I d. C	Mixtilíneo.
Singilia Barba.	Segunda mitad del siglo I d. C.	Desconocido.
Baelo Claudia.	60-70 d. C.	Rectilíneo.
Saguntum.	70 d.C.	Mixtilíneo.
Segobriga.	60-89 d.C.	Mixtilíneo.
Clunia.	Últimos años del siglo I d.C.	Probablemente rectilíneo (*Véase* 3. 2.4)
Urso.	Desconocido.	Desconocido.
Teatros de otras provincias romanas.		
Arles.	40/30 a.C-12 a.C.	Mixtilíneo, aunque con modificaciones porque no sigue el modelo de forma exacta.
Marcelo.	17 a.C.	Rectilíneo
Lyon.	15 a. C.	Rectilíneo, aunque con modificaciones porque no sigue el modelo de forma exacta.
Leptis Magna.	I d. C.	Mixtilíneo.
Cassino.	30 a. C- 14 d.C.	Mixtilíneo, aunque con modificaciones porque no sigue el modelo de forma exacta[175].

[175] Teatro de Marcelo. TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36; FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al*., 1986, 386-394; CIANCIO ROSSETO 1986, 7-49, 1999, 31-35; MONTANARI 2000, 689-693; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200. *Leptis Magna*. CAPUTO 1987, MAR MEDINA *et al*.,2010b, 289-308. *Lyon*. AUDIN *et al*., 1968,

Tabla 110. Cronología de los teatros hispanos ordenados de más antiguo a más reciente © Elaboración de la autora.

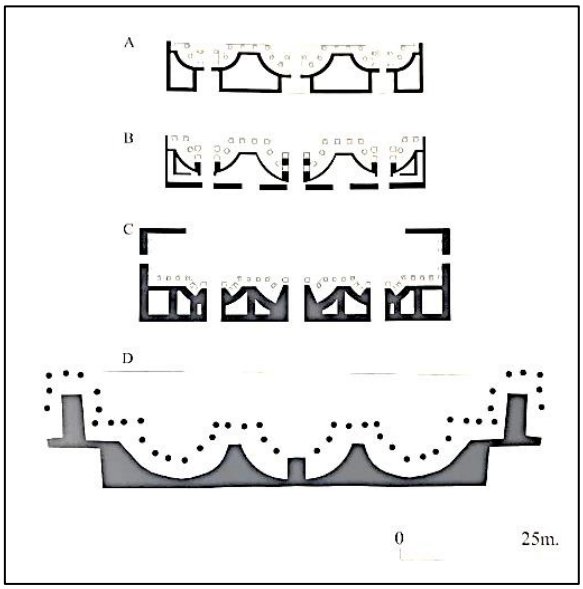


Figura 173. A. Trazado del frente escénico de *Carthago Nova* © RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 206 B. Trazado del frente escénico de *Leptis Magna* © CAPUTO 1987. Trazado del del frente escénico de Lyon © SEAR 2006. D. Trazado del frente escénico de Pompeyo © MONTERROSO CHECA 2010a, 17.

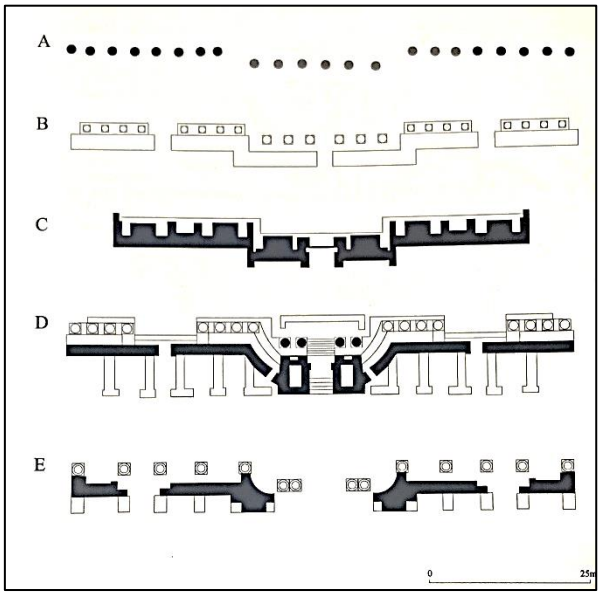


Figura 174. A y B. Dos interpretaciones del trazado del frente escénico teatro de Marcelo © MONTERROSO CHECA 2010a, 17. C. Trazado del frente escénico del teatro menor de Pola © COURTOIS 1989, 101-120. D. Trazado del frente escénico del teatro Arles © GROS 1987a. D. Trazado del frente escénico del teatro de Casino © PENSABENE 2005, 635.

43-54; FELLAGUE *et al*. 2021, 349-389. Arles. MONTERROSO CHECA 2021, 129-138. *Cassino*. PENSABENE 2005, 623-634.

- Dimensiones del frente escénico

De acuerdo con las normas vitruvianas era que la escena debía de tener el doble del diámetro de la *orchestra*. Sin embargo, esta norma se refiere a la medida del *scaena frons* y no a la totalidad del edificio escénico: *Scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex fieri debet*[176]. Si bien cómo podemos observar en el siguiente cuadro esta norma no siempre se cumplió. En la provincia de la *Hispania citerior*, en el teatro de *Bracara Augusta*[177] la longitud de su frente escénico era doce metros más de lo estipulado en este tratado. La *scaena frons* del teatro de *Caesaraugusta*[178] tenía una longitud de once metros menos de lo estipulado. La *scaena frons* del teatro de *Clunia*[179] tuvo una longitud de un metro más de lo normativo. La *scaena frons* del teatro de *Segobriga*[180] fue dos metros y medio mayor de lo expuesto en las normas vitruvianas. La *scaena frons* del teatro de *Tarraco*[181] tenía una desviación apenas inexistente con treinta centímetros menos de lo regulado.

En la provincia de la *Baetica*, la *scaena frons* del teatro de *Baelo Claudia*[182] tenía una longitud de dos metros menos de lo normativo. La medida de la *scaena frons* del teatro de *Carteia* debe ser tomada con cautela porque esta dimensión ha sido obtenida mediante georradar debido a que no se conservaron restos arqueológicos visibles de esta área[183]. La *scaena frons* del teatro de *Corduba*[184] se adapta a la normativa solo con dieciséis centímetros más de lo establecido. La *scaena frons* del teatro de *Gades* fue un metro menor a lo regulado[185]. En la *scaena frons* del teatro *Italica* se observa una gran diferencia entre la realidad y lo normativo, con una diferencia de seis metros y medio más de lo establecido[186]. La *scaena frons* del teatro de *Malaca* era veinte centímetros más de lo expuesto en la norma. La *scaena frons* del teatro de *Regina* tenía seis metros

[176] Vitr. 5.6.6.
[177] MARTINS *et al*., 2015, 327.
[178] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98; BELTRÁN LLORIS 1982, 41-62; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.
[179] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 55; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA TUSET BERTRÁN 2020, 223-231.
[180] SESÉ ALEGRE 1994, 392 ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,33.
[181] GRIS JEREMIAS 2014, 356.
[182] SILLIÈRES 1997; MILLÁN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11.
[183] JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, JAÉN CANDAN, PEÑA RUANO 2015, 161-185.
[184] VENTURA VILLANUEVA 2006, 99-148; GARRIGUET MATA 2002; MÁRQUEZ MORENO 2004, 337-353.
[185] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011, 257-303; PACHÓN GARCÍA *et al*., 2014, 3-5; ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ 2006.
[186] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146; GARCIA Y BELLIDO 1960; BELTRÁN FORTES 2008, 47-59.

y sesenta centímetros más de lo expuesto por el tratado vitruviano. La *scaena frons* del teatro de *Singilia Barba*[187] fue un metro menor a lo establecido. La *scaena frons* del teatro de *Urso* fue de seis metros y treinta centímetros mayor a lo establecido.

En la provincia de *Lusitania*, la *scaena frons* del teatro de *Augusta Emerita*[188] tenía siete metros y setenta y cuatro centímetros más de lo establecido. La *scaena frons* del teatro de *Metellinum* tenía cuatro metros y medio más de lo normativo[189]. Frente a todos estos ejemplos, las *scaenae frons* de los teatros de: *Carthago Nova*[190], *Saguntum*[191], *Acinipo*[192] y *Olisipo*[193] tuvieron la medida seguían las medidas en esta norma vitruviana.

Provincia *Citerior Tarraconense.*	
Teatros.	**Longitud del frente escénico (m)**
Bilbilis.	40[194].
Bracara Augusta.	48,34[195].
Caesaraugusta.	53[196].
Carthago Nova.	45,8[197].
Clunia.	51[198].
Pollentia.	Desconocido[199].
Saguntum.	44[200].
Segobriga.	42[201].
Tarraco.	40, 70[202].
Provincia *Ulterior Baetica*	
Acinipo.	31[203].

[187] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207- 215.
[188] MATEOS CRUZ 2018, 52.
[189] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.
[190] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010,211 BOLUDA GUTIÉRREZ *et al*., 2020, 42-53; GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92
[191] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243- 256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 23.
[192] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[193] FERNANDES 2020b, 403-421.
[194] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 123; MARTÍN BUENO 2017, 239-262
[195] MARTINS *et al*., 2015, 327.
[196] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98
[197] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993b, 73; SOLER HUERTAS 2004,455-483, 2014., 193-228.
[198] MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; PALOL SALELLAS 1959, 1991b, 375-383; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64.
[199] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1955 187-195; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50.
[200] BELTRÁN LLORIS 1982, 41-62,
[201] SESÉ ALEGRE 1994, 392; GRIS JEREMIAS 2014, 356; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982,33.
[202] MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23; MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76.
[203] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.

Baelo Claudia.	32[204].
Carteia.	58,7[205].
Corduba.	62,16[206].
Gades.	58[207].
Italica.	40,5[208].
Malaca.	41[209].
Regina Turdulorum.	39,40[210].
Singilia Barba.	32[211].
Urso.	40,80[212].
Provincia *Ulterior Lusitania.*	
Augusta Emerita.	51[213].
Metellinum.	35,21[214].
Olisipo.	35,5[215].

Tabla 111. Longitud (m) del frente escénico de los teatros hispanos © Elaboración propia.

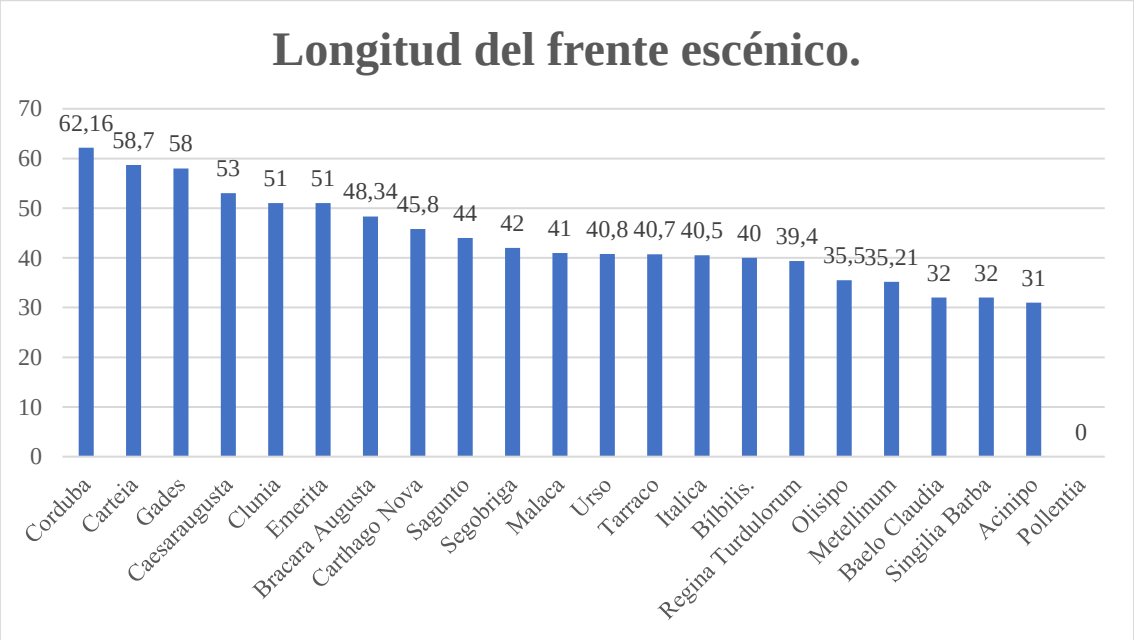


Gráfico 32. Longitud (m) del frente escénico de los teatros hispanos © Elaboración propia.

5.3.1. Composición de la fachada monumental del frente escénico. Número de órdenes arquitectónicos.

[204] PONSICH & SANCHA FERNÁNDEZ 1990, 31.
[205] JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, JAÉN CANDAN, PEÑA RUANO 2015, 161-185.
[206] GARRIGUET MATA 2002; MÁRQUEZ MORENO 2004, 337-353; VENTURA VILLANUEVA 2006, 99-148.
[207] BERNAL CASASOLA & AREVALO GONZÁLEZ 2011, 46.
[208] CABALLO RUFINO 2010a, 69.
[209] PUERTAS TRICAS 1982, 205.
[210] ÁLVAREZ MARTÍNEZ 2018.
[211] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 215.
[212] RUIZ CECILIA & JIMENEZ HERNÁNDEZ 2016, 80.
[213] Si contamos los *parascenia* tendría una longitud de 61 m. (MATEOS CRUZ 2018, 58)
[214] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551
[215] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 215.

En la siguiente tabla se observa el número de órdenes arquitectónicos del frente escénico de los teatros hispanos, divididos por provincias.

Provincia *Citerior Tarraconense.*	
Teatros.	**Número de ordenes arquitectónicos del frente escénico.**
Bilbilis.	2 órdenes[216].
Bracara Augusta.	2 órdenes[217].
Caesaraugusta.	2 órdenes, pero desconocemos su altura[218].
Carthago Nova.	3 órdenes[219]
Clunia.	Algunos autores[220] plantean la existencia de un frente escénico de 2 órdenes de gran tamaño, frente a otros investigadores[221] que hablan de 3 órdenes de menor tamaño.
Pollentia.	Desconocido[222].
Saguntum.	3 órdenes[223].
Segobriga.	2 órdenes[224].
Tarraco.	3 órdenes[225].
Provincia *Ulterior Baetica.*	
Acinipo.	Desconocido[226].
Baelo Claudia.	2 órdenes[227].
Carteia.	2 órdenes[228].
Corduba.	Desconocido[229].
Gades.	2 órdenes[230].

[216] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2010a, 243-267, 2016, 254-290; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCEN 1996, 127-149.
[217] MARTINS *et al*.,2015, 327.
[218] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98.
[219] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.
[220] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41.
[221] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231.
[222] ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50.
[223] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986,243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNÁNDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[224] ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; DELPLACE 1980; GRIS JEREMIAS, 2014, 331-371; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO 2011, 318-341; LE ROUX 2008.
[225] MAR MEDINA 1992, 163-181; MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS 2015.
[226] DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252.
[227] MILLAN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11.
[228]JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, JAÉN CANDAN, PEÑA RUANO 2015, 179.
[229] Al encontrarse inserto en la trama urbana es muy difícil saber el número de órdenes arquitectónicos del teatro. La mayoría de los restos arquitectónicos se encuentran musealizados en el Museo Arqueológico de Córdoba.
[230] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011.

Italica.	2 órdenes[231].
Malaca.	2 órdenes[232].
Regina Turdulorum.	2 órdenes[233].
Singilia Barba.	2 órdenes[234].
Urso.	2 órdenes[235].
Provincia *Ulterior Lusitania.*	
Augusta Emerita.	2 órdenes[236].
Metellinum.	2 órdenes[237].
Olisipo.	2 órdenes[238].

Tabla 112. Número de órdenes arquitectónicos del frente escénico de los teatros hispanos © Elaboración propia

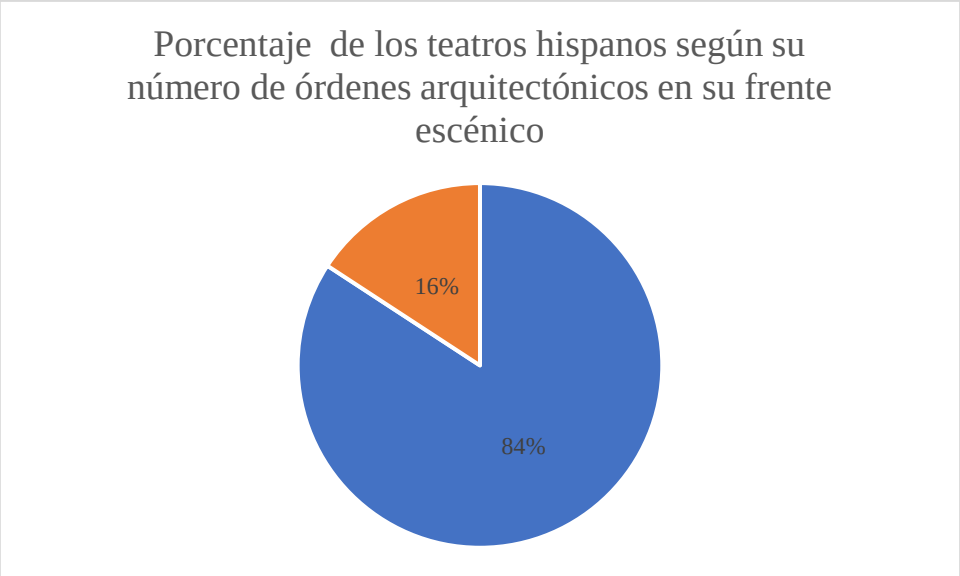


Gráfico 33 Número de órdenes arquitectónicos de los diferentes teatros © Elaboración propia.

Leyenda		
Color	Numero de órdenes arquitectónicos	
	3	3
	2	16

[231] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004, 181.
[232] CORRALES AGUILAR 2007, 53-76.
[233] Solo se ha conseguido recuperar uno de los órdenes del frente escénico. Sin embargo, posiblemente existiese un segundo orden como marcaron los patrones vitruvianos. Este fue descrito por los arquitectos que acomentieron la restauración del mismo en 2002, de la siguiente manera: " En el momento de su construcción el frente escénico del teatro estaba decorado con columnas y placas de mármol en tonos rosas y azulado, con cornisas de granitos, capiteles y hornacinas que fueron apareciendo durante las excavacions llevadas a cabo en los años 90" ÁLVAREZ SALCEDO 2010, 43.
[234] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[235] RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2016, 69-80.
[236] MATEOS CRUZ 2018, 61.
[237] MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391-398.
[238] FERNANDES 2013, 765-773, 2020b, 403-412.

Leyenda del gráfico nº 33

En este gráfico no hemos incluido los tres teatros hispanos de los que desconocemos la composición de su frente escénico. En este gráfico la mayoría de los frentes escénicos de los teatros hispanos estuvieron compuestos por dos órdenes arquitectónicos. Solo tres teatros: *Tarraco*[239], *Carthago Nova*[240] y *Saguntum*[241] tuvieron tres órdenes arquitectónicos. En *Clunia*[242] se ha planteado la hipótesis de que el frente escénico estuviese formado por dos órdenes arquitectónicos de gran tamaño.

Los tres teatros con tres órdenes arquitectónicos correspondieron a la *Hispania citerior*. No hay ningún frente escénico con tres órdenes en los teatros de las otras dos provincias. De los teatros de *Acinipo*[243], *Pollentia*[244] y *Corduba*[245], no tenemos datos sobre su frente escénico. Probablemente, el teatro cordobés tuviera tres órdenes arquitectónicos si atendemos a la magnitud de su tamaño y de su frente escénico. Sin embargo, esto es una hipótesis sin fundamento arqueológico a falta de nuevas excavaciones en esta área del teatro de *Corduba*[246]. Por tanto, las capitales provinciales de *Tarraco*[247] y quizás, *Corduba*[248], tuvieron teatros con frentes escénicos compuestos por tres órdenes arquitectónicos, mostrando así su monumentalidad. Sin embargo, el frente escénico del teatro de la capital lusitana no siguió este modelo. La razón estribó en que, en los teatros lusitanos, como se ha reflejado en anteriores apartados, se construyeron siguiendo unas características arquitectónicas muy similares. Todos ellos compuestos por dos órdenes arquitectónicos en sus frentes escénicos.

En conclusión, con una proporción mayor al resto de teatros hispanos, los teatros de la *Hispania citerior* optaron por la construcción de tres órdenes arquitectónicos en sus

[239] MAR MEDINA 1992, 163-181, MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS 2015, 217.
[240] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 217-218; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.
[241] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[242] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41.
[243] DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252
[244] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000,33-50.
[245] Al encontrarse inserto en la trama urbana es muy difícil saber el número de órdenes arquitectónicos del teatro. La mayoría de los restos arquitectónicos se encuentran musealizados en el Museo Arqueológico de Córdoba.
[246] Al encontrarse inserto en la trama urbana es muy difícil saber el número de órdenes arquitectónicos del teatro. La mayoría de los restos arquitectónicos se encuentran musealizados en el Museo Arqueológico de Córdoba.
[247] MAR MEDINA 1992, 163-181; GRIS JEREMIAS 2015.
[248] Al encontrarse inserto en la trama urbana es muy difícil saber el número de órdenes arquitectónicos del teatro. La mayoría de los restos arquitectónicos se encuentran musealizados en el Museo Arqueológico de Córdoba.

frentes escénicos. Por ende, esta fue una característica distintiva de esta región con respecto a la arquitectura teatral del resto del territorio peninsular.

- Las dependencias anexas del frente escénico: *parascenia*, *versuara* y *postscaenium*.
    - *Parascenia*

En la provincia de la *Hispania citerior* los teatros de: *Bracara Augusta*[249], *Caesaraugusta*[250], *Clunia*[251], *Pollentia*[252] y *Saguntum*[253] no conservan elementos de los *parascenia*. Los *parascenia* del teatro de *Bilbilis*[254], eran un espacio compuesto por tres exedras curvas y cuatro rectangulares y estuvo decorado con molduras marmóreas, muy similar a los *parascenia* del teatro de *Tarraco*. Los *parascenia* de *Carthago Nova*[255] estuvieron compuestos por una gran plataforma rectangular y presentaron similitudes arquitectónicas con los *parascenia* del teatro de *Leptis Magna*[256]. En el teatro de *Saguntum* estas dependencias se encontraron totalmente arrasadas, los únicos datos fueron su planta rectangular y su distancia con respecto al *frons pulpiti*[257]. Los *parascenia* del teatro de *Segobriga* fueron los mejor conservados de los teatros de la provincia. Al igual que en los casos anteriores este espacio tuvo forma rectangular. Su particularidad fue su composición mediante un tablado de madera, donde se situaron una serie de pilares monolíticos para sujetar las vigas.

En los teatros de *Carteia*[258], *Corduba*[259], *Gades*[260], *Singilia Barba*[261] y *Urso*[262] no se conserva ningún elemento de las dependencias anexas del frente escénico. En el resto

[249] MARTINS *et al*., 2015, 327.
[250] BELTRÁN LLORIS 2007; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104; TRILLMICH 1973, 151-173.
[251] GUTIÉRREZ BEHEMERID, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN, SUBÍAS FERNÁNDEZ 2002, 303; DE LA IGLESIA & TUSET BERTRAN 2019, 155.
[252]GUTIÉRREZ BEHEMERID, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN, SUBÍAS FERNÁNDEZ 2002, 303; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRÁN 2019, 97-110.
[253] BELTRÁN LLORIS 1982, 41-62.
[254] DE LA FUENTE Y CONDÓN 1880; SCHULTEN 1934; SENTENACH Y CABAÑAS 1918, 35-41.
[255]RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 233.
[256] CAPUTO 1987; MAR MEDINA *et al*., 2010a, 173-201.
[257] ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989.
[258] El frente escénico del teatro de *Carteia*, al igual que el resto del teatro está totalmente arrasado, solo se observa sus cimientos en el terreno.
[259] VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180,2002, 2006, 99-148, 2009,375-395; MARQUEZ MORENO 1991, 309-324, 1998, 2004, 337-353.
[260] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011.
[261] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[262] RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2016, 69-80.

de los teatros de la *Baetica* los *parascenia* fueron, mayoritariamente, un espacio rectangular de dimensiones diversas. El resto de sus características, materiales y decoración, fueron diferentes en cada caso. Si bien predominó el uso de *opus caementicium* en los *parascenia* de los teatros de *Acinipo*[263], *Baelo Claudia*[264], *Italica*[265], *Malaca*[266] y *Regina*[267].

En la provincia de *Lusitania*, los *parascenia* del teatro de *Augusta Emerita* se adosaron a los muros de la fachada en cada uno de los extremos del *aditus*. Estas tuvieron una planta rectangular. En el teatro de *Metellinum* los dos *parascenia*, están aún por descubrir en su totalidad. En el teatro de *Olisipo* no se conservó ningún elemento de las dependencias anexas. Por tanto, las dos similitudes de los *parascenia* en los teatros hispanos fueron: su situación a ambos lados del frente escénico y su planta rectangular. Si bien son datos parciales porque este espacio se encuentra totalmente desaparecido en once de los veintiún teatros romanos descubiertos en Hispania.

- *Versura.*

Las *versuara* de los teatros de la *Hispania citerior* no presentaron importantes diferencias entre sí[268]. En los teatros de *Carteia*[269], *Corduba*[270], *Gades*[271], *Singilia Barba*[272] y *Urso*[273] no se han conservado ningún elemento de estas dependencias. En los teatros de *Acinipo*[274], *Baelo Claudia*[275], *Italica*[276] *Malaca*[277] y *Regina*[278] tuvieron *versuara* con características arquitectónicas similares. Al tratarse de un espacio de paso no solía tener decoración y las únicas variables posibles fueron el material empleado o

[263] DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252.
[264] SILLIÈRES 1997.
[265] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146 .
[266] CORRALES AGUILAR 2007, 53-76.
[267] ÁLVAREZ MARTÍNEZ 2018, DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62.
[268] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 235; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 148.
[269] El frente escénico del teatro de *Carteia*, al igual que el resto del teatro está totalmente arrasado, solo se observa sus cimientos en el terreno.
[270] VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180,2002, 2006, 99-148; MÁRQUEZ MORENO 1991, 309-324, 1998, 2004, 337- 353.
[271] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 201.
[272] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[273] RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2016, 69-80.
[274] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[275] SILLIÈRES 1997; MILLÁN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11.
[276] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146; GARCIA Y BELLIDO 1960; BELTRÁN FORTES 2008, 47-59.
[277] CORRALES AGUILAR 2007, 53-76; GONZÁLEZ HURTADO DE MENDOZA 1983; MORA SERRANO 2003, 359-376.
[278] DE LA BARRERA 2002, 54; KURTZ SCHAEFER 2021.

sus dimensiones. Las *versuara* del teatro de *Augusta Emerita*[279] han sufrido varias reconstrucciones. En origen, se trataron de dos dependencias funcionales rectangulares realizadas con *opus caementicium*. La dependencia del ala oeste tuvo unas dimensiones algo mayores a las del ala este. En los teatros de *Metellinum*[280] y *Olisipo*[281] no se han encontrado restos arqueológicos de estas estancias.

- *Porticus post scaenam.*

La *porticus post scaenam* era un espacio ajardinado rodeado por una galería porticada. El pórtico rectangular del teatro de Pompeyo en Roma supuso el precedente que se consolidó en los teatros de época augustea. Una de sus principales funciones fue el resguardo de espectadores y como almacén para guardar los utensilios teatrales. Además, al ser una zona de recreo para el público también fue un espacio propicio para la autorrepresentación de las élites locales. En los teatros de *Ostia*, *Volterra*, *Augusta Emerita*, *Caesaraugusta*, *Carthago Nova* y *Corduba*, donde la participación imperial fue más notoria (*Véase* Capítulos 8 y 9) este espacio adquirió una mayor importancia. La *porticus post scaenam* en Hispania se implementó siguiendo el modelo itálico de una galería porticada ubicada tras la escena. Mientras que en el norte de África adoptó la planta rectangular de forma paralela al frente escénico.

5.3.2. Restitución de los órdenes arquitectónicos del frente escénico.

Provincia *Citerior Tarraconense.*				
Teatros.	**Altura 1º orden arquitectónico**	**Altura 2º orden arquitectónico**	**Altura 3º orden arquitectónico**	**Altura total**
Bilbilis.	7,42.	6,08[282].	-	13,5[283].
Bracara Augusta.	-	-	-	Desconocida[284].
Caesaraugusta.	-	-	-	Desconocida[285].

[279] NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; SALCEDO GARCÉS 1983; MENÉNDEZ PIDAL Y ALVAREZ 1957, 205; RÖRING 2010, 169-171, MATEOS CRUZ 2018.
[280] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.
[282] Para ello tomaremos como referencia el diámetro de la orchestra, de veinte metros (MARTÍN BUENO & NUÑEZ MARCÉN 1996, 127-149). Estas medidas fueron las establecidas por el tratadista que se debieron de aplicar en el teatro. Al no tener más información que la altura total, hemos empleado esta fórmula teórica para la división de los dos órdenes existentes
[283] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO & MARTÍN BUENO 2008, 235-246.
[284] MARTINS *et al*.,2015, 321-330.
[285] El frente escénico del teatro de *Caesaraugusta* se encuentra totalmente desaparecido. Por ende, no conocemos su altura total ni la distribución de estos. Solo sabemos de la existencia de dos órdenes arquitectónicos.

Carthago Nova.	5,90.	4,44.	3,64[286].	15,78[287].
Clunia.	10,64.	8,27.	-	18,91[288].
Pollentia.	-	-	-	Desconocida[289].
Saguntum.	7,75.	5,95.	4,15.	17,85[290].
Segobriga.	8,80.	7,90.	-	16,7[291].
Tarraco.	7,84.	5,45.	3,87.	17,16[292].
Provincia *Ulterior Baetica.*				
Acinipo.	1,43[293].	-	-	1,43[294].
Baelo Claudia.	-	-	-	Desconocida[295].
Carteia.	-	-	-	Desconocida[296].

[285] El frente escénico del teatro de *Caesaraugusta* se encuentra totalmente desaparecido. Por ende, no conocemos su altura total ni la distribución de estos. Solo sabemos de la existencia de dos órdenes arquitectónicos.

[286] Desconocemos las medidas de este tercer orden arquitectónico, lo hemos establecido de acuerdo con el tratado vitruviano (RAMALLO ASENSIO 2007b, 155; Vitr. 5. 9.4)

[287] Esta altura incluía el podio de un metro y ochenta y cinco centímetros sobre el que se establecían los tres órdenes arquitectónicos. Desconocemos la altura de los elementos de cubierta, por tanto, estos no se han incorporado en estas dimensiones (RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 227; RAMALLO ASENSIO 2007b, 155; Vitr. 5. 9.4)

[288] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN, MARTÍNEZ DÍEZ 2019, 18.

[289] El frente escénico del teatro de Pollentia se encuentra totalmente desaparecido, por lo que no conocemos la medida del alzado del frente escénico del teatro. ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1953; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958 ; MORENO PÉREZ 2007,87-106.

[290] MARTÍNEZ VILLA 2019; CHINER MARTORELL 1990; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; DE LABORDE 1811; GRASSI 1993, 239-240.

[291] ABAD CASAL 1977,189-192; ALMAGRO BASCH & ALMAGRO GORBEA 1982, 25-41; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181.

[292] A esta altura habría que sumarle el metro y medio sobre el que se elevaban estos ordenes arquitectónicos hasta una altura total de dieciocho metros con sesenta y seis centímetros (BERGES SORIANO 1982, 115-237; DOMINGO MAGAÑA 2003, 177-220)

[293] Esta es la única cifra que se conserva relativa a la altura de los restos conservados del frente escénico del teatro de *Acinipo*. Obviamente, esta no es la altura del primer orden, probablemente se tratase de parte de la altura del podio sobre el que se asientan los órdenes arquitectónicos (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004, 191)

[294] Opus cit.

[295] Del frente escénico del teatro de *Baelo Claudia* únicamente se conservan los cimientos del mismos y escasos elementos del posible *podium* sobre el que se superponían los órdenes arquitectónicos. Sin embargo, debido a la escasez de restos arqueológicos no se ha podido saber la altura total de estos (PONSICH & SANCHAS FERNÁNDEZ 1990, 25-44; MILLAN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11; SILLIÈRES 1997)

[296] El frente escénico de *Carteia* se encuentra totalmente arrasado, no se conserva ningún elemento arquitectónico decorativo del frente escénico del teatro. ROLDAN GÓMEZ *et al*., 2003, 151-164; RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2015, 69-80; JIMÉNEZ VIALÁS 2017; BLANQUEZ PEREZ & ROLDAN GOMEZ 2017,443- 451; ROLDAN GOMEZ, BLÁNQUEZ PÉREZ, ROMERO MOLERO 2017, 219-226.

Corduba.	-	-	-	Desconocida[297].
Gades.	-	-	-	Desconocida[298].
Itálica.	8,19.	6,6.	-	14,79[299].
Malaca.	-	-	-	Desconocida[300].
Regina Turdulorum.	-	-	-	Desconocida[301].
Singilia Barba.	-	-	-	Desconocida[302].
Urso.	-	-	-	16[303].
Provincia *Ulterior Lusitania.*				
Augusta Emerita.	10,1.	7,58.	-	17,68[304].
Metellinum.	8,87.	6,22.	-	15,09[305].
Olisipo.	-	-	-	Desconocido[306].

Tabla 113. Altura en (m) de los diferentes órdenes arquitectónicos y altura total del frente escénico de los diferentes teatros © Elaboración propia.

La tabla (tabla nº 113) refleja la altura total conservada del frente escénico de los teatros analizados. Sin embargo, no hemos incluido los siguientes teatros: *Bracara Augusta*, *Caesaraugusta*, *Pollentia*, *Acinipo*, *Baelo Claudia*, *Carteia*, *Corduba*, *Gades*, *Malaca*, *Regina Turdulorum*, *Singilia Barba* y *Olissipo* porque no tenemos información sobre su frente escénico.

[297] El teatro romano de *Corduba* esta inserto en la trama urbana actual por ello los elementos arquitectónicos del frente escénico aún no han sido descubiertos. VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180,2002, 2006, 99-148; MÁRQUEZ MORENO 1991, 309-324, 1998, 2004, 337-353.

[298] El teatro romano de Gades esta inserto en la trama urbana actual por ello los elementos arquitectónicos del frente escénico aún no han sido descubiertos. BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011, 257-303.

[299] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004 219.

[300] En la actualidad no se conserva prácticamente ningún elemento arquitectónico decorativo del frente escénico que permitan reconstruir la altura de este (CORRALES AGUILAR 2007, 53-76; MORA SERRANO 2003, 359-376; GONZÁLEZ HURTADO DE MENDOZA 1983; PUERTAS TRICAS 1982, 203-215; TEJEDOR CABRERA, LINARES GOMEZ DEL PULGAR, GÁLAN NOGALES 2015, 77-85)

[301] El teatro fue utilizado de una manera inconcebible como cantera y así la destrucción del muro de la *scaenae frons* y del exterior del monumento proporcionaron buena piedra para los trabajos de ejecución de dicha calzada (ÁLVAREZ MARTÍNEZ 1982, 267)

[302] Del teatro romano de Singilia Barba no se conservan apenas restos arqueológicos. La mayoría de los datos que conocemos ha sido mediante estudios realizados con georradar. Del frente escénico no se conserva ningún elemento, salvo algunos fragmentos de tambores de fuste de procedencia dudosa (SERRANO RAMOS 1993, 207-215)

[303] RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNANDEZ 2016, 71.

[304] MATEOS CRUZ 2018, 72.

[305] MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011,397.

[306] FERNANDES 2013, 705-730, 2020b, 403-416.

Teatros en las provincias hispanas.	**Altura total de los órdenes arquitectónicos (media en metros[307])**
Hispania Citerior.	16, 65.
Baetica.	15,39.
Lusitania.	16,38.

Tabla 114. Altura total (m) de los órdenes arquitectónicos © Elaboración propia.

Los datos de la altura total media de los frentes escénicos de los teatros de la *Hispania citerior* y de la *Lusitania* son representativos ya que se conoce la altura total del frente escénico de la mayoría de los teatros de estas provincias. Sin embargo, el dato de la altura total media de la *Baetica* no es representativo porque solo se conoce la altura total de dos de los diez teatros de esta provincia. Si bien, se puede observar cómo existe una similitud en la altura del frente escénico de los diferentes teatros sin observarse apenas diferencias entre las diferentes provincias.

5.3.3. La decoración arquitectónicos decorativos de los frentes escénicos de los teatros.

- Basas, fustes, capiteles y cornisas

Como ya hemos indicado en apartados anteriores, el frente escénico de la mayoría de los teatros de la provincia de la *Baetica* estuvo arrasado. La decoración arquitectónica solo se ha conservado en los teatros de *Regina*[308] e *Italica*[309], dos de los diez teatros de la provincia.

Las basas de los teatros de la *Hispania citerior* fueron en su mayoría basas compuestas o dobles áticas sin plinto (17), basas áticas con plinto (13) basas áticas sin plinto (12) y basas romanas indeterminadas (7). Las basas de la provincia *Baetica* fueron en su mayoría basas áticas sin especificación de la presencia de plinto (8 completas + 28 fragmentos[310]). En *Italica* se encontró un único ejemplar de basa decorada con pilastra.

[307] De acuerdo con los datos de la tabla anterior, hemos elaborado una media de la altura del frente escénico de los teatros de las provincias hispanas.
[308] La decoración arquitectónica del teatro apareció de forma fortuita, en el interior de un pozo abierto en la escena del teatro conjunto de elementos arquitectónico – decorativos, dónde habían sido arrojados en una época difícil de concretar, pero siempre a partir de media-dos del siglo IV d.C., momento en el cual se fecha el abandono de este (DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 58)
[309] GARCÍA Y BELLIDO 1960; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146, 2004; BELTRÁN FORTES 2008, 47-59.
[310] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004.

Las basas de la provincia de *Lusitania* fueron en su mayoría basas ática sin plinto (28[311]). Por tanto, las basas áticas fueron la tipología empleada de forma mayoritaria en todos los teatros hispanos, con pequeñas diferencias como la incorporación o ausencia de plinto.

Los fustes de los teatros de la *Hispania citerior* fueron en su mayoría fustes lisos (128), seguidos de fustes estriados (87). Estas fueron las dos principales tipologías de fuste, sin embargo, en *Saguntum* los fustes presentaron una rugosidad exterior (6). En *Segobriga* se han encontrados dos tipologías de fustes diferentes: fustes estriados en hélice (3) y fustes decorados (2). Los fustes de la provincia de *Baetica* fueron, en su práctica totalidad, fustes lisos (154 fragmentos de diferente tamaño). Los fustes de la provincia *Lusitania* fueron en su mayoría fustes lisos. En el caso de *Metellinum*[312] se ha realizado una reconstrucción virtual de la decoración del frente escénico en base a los materiales recuperados. En esta reconstrucción se pueden observar diferentes fustes lisos realizados en materiales locales. En los órdenes arquitectónicos del frente escénico del teatro de *Augusta Emerita* [313] se observó un predominio de fustes lisos realizados en mármol jaspeado. Por tanto, en el caso de los fustes de los teatros hispanos se observó un empleo mayoritario del fuste liso.

Los capiteles de los teatros de la *Hispania citerior* fueron: capiteles corintios canónicos (completos 26 y fragmentos 15), capiteles corintios[314] (completos 21 y fragmentos 16), capiteles corintios de hojas lisas (4), capitel jonizante (1) y capitel jónico (1). Los capiteles de la provincia de *Lusitania* fueron capiteles corintios con una tipología muy clara, que hará denominarlos capiteles lusitanos. Evidentemente el capitel lusitano constituyó un reflejo de este taller y tuvo determinadas particularidades morfológicas del elemento vegetal, tales como el cuidado cincelado de las hojas bilobuladas de los acantos o la morbidez de estos[315]. La participación de un único taller también se pudo observar en muchos de los capiteles conservados del teatro de *Metellinum*[316] y de *Olisipo*[317]. En

[311] MATEOS CRUZ 2018.
[312] MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391-398; NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.
[313] DURÁN CABALLERO 1998; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; MATEOS CRUZ 2018.
[314] Hemos utilizado la denominación de capitel corintio de una forma genérica cuando sus rasgos formales o tipológicos no nos permitan adscribirlo a un subtipo (ej. Canónico)
[315] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 58.
[316] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.
[317] FERNANDES 2013, 705- 730, 2020a, 231-240, 2020b, 403-412, FERNANDES & CAESSA 2006, 83-102

opinión de Gutiérrez Behemerid[318] existió un taller en la meseta norte[319] y también existió un taller en la Lusitania que dejó su impronta en las edificaciones de esta región, en especial en el teatro de *Augusta Emerita* [320]. Los capiteles de *Augusta Emerita* presentaron similitudes con los de *Saguntum* en lo que respecta a la economía de medios. Un ejemplo fue el empleo del *stile corrente* que se manifestó en las profundas acanaladuras que surcaron los acantos, tanto en los capiteles como en las cornisas[321]. Los capiteles de los teatros de *Regina* presentaron importantes similitudes con los del teatro de *Corduba*[322] y de *Olissipo*[323]. Los capiteles más empleados en la provincia de Lusitania fueron los capiteles corintios (37), al igual que en la *Baetica* fueron los capiteles corintios (completos 5 y fragmentos 23). Por tanto, la tipología más empleada en los teatros hispanos fueron los capiteles corintios.

Las cornisas de los teatros de la *Hispania citerior* fueron: fragmentos de cornisas indeterminadas (10), cornisas corintias (5), cornisas molduradas *kyma* recia (4), cornisas curvas (2) y cornisa recta decorada (1). Las cornisas de los teatros de la *Baetica* fueron, esencialmente, cornisas decoradas (8). Las cornisas de la provincia de los teatros de la *Lusitania* fueron cornisa moldurada *kyma* recia (fragmentos 10). En el caso de este elemento arquitectónico decorativo no podemos establecer un modelo común en los teatros, a excepción de la cornisa moldurada *kyma* recia presente en los teatros de la provincia lusitana y los teatros de la *Hispania citerior*. Los elementos del entablamento son los peor conservados respecto al total de la decoración arquitectónica de los frentes escénicos de los teatros. Por tanto, estas conclusiones deben ser tomadas con cierta cautela.

Otros elementos arquitectónicos decorativos encontrados en los teatros de la *Hispania citerior* fueron: antefijas (2), podio (1), arquitrabe (3) y pequeña moldura decorada (2). En el teatro de *Corduba*[324] se encontraron las únicas claves de arcos decorados con máscaras, muy similares a las del Teatro de Marcelo en Roma[325].

[318] GUTIÉRREZ BEHEMERID 1988a, 103-116, 1992a, 815-834, 1996, 655-672, 2000, 81-100, 2002, 2006, 251-262, 2017, 149-198.
[319] GUTIERREZ BEHEMERID 2006, 251-262.
[320] MATEOS CRUZ 2018.
[321] *Augusta Emerita*. MATEOS CRUZ 2018, 154. *Saguntum*. CHINER MARTORELL 1990.
[322] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 73.
[323] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 73.
[324] MÁRQUEZ MORENO 1991, 309-324.
[325] ZANKER 1992, 179-185.

- Materiales.

En la provincia de la *Baetica*, en el teatro de *Baelo Claudia*[326] se observó una pobreza en su decoración arquitectónica tallada en piedra. En el teatro de *Regina*, la mayoría de sus elementos arquitectónicos decorativos estuvieron realizados en mármol blanco. De hecho, la práctica totalidad de los materiales estudiados por De la Barrera[327] se realizaron en este material. En el teatro de *Italica*[328], la mayoría de los elementos arquitectónicos decorativos recuperados fueron realizados en mármol gris con vetas blancas. Por tanto, en los tres teatros donde se conservan elementos arquitectónicos decorativos de los teatros de la *Baetica* observamos una variedad de materiales, con un predominio del mármol. Sin embargo, esta afirmación, nuevamente, debe ser tomada con cautela, debido a que el material encontrado supone una ínfima parte de la decoración arquitectónica de los teatros de la *Baetica*. En especial, si tenemos en cuenta que los frentes escénicos de los teatros de mayores dimensiones como el de *Corduba* o *Gades* están insertos en la trama urbana actual. No posibilitando obtener información sobre sus elementos decorativos.

En los tres teatros de la *Lusitania* observamos un primer período con el empleo de piedras locales recubiertas de estuco, principalmente granitos y calizas. Un segundo periodo con predominio del mármol[329] . El paso del empleo de la piedra al mármol se dio por una serie de cuestiones de tipo administrativo y económico. Los técnicos y arquitectos estuvieron más familiarizados con las piedras locales que con los mármoles. Las canteras de mármol no empezaron a organizarse y producir en la provincia, al nivel de la demanda urbana, hasta algunos decenios más tarde[330]. El fenómeno de la paulatina marmorización de las ciudades romanas fue extensivo a toda Hispania[331] y la diversidad de mármoles tanto locales como importados fue un signo de poder en cualquier ciudad del Imperio[332]. De esta forma, el empleo del mármol en algunas ciudades se vinculó con el poder imperial[333]. Los elementos arquitectónicos decorativos conservados del teatro de *Metellinum*[334] se realizaron, mayoritariamente, en materiales locales. De los elementos

[326] PONSICH & SANCHA FERNÁNDEZ 1990, 25-44.
[327] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 59- 62.
[328] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004.
[329] NOGALES BASARRATE 2007, 103-138.
[330]GARCÍA ENTERO 2014.
[331] RAMALLO ASENSIO 2004.
[332] NOGALES BASARRATE & BELTRÁN FORTES 2008.
[333] NOGALES BASARRATE & MERCHÁN GARCIA 2018, 527-551.
[334] ANDREU PINTADO 2004.

arquitectónicos decorativos del teatro de *Olissipo* no tenemos datos. Los elementos arquitectónicos decorativos de los teatros de la *Hispania citerior* se realizaron en un ochenta y nueve por ciento en materiales locales

Por tanto, en el teatro de la capital lusitana si se empleó de forma abundante el mármol para su decoración arquitectónica mientras que en el teatro de la capital de la *Hispania citerior* no fue así. El hecho de que en *Tarraco*[335] no se hayan encontrado un porcentaje de elementos marmóreos tan importante como el de *Augusta Emerita*[336] puede deberse al expolio sufrido en este teatro. En conclusión, en los teatros de la *Hispania citerior* si hubo una diferencia con el resto de los teatros hispanos con el empleo de materiales locales frente al uso mayoritario del mármol[337].

5.3.4. La decoración no arquitectónica de los teatros hispanos.

Para no hacer demasiado extenso este apartado hemos decidido realizar una comparativa entre la decoración escultórica de dos teatros hispanos, *Tarraco* y *Augusta Emerita*. La decoración escultórica de *Tarraco* se enmarca en tres ciclos escultóricos correspondientes a tres momentos cronológicos distintos y estuvieron situadas en los nichos principales del frente escénico, sobre las diferentes puertas. El primer ciclo, datado de época medio-augustea, se vinculó a la edificación del teatro. El segundo ciclo, datado de época julio-claudia, se relacionó con la ornamentación del teatro. El tercero data de época flavia-antonina. Este ciclo se relacionó con el proceso de "marmorización" del teatro[339]. Todas las esculturas estuvieron realizadas en mármol blanco de grano fino.

[335] AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; BERGES SORIANO 1982, 115-137; CORTÉS CONTRERAS 1983, 955-962; GRIS JEREMIAS 2015; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; PUIG I CADAFALCH 1920, 1934; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019; ROCA ROUMENS 1983,97-103; RODRÍGUEZ ALMEIDA 1994, 197-217.
[336] NOGALES BASARRATE & BELTRÁN FORTES 2008.
[337] Este porcentaje se ha obtenido en base a los elementos arquitectónicos decorativos conservados analizados en el Anexo de este trabajo.
[338] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 15-25; MANGAS MANJARRÉS, CID LÓPEZ, GARCÍA FERNÁNDEZ 2013; BEJOR 1979, 124-138; VERMEULE 1998, 844-845; FERNÁNDEZ URIEL & NOGALES BASARRATE 2003, 69-78.
[339] GRIS JEREMIAS 2015; DEACY & VILLING 2001; KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 15-25.

Las esculturas de *Augusta Emerita* proceden de las excavaciones de 1911 de J. R. Mélida. Las esculturas son: (1) Retrato de *C. Caesar*, (2) Estatua tipo Hüftmantel, la ausencia de retrato unido al estado de conservación de la pieza nos impide realizar una identificación de esta. Esta fue de época julio-claudia. (3) Estatua militar, el paralelo con una estatua militar italicense, decorada también con una pareja de centauros[341] indicó su cronología flavia. La ausencia de retrato impidió conocer la identidad del personaje representado. (4) Estatua militar, en este caso tampoco se ha podido realizar una identificación de la escultura. (5) Estatua militar reconocida como Domiciano. (6) Fragmentos de una estatua togada colosal, posiblemente identificada con Trajano. (7) Estatua de Serapis, (8) Estatua de musa tipo münchner klio. Una de las piezas más icónicas de la decoración escultórica del teatro emeritense fue la estatua femenina sedente (9) se trata de una estatua ideal. La falta de atributos iconográficos y la ausencia de paralelos tipológicos exactos impidieron conocer la identidad del personaje representado. También se han encontrado otras esculturas de menor tamaño como: (11) pies de una estatua togada, (12) capsa, el apoyo de la figura[342].

Estas piezas escultóricas se enmarcaron en varias etapas cronológicas: dos piezas de época julio-claudia (nº 1- nº 2), tres flavias (nº3- nº5), una trajanea (nº6) y tres adrianeas (nº7-nº9). El resto de las estatuas no podemos establecer con exactitud su cronología debido al mal estado de conservación de estas. Todas las esculturas fueron realizadas en mármol[343].

En conclusión, las dos capitales provinciales *Tarraco*[344] y *Augusta Emerita* [345] presentaron ciclos estatuarios de cronología similar. En ambos casos las dos ciudades adornaron sus teatros con estatuas vinculadas con el poder imperial y sus divinidades. Todas ellas realizadas en mármol blanco, este material fue otro de los símbolos del poder imperial. Lamentablemente no poseemos datos de la decoración escultórica de la otra

[340] KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 15-25.
[341] OJEDA NOGALES 2018, 193-205.
[342] MATEOS CRUZ 2018
[343] MATEOS CRUZ 2018.
[344] GRIS JEREMIAS 2015; KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 15-25.
[345] MELCHOR GIL 1994c, 2013a, 217-238.

capital provincial, el teatro de *Corduba*[346] . Sin embargo, no sería descabellado pensar que tanto el teatro de la ciudad cordubense como el teatro gaditano[347] tuviesen ciclos escultóricos vinculados con el poder imperial, como símbolo de lealtad a este.

[346] MÁRQUEZ MORENO 2004, 337-353; VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180.
[347] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011.

CAPITULO 6. El teatro en el espacio urbano.

6.1.Introducción.

La difusión del modelo teatral romano a lo largo del Imperio se produjo a partir de época augustea[1]. Un aspecto clave para entender este proceso fue el papel que tuvo el teatro dentro de la ciudad romana[2]. Para ello, Hauschild[3] realizó una clasificación de tres tipologías de la situación del teatro en la ciudad: (i) teatros ubicados intramuros con tendencia a construirse en las proximidades del foro, (ii) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarse en una posición periférica y cercana a la muralla y (iii) teatros dispuestos extramuros del núcleo urbano.

i. Teatros ubicados intramuros con tendencia a situarlos en las proximidades del foro

El teatro se situó en las proximidades del foro dentro del recinto amurallado. Ambas edificaciones estuvieron en una posición topográfica elevada que permitió crear sorpresa y admiración en el espectador[4].

ii. Teatros ubicados intramuros con tendencia a situarse en una posición periférica y cercana a la muralla.

En este apartado se incluyeron todos los teatros situados en una posición periférica y cercanos a la muralla urbana. Sin embargo, hay ejemplos con algunas particularidades[5].

iii. Teatros dispuestos extramuros del núcleo urbano.

Estos fueron los teatros situados fuera de los muros de la ciudad. Esta situación se confirmó por su lejanía con el foro y el resto de las edificaciones públicas del núcleo urbano. Los teatros que pertenecieron a este grupo fueron los menos numerosos. Los factores que explican las tres posibles localizaciones del teatro dentro de la ciudad son los siguientes:

[1] BEJOR 1979, 124-138.
[2] JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 225-238.
[3] HAUSCHILD 1982, 139-152.
[4] JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 226.
[5] JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 228.

a) Topográficos.

La topografía fue un aspecto clave para la edificación del teatro. En especial, la utilización de una pendiente de una elevación montañosa para la construcción del graderío, que permitió abaratar costes. Sin embargo, no siempre la roca natural de la pendiente fue propicia para la realización de la totalidad del graderío. En muchas ocasiones, la *cavea* se construyó siguiendo un sistema denominado mixto, donde la roca natural fue sustituida por una estructura artificial interna capaz de soportar su peso. En especial esto se realizó para la *media* y la *summa cavea*. Por tanto, la elección de la pendiente correcta con una roca natural de calidad fue la clave.

b) Climáticos.

En el tratado de Vitruvio[6] sobre la arquitectura de los teatros romanos se explicó la importancia de los factores climáticos para la ubicación de un teatro. Algunos de los factores climáticos más importantes son: el sol, el viento y el agua. El teatro debía de situarse en un lugar donde no incidiese el sol directamente ni hubiese una gran oscuridad porque ambos factores dificultarían la visualización de las representaciones. Tampoco podían situarse en un lugar excesivamente cálido ni frío. El viento también fue un factor para tener en cuenta puesto que podía desvirtuar la acústica del espectáculo. El agua fue un elemento muy importante puesto que, en algunos casos, las corrientes subterráneas internas del terreno llegaron a ser todo un problema para el mantenimiento de los teatros romanos. Todos estos elementos naturales fueron analizados para situar el teatro en el mejor lugar posible, generalmente,la vertiente septentrional de una elevación montañosa.

c) Funcionales.

Este factor se relaciona con las vías de comunicación al teatro. Al teatro acudían un gran número de personas, la entrada y salida de estas de forma rápida y eficaz fue un aspecto clave para la localización del teatro. Por tanto, estas edificaciones de espectáculos solían situarse cerca de las principales vías de la ciudad[7].

d) Urbanísticos.

Este factor se vincula con la presencia del teatro en un proyecto urbanístico previo o su incorporación posterior en base a las necesidades de la ciudad. Normalmente, las

[6] Vitr.5.3.
[7] HAUSCHILD 1982, 139-152.

ciudades romanas se crearon bajo los mismos planes de urbanismo, es decir se emuló el modelo de ciudad ideal, que se basaba en las ciudades helenísticas y la estructura de campamentos. Sin embargo, en algunos casos la planificación del teatro no se comtempló desde un primer momento. En la medida que fue la evolución de la ciudad, la que pudo generar la necesidad de su construcción.

e) Ideológicos.

La ubicación del teatro en un lugar privilegiado dentro del núcleo urbano se debió también a sus connotaciones ideológicas. La importancia del teatro en la vida pública se atestiguó desde la época helenística. A partir de entonces el teatro obtuvo una mayor importancia como elemento sociopolítico y religioso[8]. En el tratado vitruviano el foro deviene como el lugar más importante de la vida pública seguido del teatro[9]. Además, en el mundo romano las edificaciones, que aglutinaron un gran número de personas, solían situarse próximas, para así concentrar toda la población en un único espacio. Por esta razón, los teatros estuvieron próximos a edificios religiosos y a las áreas comerciales. Los edificios de espectáculos fueron construcciones monumentales símbolos del poder romano, su colocación atendió a motivaciones ideológicas. En la medida que, esta megalomanía fue vista por el foráneo como un símbolo del poder romano. Por ende, su colocación fue clave para generar esa visión de poder en el visitante[10].

f) Económicos.

El teatro fue un motor generador de dinámicas económicas. La principal dinámica económica generada fue la relacionada con el consumo de alimentos, por ejemplo, la venta de alimentos en las cercanías del teatro para ver el espectáculo. Otras actividades económicas que también acompañaron a la actividad teatral fueron la prostitución, los ladrones o las apuestas[11]. Los factores económicos son prácticamente iguales en todos los teatros, por ello, no lo repetiremos en cada uno de ellos.

[8] BRIOSO SÁNCHEZ 2013, 12-17.
[9] Vitr. 5.3
[10] BENDALA GALÁN 1990, 25-42, 2006, 289-292.
[11] JIMÉNEZ SALVADOR 2019, 183-187.

6.2 El teatro en la capital provincial. *Tarraco*.

6.2.1. Evolución urbanística.

Este núcleo colonial romano se adaptó a la topografía de una elevación cercana al litoral, integrando un núcleo ibérico anterior[1]. Además, existe un espacio suburbial que se hacia el puerto y la línea de costa. Este enclave tuvo, posiblemente, un carácter vial, con un camino que conectó el puerto con el poblado y otro que conectó el núcleo romano en la cima[2]. La cercanía del puerto le dotó de un carácter comercial, concretado en la presencia de las estructuras y de las áreas de almacenamiento distribuidas en su entorno. Estas instalaciones dieron servicio a las crecientes exigencias derivadas de la actividad portuaria[3]. En la primera mitad del siglo I a. C se produce una primera gran transformación de este sector. Alrededor del año 50 a. C el viejo poblado desapareció como consecuencia de la implantación de una ciudad propiamente romana. Esto conllevó el desmonte parcial de la base de operaciones, la ramificación de las murallas al sur y la creación de las principales infraestructuras públicas. Una parte del poblado fue devastada para poder construir una plaza pública. Posteriormente, este espacio fue el foro de la colonia[4]. Este se situó en el camino que enlazó los recintos públicos de la parte alta con el puerto[5].

La nueva ciudad de *Tarraco* se configuró mediante terrazas, en época flavia. Una terraza inferior situada en la misma cota que el puerto y la línea de costa. Una terraza intermedia ubicada entre ésta y el acantilado y una tercera que perteneció a la cima del promontorio, ya dentro de las murallas y ocupada por la plaza pública. Las comunicaciones de la antigua colonia se mantuvieron en esta nueva ciudad. Por ejemplo, el camino que antes llevaba desde el puerto hasta el poblado se configuró como una calle principal[6]. En la mitad del siglo I a. C, tuvo lugar la primera gran remodelación de la

[1] MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993,11-23, MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 401.
[2] BERGES SORIANO 1982,115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35, ROCA ROUMENS 1983, 97-103; GRIS JEREMIAS 2015.
[3] REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 402; DUPRÉ RAVENTÓS 1990, 319-327; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35.
[4] En *Tarraco* tenemos que hablar de dos foros: el foro de la ciudad situado en la parte baja de la ciudad de época republicana y el foro "provincial" situado en la parte alta de la ciudad, de época Flavia, con templo a Augusto.
[5] DOMINGO MAGAÑA 2003; GRIS JEREMIAS 2015; MAR MEDINA *et al*., 2015.
[6] GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35.

fachada portuaria de *Tarraco* con la implantación de un nuevo eje viario. Este comunicó dos equipamientos esenciales de la ciudad romana (la plaza pública y el puerto) y la urbanización de los espacios adyacentes con funciones primordialmente portuarias y comerciales. Esto comportó la existencia de una puerta en la muralla hasta ahora no identificada[7]. En la primera mitad del siglo I d. C se construyó el primer gran edificio de espectáculos de *Tarraco*, el teatro. Para su construcción hubo que derribar algunas edificaciones previas. Estas fueron las *tabernae*, que quedaron bajo la *cavea*, y los ámbitos de almacenamiento portuario documentados en el *hyposcaenium*[8].

6.2.2. *Tarraco* como capital provincial.

En el nuevo modelo de administración provincial impuesto por el *princeps*, cada provincia estuvo dividida en diferentes *conventus iuridici* con el fin de posibilitar una mayor vertebración de los territorios[9]. La *Hispania citerior* fue la provincia de mayores dimensiones de todo el Imperio[10]. Este se constituyó mediante una auténtica red de ciudades de carácter administrativo. Al mismo tiempo estas sirvieron de escaparate del nuevo régimen en diversas facetas como el urbanismo, la política, la cultura o la religión (culto imperial)[11].

En palabras de Ozcáriz Gil: "Según podemos deducir de las fuentes literarias y epigráficas, la *Hispania citerior* estuvo articulada en estas circunscripciones administrativas entre los últimos quince años a.C. y la reforma de Diocleciano. Plinio (3,18) nos transmite la existencia de siete, cuyo nombre coincide con el nombre de la capital correspondiente: *Tarraconensis*, *Carthaginiensis*, *Caesaraugustanus*, *Cluniensis*, *Asturum*, *Bracaraugustanus* y *Lucensis*[12]". Sigue Ozcáriz relatando las características del *conventus Tarraconensis* : "Se trataba de un *conventus* estrechamente ligado a la capital provincial. Abarcaba la franja superior de la costa mediterránea, desde el río Júcar hasta la frontera con la Galia. El gobernador atendería este territorio durante el invierno, cuando

[7] MAR MEDINA *et al*., 2015; ROCA ROUMENS 1983,97-103; MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-13; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113, 2015, 151-166.
[8] REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 403; GRIS JEREMIAS 2015, 211-220.
[9] OZCÁRIZ GIL 2014; TORRENT RUIZ 2008, 51-106.
[10] JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 225-238, 2019, 187; ARIAS VILAS & DOPICO CAINZOS 2021, 55-58.
[11] DOPICO CAINZOS 2016, 14-15; ARIAS VILAS & DOPICO CAINZOS 2021, 55-58.
[12] OZCÁRIZ GIL 2013,66

permanecía en la costa. La vida municipal estaba intensamente desarrollada en todo su territorio, así como su economía y exportaciones. Según Plinio (3,23), a Tarraco acudían los habitantes de cuarenta y dos pueblos: *Tarracone disceptant populi XLII, quorum celeberrimi civium Romanorum Dertosani, Bisgargitani; Latinorum Ausetani, Ceretani qui Iuliani cognominantur et qui Augustani, Edetani, Gerundenses, Iessoniensesm Teari qui Iulienses; stipendiariorum Aquicaldenses, Aesonenses, Baeculonenses*[13]"

6.2.3. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad.

El teatro de *Tarraco* perteneció al grupo de: (i) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarlos en las proximidades del foro. En *Tarraco*, la capital de la *Hispania citerior*, el teatro romano se encontró en el interior del recinto de la ciudad, situado en la zona baja y muy cerca del extremo del foro. Más concretamente, se levantó entre los niveles del área del foro y de la zona del puerto, quedando integrado en la red de la estructura axial de la planificación municipal[14]. A la vez que se construyó el teatro se levantó un muro ciego junto al flanco occidental de la pendiente, decorado con pilastras. La finalidad fue transmitir monumentalidad a esa estructura que sirvió de elemento de unión entre el foro y el teatro. Este fue un detalle de particular importancia para el desarrollo de los circuitos ceremoniales del culto imperial[15].

[13] OZCÁRIZ GIL 2014, 66-67
[14] MAR MEDINA *et al.*, 2015; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 403.
[15] MARCO SIMON 2017,780; NOGALES BASARRATE & GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2007; GREGORIO NAVARRO 2013, 137-168.

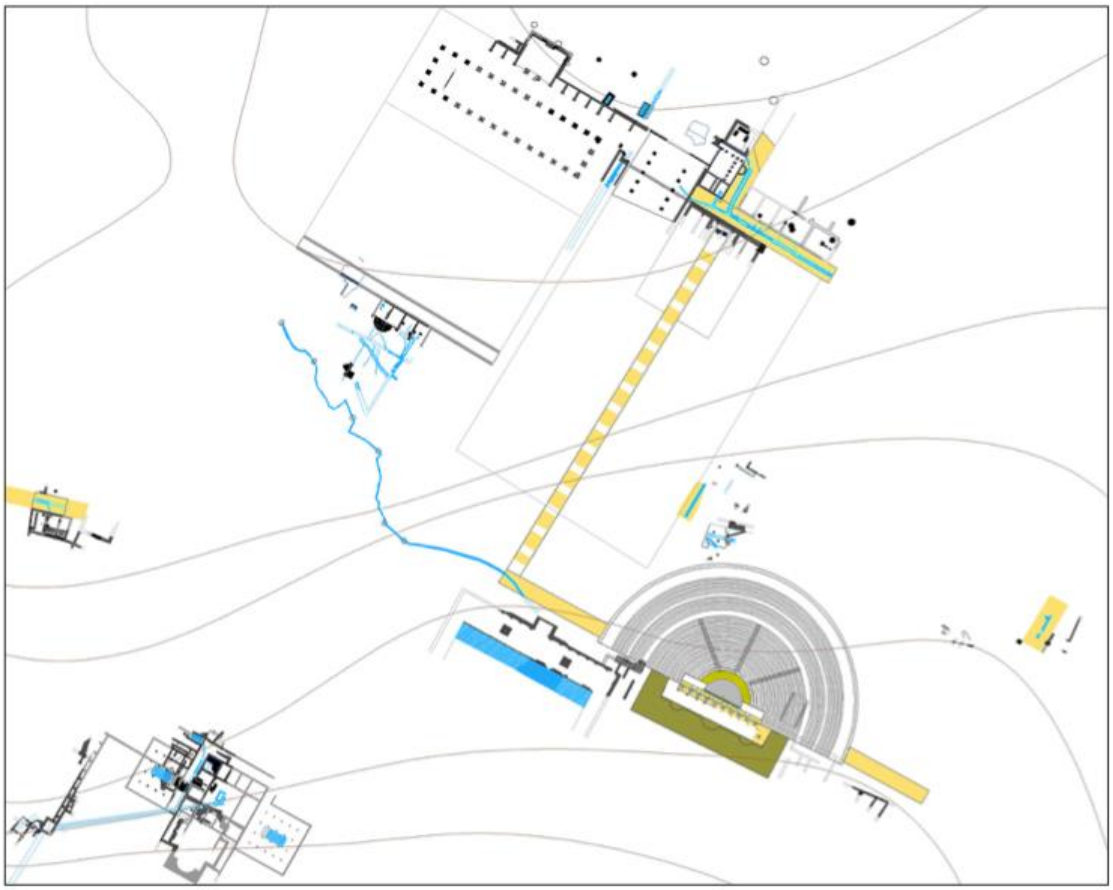


Figura 175. Plano de la propuesta reconstructiva del teatro y su relación con el foro de la colonia (base: Planimetría Arqueológica de *Tarraco*, MACIAS I SOLÉ *et al*., 2007.

a) Topográficos

Estos fueron los principales equipamientos públicos que configuraron la parte baja de la ciudad romana[16]. Esta elección se vio favorecida por una topografía a dos niveles que facilitó la construcción de la *cavea*, en parte adosada al acantilado[17]. La pendiente del teatro salvó el desnivel existente mediante la plataforma superior[18].

b) Climáticos

La *cavea* se orientó en dirección noroeste, de tal manera que debe suponerse que se colocaron toldos encima del teatro. Esta situación, en contra de los factores climáticos expuestos por las normas vitruvianas, se dio por la necesidad de situar el teatro en este

[16] MAGGI 2022, 145-153; AMELA VALVERDE 2015b, 47-70; VINCI 2020.
[17] REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 394.
[18] RODRÍGUEZ MARTORELL, RUIZ DE ARBULO, MONTERO RUIZ 2016, 163-180; DE LA BARRERA 2020; POCIÑA LÓPEZ & REMOLÀ VALLVERDÚ 2001, 85-96; TERRADO ORTUÑO 2018, 49-72.

desnivel con la única orientación posible para su construcción[19]. Además, esta orientación, aunque no fue la idónea desde el punto de vista climático si logró vistas al mar como en el caso del teatro de Taormina (Sicilia)[20].

c) Funcionales

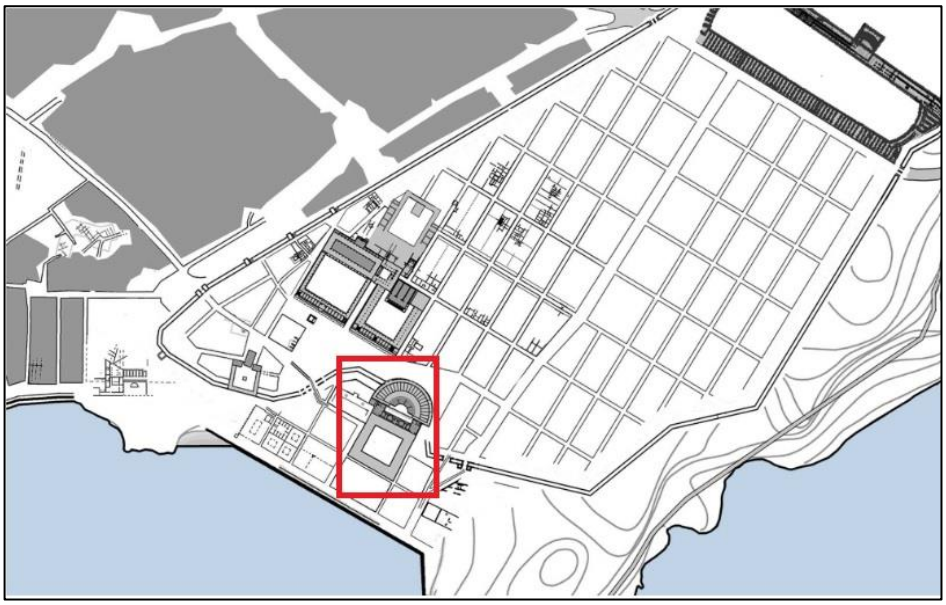


Figura 176. Plano de *Tarraco* © Ricardo Mar | Setopant.com

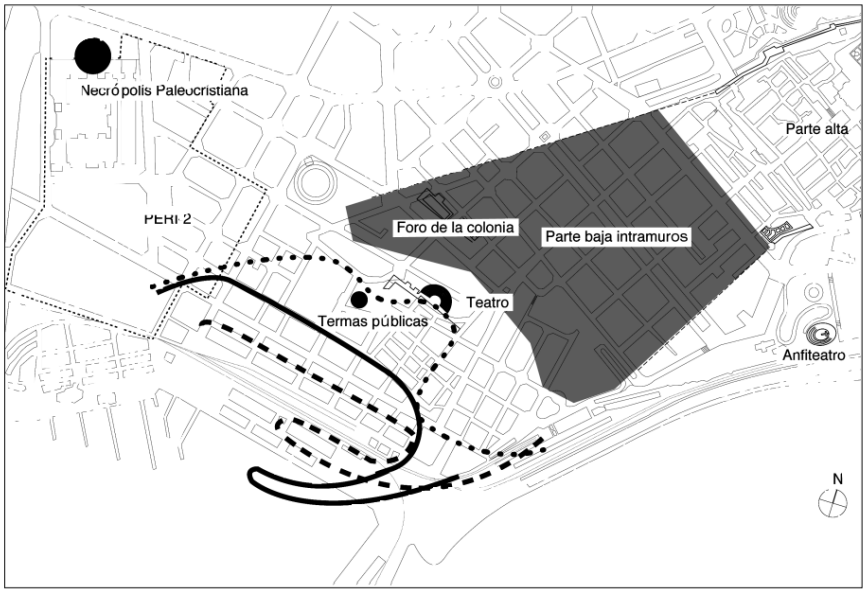


Figura 177. Detalle de la parte baja de Tarragona con indicación de distintas propuestas sobre el trazado de la línea de costa y puerto en época romana realizado en punteado (PÉREZ MARTÍN 1991) y en línea continua la línea de costa por POCIÑA LÓPEZ & REMOLÁ VALLVERDÚ 2001, 87, fig. 4

[19] BERGES SORIANO 1982,115-137; MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS 2015; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 394.
[20] VENUTI 2015, 33-62; EVOLA *et al*., 2010, 1-4.

En las imágenes anteriores (fig. 176-177) observamos la ubicación de los diferentes edificios de la ciudad. El teatro estuvo perfectamente comunicado con el foro mediante diferentes calzadas que bordearon las retículas de la ciudad[21]. Por tanto, el teatro se sitúo en una posición estratégica de confluencia de diferentes calzadas. Estas comunicaron el teatro con los dos centros neurálgicos de la ciudad, el foro y el puerto[22]

d) Urbanísticos.

El teatro se construyó en un momento posterior al resto de las edificaciones de la ciudad. Este no estuvo presente, desde un inicio, en los primeros planes urbanísticos de la configuración de la ciudad[23]. Esto hizo que se tuviera que modificar sustancialmente el urbanismo para poder insertar el teatro en el trazado de la ciudad. Para la construcción del teatro se arrasó un sector de la muralla republicana y se destruyeron, al menos, dos edificios de servicios portuarios situados extramuros[24]. Las excavaciones arqueológicas han descubierto sus restos bajo las estructuras del teatro y bajo el ninfeo anexo[25]. Sin embargo, sabemos que la construcción del edificio de espectáculos y de sus anexos tuvo que afectar necesariamente a algunos edificios más[26]. Probablemente, la construcción del teatro de forma posterior al resto de las edificaciones de la ciudad obligó a construir esta edificación en unas dimensiones más reducidas al resto de teatros de la *Hispania citerior* (*Véase* 3.1.8 y 3.2.8)

[21] VINCI 2020; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 394; POCIÑA LÓPEZ & REMOLÁ VALLVERDÚ 2001, 87.
[22] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2017, 220-230; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; GRIS JEREMIAS 2015; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 402; MAR MEDINA *et al*., 2015.
[23] COSTA SOLÉ 2019; MARTÍNEZ FERRERAS 2015; MAR MEDINA *et al*., 2015; PENA JURADO 2018, 167-185.
[24] MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; MAR MEDINA 2015; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 403.
[25] MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23, figs. 1 y 4; RUIZ DE ARBULO 2015, 155-161; MAR MEDINA *et al.*, 2012, 59-76.
[26] MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993, 11-23

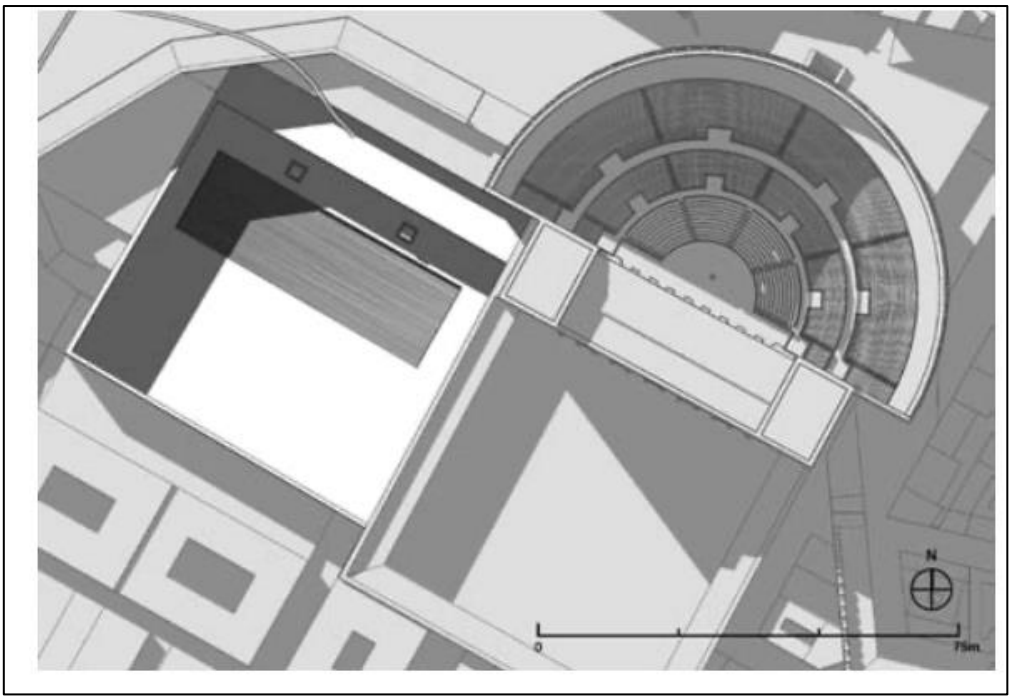


Figura 178. Imagen con la propuesta de reconstrucción del conjunto urbanístico formado por el teatro, la *porticus post scaenam* y el ninfeo monumental anexo © MAR MEDINA *et al*., 2015, 304.

e) Ideológicos.

Anexo al teatro se desarrolló un importante complejo monumental constituido por un sistema de basamentos, fuentes y estanques distribuidos simétricamente en torno a una gran exedra. Todo este importante ninfeo fue concebido para monumentalizar la pendiente natural entre la *cavea* del teatro y las subestructuras del foro. La existencia de las puertas de comunicación entre el conjunto del ninfeo y uno de los *parasceniae* del teatro demuestra la unidad funcional de ambos edificios[27]. La zona del ninfeo constituyó una especie de jardín monumentalizado que articuló la pendiente natural en un sistema de terrazas[28]. El borde superior de los jardines coincidía precisamente con la explanada comercial que comunicó el foro con el teatro[29].Además, la creación del teatro, posiblemente, estaba en relación con la llegada de Augusto en el 26-25 a. C a la ciudad.

[27] MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993,11-23; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; GRIS JEREMIAS 2015.
[28] MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; RUIZ DE ARBULO 2015, 155-166; MACIAS SOLÉ & DÍAZ GARCÍA 2004; COSTA SOLÉ 2019, 123-147.
[29] MAR MEDINA *et al*., 2015; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2017, 220-230; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416; BERGES SORIANO, 1982, 115-137.

Como se observa en las imágenes, el teatro constituyó un elemento clave en la escenografía del poder de *Tarraco*[30]. El teatro era una edificación que se contemplaba desde el puerto[31]. De esta forma, los viajeros visualizaron el teatro como la primera gran edificación de la ciudad, desde el mar. El teatro ejemplificó así del poder romano[32]

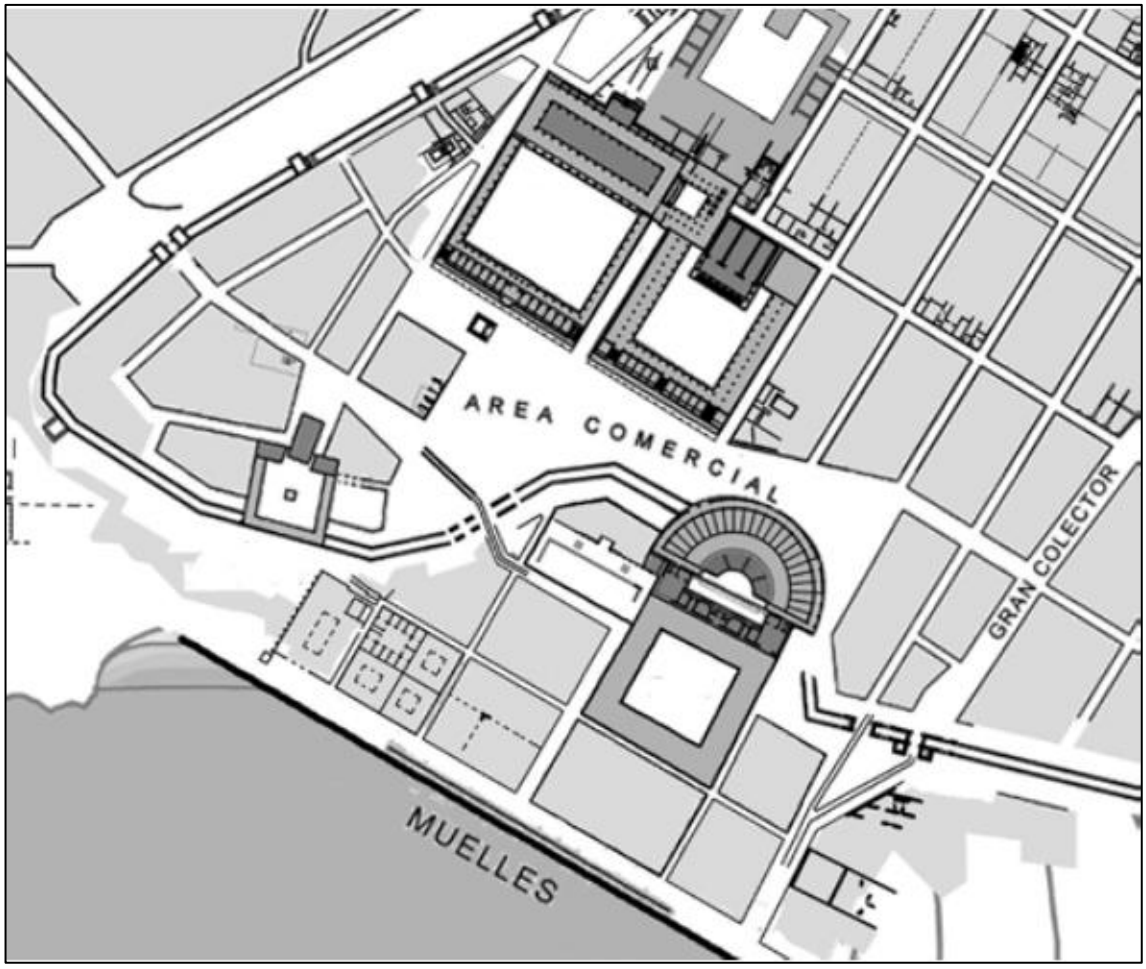


Figura 179. Plano del área central de la colonia *Tarraco* situada en el área baja de la ciudad cerca al vecino puerto. Además, se constituía por las plazas forenses, algunos santuarios como el de la Tutela, una gran explanada de usos comerciales y el cercano teatro © MAR MEDINA *et al*., 2015, 339, fig. 201.

[30] RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113, 2015, 155-161; MAR MEDINA *et al*., 2015.
[31] PÉREZ MARTÍN 1991; POCIÑA LÓPEZ & REMOLÀ VALLVERDÚ 2001, 85-96; RODRÍGUEZ MARTORELL, RUIZ DE ARBULO, MONTERO RUIZ 2016, 163-180.
[32] GRIS JEREMIAS 2015, 211-220; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; BERGES SORIANO 1982, 115-137.



Figura 180. Imagen de la reconstrucción virtual de la ciudad de *Tarraco* © Ferran Gris, Ricardo Mar | Setopant.com

6. 3. El teatro en las capitales conventuales.

6.3.1. *Caesaraugusta*.

En palabras de Gómez Pantoja[1] :"Según una conocida y muy citada noticia de finales del siglo I d. C. (Plin. NH 3.24), *Caesaraugusta colonia immunis amne Hiberadfusa ubi oppidum antea vocabatur Saldaba, regionis Edetaniae, recepit pópalos LV*. Emplazada estratégicamente a orillas de un río caudaloso y en el cruce de cuatro caminos importantes, Caesaraugusta era (y es) una ciudad con vocación metropolitana". Esta fundación *ex novo* mantuvo los ejes marcados por la antigua ciudad de *Salduie*. El *pomerium* primitivo se situó en el espacio comprendido entre la avenida César Augusto, el Coso y el río Ebro. El núcleo urbano se extendió hacia el este y, posiblemente, hacia el sur, aunque esta última zona fue, arqueológicamente, más confusa[2]. Desde la segunda mitad del siglo III d. C, la situación general del Imperio romano[3] hizo necesario la defensa de las ciudades, reduciéndose los perímetros en diversos casos para facilitar la protección. Esto se observó en *Caesaraugusta*, cuya muralla de piedra se asoció a la precedente de hormigón[4]. Algunos aspectos sobre la inserción del teatro en la trama urbana romana son desconocidos, debido a que esta edificación se encuentra inserta en la trama urbana actual.

Este teatro pertenece al grupo de: (i) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarlos en las proximidades del foro[5]. El teatro se situó en las proximidades del foro dentro del recinto amurallado. Ambos conjuntos estuvieron en una posición topográfica elevada que permitió crear sorpresa y admiración al visitante. En la siguiente reconstrucción podemos observar la proximidad entre el foro y el teatro y el conjunto monumental creado por ambas.

[1] GÓMEZ-PANTOJA 1994, 169-170.
[2] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119; BELTRÁN LLORIS 2007, 31-44.
[3] GARNSEY, SALLER, BELTRÁN FERRER 1990; CARCOPINO 1993; GROS 2008; COARELLI, UROZ SÁEZ, NOGUERA CELDRÁN 2008.
[4] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97.
[5] HAUSCHILD 1982, 139-152.

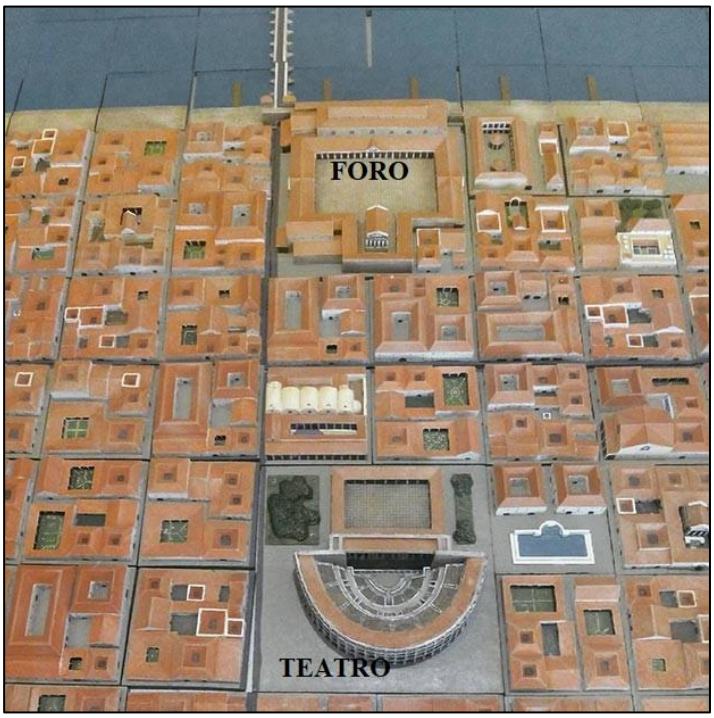


Figura 181. Reconstrucción de la ciudad de *Caesaraugusta* con sus principales edificaciones romanos. Eje Foro-Teatro © Museo del Teatro romano de *Caesaraugusta*.

El teatro estuvo en una *insula* separada del área foral pero dentro del recinto amurallado, como se puede ver en la siguiente imagen. Los factores que explicaron la situación del teatro en la ciudad fueron: a) topográficos, b) climáticos, c) funcionales, d) urbanísticos, e) ideológicos y f) económicos.

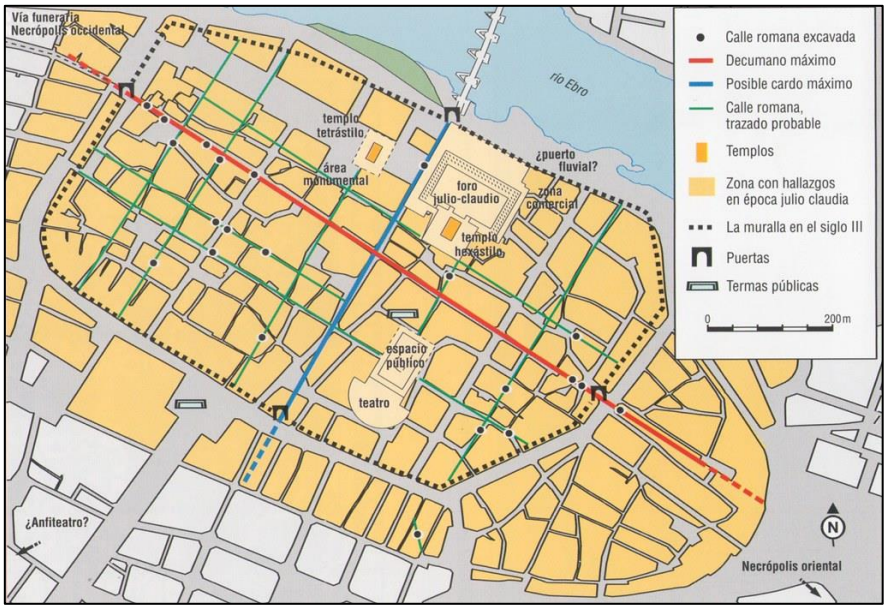


Figura 182. Plano de *Caesaraugusta* con las principales edificaciones romanas © ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97.

6.3.1.1.Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad

a) Topográficos.

La ciudad de *Caesaraugusta* se situó en un terreno con un relieve poco accidentado, cuyo máximo desnivel tuvo una inclinación del ocho por ciento. La ciudad estuvo en un perfil llano[6], en suaves terrazas desde el Coso hasta el Ebro[7]. En la siguiente reconstrucción se puede ver esta orografía.

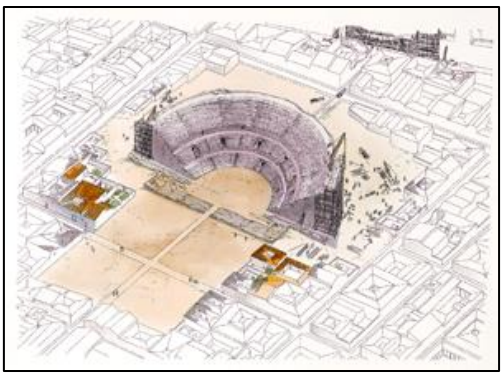


Figura 183.Reconstrucción del teatro sobre el urbanismo actual de la ciudad © https://www.zaragoza.es/ [Consultado el 12 de mayo de 2022]

Debido a la planicie de la ciudad fue necesario la creación de un teatro "in plano", siguiendo el esquema del teatro de Marcelo[8] cuya modalidad triunfó en la primera mitad del siglo I d.C. Este esquema se difundió por toda la península itálica. *Caesaraugusta* junto a *Pollentia* fueron los ejemplos más significativos en Hispania de esta tipología. En la siguiente imagen podemos observar la situación del teatro en un plano de la ciudad con diferentes curvas de nivel. Estas nos muestran la ausencia de elevaciones que permitieran alzar la edificación.

[6] VILLANOVA VALERO & BETRÁN ABADÍA 2017, 103; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585; BELTRÁN LLORIS, PAZ PERALTA, LASHERAS CORRUCHADA 1985, 95-121.

[7] BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206, 1993, 93-119; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.

[8] TOMASELLO & ZELAZOWSKY 2000, 7-36; FIDENZONI 1970; DE NUCCIO *et al*., 1986, 389-394; CIANCIO ROSSETO 1986, 7-49, 1999, 31-35; MONTANARI 2000, 689-693; PEREIRA PASSOS 2021, 204-225; MONTERROSO CHECA 2003, 215-246; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200. Además, de las referencias bibliográficas más significativas sobre la *crypta* Balbi: MANACORDA 1987, 597-610; GATTI 1973, 131-136; MIRTI, LEPORA, SAGUÍ 2000, 359-372; FIORITI *et al*., 2022, 1245- 1251.

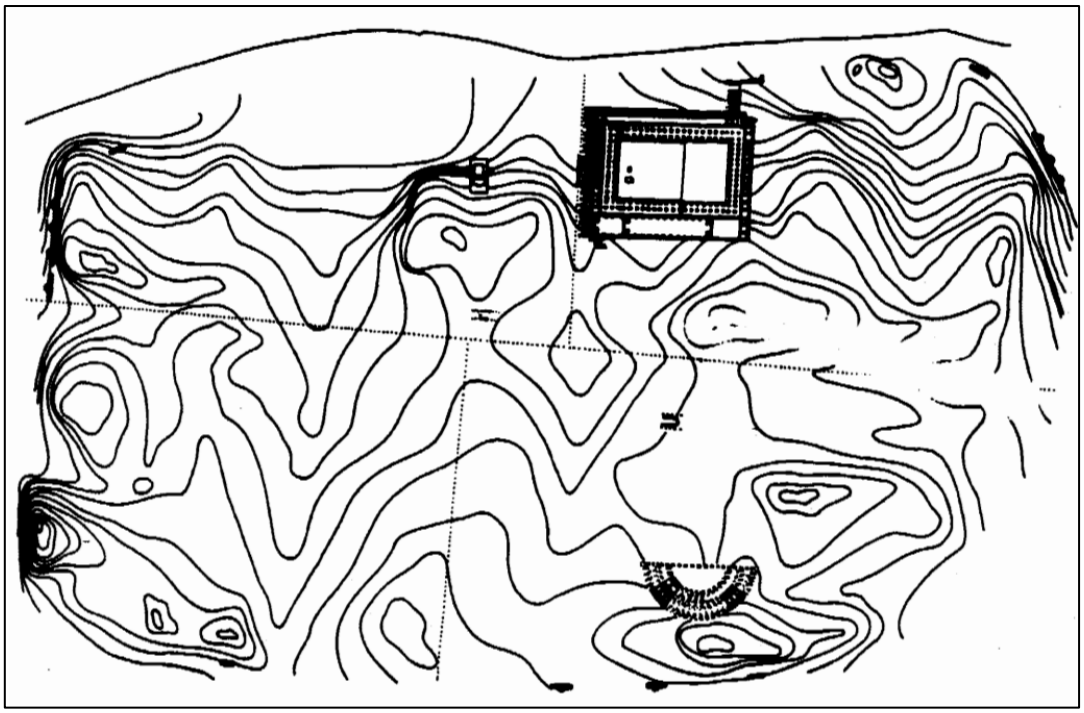


Figura 184. *Caesaraugusta* (Zaragoza). Planta de la ciudad con la situación del teatro (según A. Mostalac) © JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 231, fig. 7

b) Climáticos.

El teatro presentó una orientación hacia el noroeste[9], exactamente como propuso Vitruvio[10]. Esta orientación fue la más propicia para evitar los vientos que dificultasen la correcta audición de la función teatral. Además, esta ubicación dotó a la edificación de unas temperaturas más propicias que otras orientaciones. La mayoría de los teatros hispanos estuvieron construidos con una orientación norte[11].

c) Funcionales.

El teatro se situó en una *insula* ortogonal delimitada al norte por un *decumano* secundario, al sur por el tramo meridional de la muralla, al este por el *cardo* menor y al oeste por el *cardo* mayor[12]. Por tanto, el teatro estuvo en una situación privilegiada, respecto a su cercanía a las vías de comunicación[13].

[9] MUÑOZ GARRIDO 2002, 177.
[10] Vitr. 5.3.
[11] JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 225-238.
[12] BELTRÁN LLORIS 1993, 93-119; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2020, 87-104.
[13] SÁNCHEZ VERDÚ 2016, 138-155.

La cercanía del teatro a las diferentes vías de comunicación posibilitó una entrada y salida fácil y rápida para el público[14]. Esta cuestión fue importante porque las aglomeraciones en las calzadas de acceso al teatro pudieron provocar tumultos y disturbios[15].

d) Urbanísticos.

La mayoría de los autores[16] plantearon que la construcción del teatro estuvo presente en el plan urbanístico desde un primer momento. El teatro ocupó una amplísima zona de cuatro manzanas. El eje central del proyecto urbanístico fue el gran complejo monumental foro-teatro. Un eje urbanístico monumental cuyo extremo septentrional fue el foro y el meridional el teatro, quedando en el centro las grandes termas públicas. El teatro se integró en la red viaria de la colonia con su eje diametral orientado en la dirección de los *decumanos*[17]. Las antiguas viviendas privadas previas fueron sustituidas por grandes construcciones monumentales que requirieron una gran superficie de terreno. La demolición de estas viviendas hizo pensar a algunos autores que todas estas obras monumentales no estuvieron previstas en el momento de la fundación de la colonia, tres décadas antes[18].

e) Ideológicos.

Este enclave parece ser una fundación expresa de Augusto. Esto se evidenció con un claro carácter propagandístico en la emisión de sus series monetales[19]. Una muestra de la importancia de la ciudad fue la construcción de su teatro con una capacidad para más de seis mil espectadores[20]. El teatro tuvo un peso muy importante en la ciudad. Un ejemplo de ello fue su situación en el área central de la ciudad junto al foro[21]. La ubicación de los dos conjuntos monumentales tan próximos entre sí tuvo una clara connotación ideológica. Su objetivo fue buscar admiración y sorpresa en el

[14] AGUILERA HERNÁNDEZ 2017; BELTRÁN MARTÍNEZ 1953, 14-53; VILLANOVA VALERO & ABADÍA BETRÁN 2017, 99-112; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97.
[15] RUSSELL 2016; VEYNE 1984; FRÉZOULS 1983, 193-214.
[16] BELTRÁN LLORIS 1993,93-119; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.
[17] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.
[18] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013.
[19] BELTRÁN MARTÍNEZ 1953, 14-53.
[20] BELTRÁN LLORIS 1993, 93-118.
[21] LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585; RODA DE LLANZA *et al*.,2003; BELTRÁN LLORIS 1993, 93-119.

espectador foráneo al ver estas grandiosas construcciones[22]. En este caso las construcciones religiosas en vez de estar cerca del teatro estuvieron próximas al foro[23].

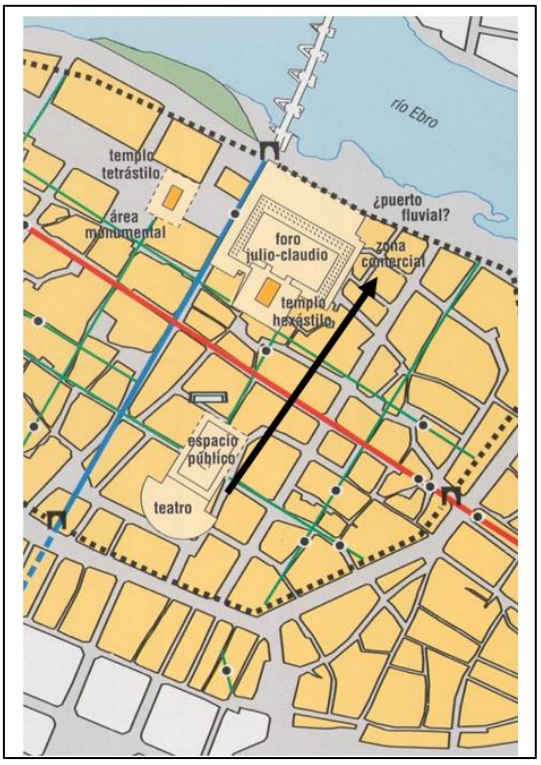


Figura 185. Plano de *Caesaraugusta* con las principales edificaciones romanas © ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97.

[22] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270.
[23] BELTRÁN LLORIS 2007; GASCÓN LASCAS, ÍÑIGUEZ BERROZPE, SEVILLA MARTÍNEZ 2011, 232-243; ESCUDERO ESCUDERO &GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.

6.3.2. *Carthago Nova*.

El tejido urbano de *Carthago Nova* estuvo condicionado, principalmente, por dos factores: (a) la estructura urbana precedente de época bárquida y (b) su orografía[1]. Esta última posibilitó la realización de proyectos urbanísticos con una gran carga escenográfica[2]. En el proceso de *deductio* colonial se realizó una renovación urbana que incluyó una nueva muralla y una trama viaria[3] . Además, se planificó un nuevo foro y se crearon dos grandes edificios de espectáculos: (1) el teatro, inaugurado entre los años 5-1 a. C y (2) el anfiteatro, que no se terminó hasta mediados del siglo I d.C. En el cerro del Molinete, mediante las recientes intervenciones arqueológicas[4], se encontraron los restos arqueológicos del denominado "Edificio del atrio" y un santuario dedicado a Isis y Serapis. El registro arqueológico demostró que a partir del siglo III d. C la vida urbana quedo sumida en una profunda crisis[5].

Este teatro perteneció al grupo de i) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarse en las proximidades del foro. Los siguientes factores a) topográficos; b) climáticos; c) funcionales; d) urbanísticos y e) ideológicos explicaron su posición en la ciudad

6.3.2.1. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad

a. Topográficos.

El aprovechamiento romano del territorio supuso una transformación ventajosa de los obstáculos orográficos en favor de una arquitectura urbana funcional. La selección del espacio para la construcción del teatro no fue algo baladí. La edificación del teatro se situó en la colina septentrional del denominado como *Mons Aesculapii*, hoy Cerro de la Concepción[6], la más elevada de las cinco colinas de la ciudad. Esta elevación ocupó un área de más de trece mil metros cuadrados, ya urbanizada. Esta colina estuvo próxima a las instalaciones portuarias y a la muralla tardorrepublicana, que rodeó el perímetro de la ciudad, como se puede ver en las siguientes imágenes.

[1] JIMÉNEZ SALVADOR 2019, 184; MEROÑO MOLINA 2017; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010.
[2] SOLER HUERTAS 2020, 156; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 150; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 269-287.
[3] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; JIMÉNEZ SALVADOR 2019, 183-187.
[4] SOLER HUERTAS 2020, 143-208; ABASCAL PALAZÓN 2002, 21-44; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290.
[5] JIMÉNEZ SALVADOR 2019, 185; MEROÑO MOLINA 2017; RAMALLO ASENSIO 1999a.
[6] SOLER HUERTAS 2005b, 29-64, 2009, 149-153, 2014, 193-228, 2020, 143-208.

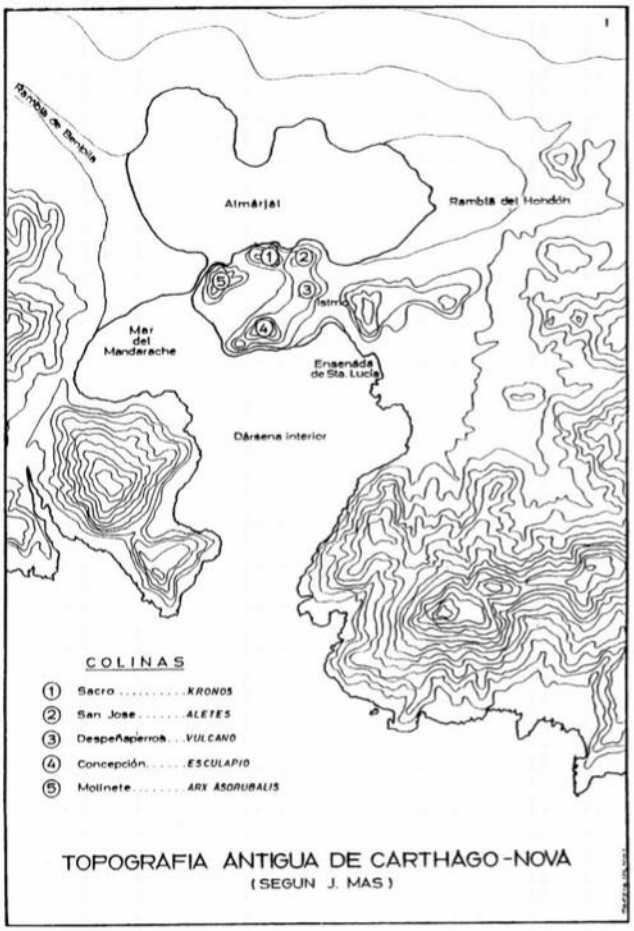


Figura 186. Plano de la situación de las cinco colinas de la topografía antigua de *Carthago Nova* © BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 191.

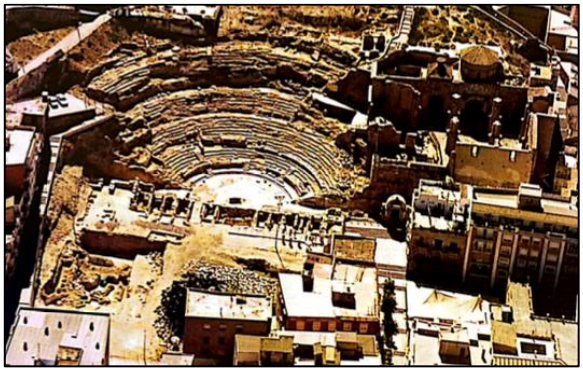


Figura 187. Vista del teatro antes de los trabajos de conservación de la edificación © SOLER HUERTAS 2020, 196, fig. 1.

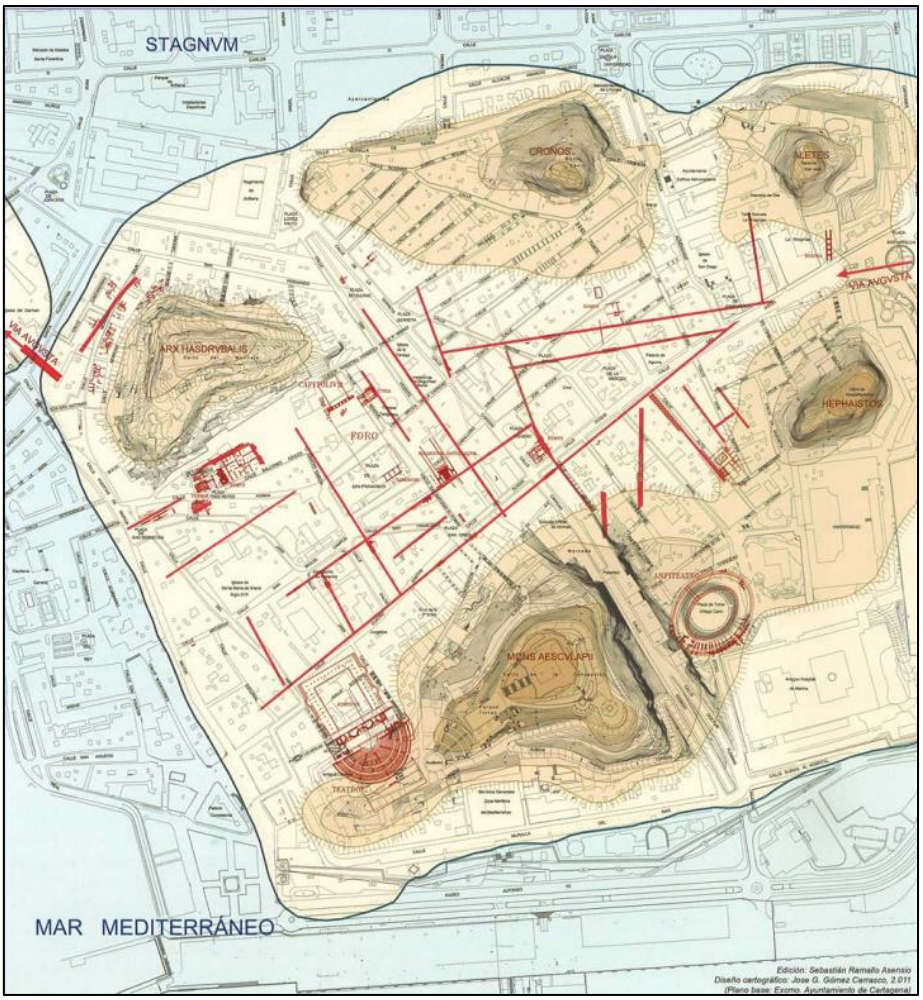


Figura 188. Plano de las principales edificaciones de la ciudad © NOGUERA CELDRÁN & MADRID BALANZA 2014, 52.



Figura 189. Imagen aérea del proyecto integral del teatro romano de Cartagena © SOLER HUERTAS 2020, 196, fig. 7.

La construcción de una parte de la *cavea* sobre el sustrato rocoso de la colina supuso un ahorro económico muy importante[7]. Las obras de edificación del teatro transformaron de forma significativa el aspecto físico de la ladera del Cerro de la Concepción. Esto se debió a la retirada de residuos en el contexto de una ciudad urbanizada y en pleno funcionamiento[8]. Sin embargo, la construcción de la *porticus post scaenam* [9] sí mantuvo las construcciones existentes.[10]. Asimismo, para la cimentación del teatro fue necesario la realización de numerosos recortes artificiales con la finalidad de adecuar y encajar los diferentes sectores. En las siguientes imágenes se puede ver la inserción del teatro en la ciudad.



Figura 190. Vista general del casco antiguo y puerto de Cartagena con la ubicación del teatro al pie del castillo de la Concepción © RAMALLO ASENSIO 1999a, 10.

[7] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 192.
[8] BARRESI 2000, 332-333.
[9] MARTÍN CAMINO 2009, 210.
[10] MARTÍN CAMINO 2009, 211.

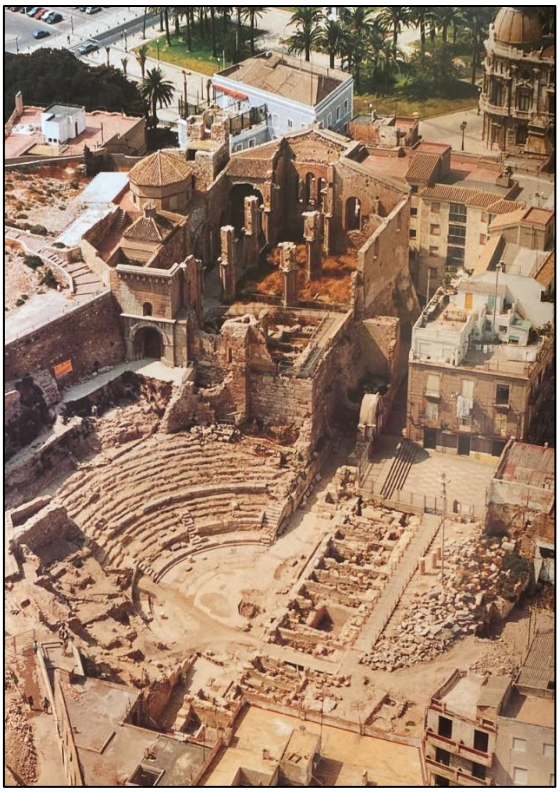


Figura 191. Vista general del teatro con restos de construcciones tardías sobre la mitad oriental de la *cavea* y con la catedral vieja levantada sobre el extremo occidental de la *summa cavea* © RAMALLO ASENSIO 1999a, 17.

En la imagen (fig. 191) se puede observar el graderío excavado sobre el sustrato rocoso en su totalidad, a excepción de sus extremos realizados con correas de *opus caementicium* abovedadas y colmatadas del sedimento constructivo[11]. Para la realización de la *orchestra*[12] fue necesario llevar a cabo diferentes trabajos de enrasamiento[13]. La construcción de la plataforma escénica sobre el desnivel de la ladera, con unos cuatro metros de profundidad, fue una clara muestra de la adaptación del proyecto constructivo a los condicionamientos topográficos y espaciales del terreno[14]. La solución al desnivel fue la construcción de un gran armazón de cimentación de *opus caementicium*[15]. En su construcción se reutilizaron parte de los escombros procedentes de la excavación de la *cavea*[16].

[11] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948 190-201; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.
[12] MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998,66-67.
[13] RAMALLO ASENSIO 1999a,17.

[14] GONZÁLEZ GARCÍA *et al*., 2015, 141-152; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30.
[15] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2012, 193-218.
[16] NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; SOLER HUERTAS 2014, 193-228, 2020, 143-208.

La construcción del teatro en la ladera septentrional del Cerro de la Concepción[17] supuso una serie de ventajas estratégicas, pero también de desventajas para el acceso y el aprovisionamiento[18]. En concreto, la construcción del teatro en un enclave tan elevado impidió que las máquinas de construcción pudiesen acceder fácilmente al terreno[19]. Ello conllevó la necesidad de ubicar las maquinarias elevadoras, necesarias, para la *columnatio* de la *scanae frons*, en los sectores del *pulpitum* o en el foso del *hyposcaenium*[20]. La ubicación del teatro en un lugar tan elevado hizo necesario la utilización de la superficie de la *orchestra* como un lugar de almacenamiento del material e incluso para el trabajo provisional de los elementos decorativos arquitectónicos inacabados[21].

b. Factores climáticos.

De acuerdo con las recomendaciones de Vitruvio, el teatro aprovechó la vertiente septentrional de la ladera para su colocación. Su orientación hacia el septentrión favoreció el resguardo de los vientos del levante que podían incidir en la acústica del espectáculo. Su orientación astronómica fue pensada de forma que el eje axial del edificio se situase a la salida del sol en el solsticio de invierno[22] . Esto posibilitó la iluminación de la *cavea* por el sol naciente del solsticio de invierno en la dirección del eje principal de las gradas, donde pudo haberse erigido un templo. En época de Augusto, dicho fenómeno ocurría cuando el sol se situaba en la constelación de Capricornio, que se visualizaba en esa parte del teatro sobre la escena[23]. Esto se relaciona con el horóscopo de Augusto, Capricornio.

[17] BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 191; SOLER HUERTAS 2005b, 29-64, 2009, 149-153, 2014, 193-228, 2020, 143-208.
[18] MARTÍN CAMINO 2009, 205-211; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92.
[19] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; MEROÑO MOLINA 2017; RAMALLO ASENSIO 1999a; CABRERO PIQUERO & CORDENTE VAQUERO 2011, 363-379; FUCHS 1982, 69-80; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; ROCHE CÁRCEL 1989.
[20] MARTÍNEZ ANDREU 2004, 12.
[21] SOLER HUERTAS 2020, 157; RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, SAN MARTÍN MORO 1993a, 51-92.
[22] GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015, 141-152; MARTÍN CAMINO 2009, 205-211; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30.
[23] GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015, 141-152.



Figura 192. Puesta de sol del solsticio de verano sobre el pico más alto de Sierra Espuña visto desde el *sacellum* de *Iuppiter Stator* en el Cabezo Gallufo © GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015, 152.

c. Factores funcionales.

El teatro tuvo una serie de corredores perimetrales diseñados para facilitar los accesos a las distintas partes del teatro. Estos corredores permitieron salvar los grandes desniveles topográficos[24]. La construcción del teatro se realizó hacia el interior de la ciudad, y no hacia un área periférica. Esta ubicación permitió dos cuestiones: (1) los accesos fáciles, rápidos y cómodos del teatro con otras zonas de la ciudad y (2) una relación directa con el área foral, como apuntó M. Martín Camino[25].

d. Factores urbanísticos.

El teatro estuvo ligeramente desplazado del centro urbano, administrativo y político representado por las construcciones del foro, situadas en torno a la actual Plaza de San Francisco. Sin embargo, el edificio se insertó plenamente en el entramado viario augusteo y formó parte del programa monumental de la ciudad tras la concesión del estatuto colonial a mediados del siglo I a.C. Por ende, fue una de las construcciones más emblemáticas de la ciudad. Una muestra de ello fue la envergadura de los trabajos previos acometidos para la adecuación y preparación del terreno, que llevaron implícita la desaparición de un barrio tardorrepublicano cuyos restos, se han podido observar en las inmediaciones del graderío. Esto nos muestra la planificación del teatro desde un

[24] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 119-154; BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; RAMALLO ASENSIO & SANTIUSTE DE PABLO 1993b,7-8.
[25] MARTÍN CAMINO 2009, 210; NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020.

momento inicial de la creación de la *Carthago Nova* plenamente romana y su importancia como un elemento urbanístico e ideológico[26].

e. Factores ideológicos.

La ubicación del teatro se realizó en la colina más elevada de las cinco existentes en *Carthago Nova.* Esta elevación estuvo próxima al puerto, lo que generó una primera imagen de grandeza a todos los que llegaban en la ciudad por mar, con esa imagen de monumentalización[27]. En la financiación del teatro tuvieron un papel muy importante los nietos de Augusto, Cayo y Lucio César (*Véase* 8.2.2). El teatro se finalizó entre los años 5 y 1 a.C., fecha en que debió producirse su inauguración[28]. Además, es importante entender la datación del teatro, y su vinculación con la casa imperial, para poder entender el factor ideológico que tuvo su construcción en un lugar determinado de la trama urbana. En algunos ejemplos hispanos observamos la proximidad del teatro a edificios religiosos ya que ambas construcciones congregaban a un gran número de personas. Sin embargo, en *Carthago Nova* no observamos esta circunstancia.

[26] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 188; BENDALA GALÁN 1990, 25-42.
[27] RUIZ VALDERAS 2020, 188.
[28] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 189.Ç

6.3.3. *Clunia*

La ubicación de *Clunia* respondió a una meditada decisión, coherente con el modo de hacer de Roma, situada en una posición dominante y con espacio suficiente para su desarrollo. *Clunia* ocupó todo el Alto de Castro, frente al Alto del Cuerno, donde se encontraron los vestigios de la antigua ciudad celtibérica.

Los primeros documentos de *Clunia* datan de época de Tiberio (14-37 d.C). Desde sus inicios tuvo la consideración de municipio romano, según se desprende de sus acuñaciones monetales[1]. *Clunia*, en su doble condición de ciudad romana (municipio y colonia) y capital del convento jurídico tuvo una vida social y económica muy próspera. Debido a que gobernó sobre un territorio muy extenso y con una gran capacidad agraria, principalmente cerealística. Un aspecto que interesó, especialmente, al Estado romano como se vio a través de las disposiciones que dictaron emperadores como Domiciano, para potenciar el cultivo de cereal en el Imperio. Palol[2] señaló que la extensión aproximada de la ciudad fue de ciento treinta hectáreas. Esta extensión correspondió con la ocupación total de la plataforma del Alto de Castro[3]. El hallazgo de los diferentes restos arqueológicos de la ciudad nos mostró la gran extensión del núcleo urbano, lo que nos confirmó que estamos ante una de las ciudades más extensas de Hispania. El número de habitantes de la ciudad es un aspecto muy difícil de calcular. La cifra pudo estar alrededor de los treinta mil habitantes[4].

Clunia tuvo un trazado reticular con tres ejes urbanos distintos y entrecruzados. El eje principal estuvo dominado por la llamada "Casa Taracena" y un conjunto de tres *insulae* situadas hacia el este, de época tiberiana[5]. El segundo eje estuvo formado por la excavación del foro, posiblemente de época Flavia. El tercer eje por la llamada Casa 3, en parte cortada por el mismo foro y posteriormente por el *macellum* (mercado) junto al gran conjunto termal de los "Arcos I", de comienzos del siglo II d.C. Las tres áreas

[1] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2017,28-37; BARRERA ANGLADA *et al*., 2018, 209-216; SÁNCHEZ SIMÓN 2014.

[2] PALOL SALELLAS 1959, 1982, 65-78, 1991b, 375-383, 1994.

[3] DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-64; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; DEL OLMO 2001, 6-9.

[4] GILLANI 1995, 119-125; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012, 26-40; BARRERA ANGLADA *et al*., 2018, 209-216.

[5] BISCONTIN & DRIUSSI, 2013, 503-514; ZELLI 2012, 26-40.

conectadas entre sí, pero diferenciadas en el tiempo, fueron los grandes polos de la ciudad de *Clunia* en sus distintas etapas[6].

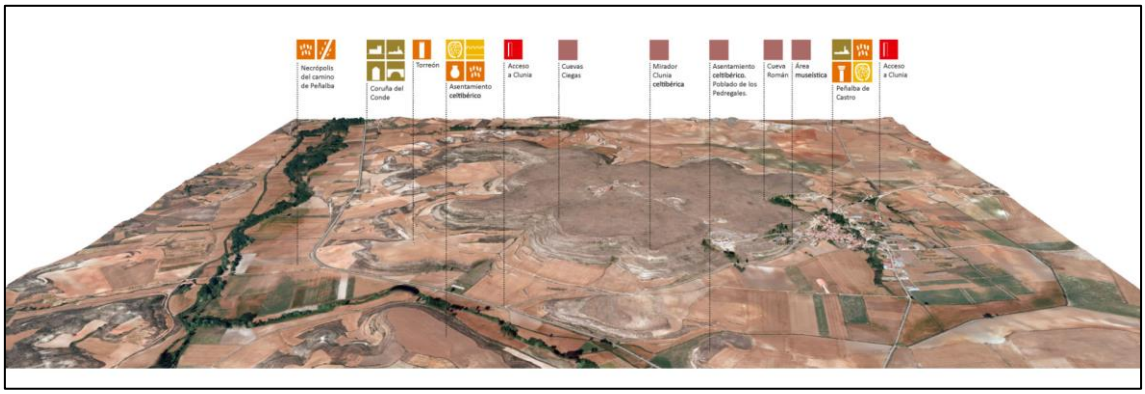


Figura 193. Plano de Clunia con los diferentes restos arqueológicos © www.clunia.es [2 de septiembre de 2021]

El teatro de *Clunia* se incluyó en el grupo de: (ii) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarse en una posición periférica y cercana a la muralla. Este teatro se construyó sobre un área periférica de la ciudad, en el borde noreste de la meseta. Mientras que el foro y el resto de los edificios públicos se situaron en el centro de la meseta. Sin embargo, la orientación del teatro casi coincidió con la trama planificadora del foro. Si bien la gran distancia entre ambas zonas no permitió sacar conclusiones sobre la posible relación entre ellas. El teatro estuvo próximo a una de las puertas de la muralla. Sobre la existencia de las murallas, estas fueron reflejadas en los escritos de Loperráez. Sin embargo, G. Camacho Vélez[7] afirmó la ausencia de murallas en la ciudad, como se puede leer en las siguientes líneas:

> "Sobre las murallas de la ciudad de *Clunia* debemos apuntar varias cuestiones.En primer lugar, y a la vista de los restos conservados, se nos hace difícil pensar que la muralla fuera desmantelada en todo el contorno de la ciudad, más cuando estamos hablando de una superficie tan extensa como la que se le atribuye. Por otro lado, los grandes desniveles del cerro hacen innecesario un elemento defensivo de tal envergadura, salvo quizá en puntos determinados. Pero lo que tal vez supone la clave para considerar la ausencia de muralla lo encontramos en la casa de Cuevas Ciegas, cuyos restos se encuentran al borde mismo de un pequeño

[6] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632.
[7] CAMACHO VÉLEZ 2014, 22-25.

precipicio al sureste del cerro, a cuyos pies se encuentra un aljibe que sin duda pertenecía a la casa, y al cual se accedía por unas escaleras talladas en la roca que aún hoy se conservan. Encontramos escalones similares en afloraciones rocosas cercanas, lo que evidencia una ocupación de carácter residencial de los bordes del alto, al modo de las modernas "casas colgantes", al menos en esta zona, que además coincide con uno de los accesos. Por tanto, resulta incompatible la presencia de murallas, al menos en esta zona[8]".

No obstante, Palol[9] se postuló a favor de la presencia de murallas en la ciudad, pese a no encontrar ningún resto arqueológico de las mismas. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la propia posición del cerro tuvo un carácter defensivo que no requirió de estas fortificaciones[10].

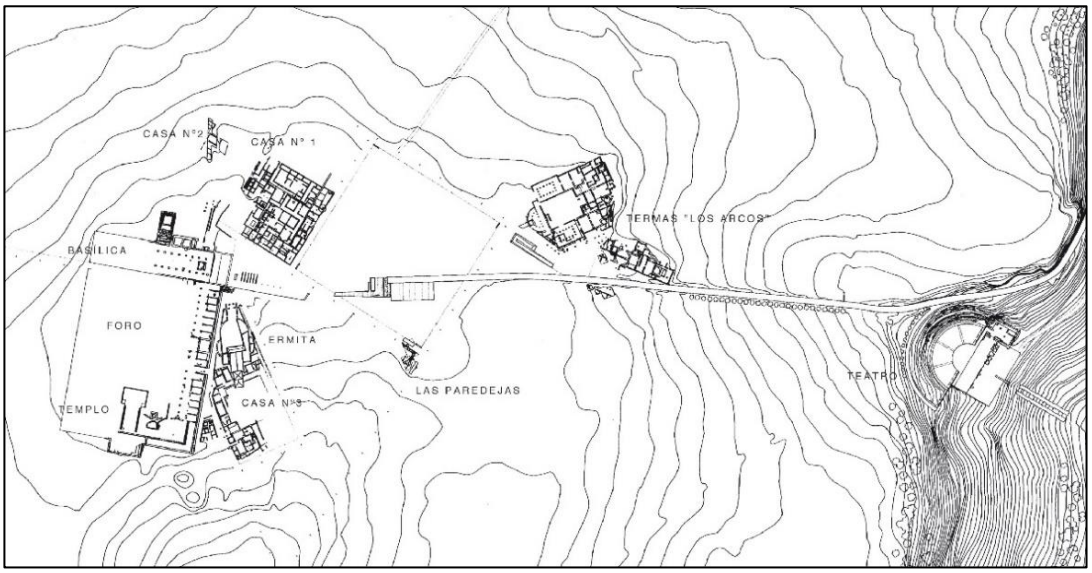


Figura 194.Plano de *Clunia* © IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRÁN 2012, 76

6.3.3.1.Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad

a. Factores topográficos.

El teatro se asentó en la ladera noreste del cerro. De esta forma, aprovechó la forma de medialuna de la colina por donde descendió un pequeño barranco, que evacuó parte de las aguas del cerro. La construcción del teatro en este barranco supuso la destrucción del nivel freático del suelo. Esto afectó directamente a las termas, cuya agua

[8] CAMACHO VÉLEZ 2014, 22-28
[9] PALOL SALELLAS 1959, 1982, 65-78, 1991a, 9-74, 1991b, 375-383, 1994.
[10] GILLANI 1995, 119-125.

provino de este lugar[11]. El graderío estuvo en parte apoyado sobre la ladera y en parte tallado sobre la roca. Además, quedó rematado por un pórtico superior. Desde este pórtico se pudo acceder directamente, mediante unas escaleras, a los niveles inferiores de la edificación. El espacio más alto de la ciudad fue para el foro seguido del teatro.¡.



Figura 195. Proyección de la línea de fachada del teatro y su correspondencia con el recorte en la roca © MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 227, fig. 4

b. Climáticos.

La orientación noreste del teatro propició unas temperaturas óptimas, sobre todo en un lugar donde la oscilación térmica entre verano e invierno es muy acusada. Esta orientación favoreció la buena acústica al impedir que llegasen fuertes vientos[12].

c. Funcionales.

Loperráez[13] mencionó la existencia de unos restos de una posible puerta en la parte superior del teatro. Esta cerraría el espacio entre la parte superior del teatro y las rocas. A juzgar por todos los datos que conocemos, no podemos pensar que se tratase de un gran acceso, sino más bien de una entrada secundaria y un tanto abrupta[14]. Dos fueron los puntos en los que podrían ubicarse las principales entradas de la ciudad al norte y al sureste del cerro[15]. En el primer caso, se constató la presencia de la denominada "Senda del Santo", un antiguo camino, conocido también como "Vía militar", hoy en desuso, que

[11] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231; MELGOSA RODRÍGUEZ 2008, 161-174; ZELLI 2012, 26-40.
[12] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2017, 28-37; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al.*, 2005, 33-41; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BERTRAN 2008, 137-149.
[13] LOPERRÁEZ CORVALÁN 1788.
[14] CAMACHO VÉLEZ 2014, 22-25; ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2017, 28-37; GARCÍA MERINO 1975.
[15] IGLESIAS GIL 1994, 131-139; SACRISTÁN DE LAMA 1994, 135-147, 2005, 183-190.

conectó el Alto con una calzada romana procedente del noroeste. Aquí fue donde Loperráez[16] situó los restos ya mencionados de la que él considera como la puerta principal.[17]



Figura 196. Rampa de acceso de la Senda del Santo © CAMACHO VÉLEZ 2014, 22.

En el caso del acceso localizado al sureste, concretamente en el área ya mencionada de "Cuevas Ciegas[18]" se observaron indicios de una rampa que descendió hacia los restos del llamado "Torreón". Estos se identificaron como pertenecientes a un posible mausoleo[19]. Tanto aquí como en las áreas contiguas se han localizado evidencias de una necrópolis. Estos restos se asociaron al paso de una calzada procedente del sur, la cual se ha constatado con claridad, en algunos de sus tramos, gracias a la fotografía aérea[20]. Esto no sólo corroboró el acceso, sino que evidenció algunas costumbres romanas como la ubicación de las tumbas junto a las vías. En especial, en los accesos a las ciudades[21] y también, la obligación de no albergar difuntos en el interior del *pomerium*. Este espacio sagrado hemos supuesto que limitó con la cima del cerro[22]. Por tanto, el teatro se encontró bien comunicado con respecto a la entrada y salida de la ciudad. Si observamos el mapa de *Clunia* podemos ver cómo las termas, la casa nº3 y el teatro pudieron tener el mismo eje. Esto nos puede indicar que quizás las tres edificaciones

[16] LOPERRÁEZ CORVALÁN 1788.
[17] CAMACHO VÉLEZ 2014, 22-25; CALVO SÁNCHEZ 1916a; GILLANI 1995, 119-124.
[18] CUESTA MORATINOS 2011, 167-180.
[19] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA &TUSET BERTRÁN 2019, 98; ABÁSOLO ÁLVAREZ 1975, 1978.
[20] BERTRÁN DE HEREDIA BERCERO 2007, 12-67; DEL OLMO MARTÍN 2001, 6-9.
[21] BERTRÁN DE HEREDIA BERCERO 2007, 12-67.
[22] CAMACHO VÉLEZ 2014, 22-25.

formasen parte de la misma retícula[23]. Sin embargo, debido al desconocimiento actual sobre el urbanismo de la ciudad no podemos asegurar esta hipótesis.

d. Urbanísticos.

El teatro no perteneció al plan urbanístico inicial, de época tiberiana. En ese diseño se incluyeron los edificios principales como el foro, las termas, la red de saneamiento y los edificios religiosos. Sin embargo, el teatro se construyó en época flavia, muy posterior a esta primera configuración urbanística. Por este motivo el teatro se dispuso en una posición periférica con respecto al resto de las edificaciones de la ciudad[24].

e. Ideológicos.

El teatro se situó muy próximo a la puerta principal de acceso a la ciudad. De tal forma, que lo primero que observaba el visitante era un edificio monumental que ejemplificó la grandiosidad de la ciudad. En la actualidad, aún se puede ver la monumentalidad del teatro si discurrimos por la carretera de acceso a la ciudad[25](fig. 197).



Figura 197. Vista área del teatro de *Clunia* © www.clunia.es [15 de mayo de 2023]

Respecto, a su proximidad a los edificios religiosos no tenemos constancia de ningún edificio con esta finalidad en las cercanías del teatro[26]. De hecho, el teatro se

[23] GILLANI 1995, 119-125; SACRISTÁN DE LAMA 1994, 135-147, 2005, 183-190.
[24] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 49; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRÁN 2013, 441-451.
[25] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41; VALLEJO ORTEGA & SÁNCHEZ RIVERA 2009,47-54.
[26] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41; ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2017, 28-37; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA

encontró en una posición apartada del resto de las edificaciones públicas, confiriéndole así un mayor protagonismo dentro de su retícula[27].

SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.

[27] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2017, 28-37; DE LA IGLESIA SANTAMARIA & TUSET BERTRAN 2008, 137-149; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64.

6.4. El teatro en otros centros estratégicos.

6.4.1. *Bilbilis*.

Bilbilis se situó en la confluencia entre los ríos Jalón y Ribota, el primero fue afluente del Ebro, indiscutible vía de comunicación. También, fue uno de los accesos más fáciles a la meseta central por el valle del Ebro. *Bilbilis* en época cesariana sufrió una importante transformación urbana como consecuencia de su privilegiada ubicación. En ella se concentró la administración de las despobladas Sekaiza-Segeda y Valdeherra. Además, el núcleo bilbilitano aumentó su población con la llegada de gentes de la Península Itálica. Este aspecto fue clave en su reforma urbana[1]. De época cesariana no se conservaron apenas construcciones a excepción de un posible templo ubicado en la zona de San Paterno[2].

Este teatro pertenece al grupo de: (i) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarlos en las proximidades del foro. El teatro se situó en las proximidades del foro dentro del recinto amurallado. Ambos conjuntos estuvieron en una posición topográfica elevada que permitió crear sorpresa y admiración en el espectador.



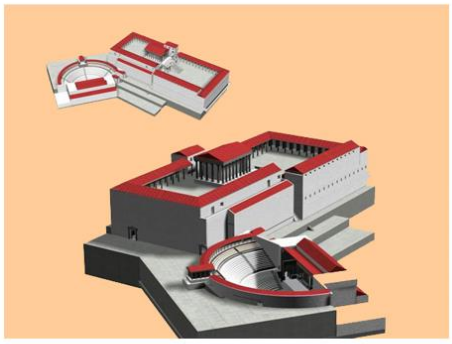


Figura 198 a. Imagen de la izquierda. Reconstrucción de la ciudad de *Bilbilis* © MARTÍN BUENO 2017, 241, fig.1. Figura 198b. Imagen de la derecha. Reconstrucción del conjunto foro-teatro © MARTÍN BUENO 2017, 254, fig. 17.

[1] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; MARTÍN BUENO 1987, 17- 32.
[2] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 264.

6.4.1.1. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad

a. Topográficos.

La situación del teatro estuvo condicionada por el foro, ambas edificaciones se situaron juntas[3]. Para ello, fue necesario crear un espacio lo suficientemente amplio para las dos construcciones monumentales[4]. El espacio elegido fue la depresión en el cerro de Santa Bárbara, una de las principales colinas de la ciudad. Dentro de este espacio el teatro requirió de un desnivel para situar la *cavea* y desplazar su eje de simetría[5].

La construcción del teatro estuvo condicionada por una serie de obras de acondicionamiento general del terreno (ej. grandes canales de drenaje, proximidad a las cloacas, movimiento de tierras etc.)[6]. La realización de estas obras en un lugar elevado supuso un gran coste económico de desplazamiento de medios y recursos. Sin embargo, la realización del graderío en este desnivel aprovechando la roca natural supuso, aun así, un ahorro económico. La roca natural de la ladera no fue de gran calidad, como muestra su escasa perdurabilidad en el tiempo. Esta fue una arenisca muy porosa que probablemente requirió de un revestimiento posterior[7]. Si bien, no existió otra colina con una roca natural de mejor calidad. Otro de los factores topográficos que se tuvieron en cuenta para la situación del teatro en este lugar fue su proximidad a las canteras de aprovisionamiento. En este caso el teatro estuvo próximo a la cantera de Anchís[8].

[3] MUÑOZ GARRIDO 2002, 178; MARTÍN BUENO 2017, 239-262, 2020, 89-104.
[4] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO & MARTÍN BUENO 2008, 235-246; SAÉNZ PRECIADO 2018, 10-52.
[5] MARTÍN BUENO 1975a, 1979, 937-942; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206; MUÑOZ GARRIDO 2002, 178.
[6] VILLALBA GARCIA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221-235; MARTÍN BUENO 1975a, 2017, 239-262, 2020, 89-104.
[7] URIBE AGUDO 2004, 191-220; ÍÑIGUEZ BERROZPE, SÁENZ PRECIADO, MARTÍN-BUENO 2011, 209-230.
[8] AGUILERA ARAGÓN, CISNEROS CUNCHILLOS, GISBERT AGUILAR 1995, 19-21.

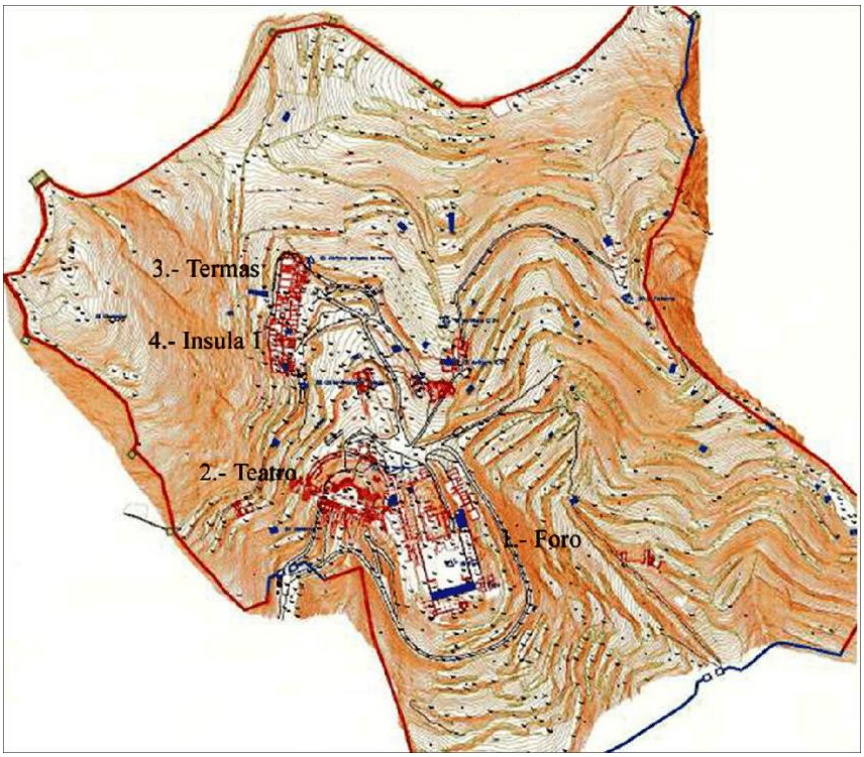


Figura 199. Plano fotogramétrico de *Bilbilis* © ÍÑIGUEZ BERROZPE 2016a, 96.

b. Climáticos.

La orientación de la *cavea* tuvo que ser modificada de la idea preconcebida. La razón estribó en la propia configuración del terreno y en un primer intento fallido de situar en la ladera las líneas maestras de la planta del teatro. En el lado oriental se situó un gran muro de *opus caementicium* que cerró la *summa cavea*. El muro tuvo que ser retranqueado hacia el interior, generando una imagen de cierre oblicuo del graderío. Esta modificación fue efectuada para que los ejes teatro-foro quedasen alineados[9]. Por tanto, la orientación del graderío fue levemente modificada para conseguir este eje de simetría[10].

c. Funcionales.

El trazado de las calles de los espacios urbanos bilbilitanos estuvo condicionado por la propia orografía y por su distribución interna[11]. La parte central de la ciudad quedó

[9] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; MARTÍN BUENO 2017, 239-262, 2020, 89-104.
[10] NÚÑEZ MARCÉN 1993; MARTÍN BUENO 2017, 239-262, 2020, 89-104.
[11] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 119-132; SÁENZ PRECIADO 2018, 10-52; VILLALBA GARCÍA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221-235; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2003, 355-362.

reservada para el conjunto monumental principal, el foro y el teatro. El entramado viario fue diseñado para que el complejo foro-teatro fuese el centro de las vías[12]. Sin embargo, fueron frecuentes las cuestas y la comunicación entre terrazas se realizó mediante rampas útiles al tránsito de personas y de vehículos. Esto fue posible mediante un trazado serpenteante adaptado a la ladera de los cerros. Las vías de comunicación se adaptaron a la propia disposición natural del terreno[13]. La proximidad a las principales calzadas posibilitó una rápida y cómoda entrada y salida de personas tanto a la edificación teatral como al conjunto foral.

d. Urbanísticos.

No podemos afirmar que tanto el teatro como el foro fueran concebidos en su totalidad en un programa urbanístico inicial, sobre todo por las dimensiones de ambas edificaciones. Puesto que el conjunto sobrepasó con mucho las medidas del pequeño montículo sobre el que se asentó. Esto obligó a que parte de ambas edificaciones descendieran escalonadamente en la ladera. Una cuestión clara fue el vínculo entre los dos conjuntos como un proyecto unitario. El problema más delicado vino determinado por el punto exacto en el que el foro limitaba con el teatro, lo que implicó pasar de los ejes rectilíneos de los pórticos a la curva trazada por la *cavea*. Este problema se solucionó mediante la realización de un pasillo de comunicación entre teatro y foro y, a su vez, con el exterior, a través de la fachada norte[14]. Asimismo, se aprecia una homogeneidad constructiva en todo el sector occidental del foro. En concreto, los materiales cerámicos aparecidos en el área de conexión entre teatro y furo sugieren un proyecto constructivo unitario del foro y del teatro, o con un desfase de tiempo mínimo, realizado durante el segundo cuarto del s. I d. C[15].

[12] GUIRAL PELEGRÍN 1996; NÚÑEZ MARCEN 1993; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2003, 355-362.

[13] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2003, 355-362; SÁENZ PRECIADO 2018, 10-52; VILLALBA GARCIA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221-235.

[14] MUÑOZ GARRIDO 2002, 178; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 123; MARTÍN BUENO 1975a, 2017, 239-262; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206.

[15] MARTÍN BUENO 2017, 239-262, 2020, 89-104; MUÑOZ GARRIDO 2002, 178; NÚÑEZ MARCÉN 1993.

Otro aspecto reflejado en el plan urbanístico fue la situación jerárquica del *sacellum*[16] *in summa cavea* del teatro. Ésta lo convirtió en uno de los ejemplos hispanos más elocuentes de la relación foro-teatro como escenarios de la liturgia relacionada con el culto imperial[17].

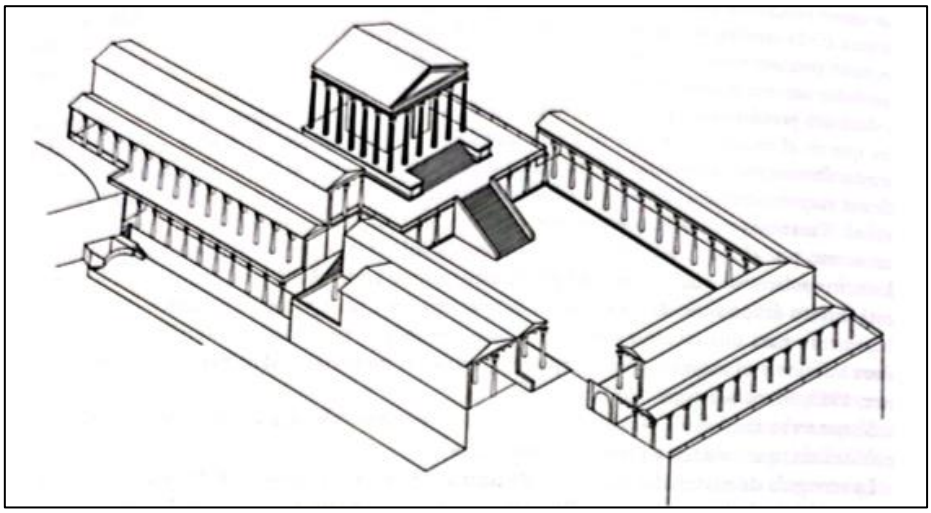


Figura 200.El conjunto foral de *Bilbilis* © MARTÍN BUENO 1987, 18.

e. Ideológicos.

La construcción del teatro y del foro se realizó en una depresión, el cerro de Santa Bárbara, existente entre las dos principales elevaciones del antiguo núcleo de población. Por su ubicación destacada, dicho cerro fue el lugar más privilegiado del entorno topográfico de *Bilbilis*. Por este motivo, aprovecharon esta circunstancia para componer un conjunto monumental de alto valor escenográfico. Tanto el foro como el teatro, con sus fachadas asomadas al valle del Jalón lograron una visión extraordinaria[18] . Además, el reunir en un único espacio al teatro y al conjunto religioso del área foral tuvo una clara connotación ideológica al congregar en un único espacio las edificaciones, que reunieron a un mayor número de población.

[16] TRILLMICH 1990, 87-102; ÍÑIGUEZ BERROZPE 2016a, 95-116.
[17] VILLALBA GARCÍA & SÁENZ PRECIADO 2015,221-235; MUÑOZ GARRIDO 2002, 178.
[18] NÚÑEZ MARCÉN 1993; MARTÍN BUENO 1975a, 1997, 117-122, 2017, 239-262, 2020, 89-104.

6.4.2. *Pollentia*.

Respecto a la situación del teatro dentro de la ciudad, no podemos afirmar, si fue intramuros o extramuros, ya que no conocemos, de forma fidedigna, los límites de la ciudad. La cercanía de algunas necrópolis al teatro fue utilizada por algunos autores[1] para definir su posición extramuros. Esta posición se puede ver en el plano anterior. Sin embargo, sería necesario realizar más excavaciones arqueológicas en la ciudad romana de *Pollentia* para confirmar o desmentir esta hipótesis.

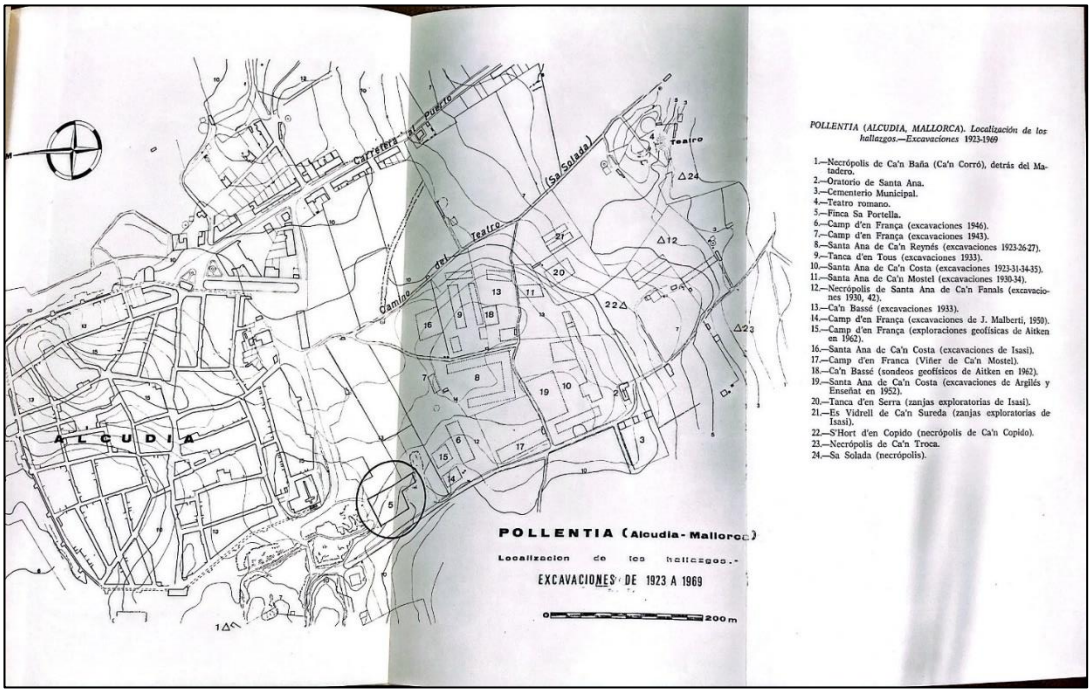


Figura 201.Plano de *Pollentia*. Localización de los hallazgos de las excavaciones de 1923- 1969 © ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 50.

[1] BERNABÓ BREA 1951, 18-29; ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238; ORFILA PONS *et al*., 2002, 339-360.

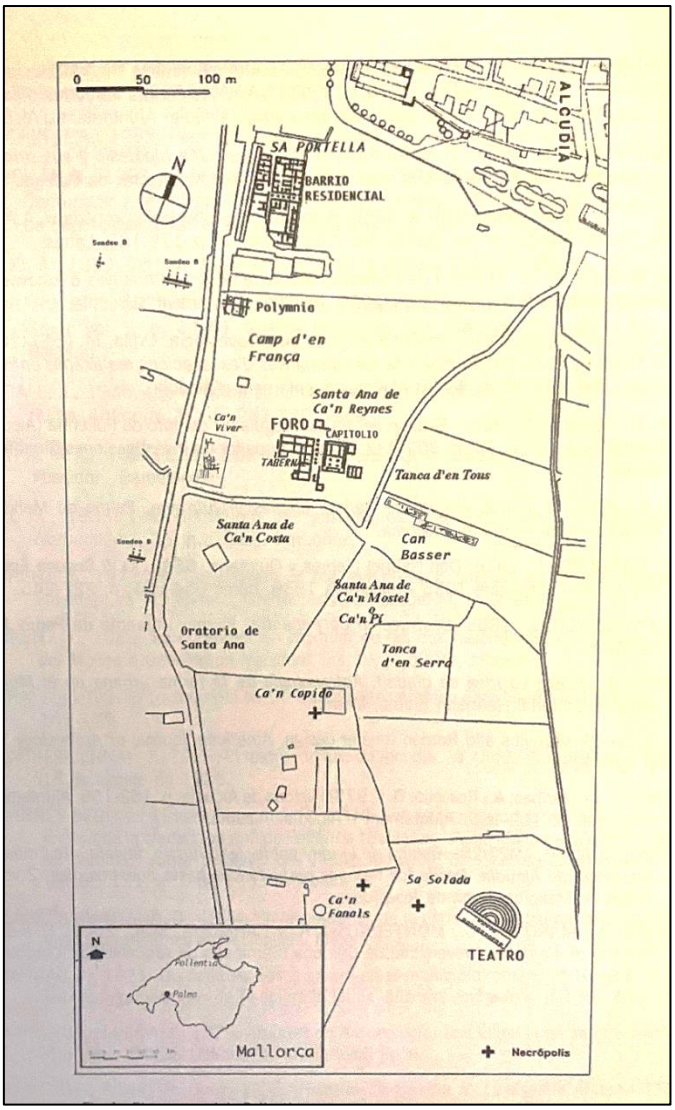


Figura 202. Plano de la ciudad de *Pollentia* © ORFILA PONS *et al*., 2002, 354, fig. 1.

6.4.2.1.Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad

a. Topografía.

El teatro se adaptó a la topografía del lugar. Su *cavea* se dispuso conforme al desnivel de la orografía. La pendiente tuvo una escasa inclinación, al encontrarse cercana al puerto de *Pollentia*, en la bahía de la Alcudia[2]. Probablemente, se trato de un teatro "in plano"[3].

[2] ORFILA PONS 2000.
[3] BERNABÓ BREA 1951,18-29; ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; ALMAGRO BASCH 1982, 99-114; ORFILA PONS *et al*., 2002, 339-360.

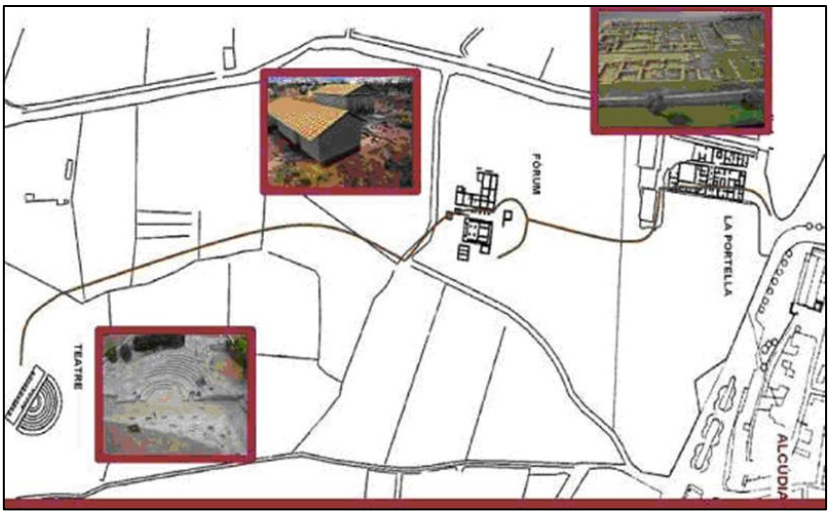


Figura 203. Plano de *Pollentia* con las principales edificaciones romanas © https://www.alcudia.net/Pollentia/es/la-ciutat-romana/ [Consultado el 18 de mayo de 2022]

b. Climáticos.

El teatro se diseñó utilizando un diagrama regulador basado en tres triángulos equiláteros inscritos en una circunferencia. Su orientación no fue norte-sur, como se había planteado en las primeras excavaciones[4], sino ligeramente girado unos grados hacia el oeste, en sentido NNO-SSE. De esta forma, siguió la orientación general del entramado urbano y del resto de las edificaciones de la ciudad. Su orientación fue la correcta ya que así se evitaron los fuertes vientos del Mediterráneo y a la vez se lograron unas temperaturas más suaves. Esta disposición mostró la posible pertenencia del teatro a un plan urbanístico unitario. En tanto que, todas las construcciones de la ciudad tuvieron la misma orientación.

c. Funcionales.

Hay muchos aspectos del urbanismo de la ciudad romana de *Pollentia* que no conocemos. Por tanto, muchas de las cuestiones aquí expuestas se basaron en los planos consultados[5]. El teatro, probablemente, se situó a las afueras de la ciudad. No obstante,

[4] ORFILA PONS 2000; BERNABÓ BREA 1951,18-29.
[5] BERNABÓ BREA 1951, 18-29; AMORÓS AMORÓS 1958; ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999, 99-118; ORFILA PONS *et al*., 2002,339-360; CAU ONTIVEROS *et al*., 2013, 149-160; RANIERI *et al*.,2016, 125-135; GIAIME *et al*., 2017, 184-201.

no estuvo muy alejado del conjunto foral. Las dos edificaciones, factiblemente, estuvieron comunicadas mediante diferentes vías.

d. Urbanísticos.

El teatro parece adaptarse a un proyecto urbanístico unitario: la fecha del inicio de su construcción fue en la primera mitad el siglo I a. C[6]. Sin embargo, como hemos visto en otros teatros, se finalizó su ornamentación a lo largo del cambio de era. Esta cronología fue muy próxima a la del foro. Por tanto, las dos principales construcciones de la ciudad fueron coetáneas. Además, el foro y el teatro tuvieron la misma orientación NNO-SSE, como se muestra en la siguiente imagen, confirmando su presencia a un mismo plan urbanístico.

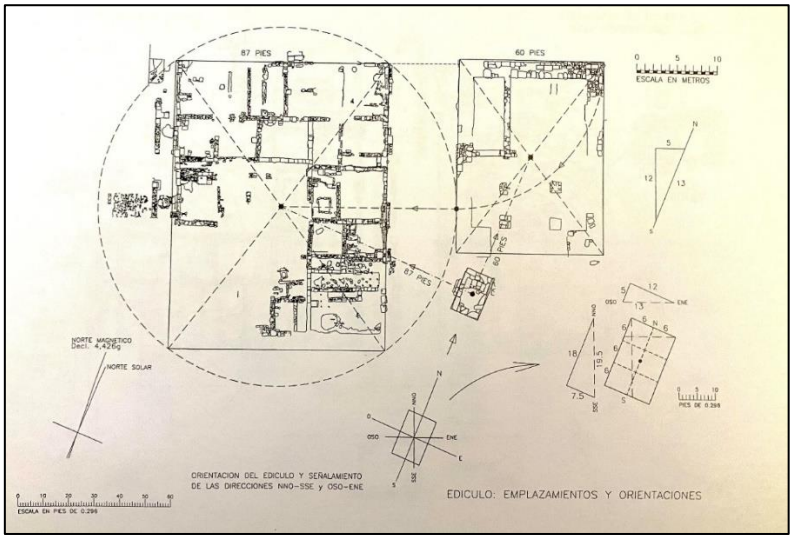


Figura 204. Orientación del foro y construcciones aledañas © ORFILA PONS *et al.*, 2002, 358, fig. 7.

e. Ideológicos.

La posición del teatro cercano al puerto fue un claro factor ideológico. De esta forma, mostró la monumentalidad de la ciudad a través de una edificación de grandes dimensiones al visitante, que llegó por mar.

[6] AMORÓS AMORÓS 1958; CAU ONTIVEROS *et al.*, 2019, 215-232; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325-332; ORFILA PONS 2000.

6.4.3. *Saguntum*.

A partir de Augusto, *Saguntum* se organizó, físicamente, mediante diferentes viales que recorrieron la población hasta el norte del río Palancia. El teatro se construyó en la vertiente norte del Castillo como una de las principales edificaciones de la ciudad. Su relación con el foro posibilitó la creación de una planificación monumental en terrazas[1]. El circo se extendió junto a la orilla meridional del río Palancia, en un área bien comunicada, aunque peligrosa debido a las crecidas del río. Sobre la existencia de un anfiteatro solo algunas citas antiguas hacen referencia al mismo, por ejemplo E. Palos[2] describió sus ruinas. Sin embargo, no se han encontrado evidencias arqueológicas de que *Saguntum* tuviese un edificio de estas características[3]. La extensión del municipio fue de sesenta hectáreas con una planta irregular que se fue adaptando al terreno para conseguir completar su desarrollo. Monumentalizar todo este espacio, incluida la parte baja y los *suburbia* se convirtió en un claro objetivo de la administración municipal. La ciudad debió de contar con una muralla en época romana cuyo trazado se cree que pudo ser muy similar al lienzo medieval[4].

El Senado local participó en aspectos relativos al mantenimiento urbano. Sin embargo, no tuvo suficientes recursos para costear nuevas obras, de ahí que fuese necesario buscar ayuda particular (*Véase*. Capítulos 8 y 9). En este sentido, fueron diversas las evidencias literarias que mencionaron la riqueza de *Saguntum* a nivel privado[4]. Las excavaciones realizadas en la plaza de la Morería documentaron los restos de un templo[5], cinco monumentos funerarios y un gran tramo de calzada pavimentada. Estos hallazgos junto a la presencia de cloacas y fuentes de agua potable probaron que la parte baja de la ciudad se planificó urbanísticamente en el siglo II d.C. También, en el solar del cine Marvi[6] se han encontrado varias estancias relativas a una *domus* muy rica a nivel decorativo, del siglo II d.C[7]. Además,de la existencia de una circo del siglo II d.C situado en la parte baja de la ciudad. La localización de estos ambientes ha abierto una nueva visión sobre la planificación urbanística en *Saguntum*[8].

[1] ARANEGUI GASCÓ, HERNÁNDEZ HERVÁS, LÓPEZ PIÑOL 1998, 51
[2] PALOS I NAVARRO 1793.
[3] FERRER MAESTRO, BENEDITO NUEZ, FERRER ALCANTUD 2017, 359-378.
[4] Plin. Ep. X, 4,2.
[5] ARANEGUI GASCÓ 2003, 130-140, 2004, 2006, 63-74, 2007, 13-64, 2014,107-123.
[6] Calle de Valencia, 2, 46500 *Saguntum*, Valencia.
[7] FERRER MAESTRO, BENEDITO NUEZ, MELCHOR MONTSERRAT 2020, 43-63.
[8] FERRER MAESTRO 2018, 111-120; ARANEGUI GASCO 2015, 91-106.

El teatro perteneció al grupo de: (i) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarlos en las proximidades del foro[9] . El teatro se situó en las proximidades del foro dentro del recinto amurallado. Ambos conjuntos se encontraron en una posición topográfica elevada que permitió crear sorpresa y admiración en el espectador[10].



Figura 205. Plano de la parte alta del municipio saguntino: el foro y el teatro © ARANEGUI GASCÓ 2014, 114, fig. 8

6.4.3.1.Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad

a) Topográficos.

El teatro se sitúo aprovechando la pendiente de la ladera para encajar el sector central de la *cavea*[11]. La *cavea* estuvo orientada hacia al noroeste y comprendida entre las curvas de nivel, de ciento cinco metros a los ochenta y seis metros. Esta última curva de nivel se vinculó con el nivel actual de la *orchestra*[12]. La parte inferior y central se trabajaron sobre la roca caliza frente a la parte superior, que se apoyó en una red de galerías abovedadas de doble función. Asimismo, en las áreas perimetrales el sistema empleado fue el de la construcción de tirantes perpendiculares, constituyendo las celdas en terrazas huecas[13].

[9] HAUSCHILD 1982, 13-15.

[10] JIMÉNEZ SALVADOR 1993, 226.

[11] ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014; ALMAGRO GORBEA 1979, 165-188, 1993, 324-330

[12] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986,243-256 1989; LARA ORTEGA 1991; ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179.

[13] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; CHINER MARTORELL 1990.

Además, debemos de tener en cuenta que coexistieron en el monumento, junto a la solución de terrazas huecas, terraplenes de tierra y piedras en el área de las *versurae* de los *parascaenia*[14]. Ambas soluciones en terrazas quedaron atestiguadas en los niveles de cimentación del foro[15].

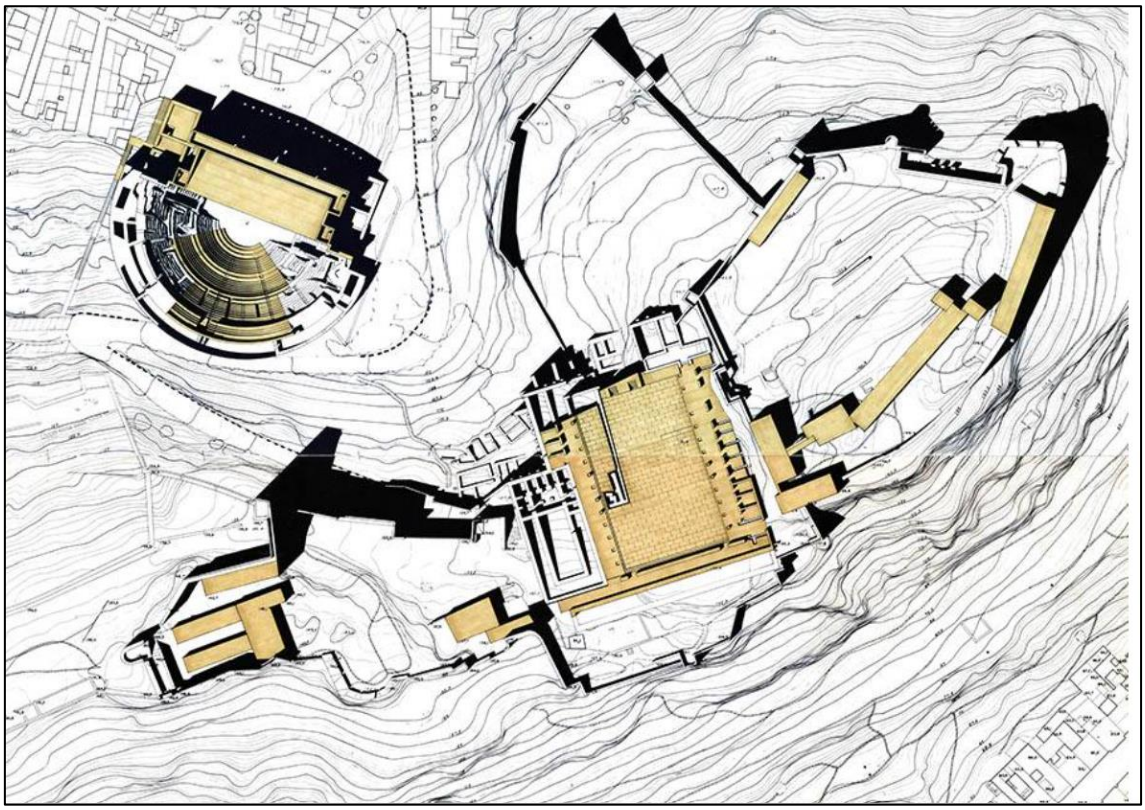


Figura 206. Plano topográfico de la ciudad de *Saguntum* © PORTACELI ROIG 1993, 43-45.

b) Climáticos.

El teatro tuvo una orientación noroeste. Esta orientación fue la idónea porque posibilitó la circulación de vientos frescos del norte y del este y evitó así los vientos calurosos del sur y del oeste[16]. Por tanto, la orientación fue una decisión meditada y acertada.

[14] ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; CORDÓN LLÁCER 2016; GRASSI 1993, 239-240.

[15] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256; ARANEGUI GASCÓ 2003, 130-140.

[16] MUÑOZ GARRIDO 2002, 176; ARANEGUI GASCO 2014, 107-123.



Figura 207. Fotografía actual del teatro romano de *Saguntum* © https://tripkay.com/ [Consultado el 15 de mayo de 2022]

c) Funcionales

El puerto de *Saguntum* permitió una gran actividad comercial a través del mar Mediterráneo. Además, existió una gran red de vías de comercio terrestre, siendo la principal la "Vía Augusta" que recorrió toda la costa del levante peninsular. Sin embargo, debido a la importancia que tomó la ciudad se crearon vías transversales a la "Vía Augusta", que posibilitaron la comunicación de las ciudades costeras con el interior de la Península. Debido a este gran comercio marítimo y terrestre presente en la zona, llegaron a *Saguntum* monedas griegas y púnicas. Este comercio fomentó el acuñamiento de una moneda propia saguntina que tuvo una gran importancia desde el siglo IV a. C hasta mediados del siglo I d. C[17]. Además, de la buena comunicación de *Saguntum* con el exterior. En su interior el núcleo central fueron el foro y el teatro, confluyendo en ellas las principales vías de comunicación de la ciudad[18].

[17] MARTÍNEZ VILLA 2019, 69.
[18] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; CORDÓN LLÁCER 2016; GRASSI, 1993, 239-240.

d) Urbanísticos.

No fue clara la pertenencia del teatro al proyecto urbanístico inicial[19]. Las excavaciones de 1993[20] confirmaron la ampliación del teatro a mediados del s. III d.C. Esto explicó que algunas de sus partes escapasen al trazado regulador. El anillo exterior fue añadido al graderío para mejorar el acceso del público hacia las localidades más altas. Además, de las estancias rectangulares de los extremos este y oeste de cuerpo escénico, denominadas *basilicae*, que tampoco se ajustaron al módulo del proyecto inicial[21]. Por tanto, fue sorprendente que la remodelación del bajo Imperio consistiera en una mejora de los accesos al teatro junto a una ampliación de su aforo y de las dependencias de la escena, puesto que esto ocurrió en un siglo crítico para la civilización romana[22]. La ciudad contó así con un dato a favor de la continuidad de la vida urbana en el siglo III d.C. En el teatro se realizaron espectáculos acuáticos y simulacros de combates entre gladiadores, habituales al final de la Antigüedad, como se sabe que sucedió en Ostia[23], Trieste[24], etc. En efecto, la *basilicae* oriental de la ampliación de la escena estuvo revestida de *opus signinum*, lo que la convirtió en un depósito de agua suficiente para inundar el semicírculo de la *orchestra*, para actuaciones cómicas[25] . La reconstrucción del teatro denotó la pervivencia de la actividad teatral, incluso durante la crisis del siglo III d. C[26].

[19] CORDÓN LLÁCER 2016; MARTÍNEZ VILLA 2019; PORTACELI ROIG 1993, 43-46; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991.

[20] ARANEGUI GASCÓ & HERNÁNDEZ HERVÁS 1993, 13-24; ARANEGUI GASCÓ 2014, 107-123.

[21] LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCO 2015, 91-106.

[22] LARA OREGA 2020, 199-220, HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-265, 1989.

[23] PAVOLINI & FALZONE 1957; PENSABENE 1970.

[24] VERZÁR-BASS 1994, 147-162; ARANEGUI GASCO, HERNÁNDEZ HERVÁS, LÓPEZ PIÑOL 1998, 51-64.

[25] BELTRÁN LLORIS 1982a, 41-62.

[26] ARANEGUI GASCO 2014, 107-123, 2015, 91-106.

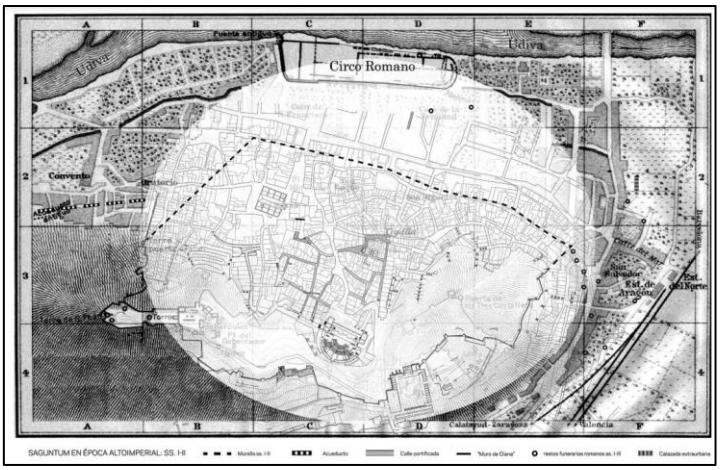


Figura 208. Plano de la ciudad romana de *Saguntum* © ARANEGUI GASCÓ 2014, 117, fig.10.

e) Ideológicos.

La urbanización de *Saguntum*, al inicio del Imperio se encontró dentro de los límites de la renovación de los conceptos, pero no de los materiales. Los artesanos que la ejecutaron la realizaron siguiendo la utilización de la piedra caliza que dio al conjunto un aspecto arcaizante[27]. Sin embargo, el teatro y el foro tuvieron materiales de revestimiento, mostrando así un lugar destacado dentro del urbanismo de la ciudad, confiriendo de esta manera al conjunto teatro-foro un papel relevante dentro del urbanismo augusteo.[28] Además, desde la vía principal de la ciudad yendo hacia el sur, las tres terrazas saguntinas ofrecían una bella panorámica panorámico en el que foro, teatro y circo dotaron a *Saguntum* de un reconocible sello romano[29].

[27] LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCO 2014, 107-123.
[28] ARANEGUI GASCO 2003, 130-140, 2004, 2006, 63-74, 2015, 91-106.
[29] ESTEBAN CHAPAPRÍA 2014, 159-182; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989, LARA ORTEGA 1991.

6.4.4. *Segobriga*

El teatro de *Segobriga* se incluye, conceptualmente, dentro del grupo de: (ii) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarse en una posición periférica y cercana a la muralla. Sin embargo, la edificación se situó, prácticamente, fuera del recinto amurallado, ocupando el sector septentrional de la ciudad[1].

6.4.4.1. Factores de la ubicación del teatro dentro de la ciudad.

a. Factores topográficos.

El sistema constructivo del teatro se basó en que una parte significativa de la *cavea* se adosó, incluso, se excavó sobre la roca natural y otros sectores se edificaron sobre una infraestructura arquitectónica[2]. La necesidad de adoptar el sistema mixto en este teatro se debió a las irregularidades y dificultades del suelo calizo. El condicionante de la ladera hizo que este no fuera un semicírculo completo, sino que estuvo levemente abierta, frente a lo expuesto por el trazado vitruviano[3]. Sin embargo, la correcta adaptación de los preceptos vitruvianos hubiera supuesto un gran coste económico. En los extremos este y oeste del hemiciclo fue necesario la creación de grandes contrafuertes que pudieran soportar el peso del graderío[4]. En la *summa cavea* fue necesario la creación de dos muros semicirculares de apoyo[5]. La combinación de la utilización de la roca natural en algunos sectores junto a la creación de unas estructuras artificiales generó diferentes tonalidades de color en el graderío[6]. La solución fue la colocación de sillares artificiales para obtener una apariencia homogénea[7].

b. Factores climatológicos.

Según Vitruvio la localización del teatro debe de situarse evitando los vientos del sur y alejado del influjo de las corrientes fluviales, como en los casos anteriores. De esta forma, se buscaba el sitio más propicio, desde el punto de vista climático.

[1] ABASCAL PALAZÓN & CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2010, 289-308.
[2] SESÉ ALEGRE 1997, 52.
[3] Vitr.5.3.
[4] SESÉ ALEGRE 1997, 54.
[5] ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181.
[6] SESÉ ALEGRE 1997, 54.
[7] ABASCAL PALAZÓN, ALMAGRO GORBEA, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2007.

c. Elementos funcionales.

El teatro se situó en la ladera norte de la ciudad[8]. El teatro estuvo muy próximo ala puerta principal de entrada al núcleo amurallado[9], al mismo tiempo que en esta puerta confluyó con la vía principal[10] de comunicación con los territorios aledaños. Estas calzadas se pueden ver en las siguientes imágenes (fig. 209a-b y 210a y b).



Figura 209a. Reconstrucción de la ciudad romana de *Segobriga* © https://www.segobriga.org [Consultado el 4 de junio 2023]

[8] Vitr. 5. 3. Trad. José Luis Oliver Domingo (1997) Vitr. 5. 3.
[9] SESÉ ALEGRE 1995,1997,55
[10] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337; ABASCAL PALAZÓN, ALMAGRO GORBEA, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2002, 123–162.

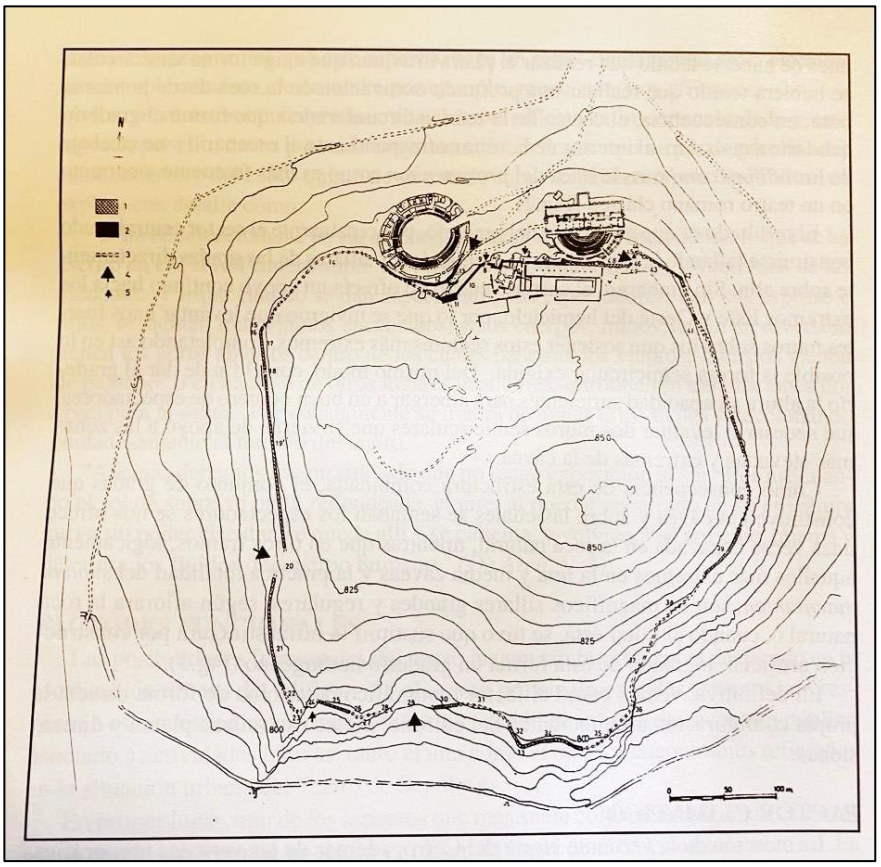


Figura 209b. Mapa físico del yacimiento de *Segobriga*, situación del teatro y otras construcciones públicas © SESÉ ALEGRE 1997, 53.



Figura 210a. Vista del área excavada en 2009, delimitada por el teatro, el foro y las denominadas "termas del teatro". 1) Criptoporticos contiguo a la muralla; 2) Plaza rodeada de pórticos y 3) Espacio construido. © ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2010, 10, fig. 1

El teatro estuvo muy próximo al anfiteatro[11] y entre ambos hubo una vía[12], que comunicó con los territorios limítrofes. Esto se debió a la concepción de que el teatro no se creó únicamente para los habitantes de *Segobriga* [16], sino también para sus regiones contiguas[13]. En el caso de *Segobriga*, la muralla encerró un área relativamente pequeña, de apenas 10 ha. Esto nos hace pensar en la posible existencia de barrios extramuros de carácter residencial[14]. Por ende, esa situación periférica, aunque intramuros, estuvo perfectamente pensada[15]. También, la accesibilidad y comunicación dentro del teatro fue sumamente importante[16]. La distribución de la población se realizó mediante *scalae*, *praecinctiones* y *vomitoria.* La conexión existente entre la edificación denominada Cripto-pórtico, situada al sur del teatro, intramuros con la propia construcción teatral. Esta construcción suplió las funciones de la *porticus postscaenium*[17]. Su función fue como refugio y lugar de descanso para el público entre

[12] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377.
[13] SESÉ ALEGRE 1997, 55.
[14] ABASCAL PALAZÓN, ALMAGRO GORBEA, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2002, 123- 162.
[15] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-378; ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311- 337.
[16] SESÉ ALEGRE 1997, 51-56; ABASCAL PALAZÓN & CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2010, 289-308
[17] ABASCAL PALAZÓN 2011, 50-53; SESÉ ALEGRE 1997, 51-56.

sus funciones, ya que esta estructura tuvo una parte cubierta para los días lluviosos y otra área ajardinada[18]. Además, la situación del teatro en un lugar periférico fue para evitar reuniones políticas. De hecho, el teatro fue, tradicionalmente, un lugar de reunión política y por ende de disturbios. Esto queda reflejado en un fragmento de Tácito[19]. Otro argumento que reforzó la situación del teatro en una ubicación periférica fueron la realización de mercados (*nundinae*). Las representaciones escénicas coincidieron con estos días de mercado. De esta forma, los habitantes de alrededores pudieron acceder al teatro sin invadir las estrechas calles de la ciudad. Esto permitió el orden y el control en los días que la ciudad aumentó de forma considerable su población[20]. Además, se quiso crear un área destinada a los edificios de espectáculo, es decir su concentración en único espacio[21].



Figura 210b. Vista área de la ciudad romana de Segobriga en la actualidad © https://parpatrimonio.com/ [Consultado el 3 de junio de 2024]

[18] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 337-388.
[19] Tac. *Ann.*1. 36.
[20] SESÉ ALEGRE 1997, 51-56.
[21] ABASCAL PALAZÓN 2011b, 50-53.

El teatro estuvo muy vinculado tanto arquitectónicamente como urbanísticamente con el anfiteatro[22] y posiblemente con el circo[23]. De esta edificación sabemos que se construyó, pero nunca se terminó. Por ende, las tres edificaciones monumentales de la ciudad se concentraron en una superficie muy concreta de la ciudad. Estas tres edificaciones de espectáculos estuvieron muy cercanas a la entrada principal de la ciudad. Esto generó una visión de la monumentalidad de la ciudad nada más pasar las puertas de la ciudad, generando sorpresa y admiración en el visitante.

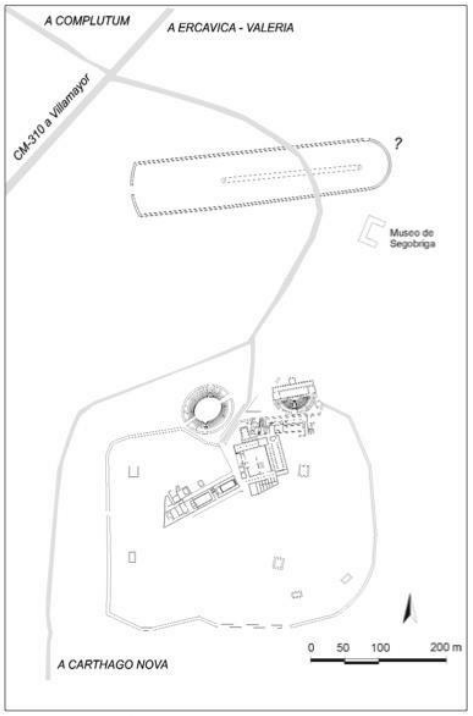


Figura 211. Situación de los edificios de espectáculo dentro de la ciudad y su disposición con las vías de comunicación © RUIZ DE ARBULO, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA 2009, 15

La existencia de un teatro y un anfiteatro juntos en la periferia de la ciudad solo se observó en *Segobriga* y en *Augusta Emerita*[24]. Sin embargo, esta peculiaridad tan inusual en Hispania si fue característica en otros teatros de otras ciudades italianas como: *Turin*[25], *Aosta*[26], *Libarna*[27], *Lucca*[28] y *Luni*[29].

[22] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2020, 435-458.
[23] RUIZ DE ARBULO, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA 2009, 99-103.
[24] MORÁN SÁNCHEZ 2018, 46-51.
[25] BROTTO 2010.
[26] APPOLONIA *et al*., 2003, 17-20.
[27] CHRZANOVSKI 2006, 292-297.
[28] CIAMPOLTRINI 2016.
[29] PENSABENE 2007, 7-52.

d. Factores urbanísticos.

La construcción del teatro en el sector periférico de la ciudad junto a las otras dos edificaciones de espectáculos respondió a un proyecto urbanístico unitario. Se planificó desde un principio la construcción del teatro mediante diferentes fases constructivas. La construcción del teatro como un proyecto dilatado en el tiempo se debió a una razón lógica. En una ciudad las primeras obras fueron aquellas necesarias para la vida cotidiana (ej. Trazado viario, red de saneamiento, foro, edificios religiosos etc.). Mientras que, en un segundo lugar, se realizaron las edificaciones dedicadas al ocio[30].

El proyecto urbanístico diseñó un núcleo urbano con un aspecto de una auténtica acrópolis. Incluso con sus dos grandes "propíleos[31]", teatro y anfiteatro, enmarcando su entrada monumental[32]. Desde el punto de vista urbanístico debemos destacar, la situación escalonada del teatro, el criptopórticos y las palestras. De esta forma, se logró una continuidad visual de todo el conjunto. En el primer tramo, se encontró el teatro con su *porticus in summa cavea*, en el piso superior el cripto-pórtico seguido de las denominadas como "termas del teatro"[33]. De esta forma, esta particular solución arquitectónica dotó a todo el conjunto de gran disposición escenográfica, muy apropiada para un teatro. Esta disposición tuvo importantes paralelos en ciudades italianas como: Brescia[34], Verona[35], Venafro y Trieste[36]. En el caso de la *Hispania citerior*, hubo ejemplos similares como los teatros de *Saguntum*[37] y *Bilbilis* con las estructuras del foro tras el teatro en la parte más elevada de la colina[38].

e. Factores ideológicos.

Esta situación privilegiada del teatro inserto en la ciudad fue un reflejo de su importante papel sociopolítico. En época augustea, momento de la planificación urbana de *Segobriga*, el teatro se convirtió en un excelente promotor de la vida social y urbana[39]. El teatro fue un símbolo del poder imperial romano. Esto quedó reflejado en sus programas escultóricos[40] junto a sus inscripciones honoríficas[41] .

[30] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-388.
[31] SESÉ ALEGRE 1997, 51-56
[32] SESÉ ALEGRE 1995.
[33] CEBRIÁN FERNÁNDEZ, HORTELANO UCEDA, PANZRAM 2019, 191-212.
[34] FROVA 1994, 43-47.
[35] TRONCHIN & BEVILACQUA 2022, 109-118.
[36] VERZÁR-BASS 1994, 147-162.
[37] PORTACELI ROIG 1993, 43-46.
[38] SESÉ ALEGRE 1997, 51-56.
[39] SESÉ ALEGRE 1997, 51-56.
[40] ALMAGRO BASCH 1983b, 131-150.
[41] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2010.

f. Factores económicos.

Según Gemma Sesé el elemento más importante para implantar el teatro fue el factor urbanístico: "En *Segobriga* se observa atenta planificación urbanística presidiendo la construcción del teatro. De hecho, esta perfecta implantación del conjunto urbano evidenció que fue proyectado desde un momento inicial de la configuración de la ciudad, dotándole así de una gran importancia"[42]. La construcción del teatro estuvo vinculada con un momento de reorganización urbana donde se sucede al paso de una ciudad estipendiaria a municipio[43] . La asociación que hemos visto en el teatro con diferentes estructuras destinadas al ocio ciudadano demostraron el deseo de ostentación, de prestigio y de prosperidad de la población oriunda. Esto nos proporciona interesantes datos sobre el tipo de vida ejercido por la élite ciudadana.

[42] SESÉ ALEGRE 1997, 51-56.
[43] ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158.

6.5. Conclusiones.

6.5.1. Clasificación de los teatros según su posición en la ciudad.

La clasificación de los teatros con respecto a su posición en la ciudad se puede distribuir en tres categorías: i) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarse en las proximidades del foro, (ii) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarse en una posición periférica y cercana a la muralla y (iii) teatros dispuestos extramuros del núcleo urbano.

INTRAMUROS		EXTRAMUROS
Cercanos al foro.	**Posición periférica.**	**Fuera del núcleo urbano.**
Tarraco.	*Clunia.*	*Pollentia.*
Caesaraugusta.	*Segobriga.*	
Carthago Nova.		
Bilbilis.		
Saguntum.		

Tabla 115. Situación de los teatros en las ciudades de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.



Gráfico 34. Porcentajes de la ubicación de los teatros en las ciudades de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

La mayoría de los teatros se ubicaron intramuros y en las cercanías del foro[1]. En el caso de *Clunia*[2] su posición periférica fue por razones topográficas. En concreto, la colina con forma de medialuna fue perfecta para situar el teatro[3]. No obstante, en el caso de *Clunia* no está claro la existencia de una muralla. En *Segobriga* existió una intencionalidad de situar tanto al anfiteatro como al teatro muy cerca de las principales vías de comunicación. El teatro de *Pollentia*[4] fue el único ubicado en una posición extramuros. Si bien, debemos de tomar esta afirmación con cautela, en la medida que, el urbanismo de *Pollentia* no está suficientemente estudiado. Probablemente, al tratarse de un teatro de pequeñas dimensiones prefirieron situarlo cerca del puerto, antes que ubicarlo dentro de la ciudad.

6.5.2. Factores que explican la posición del teatro en la ciudad

a) Topográficos.

Todos los teatros de la *Hispania citerior* utilizaron el desnivel de una colina para la construcción de su graderío. El desnivel de la colina pudo variar, en el caso de *Caesaraugusta*[5] fue apenas inexistente mientras que en el caso de *Clunia*[6] la ladera presentó una pendiente muy acentuada. Sin embargo, el factor topográfico común fue la utilización de esta pendiente para abaratar costes en la construcción de la *cavea*. No obstante, existieron diferentes particularidades en los teatros de esta provincia. En el caso de *Tarraco*[7] el teatro debió de situarse necesariamente en la terraza inferior debido a que fue el espacio existente. En *Clunia* se eligió ese promontorio debido a la forma de

[1] *Tarraco*: MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993,11-23, MAR MEDINA *et al*., 2012, 59-76; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2017, 220-230; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416; BERGES SORIANO 1982,115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43. *Caesaraugusta*. ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119; BELTRÁN LLORIS 2007. *Carthago Nova*. JIMÉNEZ SALVADOR 2019, 183-187; MEROÑO MOLINA 2017; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010. *Bilbilis*. MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290; MARTÍN BUENO 1987, 17- 32; y *Saguntum*: HERNÁNDEZ HERVÁS 1986,243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179; CHINER MARTORELL 1990.

[2] PALOL SALELLAS 1959, 1982, 65-78, 1991a, 9-74, 1991b, 375-383, 1994; MARTÍNEZ DÍEZ,DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; ZELLI 2012, 26-40.

[3] LOPERRÁEZ CORVALÁN 1788; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 45-64; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; CAMACHO VÉLEZ 2014, 22-25.

[4] ARRIBAS PALAU 1973,1978; ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955,187-195; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999,99-118; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.

[5] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; BELTRÁN LLORIS 2007.

[6] DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-64; ZELLI 2012, 26-40.

[7] REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416; BERGES SORIANO 1982,115-137; GRIS JEREMIAS, BELTRÁN-CABALLERO, VIVÓ CODINA 2015,210-220.

medialuna excavada en la roca. En *Pollentia*[8] se requirió la existencia de una ladera con suficiente pendiente para construir el graderío, pero a la vez con cercanía al mar. Por tanto, el factor topográfico fue importante pero no decisivo para la construcción de estos teatros. La ubicación de los teatros en la *Hispania citerior* siempre fue una elección multifactorial.

b) Climáticos.

Los factores climáticos estuvieron determinados por la orientación del teatro. En el siguiente cuadro mostramos las orientaciones de los teatros de esta provincia.

Teatro.	**Orientación.**
Bilbilis.	noreste[9].
Caesaraugusta.	noroeste[10].
Carthago Nova.	noroeste[11].
Clunia.	noreste[12].
Pollentia.	noroeste[13].
Saguntum.	noroeste[14].
Segobriga.	noroeste[15].
Tarraco.	noroeste [16].

Tabla 116. Orientación de los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

[8] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; ARRIBAS PALAU 1973,1978; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999, 99-118; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; MORENO PEREZ 2007, 87-106.
[9] NÚÑEZ MARCÉN 1993; MARTÍN BUENO 2017, 251, 2020, 89-104.
[10] MUÑOZ GARRIDO 2002, 177.
[11] GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015, 141-152.
[12] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2017, 28-37; BISCONTIN & DRIUSSI, 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, 2016, 43-64.
[13] BERNABÓ BREA 1951,18-29; ALMAGRO GORBEA & AMORÓS AMORÓS 1958; ALMAGRO BASCH 1982, 99-114.
[14] MUÑOZ GARRIDO 2002, 176; ARANEGUI GASCO 2015.
[15] SESÉ ALEGRE 1995.
[16] BERGES SORIANO 1982,115-137; MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS, BELTRÁN-CABALLERO, VIVÓ CODINA 2015, 211-220; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416.



Gráfico 35. Número de teatros según su orientación © Elaboración propia.

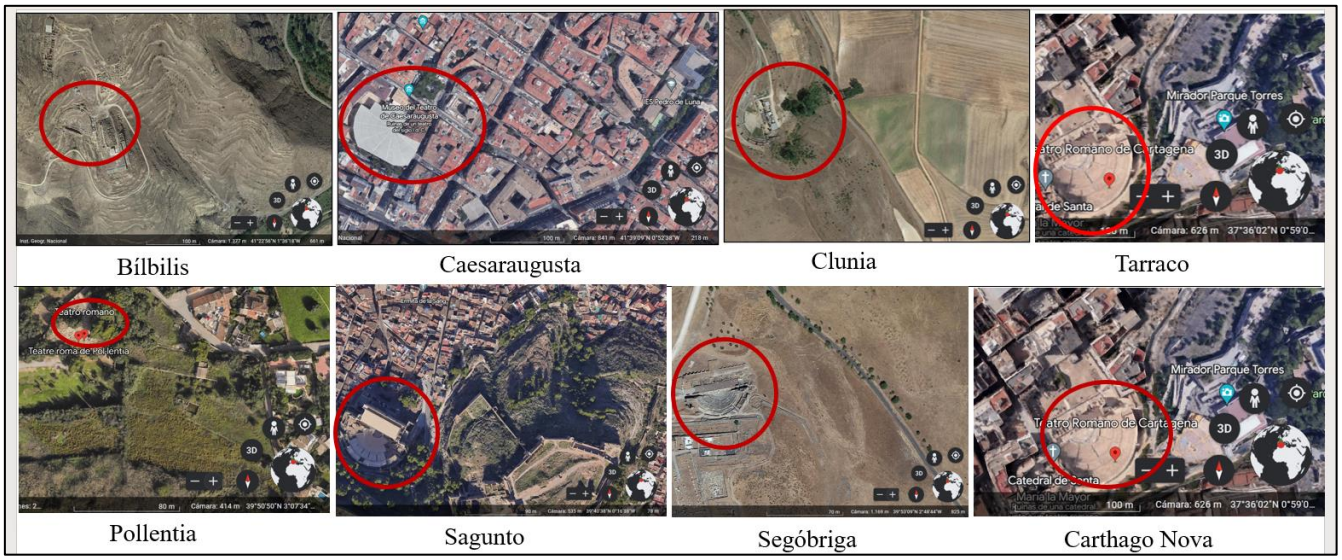


Figura 213. Fotocomopsición de la orientación de los teatros romanos de la *Hispania citerior* © Mapas de Google Earth. Composición de la autora

La totalidad de los teatros de esta provincia se situaron con una orientación norte, como aconsejó Vitruvio en su tratado[17]. En algunos casos se construyeron con una orientación noroeste o noreste según la dirección del viento en estos lugares. Si bien, predominó la orientación noroeste frente a la noreste.

c) Funcionales.

La totalidad de los teatros de la *Hispania citerior* se construyeron próximos a las vías de comunicaciones tanto principales como secundarias. En el caso de los teatros de:

[17] Vitr. 5.3.

Tarraco[18], *Caesaraugusta*[19], *Carthago Nova*[20], *Bilbilis*[21] y *Saguntum*[22] tuvieron calzadas que conectaron, directamente, con el foro. En el caso de los teatros de: *Clunia*[23] y *Segobriga*[24] se situaron en una posición periférica, aunque, próxima a las puertas de la muralla. Esto logró una buena comunicación con el exterior e interior de la ciudad. El teatro de *Pollentia* se situó extramuros de la ciudad. Sin embargo, estuvo comunicada con esta mediante diferentes calzadas. Por tanto, todos los teatros de la *Hispania citerior* tuvieron una buena comunicación tanto interna como externa con el núcleo urbano.

d) Urbanísticos.

En este apartado se ha abordado la cuestión de si el teatro se integró en un proyecto urbanístico unitario o fue parte de un plan urbanístico múltiple. En un proyecto urbanístico unitario las edificaciones principales se realizaron de forma conjunta. En un proyecto urbanístico múltiple las edificaciones de espectáculo se construyeron de forma anterior o posterior al resto de las edificaciones públicas de la población.

Teatro.	**Plan urbanístico.**
Bilbilis.	Unitario[25].
Caesaraugusta.	Unitario[26].
Carthago Nova.	Unitario[27].
Clunia.	Múltiple[28].
Pollentia.	Unitario[29].

[18] MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993,11-23, MAR MEDINA *et al*., 2015; ROCA ROUMENS 1983, 97-104; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416.
[19] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119; BELTRÁN LLORIS 2007.
[20] SOLER HUERTAS 2020, 143-208; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 150; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010.
[21] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; MARTÍN BUENO 1987, 17- 32.
[22] ARANEGUI GASCO, HERNÁNDEZ HERVÁS, LÓPEZ PIÑOL 1998, 51-64; ARANEGUI GASCO 2014,107-123; FERRER MAESTRO, BENEDITO NUEZ, FERRER ALCANTUD 2017, 359-378.
[23] PALOL SALELLAS 1959, 1982, 65-78, 1991a, 9-74, 1991b, 375-383, 1994; DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-64; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; DEL OLMO MARTÍN 2001, 6-9.
[24] ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012, 287-370; SESÉ ALEGRE 1997, 51-56.
[25] MARTÍN BUENO 1992, 233-240; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993,119-132; SAÉNZ PRECIADO 2018,10-52; VILLALBA GARCIA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221-235; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2003,355-362.
[26] BELTRÁN LLORIS 1983a,169-200, 1983b; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.
[27] RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.
[28] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451.
[29] AMORÓS AMORÓS 1958; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232.

Saguntum.	Unitario[30].
Segobriga.	Unitario[31].
Tarraco.	Múltiple[32].

Tabla 117. Tipo de plan urbanístico de los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

La mayoría de los teatros, excepto *Tarraco*[33] y *Clunia*[34], se construyeron de forma paralela al resto de las construcciones públicas de la ciudad. En el caso de *Tarraco* la realización del edificio de espectáculos fue posterior al resto de las construcciones públicas del plan urbanístico. De hecho, fue necesario derribar algunas edificaciones, como parte de la muralla tardorrepublicana, para su construcción. Esto fue debido a la necesidad de que el teatro se encontrase intramuros y cercano al foro. En el caso de *Clunia*[35] el teatro fue de época flavia mientras que el resto de las edificaciones públicas fueron de época augustea. Probablemente, esta fue la razón de su posición periférica en la ciudad, aunque intramuros.

e) Ideológicos.

Los factores ideológicos agruparon a los teatros en tres grupos. El primer grupo se constituyó por los teatros de *Pollentia*[36], *Tarraco*[37] y *Carthago Nova*[38]. Estos tres teatros se situaron próximos a sus respectivos puertos para ser ejemplo de la grandeza de su ciudad. El segundo grupo fueron los teatros de *Bilbilis*[39] y *Caesaraugusta*[40] donde la monumentalidad se vio reflejada por el conjunto foro- teatro. La unidad de estas dos edificaciones mostró la grandiosidad de la ciudad mediante estas construcciones monumentales interconectadas. En este apartado también podríamos incluir al teatro

[30] ARANEGUI GASCO & HERNÁNDEZ HERVÁS 1993, 13-24; ARANEGUI GASCO 2014, 107-123.
[31] SESÉ ALEGRE 1997, 51-56.
[32] COSTA SOLÉ 2019, 123-147; MARTÍNEZ FERRERAS 2015, 220-232; MAR MEDINA *et al*., 2015; PEÑA JURADO 2018, 167-182.
[33] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2017, 220-230; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; GRIS JEREMIAS 2015; REMOLÁ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416; MAR MEDINA *et al*., 2015.
[34] ZELLI 2012, 26-40; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514.
[35] MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231;
[36] ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1955, 187-195; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.
[36] ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2005, 93-115; MORENO PEREZ 2007, 87-106.
[37] MAR MEDINA *et al*., 2015; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO & LÓPEZ VILAR 2018, 67-79; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5- 43.
[38] SOLER HUERTAS 2020,143-208; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; JIMÉNEZ SALVADOR 2019, 183-187; MEROÑO MOLINA 2017; RAMALLO ASENSIO 1999a.
[39] CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; SAÉNZ PRECIADO 2018, 10-52
[40] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-285.

de *Tarraco*. El tercer grupo se conformó por los teatros de *Clunia*[41] y *Segobriga*[42]. Estos teatros se situaron próximos a la puerta de la ciudad para lograr impactar en el visitante. Además, en el caso de *Segobriga* se congregaron en un mismo espacio todos los edificios de espectáculo. En *Clunia* no tenemos restos arqueológicos de la existencia de otros edificios de espectáculo.

f) Económicos.

Los teatros romanos fueron motores de dinámicas económicas. Respecto a los teatros que se situaron en las inmediaciones del foro. La venta de productos por parte de los vendedores ambulantes, quizás, pudo ser menor que en los teatros situados de forma periférica. Esto se debió a dos razones principales: a) la escasez de espacio, los teatros situados en las inmediaciones del foro dispusieron de menos espacio que los situados de forma periférica y b) la adquisición de productos se pudo realizar en el cercano foro. Por estas dos razones creemos que la producción de dinámicas económicas fue mayor en los teatros con una situación periférica pero intramuros, como en el caso del teatro de *Clunia*[43] y de *Segobriga*[44].En el caso de *Carthago Nova*[45] y a *Tarraco*[46] porque su proximidad al puerto pudo favorecer que los comerciantes se instalasen en las cercanías del teatro. Respecto a las dinámicas económicas ilícitas, que trajo consigo el teatro, como la prostitución, lasapuestas y los robos , de las que no tenemos evidencias, se dieron independientemente de la situación del teatro en la ciudad.

6.5.3.Reflexiones finales.

Los teatros de la *Hispania citerior* en cuanto a su situación en la ciudad compartieron una serie de características comunes en lo que afecta a su posición en la trama urbana de las ciudades hispanas. La mayoría de los teatros se situaron en colinas para aprovechar su desnivel. Con todo, como muestran los casos *Caesaraugusta*[47] y *Pollentia* algunos fueron probablemente teatros “in plano”.

---

[41] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA et al., 2005, 33-41; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2008, 137-149.
[42] SESÉ ALEGRE 1997, 51-56; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181.
[43] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ, 2014, 632-668.
[44] ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012, 287-370; SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181.
[45] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-198. 46 RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113, 2015, 155-161. 47 LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.

Otra característica común fue su cercanía a las vías de comunicación independientemente de donde se ubique el teatro en la ciudad. La tercera característica común fue la búsqueda de sorpresa ante el espectador foráneo. El lugar elegido para el teatro siempre buscó sorprender con su monumentalidad al extranjero, bien sea llegado desde el puerto o entrando por las puertas de la ciudad. La cuarta característica común fue su orientación, siempre, utilizando la ladera septentrional de la colina como indicaron los preceptos vitruvianos.

Las diferencias fueron: en primer lugar, la pertenencia a un proyecto urbanístico unitario, que se dio en la mayoría de los teatros, excepto *Tarraco*[48] y *Clunia*[49]. En segundo lugar, la proximidad entre el foro y el teatro que sucedió en casi todos los teatros, salvo en *Clunia* y *Segobriga*. En tercer y último lugar, la situación del teatro en áreas periféricas pudo favorecer la venta de productos gracias a contar con un mayor espacio para comerciantes al igual que su cercanía al puerto. En líneas generales observamos como todos los teatros de la *Hispania citerior* comparten una serie de características con respecto a su situación en la ciudad. La nota disonante parece ser *Clunia*. Probablemente un mejor estudio del urbanismo de esta ciudad nos ayude a aclarar algunas de las incógnitas planteadas con el teatro en la ciudad cluniense.

[48] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2017, 220-230; ROCA ROUMENS 1983, 97-103.
[49] CAMACHO VÉLEZ 2014, 22-25..

Capítulo 7. La situación de los teatros en las ciudades de la *Hispania citerior* frente a las otras provincias hispanas.

7.1. Posición de los teatros en las ciudades de las provincias hispanas

Hauschild[1] realizó la siguiente clasificación de la situación del teatro en la ciudad: (i) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarse en las proximidades del foro, (ii) teatros ubicados intramuros con tendencia a situarse en una posición periférica y cercana a la muralla y (iii) teatros dispuestos extramuros del núcleo urbano. Hemos incluido la categoría de "desconocido" para aquellos teatros cuya posición en la ciudad no está clara. Nosotros hemos utilizado esta clasificación para agrupar a los teatros hispanos.

INTRAMUROS.		EXTRAMUROS.	
Cercanos al foro.	**Posición periferica.**	**Fuera del núcleo urbano.**	**Desconocido.**
Tarraco.	*Clunia.*	*Pollentia.*	*Acinipo.*
Caesaraugusta.	*Segobriga.*	*Italica.*	*Olisipo.*
Carthago Nova.	*Carteia.*		
Bilbilis.	*Regina Turdulorum.*		
Saguntum.	*Augusta Emerita.*		
Baelo Claudia.	*Urso.*		
Corduba.			
Malaca.			
Singilia Barba.			
Metellinum.			

Tabla 118. Situación de los teatros hispanos en la ciudad © Elaboración propia

[1] HAUSCHILD 1982, 139-152.

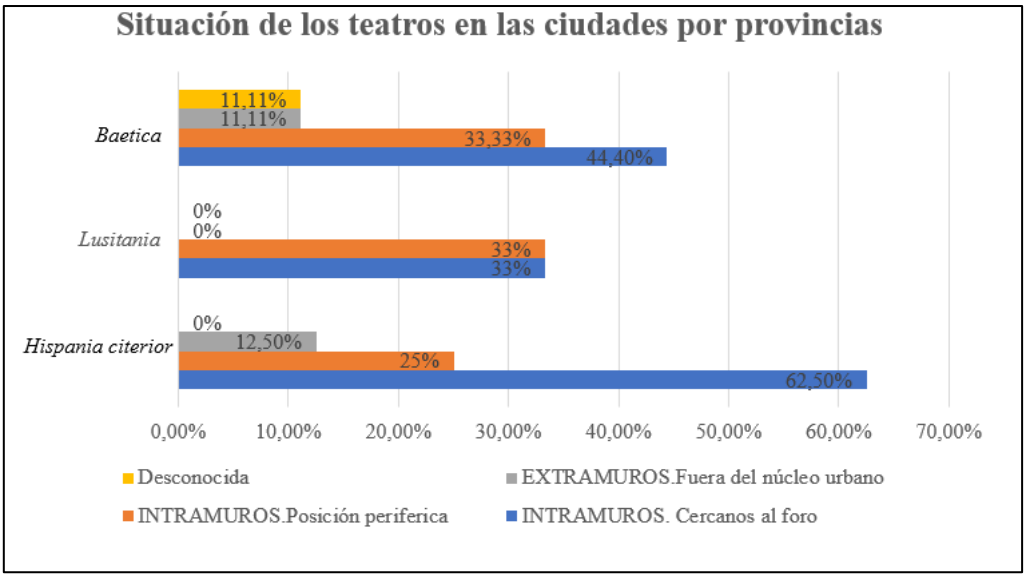


Gráfico 36. Situación de los teatros en las ciudades por provincias hispanas © Elaboración propia.

Un rasgo común de los teatros de las tres provincias hispanas fue su situación intramuros. En esta ubicación dentro de la ciudad destacó su cercanía al foro, para conseguir esa visión monumental del conjunto foro-teatro. Esta localización se observó en los teatros de la *Hispania citerior* (62,50%), de la *Baetica* (44,40%) y de la *Lusitania* (33%). El número de teatros en una posición intramuros, pero en una posición periférica muestra unos porcentajes muy similares en las tres provincias. *Hispania citerior* (25%), *Lusitania* (33%) y *Baetica* (33%). Un menor número de teatros se situaron en una posición extramuros como *Pollentia*[2] (12,5%) e *Italica*[3] (11,11%). En la provincia de la *Baetica* y la *Lusitania* tenemos los teatros de *Acinipo*[4] y *Olisipo*[5] respectivamente, cuya situación con relación al resto de la ciudad no fue clara. Por este motivo, los hemos clasificado como "desconocidos". Dentro de esta clasificación no hemos incluido otros teatros aún no excavados en su totalidad. En la *Hispania citerior* fue el caso de los teatros de *Baetulo*[6] y *Bracara Augusta*[7].

En las siguientes imágenes se puede observar la posición de los diferentes teatros en las ciudades hispanas.

[2] PADRÓS I MARTÍ & MORANTA JAUME 2001, 15-31; ORFILA PONS 2000; GIAIME *et al.*, 2017, 184-201.
[3] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146, 2004; GARCÍA Y BELLIDO 1960.
[4] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184; DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252.
[5] FERNANDES 2013, 705-730, 2020a,231-240, 2020b, 403-412; FERNANDES & CAESSA 2006, 83-102.
[6] PADRÓS I MARTÍ 1985; COMAS I SOLÀ 1992.
[7] MAGALHÃES *et al.*, 2020, 87-103; MARTINS *et al.*, 2015, 321-330.

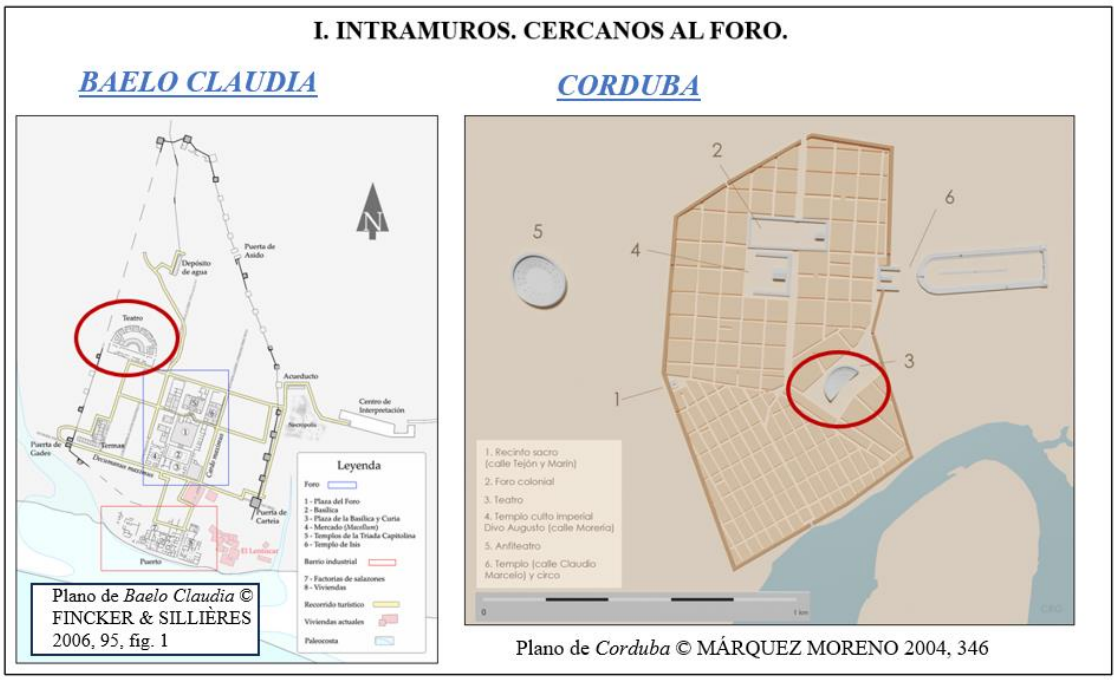


Figura 214. Fotocomposición de la posición de los teatros de *Baelo Claudia* y *Corduba* intramuros y cercanos al foro © Fotocomposición de la autora.

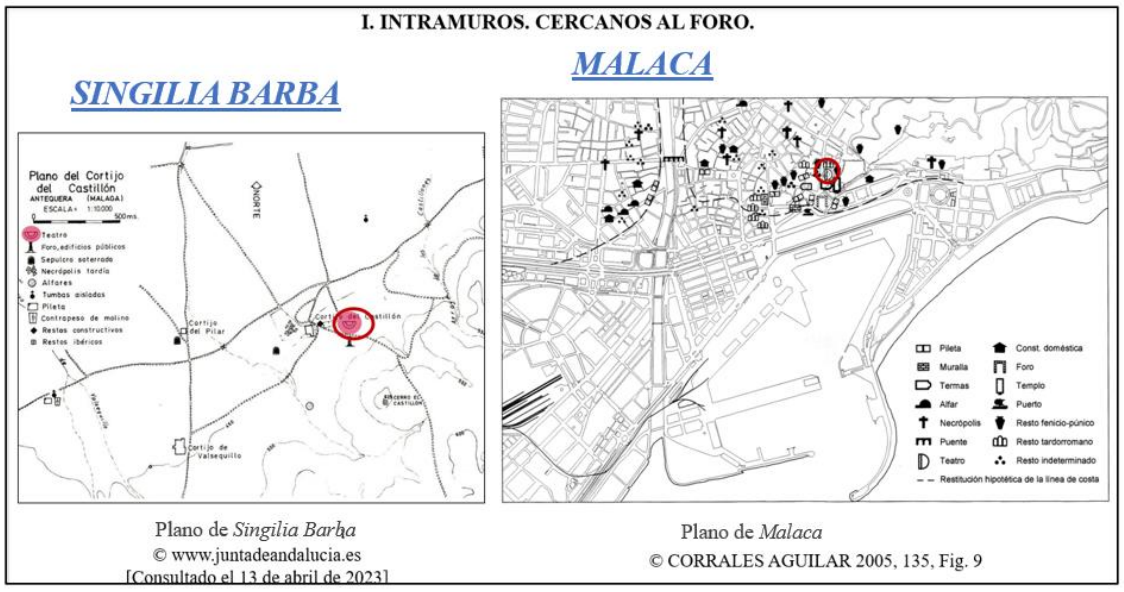


Figura 215. Fotocomposición de la posición de los teatros de *Singilia Barba* y *Malaca* intramuros y cercanos al foro © Fotocomposición de la autora.

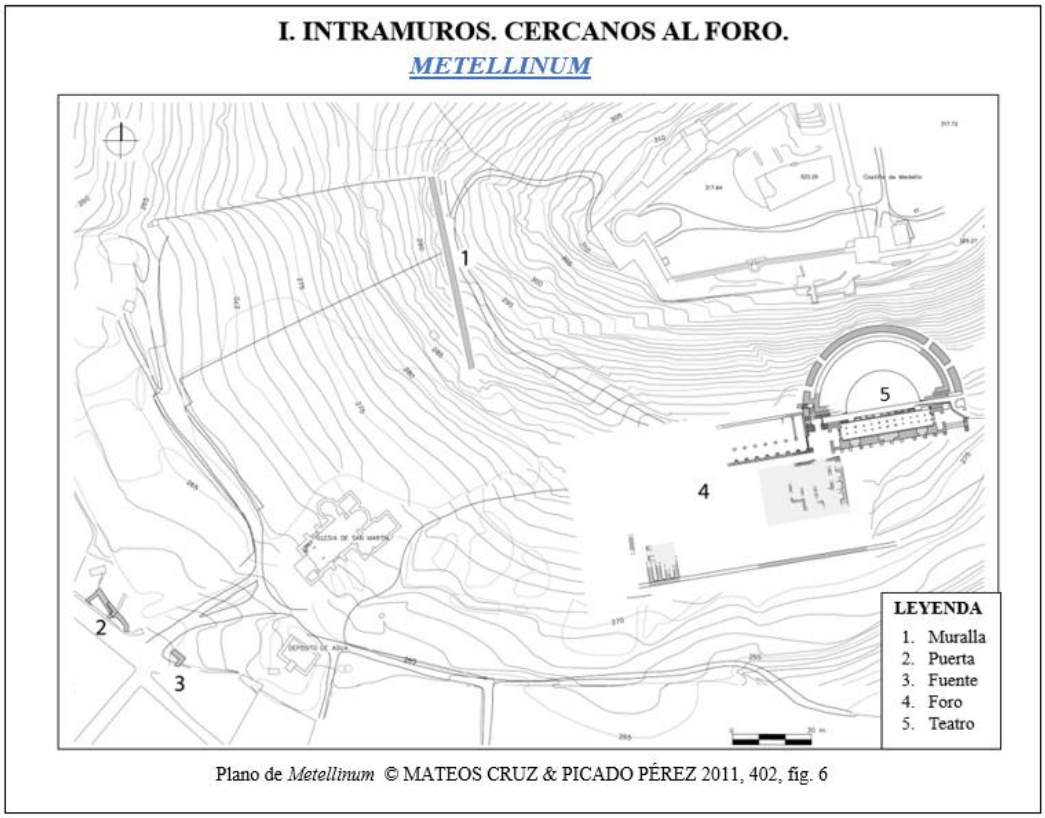


Figura 216. Plano de la posición del teatro de *Metellinum* en una posición intramuros y cercanos al foro © Fotocomposición de la autora.

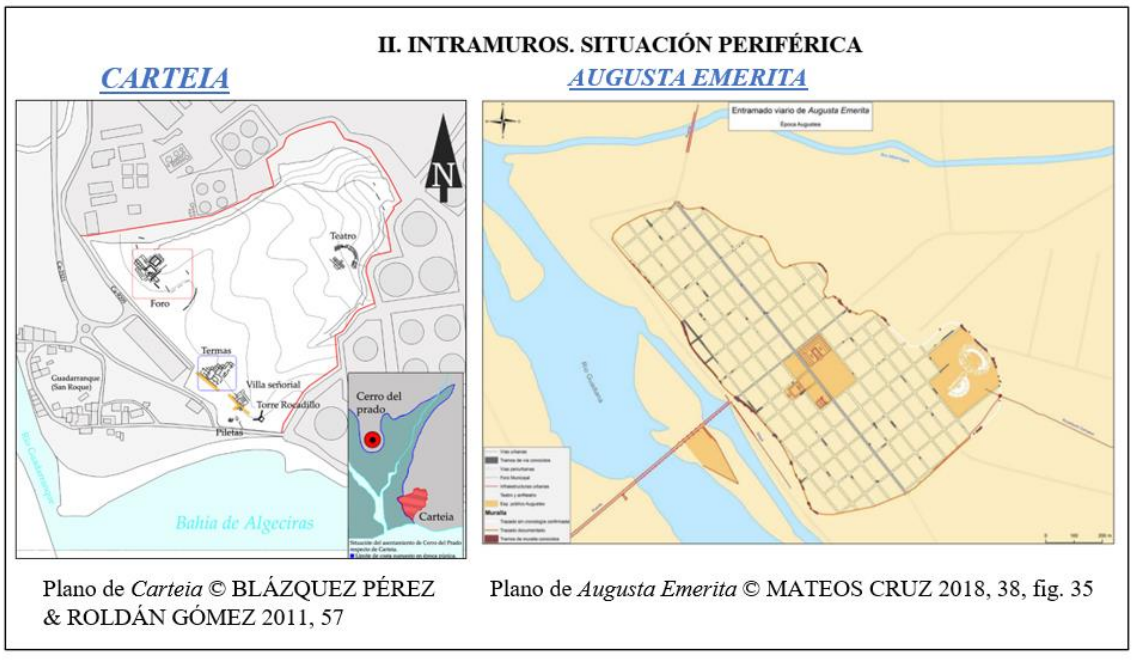


Figura 217. Planos con la posición de los teatros de *Carteia* y *Augusta Emerita* intramuros y en situación periférica © Fotocomposición de la autora.

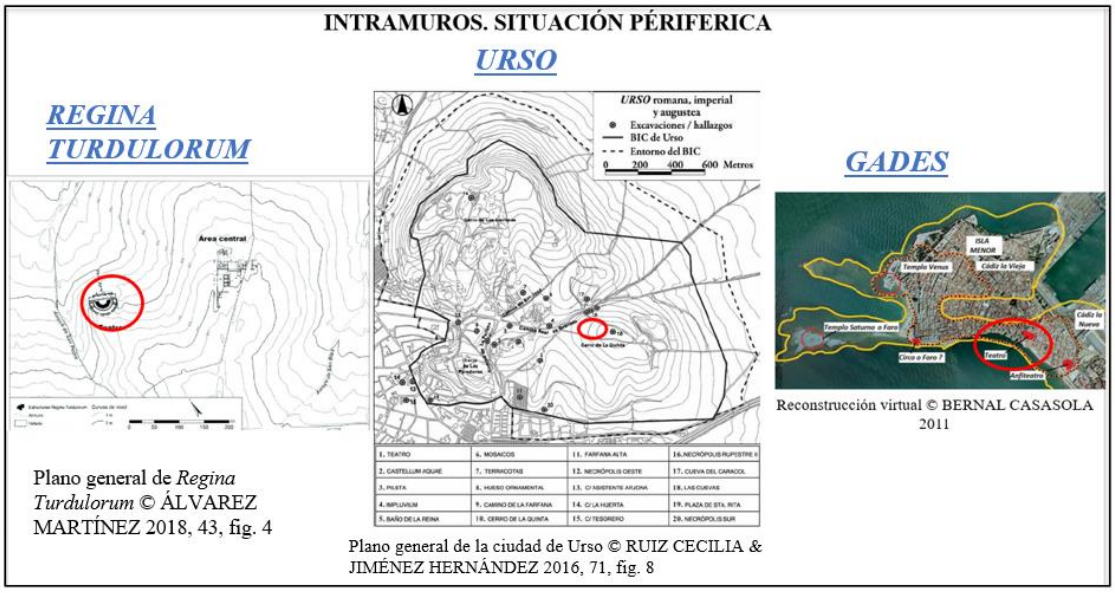


Figura 218. Planos con la posición de los teatros de *Regina*, *Urso* y *Gades* en una posición intramuros y en una situación periférica © Fotocomposición de la autora.

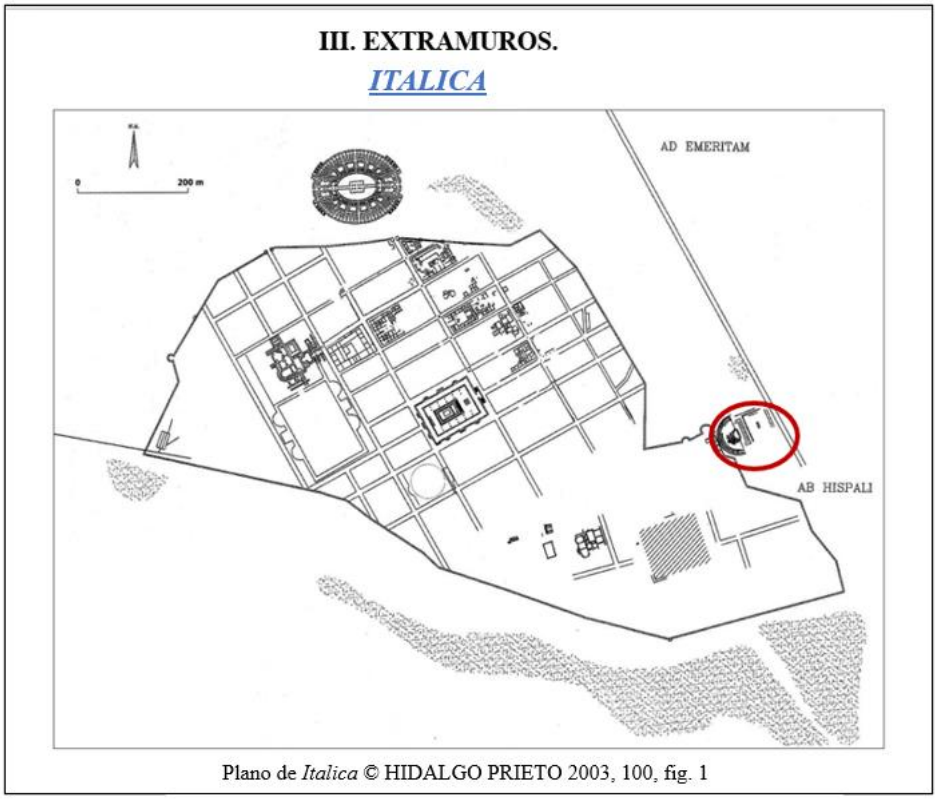


Figura 219. Posición del teatro de *Italica* extramuros de la ciudad © Fotocomposición de la autora.

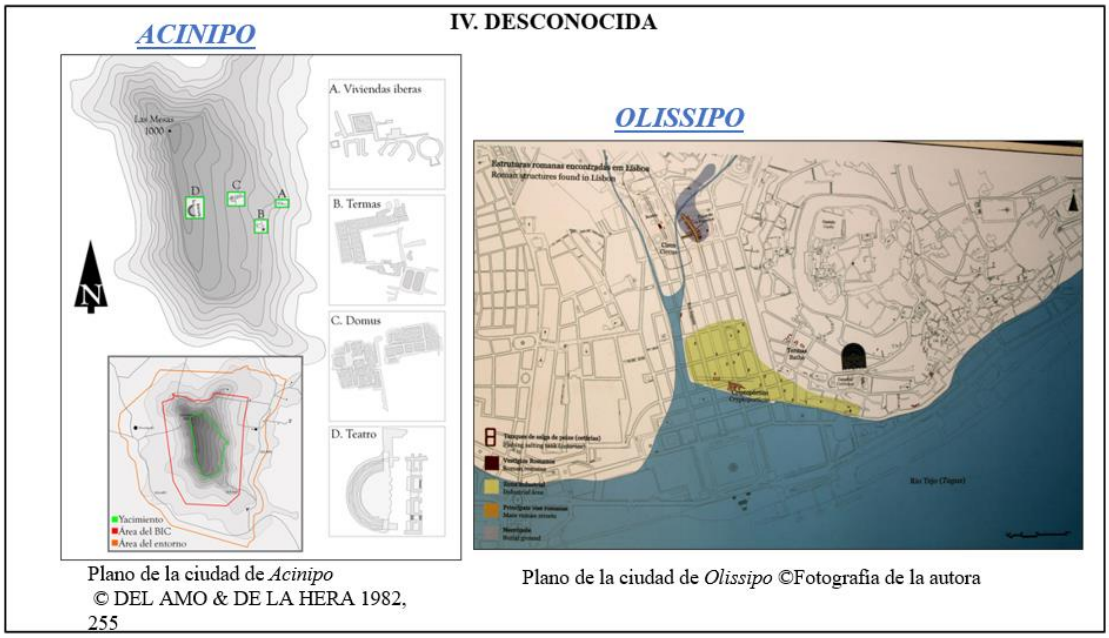


Figura 220. Planos con la posición desconocida de los teatros de *Acinipo* y *Olisipo* en la ciudad © Fotocomposición de la autora.

7. 2. Factores de la situación de los teatros en las ciudades de las provincias hispanas.

a) Topográficos

La topografía de los teatros de las provincias hispanas se dividió en: (a) teatros apoyados de forma completa o casi completa en la pendiente de la colina. En este apartado se incluyeron los siguientes teatros: *Bilbilis*[8], *Carthago Nova*[9], *Clunia*[10], *Saguntum*[11], *Acinipo*[12], *Carteia*[13], *Corduba*[14], *Gades*[15], *Italica*[16], *Singilia Barba*[17], *Urso* [18], *Augusta Emerita*[19], *Metellinum*[20] y *Olisipo*[21]. El segundo grupo (b) se compuso de los teatros apoyados de forma parcial sobre la ladera junto

[8] MARTÍN BUENO 1975a, 1979,937-942, 1991a, 197-200,1997,117-122, 2017,239-262; AGUILERA HERNÁNDEZ 2017.
[9] RAMALLO ASENSIO 1999a.
[10] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRÁN 2013, 441-451; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; ZELLI 2012,26-40.
[11] ALMAGRO GORBEA 1979, 165-179; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991.
[12] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[13] ROLDÁN GÓMEZ, BLÁNQUEZ PÉREZ, ROMERO MOLERO 2017, 219-226; BLÁNQUEZ PÉREZ & ROLDÁN GÓMEZ 2011.
[14] VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180, 2002, 2006, 99-148.
[15] ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ 2006; PACHON GARCIA *et al*., 2014; DE DIOS BORREGO DE LA PAZ 2013.
[16] CABALLOS RUFINO 2010a, 69.
[17] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[18] JIMÉNEZ HERNÁNDEZ & RUIZ CECILIA 2016, 69-80
[19] NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; SALCEDO GARCÉS 1983, 243-247; MENÉNDEZ PIDAL Y ALVAREZ 1957, 205-217; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; MATEOS CRUZ 2018.
[20] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.
[21] FERNANDES 2013, 705-730; FERNANDES & CAESSA 2006, 83-102.

a un sistema de construcciones artificiales para sostener la parte superior de la *cavea*. Los ejemplos más claros de este grupo fueron: *Tarraco*[22], *Segobriga*[23], *Baelo Claudia*[24], *Regina Turdulorum*[25] y *Malaca*[26]. El tercer grupo (c) fueron aquellos teatros realizados prácticamente "in plano" debido al escaso desnivel existente para su construcción. Este grupo se compuso de los teatros de: *Caesaraugusta*[27]y *Pollentia*[28].

Por tanto, no hay diferencias significativas en cuanto a los factores topográficos utilizados en los teatros de la *Hispania citerior* con respecto al resto de los teatros hispanos. La mayoría de los teatros hispanos de esta provincia se apoyaron de forma casi o completa sobre el desnivel de la ladera, al igual que en los teatros de la *Lusitania* y de la *Baetica*. La única particularidad de estos teatros con respecto al resto de las provincias hispanas fueron la existencia de los dos únicos teatros construidos "in plano". Esto se debió al escaso desnivel existente en estas ciudades.

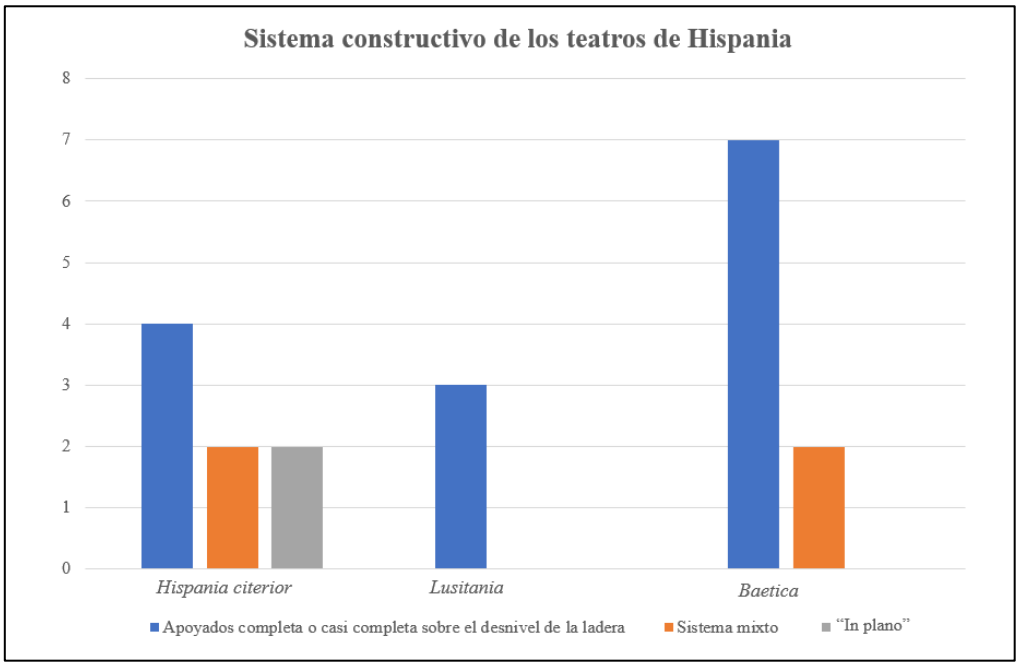


Gráfico 37. Sistema constructivo de los teatros de Hispania © Elaboración propia.

[22] MAR MEDINA *et al*., 2015, 322; RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113, 2015, 151-166.
[23] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-389; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.

[24] FINCKER & SILLIÈRES 2009, 81-98.
[25] ÁLVAREZ SALCEDO 2010, 39-51
[26] CORRALES AGUILAR 2005, 113-140, 2007, 53-76; PUERTAS TRICAS 1982,203-215.
[27] BELTRÁN LLORIS 1982a, 41-62; DUPRÉ I RAVENTÓS 2004d; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585; RODÁ DE LLANZA *et al*., 2003.
[28] ALOMAR I ESTEVE 1962; 66-67; ARRIBAS PALAU 1973, 1978; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999, 99-118.

b) Climáticos.

En la siguiente tabla (119), figuras (221-222) y gráfico (38) se observa la orientación de los teatros hispanos en sus respectivas ciudades.

Teatro.	**Orientación.**
Bilbilis.	noreste[29].
Caesaraugusta.	noroeste[30].
Carthago Nova.	noroeste[31].
Clunia.	noreste[32].
Pollentia.	noroeste[33].
Saguntum.	noroeste[34].
Segobriga.	noroeste[35].
Tarraco.	noroeste [36].
Acinipo.	noreste[37].
Baelo Claudia.	sureste[38].
Carteia.	noroeste[39].
Corduba.	sureste[40].
Gades.	suroeste[41].
Italica.	noreste[42].
Malaca.	noroeste[43].
Regina Turdulorum.	noroeste[44].
Singilia Barba.	suroeste[45].
Urso.	noreste[46].

[29] NÚÑEZ MARCÉN 1993; MARTÍN BUENO 2017, 251, 2020, 89-104.
[30] MUÑOZ GARRIDO 2002, 177.
[31] GONZÁLEZ-GARCÍA *et al*., 2015, 141-152; NOGUERA CELDRÁN 2002, 63-96.
[32] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2017, 28-37; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64.
[33] BERNABÓ BREA 1951, 18- 29; ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238.
[34] MUÑOZ GARRIDO 2002, 176; ARANEGUI GASCO 2014, 107-123.
[35] SESÉ ALEGRE 1995.
[36] BERGES SORIANO 1982,115-137; MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS, BELTRÁN CABALLERO, VIVÓ CODINA 2015, 211-220; REMOLÁ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416.
[37] RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2016, 69-80; DEL AMO Y DE LA HERA 1982a,215-252.
[38] MUÑOZ GARRIDO 2002, 181.
[39] ROLDÁN GÓMEZ, BLÁNQUEZ PÉREZ, ROMERO MOLERO 2017, 219-226; BLÁNQUEZ PÉREZ & ROLDÁN GÓMEZ 2011.
[40] VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180, 2002, 2006, 99-148.
[41] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011; ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ 2006.
[42] RODRIGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146; HIDALGO PRIETO 2003, 89-126.
[43] CORRALES AGUILAR 2007, 53-76; CASAMAR PÉREZ 1963; MORA SERRANO 2003, 359-376.
[44] ÁLVAREZ MARTÍNEZ 1982, 267-276, 2018.
[45] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[46] RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2016, 69-80.

Augusta Emerita.	suroeste[47].
Metellinum.	sureste[48].
Olisipo	sureste[49].

Tabla 119. Orientación de los teatros hispanos © Elaboración propia.

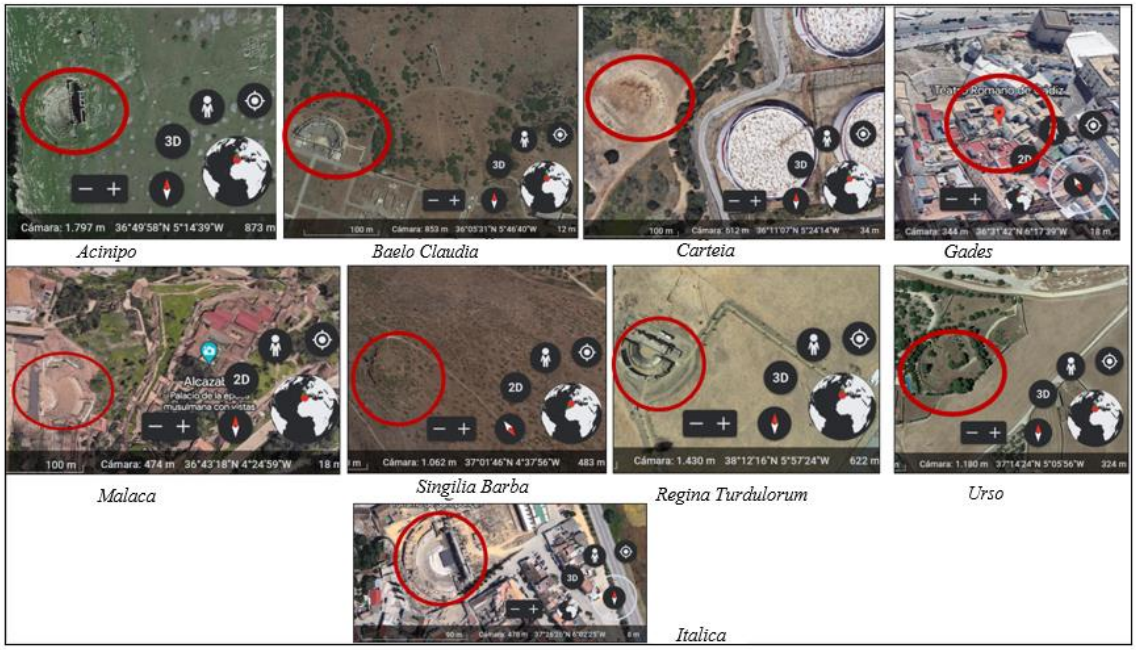


Figura 221. Fotocomposición de la orientación de los teatros de la *Baetica* © Fotografía área de Google Earth y fotocomposición de la autora[50]



Figura 222a. Fotocomposición de la orientación de los teatros de la *Lusitania*© Fotografía área de Google Earth y fotocomposición de la autora

[47] NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; SALCEDO GARCÉS 2017, 105-107; MENÉNDEZ PIDAL Y ALVAREZ 1957, 205-217; MATEOS CRUZ 2018.
[48] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551; MUÑOZ GARRIDO 2002, 180.
[49] FERNANDES 2020ª, 231-240.
[50] No hemos incluido el teatro romano de *Corduba* que se encuentra en los fondos del Museo Arqueológico de *Corduba*. Por tanto, al estar inserto en la parte baja de esta edificación no se observa su planimetría en la fotografía área

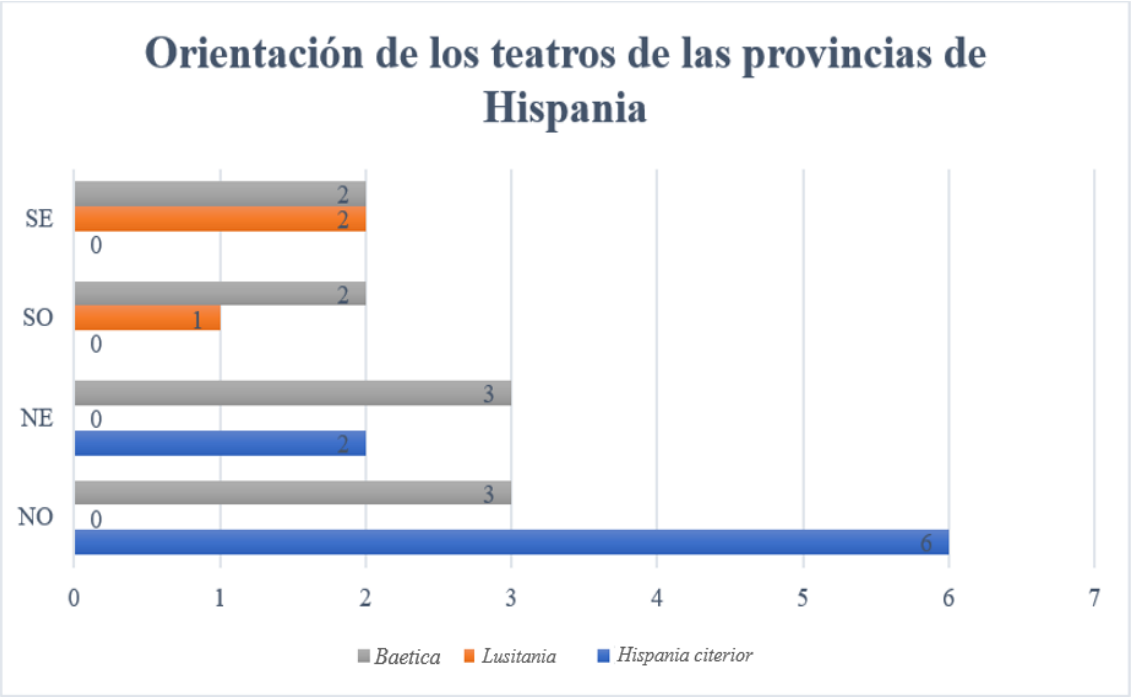


Gráfico 38. Orientación de los teatros de las provincias de Hispania © Elaboración propia

La mayoría de los teatros hispanos tuvieron una orientación norte (67%). Dentro de la orientación norte predominó la dirección oeste (65%) frente a la este (35%). El resto de los teatros (33%) tuvieron una orientación sur. En esta orientación prevaleció la sureste (57%) frente a la suroeste (43%). La falta de evidencias y de un número suficiente de casos nos impide interpretar la diversidad dentro de estas orientaciones.

c) Funcionales.

Los edificios de espectáculo se situaron intramuros de la ciudad de dos formas: cercanos al foro o en una posición periférica. En ambos casos el teatro se sitúo dentro de las murallas y en un lugar cercano a las principales vías de comunicación. Esto se debió a una cuestión de orden público ya que la entrada y salida de los espectadores del teatro debió de realizarse de una forma jerarquizada y ordenada. De esta forma, se evitaron

tumultos o altercados. En el caso de los teatros situados en las inmediaciones del foro siempre contaron con amplios caminos que comunicaron las dos edificaciones monumentales. Respecto a los teatros situados en una posición periférica pero dentro de las murallas se emplazaron próximos a sus principales puertas. De esta forma, la entrada y salida del edificio de espectáculo fue cómoda y ordenada. En muchos casos, en una situación periférica se concentraron otros edificios de espectáculo junto al teatro. Los ejemplos más significativos fueron *Segobriga*[51] y *Augusta Emerita*[52].

La mayoría de los teatros hispanos se situaron en una posición intramuros y cercanos a las vías de comunicación. Los teatros situados en una posición extramuros fueron los teatros de *Pollentia*[53] e *Italica*[54]. Sin embargo, esta ubicación fuera de la muralla no impidió la cercanía a los caminos, que comunicaron el teatro tanto con el interior como con el exterior de la ciudad. Tan solo hay dos teatros en Hispania cuya posición desconocemos dentro de la ciudad, *Acinipo*[55] y *Olisipo*[56]. En ambos casos no podemos demostrar su situación con respecto a las vías de comunicación. Por tanto, la proximidad a las vías de comunicación fue un requisito indispensable en la ubicación de los teatros hispanos. Respecto a su proximidad a las calzadas no se observaron diferencias entre los teatros de las tres provincias hispanas.

d) Urbanísticos.

En los factores urbanísticos hemos tenido en cuenta si el teatro se desarrolló de acuerdo con un plan urbanístico unitario, múltiple o desconocido. El primero se refiere a un plan urbanístico donde la totalidad de los edificios públicos de la ciudad se diseñaron, planificaron y construyeron en un mismo momento cronológico. El segundo se relaciona con la inserción dentro del urbanismo el teatro se construyó bien antes del resto de las edificaciones públicas de la ciudad o bien después. El tercero indica la falta de conocimiento sobre el urbanismo de la ciudad.De esta forma, desconocemos el

[51] SESÉ ALEGRE 1994, 392-394, 1995, 1997, 51-56.
[52] TRILLMICH 2004, 277-284; DURÁN CABALLERO 1998a; DUPRÉ I RAVENTÓS 2004b.
[53] AMORÓS AMORÓS 1958, 32-46; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2005, 93-115.
[54] HIDALGO PRIETO 2003, 89-126; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004.
[55] DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252; ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[56] FERNANDES 2013, 705-730, 2020b, 403-412.

plan urbanístico al que perteneció el teatro. Los datos los hemos puesto en porcentajes puesto que resulta más sencillo su análisis.

	Unitario	Múltiple	Desconocido
H. Citerior	75%	25%	0%
Lusitania	66,67%	0%	33,33%
Baetica	80%	10%	10%

Tabla 120. Porcentaje del plan urbanístico de los teatros en las provincias hispanas © Elaboración propia.

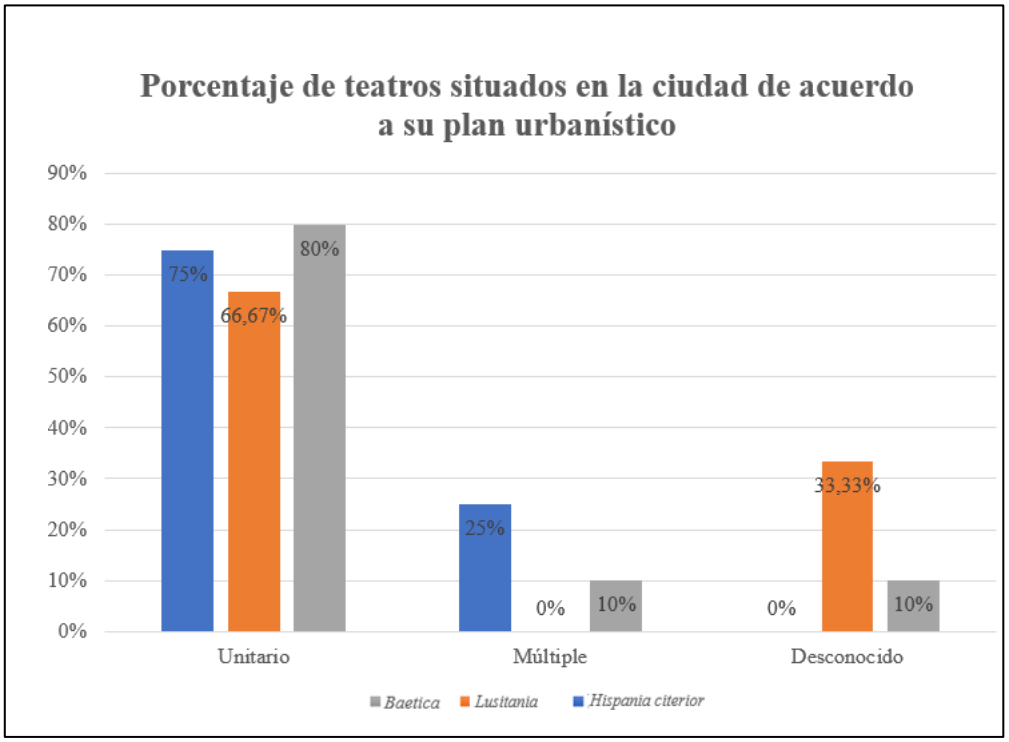


Gráfico 39. Porcentaje de teatros de acuerdo con el plan urbanístico para su colocación en la ciudad © Elaboración de la autora.

Como muestra el gráfico (gráfico nº39) la mayoría de los teatros de las provincias hispanas se planificaron y se construyeron dentro de un plan urbanístico unitario. En esta línea la *Hispania citerior* no fue diferente al resto de las provincias hispanas. Los teatros construidos en un plan urbanístico múltiple fueron escasos. En la mayoría de las ocasiones la construcción de un teatro vino pareja a las necesidades del municipio de dotarse de mayores infraestructuras. Esto se observó en los teatros de *Tarraco*[57] , *Clunia*[58] y *Regina Turdulorum*[59]. Estos tres teatros se construyeron de forma posterior al resto de las

[57] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2017, 220-230; ROCA ROUMENS 1983, 97-103; REMOLÁ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416; MAR MEDINA *et al*., 2015.
[58] ZELLI 2012, 26-40; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514.
[59] ÁLVAREZ MARTÍNEZ 1982, 267-276, 2018.

edificaciones de la ciudad. En el caso de *Tarraco* la diferencia cronológica con el resto de las edificaciones de la ciudad fue mínima. Mientras que los teatros de *Clunia* y de *Regina Turdulorum*[60] fueron los más tardíos de Hispania, realizados en época flavia.

Otro de los grupos fue el denominado como "desconocidos". En este grupo hemos incluido el teatro de *Acinipo*[61] en la *Baetica* y el teatro de *Metellinum*[62] en la *Lusitania*. El teatro de *Acinipo* fue una construcción muy temprana, en la mitad del s. I a.C. Por este motivo, probablemente, se construyó antes del resto de construcciones de la ciudad. Sin embargo, al no tener información sobre el urbanismo romano de esta ciudad no lo podemos confirmar. El caso del teatro de *Metellinum* fue muy similar. Este fue el teatro más antiguo (79 a. C) de la Península Ibérica. Por este motivo, se cree que pudo ser previo al resto de construcciones de su ciudad. Si bien, la falta de investigaciones sobre el urbanismo de este núcleo urbano nos impide confirmar esta hipótesis

e) Ideológicos.

Los factores ideológicos analizados en la ubicación de un teatro en la ciudad fueron: i) visibilidad desde el mar, ii) monumentalidad del conjunto foro- teatro, iii) próximos a las puertas de la ciudad y iv) desconocidos.

I) Próximos al puerto. La situación de un teatro colindante al puerto pretendió mostrar su grandiosidad desde el puerto. De esta forma, los viajeros y comerciantes obtuvieron una primera visión de la ciudad a través de esta imponente construcción. En este caso hemos incluido todos aquellos teatros cercanos a la costa. En esta ubicación estuvieron los teatros de: *Pollentia*, *Tarraco, Carthago Nova, Saguntum*. *Baelo Claudia, Malaca, Carteia, Gades* y *Olisipo.*

II) Próximos a las puertas de la ciudad. La situación del teatro cercano a las puertas de la muralla de una ciudad permitió que el visitante al entrar en esta se sorprendiese al contemplar la grandiosidad del teatro. En esta situación estuvieron los teatros de: *Clunia*, *Segobriga*, *Augusta Emerita*, *Regina Turdulorum*, *Italica* y *Urso.*

[60] ÁLVAREZ MARTÍNEZ 1982, 267-276, 2018.
[61] DEL AMO Y DE LA HERA 1982, 215-252; ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[62] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.

III) Monumentalidad del conjunto foro- teatro. La unidad de estas dos edificaciones evidenciaba el esplendor de la ciudad mediante estas construcciones monumentales interconectadas. En esta localización estuvieron los teatros de: *Bilbilis*, *Caesaraugusta*, *Metellinum*, *Corduba* y *Singilia Barba*.

IV) Desconocido. El único caso del teatro de *Acinipo*. De este teatro desconocemos su posición en la ciudad por tanto no podemos situarlo en ninguna de las categorías anteriores.

Todos estos factores fueron tenidos en cuenta para lograr una mayor escenografía del teatro en la ciudad. Como se puede observar en el siguiente gráfico la *Hispania citerior* al igual que las otras dos provincias presentaron una mayoría de teatros próximos al puerto. Esta ubicación permitiría generar asombro entre las gentes (viajeros, comerciantes) que accedían alos puertos peninsulares. Respecto al conjunto monumental foro- teatro y a la cercanía del teatro a las puertas de la ciudad se observaron porcentajes similares en las tres provincias. Los factores ideológicos analizados para situar el teatro en las ciudades de la *Hispania citerior* no fueron distintos a las otras dos provincias hispanas.

	Hispania citerior.	*Lusitania.*	*Baetica.*
Próximos al puerto.	50%	33,33%	40%
Próximos a las puertas de la ciudad.	25%	33,33%	30%
Monumentalidad conjunto foro-teatro.	25%	33,33%	20%
Desconocido.	0	0	10%

Tabla 121. Factores ideológicos para la ubicación del teatro en la ciudad © Elaboración de la autora

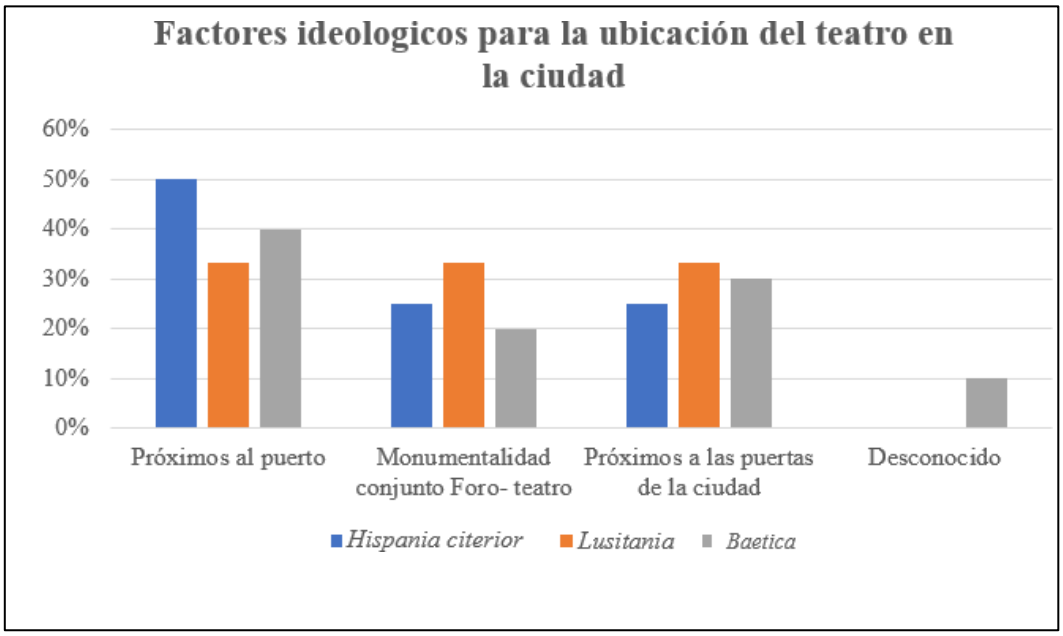


Gráfico 40. Factores ideológicos para la ubicación del teatro en la ciudad © Elaboración de la autora.

f) Económicos.

Los teatros romanos fueron motores de dinámicas económicas. La mayoría de estas edificaciones se situaron junto al foro (*Tarraco*[63], *Caesaraugusta*[64], *Carthago Nova*[65], *Bilbilis*[66], *Saguntum*[67], *Baelo Claudia*[68], *Corduba*[69], *Malaca*[70], *Singilia Barba*[71] y *Metellinum*[72]). La proximidad del teatro al conjunto foral pudo afectar a la venta de productos por parte de los vendedores ambulantes. Esto fue debido a dos razones: (i) la disposición de un menor espacio, los teatros situados en las inmediaciones del foro dispusieron de menos terreno que los situados de forma periférica, (ii) la adquisición de productos que se pudo realizar en el cercano foro. Por ambas razones creemos que la producción de dinámicas económicas fue mayor en los teatros con una situación periférica

[63] RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113, 2015, 151-166; MAR MEDINA *et al*., 2015.
[64] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98.
[65] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991, 189-198.
[66] MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 119-132; MARTÍN BUENO 2017, 239-262.
[67] ARANEGUI GASCÓ 2014, 107-123, 2015, 91-106; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989.
[68] FINCKER & SILLIÈRES 2006, 81-98.
[69] DE DIOS BORREGO DE LA PAZ 2009; VENTURA VILLANUEVA 2006, 99-148.
[70] CORRALES AGUILAR 2005, 113-140; PUERTAS TRICAS 1982, 203-215.
[71] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[72] GUERRA MILLÁN 2016, 239-267; MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391-398.

que los cercanos al foro (*Clunia*[73], *Segobriga*[74], *Carteia*[75], *Regina Turdulorum*[76], *Augusta Emerita*[77] y *Urso*[78]). Igualmente, los teatros de *Carthago Nova*[79], *Tarraco*[80], *Saguntum*[81], *Baelo Claudia*[82], y *Malaca*[83] favorecieron esta producción económica porque su cercanía al puerto propició que los comerciantes se instalasen en los alrededores del teatro. Respecto a las dinámicas económicas ilícitas que trajo consigo el teatro como prostitución, apuestas y robos se desarrollaron independientemente de la situación del teatro dentro de la ciudad.

En resumen, los teatros de la *Hispania citerior* fueron motores de producción económica al igual que el resto de los teatros hispanos. También, su distribución tanto en las cercanías del foro, como de forma periférica y en las proximidades de la costa fue similar al resto de teatros de las provincias hispanas.

3. Conclusiones.

La tendencia general de los teatros en Hispania en cuanto a su situación en la ciudad fue:

- Su posición intramuros (80%). Mayoritariamente situados en las cercanías del foro (62,5%).
- La mayoría de los teatros aprovecharon el desnivel de una colina para su asentamiento. Sin embargo, en algunos casos requirieron de sistemas de cimentación artificial para su parte superior (*summa cavea*)
- La orientación predilecta fue la norte (66,67%). Dentro de la orientación norte destacó la dirección al noroeste (65%) frente a la noreste (35%).

[73] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668.
[74] ALMAGRO GORBEA & ABASCAL PALAZÓN 2012, 287-370; SESÉ ALEGRE 1995; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181.
[75] BLÁNQUEZ PÉREZ & ROLDÁN GÓMEZ 2011; ROLDÁN GÓMEZ, BLÁNQUEZ PÉREZ, ROMERO MOLERO 2017, 219-226.
[76] ÁLVAREZ MARTÍNEZ 1982, 267-276, 2018.
[77] MATEOS CRUZ 2018; TRILLMICH 2007, 415-445.
[78] JIMÉNEZ HERNÁNDEZ & RUIZ CECILIA 2016, 69-80.
[79] BERROCAL CAPARRÓS & MIQUEL SANTED 1991,189-198.
[80] RUIZ DE ARBULO 1993, 93-113, 2014, 125-151.
[81] ARANEGUI GASCÓ 2014, 107-123, 2015, 91-106; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989.
[82] FINCKER & SILLIÈRES 2006,81-98; SILLIÈRES 1997.
[83] CORRALES AGUILAR 2005, 113-140; PUERTAS TRICAS 1982, 203-215.

- La totalidad de los teatros se instalaron cercanos a las vías de comunicación principales. Este aspecto fue muy importante para la correcta entrada y salida del público de las funciones teatrales.
- Los teatros hispanos se organizaron en cada una de las ciudades de las distintas provincias, *Hispania citerior* (75%), *Lusitania* (66,67%) y la *Baetica* (80%), de acuerdo con un plan urbanístico unitario. En este plan el teatro fue concebido junto al resto de las edificaciones públicas desde un primer momento.
- La mayoría de los teatros se localizaron próximos al puerto para conseguir una mayor escenografía teatral (42,85%) allí donde era posible.
- Todos los teatros hispanos fueron productores de dinámicas económicas.

Los teatros de la *Hispania citerior* siguen todas estas tendencias. Por tanto, podemos decir que la arquitectura teatral de las tres provincias hispanas cuenta con patrones similares respecto a su situación en el espacio urbano.

CAPITULO 8. Élites hispanas y poder imperial en los teatros.

8.1.Introducción al evergetismo en los teatros hispanos

8.1.1. Concepto de evergetismo.

El evergetismo fue una conducta cívica, realizada entre el siglo IV a.C al s.V d.C en el mundo grecorromano. Esta característica fue propia de las élites urbanas y consistió en el ejercicio de donaciones a su ciudad o a su municipio, a cambio de reconocimiento público[1]. Esta conducta cívica no se entiende sin el marco político- administrativo del mundo grecorromano[2] .

8.1.2. Breve estado de la cuestión del fenómeno evergético.

El término evergetismo apareció por primera vez en la obra de A. Boulanger[3] en 1923. En 1948 veremos nuevamente este término en una publicación de H.I. Marrou[4]. Estos dos autores trataron el fenómeno del evergetismo en Roma. En 1985 P. Gautier realizó una publicación sobre esta conducta cívica en Grecia. Otro autor destacado en esta temática fue Jacquez. Este describió el evergetismo de una forma distinta a sus predecesores. Para este autor el poder imperial solo pudo tomar el control de las ciudades después de la renuncia de sus élites tradicionales[5]. Por tanto, las élites locales y el poder imperial fueron los extremos de una cuerda, uno dependiente del otro y viceversa[6]. En la Península Ibérica destacó la producción bibliográfica de Rodríguez Neila y Melchor Gil[7]. Este último desde los años ochenta hasta la actualidad.

8.1.3.Características del acto evergético.

[1] MELCHOR GIL 1994a, 193-212.
[2] JACQUEZ 1984, 687-688; MELCHOR GIL 1994a, 193-212.
[3] BOULANGER 1923, 25.
[4] MARROU 1965, 405.
[5] JACQUEZ 1984, 687-688.
[6] La idea expresada por F. JACQUES está íntimamente relacionada con el mismo concepto de evergetismo expresado por VEYNE 1984.
[7] MELCHOR GIL 1993a, 63-89, 1993b, 1994a,193-212, 1994b, 61-82,1994c, 1994d, 215-228, 1995a, 1995b, 215-228, 1996, 215-236, 2003, 129-141, 2004, 255-264, 2006, 201-211, 2006a, 57-80,2007, 435-443, 2009a, 145-169, 2009b, 391-410, 2010, 37-42, 2011, 267-300, 2013a, 217-238, 2013b, 113-152, 2014a, 133-152, 2014b, 249-279, 2017a, 327-347, 2017b, 35-58 y 2018, 416-440; MELCHOR GIL& PÉREZ ZURITA 2003, 173-233; MELCHOR GIL & RODRÍGUEZ NEILA 2012a, 109-171; MELCHOR GIL & TORRES GONZÁLEZ 2018, 507-535.

Sus rasgos generales fueron: (a) el evergetismo debe de ser entendido como un acto munificente que benefició a una comunidad cívica en su conjunto (ej. un teatro, un circo, termas, etc.)[8]. (b) Los actos munificentes fueron llevados a cabo por un individuo, por una familia o incluso por colegas de una misma magistratura o sacerdocio[9]. De esta forma, quedaron excluidas aquellas obras o estatuas realizadas mediante colectas grupales entre la comunidad. Además, los actos evergéticos no debieron ser entendidos como beneficencia o caridad, práctica tan característica del pensamiento cristiano[10]. Así, (c) el evergeta fue un benefactor para la ciudad, en su conjunto, no solo de aquellos grupos más desfavorecidos[11].

El evergetismo fue un acto libre. En ningún caso la presión violenta propició estos actos. El verdadero estímulo fue la concesión de honores públicos a los munificentes por parte de su comunidad. Por ende, no se debe entender el evergetismo como un acto de imposición[12]. Los actos munificentes completaron la constitución de ciudades como enclaves verdaderamente romanos con sus edificaciones e infraestructuras características de la *Urbs*. Sin embargo, los munificentes siempre decidieron cómo y en qué medida se iban a realizar estos desembolsos[13]. Sin embargo, tenemos testimoniados ciertos ejemplos de presión a las élites locales para realizar estas actuaciones. Por ejemplo, en *Pollentia* (Italia), la plebe romana interrumpió en un funeral público demandando a los herederos del centurión la realización de unos juegos gladiatorios, previamente prometidos. Esto se puede ver en el siguiente fragmento de Suetonio:

> "Cuidó de manera especial que no se turbase la paz con asesinatos, latrocinios y sediciones. Estableció en Italia puestos militares más numerosos que antes; también estableció en Roma un campamento para las cohortes pretorianas, repartidas hasta allí en la ciudad y sus inmediaciones. Reprimió con rigor los tumultos populares, y atendió sobre todo a prevenirlos. Habiéndose cometido un homicidio a raíz de una cuestión suscitada en el teatro, desterró a los jefes de los partidos rivales y a los actores por quienes se había suscitado la disputa, y no quiso nunca llamarlos, pese a cuantas instancias le hizo el pueblo. Los habitantes de *Pollentia* detuvieron un día en una plaza el carro de un centurión primipilario, no

[8] MELCHOR GIL 1994a,202; VEYNE 1984, 23-24.
[9] MELCHOR GIL 1994a,202; LÓPEZ BARJA DE QUIROGA 2020, 1-14.
[10] CAMPAÑA AVILÉS 2015, 123-177; DOMÍNGUEZ SAN MARTÍN 2004, 425-454.
[11] TROPEA 2019, 313-354; MELCHOR GIL 1994a,202.
[12] VEYNE 1984, 23-24.
[13] MELCHOR GIL 2017a, 327-347.

> dejándole partir sino después de haber arrancado por fuerza a los herederos una cantidad de dinero para un espectáculo de gladiadores; Tiberio envió desde Roma una cohorte y otra del reino de Cotcio, ocultando el motivo de su marcha y entrando de repente en la ciudad por todas las puertas, desenvainadas las espadas y a son de trompetas, encadenaron a perpetuidad a la mayor parte de los habitantes y hasta a senadores. Abolió el derecho de asilo en todos los lugares donde lo había mantenido la tradición. A los habitantes de Gicico, que habían cometido violencia contra ciudadanos romanos, les quitó la libertad que habían conseguido en la guerra contra Mitrídates. No hizo, durante su imperio, ninguna expedición militar, conteniendo por medio de sus legados, los movimientos de los enemigos, y siempre tarde y como a pesar suyo, con los reyes, ostensiblemente enemigos o sospechosos, usó quejas y amenazas con más frecuencia que la fuerza para contenerlos. Atrajo a algunos de ellos a Roma con promesas y lisonjas, y no los dejó ya partir; encontrabas en este número Marabodo el Germano, Rascúpolis el Tracio y Arquelao el Capadocio, cuyo reino redujo a provincia romana[14]

En otros casos, la casa imperial realizó tareas de ornamentación y reparación de los edificios de espectáculos. Por ejemplo, Trajano ordenó la colocación de estatuas y revestimientos con relieves en el área del teatro de *Augusta Emerita*[15]. También, Adriano se encargó de costear un edificio de espectáculos en esta ciudad cuando sufrió un incendio. Esto se reflejó en una inscripción[16]

Los actos de evergetismo en los teatros de la *Hispania citerior* los hemos dividido en: i) financiación de los *ludi scaenici* y ii) financiación, de forma parcial o total, de la construcción teatral. Se observó una gran diferencia entre ambos apartados porque mientras que el coste de las representaciones teatrales fue bastante económico el coste de la construcción de una edificación monumental como el teatro fue ingente. Normalmente, solo tenemos datos parciales sobre la financiación o reparación de ciertas partes del teatro, ya que el valor total de una construcción teatral fue colosal. Por tanto, los grupos sociales

[14] Suet. *Tib*. 5.1
[15] MATEOS CRUZ 2018, 309.
[16] CIL II, 478 = EE-8-2, p 361 = EE-9, p 25 = ERAEmerita 67-76 = ERAEmerita 78 = Horster p 350 = Espectaculos-1, 45 = CIIAEmerita 37-47 = AE 2005, 760 = AE 2006, 582 = AE 2016, 753 = AE 2017, 570.*Imp(erator) [Caesar divi Traiani Parth(ici) f(ilius) divi Nervae n(epos)] / Traia[nus Hadrianus Aug]ust[us] / pont[if(ex) max(imus) trib(unicia) pot(estate)] XVIIII [imp(erator) i]teru[m] / [co(n)s(ul) I]II p(ater) p(atriae) O[ptimus] princ[eps] / cuneu[m et p]ros[caenium theatri in]cendio / [consumpta restituit editisque ludis sca]en[icis et] circen[sibus d(ecreto) d(ecurionum)]*

que intervinieron mayoritariamente en la construcción teatral fueron a) el poder imperial, b) las élites locales, c) conjunta: poder imperial y las élites locales y d) desconocido. La principal fuente de información para la financiación tanto de los espectáculos teatrales como de la construcción teatral fue la epigrafía[17].

8.1.4. Teatro y evergetismo.

Entre el siglo I a. C al siglo II d. C la arquitectura teatral tuvo un papel destacado en los núcleos urbanos del mundo romano. Los teatros no solo fueron edificios dedicados al ocio mediante la celebración de espectáculos teatrales. Al mismo tiempo, fueron enclaves dedicados al culto imperial porque en estas edificaciones se celebraron liturgias vinculados con este. Estas liturgias fueron promovidas e impulsadas por los evergetas. Estos fueron, principalmente, miembros de la élite municipal. Con la realización de estos actos la aristocracia local manifestó su lealtad al poder imperial. La *Domus Imperatoria* consiguió así extender a través de sus súbditos la romanización por todo el Imperio.

Sin embargo, la intervención de los notables locales en favor del poder imperial no fue a un coste cero[18]. Los evergetas que sufragaron estos juegos fueron conscientes del impacto público de estos. La celebración de estos espectáculos teatrales supuso aglutinar a un gran número de personas en un recinto. Esto generó prestigio y popularidad entre la élite local. Esta autoridad fue utilizada, posteriormente, para una rentabilidad política y social. Sin embargo, en Hispania, en la mayoría de las ocasiones estos espectáculos fueron celebrados por miembros de las magistraturas superiores. De esta forma, agradecieron al pueblo la confianza depositada en ellos. Esto evidenció la práctica del evergetismo como una necesidad de obtención de honores y prestigio a futuro frente a unas ganancias inmediatas. Así, el prestigio obtenido por una familia de notables con el paso de las generaciones realizando diferentes evergesías para sus conciudadanos conllevó, en muchos casos, el favor político del pueblo hacia ellos.

El teatro fue un microcosmos del mundo romano. La división del graderío en cuatro sectores claramente diferenciados: *proedria, inma, media* y *summa cavea* jerarquizó a la población en su interior. Las capas más altas de la sociedad disfrutaron de los asientos más cercanos a la escena mientras que los esclavos y las mujeres se situaron en las gradas más alejadas[19]. El teatro se convirtió así en un espacio donde convivieron

[17] MELCHOR GIL 1994c, 90.
[18] MELCHOR GIL 2006a, 205.
[19] MELCHOR GIL 2006a, 205.

de manera pacífica patricios y plebeyos. Este último grupo pudo mostrar sus opiniones sobre diferentes aspectos de la vida cívica. Desde época helenística los teatros fueron lugares para realizar reuniones políticas, administrativas y judiciales[20]. Un ejemplo de la utilización del teatro como lugar de reunión política se observa en las siguientes líneas de Ciceron:

> "*num vos existimatis Gracchos aut Saturninum aut quemquam illorum veterum qui populares habebantur ullum umquam in contione habuisse conductum? nemo habuit; ipsa enim largitio et spes commodi propositi sine mercede ulla multitudinem concitabat. itaque temporibus illis, qui populares erant, offendebant illi quidem apud gravis et honestos homines, sed populi iudiciis atque omni significatione florebant. his in theatro plaudebatur, hi suffragiis quod contenderant consequebantur, horum homines nomen, orationem, vultum, incessum amabant. qui autem adversabantur ei generi, graves et magni homines habebantur; sed valebant in senatu multum, apud bonos viros plurimum, multitudini iucundi non erant; suffragiis offendebatur saepe eorum voluntas; plausum vero etiam si quis eorum aliquando acceperat, ne quid peccasset pertimescebat. ac tamen, si quae res erat maior, idem ille populus horum auctoritate maxime commovebatur*[21]".

Los espectáculos teatrales se convirtieron en un instrumento político muy importante en favor de los evergetas que los organizaron. Los teatros desempeñaron un papel destacado en el desarrollo de la vida pública municipal.

8.1.4.1.La financiación de *ludi scaenici*.

La organización y financiación de espectáculos teatrales se inició en el siglo II a.C. Inicialmente, estos espectáculos fueron dedicados a la Tríada Capitolina. Los magistrados fueron los encargados de costear estas representaciones mediante una cantidad fija tomada del tesoro municipal. Sin embargo, esa cantidad tuvo que ser complementada por una cuantía aportada por el propio magistrado[22]. Para evitar que los magistrados realizasen aportaciones escasas, se fijó una suma de al menos dos mil sestercios para estos juegos. Estos espectáculos no dejaron apenas registro en la epigrafía

[20] BEJOR 1979, 124-138; FRÉZOULS 1983, 194-196.
[21] Cic. *Sest*. 105.
[22] MELCHOR GIL 2006a, 208.

al ser de obligado cumplimiento. No obstante, la financiación de espectáculos de forma libre por parte de las élites locales sí dejó un mayor registro epigráfico[23].

Durante el siglo I d. C la financiación de estos espectáculos por parte de los magistrados fue sustituida por el pago de una cantidad fija a las arcas municipales, la *summa honoraria*. Aun así, los magistrados tuvieron importantes funciones. Estos fueron los encargados de presentar a las curias los presupuestos municipales. En dichos presupuestos se encontraron los costes de los juegos escénicos, junto a las personas encargadas de presidirlos y organizarlos[24]. No obstante, fuera de esta obligación nada impidió a los magistrados o personas destacadas de la élite municipal realizar *ludi privati* costeados de su propio bolsillo. Estos fueron los verdaderos actos de evergetismo porque su fin no fue cumplir una obligación o una promesa electoral. Por ejemplo, en *Singilia Barba* un duunviro realizó de "sua pecunia" unos juegos teatrales. Este acto quedo reflejado en una inscripción[25]

La epigrafía fue la fuente por excelencia para conocer los actos evergéticos en el teatro. Sin embargo, esta disciplina nos aportó muy poca información acerca de los juegos escénicos celebrados en Hispania. Normalmente la información se centró en el nombre del evergeta y en los días de juegos financiados. Sin especificar más características sobre los mismos[26]. En la mayoría de las ocasiones el acto evergético no solo contempló la celebración de los espectáculos teatrales, sino que se acompañó de repartos de comida y bebida. Las representaciones teatrales fueron las más baratas entre los juegos celebrados. Esto se debió al escaso precio que cobraba una compañía teatral. Algunos epígrafes[27] nos han dejado testimonios del coste de estos juegos.

La aparición de donaciones para la financiación de actividades teatrales se realizó de una forma tardía, a partir del siglo I-II d.C. Previamente, los recursos se destinaron a

[23] MELCHOR GIL & RODRÍGUEZ NEILA 2002, 138-140.

[24] MELCHOR GIL 2006,210; MELCHOR GIL & RODRÍGUEZ NEILA 2002, 140.

[25] CIL II^2/5 789. *M(arco) Valerio M(arci) f(ilio)/ M(arci) n(epoti) G(ai) pron(epoti) Quir(ina)/ Proculino IIvir(o) m(unicipum) m(unicipii)/ liberi Singiliensis/ cives et incolae ex aere conlato/ hic in IIviratu publicos ludos et/ totidem dierum privatos dedit/ item populum universum in município/ habitantem et incolas oleo et balineo/ gratuito dato pervocavit/ item quo die ludos iu(v)enum in teatro/ dedit gymnasium et balinea viris et/ mulieribus gratuita praestitit/ huic cives et incolae pr(idie) K(alendas) Ianuarias/ abeunti e IIviratu ob rem publicam/ bene atministratam(!) consensu omnium/ in foro publice gratias egerunt et/ hostias quas inmolaret item/ statuam ex aere conlato dederunt/ ordo decreto locum eligere/ permisit/ IIvir A(ulo) Cornelio Palma Front(on)iano II/ P(ublio) Calvisio Tullo co(n)s(ulibus)*

[26] MELCHOR GIL 2006a,209; DUNCAN-JONES 1974, 1985, 28-31.

[27] *Saguntum*: HEp 5, 1995, 827. En este se relata el empleo de mil doscientos cincuenta sestercios para la celebración de estos juegos.Oducia. CIL II^2/5 1330. En este epígrafe el evergeta dona una cantidad de cinco mil sestercios para la celebración de juegos escénicos.

a costear la construcción de los teatros. Probablemente, las representaciones teatrales realizadas de forma previa al siglo I d. C fueron dentro del programa de *ludi* reglamentarios de cada municipio. Estos juegos no dejaron registro epigráfico. A partir del siglo III d. C, la situación económica desfavorable unido al auge del cristianismo[28], hizo desaparecer, de forma paulatina, la celebración de estos espectáculos.

Las personas que costearon *ludi scaenici* fueron: miembros de las élites locales, sacerdotes vinculados con ceremonias del culto imperial[29] y libertos enriquecidos. En relación con los dos primeros su actuación se vinculó con la religión y el culto imperial. Ambos fueron pilares básicos de la romanización. Además, proporcionaron a las oligarquías locales y a los sacerdotes la paz y el orden necesario para mantener su fortuna y estatus privilegiados. Por tanto, fue comprensible que apoyasen todas las manifestaciones públicas en la que se exaltasen estos valores[30]. Los libertos enriquecidos financiaron estos *ludi* libres porque fue una forma de manifestar de forma pública su posición social[31]. De esta forma, recibieron un reconocimiento popular que anteriormente les fue negado. Además, de manifestar al poder imperial su lealtad y agradecimiento necesarios para poder acceder al sevirato[32].

Por ende, estos tres grupos utilizaron la organización de los juegos como un instrumento de poder en las ciudades de todo el Imperio. Las élites locales manejaron estos espectáculos para seguir controlando la vida pública de las ciudades. En el caso de los *ingenui* ricos utilizaron este poder para conseguir su acceso al *ordo decurionum*. Al mismo tiempo que, los libertos los utilizaron para lograr la *dignitas* necesaria para llegar al sevirato[33].

8.1.4.2.Financiación en la construcción y ornamentación de los edificios teatrales.

El importante coste que supuso la construcción de una edificación teatral fue asumido por diversos conjuntos de personas (la casa imperial, familias aristocráticas, miembros del Senado, etc.). La mayoría de los testimonios epigráficos se refirieron a la construcción o a las reparaciones de partes concretas del teatro. En especial de la

[28] BOTERO MUÑOZ 2016, 201-220; GONZÁLEZ BLANCO & BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 1990, 9-10.
[29] CASES MORA 2020, 205-237; GÓMEZ LOZANO 2009, 425-434.
[30] MELCHOR GIL 2006a,203; CABRERO PIQUERO & CORDENTE VAQUERO 2011, 363-379.
[31] ZANKER 1992, 366-367.
[32] PONS I SALA 1977, 215-219; BARRON RUIZ DE LA CUESTA 2014, 177-188, 2018; BLANCO ROBLES 2022, 299-331.
[33] MELCHOR GIL 2006a,205; CEBALLOS HORNERO 2004a, 78.

orchestra, *proscaenium*[34], los pórticos[35] o el frente escénico[36]. Otra donación común en los edificios de espectáculos fueron la construcción de asientos. Se han encontrado diversos epígrafes[37] que hicieron referencia a este punto.

El perfil social de las personas que se encargaron de la organización de los *ludi scaenici* incluye: miembros de las élites locales o libertos. En el caso de los primeros asumieron magistraturas y sacerdocios vinculados con el culto imperial[38]. También, encontramos miembros relevantes del *ordo senatorius* (*Véase* 8.2.1. *Segobriga*) o del *ordo equester* en Cástulo[39].

---

[34] *Olisipo*. CIL II, 183 (p LI, 692) = D 5640 = Olisipo 70 = Espectaculos-2, 140 = HEp 1994, 1074 = HEp 2001, 690 = AE 2007, 710 = AE 2012, 674 = HEp 2012, 768 = AE 2015, 528 = AE 2016, 657 = AE 2019, 643. *Neroni Claudio divi Claudi f(ilio) Germa[nici C]aesa[ris nep(oti) Ti(beri) C]aesaris [pron(epoti) divi Augusti abn(epoti) Caesari] Aug(usto) Germanico pont(ifici) max(imo) trib(unicia) pot(estate) III / imp(eratori) III co(n)s(uli) II designato III proscaenium et orchestram cum ornamentis Augustalis perpetuus C(aius) Heius Primus Cato / HEIA[3 d(onum) d(edit)]*

Italica. CILA2,2, 383 = ERItalica 49 = Espectaculos-2, 146 = Littaureae 26 = AE 1978, 402 = AE 1981, 503. *L(ucius) B[la]ttius L(uci) f(ilius) Traianus Pollio C(aius) T[raiu]s(?) C(ai) f(ilius) Pollio IIvir(i) desig(nati) iter(um) pontific(es) prim[i cr]eati / Augusto orchestram pros[caeni]um itinera aras signa d(e) s(ua) p(ecunia) f(aciendum) c(uraverunt)*

[35] *Italica*. CILA 2,2, 382 = AE 1983, 522 = AE 2019, 29. *L(ucius) Herius L(uci) f(ilius) IIvir iter(um) IIvirali / potest(ate) decr(eto) decur(ionum) tert(ium) pont(ifex) / creatus Augusto primus / municipio pollicitus ex / [p]atrim[onio suo arc]us porticu[s] / [3 de sua] pecunia / [dedit idemq]ue dedicavit*

[36] *Segobriga* HEp 2, 1990,384ter. Frag. A y B, *LEGION / GN MARCIA/ Frag. C, [- - -]GAL[- - - / - - -]MA[- - -]/* Frag. D, *ADLE / OCTA/* Frag. *E, [- - -] TITI FILIO [- - -]/* Frag. *F, [- - (...)*

[37] *Aurgi*. CIL II^2/5, 31. *L(ucius) Manilius Gallus et L(ucius) Man[i]lius Alexander Aurg(itani) ob hono/ rem VI<vi>r(atus) secundum petitionem m(unicipum) m(unicipii) optimi patroni loca spectacul(orum)/ numero CC singuli ex duplici pecunia/ decreto optimi ordinis municipib(us) m(unicipii) Aurgita/ ni dederunt donaverunt*

Siarum. CILA 2,3, 946 = EAOR-7, 00057 = IUtrera 24 = Espectaculos-2, 145 = AE 1972, 249. *M(arcus) Quintius Rufus / loca spectac(u)lorum / exstructa a solo / sax{s}is c(entum) d(e) s(ua) p(ecunia) primu(s) / d(onum) d(edit) d(edicavit)*

Ebora. HEp 1993, 478 = HEp 1994, 1059 = AE 1990, 484 = AE 2015, 528. [A(ulo) Cas]tricio A(uli) [f(ilio) Gal(eria?)] / [Iulia]no(?) patro[no] / [*A(ulus) C(astricius) Phil]on(?) subsel[lium d(edit)]*. Algunos ejemplos para el circo fueron: en Tavira (Lusitania). CIL II, 5165 = IRCPacen 77 = D 5658 = Espectaculos-2, 142 = AE 2017, 59a = AE 2017, 559. *C(aius) Licinius Badius / podium circi p(edes) c(entum) / sua impensa d(onum) d(edit).* Zafra (*Baetica*). CIL II, 984 = EE-8-2, p 384 = ERBeturi 110 = D 5660 = Espectaculos-2, 143 = HEp 1998, 25 = AE 2017, 59a = AE 2017, 559. *L(ucius) Valerius Amandus / et L(ucius) Valerius Lucumo / podium in circo p(edes) D{E}C / ob honorem IIIIIIvir(atus) / ex decreto decurionum / d(e) s(ua) p(ecunia) f(aciendum) c(uraverunt)*

[38] *Santiponce*. AE 1983, 522; CILA 2, 382 . *L(ucius) Herius L(uci) f(ilius) IIvir iter(um) IIvirali / potest(ate) decr(eto) decur(ionum) tert(ium) pont(ifex) / creatus Augusto primus / municipio (...)*

[39] Castulo. CIL II, 3270 = D 5513 = CILA 3,1, 91 = Espectaculos-1, 27 = AE 1975, 526 = AE 2017, 559 *Q(uinto) Torio Q(uinti) f(ilio) Culleoni / proc(uratori) Aug(usti) provinc(iae) Baet(icae) / quod muros vetustate / collapsos d(e) s(ua) p(ecunia) refecit solum / ad balineum aedificandum / dedit viam quae per Castul(onensem) / saltum Sisaponem ducit / adsiduis imbribus corrup/tam munivit signa Vene/ris Genitricis et Cupidi/nis ad theatrum posuit / HS centies quae illi summa / publice debebatur addito / etiam epulo populo remisit / municipes Castulonenses / editis per biduum circens(ibus) / d(ecreto) d(ecurionum)*

8.1.4.3.Financiación imperial en la construcción de los teatros.

- Legislación.

El Digesto reguló la construcción de los edificios de espectáculo. Según este cuerpo jurídico no se podía realizar la construcción de estas edificaciones sin tener la aprobación imperial. No obstante, existieron algunas excepciones, como se lee en las siguientes líneas:

> "*opus nouum priuato etiam sine principis auctoritate facere licet, praeterquam si ad aemulationem alterius ciuitatis pertineat uel materiam seditionis praebeat uel circum theatrum uel amphitheatrum sit*[40]*"*

La erección de estas construcciones fue una prerrogativa imperial. Únicamente el emperador pudo ordenar el inicio de la construcción de estas edificaciones. Sin embargo, en el Alto Imperio se atestiguó la práctica del comienzo de la construcción de estas obras por parte de particulares. El caso más significativo fue el anfiteatro de Fidenas costeado, de forma parcial, por el liberto Atilio. Además, en el *Digestum* se describió la prohibición de que una vez finalizada la construcción de un edificio de espectáculo únicamente debía de existir inscripciones del emperador, de su familia y de los evergetas que participaron en la financiación de estas. Como se observa en las siguientes líneas:

> *"publico uero sumptu opus nouum sine principis auctoritate fieri non licere constitutionibus declaratur. Inscribi autem nomen operi publico alterius quam principis aut eius, cuius pecunia id opus factum sit, non licet*[41]*".*

Posteriormente, el *Codex Theodosianus*[42] reguló la intervención imperial y la de los miembros particulares en estas construcciones. De esta forma, el poder imperial participó de forma directa e indirecta en la construcción de cualquier edificación de espectáculo. El motivo fue asegurarse de que ningún miembro de la élite local se apropiase de un medio de propaganda tan valioso, como fueron los edificios de espectáculo. Igualmente, el emperador intervino hasta tal punto que la mayoría de las representaciones anuales estuvieron destinadas a su glorificación. Por tanto, no resultó

[40] *Dig*. 50. 10, 3.
[41] *Dig*. 50. 10, 3, 1-2.
[42] *C. Th*. XV, 1; *C. Th*. XV, 1, 31, 1.

extraño la regulación legislativa con el fin de intervenir en la construcción y en la reforma de estas edificaciones[43].

- Participación imperial.

El interés del poder imperial y de sus colaboradores más directos por los teatros romanos se debió a la importancia de estos teatros en las ciudades. En palabras de Melchor Gil: "Las construcciones teatrales fueron un lugar de encuentro entre los símbolos del poder estatal más o menos sacralizados y los administrados[44]". Una muestra de este poder imperial se reflejó en la ornamentación escultórica de los teatros, donde se representaron diferentes miembros de la familia imperial y las divinidades tutelares del Estado. Además, se crearon pequeños templos dentro de la *cavea*, denominados *sacellum*[45], como lugares dedicados al culto imperial. Estos espacios fueron un lugar conmemorativo y sacralizado donde las comunidades cívicas se reunieron, de forma periódica, para venerar a los emperadores divinizados. Todo ello con el fin de mostrar su lealtad a la *Domus Imperatoria*[46]. Por todo esto, los teatros fueron importantes instrumentos de propaganda de la política imperial. Estas construcciones estuvieron destinadas a glorificar al emperador ante sus ciudadanos, además, de transmitir unas ideas de paz, de prosperidad o de divinidad del poder. Esto ayudó a garantizar la continuidad dinástica del nuevo régimen augusteo[47].

En los teatros se realizaron diferentes festividades[48] vinculadas con la gloria del emperador (ej. Victorias militares, fiestas del calendario romano, etc.). En esos días se efectuaron diferentes procesiones. En ellas los sacerdotes, los magistrados locales y la flamínica salieron del templo del culto imperial portando las diferentes imágenes de dioses y emperadores al teatro. A lo largo del desarrollo del ritual se realizaron ofrendas y sacrificios en honor a los miembros de la casa imperial. También, el pueblo participó en las procesiones e incluso colocaron altares en las puertas de sus casas, para ser vistos al paso de los cortejos[49].

[43] JIMÉNEZ SÁNCHEZ 2002, 212.
[44] MELCHOR GIL 1993b, 74.
[45] En Hispania se encontraron estos templos en los teatros de *Bilbilis*: MARTÍN BUENO 2017, 239-262 y en *Augusta Emerita*: TRILLMICH 1990, 87-102.
[46] GROS 2002c,17.
[47] MELCHOR GIL 1993b, 74; GROS 1990, 382-389, 2002a, 37.
[48] POCIÑA PÉREZ 2007, 165-181; BEACHAM 1991; SAVARESE 2007.
[49] LE GLAY 1992, 216-218; PRICE 1984, 107-114; GEBHARD 1996, 113-127; CORTES COPETE 2014, 21-32.

El desarrollo de los *ludi scaenici* en los teatros estuvo ligado a la vida municipal y a la propaganda política del régimen imperial. Estos dos factores ayudan a explicar la atención prestada por las élites en la realización de actos de evergetismo en el teatro. Estas desearon vincular sus nombres con los espectáculos, las ceremonias y las actividades edilicias que se desarrollaron en estas edificaciones[50].Todo ello con el fin de obtener beneficios del poder imperial.

[50] MELCHOR GIL 1993b, 75.

8.2. Participación del poder imperial en la construcción y mantenimiento de los teatros.

8.2.1. *Tarraco*.

8.2.1.1. *Tarraco*. Ciudad del poder imperial augusteo.

Augusta Emerita fue la capital de la *Lusitania*. Esta ciudad experimentó un gran proceso de monumentalización que se le atribuye en gran parte al por el propio Agripa. *Tarraco* fue la capital de la *Hispania citerior* o *Tarraconensis* [1].

La *Hispania citerior* y la *Lusitania* fueron dos provincias imperiales. Esto en la práctica significó su control directo por parte del propio Augusto. El *princeps* fue el encargado de su administración. Para su gestión fue necesario enviar a una serie de funcionarios de los rangos senatorial y ecuestre como el gobernador, el legado de la *legio VII*, el *legatus iuridicus* o los procuradores, *procuratoris Augusti*, como responsables de las finanzas provinciales. No obstante, como autoridad máxima de la provincia se mantuvo la figura de un gobernador provincial. Según Bringmann: "*Tarraco* fue la ciudad tras cuyos muros se comenzó a gestar la transformación política y administrativa del nuevo Imperio Romano[2]".

Pese a su importancia durante época y de haber sido el primer asentamiento estable de Roma en la provincia desde el s. III a.C., del año 27 a.C al 25 a. C. El aspecto exterior de la ciudad fue el de una inmensa construcción inacabada, como una nueva colonia, fundada apenas unos pocos años atrás. Todavía se encontraba en pleno proceso de monumentalización y ninguna de las grandes obras públicas proyectadas (puertas de la muralla, teatro, basílica forense, enlosado de vías, acueductos, etc.), con excepción quizás del nuevo templo capitolino, habían podido ser concluidas. Por tanto, la implicación y labor de Augusto en configurar *Tarraco* como un nuevo modelo del *caput mundi* en Hispania fue esencial.

[1] OZCÁRIZ GIL 2013.
[2] BRINGMANN 2008.

8.2.1.2. Financiación de los edificios de espectáculo.

El teatro fue una de las arquitecturas de la expresión del poder provincial. Este edificio se construyó de una forma posterior al resto de las edificaciones públicas de la ciudad. Para su construcción se utilizó la carena, que separaba el puerto del recinto urbano. De esta forma, se inauguró la monumentalización de un sector hasta entonces dedicado a las necesidades del tráfico marítimo.

La localización urbana de la edificación teatral mostró la relación entre el foro y el teatro (*Véase* 6.2. *Tarraco*). Esto convirtió a ambas edificaciones en dos piezas claves del ceremonial de la ciudad vinculado con el culto imperial[3]. En palabras de Ruiz de Arbulo: "Desde su juramento inicial[4] la carrera de los magistrados urbanos aceptaba explícitamente esta sumisión al poder central que culminaba en el cargo sacerdotal del flaminado de Roma y Augusto[5] como término del *cursus honorum* urbano[6]. Junto a él, a su sombra, la élite urbana eternizaba su propia memoria con actividades evergéticas y estatuas honoríficas que lentamente fueron abarrotando el espacio común[7]" .

Por ende, se observó la importancia de la asociación foro- teatro, como el lugar central de la ciudad en época julio-claudia. Las principales ceremonias del calendario urbano fueron realizadas en esta área. A partir de época flavia en *Tarraco* se documentó la celebración de una ceremonia anual del culto imperial, en la que asistieron delegados de las colonias y municipios de toda la provincia. Estos individuos fueron agrupados por *conventus*, conjurando un *concilium* encargado de la elección de un flamen anual[8]. Alföldy[9] documentó el título oficial de flamen, con diferentes variantes epigráficas, como: flamen *Romae, divorum et Augustorum provinciae Hispaniae Citerioris*. La epigrafía permite identificar las primeras estatuas dedicadas por el *concilium* a los flamines provinciales a finales del siglo I d. C. Todo esto nos muestra la importancia de *Tarraco*.

[3]GROS 1987, 319-346; BEJOR 1979, 131-137; ÉTIENNE 1985, 5-26.
[4]*Lex. Salp*. 26
[5]*Lex. Urs*.70, 71.
[6] GROS 1988, 111-117.
[7] RUIZ DE ABRULO 1993, 97.
[8] CASES MORA 2020, 205-237; RUIZ DE ARBULO 1993, 99.
[9] ALFÖLDY 1973, 46-49, 1975.

como capital provincial y su vinculación con el poder imperial. Las edificaciones como el teatro y el foro actuaron como símbolos de la grandiosidad augustea en la ciudad.

Hemos realizado una recopilación de los diferentes epígrafes donde se mencionaron actos de evergetismo en el teatro. Un ejemplo fue una posible donación de asientos por parte de un posible miembro de la élite local. La fragmentación del epígrafe nos impide obtener más información[10] . Otra de las inscripciones encontradas hace referencia a uno de los *amici* de Cneo Domicio Calvino[11]. Este individuo pudo realizar diferentes actos evergéticos en la ciudad. Sin embargo, no está clara su pertenencia al teatro, ya que nuevas investigaciones[12] mostraron su relación con el foro.

Además, se encontraron varias inscripciones donde aparece la figura de Augusto en el teatro mostrando, nuevamente, la presencia del nuevo emperador en esta edificación[13]. En otra inscripción dedicada al *princeps* se reflejó el acto evergético de la construcción de un friso[14].

La ornamentación de la edificación teatral se dio en época julio-claudia. Por ello, se han encontrado diferentes epígrafes vinculados con los emperadores de esta dinastía. En este caso se observó un acto evergético vinculado con el sucesor de Augusto, Tiberio. También se han encontrado inscripciones de finales del siglo II d.C y principios del siglo III d.C[15]. En este momento el teatro ya estaría, prácticamente, en desuso. Sin embargo, fue necesaria la realización de labores de reparación para mantener la construcción y evitar así su constante deterioro. También, en la decoración arquitectónica del teatro se encontraron dos fragmentos de una inscripción dedicatoria[16], situada junto al ciclo escultórico dedicado a la *domus Augusta* (*Véase* 4.2.8. *Tarraco*). Además, se encontró un altar con una dedicatoria a *Numini Augusti*[17]. Todo ello nos remitió al poder imperial.

---

[10] RUIZ DE ARBULO 2009, 73; HEp 2009, 419; HEp 2012, 570. *Véase* Anexo epigráfico 1. *Hispania citerior*. V. *Tarraco*. nº36

[11] Cn. Domicio Calvino (pr. 56 a.C., cos. 53 y 40 a.C.) fue procónsul de Hispania (más correctamente, de sus dos provincias, *Hispania citerior* e *Hispania ulterior*) desde el año 39 a.C. hasta el año 37 a.C., celebrando un triunfo *ex Hispania* el 17 de mayo del año 36 a.C (AMELA VALVERDE 2011, 43-65).

[12] RUIZ DE ARBULO 2009, 36-55; ALFÖLDY, 2001, 66.

[13] 39) CIL II2/14, 877; HEp 2001, 536. 43) CIL II2/14, 875; HEpOL 19515 *Véase* Anexo epigráfico. 1. *Hispania citerior*. V. *Tarraco*. nº 39 y 43

[14] a) CIL II2/14, 876; RIT 112. b)HEp 5, 1995, 766. c) CIL II2/14, 875; RIT 101;HEp 2011, 495. *Véase* Anexo epigráfico. 1. *Hispania citerior*. V. *Tarraco*. nº 45

[15] CIL II2/14, 918; HEpOL 19521. *Véase* Anexo epigráfico. 1. *Hispania citerior*. V. *Tarraco*. nº 44.

[16] Fragmento 1: CIL II2/14, 875 = RIT 101 = HEp 2011, 495 =EDCS-3400043. *Imp(erator) Caesa[r.* Fragmento 2: CIL II2/14, 876 = RIT 112 = EDCS-3400054. *tribunic(ia?)] potest[at(e?)*

[17] CIL II2/14, 851 = RIT 48 = AE 1924, 6 = AE 1946, 198 = AE 1947, 17 = EDCS-3400018

La procedencia del dinero para financiar la construcción teatral y los *ludi scaenici* no está clara. No obstante, sí podemos aventurarnos a pensar que fueron las élites provinciales de *Tarraco* las que costearon, de forma total o parcial, tanto esta edificación como las celebraciones que se realizaron en ella. También, el poder imperial debió de participar económicamente en esta construcción. Esta intervención pudo ser mediante la provisión de materiales como el mármol[18].

Otras de las edificaciones de espectáculo de la ciudad fueron el anfiteatro y el circo. Este último se encontró muy cercano al foro provincial y fue una gran edificación ricamente decorada. Los inmensos fondos necesarios tanto para su construcción como para a su ornamentación marmórea nos permitieron imaginar el poder económico de la elite provincial.

El anfiteatro, de finales del s. II d.C, se situó en una posición extramuros entre la playa y la vía en dirección a *Barcino*. Uno de los hallazgos más significativos de esta edificación fue el epígrafe conmemorativo[19] de su restauración. Esta inscripción fue relevante para destacar la importancia de la atribución provincial en este edificio de espectáculos. También, se han encontrado epígrafes en sus asientos. Sin embargo, en estas inscripciones no se documentaron, inicialmente, la presencia de los delegados del *concilium provinciae*[20]. No obstante, pese a esta ausencia dichos miembros debieron de ocupar los mejores asientos. En especial, los asientos cercanos a la *orchestra* en compañía de la élite de la ciudad y de los senadores de paso. La reserva de asientos en los edificios de espectáculos tuvo su origen en un senadoconsulto augusteo, anterior al 6 a.C. Esto fue motivado por la muerte de un senador en el anfiteatro de Pozzuoli[21].

[18] RAMOS SÁNCHEZ & RUIZ GARCÍA 2019, 14-15; GARCIA ENTERO 2014; CISNEROS CUNCHILLOS 1988.
[19] CIL II2/14, 921 = RIT 84 = HEp 1994, 842 = EAOR-7, 49 = Espectaculos-2, 147 = Horster p 359 = AE 1990, 654 = AE 1997, 882 = HEp 2012, 571 = EDCS-3400035 *[[Im[p(erator)] C[aes(ar)]]] div[i] M[ag]ni [An]to[ni]ni [[filius]] [divi Seve]r[i [[n]e[p]os [M]arcu[s] A[u]re[l]iu[s Ant]o[ninus Pi]u[s Fe]lix A[u]gu[s]t[us p]o[nt(ifex) m]a[x(imus)] sacerd[o]s a[mp]lis[simus]]] // [[d[ei I]n[victi So]lis Elaga[ba]li [t]r[i]b[u]n[ic(ia)] p[o]te[s]t(ate) co(n)[s(ul)] de[s(ignatus) II p]roco(n)s(ul) [p(ater)] p(atriae)]] [a]m[phit]h[eatru]m [cum] po[rt]i[s pul]pit[o] g[radib]us [p]o[dio arena restitu]i[t].*
[20] DÍAZ GARCIA & TEIXELL NAVARRO 2014, 837-842; PUCHE FONTANILLES 2010, 13-41.
[21] ZEVI & CAVALIERI 2005, 268-294; RISPOLI *et al*., 2019, 113-115.

Los artículos ciento veinticinco, ciento veintiséis y ciento veintisiete de la *lex Ursonensis* relataron las obligaciones de los magistrados de realizar *ludi scaenici* en el teatro de la colonia. También, se encargaron de asignar asientos entre los *coloni, incolae, hospites* y *adventores*. Los asientos más cercanos al espectáculo se reservaron para: miembros del *ordo decurionum*, los magistrados *cum imperium*, los senadores de paso y sus hijos o agraciados con un puesto de honor por decreto de los decuriones[22]. En el caso de *Tarraco* estas disposiciones debieron incluir, al flamen provincial.

El teatro fue renovado y "marmorizado" modificando su frente escénico. Hasta entonces el frente escénico estuvo decorado con elementos arquitectónicos de arenisca y estucados. Después de este proceso se sustituyeron muchos de los elementos arquitectónicos decorativos por otros realizados en mármol. Un programa constructivo en el que confluyeron los intereses de los ricos decuriones de las ciudades de la *Hispania citerior* y los de la propia administración imperial en una provincia controlada del emperador.



Figura 222b. Detalle del forrado marmóreo de las primeras gradas de la parte central del graderío teatral. (fotos MNAT)

[22] D´ORS PÉREZ 1953, 261-267; RUIZ DE ARBULO 1993, 102.

A finales del siglo II d. C y principios del siglo III d. C se produjeron importantes cambios en el paisaje urbano como en los grupos sociales que detentaron el poder provincial. Se observa un cambio en la epigrafía "provincial" tarraconense demasiado brusco. Un ejemplo fue la sustitución de las lápidas del *concilium* por los epígrafes relacionados con los gobernadores provinciales. Esto incluyó las dedicatorias del personal militar a sus órdenes, que testimonia una nueva realidad social en la provincia. Por este motivo, a principios del siglo III d. C no se observaron actos munificentes en *Tarraco* en los edificios de espectáculos[23].

[23] CEBALLOS HORNERO 2007, 107-118; RUIZ DE ARBULO 1993, 107.

8.2.2. *Carthago Nova*.

8.2.2.1. Poder imperial en *Carthago Nova*. Posible financiación del teatro.

La participación de la casa imperial en la planificación y en la edificación del teatro parece plausible ante la contundencia de los mensajes epigráficos[1] (*Véase* apartado i) epigrafía). La participación económica en el teatro se realizó, posiblemente, por parte de la casa imperial y de las élites locales, aunque uno de los dos poderes tuvo un mayor peso que el otro[2]. La participación imperial en la financiación del teatro esto se observa a través de: i) la epigrafía y ii) la utilización del mármol en la decoración arquitectónica y escultórica.

i) Epigrafía.

Pocos edificios presentaron una filiación tan clara como la analizada para el teatro de *Carthago Nova*[3]. Las continuas dedicatorias a Cayo y Lucio César[4]. Unido a la importancia de los mensajes transmitidos por el conjunto del programa ornamental nos han llevado a plantear la participación de estos jóvenes en la financiación en la construcción y la decoración del teatro[5].

La documentación epigráfica del teatro ha permitido conocer el nombre de dos de los evergetas que participaron con seguridad en la ornamentación del edificio[6]. Uno de ellos fue *L. Iunio Paeto*. Este costeó la realización de los altares epigráficos realizados en mármol lunense, en honor a Cayo César y a la Fortuna Augusta[7] . C. Domergue[8] realizó un estudio de *L. Iunio Paeto* y lo vinculó con el aprovechamiento minero-metalúrgico del territorio. La propuesta de Domergue apoya en el descubrimiento en la década

[1] RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73; RUIZ VALDERAS *et al*., 2013, 23-56; ABASCAL PALAZÓN & RAMALLO ASENSIO 1997.
[2] SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2005a, 2005b, 29-64, 2014, 193-228
[3] SOLER HUERTAS 2014, 220.
[4] 1) HEp 1995, 581= AE 1992, 1075= AE 2010, 37=ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.14= RAMALLO ASENSIO 1992, 49. 2) AE 1992, 1076; AE 2010, 37= HEp 1995, 582=ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.13= RAMALLO ASENSIO 1992, 49.4) ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.15. 9) RAMALLO ASENSIO 2003, 190. *Véase* Anexo epigráfico. I. *Carthago Nova*.1, 2, 4 y 9
[5] SOLER HUERTAS 2014, 220; RAMALLO ASENSIO *et al*., 1993,51-92.
[6] ABASCAL PALAZON & RAMALLO ASENSIO 1997, 120-122.
[7] ABASCAL PALAZON & RAMALLO ASENSIO 1997, 120-122; RAMALLO ASENSIO 1999a, 34. Primer altar: *C(aii) Caesaris Augusti f(ilii) / Pontif(icis) co(n)s(ulis) desig(nati) / Principis Pontif(icis) co(n)s(ulis) desig(nati) / Principis iuventutis / [L(ucius) Iu]nius L(ucii) f(ilius) T(iti) n(epos) Paetus [s]ac(rum) / [d(e)]d(icavit).* Segundo altar: *L(ucius) Iunius L(uci) f(ilius) T(iti) n(epos) / Paetus / Fortunae sac(rum) d(e)d(icavit).* Tercer altar: *[C(aio) Caes]ar[i / Aug(usti) f(ilio) /3M(arci duo) Postumi / Maximus / et Albinus]*. RAMALLO ASENSIO 2003, 190..
[8] DOMERGUE 2004, 167-169.

de los setenta en Magdalensberg (Austria) de un lingote de plomo hallado con la siguiente inscripción: *IVNI. L. F. PA[ETI]*. En ella se mostró el nombre de uno de sus descendientes, probablemente su hijo[9], dedicado a la metalurgia del plomo durante el mandato de Tiberio[10]. Asimismo, el *nomen* del dedicante ha sido emparentado con el *L. Iunio* que ejerció el duunvirato hacia el 44 a. C [11]. Sin embargo, esta relación de parentesco no ha podido ser confirmada, se podría apoyar en la indicación de la filiación de *L. Iunio Paeto* en los epígrafes del teatro[12]. No obstante, no existió referencia alguna que relacione a este individuo con el desempeño de cargos políticos en la ciudad. Si bien, existieron referencias de otros contemporáneos como *Q. Vario Hibero*, atestiguado en los lingotes de plomo y que desempeñó la prefectura, junto a *L. Bennio* en el año 14 a. C[13].

A pesar de esta falta de desinformación, lo cierto es que la entidad de las donaciones y el formato de las dedicatorias mostraron una gran vinculación de *L. Iunio Paeto* con la figura del emperador y, en especial, con Cayo César[14]. Esta relación no solo se dio en favor de una promoción personal, sino que se vinculó con posibles beneficios económicos. Probablemente relacionados con el ejercicio de la actividad minera de los yacimientos de galena argentífera[15] del territorio[16]. El estudio de un lingote hallado en aguas de Menorca demostró la presencia de una *societas plumbaria Carthaginiensis*. Esta sociedad se vinculó con *Agrippa* como mostró la estampilla <<*AGRIP*>> presente en uno de sus costados[17]. Esta información es muy relevante porque ratificó que tanto la infraestructura minera como las propias minas de la región respondieron a los intereses particulares de *Agrippa*. Esta fue una realidad que podría ser vinculante con las manifestaciones evergéticas[18] de *L. Iunio Paeto* en el teatro[19].

[9] ABASCAL PALAZON 2002, 31.
[10] DOMERGUE, 2004, 167-169
[11] Según la seriación de ABASCAL PALAZON 2002, 31.
[12] RAMALLO ASENSIO 2009, 250.
[13] RAMALLO ASENSIO 2003a, 193.
[14] Especialmente si aceptamos la responsabilidad de *L. Iunio Paeto* como encargado de hacer cumplir los deseos de Cayo César como verdadero donante de los altares del teatro (ABASCAL PALAZON & RAMALLO ASENSIO 1997, 117).
[15] La galena argentífera fue la principal mena de plomo y una de las más importantes menas de plata.
[16] CHIC GARCÍA 1991, 97.
[17] RODÀ DE LLANZA *et al*., 2003, 183-194.
[18] SOLER HUERTAS 2014,222.
[19] Respecto a la naturaleza jurídica y sistemas de gestión relacionados con las minas en época de Augusto, MATEO SANZ 2001, 66-71.

El segundo evergeta fue *M. Postumio Albino* que junto a un familiar donó dos basamentos dedicados a Cayo y Lucio Césares. También, posiblemente, donaron el tercer altar en travertino rojo encontrado en el área de la *porticus post scaenam*[20]. De este individuo sabemos que desempeño dos veces el duunvirato. La primera en el año 7 d. C junto a *L. Porcio Capito* y la segunda junto a *P. Turullio* en el año 22 d. C[21]. En una de las monedas[22] halladas se observó en el anverso un templo tetrástilo con el nombre de Augusto en el arquitrabe. En el reverso se observó una cuadriga con la leyenda <<*V.I.N.K*>>. Esta fue la primera mención de la titulatura oficial de la ciudad documentada hasta la fecha[23]. La cronología de la moneda no está clara[24]. Sin embargo, el carácter de las dedicatorias del teatro y la iconografía de las emisiones acuñadas se desarrollaron durante las magistraturas de *M. Postumio Albino*[25]. Este individuo fue uno de los principales hacedores en la organización del culto imperial en la colonia[26].

Además, de los epígrafes analizados hemos encontrado otras inscripciones que apuntaron a posibles actos de evergetismo en el teatro. Uno de los epígrafes contuvo la frase: *ex test]am[ento*[27]. El texto aludió a una donación testamentaria, seguramente, a algún tipo de homenaje o acto evergético. Sin embargo, debido al poco texto conservado, la restitución fue altamente hipotética y esta sólo fue una de las posibles alternativas. Otro de los epígrafes conservados contuvo el texto*:] a re p(ublica) d(ecreto) d(ecurionum) / [3]s s(ua) p(ecunia) d(edit)*[28] . Este también mostró un acto de evergetismo en el teatro.Si bien, debido al pequeño tamaño del fragmento conservado no podemos saber el nombre/ los nombres del/ de los dedicante/s de esta inscripción.

Algunas inscripciones[29] conservaron una parte del texto muy reducida por tanto es muy díficil vincularlos con actos evérgeticos. Dentro de estas inscripciones destacó

[20] RAMALLO ASENSIO 2003, 190. *Véase* Anexo epigráfico I. *Carthago Nova*, 9.
[21] LLORENS FORCADA 1994; SOLER HUERTAS 2014,222.
[22] SOLER HUERTAS 2014, 221.
[23] RAMALLO ASENSIO 2003a, 198-201, 2007a, 641-684.
[24] LLORENS FORCADA 1994, 73; ABASCAL PALAZON 2002, 31; SOLER HUERTAS 2014, 223.
[25] CartNova 53 = Mastia-2005-65 = HEp 1997, 424 = HEp 2005, 218 = AE 2019, 922 = EDCS-6400024. *p]raef(ecto) [3] / [3 Ner]onis(?) et D[rusi(?) 3] / [3] flami[ni*
[26] PEREA YÉBENES 2002, 141-176, 2005, 65-68; SOLER HUERTAS 2014, 223.
[27] ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.18 =HEp 1997, 417.
[28] ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.28 =AE 1995, 942= AE 2015, 672= CIL II, 3432. *Véase* I. *Carthago Nova*. 7
[29] 6) ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.19=HEp 1997, 418. 11) RAMALLO ASENSIO 2007, 674-675; HEp 2007, 471. 12) RAMALLO ASENSIO 2007, 674-675=HEp 2007, 472. 15)RAMALLO ASENSIO 2011, 320-323 =AE 2010, 751= HEp 2010, 206= AE 2011, 586. 16) RAMALLOASENSIO 2011, 320-323= HEp 2010, 207 = AE 2010, 752. 17) RAMALLO ASENSIO 2011, 320-323

por su particularidad el epígrafe realizado en un *signaculum* de bronce en forma de anillo[30]. En el anexo hemos analizado cada uno de los epígrafes y su posible vinculación con la actividad munificiente en el teatro. Asimismo, en este anexo hemos incluido una marca de cantería[31] en uno de los capiteles corintios por si en un futuro estudio sobre el mismo se pudiera reflejar el taller de realización de la pieza. Esto fue relevante porque al tratarse de un capitel realizado en mármol esta marca podría vincularse con los talleres del poder imperial. Sin embargo, hoy en día no tenemos la información necesaria para saber el significado de la misma.

La inscripción[32]parece vincular a Pompeyo con el teatro. Sin embargo, la fragmentación del texto unido a la díficil datación de la misma hacen que esta relación deba tomarse con mucha cautela. En el anexo epigráfico desarrollamos con mayor precisión el epígrafe junto a estas dificultades de adscripción del teatro con el personaje de Pompeyo.

ii) Utilización del mármol en la decoración arquitectónica y escultórica como símbolo del poder imperial.

La utilización del mármol en los diferentes elementos de la decoración arquitectónica y escultórica pueden vincularse, en mayor o en menor medida, con el poder imperial. En este teatro al igual que otros teatros promovidos por *Agrippa*[33] se observa una importante utilización de este material en el frente escénico. Sin embargo, en algunos casos diferentes evergetas suscitaron el empleo de este material con el fin de ascender y promocionar en sus carreras políticas[34]. Para poder entender una posible participación conjunta del poder imperial junto a las élites locales debemos de exponer los precios de estos materiales. El elevado precio de los diferentes mármoles fueron una de las razones de una colaboración conjunta entre ambos poderes.

HEp 2010, 208 = AE 2010, 753. 18) RAMALLO ASENSIO 2007, 643-684; 855-865.19) RAMALLO ASENSIO 2000, 114 y 20) RAMALLO ASENSIO 2000, 114 = HEp 2000, 381 *Véase* I. *Carthago Nova*. 6, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19 y 20.

[30]RAMALLO ASENSIO 2007, 643-684; 855-865. *Véase* Anexo epigráfico. I. *Carthago Nova*.18.

[31] HEp 2008, 221= SOLER HUERTAS 2005, 37.n.7. *Véase* Anexo epigráfico I. *Carthago Nova*. 10.

[32] RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS, 2010, 3; ZPE-172-24= HEp 2010, 20 = AE 2010, 746=AE 2012, 797 = HEp 2012, 403.*Véase* I. Anexo epigráfico. *Carthago Nova*.13

[33] VENTURA VILLANUEVA, DE DIOS BORREGO DE LA PAZ, ALARCÓN CASTELLANO 2021, 1-4; MATEOS CRUZ 2018; TRILLMICH 2004, 277-284; MELCHOR GIL 2006a, 201-211.

[34] SOLER HUERTAS 2014, 200; MARTÍNEZ ANDREU 2004, 11-30; JOHANNOWSKY 2000, 17-32; RAMALLO ASENSIO 2003a, 198-201.

Los tres mármoles utilizados en el teatro fueron: mármol lunense, otros mármoles blancos y el travertino rojo (*Véase* 3.2,3, 4.1.3 y 4.2.3 *Carthago Nova*). El empleo del mármol de Luni conllevó la existencia de un sistema centralizado del propio mercado.La propiedad imperial de estas canteras nos remite a una relación directa con la casa imperial. De esta forma, el mármol se convirtió en un soporte de lujo solo por el hecho de ser importado[35]. Por esta razón se empleó otro mármol local, como el travertino rojo, cuya función fue la de imitar el significado ideológico asumido por los mármoles[36] de colores importados.

Material.	**Precio en HS.**
Mármol lunense.	5 HS m^3.
Travertino rojo.	1,5 HS m^3.
Areniscas y calizas constructivas.	1 HS m^3.

Tabla 122. Precios en sestercios de los diferentes materiales utilizados en el teatro de Cartagena en sestercios © BARRESI 2000, 309-368 y expuesta posteriormente en la siguiente publicación: SOLER HUERTAS 2014, 214.

Elementos.	**Material.**	**Dimensiones de la totalidad de los elementos arquitectónicos.**	**Coste total de las diferentes tipologías de la decoración arquitectónica**
Capiteles.	Mármol lunense.	28,5 m^3.	28,5 m3 x 5 HS m^3 = 142, 5 HS.
Basas.	Mármol lunense.	13,5 m^3.	13,5 m^3 x 5HS =67,5 HS.
Fustes.	Travertino rojo.	100 m^3.	100 m^3 x 1,5 HS = 150 HS[37].

Tabla 123. Precios en sestercios del conjunto de las tipologías de la decoración arquitectónica realizados en diferentes materiales del teatro de Cartagena en sestercios © BARRESI 2000, 332-333 y expuesta posteriormente en la siguiente publicación: SOLER HUERTAS 2014, 214

Los fustes en travertino rojo del teatro fueron costeados, posiblemente, por los Postumios (*Véase* apartado i) epigrafía) [38]. La razón se debe a que fueron los posibles propietarios de la cantera. Basamos esta hipótesis en la estrecha relación existente en-

[35] PAGANO 2000, 79-85; SOLER HUERTAS 2014, 208.

[36] Para ampliar información sobre al coste de los diferentes materiales utilizados en el teatro de *Carthago Nova* en especial el mármol: BARRESI 2000, 323-333; SOLER HUERTAS 2004, 455-483, 2005b, 29-64,2009,149-153, 2014, 193-228, 2020, 143-208; BOLUDA GUTIÉRREZ *et al*., 2020, 42-53; MEROÑO MOLINA 2017.

[37] Hay que tener en cuenta que esto son unos valores aproximados tirando a la baja puesto que habría que sumar el transporte del material y el trabajo de elaboración de las piezas arquitectónicas decorativas. Sin embargo, nos puede servir como precio orientativo. Sobre todo, para ver la diferencia de precio según los diferentes materiales (SOLER HUERTAS 2014, 214).

[38] RAMALLO ASENSIO 1999a; RUIZ VALDERAS *et al*., 2013, 23-56; ABASCAL PALAZON & RAMALLO ASENSIO 1997, 120-122; RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73.

-tre los homenajes alusivos a la familia y a la calcárea local (*Véase* apartado i) epigrafía) [39]. La utilización del travertino rojo como soporte tuvo un gran significado vinculado con el culto imperial[40]. Además, existieron otros ejemplos de la participación de las elites locales en la ejecución y ornamentación de los edificios teatrales a través del mármol, como *Augusta Emerita*[41], *Italica*[42] y *Corduba*[43]. Las marcas de cantería[44] encontradas en algunos de los elementos arquitectónicos decorativos de los teatros realizados en mármol también nos pueden dar información sobre los diferentes talleres y su posible vinculación con la *Domus Imperatoria*[45].

8.2.2.2. Poder de las élites. Posible financiación del teatro.

Durante la época alto imperial se finalizó la construcción del anfiteatro y de la sede de los Augustales. Además, se realizó la ornamentación del foro y el teatro. De hecho, vemos como la epigrafía fue nuevamente una de nuestras fuentes de conocimiento. Una muestra del poder de las élites lo vemos en las iniciativas de *L. Aemilius Rectus* en la realización de diferentes infraestructuras y construcciones públicas. Entre ellas tenemos el testimonio epigráfico[46] de una donación de una estatua ‹‹*CCL libris argenti*››, datada entre el 71 y el 100 d.C. Otro miembro de la élite que realizó actos evergéticos fue el magistrado *L(ucius) (Aelius) Lamia Ae[lianus]*. Su participación con una donación escultórica se reflejó en una inscripción [47] datada en el 116 d.C. Esto fue solo una pequeña muestra de las diferentes obras evergéticas que se dieron en la ciudad durante época alto imperial[48].

[39] ABASCAL PALAZON 1997; RAMALLO ASENSIO 2003a, 189-212, 2007a, 641-684; PEREA YÉBENES 2002, 141-176, 2005, 65-86.
[40] GARCÍA ENTERO 2014, 76.
[41] TRILLMICH 1990, 87-102, 2007, 415-445; MATEOS CRUZ 2018.
[42] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146, 2004.
[43] MÁRQUEZ MORENO 1998, 2004, 337.
[44] Para más información: RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; RAMALLO ASENSIO 2004, 173; SOLER HUERTAS 2014, 201.
[45] En especial las marcas encontradas en un lingote de plomo, semejantes a otras marcas de cantería, con las iniciales de miembros imperiales, nos pueden avalar esta posible vinculación imperial (DOMERGUE 2004,167-169, 2006, 134-142)
[46] CIL II, 3423 (p 711, 952) = CIL VIII, 33,4 = CartNova 59 = AE 2011, 583 = AE 2018, 772 = EDCS-8700856. *L(ucius) Aemilius M(arci) f(ilius) M(arci) nep(os) Quir(ina) Rectus domo Roma / qui et Carthaginensis et Sicellitan(us) et Assotan(us) et Lacedaemon(ius) / et Argivus et Bastetanus scrib(a) quaestorius scrib(a) aedilicius civis / adlectus ob honorem aedilitatis hoc opus testamento suo fieri iussit*
[47] ZPE-199-245 = AE 2016, 847 = EpRom 2016_15_023 = EDCS-69000086. *IIv]ir et IIvir q[uinq(uennalis)] / [3]m Tutelae cu[m 3] / [3 dona]vit(?) civibus n[3] / [3]it L(ucius) Lamia Ae[lianus] / [3]eri Terti Cess[3] / [3 do]navitq(ue) statu[3] / [3]re Imp(eratoris) Ca[esaris*
[48] Para más información: RUIZ VALDERAS 2020, 187-200; DÍAZ-BAUTISTA CREMADES 2011, 489-513; RAMALLO ASENSIO 1996a, 307-310, 2008, 367-378; VIZCAÍNO SÁNCHEZ 2015,5-14; PEREA

i) Participación económica de las élites en el teatro.

La construcción del teatro afectó a la fisonomía urbana de la ciudad. El suelo donde se construyó el teatro fue de propiedad privada, por tanto, estos terrenos pasaron a formar parte de la *res publica* del municipio. Respecto a la forma legal de la adquisición de estos terrenos hay múltiples opciones. Una de las opciones plausibles fue la expropiación forzosa previa indemnización debido a la necesidad del municipio de la construcción de una edificación de espectáculos. En este tipo de actuaciones el papel de los magistrados locales fue esencial[49] junto a la élite municipal. Diferentes miembros de la oligarquía local pudieron comprar o donar algunas de sus propiedades. Sin obviar la posibilidad de que ciertos terrenos pudieran pasar a ser propiedad de la colonia tras la guerra civil, dado que la ciudad fue más proclive al bando pompeyano[50].

Igualmente, su situación dentro de la ciudad dificultó el transporte de maquinaria y materiales. Esto hizo necesario la adecuación de un espacio auxiliar afuera de la ciudad utilizado como depósito de mercancías, maquinaria y material constructivo[51]. A la par, se habilitaron espacios de trabajo cercanos al teatro no solo de almacenaje sino también para la realización de tareas constructivas. Además, fue necesario el suministro de agua[52] durante la construcción del teatro. Esta agua pudo provenir del aljibe de doble nave documentado en las cercanías de la fachada externa de la *cavea*[53].

Este proceso previo de adecuación del terreno e inicio de las obras implicó necesariamente la participación de las élites municipales. Esto redunda en la idea de una financiación mixta, porque las élites locales[54], probablemente, se encargaron de financiar toda esta serie de cuestiones iniciales relacionadas con la compra de terrenos y la adecuación del espacio para la construcción del teatro. Este acto evergético se realizó buscando el favor imperial. Por ello, a menudo conocemos el nombre de miembros de la

YÉBENES 2005, 65-86; MELCHOR GIL 1994a, 193-212, 2003, 129-141, 2006a, 201-211, 2009b, 391-410.

[49] LOZANO CORBI 1994, 83-94.

[50] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2020, 121-123; RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010; BELTRÁN MARTÍNEZ 1948, 190-201; JIMÉNEZ SALVADOR 2019, 183-187.

[51] RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67.

[52] SOLER HUERTAS & ANTOLINOS MARIN 2007, 109-146; RUIZ VALDERAS 2020, 187-200.

[53] RAMALLO ASENSIO 1996a, 310, 1999a.

[54] DELAINE 1997, 106; GIULIANI 2006.

familia imperial, como Cayo y Lucio Césares y junto a ellos las élites locales[55], participaron económicamente, de forma conjunta esta edificación. Sin embargo, no sabemos cuál de ambos poderes participo de forma mayoritaria en la financiación del teatro.

[55] MELCHOR GIL 2011, 267-300; RODÀ DE LLANZA 2010, 177-188; RAWSON 1987, 83-114.

8.2.3. *Caesaraugusta*.

8.2.3.1. Poder imperial. Posible vinculación con el teatro.

Caesaraugusta fue una de las ciudades privilegiadas fundadas por Augusto. Además, unió a su nombre el de su predecesor César, dotando al topónimo de un mayor significado[1]. El antiguo núcleo indígena fue *Salduie*[2]. En el topónimo de *Caesaraugusta* se observó una ausencia del topónimo indígena[3]. No obstante, la fundación augustea de *Caesaraugusta* no fue un hecho casual. César y Augusto tuvieron predilección por fundar ciudades cerca de grandes ríos navegables (ej. Ródano, Guadalquivir y Ebro)[4].

No existe ningún elemento epigráfico relativo a la financiación del teatro. Sin embargo, posiblemente, el poder imperial participó aportando materiales como el mármol en su construcción: los, los restos marmóreos que han llegado hasta hoy en día son muy variados, pero escasos[5]. Todo ello pudo, posiblemente, indicar una reutilización de estos materiales y no una participación directa del poder imperial, debido a tratarse de fragmentos de pequeño tamaño[6]. Si bien hemos querido reflejar esta variedad de materiales marmóreos como un indicio, aunque poco probable, de una cierta participación imperial.

- Variedad de materiales.

La bibliografía[7] sobre el teatro de Zaragoza permite apreciar la utilización de varias técnicas de análisis: petrografía, catodoluminiscencia (CL) e isotópica[8]. Estos análisis se aplicaron, sobre todo, a piezas de mármol blanco, mientras que las piedras de colores solo se analizaron mediante óptica.

[1] SCHATTNER 2017, 297-32; BELTRÁN LLORIS 1992, 31-44; GÓMEZ SANTA CRUZ 2017, 499-522.
[2] Plin.*HN*. 3.24.
[3] BELTRÁN LLORIS 1992, 31-44; PINA POLO 2017, 541- 550.
[4] GALVE IZQUIERDO & AGUAROD OTAL 1996; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585; BELTRÁN LLORIS, PAZ PERALTA, LASHERAS CORRUCHAGA 1985, 95-121.
[5] BELTRÁN LLORIS 2007, 109-122; ERICE LACABE & PALLARÉS SISÓN 2014; KOPPEL GUGGENHEIM & RODÁ DE LLANZA 2007, 109-122.
[6] CISNEROS CUNCHILLOS 2012, 115-134; MAYER I OLIVÉ 2011, 911-922; GARCÍA ENTERO 2014.
[7] BARBIN *et al*., 1992,231-235; GARCÍA ENTERO 2014; CISNEROS CUNCHILLOS & GISBERT AGUILAR 2019, 105-132; BESSAC 2018, 183-198; LAPUENTE MERCADAL, CISNEROS CUCHILLOS, ORTIGA CASTILLO 1988, 255-274; LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 509-522.
[8] BARBIN *et al*., 1989, 861-868; BARBIN *et al*., 1991, 299-308; BARBIN *et al*., 1992,231-235.

Dentro de los materiales del teatro tenemos que realizar una división entre las piedras locales y el material foráneo.

El material de construcción utilizado para el teatro fue, esencialmente, el alabastro. Este material local se empleó tanto para los elementos constructivos como para los decorativos (basas, fustes y capiteles). No obstante, para las cornisas, se utilizó otro tipo de caliza, denominada caliza micrítica o incluso mármol de distintas procedencias. Todas estas rocas son sedimentarias y procedieron de las canteras del Valle Medio del Ebro[9]. En elementos arquitectónicos o piezas decorativas se han reconocido diversas piedras importadas: caliza de Buixcarró (Valencia), mármol rojo *antico*, pórfido negro (Egipto) y mármoles blancos de diferentes procedencias[10].

- Caliza de Buixcarró (Valencia)

Se define como una piedra caliza muy cristalina de un color rosado amarillento con diferentes vetas y manchas de color blanco junto a restos de calcita del propio material. Esta caliza ha sido conocida bajo diferentes nombres como: Pink Buixcarró, Cream Buixcarró, Pink Valencia o Crema Valencia[11]. Este material proviene de diferentes canteras formadas durante el Cretácico Medio[12], cercanas a la ciudad romana de la actual Xàtiva[13].

- Mármol rojo *antico* (Peloponeso)

Otro de los materiales foráneos es el mármol rojo *antico*. Este material se utilizó, sobre todo para partes muy pequeñas de la decoración arquitectónica del teatro. En concreto, se empleó para los adornos en miniatura y para pequeñas molduras decorativas[14]. Este material se caracteriza por un color rojo intenso.

[9] BELTRAN LLORIS 1990,176-206; CISNEROS CUNCHILLOS 2012, 115-134.
[10] LAPUENTE MERCADAL, CISNEROS CUCHILLOS, ORTIGA CASTILLO 1988, 255-274; LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 509-522; BARBIN *et al*., 1992,231-235.
[11] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2008,101-113; GARCÍA ENTERO 2014; CISNEROS CUNCHILLOS & GISBERT AGUILAR 2019, 105-132; BESSAC 2018, 183-198.
[12] LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 509-522; LAPUENTE MERCADAL, CISNEROS CUCHILLOS, ORTIGA CASTILLO 1988, 255-274.
[13] ÁLVAREZ PÉREZ *et al*.,2009; CISNEROS CUNCHILLOS 2018,163-174.
[14] LAPUENTE MERCADAL, CISNEROS CUCHILLOS, ORTIGA CASTILLO 1988, 255-274; LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 509-522.

Sin embargo, algunas piezas muestran una banda ondulada blanca, ambas características han permitido determinar que este mármol procedió de la península de Mani en el Peloponeso (Grecia)[15].

- Mármoles blancos

Uno de los materiales utilizados como elemento de prestigio fueron los mármoles blancos. Estos han sido empleados en elementos arquitectónicos, en la epigrafía y en la escultura. La procedencia de estos mármoles blancos fue muy diversa, pero la mayoría de ellos provinieron de canteras cercanas, como la de Saint-Béat en los Pirineos franceses. Estos bloques de mármol blanco se emplearon también para las termas públicas de la ciudad[16]. El mármol más empleado en el teatro romano de *Caesaraugusta* fue la calcita blanca de Saint- Béat, de la región pirenaica. Este mármol fue muy fácil de identificar debido a sus colores distintivos: blanco con subtono azul o gris. Asimismo, sus características petrográficas concretas permitieron distinguir este mármol de otros similares de regiones de la península. La dureza de este permitió su utilización para algunos de los elementos arquitectónicos, epigráficos y escultóricos del teatro[17]. En concreto, se utilizó mármol blanco, probablemente de Carrara, para la realización de cuatro esculturas situadas en el frente escénico del teatro (*Véase* 4.2.2. *Caesaraugusta*).

- Mármoles Paros-Marathi

Otro de los mármoles utilizados en el teatro, aunque en una proporción mucho menor, fue el mármol Paros- Marathi[18]. De este solo se han encontrado dos fragmentos: ambos fueron de gran importancia y pertenecieron a esculturas representativas de la familia julio-claudia [19].

- Canicas dolomíticas de Thasos

Las cornisas curvas son, sin lugar a duda, uno de los elementos arquitectónicos de - corativos que más ha llamado la atención del teatro romano de *Caesaraugusta*[20]. Estas,

[15] LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 509-522.; BARBIN *et al*., 1992,231-235; BELTRÁN LLORIS 1990,176-206; CISNEROS CUNCHILLOS & GISBERT AGUILAR 2019, 105-132.
[16] LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 509-522; BARBIN *et al*., 1991, 299-308; BARBIN *et al*., 1992,231-235.
[17] GARCÍA ENTERO 2014.
[18] JIMÉNEZ MADRONA, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, MÁRQUEZ PÉREZ 2020, 109-138; TAELMAN 2014, 175-194.
[19] LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 509-522.
[20] BELTRÁN LLORIS 1990,176-206; CISNEROS CUNCHILLOS & GISBERT AGUILAR 2019, 105-130; LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 509-522; BARBIN *et al*., 1991, 299-308; BARBIN *et al*., 1992,231-235; GARCÍA ENTERO 2014.

debido a su importancia, no fueron talladas en alabastro, sino que tienen canicas dolomíticas y mármol del tipo de Saint Béat[21]. Además, se han encontrado en el teatro dos pequeños fragmentos de un epígrafe, que también fue elaborado con esta canica dolomítica[22].

En la tabla (tabla nº 124) e imágenes (figura nº 223) se pueden observar los diferentes tipos de mármoles encontrados en el teatro. Su presencia en la edificación, aunque sea de una forma exigua, nos puede hablar de una posible participación imperial en el mismo.



Figura 223. Fotocomposición de los fragmentos de los distintos mármoles presentes en el teatro romano de *Caesaraugusta* © Elaboración propia

[21] TAELMAN 2014, 175-194; BARBIN *et al*., 1991, 299-308; ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163.
[22] LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 509-522; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138.

Nombre de la pieza.	Material.	Procedencia del material.	Cronología.	Figura.
Fragmento de placa con capitel.	Mármol rojo antico.	Peloponeso (Grecia).	s. I d.C.	Fig.1 y 3.
Fragmento de escultura con pliegues de vestimenta.	Mármol de Paros.	Grecia.	s.I d.C.	Fig.2.
Fragmento de palmeta.	Mármol de Buixcarró.	Valencia.	s.I d.C.	Fig. 6.
Basa.	Pórfido negro.	Egipto.	s.I d.C.	Fig. 7.
Fragmento de placa de mármol.	Mármol blanco.	Grecia.	s.I d.C.	Fig.8.
Fragmento de placa de mármol.	Mármol blanco.	Pirineo francés.	s.I d.C.	Fig.9.
Fragmento de placa de mármol.	Mármol blanco.	Italia.	s.I d.C.	Fig.5.
Fragmento de placa de mármol.	Mármol blanco.	Grecia.	s.I d.C.	Fig.4.
Fragmento de placa de mármol.	Mármol blanco.	Italia.	s.I d.C.	Fig.5.
Fragmento de placa de mármol.	Mármol blanco.	Grecia.	s.I d.C.	Fig.4.

Tabla 124. Los fragmentos de los distintos mármoles presentes en el teatro romano de *Caesaraugusta* © Elaboración propia.

- Posible relación de Germánico con la financiación del teatro.

Germánico fue magistrado honorífico en *Caesaraugusta*. Si bien, no conocemos la fecha exacta de este cargo, posiblemente fue entre los años 9 a. C y el 14 d. C[23]. Cabe preguntarse, porque la ciudad otorgó una de sus magistraturas a Germánico, o por el contrario porque un miembro tan próximo al emperador aceptaría una magistratura en una ciudad del valle del Ebro[24]. Un posible motivo para que el *ordo caesaraugustanorum* buscó tan alto patrocinio se halló en las excavaciones de la Plaza de la Seo[25] . En estas excavaciones se documentó que la edificación del foro de *Caesaraugusta* se situarian en el momento de esta magistratura de Germánico.

[23] LEVICK 2002, 236-237; ARCE MARTÍNEZ 2002, 185-186.
[24] VILLANOVA VALERO & BETRÁN ABADÍA 2017, 99-112; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98.
[25] CISNEROS CUNCHILLOS 1988.

ambos acontecimientos[26]. Además, el recurso a la *liberalitas* del poderoso fue un medio corriente en la Antigüedad de afrontar empresas que superaron la capacidad política, financiera o técnica de sus promotores[27].

Por razones obvias, las evergesías mejor documentadas estuvieron relacionadas con la construcción y dotación de edificios e infraestructuras urbanas[28] . También, existió una relación directa entre la tarea propuesta y la importancia del benefactor: cuanto más difícil, más influyente debía de ser el patrón hasta llegar al propio emperador[29]. Sin embargo, la posible vinculación de la construcción o posible financiación de Germánico con el teatro es solo una hipótesis puesto que no tenemos evidencias epigráficas o documentales que nos la avalen. Pero sí la podemos vincular con lo sucedido en dos colonias hispanas, aproximadamente contemporáneas a *Caesaraugusta*.

En *Augusta Emerita*, una famosa inscripción[30] recuerda que *Agrippa* financió la construcción del teatro, mientras que el propio Augusto parece haberse hecho cargo del anfiteatro[31]. En *Pax lulia*, el mismo emperador donó las murallas, torres y puertas de la ciudad[32] . A la vista de los datos expuestos y de las significativas coincidencias, vincular la monumentalización de *Caesaraugusta* con Germánico puede resultar una hipótesis aceptable y, a juicio de Gómez Pantoja[33], bastante plausible. Por eso, estamos utilizando esta hipótesis para avalar una hipotética vinculación imperial de Germánico con el teatro[34].

[26] LEVICK 2002, 236-237; GÓMEZ-PANTOJA 1994, 169-202; BELTRÁN LLORIS 1993, 93-119; SOLER HUERTAS 2005a.
[27] GÓMEZ-PANTOJA 1983, 1994, 169-202; MARTÍN BUENO 1987, 17-32, 1997, 117-122.
[28] JOUFFROY 1988, 615-616; ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 98.

[29] VEYNE 1958.
[30] *M(arcus) Agrippa L(uci) f(ilius) co(n)s(ul) III / trib(unicia) pot(estate) III.* CIL II, 474 = EE-8-2, p 361 = D 130 = ERAEmerita 44b = CIIAEmerita 3 = ZPE-189-258= EDCS-5500484.
[31] HAE 01479.
[32] *[Imp(erator) Caesar diui f(ilius) Au]gustus pater pa[triae]/ [pont(ifex) max(imus) trib(unicia) p]otes(tate) XXI coloni[ae Pac(is) Iul(iae)/ muros] turres e [t p]ortas [dat o d(ono) d(at o edit)]* HEp 2, 744.
[33] GÓMEZ-PANTOJA 1994, 169-202.
[34] GÓMEZ-PANTOJA 1994, 169-202; MOSTALAC CARRILLO 1994.

8.2.3.2. Poder de las élites en *Caesaraugusta*. Posible vinculación con el teatro.

En lo referente, al fenómeno del evergetismo particular en la construcción y decoración de los principales edificios públicos de la ciudad no ha podido ser comprobado debido a la falta de restos arqueológicos, epigráficos o literarios[35]. No obstante, está claro que las élites debieron tener cierta implicación en la construcción de estas edificaciones. De hecho, se han conocido casos como el de *Augusta Emerita*[36], *Colonia Patricia*[37], *Italica*[38] o *Segobriga*[39] donde estos teatros contaron con la ayuda de las élites locales para su financiación. Asimismo, los programas escultóricos[40] que conformaron el teatro romano de *Caesaraugusta*, de los cuales aún hoy en día solo quedan algunos fragmentos (*Véase* 4.2.2. *Caesaraugusta*), representaron dos temas principales: el panteón romano y la *domus* imperial. Sin embargo, quizás pudieron existir otros que, en conexión a estos, representasen a la élite cívica de la colonia[41]. No obstante, en base a los insuficientes restos epigráficos y arqueológicos relativos a la financiación del teatro nos inclinamos por una posible participación imperial y quizás una cierta colaboración de las élites locales. Todo esto debe ser tomado con suma cautela debido a la parcialidad de los datos.

[35] VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180; CASTILLO RAMÍREZ 2009.
[36] MATEOS CRUZ 2018; TRILLMICH 2004, 277-284.
[37] LEÓN ALONSO 1999; MÁRQUEZ MORENO 1998.
[38] HIDALGO PRIETO 2003, 89-126; LEÓN ALONSO 1998.
[39] ABASCAL PALAZÓN & CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2010, 289-308.
[40] KOPPEL GUGGENHEIM & RODÁ DE LLANZA 2007, 109-122.
[41] CISNEROS CUNCHILLOS 2018,163-174; LAPUENTE MERCADAL *et al*., 2009, 509-522.

8.3. Participación de las elites locales en la construcción y mantenimiento de los teatros.

8.3.1. *Segobriga*.

8.3.1.1. Poder imperial. Posible vinculación con el teatro

A finales de la época republicana, *Segobriga* estableció vínculos con la cúspide senatorial de la *Urbs*. El senador *L.Livius Ocella*[1], fue patrono de la comunidad, todavía peregrina, de *Segobriga*. Los segobrigenses instauraron relaciones muy cercanas con el círculo de Augusto, que otorgó a la ciudad el estatuto de municipio de derecho latino, en el año 15 a.C. Incluso, *M. Porcius M.f. Pup(inia), scriba Augusti*[2], un hombre de confianza del *princeps*, recibió una estatua ecuestre en el foro, como patrono de la ciudad[3].

Durante los mandatos de Augusto y Tiberio se mantuvieron contactos cercanos con los diferentes senadores de Roma. Uno de ellos fue el gobernador *C. Calvisius Sabinus*, cónsul en el año 4 a.C, que administró la provincia de la *Hispania citerior* en los últimos años del Alto Imperio. También Augusto fue patrono de la ciudad[4]. Otro patrono de *Segobriga* fue *VIIvir epulorum*[5]. Este individuo probablemente fue cónsul y quizás gobernador consular de la *Hispania citerior* como *C. Calvisius Sabinus*. Además, *M. Licinius Crassus Frugi* desempeñó el consulado junto a este. A este último le dedicaron una estatua ecuestre en *Segobriga* [6]. De hecho, debido a los estrechos contactos entre *Segobriga* y Roma, no resultó extraño el hecho de que algunos de los segobrigenses acaudalados tuvieran la opción de ser admitidos en el *ordo senatorus*.

Sin embargo, no podemos saber con los testimonios que tenemos, si fue Trajano, Adriano o los Antoninos quienes pudieron favorecer y promovieron a las élites de

[1] Fue el padre de *Livia Ocellina* (Suet. Gal. 4), la segunda esposa de *Caius Sulpicius Galba*, el cónsul del año 5 a. C. y padre del futuro emperador Galba; por esa razón se le cita en ocasiones como abuelo del Emperador. https://dbe.rah.es/biografias/110445/lucius-livius-ocella [Consultado 26 de marzo de 2024]
[2] CIL II2/13, 283 (p 647) = ZPE-143-271 = AnMurcia-2001/2-419 = IRSegobriga 1, 20 = HEp 2000, 301 = AE 2003, 986 = EDCS 24500869. *M(arco) Porcio M(arci) f(ilio) / «Pup(inia)» / Caesaris Augusti / scribae / Segobrigenses / patrono.*
[3] CASES MORA 2020 205-237; ABASCAL PALAZÓN 2003, 141-158; ALFÖLDY 1973; ALMAGRO BASCH 1984.
[4] ALFÖLDY 2011, 187- 190; ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 117-130; ABASCAL PALAZON 2016, 175-186.
[5] CIL II, 3109 = CIL II, 3110 = CIL II2/13, 273 (p 647) = CIL II2/13, 660 = IRSegobriga 1, 341 = IRSegobriga 3, 35 = HEp 2011, 355 = EDCS-5502513. *M(arcus?) Sero[3] / Pat[3] / T[3]PRO[//] VIIvir(o) / [epulonum(?) patr]ono / [*
[6] DÍAZ GARCÍA & TEIXELL NAVARRO 2014, 837-842; ECK 1984.

Segobriga a importantes cargos políticos[7]. No obstante, es muy interesante observar que los trece senadores segobrigenses que tenemos documentados, ninguno de ellos fue de época flavia[8]. A mediados del siglo II d. C el apogeo de *Segobriga* ya parece haber terminado y las diferentes dificultades económicas empezaron a afectar a las élites de *Segobriga* [9]. Esto debió de significar una gran dificultad para la ampliación del orden senatorial con la aristocracia de esta ciudad[10]. En el siglo III d. C *Segobriga* ya había comenzado su declive y por ende su menor relación con la *Urbs*.

8.3.1.2. Poder de las élites. Posible vinculación con el teatro.

Las minas de *lapis specularis* y la explotación agrícola de la periferia debieron ser los motores principales del crecimiento y del desarrollo monumental de *Segobriga*. El desarrollo urbano de la ciudad comenzó a mediados del siglo I a.C. En este siglo se puso en marcha su ceca[11] y se inició la construcción de una parte de la muralla. Esta se terminó en época augustea[12]. Durante los siglos I y II d. C. continuó el desarrollo monumental de la ciudad mediante la construcción de las diferentes edificaciones públicas romanas[13]. Todas estas construcciones dotaron a la ciudad de un aspecto urbano propio de una ciudad romana de cierto prestigio[14]. Una gran parte de estas obras fueron financiadas con aportaciones particulares.

Una de las muestras del evergetismo de la élite de la ciudad se observó en el hallazgo de una inscripción[15] en su foro. A lo largo de la campaña de excavación del 2001, al proceder a retirar la última capa de tierra se descubrió que en las losas había sido grabada una gran inscripción con perforaciones para letras de bronce. Sobre ellas se encontró una estatua togada de grandes proporciones, caída y abandonada en el lugar. Esta estatua ocultó una parte del texto que tras ser retirada mostró con toda claridad el

[7] CASES MORA 2020 205-237; ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011, 393; ALMAGRO BASCH 1984.
[8] ABASCAL PALAZÓN 2016, 175-186; ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011.
[9] ABASCAL PALAZON 2003, 141-158; ALMAGRO BASCH 1984; ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011, 392.
[10] ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011, 392.
[11] VILLARONGA GARRIGA 1978, 13-17, 1986, 364-366; ABASCAL PALAZÓN 2003, 151.
[12] ABASCAL PALAZÓN 2003, 151.
[13] SESÉ ALEGRE 1995; TRUNK 1998, 151-175; ABASCAL PALAZÓN 2003, 150.
[14] ALMAGRO GORBEA 1992, 275-288; ALFÖLDY 1987a, 74-85.
[15] CIL II2/13, 329 (p 648) = IRSegobriga 1, 0031 = HEp 2000, 210 = AE 2001, 1246 = AE 2002, 807 = AE 2013, 740= EDCS-23900089. *[3]ulus Spantamicus La[3]us forum sternundum d(e) s(ua) p(ecunia) c(uraverunt?)*

«negativo» de la inscripción[16]. El individuo que aparece en la inscripción, "*[- - -? Proc?]ulus Spantamicus"*, presentó un nombre compuesto de tipo peregrino, cuyo segundo elemento debió considerarse un nombre familiar, posiblemente, galo[17]. En las pavimentaciones forenses, que conocemos fuera de Hispania, los responsables de ello suelen ser los magistrados de su ciudad[18]. También pudieron ser de forma excepcional otros donantes, por lo que esta vía no nos permitió acercarnos a la identidad del personaje o de los personajes citados en esta inscripción.

Según Abascal Palazón del texto se desprende su condición peregrina, es decir, su carencia de ciudadanía romana. Sin embargo, no podemos excluir con toda certidumbre que el personaje mencionado, cuyo nombre no se conservó completamente, portara antes de su nombre *Spantamicus* los *tria nomina* de un ciudadano romano, por ejemplo, [*C. Julius Proc]ulus Spantamicus*[19]. El estatus peregrino del donante o de los donantes planteó dos posibilidades. En primer lugar, podría tratarse de un magistrado peregrino o de dos peregrinos de posición acomodada que se hicieran cargo de la construcción del foro. Esto debió de realizarse en un momento inmediatamente anterior a la concesión del estatus municipal latino a *Segobriga*. Esta concesión sucedió en el mandato de Augusto, cuando este cambio jurídico ya estaba preparado[20]. Una segunda opción, más viable en el contexto temporal en que nos movemos, fue que la construcción del foro y la donación de su pavimento hayan tenido lugar tras la concesión del privilegio municipal. Por tanto, debemos de suponer que estamos ante dos donantes.

---

[16] ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 119.

[17] ABASCAL PALAZON 2003, 151; ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 119.

[18] CIL I, 3173 = ILLRP 558 = Campedelli 64 = Engfer-2017, 155 = AE 1959, 272 = AE 2003, 352 = EDCS-24700270. *C(aio) Falerio C(ai) f(ilio) Nigro III[Ivir(o)] / aed(licia) [p]otest(ate) IIIIvir(o) i(ure) d(icundo) auguri IIIIvi[r(o)] / quinq(uennali) decurione[s et] municipes ex s(enatus) [c(onsulto)] / pridie K(alendas) April(es) / [sc(ribendo) ad]f(uerunt) L(ucius) Cornelius T(iti) f(ilius) [S]ura A(ulus) Mineius A(uli) f(ilius) Piper Q(uintus) M[i]no[re]ius L(uci) f(ilius) Longinus L(ucius) Aebu[rni]us [3] f(ilius) L(ucius) La[e]ni[us] / [3] f(ilius) Flaccus C(aius) F[ab]ius C(ai) f(ilius) Hadrianus Q(uintus) Philoniu[s 3 f(ilius) R]ufus T(itus) Hortionius C(ai) f(ilius) P(ublius) L[3 Fl]ac[cus(?)] / [3]imus C(aius) Philonius Q(uinti) f(ilius) L(ucius) Servilius [3] f(ilius) C[il]o M(arcus) Fannius M(arci) f(ilius) Q(uintus) Alfius S[ex(ti) f(ilius)] / [quod decurion]es et municipes cunct{e}i postulaverunt de C(aio) Falerio C(ai) f(ilio) et C(aio) [3] / d(e) e(a) r(e) i(ta) c(ensuerunt) quom iei de sua pecunia forum sternant canalesq[ue 3] / [3]o lapide faciendas polliciti sint idemque macellum [3] / [3]e et [3 et ar]mamentari[um 3] / [3] apstenent[iam? 3] / [3 q]uot a[3] / [3]arias sua [3] / [3]ostre[3] / [3]M NN[3] / [3] ponendam [3] / [3] cen[s(uerunt)]*

[19] ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 120; ALMAGRO GORBEA 1992, 275-288.

[20] ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 120; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181.

Los dos fueron de condición peregrina y se hicieron cargo de la pavimentación en un marco urbano privilegiado que ya disponía de magistrados con ciudadanía[21]. Asimismo, [*Proc?]ulus Spantamicus y La[3]us* debieron pertenecer a la élite local peregrina. Esta se encontró en fase de promoción a comienzos del Alto Imperio.

También, en el área forense de *Segobriga* se han encontrado, hasta la fecha, un buen número de evidencias epigráficas, algunas de ellas ya perdidas, de evergetismo en esta área. Un ejemplo fueron los dos pedestales dedicados por el edil *L. Turellius Geminus*[22] en honor de Germánico y Druso entre los años 12 y 14 d.C. Ambos fueron llevados en su día a Uclés como material de cantería para la construcción del monasterio y que hoy damos por perdidos[23].

La magnífica inscripción del pavimento del foro de *Segobriga* mostró la voluntad y la capacidad económica de la aristocracia hispanorromana. Esta inscripción reveló, de un modo ejemplar, la orientación de los grupos dirigentes de la sociedad hispanorromana según los modelos romanos[24]. La grandiosidad de la inscripción no solo residió en su monumentalidad sino también en la utilización de las letras de bronce recubiertas de dorado[25]. Las inscripciones de este tipo fueron muy apropiadas para la expresión del poder, de la riqueza y del rango de sus dedicantes. Además, a través de la epigrafía estos personajes pudieron glorificar sus méritos y sus virtudes[26]. Esta nueva técnica epigráfica tuvo una especial importancia a partir del año 17 a. C. Este año fue, según la ideología augustea, el año del nacimiento de la nueva *aurea aetas*[27].

Por todo esto, la inscripción del foro segobrigense es un documento excelente para valorar el proceso de romanización[28]. De esta forma, la riqueza de *Segobriga* y la pujanza de su programa monumental durante el Alto Imperio sólo pudieron entenderse

[21] ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 120; ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337.
[22] CIL II, 3103 = CIL II2/13, 246 = IRSegobriga 3, 24= EDCS-5502506. *Druso Cae/sar(i) Ti(beri) f(ilio) Au/gusti n(epoti) divi / pron(epoti) / L(ucius) Turellius / L(uci) f(ilius) Geminus / aed(ilis) d(e) s(ua) p(ecunia)*
[23] ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181; ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337; ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 121.
[24] ALMAGRO BASCH 1983a, 1984, 1989; ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 121.
[25] CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2021, 377-388; ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 125.
[26] ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 124; CABALLO RUFINO & MELCHOR GIL 2014.
[27] ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 125; ALMAGRO GORBEA & LORRIO ALVARADO 2006, 143-181.
[28] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337;

en el marco de una sociedad fuertemente jerarquizada y con graves desequilibrios entre unos grupos sociales y otros[29].

c. Evergetismo en el teatro.

El principal símbolo de evergetismo en el teatro fueron una serie de fragmentos de una inscripción monumental pertenecientes a la parte oeste del *proscaenium* de la edificación[30]. El resto de las inscripciones[31] analizadas no aportaron información relevante sobre actos munificientes en el teatro. El epígrafe monumental[32] se encontró en las excavaciones del teatro de 1982 sueltos entre los restos de la decoración arquitectónica del frente escénico. Se cree que la totalidad de estos fragmentos se situaron en las puertas de acceso al *proscaenium* desde los *parascenia*.

En el epígrafe se observó el nombre de *Manius Octavius Novatus,* que fue

[29] ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2001, 125; ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337.

[30] 34.1.a) LSEG43 M.7.C; HEpOL 24229; b) ILSEG44; HEpOL 24229; c) ILSEG43 M.7.D; HEp2, 1990, 384ter, frag a; HEpOL24229; d) ILSEG43 M.7.F; HEp2, 1990, 384ter, frag a; HEpOL24229; e) ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNANDEZ 2011, 154, nº 14;HEp10, 2000, 225a; HEpOL 17354; f) ILSEG43; HEpOL 24229; g) ILSEG43 M. 7.i; HEpOL24229; h) ILSEG43 HEpOL 24299; i) ILSEG43 M. 7.h; HEpOL24229; j) ILSEG43 M.7.G; HEp2, 1990, 384ter, frag b; HEpOL24229; k) ABASCAL, ALFÖLDY, CEBRIÁN 2011, 154-155, nº 142; HEp 10, 2000, 225b; HEpOL 17354; l) ILSEG 43 M.7.d; HEpOL 24229; m) ILSEG 43 M. 7.E; HEpOL242299; n) ILSEG 43 M. 7.b; HEpOL 24229; ñ) ILSEG 43 M. 7.c; HEpOL 24229; o) ILSEG 43 M.7.e; HEp 2, 1990, 384ter, frag d; HEpOL 24229; p) ILSEG 43 M.7.a; HEp 2, 1990, 384ter, frag c; HEpOL 24229; q) ABASCAL, ALFÖLDY, CEBRIÁN,2011, 156, nº143, con fotografía; HEp10, 2000, 225c; HEpOL 17354; r) HAE2577; ILSEG43 M.7.f; HEpOL 24229 s) ABASCAL, ALFÖLDY, CEBRIÁN,2011,155-156,nº 144, con fotografia; HEp 2000, 225e; HEpOL17354; t) ABASCAL, ALFÖLDY, CEBRIÁN, 2011, 156, nº 145, con fotografía HEp 2000, 225f; HEpOL17354 y u) ILSEG202. *Véase* Anexo epigráfico. IV. *Segobriga*.34.1 a-t

[31] 30) ALMAGRO BASCH 1984, 92-93; CIL II2/13, 226; HEp 1989, 311. 31) ALMAGRO BASCH 1984, 94; CIL II, 3094; CIL II2/13, 238, HEp 1989,339. 32) ALMAGRO BASCH 1984, 328; CIL II2/13, 482; HEp 1989, 335. 33) ILSE 194; CIL II2/13, 253; HEp 1990, 384a . 34.2) ABASCAL PALAZON, CEBRIÁN FERNANDEZ 2002, 154. 35) ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNANDEZ 2011, 157; CIL II/13, 393; HEp 2011, 146; AE 2011, 566.*Véase* Anexo epigráfico. IV. *Segobriga*. 30,31, 32, 33, 34.2 y 35.

[32] 34.1.a) LSEG43 M.7.C; HEpOL 24229; b) ILSEG44; HEpOL 24229; c) ILSEG43 M.7.D; HEp2, 1990, 384ter, frag a; HEpOL24229; d) ILSEG43 M.7.F; HEp2, 1990, 384ter, frag a; HEpOL24229; e) ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNANDEZ 2011, 154, nº 14;HEp 2000, 225a; HEpOL 17354; f) ILSEG43; HEpOL 24229; g) ILSEG43 M. 7.i; HEpOL24229; h) ILSEG43 HEpOL 24299; i) ILSEG43 M. 7.h; HEpOL24229; j) ILSEG43 M.7.G; HEp2, 1990, 384ter, frag b; HEpOL24229; k) ABASCAL, ALFÖLDY, CEBRIÁN 2011, 154-155, nº 142; HEp 10, 2000, 225b; HEpOL 17354; l) ILSEG 43 M.7.d; HEpOL 24229; m) ILSEG 43 M. 7.E; HEpOL242299; n) ILSEG 43 M. 7.b; HEpOL 24229; ñ) ILSEG 43 M. 7.c; HEpOL 24229; o) ILSEG 43 M.7.e; HEp 1990, 384ter, frag d; HEpOL 24229; p) ILSEG 43

praefectus fabrum. Su nombre apareció también en un pedestal para una estatua que le dedicó en el teatro *Quintus Valerius Argaelus Duitiqum*, un indígena que disfrutaba ya de la ciudadanía romana pero que aún recoge en su nombre la identidad de su unidad familiar autóctona (*Duitiqum*). En este caso, dado que el pedestal en su honor procede del teatro, hay que suponer, según Abascal[33], que fue el responsable de la construcción de este edificio, concluido a finales del gobierno de Vespasiano (69-79).

En lo relativo a una parte del texto conservada se puede restituir la palabra *[contulerunt] ad hoc [theat]r[um]* que aludió a este conjunto de individuos[34]. También de esto puede deducirse del hecho de que no se citaron únicamente los cargos que ocuparon los hombres en el momento de la construcción del frente escénico, sino todo su *cursus honorum* completo.

Otro personaje de la inscripción fue *Gn(aeus) Marcianus* el padre de una de las donantes del frente escénico. Tras el nombre de *Gn. Marcianus* fue el *cognomen* de la hija. Este comenzó con la letra "D" conservada en uno de los fragmentos[35] debajo del epíteto *Cl(audia)* de la legión. De esta forma, pudo tratarse de un nombre largo, como puede ser *Domitiana*, *Domitilla* o *Donatiana.* Sin embargo, lo más plausible es que fuera *Domitilla* ya que ese nombre fue usado como nombre de la nieta de Vespasiano[36]. Esta fue la descripción de algunas de las reconstrucciones realizadas por Alföldy. Sin embargo, entendemos que no es pertinente detallar cada uno de los elementos reconstruidos, sino su significación, como la inscripción evergética más importante del teatro.

Asimismo, hay que destacar que la longitud de la inscripción fue de dieciocho metros y cincuenta centímetros. Esto nos llevó a pensar, que el epígrafe fue una de las inscripciones más monumentales de Hispania[37]. Este dato encajó muy bien con la arquitectura del frente escénico puesto que el *proscaenium* tuvo una anchura de algo más de cincuenta metros. Sin embargo, el frente escénico solo alcanzó los treinta metros[38]. Igualmente resulto interesante, la composición del círculo personal de los evergetas que financiaron la decoración de la fachada teatral, que se compuso de cuatro hombres y cuatro mujeres. De esta forma, debemos presumir que al menos todos los varones ci-

[33] https://dbe.rah.es/biografias/23488/manius-octavius-novatus [26 de marzo de 2024]
[34] ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011, 374
[35] 34.1. g) ILSEG43 M. 7.i; HEpOL24229.*Véase* Anexo epigráfico. IV. *Segobriga*.34.1 g
[36] ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011, 378.
[37] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337.
[38] SESÉ ALEGRE 1995.

-tados fueron hombres nacidos en *Segobriga*. En la medida que fue poco plausible que otras ciudades cercanas aportasen económicamente a la edificación del teatro de una ciudad que no fue capital provincial ni capital de un *conventus iuridicus*[39]. También, podrían ser gentes que tuviesen interés en las minas de la zona.

En lo relativo a las mujeres, Octavia Novata, fue una hermana o quizás más probable la hija del senador *Octavius Novatus*[40]. De esta forma, las dos *Flaviae* fueron, aparentemente, mujeres casadas. Incluso, ambas dos pudieron ser hermanas[41]. Asimismo, resulta muy poco probable que ellas fueran oriundas de *Segobriga*, donde con excepción de la presencia del nombre en una sola inscripción, no se conoce a ningún *Flavii*. Además, esto no debería de sorprender porque en estos municipios de derecho latino establecidos por Augusto, las familias dirigentes de época flavia dispusieron de la ciudadanía romana ya desde hacía tiempo. De esta forma, ambas mujeres, con la ciudadanía flavia, tuvieron que haber sido originarias de un municipio privilegiado por Vespasiano en el interior peninsular[42].

La más destacada de las féminas citadas en el epígrafe del teatro sería la que se identificó probablemente como la hija de *Cnaeus Marcianus*. Así se mostró como perteneciente a una familia poderosa y de renombre. Aun así, resultó difícil pensar que fuese oriunda de *Segobriga*, donde el *praenomen Cn(aeus)* se encontró en todo caso en una inscripción. Además, la reconstrucción de ese *praenomen* y del nombre del padre no fue del todo segura[43]. Con el análisis de los testimonios sobre el uso del *praenomen* de su padre en Hispania, nos llamó fuertemente la atención la gran implantación de este en dos ciudades costeras, como son *Carthago Nova* y *Saguntum*[44]. La razón de que los segobrigenses tuviesen un papel destacado en la ciudad de *Saguntum* fue porque era uno de los puertos más cercanos para la exportación del *lapis specularis*[45].

Esta es una piedra transparente explotada en los alrededores de la ciudad. Roma demandó esta piedra porque fue el material propicio para cerrar ventanas y espejos. De hecho, es probable que la explotación de este material fuera una importante fuente de ingresos para las élites dirigentes de la ciudad.

[39] SESÉ ALEGRE 1994, 392-394.
[40] BONNER 1966, 257-289.
[41] ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011, 379.
[42] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2006, 311-337.
[43] ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011, 380.
[44] ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011, 381.
[45] SESÉ ALEGRE 1995.

No obstante, también cabe la discusión de que la propiedad de las canteras de este material no fuera de las élites locales sino del poder imperial[46]. Aún con todo esto, las élites locales mostraron con este epígrafe su capacidad económica para la financiación de una parte del teatro segobrigense.

[46] ABASCAL PALAZÓN, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNÁNDEZ 2011, 391.

8.3.2. *Clunia.*

8.3.2.1. Poder imperial. Posible vinculación con el teatro.

Clunia tuvo el estatuto de municipio romano a partir del mandato de Tiberio. Después de ese momento acuñó monedas con su efigie y los nombres de los magistrados de su ciudad (*quattuor*, *duoviri* y *aediles*)[1]. A mediados del siglo I d. C fue capital de *conventus*. Esta capitalidad le permitió ser el centro político, religioso y jurídico de un extenso territorio. Unido a una importante red de calzadas que comunicó la ciudad cluniense con el resto de su *conventus*[2]. En este momento *Clunia* se dotó de una serie de infraestructuras públicas. Una de las construcciones más grandiosas de la ciudad fue, sin lugar a duda, el teatro junto con el foro. Ambas edificaciones fueron necesarias para las nuevas funciones asociadas a la capitalidad[3]. Pero no solo aparecieron nuevos edificios de carácter público, sino que también se modificaron los ya existentes ante la variedad de orientaciones urbanísticas que presentó la ciudad[4].Sin embargo, a partir del siglo II d. C la ciudad vivió un gran proceso de transformación. La ciudad mantuvo la capitalidad del *conventus* a pesar de su degradada situación urbana[5].

[1] IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-64; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514.
[2] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2017, 28-37; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; DEL OLMO MARTÍN 2001, 6-9; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.
[3] BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; RODRÍGUEZ CEBALLOS & SALIO DOMÍNGUEZ 2014, 632-668; CAMACHO VÉLEZ 2014, 22- 25.
[4] PALOL I SALELLAS 1959, 1982, 65-78, 1991a, 9-74, 1991b, 65-78, 1994; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA & TUSET BERTRAN 2013, 441-451; MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2020, 223-231.
[5] BISCONTIN & DRIUSSI 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA 2016, 43-64; CAMACHO VÉLEZ 2014, 22-25.

8.3.2.1. Posible financiación del teatro.

Se han encontrado cuatro epígrafes vinculados con el teatro, tres de ellos no aportaron información relevante para la financiación del teatro. El primero de estos[6] se encontró muy fragmentado. Por tanto, su información es parcial. La parcialidad de la información también fue visible en el segundo epígrafe[7]. La tercera inscripción encontrada en el teatro[8] hace referencia a un *genius* del mismo. El *genius* protector del teatro también se apreció en otras edificaciones teatrales, caso de un exvoto consagrado *ex viso al genius theatri* en Capua por parte *de Luceius Peculiaris, redenntor prosceni* [9] y de un relieve que decoró un ara del teatro de Itálica[10].

Sin embargo, la inscripción más relevante encontrada en el teatro[11] es la de su transformación en anfiteatro en el 169 d.C. El evergeta que apareció como responsable de esta innovación fue: *Publius Coelius Apollinaris*. Este fue un senador romano que desarrolló su *cursus honorum* en el siglo II d. C, bajo el mandato de Antonino Pío, Marco Aurelio y Lucio Vero. No podemos saber si este individuo fue el responsable directo de la financiación de esta reforma del teatro. No obstante, sí fue probable su participación económica, bien fuera con su propio dinero o como responsable del dinero público[12].

[6] DE PALOL Y SALELLAS 1974, 46 = HEp 1990, 109; = AE 1988, 781. *Véase* Anexo epigráfico II. *Clunia*.22

[7] DE PALOL Y SALELLAS 1974, 187.*Véase* Anexo epigráfico II. *Clunia*. 23

[8] CALVO SANCHÉZ 1916, 19 = DE PALOL Y SALELLAS 1982, 74. *Véase* Anexo epigráfico II. *Clunia*. 24.

[9] ILS 3662.

[10] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146, 2004.

[11] GUTIÉRREZ BEHEMERID 2006, 251-262; GÓMEZ PANTOJA *et al*., 2009, 281. *Véase* Anexo epigráfico II. *Clunia*. 25

[12] BISCONTIN & DRIUSSI, 2013, 503-514; DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN ELKIN 2009a; ÁLVAREZ ÁLVAREZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRAN 2017, 28-37.

8.3.3. *Bilbilis*.

8.3.3.1. Poder imperial. Posible vinculación con el teatro

Bilbilis intentó configurarse como un microcosmos a imagen y semejanza de la lejana Roma. A lo largo del principado augusteo se realizó un ambicioso plan de reforma urbana que fue paralela a la transformación jurídica de la ciudad[1]. Otras ciudades con esta configuración aterrazada en *Hispania citerior* fueron *Tarraco*[2] o *Saguntum*[3]. Por ende, se creó el proyecto de dotar a la antigua ciudad republicana en una nueva ciudad compuesta de un gran complejo monumental, donde sus elementos constitutivos fueron el eje de foro- teatro-puerta. Estos tres elementos estuvieron ornamentados por fuentes, termas y ninfeos. Todo esto, generó un aspecto de gran teatralidad e impresión al ojo del espectador[4].

La época dorada de *Bilbilis* fue durante todo el siglo I d. C hasta comienzo del siglo II d.C. A partir de mediados del siglo II d. C comenzó su decadencia cristalizando en el siglo III d. C[5]. Una de las causas de su ocaso pudo estar en que el gran esfuerzo económico inicial no fue parejo de un desarrollo económico del lugar. Esto hizo que durante la crisis del siglo III d. C el núcleo bilbilitano fuese una ciudad casi desierta, donde sus habitantes emigraron a la capital, *Caesaraugusta*[6]. Esta ciudad fue uno de los polos de atracción más importantes de población del valle medio del Ebro.

La financiación del programa constructivo de la ciudad desde finales del siglo I a. C a principios del siglo I d. C es una pregunta aún sin responder. El coste pudo estar a cargo de la administración, pero sobre todo pudo estar fundamentada en los propios recursos de la élite local. De esta forma, podemos pensar que el fenómeno del evergetismo participó de manera significativa. Todo ello influyó en que los poderosos locales

[1] SÁENZ PRECIADO & MARTIN BUENO 2004, 257-273.
[2] REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 401; GRIS JEREMIAS, BELTRÁN-CABALLERO, VIVÓ CODINA 2015, 211-220; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43.
[3] FERRER MAESTRO, BENEDITO NUEZ, FERRER ALCANTUD 2017, 359-378; ARANEGUI GASCÓ 2003, 130-140, 2004, 2006, 63-74, 2015, 91-106.
[4] MARTÍN BUENO 1987, 17- 32; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290.
[5] MARTÍN BUENO 2017, 239-262, 2020, 89-104; VILLALBA GARCIA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221-235; ÍÑIGUEZ BERROZPE, SÁENZ PRECIADO, MARTÍN-BUENO 2011, 209-230.
[6] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013.

contribuyesen al desarrollo y mejora de sus ciudades a cambio de: prestigio social, cargos políticos y beneficios económicos[7]. Sin embargo, no tenemos datos epigráficos que nos lo corroboren, a falta de nuevas investigaciones sobre esta cuestión.

8.3.3.2. Poder de las élites. Posible vinculación con el teatro.

Durante el reinado de Tiberio, se llegaron a realizar una serie de acuñaciones monetales, una serie conmemorativa de ases y semiases, en los que desaparecen los nombres de *duoviri*. En esta aparece el propio emperador junto al perfecto de los pretorianos, *L. Aelio Seiano*. Ambos ejercieron de forma conjunta el consulado en el 31 d.C[8]. Indudablemente, la política edilicia requirió para su ejecución de una gran inversión de capital. La procedencia de este dinero no está clara, aunque se cree que pudo provenir de los recursos de la propia ciudad, debido a su promoción a rango municipal o mediante la aportación económica de sus evergetas locales[9]. En relación con estos, conocemos el nombre de *Aemilius C(ai) f(ilius)*, según la inscripción[10], dedicación a Tiberio por testamento, aparecida en el foro. La cronología de esta inscripción se fechó entre el uno de enero y el uno de julio del año 27 d.C. Si bien tenemos esta inscripción de un posibela acto evergético en el foro, no contamos con noticias similares para el teatro.

8.3.3.3. Financiación del teatro

Ahora bien, la gran pregunta es ¿Quién financió la construcción del teatro? En relación con esto, las fuentes han sido muy parcas a la hora de responder a esta pregunta. A excepción de la inscripción de *Aemilus* hallada en el foro, poco más conocemos del evergetismo bilbilitano. Sin embargo, Melchor Gil[11] mencionó en sus obras que tres cuartas partes de los proyectos edilicios respondieron a actuaciones

[7] AGUILERA ARAGÓN, CISNEROS CUNCHILLOS, GISBERT AGUILAR 1995, 19-21; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, MARTÍN BUENO, JIMÉNEZ SALVADOR 1985, 253-270; NÚÑEZ MARCÉN 1993; MARTÍN BUENO 2017, 239-262, 2020, 89-104.
[8] CASADO LOPEZ 1976, 137-140.
[9] NÚÑEZ MARCÉN 1993; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2003, 355-352; MARTÍN BUENO & NÚÑEZ MARCÉN 1993, 119-132; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206.
[10] ERBilbilis 1 = HEp 1997, 1103 = AE 1981, 557 = AE 1997, 936= EDCS-9001458.
[11] MELCHOR GIL 1993a, 63-89, 1993b, 1994a,193-212, 1994b, 61-82,1994c, 1994d, 215-228, 1995a, 1995b, 215-228, 1996, 215-236, 2003, 129-141, 2004, 255-264, 2006a, 201-211, 2006b, 57-80, 2007, 435-443, 2009a, 145-169, 2009b, 391-410, 2010, 37-42, 2011, 267-300, 2013a, 217-238, 2013b, 113-152, 2014a, 133-152, 2014b, 249-279, 2017a, 327-347, 2017b, 35-58 y 2018, 416-440; MELCHOR GIL& PÉREZ ZURITA 2003, 173-233; MELCHOR GIL & RODRÍGUEZ NEILA 2012a, 109-171; MELCHOR GIL & TORRES GONZÁLEZ 2018, 507-535.

de evergetismo local[12]. Una parte de la financiación de estos edificios fue con dinero público de los municipios. Debido a que los municipios no dejaron de ser los promotores de las grandes obras públicas de la ciudad, aunque para su abaratamiento no se dudó en: ceder a sus esclavos públicos, como se ve en la ley de *Urso*[13], promulgar el trabajo comunitario a algunos de sus ciudadanos, ceder sus animales de carga y tiro durante estos días. Sin embargo, no sabemos con certeza si las leyes municipales bilbilitanas impusieron estos trabajos[14]. Además, las iniciativas imperiales se centraron en las capitales provinciales, como es el caso de *Tarraco*[15] o incluso en la capital más simbólica, como *Carthago Nova*[16], y no tanto en ciudades menos importantes del valle del Ebro, como puede ser *Bilbilis*[17].

[12] MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290.
[13] GARCÍA FERNANDEZ 2010, 171-180; MANGAS MANJARRÉS 1996.
[14] VILLALBA GARCÍA & SÁENZ PRECIADO 2015, 221-235; MARTÍN BUENO & SÁENZ PRECIADO 2016, 254-290; BELTRÁN LLORIS 1990, 176-206.
[15] MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; REMOLÀ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416.
[16] JIMÉNEZ SALVADOR 2019, 183-187; SOLER HUERTAS 2005, 29-64, 2009, 149-153, 2014, 193-228, 2020, 143-20.
[17] SÁENZ PRECIADO & MARTÍN BUENO 2004, 257-273.

8.3.4. *Saguntum.*

8.3.4.1. Poder imperial. Posible vinculación con el teatro.

La participación del *princeps* estuvo, probablemente, presente desde la propia configuración de la ciudad. En *Saguntum*, como en otras ciudades hispanas se construyeron diferentes edificaciones e infraestructuras públicas[1]. En tiempos de Augusto, *Saguntum* pasó a ser municipio. Esto se plasmó en una inscripción[2] fechada en los años 4-3 a. C junto al relato de Plinio[3]. Esta municipalización se ha querido relacionar con la visita de Augusto a *Tarraco* entre los años 15 y 12 a. C.[4] Este viaje coincidió con el momento de planificación urbanística e inicio de la construcción de las principales edificaciones de *Saguntum*. Conjuntamente, la configuración en terrazas de la ciudad de *Tarraco*[5] , gran parte de época flavia, fue muy similar al plan urbanístico de *Saguntum*. No tenemos más datos, epigráficos, arqueológicos e históricos de una intervención económica de la casa imperial en las diferentes edificaciones de la ciudad saguntina.

8.3.4.2. Poder de las élites. Posible vinculación con el teatro.

En 1987[6] se encontró en el pavimento de la plaza del foro una inscripción que complementó a otra previamente hallada en este enlosado[7]. Se trató de un texto originalmente escrito en letras de bronce dorado de un pie de altura, en sentido transversal. De este epígrafe sólo quedaron las letras en negativo sobre la piedra y los orificios para el plomo, que las fijó al suelo.

[1] FERRER MAESTRO, BENEDITO NUEZ, FERRER ALCANTUD 2017, 359-378; ARANEGUI GASCÓ 2003, 130-140, 2004, 2006, 63-74, 2015, 91-106.
[2] CIL II2/14, 305 = CIL II2/14, 3827 (p 967) = CIL II2/14, p 1024 = ELST 10 = IRSAT 19 = AE 2002, 853 = EDCS-9100336. *Augusto / pontifici max(imo) imp(eratori) / XIIII co(n)s(uli) XII trib(unicia) / potest(ate) XV municip(es) / Saguntini.*
[3] Plin. *HN*. 3.20.
[4] BENEDITO NUEZ 2015, 11.
[5] MAR MEDINA, ROCA ROUMENS, RUIZ DE ARBULO 1993,11-23; BERGES SORIANO 1982,115-137; REMOLÁ VALLVERDÚ & SÁNCHEZ GIL DE MONTES 2018, 384-416.
[6] ALFÖLDY 1977.
[7] ARANEGUI GASCÓ 2007, 13; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ 2001, 155-160; MUÑOZ JIMÉNEZ 1994, 461-501.

Esta inscripción fue estudiada por Alföldy[8] quien, a partir de los doce fragmentos conservados pudo restituir la totalidad del texto[9] . Este epígrafe muestra un caso local de evergetismo por parte de un particular en el foro saguntino. Este individuo fue *Cneo Baebio Gemino* que perteneció a una de las familias mejor acreditadas en *Saguntum* y en su territorio, en donde, en época de Augusto, ostentó los cargos de pontífice y edil. Este epígrafe data de principios del mandato augusteo. La donación testamentaria fue al foro de su ciudad. Sin embargo, no se especificó el empleo de este dinero en un área concreta del mismo. Por este motivo se utilizó en un área de gran desgaste como fue su pavimento. De ahí la necesidad de colocar este epígrafe en el pavimento para reflejar este acto munificente[10]. El autor de la dedicación fue su hermano. Esto ilustró una manera de satisfacer los impuestos por transmisión testamentaria aportando mejoras al patrimonio público, reconocida por la fiscalidad romana[11].

Este epígrafe mostró la colaboración de los saguntinos en el plan urbanístico del municipio. Además de las posibles compensaciones tributarias derivadas de esta donación, supuso un honor para una familia saguntina aparecer en el foro. En esta área se encontraron esculturas de altos dignatarios junto a las imágenes imperiales[12].

8.3.4.3. Financiación del teatro.

Sin embargo, no contamos con ningún ejemplo semejante al anteriormente descrito para el teatro. Así, desconocemos la intervención imperial o de la élite en la financiación, total o parcial, de esta edificación. Si bien, si hemos encontrado una inscripción que debe ser tenida en cuenta para futuras investigaciones sobre el posible evergetismo en este teatro. Se trata de una inscripción ibérica incompleta (… *ku.e ba*…) con parte de un nombre personal que un estudio[13] atribuyó a un dintel que, con toda probabilidad, estaría en el teatro. Este epígrafe constituyó un testimonio de pervivencia del ibérico que demostró que la romanización de las costumbres no eliminó el uso del ibérico en una sociedad arraigada en su identidad originaria.

[8] ALFÖLDY 1977.

[9] CIL II2/14, 374 = CIL II, 3869 (p 967) = CIL II, 3870 = CIL II, 6022 = IRSAT 80 = HEp 2002, 477 = HEp 2010, 393 = AE 1977, 465 = EDCS-9100408. *Cn(aeus) Baebius Cn(aei) f(ilius) G[al(eria) Ge]min[u]s testam[ento Gemi]ni fra[tris] foru[m fec(it)].*

[10] ARANEGUI GASCÓ 2007, 13.

[11] ARANEGUI GASCÓ 2007, 14; ALFÖLDY 1977,12.

[12] CEBRIÁN FERNANDEZ 2017, 472; ARANEGUI GASCÓ 2007, 14; ALMAGRO GORBEA 1979, 166.

[13] VELAZA FRÍAS 2000, 131-134.

Esta inscripción se encontró durante las excavaciones del teatro. Mayer y Velaza[14] propusieron que el soporte debió corresponder a una grada o *subsellium*. Esto estuvo en consonancia con la costumbre romana de reservar asientos a determinadas clases sociales, corporaciones o notables en los edificios de espectáculos. El segmento *eba[- - -]*. podría responder al término *eban* que podría ser la expresión de la filiación. El elemento *[- - -]ku* debió ser el final de un antropónimo (el patronímico) mutilado. Este texto fue el testimonio de la convivencia de las formas públicas ibéricas con las formas públicas romanas. Su datación según el contexto arqueológico de las excavaciones del teatro se vinculó a la fase fundacional claudio-neroniana. Sin embargo Velaza[15] restudió el fragmento y sus dimensiones le llevaron a pensar que más que un *subsellium* se trató de una inscripción monumental del teatro[16].

Respecto a las otras tres inscripciones encontradas en el teatro no aportaron información sobre actos de evergetismo en el mismo. Si bien, debido al escaso número de inscripciones halladas en esta edificación decidimos incluirlas[17]

[14] MAYER I OLIVÉ & VELAZA FRÍAS 1996, 107.
[15] VELAZA FRÍAS 2000, 133.
[16] VELAZA FRIAS, MAYER I OLIVÉ, 1996, 107-110= VELAZA FRIAS, 131-134. *Véase* Anexo epigráfico. III. *Saguntum*. 27.
[17] 26) ROCA RIBELLES 1983, 2= CIL II2/14, 664 = CIL II2/14, 1035 =HEp 1989,639 = HEp 1990, 716 =HEp 1995, 832 =AE 1986, 457. 28) CORELL VICENT 2002, 123 =CIL II2/14, 406 = CIL II2/14, 1027 = HEp 2002,488. 29) CORELL VICENT 2002, 324 = CIL II, 3934 = AE 1981, 597 = CIL II2/14, 595 (*Véase* III. *Saguntum*.26, 28 y 29).

8.3.5. *Pollentia*

La cronología del inicio del funcionamiento de *Pollentia* como ciudad, según las referencias que proporcionaron los diferentes estudios[1], fue en los años setenta del siglo I a.C. Cincuenta años después de su conquista por *Q. Cecilio Metelo* en el 123 a.C. El teatro fue una de las edificaciones públicas más importantes de la ciudad. La construcción del teatro dató entre el 70 a. C- 40 a. C[2]. Este teatro fue uno de los primeros construidos en Hispania, previo al período augusteo.

De esta forma, *Pollentia* asistió a partir del cambio de Era, a una serie de reformas edilicias que seguramente fueron consecuencia, en parte, del evergetismo triunfante en la política local[3]. Reflejo de este hecho fue la construcción en la plaza del foro[4] y de forma paralela al Capitolio, de un edificio relacionado con el culto imperial, interpretado como *Aedes Augusti*[5]. Este edificio, denominado Templete I, estuvo decorado con una crestería de arenisca con motivos vegetales, de cincuenta centímetros de altura[6]. Probablemente, esta edificación pudo haber sido construida como parte de un acto de evergetismo por parte de un gobernador provincial o de uno de los *Praefecti Insularum Balearium* surgidos de la *Lex Rogatio Gabinia*[7]. Esto quedo corroborado por el hallazgo de una inscripción[8].

Por ende, las acciones evergéticas de las élites de *Pollentia* debieron de costear la adecuación del foro, la edificación de un *Aedes Augusti* y quizás del teatro. Sin embargo, la falta de datos epigráficos, arqueológicos e históricos nos impiden conocer las actuaciones evergéticas en la edificación teatral. Esta construcción no tiene ningún resto arqueológico de su frente escénico. Esto impide conocer su decoración arquitectónica y escultórica que podría aportar más información sobre esta cuestión. No se han conservado epígrafes relativos a ningún tipo de intervención económica para costear la

[1] BERNABÓ BREA 1951, 18-29; AMORÓS AMORÓS 1958; ALMAGRO BASCH 1982, 99-114; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, ARRIBAS PALAU 1999, 99-118; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325- 332.
[2] AMORÓS AMORÓS 1958; CAU ONTIVEROS *et al*., 2019, 215-232.
[3] GARCÍA RIAZA & SÁNCHEZ LEON 2000, 91.
[4] DOENGES 1994, 140-142.
[5] ZUCCA 1988, 199; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325- 332; CHÁVEZ ÁVAREZ, ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS 2008, 1-7.
[6] CHÁVEZ ÁVAREZ, ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS 2008, 1-7; ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325- 332.
[7] ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325- 332.
[8] Contribucion = HEp 1990, 62 = HEp 2007, 21 = AE 2013, 925 = HEp 2013, 58 = EDCS-22800052. *] Aug(usti) leg(atus) pro pr(aetore) f(aciendum) c(uravit) / [3 praef(ectus) p]ro leg(ato) dedicavit*
Esta inscripción no la hemos incluido en el anexo porque se encontró descontextualizada.

construcción del teatro[9]. Tampoco se han encontrado epígrafes relativos a los *ludi scaenici* celebrados en el mismo. Por tanto, el posible evergetismo en el teatro de *Pollentia* sigue siendo hoy en día una incógnita.

[9] ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 326.

8.4. Conclusiones.

La sociedad romana otorgó una gran importancia a la ritualización de los grandes acontecimientos de la vida pública[1]. Por ejemplo, el ejercicio de las magistraturas supuso una continua "escenificación" del poder legítimo por parte de sus titulares[2]. Esta idea la ejemplificó de una forma muy sintética J. Habermas[3] en las siguientes líneas: "Solo a la luz de la "esfera pública (Öffentlichkeit)" lo que es, en este caso el orden político y social, se convierte en algo manifiesto, en algo que es visible por todos, estableciéndose un diálogo necesario entre los miembros de la comunidad[4]". En los rituales religiosos también intervinieron los magistrados. Esta idea ha sido reflejada por K.J, Hölkeskamp[5] con las siguientes palabras: "Se trataba de un "government by ritual" basado en un repertorio de rituales cívicos interconectados con un rico tejido de símbolos, imágenes, significados y mensajes que siempre giraban en torno a la omnipresencia de conceptos de poder y jerarquía en una compleja correlación. "In a culture of spectacular visibility, the language or "poetics" of power is necessarily visual[6]". En esta ritualización del poder tuvieron un papel muy importante los edificios de espectáculos. La celebración de los *ludi* creó un espacio de comunicación entre los diferentes miembros de la sociedad con su entorno. Todo ello permeado de un importante simbolismo[7].

En época republicana, el circo junto a los teatros y anfiteatros provisionales fueron lugares utilizados por la élite. Sus miembros pretendieron ganar el favor de la plebe haciéndola partícipe, en cierta medida, de las riquezas del Imperio[8]. El *princeps* al inicio de su mandato monopolizó el espacio público de Roma. Además, se instauró una vinculación especial con el resto de la comunidad en detrimento de los magistrados y en favor del emperador[9]. Uno de los edificios de espectáculo donde mejor se aprecia esta cuestión fue el Circo Máximo[10] junto al Coliseo, área que recupero Vespasiano tras el incendio de Nerón[11].

[1] OLMO LÓPEZ 2017, 87.
[2] NICOLET 2016; OLMO LÓPEZ 2017, 88.
[3] HABERMAS 1971, 13.
[4] HABERMAS 1971, 13.
[5] HÖLKESKAMP 2011, 165.
[6] HÖLKESKAMP 2011, 165.
[7] CLAVEL-LÉVÊQUE 1984, 9.
[8] OLMO LÓPEZ 2017, 89.
[9] OLMO LÓPEZ 2017, 89.
[10] ARENA 2010; FRASCHETTI 1990.
[11] FLAIG 2010, 275-288; HURLET 2002, 163-178.

En las provincias del Imperio romano, las edificaciones de espectáculos replicaron el esquema ideológico y ceremonial de la *Urbs*[12]. En ellas se reprodujo a pequeña escala el orden social existente en el Imperio, con la disposición de cada *ordo* en puestos diferenciados[13] . En estos espacios siempre existió el recuerdo constante del *princeps* y de la *felicitas temporum* que proporcionaron estos juegos. En Hispania el proceso de municipalización conllevó un mayor desarrollo urbanístico de las comunidades promocionadas jurídicamente o de las nuevas fundaciones. Dentro de ellas destacó la construcción de estas edificaciones de espectáculo de acuerdo con el modelo itálico[14]. Muchos municipios y colonias se beneficiaron del patronazgo del emperador o de miembros de su familia. De esta forma, importantes conjuntos lúdicos se realizaron gracias a su intervención económica (*Véase* 8.1).

Los lugares de espectáculo en Hispania, como los de las ciudades del resto del Imperio no fueron solamente espacios dedicados al recreo del público y a la exhibición de la *felicitas temporum*, sino que jugaron un importante papel en la política imperial. Los gobernadores utilizaron estos escenarios para hacer visible al conjunto de la población de municipios y colonias la tutela que sobre ellos ejerció el poder imperial en diversos ámbitos.

Por otro lado, la presencia de los emperadores en el teatro recordaba a la comunidad allí congregada su pertenencia a una comunidad más grande, el Imperio, reforzando tanto el orden social como los lazos que los unieron. En el caso de los teatros, su relevancia como lugares de diálogo comunitario fue tal que los gobernadores en períodos de crisis política no dudaron en utilizarlos. En concreto, para atraer a su lado a la población de la capital de su provincia y jugar un papel importante en la dinámica imperial del poder. Por tanto, los lugares de espectáculo fueron escenarios privilegiados para la necesaria manifestación y materialización del poder imperial en las provincias a través de sus más importantes representantes, los gobernadores, los magistrados y las élites municipales[15]. Así pues, la financiación imperial, de forma parcial o total, junto a las élites locales, de los teatros constituyó una muestra más de su poder.

[12] OLMO LÓPEZ 2017, 90.
[13] *Lex Urs*. 125; Suet. *Aug*. 44.
[14] MANGAS MANJARRÉS 1996; GARCÍA FERNÁNDEZ 2002; ANDREU PINTADO 2004, 39-75; OLMO LÓPEZ 2017, 90.
[15] OLMO LÓPEZ 2017, 105.

- Participación económica del poder imperial y de las élites locales en la financiación de los teatros de *Hispania citerior*.

La participación económica en los teatros se pudo dar de dos formas con: a) los *ludi scaenici* y b) la construcción, ornamentación y reparación de estos. La realización de *ludi scaenici* no ha dejado casi registro epigráfico[16] para los teatros de la *Hispania citerior*. Por tanto, nuestro estudio se ha centrado en la financiación de la construcción, ornamentación y reparación de la edificación. Los dos poderes que intervinieron económicamente para la edificación de los teatros fueron: a) el poder imperial y b) las élites locales. Para poder conocer la participación de ambos grupos hemos estudiado las siguientes fuentes: i) la epigrafía y ii) restos arqueológicos (mármoles).

i) La epigrafía.

En la siguiente tabla y gráfico hemos agrupado los diferentes restos epigráficos estudiados (*Véase* Anexo epigráfico. *Hispania citerior*).

RESTOS EPIGRÁFICOS.			
	Imperial.	Élites.	Desconocido.
Hispania citerior.	7	7	26

Tabla 125. Número total de restos epigráficos de la financiación imperial y de las élites en los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

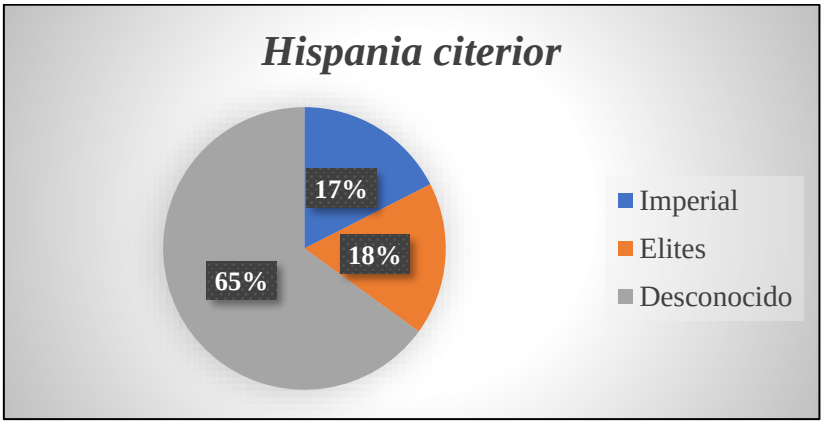


Gráfico 41. Número total de restos epigráficos de la financiación imperial y de las élites en los teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

[16] El epígrafe más importante fue este de *Segobriga*. CIL II, 300 = EDCS 76100226.

El total de inscripciones analizadas (40) contuvieron posibles actos munificentes relativos a la construcción, reparación u ornamentación del teatro. Sin embargo, muchos epígrafes (26) debido a encontrarse en un estado fragmentario o en un mal estado de conservación los hemos clasificado como "desconocidos". El resto de las inscripciones (14) nos dan información sobre una posible intervención económica en el teatro. De estas inscripciones la mitad fueron relativas a actos munificentes por parte de las élites locales (7) y la otra mitad fueron actos munificentes por parte de la casa imperial. Sin embargo, en las inscripciones de los actos evergéticos de las élites no solo aparecieron ellas en exclusiva sino dedicando estos honores a la familia imperial. Esto hace que en muchas ocasiones fuese muy difícil adscribir la intervención económica a un grupo u otro. Por ejemplo, en el caso de *Carthago Nova*, uno de los teatros con mayor número de restos epigráficos (21). El evergeta *L. Iunio Paeto* realizó altares epigráficos realizados en mármol lunense. Sin embargo, este acto evergético fue en honor a Cayo César y a la Fortuna Augusta[17]. Si bien, en este caso si conocemos el caso del evergeta, pero en otros solo han quedado fragmentos donde aparece mencionado el poder imperial. Esto aumenta la dificultad de saber la procedencia de estos actos.

No en todos los teatros se han encontrado el mismo número de epígrafes relativos a esta cuestión. Los teatros con más en inscripciones sobre la intervención económica tanto del poder imperial como de las élites fueron *Carthago Nova* y *Tarraco*. No en vano ambos constituyeron un centro neurálgico de la provincia y la capital provincial. Los teatros de *Clunia*, *Segobriga* y *Saguntum* aunque de una forma mucho menor también nos aportaron testimonios sobre estas prácticas munificentes, en especial *Segobriga* con su inscripción monumental[18]. Sin embargo, los teatros de *Caesaraugusta*, *Bilbilis* y *Pollentia* no han conservado ningún resto epigráfico relativo a su financiación. En estos tres casos su frente escénico se encuentra prácticamente arrasado, sobre todo en *Caesaraugusta* y *Pollentia* (*Véase* 3.2. *Bilbilis*, *Caesaraugusta* y *Pollentia*) de ahí la escasez de fuentes.

[17] ABASCAL PALAZON & RAMALLO ASENSIO 1997, 120-122; RAMALLO ASENSIO 1999a, 34. Primer altar: *C(aii) Caesaris Augusti f(ilii) / Pontif(icis) co(n)s(ulis) desig(nati) / Principis Pontif(icis) co(n)s(ulis) desig(nati) / Principis iuventutis / [L(ucius) Iu]nius L(ucii) f(ilius) T(iti) n(epos) Paetus [s]ac(rum) / [d(e)]d(icavit).* Segundo altar: *L(ucius) Iunius L(uci) f(ilius) T(iti) n(epos) / Paetus / Fortunae sac(rum) d(e)d(icavit).* Tercer altar: *[C(aio) Caes]ar[i / Aug(usti) f(ilio) /3M(arci duo) Postumi / Maximus / et Albinus]*. RAMALLO ASENSIO 2003, 190..

[18] *Véase* Anexo epigráfico. IV. *Segobriga*. 34.1. a-u

Ciudad.	Imperial.	Élites.	Desconocido.
Tarraco.	4	0	1
Carthago Nova.	3	4	14
Caesaraugusta.	0	0	0
Clunia.	0	1	3
Segobriga.	0	1	4
Bilbilis.	0	0	0
Saguntum.	0	1	4
Pollentia.	0	0	0

Tabla 126. Número de restos epigráficos de la financiación imperial y de las élites en los diferentes teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

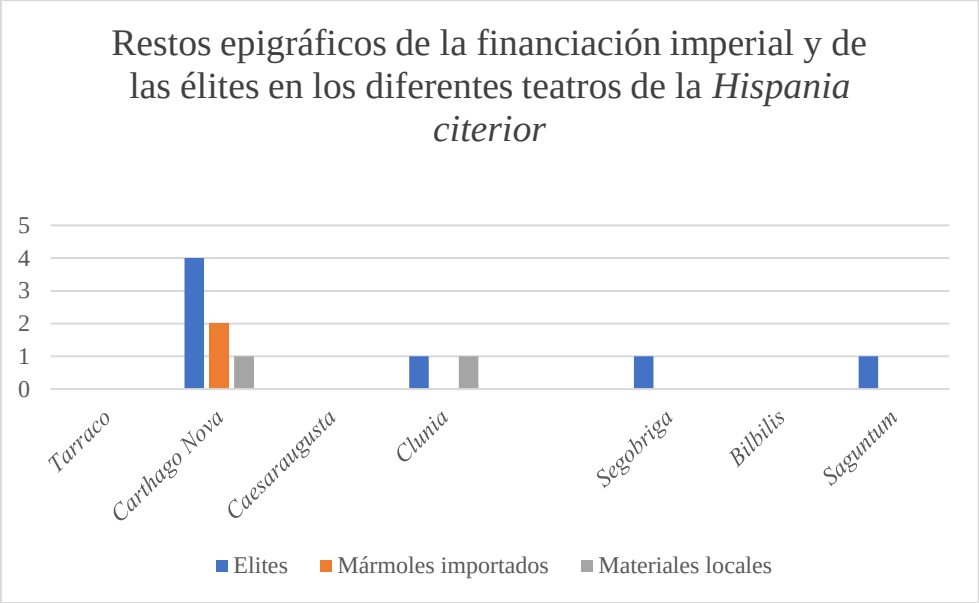


Gráfico 41. Número de restos epigráficos de la financiación imperial y de las élites en los diferentes teatros de la *Hispania citerior* © Elaboración propia.

ii) Restos arqueológicos. Mármoles.

Ciudad.	Mármoles importados.	Materiales locales.	Desconocido.
Tarraco.	2 (mármol blanco)	1 (piedra del Mèdol)	1
Carthago Nova.	1(Mármol brechoso)	2 (caliza local)	0
Caesaraugusta.	0	0	0
Clunia.	0	0	0
Segobriga.	0	0	0
Bilbilis.	0	0	0
Saguntum.	0	0	0
Pollentia.	0	0	0

Tabla 127. Diferentes tipos de materiales de los restos epigráficos © Elaboración propia.

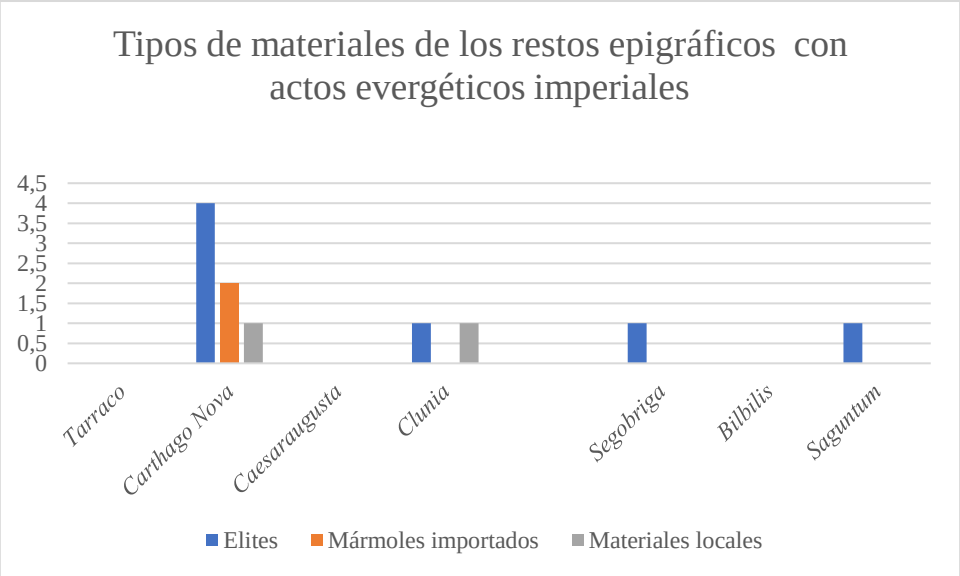


Gráfico 42. Diferentes tipos de materiales de los restos epigráficos con actos evergéticos imperiales© Elaboración propia.

Ciudad.	**Élites.**	**Mármoles importados.**	**Materiales locales.**	**Desconocido.**
Tarraco.	0	0	0	0
Carthago Nova.	4	2 (mármol blanco + mármol brechoso)	1 (caliza local)	1
Caesaraugusta.	0	0	0	0
Clunia.	1	0	1 (caliza local)	0
Segobriga.	1	0	1 (caliza local)	0
Bilbilis.	0	0	0	0
Saguntum.	1	0	1 (caliza local)	0
Pollentia.	0	0	0	0

Tabla 128. Diferentes tipos de materiales de los restos epigráficos con actos evergéticos de las élites locales © Elaboración propia.

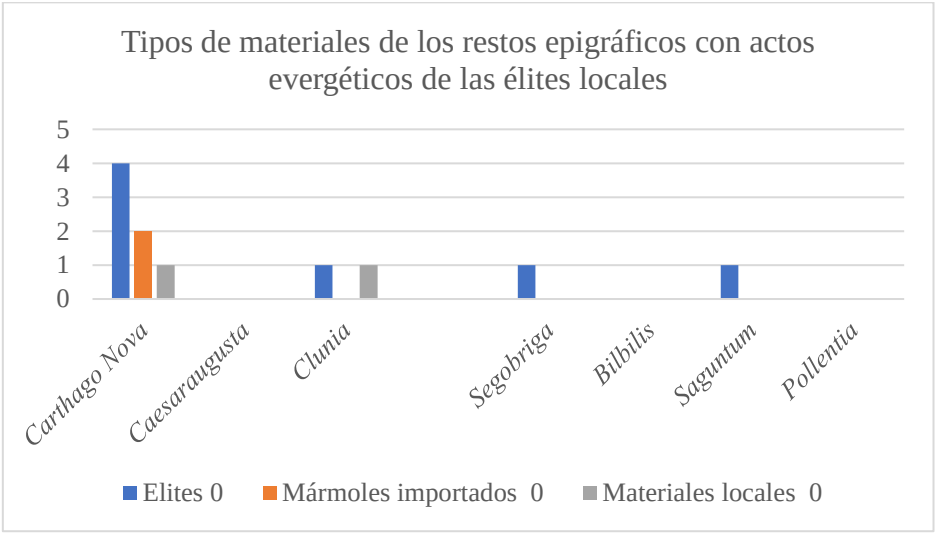


Gráfico 43. Diferentes tipos de materiales de los restos epigráficos con actos evergéticos de las élites locales © Elaboración propia.

Como se observa en los anteriores gráficos (gráficos nº41,42 y 43) y tablas (tablas nº 126, 127 y 128), los mármoles importados se utilizaron sobre todo para aquellos epígrafes que reflejaron una intervención económica del poder imperial en los teatros. Sin embargo, las inscripciones que mostraron una intervención de las élites locales se realizaron con materiales locales. Esto apoyaría en la teoría de que la familia imperial participó económicamente en la construcción de los teatros con el aprovisionamiento de diferentes tipos de mármoles. También, esto se observó en la decoración escultórica (*Véase* 4.2.) donde las diferentes esculturas de la familia imperial que ornamentaron los frentes escénicos de los teatros se realizaron con este tipo de material[19].

En conclusión, la participación económica en la construcción, ornamentación y reparación de los teatros fue conjunta del poder imperial junto con las élites locales. El coste enorme de este tipo de obras, probablemente, requirió de una cierta unidad de ambos poderes. Sin embargo, no tenemos información sobre en qué proporción cada uno de estos poderes. No obstante, si tenemos información sobre las parcelas en las que actuaron cada uno de ellos. Por ejemplo, el poder imperial se encargó entre otras cuestiones, probablemente, del aprovisionamiento de materiales marmóreos. Las élites locales se encargaron de tareas previas a la construcción del teatro como la adecuación del terreno. Si bien, la falta de testimonios epigráficos, arqueológicos y literarios nos impiden tener más información sobre los diferentes individuos que participaron en la financiación de estas edificaciones de espectáculo[20].

[19] RAMOS SÁNCHEZ & RUIZ GARCÍA 2019, 14-15; CISNEROS CUNCHILLOS 1988; SOLER HUERTAS 2005a; GARCÍA ENTERO 2014; PENSABENE 2007, 7-52.
[20] MELCHOR GIL 1993a, 63-89, 1993b, 2006a, 201-211.

CAPÍTULO 9. Evergetismo y élites de la *Hispania citerior*: ¿un caso particular?

El evergetismo en los teatros romanos se puede dar de dos formas a través de: 1) la financiación en la construcción, la ornamentación y la reparación de su edificación y 2) la financiación de los *ludi scaenici*[1].

9.1. Financiación en la construcción, la ornamentación y la reparación de los teatros romanos.

En el capítulo anterior (*Véase* Capítulo 8) desarrollamos de forma exhaustiva el evergetismo en los teatros en la *Hispania citerior*. Mientras que, en este capítulo desarrollaremos las actuaciones evergéticas en los teatros de las otras dos provincias hispanas y del resto de provincias del Imperio romano. Debido a la extensión limitada de un capítulo de estas características trataremos las cuestiones más relevantes.

9.1.1. *Baetica.*

La lista de teatros conocidos arqueológicamente[2], hasta el momento, en la provincia *Ulterior Baetica* son los siguientes: *Acinipo*[3], *Baelo Claudia*[4], *Gades*[5], *Carteia*[6], *Corduba*[7], *Italica*[8], *Malaca*[9], *Regina Turdulorum*[10], *Singilia Barba*[11] y *Urso*[12].

- *Colonia Patricia*.

La ciudad de *Corduba* fue, probablemente, una de las urbes de mayor esplendor de las provincias occidentales. Su teatro fue un símbolo de esta riqueza, con ciento veinticinco metros de diámetro y treinta y dos metros de altura. La construcción teatral se

[1] Para más información sobre el coste de los *ludi scaenici* consultar: CEBALLOS HORNERO 2010, 205-218
[2] MONTERROSO CHECA 2019, 225; GUIMARAENS IGUAL & NAVALÓN MARTÍNEZ 2016, 107-135; BENDALA GALÁN 1990, 25-42; GROS 2002a, 25-40.
[3] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[4] FINCKER & SILLIÈRES 2006, 81-98; SILLIÈRES 1997; MILLÁN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11.
[5] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011, 257-303; PACHÓN GARCÍA *et al*., 2014, 3-5; ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ 2006.
[6] JIMÉNEZ VIALÁS 2017; BLÁNQUEZ PÉREZ & ROLDÁN GÓMEZ 2011.
[7] VENTURA VILLANUEVA 2006, 99-148; GARRIGUET MATA 2002; MÁRQUEZ MORENO 2004, 344-347.
[8] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2000, 121-146; GARCÍA Y BELLIDO 1960; BELTRÁN FORTES 2008, 47-59.
[9] CORRALES AGUILAR 2007, 53-76; GONZÁLEZ HURTADO DE MENDOZA 1983; MORA SERRANO 2003, 359-376; CASAMAR PÉREZ 1963.
[10] KURTZ SCHAEFER 2021.
[11] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215; ATENCIA PÁEZ 1988.
[12] RUIZ CECILIA & JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2016, 69-80.

edificó siguiendo el esquema arquitectónico de los teatros de Roma. Uno de sus referentes fue el *theatrum marmoreum*[13], nombre con el que la epigrafía designó a la reforma realizada por el *princeps* en el teatro de Pompeyo [14]. Esta transformación consistió en remodelar la *cavea* con mármol Luni[15]. El teatro de *Corduba* constó de un graderío realizado íntegramente en mármol blanco emulando al teatro pompeyano. Este fue el único teatro de Hispania que tuvo su *cavea* completamente realizada en mármol. Esto se debió a que ninguna ciudad con un pasado romano más simbólico que *Corduba* (ciudad Claudia, *Pompeia, Iulia*, Augusta y por todo ello finalmente "sólo" Patricia[16]) en todo el Occidente romano para tener esta distinción en su graderío. Además, esta construcción teatral estuvo ornamentada con un programa iconográfico con los símbolos de todas las *nationes* y gentes del imperio (fig. 222).



Figura 225. Imagen superior izquierda. Inscripción pavimental de la *orchestra* del teatro romano de *Italica*. Imagen superior derecha. Escultura que representa a una provincia del imperio del teatro romano. Imagen

[13] CIL I^2, 244.
[14] GROS 1983, 425-452 1987b, 319-346, 1992, 285- 307, 2002a,25-40, 2006, 165-174; KOLENDO 1981, 303-315; FRÉZOULS 1983, 193-214; CREMA 1959; CAPOFERRO CENCETTI 1979, 72-85; BASTIEN 2007; REKAH 2006; NOCITA 2012; STURGEON 2004, 411-429; SUSPÈNE 2012, 15-26.
[15] MONTERROSO CHECA 2019, 228.
[16] RODRIGUEZ NEILA 2017, 376.

inferior inscripción honoríficas en los dinteles de los *aditus* del teatro de *Carthago Nova* © MONTERROSO CHECA 2019, 225, fig. 2

Colonia Patricia fue la localidad de la *Baetica* con un mayor número de individuos de rango ecuestre en época imperial, ocupando puestos civiles y militares en la nueva burocracia creada por Augusto[17]. Como tales ascensos fueron por nombramiento del emperador, debemos de suponer que sus recomendaciones, y también las de los gobernadores, que pasaron un tiempo en *Corduba*, se incluirían en tales promociones. Uno de los personajes más importantes fue *T. Mercello Persinus Marius*. En primer lugar, hay que destacar sus entronques familiares y su riqueza. Este individuo fue pariente del italicense *L. Mercello*, que participó en la conjura contra Casio Longino en el 48 a.C[18]. También estuvo vinculado a los *Persii*, que tuvieron intereses en la zona minera de *Epora* y en la banca. Asimismo, estuvo relacionado con los *Marii*, propietarios de minas de cobre y oro de Sierra Morena, cuyo principal exponente fue el famoso Sexto Mario[19]. Por tanto, tenemos familias que hicieron fortuna con la minería, el sector económico más próspero en la *Corduba* tardo-republicana[20]. En segundo lugar, hay que destacar su carrera política. Para empezar a nivel local, fue uno de los primeros magistrados coloniales que conocemos, ejerciendo la edilidad y el duunvirato. Posteriormente, llegó a ser *procurator Augusti*, lo que confirmó sus buenas relaciones con el régimen imperial[21]. La basa cilíndrica del teatro, por la que conocemos sus funciones locales, recogió el homenaje que le tributaron los *coloni et incolae*. De esta forma, el evergetismo de los *Mercellones-Persini*, fue un reflejo de su riqueza. En las cornisas del teatro se encontraron las marcas de cantero grabadas con las siglas "M.P". Esto sugirió que dicha *gens* pudo contribuir a la ornamentación del edificio, o bien ser propietaria de las explotaciones que suministraron los materiales de construcción[22].

Otro evergeta local fue *L. Manlius Bocchus,* cuya tribu *Galeria* le conectó con la población de la segunda *deductio* colonial[23]. Este llego a ser duunviro y *praefectus*

[17] RODRÍGUEZ NEILA 2017, 376.
[18] *Bell.Alex*. 52-55.
[19] VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180, 2009, 388.
[20] RODRÍGUEZ NEILA 2017, 378.
[21] *T(ito) Mercelloni Persino/ Mario aedil(i) IIvir(o)/ coloni et incolae* (CIL II2 /7, 311).
[22] RODRÍGUEZ NEILA 2017, 378.
[23] *L(ucio) Manlio A(uli) f(ilio)/ A(uli) n(epoti) Gal(eria) Boccho/ trib(uno) mil(itum) leg(ionis) XV/ IIvir(o) praefect(o)/ iur(e) dic(undo) d(ecreto) d(ecurionum) c(oloniae) P(atriciae)* (CIL II2/7, 284).

iure dicundo (primera mitad del siglo I d. C)[24]. Otro munificente local fue *L. Cornelius*, adscrito a la tribu Sergia, por tanto, posible descendiente de los colonos asentados en la *deductio* cesariana[25]. En la primera mitad del siglo I d. C desempeñó la edilidad y financió la construcción de varias fuentes públicas, que sin duda mejoraron el servicio prestado por la nueva *Aqua Augusta*[26].

Por todo ello, este teatro bético tuvo unas características distintivas (ej. su gran tamaño, su graderío marmóreo, etc.) que lo diferenciaron de otros teatros hispanos construidos por evergetas locales, como: *Italica*[27], *Acinipo*[28] y *Malaca*[29]. Si a esto añadimos que los teatros existentes en las otras dos capitales provinciales augusteas, como *Augusta Emerita* [30] y *Carthago Nova*[31], presentaron un menor tamaño pese haber participado los familiares directos del *princeps* (*Agrippa* y por sus hijos Cayo y Lucio Césares, respectivamente). Sin embargo, si se confirmasen las siglas "M.P" encontradas en las dos cornisas de la fachada del teatro correspondiesen a *Mercello Persino* o a un *Persino Mario* podría ser una financiación, total o parcial, de la edificación por parte de otra familia de *ordo equestre*[32].

- *Gades***.**

La financiación, parcial o total, del teatro gaditano puede deberse al poder imperial. Las fuentes arqueológicas que avalaron esta participación fueron, presumiblemente, tres. La primera fue la intervención de los talleres imperiales en este teatro. Juan de Dios Borrego[33] ha demostrado la participación directa de las maestranzas imperiales en este teatro (*Véase* fig. 223). La segunda fue la similitud arquitectónica con

[24] VENTURA VILLANUEVA 2009, 385-388.
[25] RODRÍGUEZ NEILA 2017, 379.
[26] *Aq[ua Augusta]/ L(ucius) Corne[lius - f(ilius) Serg(ia) aed(ilis)]/ IIvir lac[us siliceos]/ [effigies aheneas de]/ [sua pecunia fecit]* (CIL II2/7, 217-218).
[27] RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004.
[28] DEL AMO Y DE LA HERA 1982a, 203-215; ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[29] RODRÍGUEZ OLIVA 2002, 56-64.
[30] RAMÍREZ SADABA 2003.
[31] RAMALLO ASENSIO 1992, 49-73, 1996a, 307-310; ABASCAL PALAZON 2002, 21-44.
[32] MELCHOR GIL 2006b, 72-73; El segundo cognomen se creyó que pudo ser un gentilicio. Esta persona pudo tener una relación familiar con los *Marii*. Esta familia fue propietaria de diversas minas de cobre y oro en Sierra Morena. Entre estas personas destacó Sexto Mario. Este fue el hombre más rico de Hispania de acuerdo con la obra de Anales de Tácito (Tac. *Ann*.4.19). Este sufrió la expropiación de la mayoría de sus bienes junto con la condena a muerte en época de Tiberio. Por su *nomen* podemos relacionarlo con la familia del italicense *L. Mercello*. Dicha persona participó en la conjura realizada en el año 48 a.C para acabar con la vida de Q. Casio Longino (MELCHOR GIL 2006b, 57-80, VENTURA VILLANUEVA 1999, 71-72)
[33] DE DIOS BORREGO DE LA PAZ 2013.

el teatro de Balbo[34] en la *Urbs*[35]. La tercera fue el hallazgo de una placa de mármol lunense perteneciente a la *proedria* de esta edificación. En la cara inferior de la misma se observó la marca "AGR" seguida del numeral "CXXXV" que de acuerdo con la hermenéutica de estas *notae lapicidinarum* (*Véase* fig. 224) permitió establecer el papel de *Agrippa* en la explotación de los mármoles de Carrara[36]. La temprana utilización de los mármoles importados en la construcción de este teatro hispano (27-13 a. C.) se explicó por la relación de su patronato sobre *Gades*[37]. Por tanto, este epígrafe vinculó a este teatro no solo con la poderosa familia de los Balbo sino con el propio *Agrippa*.



Figura 226. Decoración arquitectónica marmórea del teatro de *Gades*: capitel y relieve del *pulpitum* labrados en blanco de Carrara; fustes labrados en alabastro y africano (fotografía A. Ventura) © VENTURA VILLANUEVA, DE DIOS BORREGO DE LA PAZ, ALARCÓN CASTELLANO 2021, 9, fig.7.

[34] GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200; SAGUÍ 1993, 409-47; GATTI 1973, 131-136; MIRTI, LEPORA SAGUÍ 2000, 359-372; FIORITI *et al*., 2022, 1245- 1251.
[35] MONTERROSO CHECA 2019, 229.
[36] VENTURA VILLANUEV*A,* DE DIOS BORREGO DE LA PAZ, ALARCÓN CASTELLANO 2021, 1-9.
[37]VENTURA VILLANUEV*A,* DE DIOS BORREGO DE LA PAZ, ALARCÓN CASTELLANO 2021, 1-9; BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011, 257-303.



Figura 227. Placa con nota AGR: vista del frente, base inscrita y dorso con pasamanos y grapa de reparación (fotografías J. D. Borrego) © VENTURA VILLANUEV*A,* DE DIOS BORREGO DE LA PAZ, ALARCÓN CASTELLANO 2021, 9, fig. 5.

- *Italica*.

Se han encontrado diferentes epígrafes en el teatro de *Italica* que permiten apreciar el importante papel ejercido por las élites locales en su construcción, su reparación y su ornamentación. Este fue reformado y ornamentado por diferentes evergetas durante más de dos siglos[38]. Dos de los primeros pontífices creados para el culto de Augusto costearon a inicios del gobierno de Tiberio, una reforma en la edificación[39]. Esta transformación consistió en: la pavimentación de la *orchestra*, la construcción de un nuevo *proscaenium* y la reorganización de los *itinera*[40] . También, un tercer miembro del recién creado colegio sacerdotal participó en la financiación de la edificación mediante la construcción de una fachada porticada con nuevas puertas de acceso con arcadas[41]. Otra inscripción reflejó como un evergeta local costeó la decoración pictórica del *pulpitum*[42]. Durante la crisis

[38] CORZO SÁNCHEZ 1991, 123-148, 1993, 157-171

[39] GARCÍA Y BELLIDO 1960; BELTRÁN FORTES 2008, 47-59.

[40] CEBALLOS HORNERO 2002: 602-603; CILA 2, 2, 383; AE 1978, 402. AE 1981, 503.*Véase* Anexo epigráfico. III.*Baetica*. I. *Italica*. 2

[41] CILA 2, 2, 382; AE 1983, 522. *Véase* Anexo epigráfico. III. *Baetica*. I. *Italica*. 1

[42] CILA 2, 2, 394; HEp 1989, 543; HEp 1997, 851; Hep 2003/04, 612; AE 1991, 1030. *Véase* Anexo epigráfico. III. *Baetica*. I. *Italica*. 4

del siglo III d.C, tres miembros de una misma familia sufragaron la construcción de una nueva *valva regia*[43].

La totalidad de las construcciones, las reformas y las ornamentaciones del teatro fueron costeadas tanto por los componentes de la élite local de la ciudad, como por el municipio y por los miembros de la casa imperial[44]. Una muestra de esta conjunción de poderes se observó en la decoración escultórica de su frente escénico, donde se entremezclaron esculturas y deidades imperiales con los miembros de la oligarquía local[45].

- *Malaca.*

En el teatro de *Malaca* se han encontrado varios epígrafes que confirmaron la participación de diferentes evergetas en la construcción, la ornamentación y la reparación del teatro[46]. Una muestra de ello fue la reforma de la *orchestra*, del *proscaenium* y de la escena sufragada por un evergeta local[47]. Esta transformación quedo reflejada en la siguiente inscripción[48]. Otro acto de evergetismo fue la donación de cuatro columnas para la decoración del teatro.

- *Aurgi.*

El teatro de *Aurgi* no ha sido excavado, por eso no lo hemos incluido en la lista inicial. Sin embargo, si se ha hallado un epígrafe que confirmaría la existencia de esta edificación de espectáculos[49]. En este epígrafe se refleja como dos libertos, *Lucius Manilius Gallus* y *Lucius Manilius Alexander* financiaron su construcción. En la inscripción se especificó la necesidad de que la edificación tuviera al menos cuatrocientas localidades y un coste de dos mil sestercios. Obviamente con esta cifra no se puede construir un edificio de espectáculos en su totalidad. Sin embargo, si debió de ser una aportación fundamental para su ejecución[50].

---

[43] CEBALLOS HORNERO 2002: 149; CILA 2, 2, 392. *Véase* Anexo epigráfico. III. *Baetica*. I. *Italica* 3.
[44] CORZO SÁNCHEZ 1991, 123-148; MELCHOR GIL 1994c, 89-91,158-160,165-167, 2006a, 201-211; CABALLOS RUFINO 2010a; GALSTERER 1997, 196-205.
[45] No se ha incluido en el anexo epigráfico debido a la dudosa pertenencia al teatro. ERItalica 61 = AE 1985, 550 = CILA 2, 2, 399 = Navarro 2017, 128= EDCS 8300402. *L(ucio) Pontio C(ai) f(ilio) Ser(gia) / Amoena filia.*
[46] RODRÍGUEZ OLIVA 1993, 183-194, 2002, 56-64.
[47] RODRÍGUEZ OLIVA 1993, 188-189.
[48] AE 1965, 56; HAEp 2249. *Véase* Anexo epigráfico. III. *Baetica*.III. *Malaca*. 6.
[49] CEBALLOS HORNERO 2002: 144; CIL II2/5, 31; CIL II, 3364. *Véase*. Anexo epigráfico. III. *Baetica*. II. *Aurgi*. 5.
[50] GONZÁLEZ ROMÁN & MANGAS MANJARRÉS 1992, 59-60.

Del resto de los teatros de esta provincia: *Acinipo*[51], *Baelo Claudia*[52], Carteia[53], *Regina Turdulorum*[54], *Singilia Barba*[55] y *Urso*[56] no hemos encontrado referencias epigráficas, literarias y arqueológicas sobre actuaciones evergéticas en los mismos.

9.1.2. *Lusitania.*

Los teatros de la provincia Ulterior Lusitania son: *Augusta Emerita*[57], Metellinum[58], Olisipo[59].

- *Augusta Emerita.*

El teatro de *Augusta Emerita* es uno de los ejemplos más claros de financiación imperial[60]. La edificación fue costeada por M. Agripa, datada en el 16 a. C[61] . Este epígrafe se encuentra perdido en la actualidad, de no ser así su estudio nos aportaría mucha más información. Otra inscripción[62] muestra la participación imperial en esta construcción. En concreto, la reforma realizada en el teatro por iniciativa de Constantino Magno y sus hijos, *Caesares* (333- 337 d. C). Sin embargo, la fragmentación del epígrafe y la rasura del nombre de Constantino II en la línea 1, resultado de la *damnatio memoraiae*, nos impiden obtener más información. La ubicación de la inscripción no está clara. Sin embargo, por sus dimensiones debió de estar situada sobre el dintel de la *valva regia*[63].

Otra inscripción manifiesta la participación económica del poder imperial en el teatro[64]. En ella se describe la restauración del teatro en el año 135 d.C. Esta reforma iría acompañada de la celebración de unos juegos escénicos. Sin embargo, otros autores[65]

---

[51] ESPINOSA GAITÁN & SÁNCHEZ VILLEGAS 2008, 179-184.
[52] FINCKER & SILLIÈRES 2006, 81-98; SILLIÈRES 1997; MILLÁN SALGADO & GÓMEZ BUENO 2009, 4-11.
[53] JIMÉNEZ VIALÁS 2017; BLÁNQUEZ PÉREZ & ROLDÁN GÓMEZ 2011, 2017, 443-451.
[54] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; KURTZ SCHAEFER 2021.
[55] SERRANO RAMOS & ATENCIA PÁEZ 1993, 207-215.
[56] JIMENEZ HERNÁNDEZ & RUIZ CECILIA 2016, 69-80.
[57] NOGALES BASARRATE 2007, 103-138; SALCEDO GARCÉS 2015, 106-108; MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ 1957, 205- 217; RÖRING 2010, 163-172; MATEOS CRUZ 2018.
[58] NOGALES BASARRATE & GARCÍA MERCHÁN 2018, 527-551.
[59] FERNANDES 2013, 705-730; FERNANDES & CAESSA 2006, 83-102.
[60] MENENDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ 1957, 205-217; ORTIZ CÓRDOBA 2021, 167-196; MORÁN SÁNCHEZ 2018.
[61] CIL II, 474; CIIAEmerita 3; ZPE-189-258. *Véase* Anexo epigráfico. II Lusitania.I. *Augusta Emerita* 3
[62] CEBALLOS HORNERO 2002, 613; HEp 2003/04, 111; AE 1915, 33; AE 1935, 4; AE 2017, 568; AE 2018, 834. *Véase* Anexo epigráfico.II.*Lusitania*.I. *Augusta Emerita*.1
[63] MATEOS CRUZ 2018, 180-181.
[64] CEBALLOS HORNERO 2002, 267-268; GARCIA IGLESIAS 1975, 8; AE 2005, 760; AE 2006, 582, AE 2016, 753; AE 2017, 570. *Véase* Anexo epigráfico. II. *Lusitania*. I. *Augusta Emerita*.2
[65] GARCÍA IGLESIAS 1975, 8.

dividen el contenido de la inscripción en tres partes de acuerdo con los materiales. El fragmento realizado en mármol relata las obras en la *cavea* junto a la realización de un banquete en honor a los dioses. El fragmento de granito describe las obras en el *proscaenium* tras un incendio y la celebración de *ludi scaenici* después de estas. El tercer fragmento realizado en caliza muestra la organización de *ludi circenses* en época de Trajano-Adriano. En los tres casos las obras y los festejos parecen haber sido costeados por estos emperadores. El coste de estas obras debió de ser superior a los cien mil sestercios[66]. No obstante, el epígrafe se encuentra muy fragmentado de ahí la diversidad de interpretaciones.

La financiación imperial de edificaciones públicas se suele dar cuando la ciudad se está configurando al modo de vida romana y necesita de esta inyección de dinero para dotarse de las construcciones monumentales necesarias. En la medida que en este momento aún no están las élites imbricadas en la red romana como para costear dichas construcciones[67]. Asimismo, la familia imperial en esta ciudad, probablemente Claudio o Agripina[68], costearon la ornamentación de su frente escénico con retratos de la familia imperial. También hubo iniciativas realizadas por particulares, incluso otras instituciones como el *concilium provinciae* que costearon la construcción de un *sacrarium* en época de Trajano Este constaba de seis pequeñas estatuas de bronce y un ara dedicada al culto a los Lares y al *Genius*[69] del emperador. Igualmente, la élite local financió una pequeña aula del *porticus post scaenam* de este teatro[70].

- *Olisipo.*

La construcción del teatro comenzó con la realización de un ambicioso proyecto de ingeniería. Este determinó las soluciones necesarias para la realización de una edificación en un lugar con una pendiente tan marcada. Este proyecto debió provenir, necesariamente, del poder oficina central o su representante directo. Este teatro está en una situación muy similar al de *Augusta Emerita*, donde el teatro fue encargado por Marco V. Agripa[71].También, hay muestras de una participación de la élite local en la reforma del

[66] GARCÍA IGLESIAS 1975, 9; CEBALLOS HORNERO 2004a.
[67] MELCHOR GIL 1994c, 417.
[68] ORTIZ CÓRDOBA 2021, 167-196; MORÁN SÁNCHEZ 2018; CEBALLOS HORNERO 2004a; TRILLMICH *et al*., 1993, 115.
[69] MATEOS CRUZ 2018, 180-181; TRILLMICH 1990, 87-102; MORÁN SÁNCHEZ 2018.
[70] TRILLMICH *et al*.,1993, 113-116; GARCÍA IGLESIAS 1975, 9
[71] FERNANDES 2013, 706.

proscaenium et orchestram cum ornamentis. Esta puedo ser realizada por un liberto que desempeño el sevirato. Este sacerdocio está estrechamente relacionado al culto imperial[72].

- *Ebora*.

La morfología del teatro y el hallazgo de una inscripción[73] plantean la posibilidad de la existencia de un teatro en la ciudad. Sin embargo, está aún por excavar. En este epígrafe *Philon* ofreció a su patrón, *Aulus Castricius Iulianus*, un asiento de mármol reservado para él[74].

Sin embargo, la palabra "*subsel[lium"* en la inscripción puede tener dos acepciones posibles. La primera la de la profesión de *subselliarius.* Dicha profesión está registrada en la antigua Roma. Esta palabra se recoge Oxford Latin Dictionary[75]. También, se observa en un epígrafe[76] de la *Urbs* donde el dedicante *Aulus Veturius Tiro*, es *supsellarius*[77]. La segunda opción es que el término *subsellium*, se usara en el foro judicial. La expresión
versatus in utrisque subselliis designo a los profesionales en temas judiciales[78]. También, esta palabra puede usarse para designar un asiento. Esta es la acepción utilizada en este epígrafe. Sin embargo, lo importante de esta inscripción es la reserva de un asiento realizado en mármol para un miembro de la élite municipal por parte de un liberto. Este realizó dicho acto evergético para poder acceder el sevirato. Este sacerdocio se vinculo al culto imperial. El teatro de *Metellinum* fue el cuarto teatro de la provincia Lusitana. Si bien, no tenemos información epigráfica, arqueológica ni literaria sobre actos de evergetismo en el mismo.

En resumen, la construcción, ornamentación y reparación de los teatros de la provincia Bética y Lusitania fue realizada, mayoritariamente, por miembros de las élites locales. En concreto partes como la *orchestra* y el *proscaenium.* Un ejemplo de ello se observó en los teatros de *Olisipo* , *Italica* y *Malaca*. En los epígrafes de *Olisipo* e *Italica* se indicaron las zonas áreas costeadas por los evergetas, sin embargo, en *Malaca* no se específica. En *Aurgi* las élites locales, *Manilo Galo* y *Manilo Alexandro*, participaron

[72] CEBALLOS HORNERO 2002, 140; CIL II, 183; HEp 1994, 1074; HEp 2001, 690; AE 2007, 710; AE 2012, 674; HEp 2012, 768; AE 2015, 528; AE 2016, 657. *Véase* Anexo epigráfico. II. *Lusitania*. II. *Olisipo*. 4

[73] CEBALLOS HORNERO 2002, 150; HEp 1993, 478; HEp 1994, 1059; AE 1990, 00484; AE 2015, 528.*Véase* Anexo epigráfico. II. *Lusitania*.III.*Ebora*. 5

[74] CEBALLOS HORNERO 2004a.

[75] GLARE *et al*., 2016.

[76] CIL VI, 6055= EDCS 19000068.

[77] BOMFIM VIEIRA 2015, 208.

[78] BOMFIM VIEIRA 2015, 209.

económicamente en su construcción. En *Ebora* la oligarquía local también participo en la financiación del teatro. En concreto, *Philon*[79] ofreció a su patrón, *Aulus Castricius Iulianus*, un asiento de mármol reservado para él[80].

Frente a esto, en el teatro de *Colonia Patricia* se observa una posible financiación conjunta del poder imperial y de la élite local. Esta se encuentra personificada en *Mercello Persino* o *Persino Mario*, como miembros del *ordo equestre.* En *Gades* se observó una financiación conjunta, del poder imperial y de la élite local, en concreto de Agripa y Balbo[81]. El teatro de *Augusta Emerita* es uno de los ejemplos más claros de una financiación imperial, M. Agripa, en el 16 a.C[82] financio, de forma parcial o total, este teatro.

9.1.3. *Hispania.*

En la siguiente tabla (tabla nº57) y gráfico (gráfico nº 33) hemos recogido el número de inscripciones relativas a las actuaciones evergéticos más significativas en los teatros hispanos. Se han incluido los teatros aún sin excavar, el de *Aurgi* y *Ebora*.

Teatros.	**Nº de epigrafes relativos al evergetismo en Hispania.**
Acinipo.	0
Aurgi.	1
Baelo Claudia.	0
Gades.	0
Carteia.	0
Corduba.	0
Itálica.	4
Malaca.	1
Regina Turdulorum.	0
Singilia Barba.	0
Urso.	0
Augusta Emerita.	3
Metellinum.	0
Ebora.	1
Olisipo.	1
Baetulo.	0
Bilbilis.	0

[79] CEBALLOS HORNERO 2002, 150; HEp 1993, 478; HEp 1994, 1059; AE 1990, 00484; AE 2015, 528.*Véase* Anexo epigráfico. II. *Lusitania*.III.*Ebora*. 5
[80] CEBALLOS HORNERO 2004a, 616-617.
[81] VENTURA VILLANUEVA, DE DIOS BORREGO DE LA PAZ, ALARCÓN CASTELLANO 2021, 1-9; BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011, 257-303.
[82] CIL II, 474; CIIAEmerita 3; ZPE-189-258. *Véase* Anexo epigráfico. II Lusitania.I. *Augusta Emerita* 3

Bracara Augusta.	0
Cesaraugusta.	0
Carthago Nova.	22
Clunia.	4
Pollentia.	0
Saguntum.	4
Segobriga.	7
Tarraco.	10

Tabla 129. Datos presentes en el Anexo epigráfico extraídos de la base de datos Clauss Slaby (https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html) © Elaboración propia

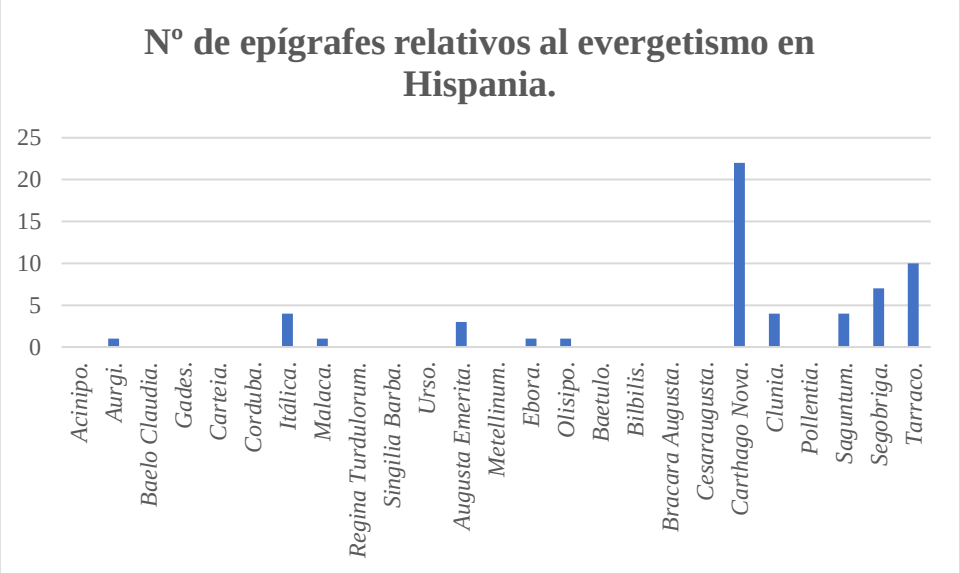


Gráfico 44. Datos presentes en el Anexo epigráfico extraídos de la base de datos Clauss Slaby (https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html) © Elaboración propia

En la siguiente tabla (tabla nº 58) y su correspondiente gráfico (gráfico nº 34) hemos recogido estos epígrafes, pero agrupados en las tres provincias hispanas.

Teatros.	**Nº de epigrafes relativos al evergetismo por provincia.**
Hispania citerior.	47
Lusitania.	5
Baetica.	6

Tabla. 130. Número de epígrafes relativos al evergetismo por provincia hispanas © Elaboración propia.

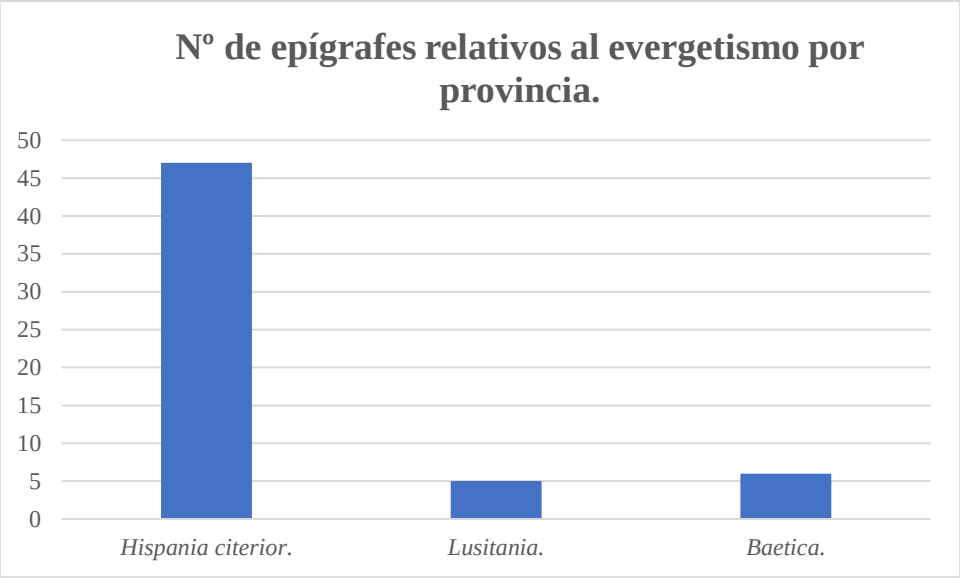


Gráfico 45. Datos extraídos de la base de datos Clauss Slaby (https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html) © Elaboración propia.

Los datos, anteriormente expuestos, deben ser tomados con suma cautela ya que son solo una breve muestra del fenómeno evergético en Hispania. Sin embargo, los epígrafes conservados mostraron un mayor número de actuaciones evergéticas por parte de los miembros de las élites locales frente al poder imperial. Una explicación pudo ser la necesidad de las élites locales en época alto imperial de congraciarse con el poder central en la *Urbs*. Esto se realizó a través del aporte pecuniario para la construcción de los edificios públicos en las nuevas ciudades romanas. Mediante esta financiación conseguirían el prestigio en la sociedad romana, que en muchos casos se mantuvo a lo largo de las generaciones.

9.2. Financiación en la construcción, ornamentación y reparación de los teatros de otras provincias romanas.

En el anexo epigráfico (*Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias) hemos recogido las principales inscripciones de actos evergéticos en los teatros de las provincias romanas. La inscripción encontrada en *Eu* (*Gallia Belgica*)[83] mostró como un importante miembro de la élite local, *Lucius Cerialius Rectus*, financió la construcción y

[83] AE 1978, 501; AE 1982, 716; AE 2006, 836. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. I *Gallia Belgica*. I.*Eu*. 1

ornamentación de una parte del teatro, el *proscaenio*. El donante tuvo una amplia carrera política. Entre sus cargos destacaron los siguientes: sacerdote del culto imperial, *quattuorvir* cinco años y prefecto responsable de la represión del bandolerismo en el *pagus* de *Catuslugi*. Este término designó a un distrito territorial y jurídico. Esta región tendría un tamaño similar a los cantones franceses actuales. *Catuslogorum* tuvo una posición estratégica por sus conexiones con Bretaña[84].

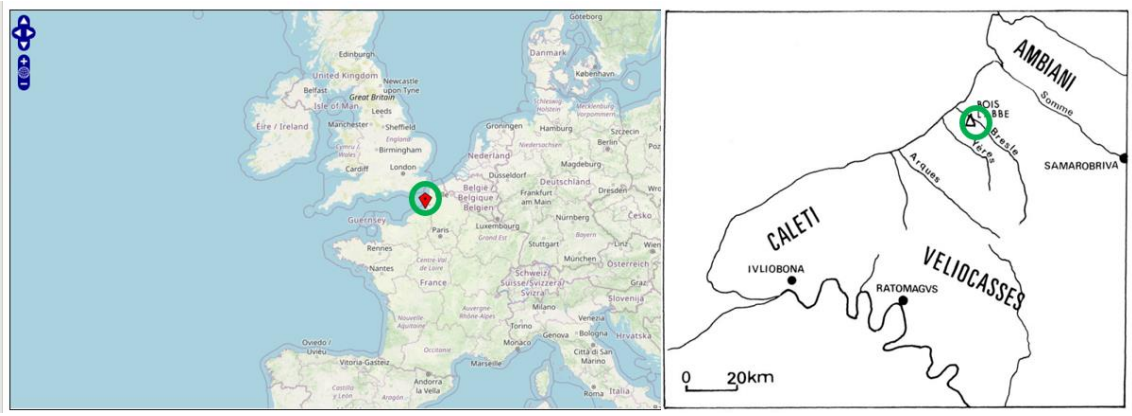


Figura 226. Mapa actual de la antigua área de *Catuslogorum* © https://db.edcs.eu/epigr/epi_ergebnis.php. Imagen de la derecha. Mapa de la situación de los pueblos de la antigua área de *Catuslogorum* © MANGARD 1982, 36, Fig. 2.

Debido a su excelente situación geográfica, la represión de los ladrones en el sentido amplio del término fue una de las mayores preocupaciones de la *civitas*. De ahí la necesidad de un prefecto encargado del bandidaje y por tanto la relevancia de *Lucius Cerialius Rectus* dentro de su comunidad. Esta notabilidad fue posiblemente lo que le llevó a financiar una parte del teatro para el disfrute de sus conciudadanos[85]. La segunda inscripción[86] mostró la financiación del frente escénico en el 64-65 d.C por parte del emperador Nerón, actuando mediante el procónsul *Q Julius Cordus.* En este teatro los asientos fueron añadidos, posteriormente, por donantes privados[87]. También, este emperador participó económicamente en el teatro *Iconio* en *Galacia* bajo el procurador *L. Pupius Praesens.*

El sucesivo epígrafe[88] muestra la participación de un centurión, *Quintus Silvius Speratus,* en la financiación del teatro de la ciudad[89]. Su intervención parece vincular-

[84] MANGARD 1982, 37
[85] MANGARD 1982, 40
[86] AE 1975, 834.*Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. II. *Cyprus*. I. *Kourion*. 1
[87] STILLWELL 1961, 37-38
[88] CIL III, 3096; AE 2012, 1089. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. III. *Dalmatia*. 1. *Brattia*.1
[89] BUOVAC 2021, 41

-se alcontrol logístico de las canteras de piedra. La cercanía y el control de la cantera posibilitó que la construcción del teatro fuese relativamente fácil y favorable. Asimismo, la cercanía de esta fuente de aprovisionamiento favoreció enormemente la rapidez en la construcción de esta edificación[90].

Una inscripción[91] muestra como Trajano financió la restitución íntegra del teatro de *Augustodunum (Autun)*. La financiación completa de un teatro supuso una cantidad ingente de dinero para las arcas del Estado, de ahí que lo refleje en el epígrafe. Sin embargo, no debemos descartar que miembros de la élite municipal, pese a no aparecer en esta inscripción, pudiesen colaborar económicamente[92]. El epígrafe siguiente[93] mostró la participación económica de la casa imperial en el teatro de *Noviodunum Diablintum (Jublains)*. Este se terminó de construir en la primera mitad del siglo I d.C. Sin embargo, poco después de finalizar su construcción fueron necesarias labores de mantenimiento. Probablemente, fuese ineludible realizar estas labores de reparación en un corto periodo de tiempo, de ahí la necesidad de la intervención imperial. La casa imperial tuvo los contactos y los medios necesarios para poder realizar estas reparaciones en el menor
tiempo posible[94].

La inscripción encontrada en *Vicus Eburomagus*[95] describió como dos *magistri* del *Vicus Eburomagus* asumieron la construcción del teatro. Además, lo dedicaron en ofrenda conjunta a los númenes imperiales junto al dios Apolo. Sin embargo, no se especificó si fue una financiación parcial o total. En la misma ciudad se ha encontrado otro epígrafe[96] que mencionó otro acto evergético en el teatro. Sin embargo, debido a la fragmentación de la inscripción no podemos establecer las características de este. Una inscripción de la ciudad de *Rusicade*[97] relató como *Marco Emilio Ballator* aportó, a petición del pueblo, más de diez mil sestercios para obras de mantenimiento en el teatro.

---

[90] BUOVAC 2021, 41
[91] CIL XIII, 2658; AE 1999, 1069.*Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. IV. *Gallia Lugudunensis*. I. *Autun*. 1
[92] FERDIÈRE 2011.
[93] AE 1991, 1238; AE 2015, 870. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. IV. *Gallia Lugudunensis*. II.*Jublains*.1
[94] NAVEAU 1986, 107-117.
[95] AE 1969/70, 388.*Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. V. *Gallia Narbonensis*.I. *Vicus Eburomagus*. 1
[96] CIL XII, 1380. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. V. *Gallia Narbonensis*.I. *Vicus Eburomagus*. 2
[97] CIL VIII, 7960 (p 967). *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VI. *Numidia*. I. *Rusicade*.1

También, costeó dos estatuas, dedicadas al Genio de la Patria y de la sagrada *annona* de Roma y a la realización de *ludi scaenici*.

En *Thamugadi* se encontró una inscripción[98] en la que Marco Aurelio Antonino costeó obras del pórtico del frente escénico. Sin embargo, esta financiación se realizó con dinero público, como se mostró en la última línea de la inscripción. Por tanto, no podemos vincular ningún interés personalista del emperador en esta inversión sino una necesidad propia de su cargo. En *Leptis Magna* se ha encontrado una inscripción[99] que describió un acto de evergetismo en el teatro. En concreto, este epígrafe indica la financiación con doscientos mil sestercios por parte de *Marcius Vitalis* para la ornamentación del *proscaenium* con columnas y estatuas de mármol. Asimismo, *Junius* Galba aportó trescientos mil sestercios para esta obra. Este acto evergético se realizó durante el gobierno de *Lucius Hedius Rufus Lollianus Avitus* y Cayo Vibio Galión Claudio Severo. No tenemos información sobre estos dos dedicantes, aunque, posiblemente fueron miembros de la élite local.

En *Carthago* una inscripción[100] menciona como un miembro de la élite local, *Virius Audentius Aemilianus*, realizó un acto de evergétismo en el teatro. La sucesiva inscripción nos habla de una donación de estatuas en el teatro junto a la celebración de *ludi scaenici*[101]. En la ciudad de *Thugga* se encontró un epígrafe[102] que indica como *P. Marcius Cuadratus*, financió de forma íntegra la construcción y ornamentación del teatro. Además. para celebrar su finalización, costeó la realización de diferentes *ludi scaenici*.

En la ciudad de *Calama* una inscripción[103] menciona que *Annia Aelia Restituta,* y *Lucius Annius Aelius Clemens flamen augusti perpetuus* costearon, con cuatrocientos mil sestercios, las obras de mantenimiento y la decoración en el teatro. En *Ammaedara* en la provincia del *Africa Proconsularis*, su teatro fue restaurado en dos ocasiones. En el año 299 d.C se realizó la primera reforma y afectó a los pórticos del edificio, corriendo

---

[98] CIL VIII, 17867. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VI. *Numidia*. I. *Thamugadi* 1.

[99] G. BODARD, C. ROUECHÉ 2021, 534; AE 1951, 86; AE 1952, 177b; AE 1990, 1030.*Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VII. *Africa Proconsularis.* I. *Leptis Magna* 1

[100] CIL VIII, 24588; D 9356; AE 1908, 129. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VII. *Africa Proconsularis.* II *Carthago* 1

[101] AE 2018, 1853. CIL VIII, 24588; D 9356; AE 1908, 129. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VII. *Africa Proconsularis*. II *Carthago*.2

[102] CIL VIII, 1498 (p 1494); CIL VIII, 26528.*Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VII. *Africa Proconsularis.*III. *Thugga*. 1

[103] CIL VIII, 5365; CIL VIII, 17495; ILAlg-1, 286 ; AE 2012, 1902.*Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VII. *Africa Proconsularis* IV. *Calama*. 1.

gastos a cargo del poder imperial[104] (Diocleciano). En la ciudad de *Curubis* se encontró una inscripción[105] que describió la financiación, parcial o total, del teatro por *Marco Manlio Cai.* De acuerdo con la inscripción[106] el teatro de *Madaurus* fue financiado, de forma total o parcial, por *Marcus Gabinius Sabinus.* Además, otras inscripciones[107] reflejaron que *M. Gabinius* realizó diferentes actos evergéticos en la ciudad, En *Uthina*[108] se encontró un epígrafe que mencionó un acto evergético en el teatro. Sin embargo, debido a la fragmentación de la pieza no podemos obtener más información. En la provincia de Asia, en la ciudad de *Ephesus* se ha encontrado una inscripción[109] donde *Caius Vibius Cai* financió la decoración del teatro.

El siguiente gráfico (gráfico nº35) muestra el porcentaje de los diferentes tipos de dedicantes de las evergesías en los teatros. El porcentaje mayoritario fueron miembros de la élite local. A través del estudio de las inscripciones hemos podido conocer los nombres de la oligarquía municipal que financiaron, de forma total o parcial, estas construcciones. La mayoría de las aportaciones económicas fueron para obras de decoración. También para la realización de diferentes obras de mantenimiento y para el aprovisionamiento de los materiales.

La familia imperial financió, de forma parcial o total, diferentes construcciones teatrales. En una de las inscripcions¡ apareció la familia imperial. En concreto, Nerón y el procónsul *Q Julius Cordus* financiando el frente escénico del teatro. Asimismo, distintas inscripciones relataron la participación imperial en las obras de reforma y de reparación en diferentes teatros.

A la luz de los epígrafes estudiados se observa que las élites locales decidieron participar en la financiación de los edificios de espectáculos por varias razones. La primera fue lograr el prestigio social en la nueva sociedad romana. Esta fue la razón más importante. La segunda fue la necesidad de costear obras de mantenimiento en las

[104]CIL VIII, 309; CIL VIII, 11532. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VII. *Africa Proconsularis.* V. *Ammaedara*. 1
[105] AE 1908, 162; AE 2011, 1520*Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VII. *Africa Proconsularis*. VI. *Curubis*. 1
[106] SAASTAMOINEN 2010, 534.*Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VII. *Africa Proconsularis*. VII. *Madaurus*.1
[107] AE 1919, 39, 40, 41,42 y 43.
[108]AE 2013, 2134.*Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VII. *Africa Proconsularis.* VIII. *Uthina*. 1
[109] CIL III, 6065; CIL III, 12252; CIL III, 14195,07 ; CIL III, 14195,12. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VIII. Asia. Ephesus. 1

edificaciones de su ciudad. Las élites locales fueron los representantes de estas ciudades y por ende se encargaron de su mantenimiento. El poder imperial participó en menor medida en estas evergesías debido a las numerosas necesidades de todas las ciudades del Imperio y a la limitación de sus recursos económicos.



Gráfico 46. Porcentaje del número de epígrafes de los dedicantes de evergesías realizadas en los teatros de las provincias hispanas. Datos procedentes de: Anexo epigráfico. IV. Otras provincias, extraídos de la base de datos Clauss Slaby https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html (C) Elaboración propia

9.3. Financiación de *ludi scaenici*

9.3.1. *Hispania*.

La principal fuente de información sobre la financiación de los *ludi scaenici* en Hispania fue la epigrafía. Por tanto, hemos realizado diferentes tablas con los principales epígrafes relativos a la financiación de *ludi scaenici* en las provincias hispanas. Estos datos deben ser tomados solo como una aproximación al estudio de la financiación de las representaciones teatrales en Hispania. Estas tuvieron que constar con la autorización de la curia y debieron de atenderse a las limitaciones establecidas en la legislación imperial[110].

Estas evergesías tuvieron una gran difusión en el mundo romano. Otorgaron prestigio y popularidad a estos evergetas. Estos individuos quisieron conseguir mediante la financiación de estos espectáculos una rentabilidad política y social. El pueblo apreció mucho estas evergesías. De esta forma, se ganaron su favor político ya que muchos aspirantes a magistraturas o sus partidarios intentaron obtener votos mediante la

[110] Las limitaciones son para *munera* y *venationes* (MELCHOR GIL 1996, 220).

financiación de espectáculos. Sin embargo, estos actos munificientes tuvieron también detractores como Ciceron[111]. No obstante, los magistrados hispanos que financiaron *ludi scaenici*, fueron los que detentaron las magistraturas más altas en las colonias y municipios. Asimismo, los *ludi* libres fueron financiados por municipios o grupos de ciudadanos, como se puede ver en la tabla 60 y 61 y en el gráfico 36. En estas tablas hemos mostrado los epígrafes recogidos por Melchor Gil[112] y hemos añadido algunas inscripciones a través de un análisis pormenorizado de los epígrafes de la base de datos Clauss Slaby.[113]

Provincias hispanas.	**Nº de epígrafes relativos a la financiación de *ludi scaenici.***
Hispania citerior.	2
Lusitania.	1
Baetica.	9

Tabla 131. Datos extraídos de la base de datos Clauss Slaby (https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html) © Elaboración propia.

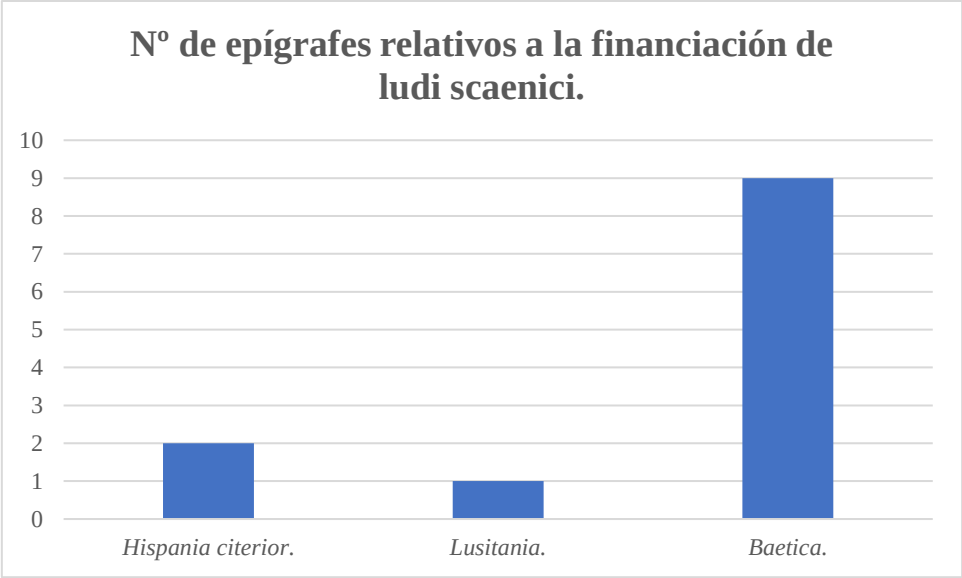


Gráfico 47. Datos extraídos de la base de datos Clauss Slaby (https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html) © Elaboración propia.

En la siguiente tabla hemos detallado el número de inscripciones encontradas en las diferentes ciudades de las tres provincias hispanas.

HISPANIA CITERIOR.	
Segobriga.	CIL II, 300 = EDCS-76100226.

[111] *De Off*. 2. 16, 55.
[112] MELCHOR GIL 1996, 234, tabla 1.
[113] https://db.edcs.eu/epigr/epi.php?s_sprache=es [Consultado el 5 de abril de 2023]

Castulo .	CILA 3, 1, 84 = EAOR 7, 13 = Espectáculos 1, 26 = Actes 1, p 332 = HEp 1995, 424 = AE 1976, 351 = AE 1978, 439 =EDCS 43100038.
LUSITANIA.	
Augusta Emerita.	CIL II, 478 = EE 8, 2, p 361 = EE 9, p 25 = ERAEmerita 67-76 = ERAEmerita 78 = Horster p 350 = Espectaculos-1, 45 = CIIAEmerita 37-47 = AE 2005, 760 = AE 2006, 582 = AE 2016, 753 = AE 2017, 570= EDCS-5500488.
BAETICA.	
Siarum.	CILA-2-3, 927 = IUtrera 1 = TabSiar = Espectáculos 1, 4 = Crawford 1996, 37 = HEp 1995, 734 = HEp 1999, 524 = HEp 2011, 447 = AE 1983, 515 = AE 1984, 508 = AE 1986, 275 = AE 1986, 308 = AE 1988, 703 = AE 1989, 358 = AE 1989, 408 = AE 1991, 20 = AE 1999, 31 = AE 1999, 891 = AE 2001, 33 = AE 2001, 39 = AE 2001, 87 = AE 2002, 43 = AE 2002, 44 = AE 2002, 45 = AE 2002, 46 = AE 2003, 47 = AE 2003, 48 = AE 2003, 49 = AE 2003, 50 = AE 2008, 651 = AE 2014, 70= EDCS 45500034.
Isturgi.	CIL II/2, 7, 56 = CIL II, 2121 (p 885) = CILA 3,1, 265 = Espetáculos 1, 38= EDCS 9000061.
Tucci.	CIL II/2, 5, 69 = CIL II, 1663 (p 703) = CIL V, 583,10 = D 5080 = CILA 3, 2, 420 = Espetáculos 1, 20 = Navarro 2017, 220 = AE 2017, 559. CIL II/2, 5, 93 = CIL II, 1685 = D 5623 = CILA 3, 2, 446 = Espetáculos 1, 19 = AE 2017, 559= EDCS 8700079.
Oducia.	CIL II/2, 5, 1330 = Espetáculos 1, 51 = HEp 1997, 866 = AE 1997, 836 = Gerion-1997, 283 = AE 2013, 836 = HEp 2013, 376= EDCS 8701411.
Lucurgentum.	CILA 2, 4, 1209 = Espetáculos 1, 55 = AE 1953, 21 = AE 1962, 337= EDCS-10102214.
Osset.	CIL II, 1255 = CILA 2, 4, 1020 = Espetáculos 1, 41= EDCS 5501258.
Italica.	CIL II, 1108 = CILA 2, 2,345 = ERItalica 2 = Espetáculos 1, 48 = EDCS-5501112.
Singilia Barba.	CIL II/2, 5, 789 = EAOR 7, 16 = Espetáculos 1, 21 = HEp 1990, 469 = AE 1989, 420 = AE 1992, 977 =EDCS-8700853.

Munigua.	CIL II, 1074 = D 5544 = Espetáculos 1, 42 = CILA 2, 1, 234 = Navarro 2017, 63,1= EDCS 10001318.

Tabla 133. Datos extraídos de la base de datos Clauss Slaby (https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html) © Elaboración propia.

La realización representaciones teatrales fueron muy numerosas debido al reducido coste de estas[114]. Nosotros solo hemos recogido los *ludi scaenici* que se realizaron como evergesías libres y no aquellas de obligado cumplimiento (ej. *summa honoraria*)[115]. Dentro de las evergesías libres tuvieron un mayor reflejo en la epigrafía aquellas que se realizaron para conmemorar un acto destacado (ej. una festividad, un triunfo etc.) y las que acompañaron a un trabajo de mantenimiento o decoración en el teatro.

9.3.2. Otras provincias romanas.

En las siguientes tablas y gráficos hemos recogido el número de epígrafes que contuvieron la realización de *ludi scaenici* como evergesías libres, por ciudades (tabla 63 y gráfico 38) y por provincias del Imperio romano (tabla 62 y gráfico 37). Además, hemos reunido las referencias de la base de datos "Clauss Slaby" de cada una de ellas (tabla 64). La finalidad de esta compilación de datos es mostrar, a través de la epigrafía, el gran número de espectáculos teatrales financiados como evergesías libres en todo el Imperio. En comparación con las labores de construcción, reparación y decoración de los teatros. Esto se debe a su coste[116], mucho menor. Además, los *ludi circenses* y los *munera gladiatoria*[117] tuvieron un importe mucho mayor[118] que las representaciones teatrales[119].

Provincia.	**Nº de epígrafes relativos a la financiación de *ludi scaenici.***
Africa Proconsularis.	33
Latium et Campania / Regio I.	6
Apulia et Calabria / Regio II.	1
Bruttium et Lucania/Regio III.	1
Samnium/Regio IV.	1

[114] CEBALLOS HORNERO 2004a, 135-144; GARRIDO MORENO 2000, 51-82.
[115] MELCHOR GIL 1996, 215-236.
[116] Para más información sobre el coste de los *ludi*: CEBALLOS HORNERO 2010, 205-218.
[117] PASTOR MUÑOZ 2018.
[118] Para ampliar información. *Véase*. MELCHOR GIL 2004, 255-264.
[119] CLEMENT WHITTICK 1939, 225-226.

Umbria / Regio VI.	2
Etruria / Regio VII.	9
Gallia Belgica.	1
Dalmatia.	1
Numidia.	18

Tabla 134.Datos extraídos de la base de datos Clauss Slaby (https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html)

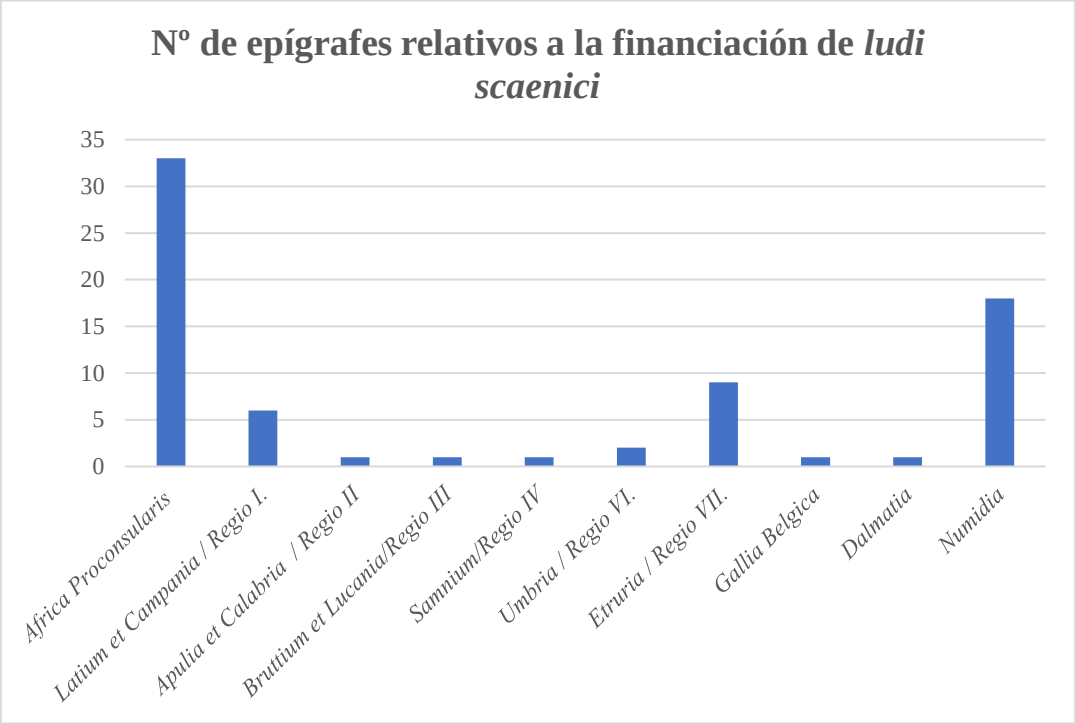


Gráfico 48. Datos extraídos de la base de datos Clauss Slaby (https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html)

Teatros	**Nº de epígrafes relativos a la financiación de *ludi scaenici*[120].**
Giufi.	4
Sululis.	1
Hippo Diarrhytus.	1
Municipium Aurelium.	1
Carthago.	1
Thugga.	10
Vina.	1
Thuburbo Maius.	1
Mustis.	1
Qasr al Hadid.	1
Sidi Abd El Basset, Hr.	1
Aradi.	1

[120] Hemos utilizado la línea doble en esta tabla para separar las ciudades de diferentes provincias.

Vallis.	1
Sidi Naui.	1
Sidi Soltan, Hr.	1
Theveste.	2
Tepeltensis.	1
Vallis.	1
Furnos Minus.	2
Roma.	6
Allifae.	1
Salernum.	1
Cora.	1
Ostia Antica.	1
Praeneste.	1
Teanum Sidicinum.	1
Larinum.	1
Pisticci.	1
Corfinium.	1
Ameria.	1
Ocriculum.	1
Pisae.	1
Telesia.	1
Vicus Supinum.	1
Beda.	1
Narona.	1
Cirta.	10
Cuicul.	1
Uzelis.	1
Rusicade.	2
Thamugadi.	4

Tabla 135. Datos extraídos de la base de datos Clauss Slaby (https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html)

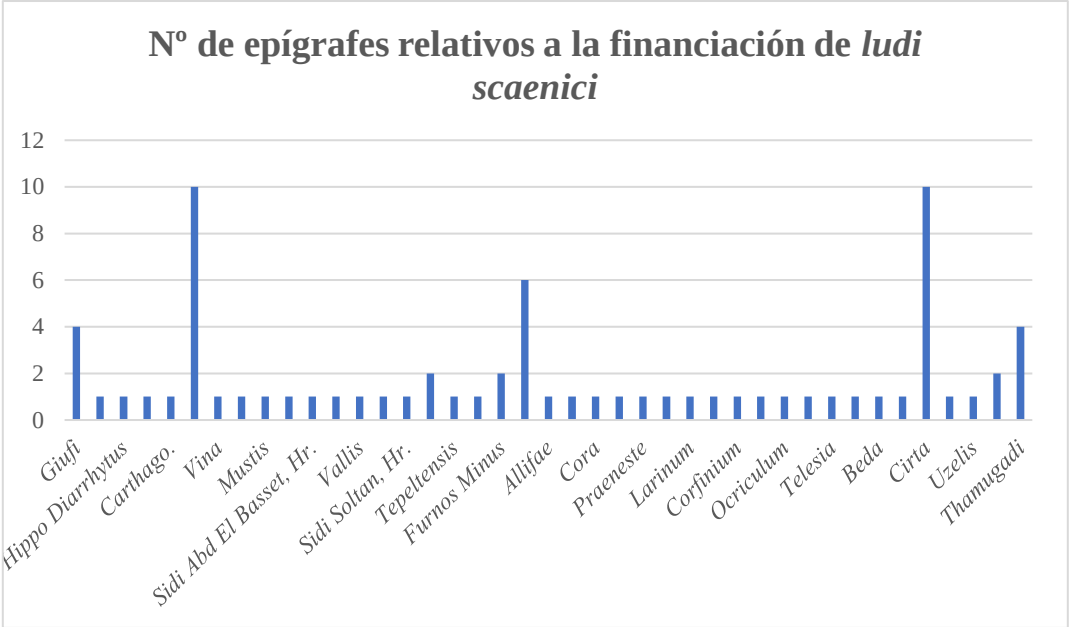


Gráfico 49.Datos extraídos de la base de datos Clauss Slaby

(https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html)

AFRICA PROCONSULARIS	
Giufi.	AE 1999, 1828= EDCS-16201909. CIL VIII, 858 = D 5073= EDCS-17700352. CIL VIII, 860 = EDCS 17700354. CIL VIII, 867 = CIL VIII, 12374= EDCS 17700361.
Sululis.	LBIRNA 423 = AE 1997, 1643 = AE 2003, 1890 = EDCS-11300892.
Hippo Diarrhytus.	CIL VIII, 14334 = CIL VIII, 25428 = ILTun 1190= EDCS-25300056.
Municipium Aurelium .	CIL VIII, 828 = CIL VIII, 12347 = CIL VIII, 23964 = D 5713 (p 185) = LBIRNA 636 = AE 1894, 50 = AE 2019, 1834= EDCS 15600927.
Carthago.	ILTun 1089= EDCS 8601104.
Dar el-Acheb.	AE 1904, 115=EDCS 16700119.
Thugga.	CIL VIII, 1495 (p 938) = CIL VIII, 26590 = Aounallah-2016, p 213= EDCS-17900406. CIL VIII, 1503 = CIL VIII, 15532 = CIL VIII, 26482 = ILAfr 516 = Dougga 34 = LBIRNA 300 = AE 1904, 118 = AE 1906, 12 = AE 2016, 1901f = Aounallah-2016, p 328 = Aounallah-2016, p 354 = CAM-2021-37= EDCS-17900412. CIL VIII, 26485 = CIL VIII, 26595a = CIL VIII, 26631 = CIL VIII, 26635 = ILAfr 517=EDCS-25601192.

	CIL VIII, 26569 = ILTun 1418 = ILTun 1419 = Dougga 22 = LBIRNA 778=EDCS-25601258. CIL VIII, 26606 = ILTun 1434 = D 9364 = Dougga 33 = LBIRNA 234=EDCS-25601295. CIL VIII, 26607 = ILTun 1435 = LBIRNA 235 =EDCS 25600723. CIL VIII, 26608=EDCS 25600724. CIL VIII, 26121 = LBIRNA 243 = AE 1892, 145 = AE 2013, 110=EDCS-25501631. CIL VIII, 10620 = CIL VIII, 15521 = CIL VIII, 15246a-b = CIL VIII, 26559 = LBIRNA 586 = ILTun 1416 = Dougga 62 = MEFR-2017-587 = AE 2016, 1903 = Aounallah-2016, p 244 = AE 2017, 1724= EDCS 26801057.
Vina.	CIL VIII, 958 = CIL VIII, 12438 = D 6819=EDCS-17700451.
Thuburbo Maius.	CIL VIII, 853 = CIL VIII, 12370 = AE 1942/43, 102 = ILTun 692=EDCS-17700347.
Mustis.	CIL VIII, 16417 = IMustis 14 = Hygiae p 72 = LBIRNA 294 = AE 1968, 609 = AE 1991, 1678 = AE 2011, 1526 = AE 2019, 1934=EDCS 26900629.
Qasr al Hadid.	CIL VIII, 11998 = D 5072 = ILTun 610 = AE 1941, 157 = AE 1999, 1755= EDCS-23400825.
Sidi Abd El Basset, Hr.	CIL VIII, 14343=EDCS-25300065.
Aradi.	AE 2004, 1798 = AE 2009, 1671 = AE 2011, 1524 = AE 2013, 130 = AE 2018, 1909= EDCS 34200068.
Vallis.	CIL VIII, 14783 = D 5075 = AntAfr-2007-90= EDCS-25600857.
Sidi Naui.	CIL VIII, 754 = CIL VIII, 12218 = CIL VIII, 23107 = LBIRNA 320 = AE 1894, 64=EDCS 15600853.
Sidi Soltane.	ILAfr 303 = AE 1909, 160= EDCS-10300633.
Theveste.	CIL VIII, 16530 (p 2731) = ILAlg 1, 3032 = LBIRNA 281 = AE 2017, 1713 = AE 2019, 1942=EDCS-25600106. Saturne-1, p 334 = LBIRNA 214 = AE 1933, 233= EDCS 16100237.
Tepeltensis.	CIL VIII, 12253 =EDCS-24400115
Vallis.	CIL VIII, 1284 = CIL VIII, 14782= EDCS 17701157.
Furnos Minus.	AE 1961, 53= EDCS 13400163.

	CIL VIII, 25808b = D 9403 = AE 1909, 162=EDCS 25401737.
LATIUM ET CAMPANIA / REGIO I.	
Allifae.	CIL IX, 2351 (p 911) = EAOR, 3, 27 = Allifae 37 = Fora 1996, 164= EDCS-12401862.
Salernum.	CIL XIV, 2794 = AE 1995, 28= EDCS-5800774.
Cora.	CIL X, 6512= EDCS 21300020.
Ostia Antica.	CIL XIV, 353 = D 6148 (p 187) = Bergemann 32 = Engfer-2017, 77 = AE 2003, 282= EDCS 5700353.
Praeneste.	EAOR 4, 30 = Engfer 2017, 100 = AE 1987, 230 = AE 2006, 272 = Fora 1996,8= EDCS 7400164.
Teanum Sidicinum.	AE 1979, 156 = AE 1980, 911= EDCS-8900856.
APULIA ET CALABRIA / REGIO II	
Larinum.	EAOR 3, 2 = ELarino 100a = Freis 31 = JRS-1983-97 = Tyche-1992-19 = AE 1978, 145 = AE 1983, 210 = AE 1984, 249 = AE 1990, 189 = AE 1991, 515 = AE 1992, 300 = AE 1995, 354 = AE 2006, 26 = AE 2016, 55= EDCS 63900074.
BRUTTIUM ET LUCANIA / REGIO III.	
Pisticci.	CIL I, 593 (p 724, 739, 833, 916) = D 6085 (p 186) = FIRA 1, 13 = Freis 41 = EAOR-3, 1 = Crawford 1996, 24 = Campedelli 79 = Historika 2016, 83 = Chiron 2004, 187 = Chiron 2008, 47 = AE 1991, 522 = AE 1994, 540 = AE 1995, 34 = AE 1997, 418 = AE 2003, 15 = AE 2004, 126 = AE 2008, 43 = Capaldi-2017, p 138 = AE 2018, 69 = ZPE 219, 291= EDCS 20000229.
SAMNIUM / REGIO IV.	
Corfinium.	CIL IX, 7242 = SupIt-3-Co, 8 = EAOR-3, 40 = Questori 242 = Engfer 2017, 227 = AE 1961, 109 = AE 1994, 542 = Fora-1996, 168= EDCS 10700952.
UMBRIA / REGIO VI.	
Ameria.	SupIt 18 A, 19 = AE 1996, 609 = AE 2000, 507= EDCS 11100504.
Ocriculum.	CIL XI, 7806 = Epigraphica 1941, 147 = Questori 289. EDCS-21300332.
ETRURIA / REGIO VII.	
Pisae.	CIL XI, 1421 (p 1263) = InscrIt-VII-I, 7 = D 140 = DecretaPisana 2 = Freis 17 = Questori 328 = Segenni = Bergemann 36 = Epigraphica 2007-99 = AE 1991, 21 =

	AE 2000, 37 = AE 2002, 451 = AE 2003, 626 = AE 2007, 70 = AE 2007, 539 = AE 2009, 14 = AE 2010, 37= EDCS-20402891.
Roma.	CIL VI, 877 (p 3070, 3824, 4302, 4351, 4367) = CIL VI, 32323 = CIL VI, 32324 = D 5050 (p 184) = FIRA 1, 40 = FIRA 1, 57 = TermeDiocleziano 2, p 71 = Gordon 12 = EAOR 1, 42 = Schnegg 2002 = AE 1892, 1 = AE 1988, 20 = AE 1988, 21 = AE 2002, 192 = AE 2003, 146 = Schnegg-2020, p 11= EDCS-71200586. CIL VI, 1063 (p 3071, 3777, 4321) = CIL V, 429,017 = D 2178 = Maffeiano 88= EDCS 17600013. CIL VI, 1064 (p 3071, 3777, 4321) = D 2179= EDCS 17600014. CIL VI, 10096 (p 3492, 3906) = CIL I, 1214 (p 970) = CLE 55 = CLENuovo p 97 = CERossi 18 = IG-14, 191 = D 5213 = ILLRP 803 = AE 1997, 160 = Tyche-2016-53= EDCS-19301259. CIL VI, 32326 = CIL VI, 32327 = CIL VI, 32328 = CIL VI, 32329 = CIL VI, 32330 = CIL VI, 32331 = CIL VI, 32332 = CIL VI, 23333 = CIL VI, 32334 (p 3824) = D 5050a = EAOR 1, 43 = AE 1932, 70 = AE 1935, 26 = AE 1949, 154 = AE 1949, 186 = AnalEpi p 93 = Schnegg 2020, p 287 = +Epigraphica 2019, 401 = AE 2019, 075= EDCS 20500148.
Telesia.	CIL IX, 02252 (p 862) = EDCS-12401765.
Vicus Supinum.	CIL IX, 3857 (p 1842) = D 5644= EDCS-14804880.
GALLIA BELGICA.	
Bitburg.	CIL XIII, 4132 = D 5646 = CSIR-D-4-3, 126 = AE 1891, 33 = IBiER 6= EDCS-10601101.
DALMATIA.	
Narona.	CIL III, 1769a = CIL III, 301b = D 7167 = CINar-1, 17a = CILGM p 110 = AE 1999, 1221 = CINar-2, p 148 = CINar-2, p 277. Vid. CIL III, 1769b = CIL III, 301b = CINar-1, 17b = CINar-2, p 277= EDCS-26600652.

NUMIDIA.	
Cirta.	CIL VIII, 6944 (p 1847) = ILAlg-2-1, 473= EDCS 131974. CIL VIII, 6947 (p 1847) = ILAlg-2-1, 478 = AntAfr-2007-87=EDCS 13001977. CIL VIII, 6948 (p 1847) = ILAlg-2-1, 479 = D 6858 = AntAfr-2007-85= EDCS-13001978. CIL VIII, 7096 = ILAlg-2-1, 676 = LBIRNA 464= EDCS 13002121. CIL VIII, 7097 = ILAlg-2-1, 677 = LBIRNA 465 = EDCS 13002122. CIL VIII, 7098 = CIL VIII, 19436 = ILAlg-2-1, 678 = LBIRNA 466 = EDCS 13002123. CIL VIII, 7121 (p 1848) = ILAlg-2-1, 689 = LBIRNA 877= EDCS-13002145. CIL VIII, 7123 (p 1848) = ILAlg-2-1, 696 = AntAfr-2007-87= EDCS 13002147. CIL VIII, 19513 = ILAlg-2-1, 688=EDCS 13003293. ILAlg-2-1, 709 = EDCS 8100187.
Cuicul.	ILAlg-2-3, 7944 = AE 1914, 45 = AE 1914, 46= EDCS 23600134.
Uzelis.	ILAlg-2-3, 8794 = AE 1917/18, 44= EDCS 23701274.
Rusicade.	CIL VIII, 7963 (p 967) = CIL VIII, 19849 = ILAlg-2-1, 10 = D 5473 = LBIRNA 531 = AntAfr-2007-84=EDCS 13002212. CIL VIII, 7983 (p 1879) = CIL VIII, 7984 = ILAlg-2-1, 34 = Louvre 190 = AntAfr-2007-85 = LBIRNA 349= EDCS-13002232.
Thamugadi.	BCTH-1941/42-102 = AE 1941, 46 = AntAfr-2022-178,32= EDCS-15700080.

	BCTH-1941/42-130 = AE 1941, 49= EDCS-15700079. CIL VIII, 17829 = D 434= EDCS-24500250. CIL VIII, 17837 = AE 1888, 28 = AntAfr-1975, 176= EDCS 24500258.

Tabla 136. Datos extraídos de la base de datos Clauss Slaby (https://db.edcs.eu/epigr/hinweise/hinweis-es.html) © Elaboración propia

9.4.Conclusiones.

De acuerdo con el análisis de los epígrafes hispanos (*Véase* Anexo epigráfico. I. *Hispania citerior*, II. *Lusitania* y III. *Baetica*) la financiación de representaciones teatrales fue más numerosa que la financiación de las obras de construcción, reparación y decoración en estas edificaciones. Por ende, su realización permitió tanto al poder imperial como a las élites locales congraciarse con sus conciudadanos por pocos sestercios[121].

Respecto a una financiación completa contamos solo con dos ejemplos, uno por parte del emperador y otro por parte de un miembro de una élite local[122]. El primero fue la financiación completa del teatro de *Augustodunum* (*Autun*)por parte de Trajano[123] . El segundo fue la participación económica en la construcción y la ornamentación íntegra del teatro de *Thugga* por parte de *P. Marcius Cuadratus*[124]. Si bien, lo más frecuente fue la financiación de las obras de ornamentación y reparación en estas edificaciones, debido a su menor coste[125].

La mayoría de las obras de decoración y reparación de los teatros tanto en Hispania como en las provincias del Imperio fueron realizadas por las élites locales[126]. Nuestra respuesta a este dato se basó en dos aspectos. El primero, las élites locales fueron perfectas conocedoras de las necesidades de los monumentos de sus ciudades y por ende las primeras en invertir en ellas. Mediante estas inversiones demostraron a sus

[121] MELCHOR GIL 1993a, 63-89, 1993b, 1993c, 443-466, 1994a,193-212, 1994b, 61-82,1994c
[122] MELCHOR GIL& PÉREZ ZURITA 2003, 173-233; MELCHOR GIL & RODRÍGUEZ NEILA 2012, 109-171.
[123] CIL XIII, 2658; AE 1999, 1069. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. IV. *Gallia Lugudunensis*. I. *Augustodunum*. 1
[124] CIL VIII, 1498 (p 1494); CIL VIII, 26528. *Véase* Anexo epigráfico. IV. Otras provincias. VII. *Africa Proconsularis.*III. *Thugga*. 1
[125] VEYNE 1984, 23-24; MELCHOR GIL 1994a, 193-212.
[126] MELCHOR GIL & RODRÍGUEZ NEILA 2012, 109-171.

conciudadanos su figura de autoridad y referencia al encargarse del correcto mantenimiento de sus obras públicas. Esto les garantizó el favor del pueblo. La segunda fue que el buen aspecto de las edificaciones públicas de sus ciudades redundó en una visión positiva de estas élites. En la medida que, una ciudad deteriorada no fue una buena carta de presentación para sus oligarquías. El poder imperial solía estar más alejado de estas necesidades. Normalmente, su actuación se cernió a casos de necesidad extrema donde sus contactos podían acometer una reparación rápida y eficaz de cualquier edificación pública, como por ejemplo en el teatro de *Noviodunum Diablintum*.

Además, la casa imperial participó más en aquellas ciudades con las que tuvo un mayor vinculo. El mejor ejemplo es el de *Agrippa* con *Augusta Emerita* o el de Cayo y Lucio César con *Carthago Nova* . Ambas ciudades fueron puntos estratégicos del poder imperial para el control del territorio. Sin embargo, en algunos casos no se observó esa dicotomía entre financiación por parte del poder imperial o de la élite local. Un claro ejemplo fue el teatro de *Curium* donde el emperador Nerón participó económicamente junto al procónsul *Quintum Iulium Cordum* en su financiación.

El segundo tipo de evergesía en los teatros fue la financiación de *ludi scaenici*. Estas obras teatrales se realizaron de forma asidua en todas las ciudades del Imperio. Sin embargo, la epigrafía no recogió la totalidad de las representaciones teatrales realizadas como evergesías libres[127]. Sin obviar que no se han conservado la totalidad de las inscripciones de época romana. Las evergesías con un mayor reflejo en la epigrafía fueron las evergesías libres que se realizaron para conmemorar un acto destacado (ej. una festividad, un triunfo etc.) y las que acompañaron a un trabajo de mantenimiento o decoración en el teatro. Los *ludi scaenici* fueron financiados tanto por el poder imperial como por las élites locales. Esta oligarquía costeó, en un porcentaje algo superior, estas representaciones. La razón, posiblemente, estribó en que fueron las élites quienes costearon un mayor número de obras de decoración y reparación en las edificaciones teatrales y estas solían acompañarse de estas actuaciones. De ahí, su mayor inversión en estos *ludi scaenici*.

[127] MELCHOR GIL 1996, 215-236.

CHAPTER 10. Conclusions.

Through our research we have tried in different chapters to develop, as clearly and accurately as possible, our study hypothesis: in what were different and similar eight Roman theatres of *Hispania citerior* from an (1) architectural, (2) urban and (3) economic point of view. The conclusions will follow these three paragraphs.

1. From an architectural point of view.

To understand the architectural characteristics of the theatres of our research, their differences, and similarities, it is necessary to look for the origin of the Roman theatrical architecture. We have taken Pompey's theatre[1] as its origin. This represents the beginning, not chronological, but symbolic, of the Roman theatrical architecture. The importance of this theatre resided in its construction within the *Urbs*[2] and its study by Vitruvius as the basis of the Roman theatrical model. Many of these Vitruvian precepts have been applied in the theatres of our research, although always adjusting to the topographic conditions of the place and to the available economic resources. However, there were some aspects inaugurated by this first theatre in Rome that remained in all the Roman theatres. Without showing significant differences between the Roman theatres of our research and the rest of the Roman Theatres

The theatres became an unequivocal symbol of Romanity. Only a part of these would have been fully or partially financed by the *Domus Imperatoria*[3]. The first example of this economic capacity was visible in Marcelo's theatre, funded by Augustus himself. Most of the Roman cities counted on this building as a meeting place for the Roman people, in a hierarchical and ordered manner, as shown by the division of their gradients and accesses to it. This showed that the entire Roman people were entitled to the *otium*, but not from the same place. Even though it is a place of enjoyment, this is not an impediment to use it for a religious purpose. The theatre was not only a place of performances cause in many cases they had temples in its interior and sculptural

[1] ARRANZ SANTOS 2019, 293-296; CARCOPINO 2004; CHAPINAL HERAS 2011,96-98; JÁRREGA DOMÍNGUEZ 2007, 35-76; LÓPEZ BARJA DE QUIROGA 2021; LÓPEZ NOVILLO 2012, 65-82; RUIZ MONTIEL 2022, 329-335; WILCOX 2009.

[2] COARELLI 1987a, 91-100; CECERE & GRAZIA 2007, 12-16; GARCÍA SÁNCHEZ 2008, 177-200.

[3] TOSI 1999; SEAR 1983, 55-68; SAURON 2003,71-84; MONTERROSO CHECA 2009, 181-207, 2010c, 65-84, 2013, 19-23; KOLB 1981; JORDAN 1874; PISANI SARTORIO & CIANCIO ROSSETTO 1997. 188-196; COARELLI & SAURON 1978, 705-726; LETELLIER-TAILLEFER 2016, 573-599; DURET 1983; DENARD 2002, 25-43, 2005, 69-76.

decoration of the main deities of the Roman Pantheon, granting it a religious use[4]. From these generalities we will be able to establish the conclusions of the particularities of the theatres of our research.

One of the first aspects to describe the specific architectural characteristics of the theatres in our studio are their dimensions (see 5.1.1). The measure typically used was the diameter of his *orchestra*. One of the peculiarities of the dimensions of the theatres of *Hispania citerior* is that two of their theatres were at the first and last place in terms of size. *Caesaraugusta* was the largest theatre with thirty-two metres[5] and *Pollentia* was the smallest theatre with eleven metres[6]. One point to highlight in the case of *Hispania citerior* was that *Tarraco* (twenty metres and fifty centimetres[7]), as the provincial capital, did not have the largest theatre of the province. Against this, the provincial capitals of *Corduba* (thirty-one metres[8]) and *Augusta Emerita* (twenty-one feet sixty-five centimetres[9]) had theatres of greater size compared to the rest of the theatres of the province. The urban needs in *Tarraco* caused his theatre to be built on an already existing urban plot. This gave the theatres of *Hispania citerior* the peculiarity that their provincial capital had a smaller theatre than the other two theatres of the Hispania provincial capitals.

The *orchestra* was the space used to separate the gradient from the stage. This space has been paved, mostly, in the theatres of the three Hispanic provinces through *opus sectile*. In this case, the theatres of the *Hispania citerior* decorated their orchestra in a similar way to the rest of the Hispanic theatres. In addition, the *opus sectile* used in the *orchestra* of the theatres of *Olisipo*, *Augusta Emerita*, *Caesaraugusta* and *Tarraco* had important similarities with each other, both in the materials used, as well as in the colours and the composition scheme.

The *cavea* was divided in the totality of the Hispanic theatres into three sectors (from the nearest to the furthest of the *scaena*): *inma*, *media* and *summa cavea*. However, the division within each of the three sectors was different in each Hispanic theatre. The

[4] MARTÍNEZ LÓPEZ 2006, 303-342; RODRÍGUEZ CORTÉS 2010, 137-143; GUIRAUD 1985, 399-403; GONZÁLEZ LONGO 2016.
[5] ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; BELTRÁN LLORIS 1993,93-119; GUTIÉRREZ BEHEMERID 2015, 153-163; LACABE ROMANA & AGUAROD OTAL 2017, 582-585.
[6] AMORÓS AMORÓS 1958; ALMAGRO BASCH & AMORÓS AMORÓS 1954, 237-238; MORENO PÉREZ 2007, 87-106; ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50.
[7] GRIS JEREMIAS 2014, 331-371.
[8] VENTURA VILLANUEVA 2006, 99-148; GARRIGUET MATA 2002; MÁRQUEZ MORENO 2004, 337-353; VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180.
[9] MATEOS CRUZ 2018, 52.

inma cavea must be composed of fourteen rows or more, so it could be occupied by the members of the *ordo equester*. This was reflected in the *Lex Roscia Theatralis*. However, this was not achieved in all Hispanic theatres. The theatres with this number of grades or higher were the following: *Clunia*, *Augusta Emerita*, *Carthago Nova*, *Gades*, *Bilbilis*, *Caesaraugusta*, *Tarraco*, *Acinipo*, *Baelo Claudia*, *Malaca*, *Singilia Barba* and *Corduba*. Most were provincial capitals or conventual capitals, that is, cities destined to host many members of the elite of the *conventus*. It was therefore necessary for the *inma cavea* of the theatres of these cities to have a greater number of grades. Even more if we consider that after many of these meeting's games were held. Within these games the *ludi scaenici* were the most economical[10]. In this case, we observe that the theatres of *Hispania citerior* shared the characteristic of having fourteen rows or more in their *inma cavea*, with the theatre of the convent capitals of the rest of the Hispanic provinces.

The three theatres with the greatest capacity in their *media cavea* were in three convent capitals, *Clunia*[11], *Gades*[12] and *Metellinum*[13], and not in the three provincial capitals. These three provincial capitals prioritized giving their elites space over the plebs. The reasons why these three theatres had a greater capacity for the people over the rest were diverse. In the case of Cluniense it was the theatre with the highest number of grades for this social group of the Iberian Peninsula, probably because its situation within the Castilian plateau agglutinated many populations from its surrounding territories. In the case of the theatre of *Gades*[14], with also twenty degrees, its explanation was due to a greater archaeological information that we have about the same front to its provincial capital, *Corduba*[15], inserted in the current urban plot. Therefore, it is a fact that must be taken with caution as we do not know the number of terraces of the Córdoba theatre. In the case of *Metellinum*[16], with eight rows of stands in this sector, the difference was only three rows with respect to its provincial capital, *Augusta Emerita*[17], with five rows. Therefore, the reasons for increased capacity in this sector in the Lusitan case could be

[10] RODÀ DE LLANZA 2010, 177-188; ANDREU PINTADO 2013, 75-93; CEBALLOS HORNERO 2004b, 135-144; DUMONT 1992, 39-45; MELCHOR GIL 1996, 215-236; PEDRON 1999, 93-112. MELCHOR GIL & RODRÍGUEZ NEILA 2012, 109-171; RODRÍGUEZ NEILA 1987, 407-436.
[11] MARTÍNEZ DÍEZ 2020, 223-231; DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-45.
[12] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011, 259-311; DE DIOS BORREGO DE LA PAZ 2009, 171-226.
[13] MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391-398.
[14] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011.
[15] DUPRÉ RAVENTÓS 2004a.
[16] MATEOS CRUZ & PICADO PÉREZ 2011, 391-398.
[17] MATEOS CRUZ 2018.

multiple. The *summa cavea* of the Hispanic theatres largely disappeared (see 5.1.2.2) because it was the highest part of the gradient and was made with poor quality materials.

Therefore, about the composition of its gradients we note that the theatres of the three Hispanic provinces shared important similarities and small differences. The latter were due to the time the theatre was built (ex. need to be built on a pre-urban plot). However, we can talk about a common model in the construction and distribution of the basement of the theatres of the three Hispanic provinces.

The presence of a *sacellum* in its *cavea* could only be identified in the theatres of *Bilbilis*[18] and *Augusta Emerita*[19], not being an architectural peculiarity of the theatre of the *Hispania citerior*. The external and internal accesses of the theatres were similar in all Hispanic theaters. The internal circulation was carried out by ring galleries[20]. Its function was to ensure separate access for spectators to each sector of the gradient. External circulation was carried out through vomiting. These communicated the different sectors of the gradient with the outside. The only peculiarity was the access system to the *Caesaraugusta* Theatre and the *Colonia Patricia* Theatre[21]. This may be due to the larger dimensions of both theatres, respect to the rest of Hispanic theatres, which may require this specification.

The first theatres of both Pompey and later Marcelo and Balbo were theatres "in plano". This means that its gradient was built through the creation of a series of substructions necessary for its maintenance. The only two Hispanic theatres that followed this tradition were two theatres from *Hispania citerior*, *Caesaraugusta*[22] and *Pollentia*[23].

---

[18] MARTÍN BUENO 2017, 239-262.
[19] MATEOS CRUZ 2018.
[20] *Bilbilis*: MARTÍN BUENO 1975a, 1987, 17-32, 1991a, 197-200, 1997, 117-122, 2017, 239-262, 2020, 89-104; AGUILERA HERNÁNDEZ 2017; *Caesaraugusta*: ESCUDERO Y ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2016, 97-98; GALVE IZQUIERDO 2018, 59-119; GUIRAL PELEGRÍN 2014, 123-137; *Carthago Nova*. BOLUDA GUTIERREZ *et al*., 2020, 42-53; LLORENS FORCADA 1994; PEREA YÉBENES 2005, 65-86; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 2006, 276-290; SOLER HUERTAS 2005a, 2014, 193-228; *Pollentia*. ORFILA PONS & ARRIBAS PALAU 2000, 33-50; RANIERI *et al*., 2016, 125-135; VALLORI MÁRQUEZ, CAU ONTIVEROS, ORFILA PONS 2011, 285-304; *Saguntum*: ALMAGRO GORBEA 1979, 165-188; HERNÁNDEZ HERVÁS 1989; LARA ORTEGA 1991; *Segobriga*. SESÉ ALEGRE 1995; GRIS JEREMIAS 2014, 331-371; *Tarraco*. MAR MEDINA 2015, 326; BERGES SORIANO 1982, 115-137; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 34-35; ROCA ROUMENS 1983, 97-101.

[21] VENTURA VILLANUEVA 2006,99-148.
[22] ESCUDERO ESCUDERO & GALVE IZQUIERDO 2013, 2016, 97-98.
[23] ALOMAR I ESTEVE 1962, 66-67; AMORÓS AMORÓS 1958; 1987 73-88, ARRIBAS PALAU 1978, 1973; BERNABÓ BREA 1951, 18-29, 1947/52, 471-477.

In both cases, the construction of the theatre using this constructive system was more a topographic necessity than a thoughtful decision. The constructive system of the theatres of *Corduba*[24] and *Carthago Nova*[25] were two examples of the continuity of the architectural model of Marcelo's theatre. Thus, three theatres from the *Hispania citerior* presented specific constructive characteristics that differed from the rest of the Hispanic theatres.

The chronology of the Hispanic theatres, from the oldest to the most recent, was as follows: : (1) *Metellinum*, (2) *Pollentia*, (3) *Acinipo*, (4) *Tarraco*, (5) *Caesaraugusta*, (6) *Emerita Augusta*, (7) *Carthago Nova*, (8) *Gades*, (9) *Malaca*, (10) *Italica*, (11) *Olisipo*, (12) *Corduba*, (13) *Carteia*, (14) *Bilbilis*, (15) *Bracara Augusta*, (16) *Regina Turdulorum*, (17) *Singilia Barba*, (18) *Baelo Claudia*, (19) *Saguntum*, (20) *Segobriga* and (21) *Urso* (see 5.2. Chronology). The chronological peculiarity of the theatres of the *Hispania citerior* was that two of the four oldest theatres of the Peninsula belonged to this province. Thus, the theatres of *Pollentia* (the first half of the 1st century BC[26]) and *Tarraco* (43-31 BC[27]) were among the first peninsular theatres. In addition, three other theatres from the *Hispania citerior*, *Saguntum*[28], *Segobriga*[29] and *Clunia*[30] were among the last theatres built in Hispania. It must be highlighted the case of *Clunia* that despite having a rectilinear tracing on its stage front as one could expect from the early Hispanic theatres, its chronological dating was attributed to the Flavia era. Therefore, the chronological aspect may have been another of the peculiarities of the theatres of *Hispania citerior*. Although, in our opinion, the chronology of each theatre was a consequence of the needs of each of its cities to equip themselves, at a specific time, with these buildings of performances.

As has been seen in the development of chapter 3 of our thesis, the Vitruvian norms served to configure the dimensions of Hispanic theatres. However, in most theatres these rules were not strictly followed. and we observe different deviations, without

[24] VENTURA VILLANUEVA 1999,179-180, 2006, 99- 148.
[25] COURTOIS 1989, 101-120.
[26] AMORÓS AMORÓS 1958, ORFILA PONS, CAU ONTIVEROS, CHÁVEZ ÁLVAREZ 2008, 325-332.
[27] MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS 2015.
[28] ARANEGUI GASCÓ & HERNÁNDEZ HERVÁS 1993,13-24; LARA ORTEGA 1991.
[29] ABASCAL PALAZÓN *et al*., 2010; CEBRIÁN FERNANDEZ 2020, 435-458, 2022, 35-50.

[30] MARTÍNEZ DÍEZ, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, TUSET BERTRÁN 2020, 223-231; DE LA IGLESIA SANTAMARIA 2016, 43-64.

significant differences between the different Hispanic theatres. The composition of the stage front through different overlapping architectural orders was a common feature of Roman theatres throughout the Empire. However, the number of commands from the stage front was variable. The theatres of *Hispania citerior* (*Tarraco*[31], *Carthago Nova*[32] *Saguntum*[33] and probably *Clunia*[34]) opted, mostly, for the construction of three architectural orders on their stage fronts, compared to the rest of Hispanic theatres who opted for two architectural orders. This was therefore a distinctive feature of the theatres of this province in relation to the theatre architecture of the rest of the peninsular territory. We do not know whether the annexed dependencies of the stage front, *parascenia*, *versuara* and *postscaenium*, presented significant differences between the different Hispanic theatres.

The elements of the architectural decoration analysed in Hispanic theatres were bases, shaft, capitals, and cornices. The bases of the theatres of the *Hispania citerior* were mostly composite bases or double attic bases without plinth (17), attic bases with plinth (13) attic bases without plints (12) and indeterminate Roman bases (7). The bases of the *Baetica* province were mostly attic bases without specification of the presence of plinth (8 complete + 28 fragments[35]). In *Italica* a single specimen of base decorated with pilaster was found. The bases of the province of *Lusitania* were mostly attic bases without plinth (28[36]). Therefore, attic bases were the typology used mostly in all Hispanic theatres, with small differences such as the incorporation or absence of plinth. The fists did not have many modalities except if they were striated or smooth. Therefore, we cannot talk about significant differences in the use of this decorative architectural element in the different Hispanic theatres, more than the combination of these two typologies, in greater or lesser proportion. It was noted, however, that the use of smooth shaft was mostly observed in all Hispanic theatres.

[31] MAR MEDINA 1992, 163-181, MAR MEDINA *et al*., 2015; GRIS JEREMIAS 2015, 217.
[32] RAMALLO ASENSIO & RÖRING 2010, 217-218; RAMALLO ASENSIO & RUIZ VALDERAS 1998, 66-67; SOLER HUERTAS 2020, 143-208.
[33] HERNÁNDEZ HERVÁS 1986, 243-256, 1989; LARA ORTEGA 1991; ARANEGUI GASCÓ & HERNANDEZ HERVÁS 1993, 13-24.
[34] DE LA IGLESIA SANTAMARÍA *et al*., 2005, 33-41.
[35] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 54-62; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004.
[36] MATEOS CRUZ 2018.

The headquarters of the theatres of *Hispania citerior* were canonical Corinthian chapters (completes 26 and fragments 15), Corinth capitals[37] (complete 21 and Fragments 16), Corinth capitals of smooth leaves (4), ionizing capitals (1) and ionic capitals (1). In the Lusitan theatres, the capitals presented different morphological peculiarities in their plant wrapping (e.g. the accuracy in the double-lobed chiselled of the corners or in their morbidity[38]). These specific features were the result of the work of different workshops. Among them were the workshop of the north plateau[39] and that of the *Lusitania*. The work of the latter was mainly observed in the theatre of *Augusta Emerita*[40]. In addition, the chapters of *Augusta Emerita* showed similarities with those of *Saguntum* in terms of their economy of means. An example of this was the use of the *stile corrente* which was manifested in the deep channels that sucked the corners, both in the capitals and in the cornices[41]. The chapters of the theatres of *Regina* presented important similarities with those of the *Corduba*[42] and *Olissipo*[43] theaters. The most widely used capitals in the province of Lusitania were the Corinthian capitals (37). Like those of the *Baetica* (complete 5 and fragments 23). Therefore, the typology most used in Hispanic theatres were the Corinthian capitals, in their generic denomination.

The elements of the tabernacle were preserved very unequally among the different Hispanic theatres. Therefore, we cannot draw conclusions on them. Other decorative architectural elements found in the theatres of the *Hispania citerior* were antefixes (2), podium (1), architrave (3) and small decorated molding (2). In the theatre of *Corduba*[44] were found the only keys of arches decorated with masks, very similar to those of the theatre of Marcelo in Rome[45]. In short, there were no significant differences between the different Hispanic theatres in their architectural decoration, more than the specific specifications of a particular workshop or the number of preserved pieces.

The materials used for the architectural decoration of the different theatres have been divided into local materials and marble materials. The phenomenon of the gradual

[37]We have used the name Corinthian capital in a generic way when its formal or typological features do not allow us to assign it to a subtype (ex. Canonical).
[38] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 58.
[39] GUTIERREZ BEHEMERID 2006, 251-262.
[40] MATEOS CRUZ 2018.
[41] *Augusta Emerita*. MATEOS CRUZ 2018, 154. *Saguntum*. CHINER MARTORELL 1990.
[42] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 73.
[43] DE LA BARRERA ANTÓN 2002, 73.
[44] MÁRQUEZ MORENO 1991, 309-324.
[45] ZANKER 1992, 179-185.

marmorization of Roman cities was extensive throughout Hispania[46] and the diversity of both local and imported marbles was a sign of power in any city of the Empire[47]. In this way, the use of marble in some cities was linked to imperial power. In the theatres of the *Hispania citerior*[48] we observe a particularity with a majority use of local stones compared to the marble used in the rest of Hispanic theatres (see Annex architectural decoration and 5.3.3). Eighty-nine per cent of the materials used in theatres in the *Hispania citerior* were local materials. While we can think that this may be a distinctive feature of the theatres of this province compared to the rest of the Hispanic theatres, this statement must be taken with caution, inasmuch as, the archaeological pieces that have arrived to our days, were not the totality of the architectural decoration existing at the time of the construction of the theatre and much less. However, we want to reflect this fact if future studies can confirm it.

To analyse the differences and similarities in the sculptural decoration of the theatres of the three Hispanic provinces, we will take as an example the sculpture decoration in the theatre of the 3 provincial capitals (see 4.2). The theatres of *Tarraco*[49] and *Augusta Emerita*[50] presented statuary cycles of similar chronology. In both cases his theatres were adorned with statues linked to imperial power and his divinities. Most of these sculptures were made in white marble. This was the material used, mostly, to represent imperial power. Unfortunately, we do not have data on the sculptural decoration of the other provincial capital, the theatre of *Corduba*[51]. However, it would not be disappointing to think that both the *Corduba* city theatre and the Gaditan theatre[52] had sculptural cycles linked to imperial power, as a symbol of allegiance to it. It may be reasonable to think that the common feature that shared the sculptural decoration of the three theatres was their dedication to imperial power and their divinities.

[46] RAMALLO ASENSIO 2004.
[47] NOGALES BASARRATE & BELTRÁN FORTES 2008.
[48] AVELLÁ DELGADO 1980, 221-226; BERGES SORIANO 1982, 115-137; CORTÉS CONTRERAS 1983, 955-962; GRIS JEREMIAS 2015; MASSÓ CARBALLIDO 2016, 5-43; PUIG I CADAFALCH 1920, 1934; REMOLÀ VALLVERDÙ 2019; ROCA ROUMENS 1983,97-103; RODRÍGUEZ ALMEIDA 1994, 197-217.
[49] GRIS JEREMIAS 2015; KOPPEL GUGGENHEIM 1985, 15-25.

[50] MELCHOR GIL 1994c, 2013a, 217-238.
[51] MÁRQUEZ MORENO 2004, 337-353; VENTURA VILLANUEVA 1999, 179-180.
[52] BERNAL CASASOLA & ARÉVALO GONZÁLEZ 2011.

In relation to the pictorial decoration, we cannot establish specific characteristics of the theatres of *Hispania citerior* with the rest of the Hispanic theatres, due to the scarce preservation of this decoration in the totality of the theatres of the Iberian Peninsula.

2. From the urban point of view.

The situation of theatres in Hispanic cities could be given in two forms, extramural or intramural. In the case of Hispanic theatres, the second location prevailed, almost entirely. Within its intramurals were built close to the forum, two-thirds of the total of Hispanic theatres. For the analysis of the construction of the theatre in a particular place of the city were considered different factors[53].

On the topographic factor, as we have already highlighted in the section of the constructive system, most of the Hispanic theatres were built "in montibus" taking advantage of the slope level. On the climate factor, Hispanic theatres were built, mostly, with a northwest orientation, which was the preferred orientation of the Vitruvian norms. On the functional factor, the performance buildings and the theatres were situated close to the main channels of communication. On the urban factor, almost all Hispanic theatres, with a percentage of more than seventy-five percent, were designed according to a unitary urban planning plan. On the ideological factor, theatres in coastal cities were placed close to the port to a greater theatrical setting. In the absence of the maritime element, they used other mechanisms (e.g. the level of the terrain, the proximity to the gates of the wall, the elevated position, etc.) to this scenography. All theatres were producers of economic dynamics, to a greater or lesser extent (see chapters 6 and 7).

These patterns were common to all Hispanic theatres and probably to the rest of the Roman world. This was because these factors were described by the Treaty of Vitruvius[54]. This was used in all theatrical constructions, with major or minor deviations. In the case of the Hispanic, we can observe an almost complete application of these precepts. We would therefore be faced with a common model based on the factors used for the construction of the theatre in a key space within the Roman city.

[53] HAUSCHILD 1982, 139-152.
[54] *Vitr*.5.3.

3. From an economic-evergetic point of view.

The financing of Hispanic theatres is a subject that could encompass a doctoral thesis. In our case, it is only the vertex of a triangle which explains in what were different theatres of *Hispania citerior*. To this end, we have taken epigraphy as the main source of information. To this end, we have prepared an epigraphic annex (See Epigraphic Annex) where we collect the headings that contain the economic participation of the local elites or of the imperial power in the different Roman theatres, focusing on those of *Hispania citerior.*

Economic participation in Roman theatres was given through two main powers, the local or municipal elites and imperial power. The first conclusion to which we have come is that we cannot establish a single funding model for Hispanic theatres. We have not even observed common funding models among the theatres in the Hispanic provinces. This is because we must talk about each theatre individually, without parallels in its financing with the rest of the theatres. Insofar as it was their circumstances, such as the timing of their construction and their higher or lower cost (e.g. greater or lower funding due to larger or smaller size, need to adapt to the terrain, technical problems, etc.) that required the participation of one power or another.

The main conclusion to which we have come is that we cannot speak of the full financing of theatres by one of these powers. While, in no theatre, the imperial power took care of its design, construction, ornamentation and the necessary repairs that it required over time exclusively without the participation of the local elites and the same happens on the contrary. This was due to the enormous cost of the construction of a monumental building of this magnitude, which necessarily demanded the collaboration of both powers. Although, in many cases, the plots of action of each of them have been delimited.

For example, the imperial power was responsible, among other matters, probably, for the provision of marble materials. The local elites took care of tasks prior to the construction of the theatre, such as the land adjustment. In addition, the imperial power intervened in the planning and design of the theatre along with the more costly works such as water drainage, which required a great deal of resources and money, as this power had the contacts and resources necessary for this. However, the lack of epigraphic,

archaeological, and literary testimonies prevents us from having more information about the different individuals who participated in the financing of these spectacle buildings[55].

Also, the local elites were better aware of the needs of their buildings. This led them to participate in the necessary maintenance work to avoid its ruin. This aspect was very important because the appearance of apathy in their public constructions represented a reflection of themselves. Showing a ruinous building to its visitors reflected its scarce economic power. Moreover, the Roman Empire was very vast with enormous buildings under his power that prevented knowing the needs and maintenance of each of them. Similarly, the fact that the local elites also participated in the majority in the ornamentation of theatres was due to this being one of the most visible and spectacular parts of it (see chapters 8 and 9). The construction, repair and maintenance of the theatres was an enormous cost, but they were not the only evergesia performed in these buildings of spectacle, but the realization of the *ludi scaeni*, had a greater reflection in the epigraphy. This was because the cost of performing shows freely was much lower, hence more frequently.

Therefore, we cannot speak of the fact that the theatres of *Hispania citerior* were different with respect to their financing in relation to the rest of the Hispanic theatres. But we must talk about, possibly, each theatre as an individual building financed by both powers jointly according to its needs. We can only establish a similarity in the theatres of the three provincial capitals, *Tarraco*, *Augusta Emerita* and *Corduba*, which were presumably, since we still lack epigraphic and archaeological evidence that confirms it, financed, in a majority way by the imperial power (See Annex epigraphic).

All these were the characteristics regarding the architecture, urban planning and economy, of the theatres of earlier Hispania. As we have seen throughout the thesis, and without attempting to be generic and categorical, we can say that the theatres of *Hispania Citerior* presented great similarities with the rest of Hispanic theatres and small peculiarities typical of this territory.

[55] MELCHOR GIL 1993a, 63-89, 1993b, 2006a, 201-211.

ANEXO.

LA DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA DE LOS TEATROS ROMANOS DE LA *HISPANIA CITERIOR*

1. TEATRO ROMANO DE *BILBILIS*

Las piezas de decoración arquitectónica que mostramos a continuación son únicamente las que se encuentran expuestas en el Museo de Calatayud. No pudimos acceder a los fondos del Museo, por ende, solo hemos incluido estas piezas, que son las más representativas de las que dispuso el teatro. A excepción, de dos basas con arranque de fuste que se pueden ver in situ (basas nº III y IV)

BASAS

I. Basa ática sin plinto con fuste estriado

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro.
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud.
- **Identificación:** basa con fuste estriado en hélice.
- **Descripción:** Parte inferior de una columna sobre la que reposa el fuste, del cual se conserva una parte. El fuste es estriado lo que nos indica que posiblemente el capitel que rematase la columna sería corintio. La basa está compuesta por tres molduras; dos boceles circulares o medios toros y una escocia intercalada entre ambos. El fuste no está estriado en su totalidad, lo que indica que estaría colocado para verlo de frente.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 40 cm.
  - **Diámetro máximo:** 80 cm.
  - **Diámetro mínimo:** 52 cm.
- **Paralelos:** la basa nºII.
- **Cronología:** s.I- II d.C.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO**.** 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 1. Basas. 1 a. p.1.

II. Basa ática sin plinto con fuste liso

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro.
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud.
- **Identificación:** basa con fuste liso.
- **Descripción:** Parte de una columna de la que sólo se conservan la basa y una pequeña parte del fuste. El fuste es liso, lo que nos indica que el capitel que rematase la columna sería de orden jónico. La basa es la pieza de apoyo y está compuesta por tres molduras: dos boceles circulares o medios toros y una escocia intercalada entre ambos.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 34 cm.
  - **Diámetro máximo:** 64,5 cm.
  - **Diámetro mínimo:** 45 cm.

- **Paralelos:** el resto de las basas encontradas en el teatro tienen el fuste liso por eso nos inclinamos a pensar que su procedencia podría no ser el frente escénico del teatro sino de otro enclave.
- **Cronología:** s.I d.C.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 1. Basas. 1b. p.1

III. Basa ática sin plinto con fuste estriado

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Bilbilis.*
- **Ubicación actual:** Frente escénico del teatro romano de *Bilbilis*.
- **Identificación:** basa con fuste estriado en hélice.
- **Descripción:** Parte inferior de una columna sobre la que reposa el fuste, del cual se conserva una parte. El fuste es estriado lo que nos indica que posiblemente el capitel que rematase la columna sería corintio. La basa está compuesta por tres molduras; dos boceles circulares o medios toros y una escocia intercalada entre ambos. El fuste no está estriado en su totalidad, lo que indica que estaría colocado para verlo de frente. Esta pieza se encuentra in situ en el teatro, por tanto, tiene un elevado grado de desgaste que impide ver sus acanaladuras con claridad.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 34 cm .
  - **Diámetro máximo:** 64,5 cm.
  - **Diámetro mínimo:** 45 cm.
- **Paralelos:** basa nºI y basa nº III. Presenta idénticas características formales y de conservación a la basa nº IV.
- **Cronología:** s.I d.C.
- **Estado de conservación:** muy deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 1. Basas. 1c. p.1.

IV. Basa ática sin plinto con fuste estriado

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Bilbilis.*
- **Ubicación actual:** Frente escénico del teatro romano de *Bilbilis*
- **Identificación:** basa con fuste estriado en hélice
- **Descripción:** Parte inferior de una columna sobre la que reposa el fuste, del cual se conserva una parte. El fuste es estriado lo que nos indica que posiblemente el capitel que rematase la columna sería corintio. La basa está compuesta por tres molduras; dos boceles circulares o medios toros y una escocia intercalada entre ambos. El fuste no está estriado en su totalidad, lo que indica que estaría colocado para verlo de frente. Esta pieza se encuentra in situ en el teatro, por tanto, tiene un elevado grado de desgaste que impide ver sus acanaladuras con claridad.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 34 cm .
  - **Diámetro máximo:** 64,5 cm.
  - **Diámetro mínimo:** 45 cm.
- **Paralelos:** basa nºI y basa nº III. Presenta idénticas características formales y de conservación a la basa IV.
- **Cronología:** s.I d.C.

- **Estado de conservación:** muy deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**: ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 1. Basas. 1d. p.1.

FUSTES

I. Fuste estriado

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro.
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud.
- **Identificación:** fuste estriado.
- **Descripción:** Tambor de fuste con estrías. Estas acanaladuras no están muy pronunciadas sino marcadas de forma leve. Esto se puede deber al elevado grado de desgaste de la pieza. Presenta varias fracturas.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 74 cm del fuste, junto a la basa 97 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm de diámetro.
  - **Estrías:** 2,7 cm.
- **Paralelos:**
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 2.Fustes. 2a. p.2.

II. Fuste liso.

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud
- **Identificación:** fuste liso
- **Descripción:** Tambor de fuste liso. Presenta diferentes marcas del trabajo de alisado del fuste. Muestra algunas marcas de deterioro en su parte superior
- **Material:** caliza
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 92 cm.
  - **Diámetro:** 59 cm de diámetro.
- **Paralelos:** fuste nºVII de idénticas características. De hecho, son fragmentos de tambores de un mismo fuste
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 2.Fustes. 2b. p.2.

III. Fuste liso.

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud
- **Identificación:** fuste liso

- **Descripción:** Tambor de fuste liso. Presenta diferentes marcas del trabajo de alisado del fuste. Muestra algunas marcas de deterioro en su parte superior
- **Material:** caliza
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 87 cm cm.
  - **Diámetro:** 47 cm de diámetro.
- **Paralelos:** fuste nºVI de idénticas características. De hecho, son fragmentos de tambores de un mismo fuste.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 2.Fustes. 2c. p.2.

CAPITELES

I. Capitel corintio.

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro. Debido al tamaño del capitel podemos pensar que es del primer orden.
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud.
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Descripción:** Capitel corintio con forma de campana invertida o cesta de la que rebosan las hojas de acanto y las rosetas de cinco pétalos, cuyos tallos dan lugar a una especie de volutas o espirales llamados caulículos en las cuatro esquinas, que es este caso se intuyen, ya que se han perdido en parte.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 72 cm.
  - **Diámetro:** 46 cm.
- **Paralelos**: no tiene paralelos.
- **Cronología:** s.I d.C- s.II d.C.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 3.Capiteles. 3a. p.3.

II. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro. Debido al tamaño del capitel podemos pensar que es del segundo orden del frente escénico.
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** Capitel corintio canónico. Presenta diferentes fragmentaciones en su parte superior, pero debido a la reconstrucción se ha podido ver en su totalidad. A excepción de este deterioro presenta un buen estado de conservación. Debido a su tamaño medio pensamos que podría pertenecer al piso superior del teatro.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 56 cm.
  - **Diámetro:** 37 cm.
- **Paralelos:** Capitel nº II-VI.
- **Cronología:** s.I d.C- s.II d.C.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 3.Capiteles. 3b. p.3.

III. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro. Debido al tamaño del capitel podemos pensar que es del segundo orden del frente escénico.
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** Capitel corintio canónico. Presenta diferentes fragmentaciones en su parte inferior, pero debido a la reconstrucción se ha podido ver en su práctica totalidad. A excepción de este deterioro presenta un buen estado de conservación. Debido a su tamaño medio pensamos que podría pertenecer al piso superior del teatro.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 56 cm.
  - **Diámetro:** 37 cm.
- **Paralelos:** Capitel nº II-VI.
- **Cronología:** s.I d.C- s.II d.C.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 3.Capiteles. 3c. p.3.

IV. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro. Debido al tamaño del capitel podemos pensar que es del segundo orden del frente escénico.
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** Capitel corintio canónico. Presenta diferentes fragmentaciones en su parte superior, pero debido a la reconstrucción se ha podido ver en su práctica totalidad. A excepción de este deterioro presenta un buen estado de conservación. Debido a su tamaño medio pensamos que podría pertenecer al piso superior del teatro.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 56 cm.
  - **Diámetro:** 37 cm.
- **Paralelos:** Capitel nº II-VI.
- **Cronología:** s.I d.C- s.II d.C.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 3.Capiteles. 3d. p.3.

V. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro. Debido al tamaño del capitel podemos pensar que es del segundo orden del frente escénico.
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.

- **Descripción:** Capitel corintio canónico. Tiene un muy buen estado de conservación lo que permite ver con toda claridad los diferentes elementos del capitel. Debido a su tamaño medio pensamos que podría pertenecer al piso superior del teatro.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 56 cm.
  - **Diámetro:** 37 cm
- **Paralelos:** Capitel nº II-VI.
- **Cronología:** s.I d.C- s.II d.C.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 3.Capiteles. 3e. p.3.

VI. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** Teatro romano de *Bilbilis*. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro. Debido al tamaño del capitel podemos pensar que es del segundo orden del frente escénico.
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud.
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Descripción:** Capitel corintio canónico. Presenta diferentes partes fragmentadas sobre todo en su parte superior. Debido a su tamaño medio pensamos que podría pertenecer al piso superior del teatro.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 56 cm.
  - **Diámetro:** 37 cm.
- **Paralelos:** Capitel nº II-VI.
- **Cronología:** s.I d.C- s.II d.C.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 3.Capiteles. 3f. p.3.

VII. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** Teatro romano de Bílbilis. No sabemos su procedencia exacta dentro del teatro. Debido al tamaño del capitel podemos pensar que es del primer orden del frente escénico.
- **Ubicación actual:** Museo de Calatayud.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** Capitel corintio canónico. Presenta muy mal estado de conservación que nos impide ver con claridad sus diferentes elementos. Aunque por similitud con el capitel nº VIII podemos saber sus características formales.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 72 cm.
  - **Diámetro:** 46 cm.
- **Paralelos:** no tiene paralelos.
- **Cronología:** s.I d.C- s.II d.C.
- **Estado de conservación:** muy deteriorado.

- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO. 1. Teatro romano de *Bilbilis*. 3.Capiteles. 3g. p.3.

2. TEATRO ROMANO DE *CAESARAUGUSTA*.

FUSTES

I. Fuste estriado

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano.
- **Identificación:** fuste estriado.
- **Descripción:** Fragmento de fuste estriado con listeles de sección convexa intercalando unos con otros de menor y mayor anchura.
- **Material:** alabastro.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:**75 cm.
  - **Diámetro:**42 cm.
- **Paralelos**: Es el único fragmento de fuste de gran tamaño conservado, el resto son fragmentos de menor tamaño (hasta 20 cm).
- **Cronología:** Alto Imperio (s. I a. C – s. II d. C).
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor.** María Gómez Robledo.
- **Foto.** ANEXO**.** 2. Teatro romano de *Caesaraugusta*. 1.Fustes. 1a. p.4.

CAPITELES

I. Capitel corintio

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano.
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Descripción:** Capitel corintio en el que se observan las hojas de acanto curvando su extremo final hacia el exterior. La segunda mitad superior presenta un elevado grado desgaste que nos impide ver con claridad los elementos que la componen.
- **Material:** alabastro.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:**56,50 cm.
  - **Diámetro:** 68,20 cm.
- **Paralelos:** capital corintio nºII
- **Cronología:** Alto Imperio (s. I a. C – s. II d. C).
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor.** María Gómez Robledo y http://ceres.mcu.es/pages/Main
- **Foto.** ANEXO**.** 2. Teatro romano de *Caesaraugusta*. 2.Capiteles. 2a. p.4.

II. Capitel corintio

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano.
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Descripción:** Capitel corintio decorado con dos coronas de hojas de acanto. Estas muestran una ligera rotura en la parte superior de la misma, por lo que parece que se curvarían hacia el exterior.
- **Material:** alabastro.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:**50,50 cm.
  - **Diámetro:** 73,60 cm.
- **Paralelos:** capitel nºI
- **Cronología:** Alto Imperio (s. I a. C – s. II d. C).
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor.** María Gómez Robledo y http://ceres.mcu.es/pages/Main
- **Foto.** ANEXO**.** 2. Teatro romano de *Caesaraugusta*. 2.Capiteles. 2b. p.4.

III. Capitel jónico

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano.
- **Identificación:** capitel jónico.
- **Descripción:** Capitel jónico formado por una primera hilera de arcadas ciegas, seguidas por ovas de pequeño tamaño dispuestas horizontalmente y separadas por estrechas franjas verticales. Todo ello rematado por dos ovas de mediano tamaño que coronan la estructura superior del capitel.
  Probablemente fue reutilizado como pila por eso se encuentra rebajado en su interior.
- **Material:** alabastro.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:**50,50 cm.

  - **Diámetro**: 85 cm.
- **Paralelos:** no tenemos constatado ningún otro capitel jónico en el teatro.
- **Cronología:** Alto Imperio (s. I a. C – s. II d. C).
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor.** María Gómez Robledo y http://ceres.mcu.es/pages/Main
- **Foto.** ANEXO**.** 2. Teatro romano de *Caesaraugusta*. 2.Capiteles. 2c. p.4.

CORNISAS

I. Cornisa curva

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano.
- **Identificación:** cornisa curva.
- **Descripción:** El fragmento muestra dos dentículos y tres besantes entre molduras horizontales de diferentes grosores. Este fragmento es uno de los cuatro fragmentos que componen la cornisa en su totalidad. Estos formarían parte de una estructura semicircular del frente escénico del teatro
- **Material:** alabastro.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 37,30 cm.
  - **Anchura:** 68 cm.
  - **Profundidad:** 66,30 cm.
- **Paralelos:** cornisa curva nºII. Ambos fragmentos componen probablemente una misma cornisa.
- **Cronología:** Alto Imperio (s. I a. C – s. II d. C)
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor.** María Gómez Robledo y http://ceres.mcu.es/pages/Main
- **Foto.** ANEXO**.** 2. Teatro romano de *Caesaraugusta*. 3. Cornisas. 3 a. p.5.

II. Cornisa curva

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano.
- **Identificación:** cornisa curva.
- **Descripción:** Pieza de idénticas características a la anterior, constituye el segundo tipo de pieza junto a la anterior constituyen la estructura semicircular que constituyen el primer orden arquitectónico de la *frons scaenae.*
- **Material:** alabastro.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 36 cm.
  - **Anchura:** 87 cm.
  - **Profundidad:** 63,50 cm.
- **Paralelos.** Cornisa curva nº I. Ambos fragmentos componen probablemente una misma cornisa.
- **Cronología:** Alto Imperio (s. I a. C – s. II d. C)
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor.** María Gómez Robledo y http://ceres.mcu.es/pages/Main
- **Foto.** ANEXO**.** 2. Teatro romano de *Caesaraugusta*. 3. Cornisas. 3 b. p.5

III. Cornisa recta decorada

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano
- **Identificación:** cornisa recta decorada.
- **Material:** alabastro.
- **Descripción:** Fragmento de cornisas rectas, pertenecen a la arquitectura decorativa del frente escénico del teatro. En su ornamentación se pueden observar dentículos alternantes con florones y besantes, y una greca perfectamente definida.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 63 cm (en su parte más alta).
  - **Anchura:** 42 cm.
  - **Profundidad:** 43 cm.
- **Paralelos.** No se han encontrado paralelos en el teatro.
- **Cronología:** Alto Imperio (s. I a. C – s. II d. C)
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor.** María Gómez Robledo y http://ceres.mcu.es/pages/Main
- **Foto.** ANEXO**.** 2. Teatro romano de *Caesaraugusta*. 3. Cornisas. 3 c. p.5.

IV. Cornisa kyma recia

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano.
- **Identificación:** cornisa kyma recia
- **Material:** alabastro.
- **Descripción:** Fragmento de cornisa kyma recia. El primer listel tiene una cierta anchura al que le siguen tres filetes muy estrechos y un último listel más estrecho que el primero.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 52 cm, desde el primer listel.
  - **Profundidad:** 43 cm.
- **Paralelos.** No se han encontrado paralelos en el teatro.
- **Cronología:** Alto Imperio (s. I a. C – s. II d. C)
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor.** María Gómez Robledo y http://ceres.mcu.es/pages/Main
- **Foto.** ANEXO**.** 2. Teatro romano de *Caesaraugusta*. 3. Cornisas. 3 d. p.5.

ANTEFIJAS

I. Antefija.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano.
- **Identificación:** antefija.
- **Material:** alabastro.
- **Descripción:** La antefija está formada por dos partes, la parte delante representa una máscara teatral que representaba a uno de los personajes de la Tragedia clásica. Se observan como los rasgos faciales se muestran ligeramente deteriorados, aunque si se pueden observar claramente las partes que la componen. Destaca de esta figura que la media melena de la joven está compuesta por tirabuzones y un *onkos*. En la parte posterior mantiene la parte inicial del mismo ligeramente abovedado que se acoplaría sobre las paredes de dos imbrices.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 13,30 cm.
  - **Anchura:**18 cm.
  - **Profundidad:** 21,10 cm.
- **Paralelos:** solo se ha encontrado otra antefija la nº II.
- **Cronología:** Alto Imperio (s. I a. C – s. II d. C)
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor.** María Gómez Robledo y http://ceres.mcu.es/pages/Main
- **Foto.** ANEXO**.** 2. Teatro romano de *Caesaraugusta*. 4.Antefijas. 4 a. p.6.

II. Antefija.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano.
- **Identificación:** antefija.
- **Material:** alabastro.
- **Descripción:** La parte frontal de esta antefija representa un personaje de la Tragedia Clásica, en concreto, un personaje joven. Este tiene unos rasgos faciales claramente definidos. Estos se encuentran un rostro tapado con una media melena, compuesta por dos mechones a cada lado del rostro, con un flequillo sobre la frente y un *onkos*. La parte superior de la cabeza esta fragmentada al extremo del *onkos*, y en la parte izquierda de la cabeza, que se corresponde con los dos mechones y parte del cuello.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 12,90 cm.
  - **Anchura:**12,50 cm.
  - **Profundidad:** 5,10 cm.
- **Paralelos:** solo se ha encontrado otra antefija la nº I.
- **Cronología:** Alto Imperio (s. I a. C – s. II d. C).
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor.** María Gómez Robledo y http://ceres.mcu.es/pages/Main
- **Foto.** ANEXO**.** 2. Teatro romano de *Caesaraugusta*. 4.Antefijas. 4 b. p.6.

3. TEATRO ROMANO DE *CARTHAGO NOVA*

BASAS

I. Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1997.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Identificación:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Número de inventario:** 1565-T-2.
- **Descripción:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto formada. La secuencia de esta es: toro inverso/ listel inverso/escocia/baquetilla/escocia, listel inverso/toro inverso/astrágalo/listel inverso/caveto inverso. Una característica de esta es que tiene restos de argamasa.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 27 cm.
  - **Anchura máx.:** 36 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa).
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** malo, se ha perdido parte del ejemplar.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 352; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

II. Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1997.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario:** 1602-T-5.
- **Identificación:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Descripción:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto formada. La secuencia del misma escocia fracturada/baquetilla/escocia/listel/toro/astrágalo, listel/caveto. Se encuentra bastante erosionado y ha perdido el toro y el listel inferiores, y una parte de la escocia.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 27 cm.
  - **Anchura máx. visible**: 59 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI, XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa).
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** el ejemplar ha perdido la molduración a partir de la escocia inferior hacia abajo.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 353; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

III. Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1997.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Identificación:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Numero de inventario:** 1565-T-2.
- **Descripción:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto. La secuencia de la pieza es: toro inverso/ listel inverso/ escocia/ baquetilla/escocia/listel inverso/toro inverso/astrágalo/listel inverso/caveto inverso. Muestra restos de argamasa.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 27 cm.
  - **Anchura máx.:** 36 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa).
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, se ha perdido parte del ejemplar
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 347-348; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

IV. Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1997.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Identificación:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Numero de inventario:** 1602-T-5.
- **Descripción:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto formada. La secuencia de la misma es: escocia fracturada/ baquetilla/ escocia/ listel/ toro/ astrágalo/ listel/ caveto. Debido a la erosión no se encuentra el toro y el listel inferiores y una parte de la escocia.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 27 cm.
  - **Anchura máx. visible:** 59 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI, XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. el ejemplar ha perdido la molduración a partir de la escocia inferior hacia abajo.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 348-349; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

V. Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1997
- **Ubicación actual:** en el teatro
- **Identificación:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Numero de inventario:** 1602-T-6.
- **Descripción:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto. La secuencia del mismo es la siguiente: toro inverso/ listel inverso/ escocia/

baquetilla/ escocia/ listel/ toro/ astrágalo/ listel/ caveto. Muestra restos de argamasa.

- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 27 cm.
  - **Diámetro:** 63 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 349-350; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

VI. Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1997.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Numero de inventario:** 3157-T-1.
- **Descripción:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto, formada por toro inverso/listel inverso/escocia/baquetilla/escocia/listel inverso/toro inverso/astrágalo/listel inverso/caveto inverso. La cara superior esta alisada, para la cual se puedo utilizar la gradina. Muestra restos de argamasa.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx:** 27,4 cm.
  - **Longitud máx:** 61 cm.
  - **Anchura máx:** 29 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI, XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 350-351; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

VII. Basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Número de inventario:** 5042-T-2.
- **Descripción:** basa compuesta o doble ática sin plinto, con la siguiente secuencia: toro inverso/listel inverso/ escocia/ baquetilla/ escocia/ listel inverso/ toro inverso/ astrágalo/ listel inverso/ caveto inverso. La cara superior se ha alisado mediante el empleo de gradina. Además, muestra restos de mortero en la parte de unión de la basa con el fuste. También tiene restos de pintura roja en los extremos. Conserva algunas muestras de pintura amarilla por toda la superficie moldurada.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 25,5 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 63 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI, XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)

- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno aunque con algunas fragmentaciones.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 351-352; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

VIII. Basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico del teatro romano.
- **Identificación:** basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Numero de inventario:** 5043-T-2.
- **Descripción:** basa compuesta o doble ática sin plinto. La secuencia se encuentra formada por toro inverso/ listel inverso/ escocia/ baquetilla/ escocia/ listel inverso/ toro inverso/ astrágalo/ listel inverso/ caveto inverso. En el caveto se presenta una inscripción, realizada con pintura ocre, mismo pigmento que cubre la superficie moldurada de la pieza. Muestra restos de argamasa resultado de su reutilización en un paramento relativo al mercado de época tardorromana.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 32,2 cm.
  - **Diámetro:** 66 cm.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado porque ha perdido la molduración de la parte situada por debajo de la escocia inferior.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 352-353; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

IX. Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano
- **Ubicación actual:** frente escénico del teatro romano
- **Identificación:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Numero de inventario:** 5056-T-68.
- **Descripción:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto formada. Compuesta por la siguiente secuencia: toro inverso/ listel inverso/ escocia/ baquetilla/ escocia/ listel inverso/ toro inverso/ astrágalo/ listel inverso/ caveto inverso. La cara superior esta alisada con la utilización de la gradina. Además, presenta restos del mortero sobre el cual se ubica el fuste. La cara inferior está trabajada con gradina.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 27,1 cm.
  - **Longitud máx.:** 39,7 cm.
  - **Anchura máx.:** 25 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 353-354.

X. Basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1995.
- **Ubicación actual:** frente escénico del teatro romano.
- **Identificación:** basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Número de inventario:** pertenece al inventario antiguo JM-186.
- **Descripción:** basa compuesta o doble ática sin plinto. Compuesta por la siguiente secuencia: toro inverso/ listel inverso/ escocia/ baquetilla/ escocia/ listel inverso/ toro inverso/ astrágalo/ listel inverso/ caveto inverso. Muestra restos de pintura amarilla a lo largo de toda la superficie. Se encuentra retallada y tiene restos de mortero, como consecuencia de su reutilización en una estructura de cronología contemporánea. En el imoscapo se puede ver el epígrafe con la siguiente numeración LX.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx:** 27,5 cm.
  - **Diámetro máx:** 63 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 353-354; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

XI. Basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1995.
- **Ubicación actual:** desconocida.
- **Identificación:** basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Número de inventario:** 5313-211-01.
- **Descripción:** basa compuesta o doble ática sin plinto. Esta presenta la siguiente secuencia: por toro inverso/ listel inverso/ escocia/ baquetilla/ escocia/listel/toro/ astrágalo/ listel/caveto.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx:** 27,2 cm.
  - **Diámetro máx:** 63,5 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI, XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 354-355; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

XII. Basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Número de inventario:** 5508.

- **Descripción:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto formada. Presenta la siguiente secuencia: toro inverso/listel inverso/escocia/ baquetilla/ escocia/ listel inverso/ toro inverso/ astrágalo/ listel inverso/ caveto inverso. La cara superior esta alisada a partir de la utilización de la gradina. Presenta algunas zonas con un acabado más tosco, perteneciente con la parte no visible de la pieza. Muestra algunos escasos restos de pigmento de color amarillo.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx:** 26,6 cm.
  - **Longitud máx:** 34 cm.
  - **Anchura máx:** 35 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** muy deteriorada.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 355-356; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

XIII. Basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE5509).
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Número de inventario:** 5509-T-2 (antiguo JM-124).
- **Descripción:** basa compuesta o doble ática sin plinto. Presenta la siguiente secuencia: toro inverso/ listel inverso/ escocia/ baquetilla/ escocia/ listel inverso/ toro inverso/ astrágalo/ listel inverso/ caveto inverso. En la cara superior tienen los ejes de replanteo del ejemplar, resaltados con pintura roja, así como restos del mortero empleado para garantizar su unión con el fuste. Además, muestra restos de pintura amarilla por toda la superficie moldurada.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 27,4 cm.
  - **Diámetro:** 63 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 356-357; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

XIV. Basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano en el 1996.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Número de inventario:** 6150-212-1 (antigua JM-123).
- **Descripción:** basa compuesta o doble ática sin plinto. Se compone de la siguiente secuencia: toro inverso/listel inverso/ escocia/ baquetilla/ escocia/ listel/ toro/ astrágalo/ listel/ caveto. Tiene restos de argamasa en el imoscapo, además se muestran dos líneas incisas, resaltadas con pintura roja, que se cruzan en el eje de

la pieza, así como el eje central de replanteo. Tiene restos de pintura amarilla por toda la superficie moldurada.

- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 26,3 cm.
  - **Diámetro:** 63,5 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa).
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocida.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 357-358; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

XV. Basa compuesta o doble ática sin plinto

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE10500).
- **Ubicación actual: sala 1 del** Museo del Teatro romano
- **Identificación:** basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Número de inventario:** CP-10500- 1 o 19990/168.
- **Descripción:** basa compuesta o doble ática sin plinto formada. La secuencia de la misma, se compone por: toro inverso/ listel inverso/ escocia/ baquetilla/ escocia/ listel inverso/ toro inverso/ astrágalo/ listel inverso/ caveto inverso.
- **Material**: mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:** desconocidas.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 357-358; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 1.Basas. 1a. p.7.

XVI. Fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro
- **Identificación:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Número de inventario:** CP-FE-7.
- **Descripción:** fragmento de basa compuesta o doble ática sin plinto formada. La secuencia de la pieza es la siguiente: toro inverso/listel inverso/escocia/baquetilla/escocia/listel inverso/ toro inverso/ astrágalo/ listel inverso/ caveto inverso. La cara superior se encuentra alisada a través de la utilización de la gradina. Además, muestra un orificio de sección cuadrangular con una grapa metálica alojada en su interior. Asimismo, tiene restos de pintura amarilla por toda la superficie moldurada.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 27,3 cm.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa)
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorada, de hecho se ha perdido ¾ partes del ejemplar.

- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 358-359; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

XVII. Basa compuesta o doble ática sin plinto

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el Museo del Teatro romano.
- **Número de inventario:** CP-1985.
- **Identificación:** basa compuesta o doble ática sin plinto.
- **Descripción:** basa compuesta o doble ática sin plinto formada. La secuencia de la basa es la siguiente: toro / inverso/ listel inverso/ escocia/ baquetilla/ escocia/ listel inverso/ toro inverso/ astrágalo/listel inverso/ caveto inverso.
- **Material**: mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:** desconocidas.
- **Paralelos:** Nº I- IX, XVI,XVI (fragmentos). Nº X- XVII (pieza completa).
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 359-360; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 1.Basas. 1c. p.7.

XVIII. Basa ática sin plinto y escocia de perfil en media caña

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1997.
- **Ubicación actual:** en el Museo del Teatro romano
- **Número de inventario:** 3691-T-1.
- **Identificación:** basa ática sin plinto y escocia de perfil en media caña.
- **Descripción:** basa ática sin plinto que apoya sobre un estrecho filete. A continuación se desarrollan dos toros inversos disimétricos que enmarcan una escocia con perfil en media caña alrededor de la cual hay dos listeles inversos, el superior ligeramente más pequeño que su homólogo. Sobre este se desarrolla un listel y una moldura cóncava en caveto como elemento de transición al imoscapo de la columna, del que solo se ha labrado en el mismo bloque una estrecha franja. Esta se encuentra partida en dos fragmentos, uno que corresponde con la mitad de la pieza y el otro con un cuarto.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 31 cm.
  - **Diámetro imoscapo**: 68 cm.
  - **Altura filete**: 1 cm.
  - **Diámetro filete:** 70 cm.
- **Paralelos:** sin paralelos en el teatro.
- **Cronología:** entre época augustea y el siglo I d.C.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 359-360; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218; RUIZ VALDERAS & RAMALLO ASENSIO 1998, 93.

XIX. Basa ática con plinto

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano, excavaciones de 1997.

- **Ubicación actual:** Museo de Arte Moderno de Cartagena.
- **Número de inventario:** 4341-T-1.
- **Identificación:** basa ática con plinto.
- **Descripción:** basa ática con plinto cuadrangular, dos toros disimétricos y escocia sección parabólica enmarcada por listeles, con caveto como elemento de transición al fuste. Además, tiene restos de argamasa, consecuencia de su reutilización en un muro de época tardía.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 30 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 36,5 cm.
  - **Altura plinto**: 8,5 cm.
  - **Longitud conservada plinto:** 28 cm.
- **Paralelos:** nºXIX, XX, XXVI, XXVII, XXVIII y XXIX.
- **Cronología:** en época augustea y la primera mitad del siglo I d.C.
- **Estado de conservación:** muy deteriorada.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 360-361.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 1.Basas. 1d. p.7.

XX. Basa ática con plinto

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1995.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano.
- **Número de inventario:** 4690-210-1.
- **Identificación:** basa ática con plinto.
- **Descripción:** basa ática con plinto cuadrangular, sobre el que se desarrollan dos toros disimétricos que están separados por una escocia de sección parabólica enmarcada por sendos listeles. No muestra el imoscapo labrado en el mismo bloque. Además, se encuentra fracturada en dos piezas debido a su reutilización en un brocal de pozo.
- **Material:** mármol blanco.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 21,4 cm.
  - **Diámetro superior**: 51 cm.
  - **Altura plinto:** 7,5 cm.
  - **Longitud plinto:** 58,4 cm.
- **Paralelos:** nºXIX, XX, XXVI, XXVII, XXVIII y XXIX.
- **Cronología:** siglo I d.C. y principios del siguiente.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 361-362.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 1.Basas. 1e. p.7.

XXI. Basa ática sin plinto y escocia sin identidad.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1997.
- **Ubicación actual:** en el teatro
- **Número de inventario:** 4374-T-18.
- **Identificación:** basa ática sin plinto y escocia sin identidad.

- **Descripción:** basa ática sin plinto, con dos toros disimétricos que rematan una pequeña escocia limitada a un simple espacio curvo y sin listeles. Una moldura cóncava en caveto actúa como elemento de transición al fuste.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 23,5 cm.
  - **Diámetro:** 51,5 cm.
- **Paralelos:** sin paralelos en el teatro
- **Cronología:** en torno a época augustea**.**
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 362-363
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 1.Basas. 1f. p.7

XXII. Basa ática sin plinto y escocia de perfil recto

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de 1997 (UE4910).
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario:** 4910-T-1.
- **Identificación:** basa ática sin plinto y escocia de perfil recto.
- **Descripción:** basa ática sin plinto con dos toros inversos que enmarcan una pequeña escocia de perfil recto entre sendos listeles, un tercer listel inverso y caveto inverso como elemento de transición al imoscapo del fuste, labrado en el mismo bloque. En el imoscapo aparece inscrita la letra A.
- **Material:** mármol del Cabezo Gordo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx:** 23,5 cm.
  - **Diámetro:** 46,7 cm.
  - **Altura imoscapo:** 3,3 cm.
- **Paralelos:**
- **Cronologia:** época tardorrepublicana o augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 363-364; RAMALLO ASENSIO 2009, 216-218.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 1.Basas. 1g. p.8.

XXIII. Basa toscana con plinto circular

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano, campaña de 1996.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario:** 4833-T-1.
- **Identificación:** basa toscana con plinto circular.
- **Descripción:** basa toscana con plinto circular, moldura convexa en cuarto de círculo inverso, listel inverso e imoscapo labrado en el mismo bloque. Además, muestra restos de argamasa en el imoscapo.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 29 cm.
  - **Altura imoscapo:** 11 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 53,5 cm.
  - **Altura plinto:** 9,7 cm.

- **Diámetro plinto:** 69,9 cm.

- **Paralelos:** sin paralelos en el teatro
- **Cronología:** final del siglo II y I a.C.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 363-364; RAMALLO ASENSIO 2009, 216-218.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 1.Basas. 1h. p.8.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 364-365; RAMALLO ASENSIO 2009, 216-218.

XXIV. Fragmento de basa indeterminada

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano, campaña de 1996 (UE4627).
- **Ubicación actual:** desconocida.
- **Número de inventario:** sin numero de inventario.
- **Identificación:** fragmento de basa indeterminada.
- **Descripción:** fragmento de basa con plinto cuadrangular sobre la que se ha conservado una moldura convexa en cuarto de círculo y un listel inverso. Está fracturada en dos piezas.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 17 cm.
  - **Diámetro:** 44 cm.
  - **Altura plinto**: 8,5 cm.
  - **Longitud plinto:** 54 cm.
- **Paralelos:** sin paralelos en el teatro, debido a la fragmentación de la pieza
- **Cronología:** desconocida.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 365-366; RAMALLO ASENSIO 2009, 216-218.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 1.Basas. 1i. p.8

XXV. Basa toscana con plinto cuadrangular.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del museo del teatro romano de Cartagena.
- **Numero de inventario:** desconocido.
- **Identificación:** basa toscana con plinto cuadrangular.
- **Descripción:** basa toscana con plinto cuadrangular, moldura convexa con perfil en toro inverso, listel inverso e imoscapo labrado en el mismo bloque.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx:** 31,4 cm.
  - **Altura imoscapo:** 11,2 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 48 cm.
  - **Altura plinto:** 9,2 cm.
  - **Anchura calculada plinto:** 61 cm.
- **Paralelos:** sin paralelos en el teatro.
- **Cronología:** época tardorrepublicana o protoaugustea, sin llegar a superar el cambio de Era.

- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 366-367; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

XXVI. Basa ática con plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano de las campañas de 1999-2000.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Numero de inventario:** 6591-61.
- **Identificación:** basa ática con plinto.
- **Descripción:** basa ática compuesta por dos toros disimétricos en altura y diámetro separados por una escocia de sección parabólica enmarcada por listeles. Sobre el toro superior aparece un tercer listel que une con el imoscapo del fuste, trabajado en el mismo bloque.
- **Material:** arenisca.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 40,7 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 40 cm.
  - **Altura plinto:** 7,2 cm.
  - **Longitud conservada plinto:** 10,8 cm.
- **Paralelos:** nºXIX, XX, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX.
- **Cronología:** en época augustea y la primera mitad del siglo I d.C.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 367-368.

XXVII. Basa ática con plinto.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano, 1999-2000 (UE6576).
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Numero de inventario:** número de inventario 6576.
- **Identificación:** basa ática con plinto.
- **Descripción:** basa ática dotada de plinto cuadrangular, y dos toros disimétricos separados por una escocia de sección parabólica enmarcada por listeles. Sobre el toro superior hay un nuevo listel que une con una marcada curvatura con el arranque del fuste, labrado en el mismo bloque. Además, tiene restos del estuco sobre la superficie de la pieza.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura total:** 68 cm.
  - **Diámetro imoscapo**: 52 cm.
  - **Altura plinto:** 16,6 cm.
  - **Longitud plinto:** 84,6 cm.
- **Paralelos:** sin paralelos en el teatro.
- **Cronología:** en época augustea y la primera mitad del siglo I d.C.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 368-369.

XXVIII. Basa ática con plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano, 1999-2000 (UE6570).
- **Ubicación actual:** *in situ,* con número de inventario 6570.
- **Identificación:** basa ática con plinto.
- **Descripción:** basa ática dotada de dos toros disimétricos y escocia muy desarrollada con perfil en caveto inverso enmarcada por dos listeles. El arranque del fuste no se ha trabajado con la basa
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura total:** 42 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 45 cm.
  - **Altura plinto:** 14,2 cm.
  - **Longitud plinto:** 65,5 cm.
- **Paralelos:** sin paralelos en el teatro.
- **Cronología:** siglos I-II d.C.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 369 – 370.

XXIX. Basa ática con plinto.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano, 1999-2000 (UE6569).
- **Ubicación actual:** *in situ,* con número de inventario 6569.
- **Identificación:** basa ática sin plinto y escocia de perfil recto.
- **Descripción:** basa ática dotada de dos toros disimétricos, el superior de perfil abombado y el inferior rectilíneo, escocia de sección recta y el arranque del fuste labrado en el mismo bloque. En un momento posterior se le añade un plinto realizado con argamasa.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura total:** 48,6 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 42 cm.
  - **Altura sumoscapo:** 22,6 cm.
  - **Altura plinto:** 8,3 cm.
  - **Longitud plinto**: 63 cm.
- **Paralelos:** sin paralelos en el teatro.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 370– 371.

FUSTES

I. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1996 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario**: 1202-T-1.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso cortado a bisel. Solo se conserva la mitad del ejemplar.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 65 cm.
  - **Diámetro**: 64 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, esta fragmentado, ha perdido parte del ejemplar.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 311.

II. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones de 1996 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico del teatro.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Número de inventario**: 1202-T-2.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con el sumoscapo moldurado en astrágalo o bocel. Sobre el imoscapo se muestra la siguiente inscripción: “D.III”.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 73 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 55 cm.
  - **Altura astrágalo:** 4 cm.
  - **Diámetro astrágalo:** 58,2 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 58,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 312.

III. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1996 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 1202-T-4.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.

- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 58 cm.
  - **Diámetro:** 57 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 313.

IV. Fragmento de fuste liso

- **Procedencia:** excavaciones de 1996 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el jardín del Museo de Arte Moderno de Cartagena
- **Número de inventario:** 1202-T-8.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso recortado con un resalte para facilitar su reutilización.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 33 cm.
  - **Diámetro:** 48 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 313.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 2.Fustes. 2a. p.9.

IV. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1998 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico.
- **Número de inventario:** 1522-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso que presenta una superficie bien alisada a
- excepción de una zona no visible, trabajada únicamente con puntero, que da como resultado una labra tosca. Además, muestra oquedades naturales rellenas con mortero, así como un rebaje intencionado cuya finalidad se desconoce. En la parte superior se han mantenido líneas de replante junto marca de cantero, todas ellas resaltadas con pintura roja. En el imoscapo tiene la inscripción B·I·L·VI.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 109,5 cm.
  - **Diámetro superior:** 63 cm.
  - **Diámetro inferior:** 63,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 314.

V. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1997 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario:** 1565-T-1.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste con el imoscapo moldurado en bocel en el que se aprecian inscritas las letras LXDIII.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 144 cm.
  - **Diámetro:** 58 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 314.

VI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1997 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico.
- **Número de inventario:** 1565-T-3.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste con el imoscapo moldurado en bocel donde se ha conservado la impronta del encaje del capitel.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Diámetro sumoscapo:** 46 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 50 cm.
- **Paralelos: -**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 314.

VII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones de 1997 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario**: 1602-T-1.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 98 cm.
  - **Anchura máx. visible:** 43 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.

- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 315.

VIII. Tambor de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1992 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico.
- **Número de inventario:** 1621-T-1.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada con la utilización el de la gradina, sobre la que tiene diversas oquedades, tanto naturales como artificiales, empleadas para la realización de injertos. La cara superior conserva varias líneas de replanteo destacadas con pintura roja, así como la inscripción IIII, mientras que en la inferior además de líneas de replanteo y de la leyenda K·III se pueden ver restos de mortero.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 188 cm.
  - **Diámetro superior**: 57,3 cm.
  - **Diámetro inferior**: 61,5/62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 315.

IX. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** desconocida.
- **Número de inventario** 3634-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con el sumoscapo moldurado en bocel.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 46 cm.
  - **Diámetro**: 31 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 315.

X. Tambor de fuste liso

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1997 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico.
- **Número de inventario:** 4341.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada y pulida, con varios rebajes y oquedades. La cara inferior está labrada con gradina y se han mantenido algunas líneas de replanteo incisas, así como restos de mortero. La cara superior está fracturada pese a que ha conservado parte de la superficie de apoyo, trabajada con gradina, y donde también se aprecian líneas de replanteo resaltadas con pintura roja, parte de una marca de cantería y restos de mortero. Este está igualmente presente por toda la superficie de la pieza fruto de su reutilización posterior.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 70,5 cm.
  - **Diámetro superior**: 62 cm.
  - **Diámetro inferior:** 62,6 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, se ha perdido la mitad del ejemplar.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 316.

XI. **Tambor de fuste liso.**

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario** CP-FE-6 y ¿4374-T-15?
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con el sumoscapo moldurado en astrágalo. Muestra la superficie alisada mediante el empleo de la gradina, las marcas se han conservado.

  En la cara inferior presenta una oquedad central para el replanteo de la pieza, y una inscripción K·VII, frente al sumoscapo donde hay restos del mortero empleado para el agarre del capitel.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 63,5 cm.
  - **Altura astrágalo**: 4 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 53 cm (57 cm sumando el astrágalo).
  - **Diámetro imoscapo:** 57 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Observaciones:** -
- **Estado de conservación:** bueno aunque ha perdido una parte.

- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 317.

XII. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano (UE4374).
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 4374-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con el sumoscapo moldurado en astrágalo.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 44 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 55 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 59 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** el ejemplar se encuentra inserto en el muro en el que fue reutilizado por tanto es imposible saber su estado de conservación.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 317.

XIII. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario**: 4374-T-2.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con la inscripción LIIII.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 52 cm.
  - **Diámetro:** 57 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** el ejemplar se encuentra inserto en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible establecer su estado de conservación.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 317.

XIV. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario**: 4374-T-3.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.

- **Dimensiones:**
  - **Diámetro:** 64 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** el ejemplar se encuentra inserto en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible establecer su estado de conservación.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 318.

XV. Fragmento de fuste liso
No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario:** 4374-T-4.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Diámetro:** 58 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** el ejemplar se encuentra inserto en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible establecer su estado de conservación.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 318.

XVI. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia: excavaciones antiguas del teatro romano.**
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario:** 4374-T-5.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Diámetro:** 63 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor**: MEROÑO MOLINA 2017, 318.

XVII. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones de 1993 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario:** 5040-T-2.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.

- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 26 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 59 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** la pieza está inserta en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible establecer su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 319.

XVIII. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones de 1993 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 5040-T-5.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Anchura máx. conservada:** 62,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** la pieza está inserta en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible establecer su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 319.

XIX. fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1993 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario**: 5040-T-6.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso, con la inscripción IIII.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Diámetro:** 56 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** la pieza está inserta en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible definir su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 319.

XX Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico del teatro.
- **Número de inventario:** 5041-T-2.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso, con la superficie pulida. Muestra aún restos de los ejes de replanteo incisos destacados con pintura roja, y marca de cantero que no identificable.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 76 cm.
  - **Diámetro:** 59,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 319.

XXI. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano
- **Ubicación actual:** frente escénico del teatro.
- **Número de inventario:** 5041-T-3.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con los dos extremos fracturados.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 63 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 53 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** fragmentario.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 319.

XXII. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario:** 5041-T-7.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Anchura máx. conservada:** 56 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.

- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 320.

XXIII. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma
- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico del teatro.
- **Número de inventario:** 5041-T-23.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso. En la cara inferior se pueden observado líneas de replanteo, así como el numeral II, ambas destacadas con pintura roja.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Anchura máx. conservada:** 54 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017,320.

XXIV. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma
- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico del teatro.
- **Número de inventario:** 5042-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso. En la cara inferior tiene la inscripción
- L·X·E· II.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 98 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 321.

XXV. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma
- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE 5043).
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario:** 5043-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**

  - **Altura máx. conservada:** 96 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** el ejemplar se encuentra inserto en el muro en el que fue reutilizado, siendo muy difícil establecer su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 321.

XXVI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 5056-T-11.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 28 cm.
  - **Diámetro**: 60 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** el ejemplar se encuentra inserto en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible determinar su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 321.

XXVII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1995 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 5140-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 72 cm.
  - **Diámetro:** 58 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 322.

XXVIII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 5238-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 134 cm.
  - **Diámetro:** 64 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 321.

XXI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 5238-T-2.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 32 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 41 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 323.

XXII. Fragmento de fuste liso.

- **Procedencia:** excavaciones de 1996 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 5424-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con dos marcas cuadrangulares, rellena de argamasa una de las mismas.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 187 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.

- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 323.
- **Foto.** ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 2.Fustes. 2b. p.9.

XXIII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de1996 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico.
- **Número de inventario:** 5424-T-2.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la mitad de su superficie bien trabajada, mientras que la parte restante solo ha sido trabajada a través el empleo del puntero. En la primera zona aparece una impronta en forma de L con marcas de óxido de hierro en su interior. Muestra diversas líneas de replanteo y presenta una inscripción L.X.D.II, resaltadas con pintura roja.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 142,5 cm.
  - **Diámetro superior:** 61,4 cm.
  - **Diámetro inferior:** 63 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 323.

XXIV. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE 5509).
- **Ubicación actual:** en el teatro .
- **Número de inventario**: 5509-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso. En el imoscapo aparece inscrito LXDIIII.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 54 cm.
  - Diámetro: 59,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** el ejemplar esta inserto en el muro donde fue
- reutilizado lo que impide saber su estado real de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 324.

XXV. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario:** 6149-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste con el imoscapo moldurado en astrágalo. Tiene una impronta del capitel que se vincula con un sumoscapo de 43 cm.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 35,3 cm.
  - **Diámetro:** 43 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 324.

XXVI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE 6171).
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 6171-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con marca de forma cuadrangular. Muestra restos de argamasa.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 45 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. Se encuentra muy fragmentado, afectado por la erosión.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 324.

XXVII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE 6171).
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 6171-T-2.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 41 cm.
  - **Diámetro:** 52 cm.

- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. La pieza se encuentra bastante fragmentada, afectado por la erosión.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 325.

XXVIII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 6171-T-3.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 36 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. La pieza se encuentra bastante fragmentado, afectado por la erosión.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 325.

XXIX. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 6171-T-4.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 42 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 60 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. La pieza se encuentra bastante fragmentado, afectado por la erosión.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 325.

XXX. Fragmento de fuste liso.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE10500).
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario:** CP-10500-1.

- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material**: travertino rojo.
- **Dimensiones:** desconocidas.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017,326.
- **Foto.** ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 2.Fustes. 2c. p.9.

XXXI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario**: CP-FE-8 (antiguo JM- 157).
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con el sumoscapo moldurado en astrágalo. Además, muestra la superficie alisada mediante la utilización de la gradina, cuyas marcas se han conservado y con una franja únicamente desbastada que se vincula con a la parte no visible del ejemplar ya que estaría orientada hacia el muro del frente escénico.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 61 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 56-57 cm. (sin incluir el astrágalo).
  - **Diámetro imoscapo:** 58 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 326.

XXXII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario** CP-FE-9 (antiguo JM-142).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada a través de la utilización de la gradina, cuyas marcas se han conservado, y pequeñas oquedades para la realización de injertos. En la cara inferior se conservan restos del mortero empleado para enlazar con el siguiente tambor, así como la inscripción III destacada con pintura roja. Presenta igualmente restos de un mortero de cronología moderna o contemporánea, cuya presencia mostraría una reutilización en una estructura posterior.
- **Material:** travertino rojo.

- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 98 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 61,3 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 63 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 326.

XXXIII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-11 (antiguo T-62).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con el sumoscapo moldurado en astrágalo. Presenta la superficie alisada mediante el empleo de la gradina, cuyas marcas se han conservado, y pequeñas entalladuras. En la cara inferior aún se mantienen restos del mortero empleado para enlazar con el siguiente tambor.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 87,6 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 53 cm. (56 cm. sumando el astrágalo).
  - **Diámetro imoscapo:** 58,4 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 327.

XXXIV. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-12 (antiguo TA90E6).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con parte de su superficie pulida y alisada, mientras que la zona no visible solo ha sido desbastada mediante la utilización del puntero. Conserva restos de un pigmento de color amarillo-ocre, así como oquedades empleada para realizar injertos. La cara superior muestra restos de mortero, mientras que la opuesta, además de mortero, conserva líneas de replanteo incisas remarcadas con pintura roja.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 83 cm.
  - **Diámetro superior:** 63,5 cm.
  - **Diámetro inferior:** 63/64 cm.

- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVI.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 327.

XXXV. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario** CP-FE-13 (antiguo JM-123).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada a través de la utilización de la gradina, cuyas marcas se han conservado. Una de las caras muestra restos de mortero, mientras que la otra se encuentra muy deteriorada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 129 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 61 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 61,7 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 327.

XXXVI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-14.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con parte de la superficie alisada, y también zonas donde únicamente se encuentra desbastada, coincidiendo estas con las áreas que no quedaban visibles. Una de las caras se muestra regularizada con la utilización de la gradina y tiene restos de pigmento negro, mientras que la otra presenta restos de mortero.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 108 cm.
  - **Diámetro sumoscapo: aprox**.54 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 56,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 327.

XXXVII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario** CP-FE-15 (antiguo JM-148).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con parte de la superficie alisada, y también zonas donde aparece pulida. Una de las caras ha sido empleada a través del empleo de la gradina, conservándose también un orificio central de replanteo. Además, muestra restos de un mortero similar al empleado en los muros de las *tabernae* del mercado tardorromano, por lo que pudo haber sido reutilizado en uno de ellos.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 75 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 63 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 63,4 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. Muestra una grieta que atraviesa la pieza longitudinalmente.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 328.

XXXVIII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-22.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de columna con la superficie alisada y pulida. La cara inferior está fragmentada, frente a la inferior, trabajada con la gradina, conserva restos de mortero.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 65,1 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación**: ligeramente deteriorado. Presenta una gran cantidad de fisuras.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 328.

XXXIX. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario :** CP-FE-23.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada y pulida en algunas zonas. En la cara superior se encuentra fracturada y muy deteriorada, mientras que en la inferior se ha conservado la inscripción LX B III remarcada con pintura roja, así como algunas de las líneas de replanteo y mortero. Presenta igualmente restos de mortero por toda la superficie, como consecuencia de su reutilización en alguna estructura posterior.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 108 cm.
  - **Diámetro superior:** 58 cm.
  - **Diámetro inferior:** 61,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 329.

XL. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-25.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con parte de la superficie alisada o pulida, y también zonas donde únicamente se encuentra desbastada, equiparada con estas con las áreas que no quedaban visibles. Una de las caras está fracturada aunque permite observar que fue regularizada mediante el empleo de la gradina y presenta restos de mortero. La otra está fragmentada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 69,5 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 61,6 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 62,8 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, muestra bastante de fisuras.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 329.

XLI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-26.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de columna con la superficie alisada y pulida. La cara superior está fragmentada pese a que conserva parte de la superficie de apoyo, labrada con gradina, así como restos de mortero y algunas líneas de replanteo incisas. La otra cara se encuentra fragmentada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 43 cm.
  - **Diámetro:** 62,8 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 329.

XLII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-27 (antiguo JM-138, JM-135).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada y pulida, con el sumoscapo moldurado en filete, astrágalo y listel. La cara inferior tiene importantes fracturas y presenta un rebaje, posiblemente a consecuencia de su reutilización posterior.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 102 cm.
  - **Diámetro superior:** 46 cm. (incluye la moldura en astrágalo).
  - **Diámetro inferior**: 41 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 330.

XLIII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-29.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.

- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie pulida a través del uso de la gradina. La cara superior tiene aún restos de mortero, mientras que la inferior se encuentra fracturada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 83,5 cm.
  - **Diámetro superior:** 61,7 cm.
  - **Diámetro inferior:** 63 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 330.

XLIV. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico.
- **Número de inventario :** CP-FE-31.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada con la utilización de la gradina. Una de las caras se encuentra fracturada, mientras que en la otra presenta una superficie muy irregular.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 41 cm.
  - **Diámetro superior:** 62 cm.
  - **Diámetro inferior:** 62,1 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 330.

XLV. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- Número de inventario: CP-FE-33.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie trabajada mediante el uso de la gradina, salvo una pequeña franja donde el empleo del puntero ha dado como resultado una labra más grosera. Presenta dos orificios cuadrangulares para las pinzas de agarre.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 63 cm.
  - **Diámetro:** 60,5 cm.

- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 331.

XLVI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** Frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-35.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie bien trabajada salvo zona con un acabado más tosca, que puede ponerse en relación con el área no visible. Presenta una entalladura cuadrangular, que ha sido interpretada como un retallado de una oquedad natural con el objetivo de realizar un injerto. Las caras superior e inferior están fracturadas.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 45 cm.
  - **Diámetro superior:** 58 cm.
  - **Diámetro inferior:** 58,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 331.

LXIX. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-45 (antiguo D-125).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie trabajada mediante el uso de la gradina. El sumoscapo se encuentra moldurado en listel, astrágalo, listel y apófisis, mientras que la cara superior, alisada con gradina, conserva un orificio central de compás. La cara inferior está fracturada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 77 cm.
  - **Diámetro superior:** 38,4 cm.
  - **Diámetro astrágalo**: 45,2 cm.
  - **Diámetro inferior**: 41,8 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 331.

L. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico.
- **Número de inventario**: CP-FE-47 (antiguo JM-184).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie trabajada mediante el uso de la gradina. La cara superior está fracturada aunque conserva restos de la superficie de apoyo, trabajada con gradina. La cara inferior se encuentra mediante el mismo sistema y conserva dos orificios de compás.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 133,7 cm.
  - **Diámetro superior:** 39,8 cm.
  - **Diámetro inferior:** 41,6 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 331.

LI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-48.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada y pulida. La cara superior está alisada con gradina y presenta restos de mortero, así como un orificio cuadrangular. La inferior esta fracturada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 113,5 cm.
  - **Diámetro superior**: 41,5 cm.
  - **Diámetro inferior:** 44,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 331.

LII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-49.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada a excepción de una franja que ha sido únicamente desbastada. Además, tiene algunas oquedades

naturales que han sido regularizadas para realizar injertos o ser rellenadas con mortero. La cara superior está muy deteriorada, mientras que la inferior está alisada con gradina y conserva restos de mortero, así como un orificio circular que se ha podido hacer con el compás.

- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 94 cm.
  - **Diámetro superior:** 45 cm.
  - **Diámetro inferior:** 49,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 331.

LIV. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** desconocida.
- **Número de inventario** CP-12202-1.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:** desconocidas.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 332.

LV. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario**: 5616-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso. Muestra una entalladura de forma cuadrangular en uno de los extremos.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 62 cm.
  - **Diámetro:** 29,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** desconocido
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 332.

LVI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE 5041).
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- **Número de inventario:** 5041-T-2.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso, con la superficie pulida. Además, muestra restos de los ejes de replanteo incisos destacados con pintura roja y con una marca de cantero que no identificable.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 76 cm.
  - **Diámetro:** 59,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 333.

LVII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizado en el frente escénico.
- **Número de inventario:** 5041-T-3.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con los dos extremos fracturados.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 63 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 53 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 333.

LX. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario:** 5041-T-7.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Anchura máx. conservada:** 56 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.

- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 334.

LXI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE 5041).
- **Ubicación actual:** utilizado en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** 5041-T-23.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso. En la cara inferior se ha mantenido líneas de replanteo, así como el numeral II, ambas destacadas con pintura roja.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Anchura máx. conservada**: 54 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 334.

LXII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizado en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** 5042-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso. En la cara inferior muestra la inscripción
- L·X·E· II.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 98 cm.
  - **Diámetro**: 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 334.

LXIV. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario**: 5043-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 96 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.

- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** Desconocido. El ejemplar se encuentra embutido en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible determinar su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 3335.

LXV. Fragmento de fuste liso

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 5056-T-11.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 28 cm.
  - **Diámetro:** 60 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido**.** El ejemplar se encuentra inserto en el muro en el que fue reutilizado, siendo muy difícil establecer su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 336.

LXVI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones de 1995 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro Romano.
- **Número de inventario**: 5140-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 72 cm.
  - **Diámetro:** 58 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 336.

LXVII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro Romano.
- **Número de inventario** 5238-T-1.

- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 134 cm.
  - **Diámetro:** 64 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 337.

LXVIII. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario**: 5238-T-2.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 32 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 41 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 338.

LIX. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1996 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro Romano.
- **Número de inventario**: 5424-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con dos marcas cuadrangulares con rellenos de argamasa en las marcas.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 187 cm.
  - **Diámetro**: 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 339; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

L. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones de 1996 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- **Número de inventario** 5424-T-2.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la mitad de su superficie muy bien trabajada frente que la parte restante solo ha sido trabajada a través de la utilización del puntero. En la primera zona aparece una impronta en forma de L con marcas de óxido de hierro en su interior. Muestra varias líneas de replanteo, así como la inscripción L.X.D.II, resaltadas con pintura roja.
- **Material:** travertino rojo.
  Dimensiones:
  - **Altura máx. conservada**: 142,5 cm.
  - **Diámetro superior:** 61,4 cm.
  - **Diámetro inferior:** 63 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 340; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 5509-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso. En el imoscapo aparece inscrito LXDIIII.
- **Material:** travertino.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 54 cm.
  - **Diámetro:** 59,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** el ejemplar se encuentra inserto en el muro donde fue
- reutilizado lo que dificulta conocer su estado real de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 340; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro Romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 6149-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste con el imoscapo moldurado en astrágalo. Muestra la impronta del capitel que se le vincula con un sumoscapo de 43 cm.
- **Material:** travertino rojo.

- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 35,3 cm.
  - **Diámetro:** 43 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 340; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LIV. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro Romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 6171-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con marca de forma cuadrangular. Presenta restos de argamasa.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 45 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, afectado por la erosión.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 341; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LV. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE 6171).
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro Romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 6171-T-2.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 41 cm.
  - **Diámetro:** 52 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, afectado por la erosión.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 340; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LVII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro Romano de Cartagena.
- **Número de inventario:** 6171-T-3.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.

- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 36 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, ha sido afectado por la erosión.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 340; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LVIII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano.
- **Número de inventario** 6171-T-4.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 42 cm.
  - **Anchura máx. conservada**: 60 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. Se encuentra afectado por la erosión.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 342; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.
-

LIX. Fragmento de fuste liso.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano.
- **Número de inventario**: CP-10500-1
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso.
- **Material**: travertino rojo.
- **Dimensiones:** desconocidas.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 342; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LX. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico, número de inventario.

- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con el sumoscapo moldurado en astrágalo. Muestra una superficie alisada con la utilización de la gradina, cuyas marcas se han conservado, además una franja únicamente desbastada que correspondería a la parte no visible del ejemplar ya que estaría orientada hacia el muro del frente escénico.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 61 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 56-57 cm. (sin incluir el astrágalo).
  - **Diámetro imoscapo**: 58 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario** CP-FE-9 (antiguo JM-142).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada con el trabajo del empleo de la gradina, cuyas marcas se han mantenido, y pequeñas oquedades para la realización de injertos. En la cara inferior se conservan restos del mortero utilizados para enlazar con el siguiente tambor, así como la inscripción III destacada con pintura roja. Además, muestra restos de un mortero de cronología moderna o contemporánea, cuya presenta indicaría una reutilización en una estructura posterior.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 98 cm.
  - **Diámetro sumoscapo**: 61,3 cm.
  - **Diámetro imoscapo**: 63 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario** CP-FE-11 (antiguo T-62).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con el sumoscapo moldurado en astrágalo. Presenta la superficie alisada mediante el empleo de la gradina, cuyas marcas se

ha mantenido, y pequeñas entalladuras. En la cara inferior aún tiene restos del mortero empleado para enlazar con el siguiente tambor.

- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 87,6 cm.
  - **Diámetro sumoscapo**: 53 cm. (56 cm. sumando el astrágalo).
  - **Diámetro imoscapo**: 58,4 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 344; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXIV. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- Número de inventario CP-FE-12 (antiguo TA90E6).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con parte de su superficie pulida y alisada, mientras que la zona no visible solo ha sido desbastada mediante el empleo del puntero. Conserva restos de un pigmento de color amarillo-ocre, así como oquedades empleadas para realizar injertos. La cara superior conserva restos de mortero, mientras que la opuesta, además de mortero, conserva líneas de replanteo incisas remarcadas con pintura roja.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 83 cm.
  - **Diámetro superior:** 63,5 cm.
  - **Diámetro inferior:** 63/64 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXV. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico, número de inventario.
- CP-FE-13 (antiguo JM-123).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada mediante el empleo de la gradina, cuyas marcas se han conservado. Una de las caras presenta restos de mortero, mientras que la otra se encuentra muy deteriorada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**

  - **Altura máx. conservada**: 129 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 61 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 61,7 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXVI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario** CP-FE-14 (antiguo JM-159).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con parte de la superficie alisada, y además zonas donde únicamente se encuentra desbastada, coincidiendo estas con las áreas que no quedaban visibles. Una de las caras esta alisada mediante el empleo de la gradina y presenta restos de pigmento negro, mientras que la otra presenta restos de mortero.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 108 cm.
  - **Diámetro sumoscapo**: aprox.54 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 56,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXVII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- número de inventario CP-FE-15 (antiguo JM-148).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con parte de la superficie alisada, y también zonas donde aparece pulida. Una de las caras ha sido regularizada mediante el empleo de la gradina, conservándose también un orificio central de replanteo. Conserva restos de un mortero similar al empleado en los muros de las *tabernae* del mercado tardorromano, por lo que pudo haber sido reutilizado en uno de ellos.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 75 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 63 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 63,4 cm.

- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante fragmentado. Presenta una grieta que atraviesa la pieza longitudinalmente.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXVIII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- Número de inventario: CP-FE-22.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de columna con la superficie alisada y pulida. La cara inferior está fragmentada, mientras que en la inferior, trabajada con la gradina, conserva restos de mortero.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 65,1 cm.
  - **Diámetro:** 62 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado**.** Presenta una gran cantidad de fisuras.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXIX. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario**: CP-FE-23.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada y pulida en ciertas zonas, con oquedades retalladas para la realización de injertos. En la cara superior está fracturada y muy deteriorada, mientras que en la inferior se ha conservado la inscripción LX B III remarcada con pintura roja, así como algunas de las líneas de replanteo y mortero. Además, muestra restos de mortero por toda la superficie, consecuencia de su reutilización en alguna estructura posterior.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 108 cm.
  - **Diámetro superior:** 58 cm.
  - **Diámetro inferior:** 61,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXX. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-25.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con parte de la superficie alisada o pulida, y también zonas donde únicamente se encuentra desbastada, coincidiendo estas con las áreas que no quedaban visibles. Una de las caras está fracturada aunque permite observar que fue regularizada mediante el empleo de la gradina y presenta restos de mortero. La otra está fragmentada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 69,5 cm.
  - **Diámetro sumoscapo**: 61,6 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 62,8 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII**.**
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, presenta una gran cantidad de fisuras.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario** CP-FE-26.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de columna con la superficie alisada y pulida. La cara superior está fragmentada pese a que conserva parte de la superficie de apoyo, alisada con gradina, así como restos de mortero y algunas líneas de replanteo incisas. La otra cara se encuentra fragmentada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 43 cm.
  - **Diámetro:** 62,8 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario**. CP-FE-27

- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada y pulida, con el sumoscapo moldurado en filete, astrágalo y listel. La cara inferior se encuentra y presenta un rebaje, posiblemente a consecuencia de su reutilización posterior.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 102 cm.
  - **Diámetro superior:** 46 cm. (incluye la moldura en astrágalo).
  - **Diámetro inferior:** 41 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 343; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXIII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-29.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie rebajada a través de la utilización de la gradina. La cara superior conserva restos de mortero, mientras que la inferior está fracturada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 83,5 cm.
  - **Diámetro superior:** 61,7 cm.
  - **Diámetro inferior:** 63 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 348; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXIV. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-31.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie trabajada a través del uso de la gradina. Una de las caras está fracturada, mientras que en la otra muestra una superficie muy irregular.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 41 cm.
  - **Diámetro superior:** 62 cm.
  - **Diámetro inferior:** 62,1 cm.

- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 345; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXV. **Tambor de fuste liso.**

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-33.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie trabajada mediante el uso de la gradina, salvo una pequeña franja donde el empleo del puntero ha dado como resultado una labra más grosera. Además, muestra dos orificios cuadrangulares para las pinzas de agarre.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 63 cm.
  - **Diámetro:** 60,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 350; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXVI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- Número de inventario: CP-FE-35.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie bien trabajada a excepción de una zona con un acabado más grosero, que se vincula ponerse en relación con el área no visible.Además, muestra una entalladura cuadrangular, que ha sido interpretada como un retallado de una oquedad natural con el objetivo de realizar un injerto. Las caras superior e inferior están fracturadas.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 45 cm.
  - **Diámetro superior:** 58 cm.
  - **Diámetro inferior:** 58,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 351; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXVII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario**: CP-FE-45 (antiguo D-125).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie trabajada mediante el uso de la gradina. El sumoscapo está moldurado en listel, astrágalo, listel y apófisis, mientras que la cara superior, alisada con gradina, tiene un orificio central de compás. La cara inferior se encuentra fracturada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 77 cm.
  - **Diámetro superior:** 38,4 cm.
  - **Diámetro astrágalo:** 45,2 cm.
  - **Diámetro inferior:** 41,8 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 351; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXVIII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-47 (antiguo JM-184).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie trabajada mediante el uso de la gradina. La cara superior está fracturada aunque tiene restos de la superficie de apoyo, trabajada con gradina. La cara inferior está alisada mediante el mismo sistema y conserva dos orificios de compás.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 133,7 cm.
  - **Diámetro superior:** 39,8 cm.
  - **Diámetro inferior**: 41,6 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 351; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXIX. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico, número de inventario.

- CP-FE-48.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada y pulida. La cara superior está alisada con gradina y presenta restos de mortero, así como un orificio cuadrangular. La inferior está fracturada.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 113,5 cm.
  - **Diámetro superior:** 41,5 cm.
  - **Diámetro inferior:** 44,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 351; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXX. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** CP-FE-49.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie alisada a excepción de una franja que ha sido únicamente desbastada. Muestra algunas oquedades naturales que han sido regularizadas para realizar injertos o ser rellenadas con mortero. La cara superior está muy deteriorada, mientras que la inferior está alisada con gradina y tiene restos de mortero.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 94 cm.
  - **Diámetro superior:** 45 cm.
  - **Diámetro inferior:** 49,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 352; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXXI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** desconocida.
- **Número de inventario** CP-12202-1.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso.
- **Material:** travertino rojo.
- **Dimensiones:** desconocidas.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea.

- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 352; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXXII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano.
- **Número de inventario** 5616-T-1.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso. Muestra una entalladura con forma cuadrangular en uno de los extremos.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:**
  - Altura máx. conservada: 62 cm.
  - Diámetro: 29,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII
- **Cronología:** augustea
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 352; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXXIII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones de 1999-2000 en el teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 6591-31.
- **Identificación:** fuste liso.
- **Descripción:** fragmento de fuste liso con una superficie poco cuidada que muestra que debió estar recubierto de estuco.
- **Material:** arenisca.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 81,5 cm.
  - **Diámetro**: 46 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** -
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 352; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXXIV. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones de 1999 al 2000 en el teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 6591-79.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con el sumoscapo moldurado.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 48 cm.
  - **Diámetro:** 39 cm.

- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** augustea
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. muy erosionado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 353; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXXV. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1999 al 2000 en el teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- Número de inventario 6591-77.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 52,7 cm.
  - **Diámetro:** 49 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** desconocido.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 353; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXXVI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1999 al 2000 en el teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 6591-6.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 73 cm.
  - **Diámetro:** 34 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** desconocida
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 353; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXXVI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1999 al 2000 en el teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 6574-3.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso.
- **Material:** arenisca local.

- **Dimensiones:**
  - **Diámetro restituido:** 46 cm.
  - **Altura máx. conservada**: 84,5 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** desconocida
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, muy erosionado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 354; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXXVI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1999 al 2000 en el teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 6574-4.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con el extremo del sumoscapo moldurado.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Diámetro:** 48 cm.
  - **Altura máx. conservada:** 125 cm.
- Paralelos: presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** desconocido.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 356; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXXVI. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1999 al 2000 en el teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 6572.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Descripción:** tambor de fuste liso con la superficie rugosa en la que se han conservado marcas de cincel, creadas con el objetivo de garantizar el agarre del recubrimiento del posible estuco.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - Diámetro: 50,7 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** desconocido
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. Está muy erosionado y fracturado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 357; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

LXXXVII. Tambor de fuste liso.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano, 1999-2000 (UE6582).
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 6582-1.
- **Identificación:** tambor de fuste liso.

- **Descripción:** tambor de fuste liso con un acabado cuidado, pero algo más rugoso por lo que pudo estar recubierto de una capa de estuco.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 134,5 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 68,5 cm.
  - **Diámetro imoscapo:** 69,3 cm.
- **Paralelos:** presentan características formales y estilísticas muy parecidas, bien sea en fragmentos o en piezas completas los fustes del nº I al LXXVII.
- **Cronología:** desconocido.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 358; RAMALLO ASENSIO 2009, 215-218.

CAPITELES

I. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** CP-1986-1.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** capitel corintio canónico del que se ha conservado la *ima folia*, la segunda corona, los caulículos con los cálices y las hélices, las rosetas de las enjutas, así como la mayor parte del ábaco. La pieza muestra acantos naturalistas compuesta por lóbulos con hojillas de forma lanceolada y extremo redondeado. Las volutas se encuentran fracturadas para posibilitar la utilización posterior de la pieza. Además, las hélices se componen a partir del enrosque de una cinta de sección cóncava con los márgenes en resalte. Están unidas por un fino listel. La zona intermedia entre hélices y volutas está decorada con pequeñas rosetas de cuatro pétalos y protuberancia central. Asimismo, el ábaco se encuentra formado por un caveto liso y óvolo decorado con un *kyma* jónico. Además, ha perdido la mayor parte de las flores de Aracea que decoraban la zona central, formadas a base de sépalos de hojillas y pistilo central ornamentado por un elemento serpenteante. Quizás una de las características más importantes es que tiene un trabajo muy cuidado.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 74,5 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 54,5 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 291; RAMALLO ASENSIO 2009, 226-227.
- **Foto.** ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 3.Capiteles. 3a. p.10

II. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena
- **Número de inventario** CP-1986-2.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** capitel corintio canónico se compone de dos coronas de ocho hojas de acanto con una forma naturalista que llegan la mitad del *kalathos* Además, las volutas, se componen igualmente a partir de una cinta de sección cóncava con los márgenes en resalte enroscada, acaban en una espiral situada bajo el ábaco. La zona central del *kalathos* se encontraba ocupada por un cáliz de hojas de acanto del que surge el tallo de la flor del ábaco. Esta está moldurada a través un óvolo decorado con un *kyma* jónico de ovas y lancetas sobre un caveto liso y en la zona central aparece la "flor de aracea", compuesta por seis sépalos de cinco hojitas cada uno y un motivo central serpenteante. De la zona de unión entre hélices y volutas surge un pequeño tallo coronado en una pequeña roseta de cuatro pétalos.

Esta pieza ha perdido las volutas y parte del cáliz del que estas brotan, junto parte del ábaco y rosetas de las enjutas.

- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 68 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 54 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 291; RAMALLO ASENSIO 2009, 226-227.
- **Foto.** ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 3.Capiteles.3b. p.10.

III. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** CP-1986-3.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** capitel corintio canónico con las características formales propias que ha perdido las volutas y parte del cáliz del que estas brotan, así como fragmentos del ábaco y rosetas de las enjutas.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 68 cm.
  - **Anchura máx. conservada**: 54 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 291; RAMALLO ASENSIO 2009, 226-227.
- **Foto.** ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 3.Capiteles.3c. p.10.

IV. Fragmento capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1996 del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 1202-T-10.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico El estado de conservación es bastante deteriorado, de hecho, solo se ha conservado parte de la *ima folia,* la segunda corona y las hélices.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 67 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 50 cm.

- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. Ha sufrido pérdidas volumétricas en la zona superior.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 294; RAMALLO ASENSIO 2009, 226-227.

V. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1996 teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del Teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 1202-T-13.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico de este solo tenemos parte de la *ima* y la *secunda folia*, dos hélices, el arranque dos volutas, el cáliz central con el tallo y la flor de aracea, tres rosetas y parte del ábaco. Además, este trabajado por un caveto liso y un óvolo decorado con un *kyma* jónico de semiovas rodeadas de esgucio y lancetas como elemento de separación.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 66 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 47 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, ha sufrido muchas pérdidas volumétricas y se encuentra muy erosionado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 295; RAMALLO ASENSIO 2009, .226-227.

VI. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano, campaña de 1998 (UE 1522).
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario** 1522-T-3.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico que ha mantenido una parte de la *ima* y la *secunda folia* y cinco hélices completas y dos fragmentadas, frente a esto las volutas y el ábaco ya no se encuentran. La cara superior se encuentra rematada con gradina y mantiene varias líneas de replanteo. La labra esta algo descuidada, sin prestar una gran atención los detalles, frente a esto la cara trasera, no visible, está únicamente esbozada. Y es que las piezas están ubicadas en el segundo piso de la *scaenae frons* se diferencian de los anteriores por mostrar una labra menos delicada, así como zonas sin trabajar debido a la poca o nula visibilidad de estas áreas. Además, el caveto no presenta decoración alguna y

están ausentes las rosetas situadas en las enjutas, en la zona de unión entre hélices y volutas. Aun tiene restos de policromía.

- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 59,5 o 60 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 43 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** malo, ha perdido casi la totalidad del ábaco con la flor de aracea, las volutas y parte de las hélices y las coronas de acanto.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 296; RAMALLO ASENSIO 2009, 226-227.

VII. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones de 1997 en el teatro romano
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 1565-T-4.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico del que se solo se ha mantenido una parte del ábaco con la flor recortada, las hélices y la *secunda folia*. Las volutas se han recortado para facilitar su reutilización.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx**.: 28 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 50 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido. Ya que el ejemplar está inserto en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible determinar su estado de conservación. No obstante, si se puede observar algunas pérdidas volumétricas.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 297; RAMALLO ASENSIO 2009, 227-228.

VIII. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE 1571).
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 1571-T-1.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico. En el sumoscapo aparece la inscripción NV o IVU.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Diámetro sumoscapo**: 54 cm.

- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 297; RAMALLO ASENSIO 2009, 227-228.

IX. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario**: 1571-T-2.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico. En el sumoscapo se observa la inscripción MR.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Diámetro sumoscapo:** 54 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 297; RAMALLO ASENSIO 2009, 227-228.

X. Capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro
- **Número de inventario** 4374-T-11.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** capitel corintio canónico, del que no se conserva la mayor parte del ábaco y los elementos sobresalientes como las hélices, diversos caulículos y las volutas. Conserva la *prima* y la *secunda* corona de acantos, junto con cuatro hélices, una roseta y una flor del ábaco. La cara superior muestra la inscripción K.VF.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 65,5 cm.
  - **Diámetro sumoscapo**: 50,5 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado**,** no conserva parte de sus elementos constitutivos, especialmente en una de las caras que se muestra muy deteriorada.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 297; RAMALLO ASENSIO 2009,227-228.

XI. Capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** 4374-T-16.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** capitel corintio canónico, de este no se mantiene las volutas, dos hélices varias las rosetas de las enjutas y una parte del ábaco. La cara superior está coronada con gradina y no mantiene líneas alguna de replanteo.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 67-68 cm.
  - **Diámetro sumoscapo**: 52,5 cm.
- **Paralelos**: los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del numero I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado ha perdido parte de sus elementos constitutivos como las volutas o las hélices.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 299; RAMALLO ASENSIO 2009,227-228.

XII. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano (UE 4374).
- **Ubicación actual: en el teatro.**
- **Número de inventario** 4374-T-6.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud ábaco**: 64 por 68 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido, el ejemplar se encuentra embutido en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible determinar su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 299; RAMALLO ASENSIO 2009,227-228.

XIII. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano (UE 4374).
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 4374-T-7.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico. Muestra una marca de forma cuadrangular utilizada para engarzar y levantar el ejemplar con una grúa.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.

- **Dimensiones:**
  - **Longitud ábaco:** 66 por 68 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido, el ejemplar se encuentra embutido en el muro en el que fue reutilizado, siendo imposible establecer su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 299; RAMALLO ASENSIO 2009,227-228.

XIV. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano (UE 4374).
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 4374-T-8.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud ábaco:** 57 por 63 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido, el ejemplar inserto en el muro en el que fue
- reutilizado, es muy difícil determinar su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017,300; RAMALLO ASENSIO 2009,229-230.

XV. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario**: 4374-T-9.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud ábaco:** 64 por 73 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido, el ejemplar inserto en el muro en el que fue
- reutilizado, es muy difícil determinar su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017,300; RAMALLO ASENSIO 2009,229-230.

XVI. Fragmento capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones antiguas del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario:** 4374-T-10.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico que no tiene las volutas y el
- ábaco. Presenta la inscripción IIVI en el sumoscapo.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 68 cm.
  - **Diámetro sumoscapo**: 50 cm.
  - **Longitud ábaco:** 63 por 65 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, ha perdido las volutas y el ábaco.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 301; RAMALLO ASENSIO 2009,229-230.

XVII. Fragmento capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** Museo del Teatro Romano de Cartagena.
- **Número de inventario** 4851-T-1 o 4851-202-
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico con la cara trasera esbozada y el ábaco liso. Ha mantenido las coronas de acanto, las hélices y el arranque del ábaco. La cara superior ha sido alisada mediante el uso de la gradina y en ella se aprecia un rebaje realizado para facilitar su reutilización. Mantiene restos de policromía ocre.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 58 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 42,6 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 301; RAMALLO ASENSIO 2009,229-230.

XVIII. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE 4908).
- **Ubicación actual:** en el frente escénico.
- **Número de inventario:** 4908-T-1.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.

- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico que solo ha mantenido la *ima* y la *secunda folia* de acanto, los caulículos, el cáliz central y las hélices, una roseta y parte del arranque del ábaco. Además. Muestra la inscripción LXCVI en el sumoscapo.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 65 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 52 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** malo, ha perdido las volutas y el ábaco con la flor de arácea. Además, presenta fisuras y está muy erosionado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 301; RAMALLO ASENSIO 2009,229-230.

XIX. Capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano, campaña de 1993 (UE 5040).
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario**: 5040-T-3.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** capitel corintio canónico.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada:** 67 cm.
  - **Anchura máx. conservada:** 28 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido porque la pieza esta inserta en el muro en el que fue reutilizado, siendo muy difícil establecer su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 302; RAMALLO ASENSIO 2009,229-230.

XX. Capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones de 1993 teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 5040-T-4.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Descripción:** capitel corintio canónico.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Anchura máx. conservada:** 42 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.

- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido porque la pieza esta inserta en el muro en el que fue reutilizado, siendo muy difícil establecer su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 302; RAMALLO ASENSIO 2009,229-230.

XXI. Fragmento de capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el teatro.
- **Número de inventario** 5041-T-4.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Diámetro sumoscapo**: 42 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** desconocido porque la pieza esta inserta en el muro en el que fue reutilizado, siendo muy difícil establecer su estado de conservación.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 303; RAMALLO ASENSIO 2009,229-230.

XXII. Capitel corintio canónico.

No tenemos imagen de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** utilizada en la restitución del frente escénico.
- **Número de inventario:** 5056-T-75.
- **Identificación:** capitel corintio-canónico.
- **Descripción:** capitel corintio-canónico, que no mantiene la mayor parte del ábaco, junto a los elementos sobresalientes como la hélices, diversos caulículos y las volutas. La cara superior conserva diferentes líneas de replanteo. Además, vivibles en la cara inferior donde además se mantiene la inscripción A.F, destacada con pintura roja. Aún mantiene restos de policromía de tonalidades ocres
- **Material:** mármol blanco de Carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 67,5 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 51 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del número I al XXXIV.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado. Ha perdido parte de sus elementos constitutivos, sobre todo en una de las caras que se presenta muy erosionada.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 303; RAMALLO ASENSIO 2009,229-230

XXIII. Capitel corintio-canónico.

No tenemos imagen de la misma

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** Museo del Teatro romano.
- **Número de inventario** CP-6574-5.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio indeterminado.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio elaborado por una única corona de acantos formados por cinco lóbulos de hojillas lanceoladas. Los caulículos están inclinados hacia el exterior y muestran el tallo decorado con lengüetas de extremo redondeado. De ellos surgen los cálices de los que a su vez nacen las volutas y las hélices, estrechas, planas y con un desarrollo casi horizontal. El ejemplar podría estar recubierto de estuco, recubrimiento que contribuiría a solventar los errores de talla, y realzar la labra de cada uno de los elementos que componen el ejemplar.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 47 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 57 cm.
  - **Altura máx. conservada:** 48,6 cm.
- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del numero I al XXXIV.
- **Cronología:** -
- **Estado de conservación:** malo, ha sufrido pérdidas volumétricas.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 304; RAMALLO ASENSIO 2009,230-231.

XXIV. Fragmento de capitel corintio-canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano (UE6582)
- **Ubicación actual:** Museo del Teatro Romano.
- **Número de inventario** CP-6582-3.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio-canónico.
- **Descripción:** fragmento de capitel corintio-canónico compuesto por dos coronas de acanto que se expanden hasta aproximadamente la mitad del *kalathos*, y que están conformadas por lóbulos de hojillas lanceoladas en cuya zona de unión se generan espacios de sombra en forma de gota alargada, solo queda el lóbulo superior despegado del cuerpo del capitel. Entre las hojas de la segunda corona surgen unos pequeños caulículos de los que brotan cálices y desde estos, a su vez, lo hacen las hélices y las volutas, que se presentan muy deterioradas. El ábaco es liso y se encuentra separado del cuerpo del capitel mediante un motivo cordiforme, y decorado con una roseta en el eje de cada una de las caras. El sumoscapo del fuste liso presenta un trabajo en el mismo bloque, separado del *kalathos* mediante un astrágalo y un listel. El ejemplar debió estar recubierto de estuco.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 85,2 cm.
  - **Altura ábaco:** 10,5 cm.
  - **Altura sumoscapo:** 15 cm.
  - **Diámetro sumoscapo:** 64,5 cm.

- **Paralelos:** los capiteles corintios canónicos presentan muy similares características formales y estilísticas bien sea la pieza completa o en fragmentos. Del numero I al XXXIV.
- **Cronología:** principio del siglo I d.C.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, ha sufrido pérdidas volumétricas.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 305; RAMALLO ASENSIO 2009,231-232.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 3.Capiteles.3d. p.10.

XXV. Capitel jónico

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** Museo del teatro romano de Cartagena.
- **Número de inventario** CP-6583.
- **Identificación:** capitel jónico con equino decorado con *kyma* de una ova.
- **Descripción:** se compone de ábaco cuadrangular decorado mediante un *kyma* lésbico en la cara frontal, manteniéndose lisas las restantes. A continuación aparece el canal, liso y de sección cóncava con los márgenes en resalte, de cuyo enrosque nacen las volutas, coronadas en una protuberancia central. El equino está ornamentado con un *kyma* compuesto por una única ova alargada, rodeada de su correspondiente esgucio. El sumoscapo del fuste liso se encuentra trabajado en el mismo bloque, empleándose como elemento de separación un listel sobre astrágalo. Los cojinetes laterales están ornamentados con hojas acantiformes dispuestas de forma opuesta rodeadas de acanaladuras y separadas por un balteo en forma de bastoncillo acanalado de extremo semicircular. En la cara superior muestra un orificio rectangular creado con el objetivo de reforzar la unión del ejemplar con el arquitrabe.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx. conservada**: 50 cm.
  - **Altura ábaco:** 5 cm.
  - **Longitud ábaco**: 52 cm.
  - **Altura sumoscapo:** 27,5 cm.
  - **Diámetro sumoscapo**: 41 cm.
- **Paralelos:** no tenemos paralelos de capiteles jónicos en el teatro.
- **Cronología:** augustea.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, ha sufrido importantes pérdidas volumétricas.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 305; RAMALLO ASENSIO 2009,231-232.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 3.Capiteles.3e- 3f. p.10.

CORNISAS

I. Cornisa corintia.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano (2019)
- **Identificación:** fragmento de cornisa corintia
- **Descripción:** Sólo se encuentra una ménsula cuadrilátera, de perfil ondulado, con lados sobresalientes con forma lisa y recortada con hojas brillantes. Hay que destacar que sus paredes no se encuentran ornamentadas. Debajo de la corona se encuentra una matriz cóncava y un friso de dientes oblongos, de 3 cm de ancho, 1,7 cm de alto, separados 1 cm de ancho, sin elementos de conexión entre los dientes. La parte superior de la pieza se encuentra ornamentada con un volante recto de kyma lesbiana del tipo Bügelkymation, compuesto por un arco trilobulado de sección plana con hojas triangulares colgando del interior, separadas por elementos botánicos en forma de tulipán con los extremos en forma de remolinos.
- **Material:** mármol blanco.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 23 cm.
  - **Grosor máx**.: 29 cm.
- **Paralelos:** las cornisas del I al IV tienen importantes similitudes estilísticas y formales
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación.** Bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 286.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 4.Cornisas.4a. p.11.

II. Cornisa corintia.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano (2019)
- **Identificación:** fragmento de cornisa corintia,
- **Descripción:** Fragmento de cornisa corintia, con una hendidura en la superior, posiblemente de contorno recto con volantes, decorada con la planta kyma, aunque el ejemplar para esta época se encuentra tan deteriorado que no se puede determinar su tipo. Luego viene la ménsula y la corona del tesoro. El primero es de perfil cuadrangular, ondulado, de lados lisos y salientes, y en su cara inferior está decorado de diversas formas por elementos de carácter vegetal: en uno de los cajones hay una hoja lisa con una nervadura central pronunciada, mientras que en el en segundo lugar, aparece una plaqueta con una nervadura central y tres lóbulos a cada lado.
- **Material:** mármol blanco.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx.:** 23 cm.
  - **Grosor máx.:** 29 cm.
- **Paralelos:** las cornisas del I al IV presentan grandes similitudes estilísticas y formales.

- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017,287; RAMALLO ASENSIO 2004.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 4.Cornisas.4b. p.11
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 287; RAMALLO ASENSIO 2004,176-179, fig.21b.

III. Cornisa corintia.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano (2019)
- **Identificación:** fragmento de cornisa corintia.
- **Descripción:** Fragmento de cornisa corintia perdido en la parte de la sima. Tras esta se encuentra la corona decorada con un kyma lesbiano del tipo Bügelkymation, con arcos trilobulados con una sección plana. Además, están encuadrados por hojas con forma triangular separadas por tulipanes. Los canecillos presentan en mal estado de conservación, no obstante, se deduce que tienen un perfil ondulado y lados lisos, y están decorados con hojas de rata. No se sabe si la totalidad de los mismos muestran una idéntica ornamentación, o por el contrario, si se pueden combinar varios elementos vegetales. El cajón es cuadrado con fondo plano sin moldura alguna. En el interior presenta un sencillo rosetón de cuatro pétalos y un botón central. Las paredes se ven lisas. El borde inferior está ornamentado con una banda de resorte de membrana semicircular.
- **Material:** mármol blanco.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx:** 14 cm.
  - **Grosor máx:** 18 cm.
- **Paralelos:** las cornisas del I al IV presentan grandes similitudes estilísticas y formales
- **Cronología:** época tardoaugustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 288; RAMALLO ASENSIO 2004,179-183, fig.24a.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 4.Cornisas.4c. p.11.

IV. Cornisa corintia.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro Romano (2019)
- **Identificación:** fragmento de cornisa corintia.
- **Descripción:** Fragmento de cornisa corintia, compuesta por sima, coronada con un volante liso, rematada con una banda floral de tres pétalos circunscritos, separados por tulipanes de pistilos no invertidos. Un listelo común como elemento de unión de la corona, ornamentado en su parte superior por un kyma del tipo *Bügelkymation*, con arcos trilobulados aplanados , hojas triangulares separadas por una representación esquemática de un tulipán sin pistilos, con el perfil superior de las molduras del caveto. El cajón es cuadrado con fondo plano sin presencia de moldura. En el interior presenta un sencillo rosetón de cuatro pétalos y un botón central. Los canecillos tienen en mal estado de conservación, aunque

se puede inferir que son de perfil ondulado y lados lisos, y están ornamentados con hojas de acanto.

- **Material:** mármol blanco.
- **Dimensiones:**
  - **Altura máx:** 14 cm.
  - **Grosor máx:** 18 cm.
- **Paralelos:** las cornisas del I al IV presentan grandes similitudes estílisticas y formales
- **Cronología:** época tardoaugustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 288; RAMALLO ASENSIO 2004,179-183, fig.24a.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 4.Cornisas.4d. p.11.

V. Cornisa corintia.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo del Teatro romano de Cartagena
- **Identificación:** fragmento de cornisa corintia, con ménsulas y casetones (tipo 3).
- **Descripción:** fragmento de cornisa corintia formada por sima con perfil en gola recta ornamentada con un *kyma* lésbico del tipo *Blattkymation*, con tulipanes compuestos por nervaduras marcadas y extremos festoneados, y pistilo central de forma deltoide.. Las ménsulas muestran un perfil ondulado con los flancos lisos y están ornamentados con una hoja de acanto. Los casetones presentan una forma cuadrada, con el fondo plano y no presentan ninguna moldura , siendo imposible el motivo ornamental que los decora debido al pésimo estado de conservación que presenta. Las metopas no presentan ornamentación. Hay que destacar que la parte inferior de la pieza no tienenha molduración pese a que puede intuirse un friso de lengüetas. La corona muestra listel liso sobre caveto ornamentado con un *kyma* lésbico del tipo *Bügelkymation*, con arquillos trilobulados de sección plana que enmarcan una hoja deltoide espaciados mediante tulipanes realizados de forma esquemática
- **Material:** mármol blanco.
- **Dimensiones:**

  - Altura máx.: 12,5 cm.

- **Paralelos**: presenta paralelos con respecto a otras cornisas del teatro de Cartagena
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorada.
- **Autor:** MEROÑO MOLINA 2017, 290; RAMALLO ASENSIO 2004,179-183, fig.27.
- **Foto**. ANEXO. 3. Teatro romano de *Carthago Nova*. 4.Cornisas.4e. p.11.

4. TEATRO ROMANO DE *CLUNIA*

BASAS

I. Basa romana indeterminada.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro, *in situ.*
- **Identificación:** Basa romana indeterminada.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** Fragmento de basa. Se conserva bien, aunque ha perdido algunos fragmentos de la misma. Se puede observar una parte del plinto. El toro saliente y presenta algunas imperfecciones en la piedra en forma de granulomas. La escocia también presenta algunas hendiduras. Además, presenta el arranque del fuste liso.
- **Material**: caliza local.
- **Dimensiones**[1]: 82 x 31 cm
- **Paralelos**: presenta similitudes formales con la pieza n º VI y VIII a excepción de que posee el arranque del fuste. Además, de que el color de la caliza es diferente a las otras dos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorada.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 1.Basas. 1a. p.12.

II. Basa ática sin plinto.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro, *in situ.*
- **Identificación:** Basa ática de tradición itálica.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** Basa ática. Muestra dos toros desiguales, sobrepasando ligeramente el inferior al superior. Ambos toros se separan por una escocia muy estrecha y desgatada. La unión con el fuste está muy desgastada. El fuste presenta una pérdida parcial de las estrías.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 40 x 24 cm.
- **Paralelos**: debido a la erosión de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorada.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 1.Basas. 1b. p.12.

[1] Las dimensiones están expresadas en longitud y anchura. Estas son aproximadas, debido a que solo contamos con un día para visitar el centro de interpretación y tomar todas las medidas. La primera numeración se refiere siempre a la altura de la pieza y la segunda a la anchura, si se pudo tomar, o al diámetro. Debido al reducido tiempo del que disponíamos priorizamos estas dos medidas.

III. Basa romana indeterminada

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el centro de interpretación del teatro de *Clunia* (expuesta)
- **Identificación:** Basa romana indeterminada.
- **Número de inventario:** pese a ser una pieza expuesta no tiene nº de inventario
- **Descripción:** Dos fragmentos de basa ática sobre plinto. Solo se conserva el plinto sobre el que se asiente un toro que sobresale ligeramente de la escocia. Basa perteneciente al primer orden arquitectónico del frente escénico.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 1º frag (26 x18 cm); 2 frag (27 x 16 cm)
- **Paralelos**: debido al estado de fragmentación de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorada.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 1.Basas. 1c. p.12.

IV. Basa ática con plinto.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el centro de interpretación del teatro de *Clunia* (expuesta)
- **Identificación:** basa ática con plinto.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** Basa ática con plinto. Muestra dos toros desiguales, sobrepasando ampliamente el inferior al superior. Ambos toros se separan mediante una escocia parabólica rematada en dos finos listeles. La unión con el fuste se realiza con un caveto que a su vez finaliza en un listel.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 68 x 35 cm.
- **Paralelos**: No tiene paralelos puesto que es la basa ática con plinto mejor conservada de todas las encontradas por eso se encuentra expuesta en el museo.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 1.Basas. 1d. p.12.

V. Fragmento de basa ática con plinto.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** Fragmento de basa ática con plinto.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de basa ática sobre plinto. Muestra un toro saliente rematada sobre un pequeño listel, se ha perdido la parte superior del mismo.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 43 x 21 cm.
- **Paralelos**: La pieza nº V y IX presentan similares características formales y estilísticas, así como color, textura y aspecto visual de la basa.

- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorada.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 1.Basas. 1e. p.12.

VI. Fragmento de basa ática con plinto.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento de basa ática con plinto.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de basa ática sobre plinto. Solo se conserva una cuña de la totalidad de la basa. El pinto presenta una forma rectangular. El toro que se conserva muestra un ligero saliente sobre la escocia, rematando todo ello con un pequeño listel.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 71 x 43 cm.
- **Paralelos**: La pieza nº VI y VIII presentan similares características formales y estilísticas, así como color, textura y aspecto visual de la basa. A excepción de que la pieza nº VIII no se conserva el plinto sobre la que se debió sustentar la pieza.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorada.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 1.Basas. 1f. p.12.

VII. Fragmento de basa romana indeterminada.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento de basa romana indeterminada.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmento de basa romana indeterminada. Solo se conserva una cuña de la totalidad de la basa. El pinto presenta una forma rectangular. El toro que se conserva muestra un ligero saliente sobre la escocia, rematando todo ello con un pequeño listel.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 14 x 20 cm.
- **Paralelos**: debido al reducido tamaño de la pieza y la erosión de la misma no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 1.Basas. 1g. p.12.

VIII. Fragmento de basa romana indeterminada.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento de basa romana indeterminada.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de basa. Solo se conserva el toro inferior de la misma y sobre el mismo una pequeña escocia rematado por un listel.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 41x 28 cm.
- **Paralelos**: La pieza nº VI y VIII presentan similares características formales y estilísticas, así como color, textura y aspecto visual de la basa. A excepción de que la pieza nº VIII no se conserva el plinto sobre la que se debió sustentar la pieza.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 1.Basas. 1h. p.12.

IX. Fragmento de basa romana indeterminada.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento de basa romana indeterminada.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmento de basa romana indeterminada. Muestra un toro saliente rematado en ambos lados por pequeños listeles.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 83 x 39 cm.
- **Paralelos:** La pieza nº V y IX presentan similares características formales y estilísticas, así como color, textura y aspecto visual de la basa.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 1.Basas. 1i. p.12.

FUSTES

I. Fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías en relieve y contratocanales de sección cóncava.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 74 x 41 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2a. p.13.

II. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de arranque de fuste con un pequeño listel desde el que se inicia el arranque del fuste estriado.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 32 x 17 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2b. p.13.

III. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías en relieve y contracanales de sección cóncava.
- **Material:** caliza local.

- **Dimensiones:** 43 x 28 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2c. p.13.

IV. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con listeles planos y contracanales de sección convexa.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 35x 18 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,X XXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2d. p.13.

V. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías planas. En este caso la caliza presenta una tonalidad más clara. Solo se conserva un fragmento de la totalidad del fuste.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones**: 27 x 16 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2e. p.13.

VI. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías en relieve. Presenta un ligero desgaste irregular en la parte superior del mismo. Además, las estrías están ligeramente fragmentadas en la parte superior de las mismas. La caliza de este fragmento presenta una tonalidad más clara.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 34 x 15 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2f. p.13.

VII. Fragmento de fuste estriado.

- **No tenemos imágenes de la misma.**
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento en forma de arco del arranque de fuste, iniciado con un pequeño listel. Se pueden observar el inicio de algunas de las estrías del fuste.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 18 x 13 cm.
- **Paralelos:** debido a la erosión y la fragmentación de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

VIII. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con listeles planos y contracanales de sección convexa. Tiene restos de grapa.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 52 x 39 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII,

XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de Clunia. 2.Fustes. 2g. p.13.

IX. Fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste estriado en relieve. Está muy bien conservada la forma cilíndrica del tambor tanto en los laterales como en la parte superior e inferior del mismo.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 17 x 13 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2h. p.13.

X. Fragmento de fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Arranque de fragmento de fuste con estrías en relieve y contracanales de sección cóncava.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2i. p.13.

XI. Fragmentos de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** fragmento de fuste con estrías en relieve y contracanales de sección cóncava.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 75 x 38 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, la pieza se encuentra fragmentada en dos partes.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2j. p.14.

XII. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste estriado en relieve y contracanales de sección cóncava.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 27 x 14 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado, la pieza se encuentra fragmentada en dos partes.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2k. p.14.

XIII. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento pequeño de fuste estriado en relieve y sección cóncava.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 25 x 14 cm.

- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2l. p.14.

XIV. Fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste estriado en relieve y contracanales de sección cóncava.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 42 x 17 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII,XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXI II,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2m. p.14.

XV. Fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías en relieve.
- **Material:** caliza local
- **Dimensiones:** 36 x 27 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2n. p.14.

XVI. Fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento pequeño de fuste con listeles planos y contracanales de sección convexa.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 44 x 25 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2ñ. p.14.

XVII. Fragmento de fuste estriado.

No hay imágenes de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento pequeño de fuste estriado en relieve.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 35 x14 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2o. p.14.

XVIII. Fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías en relieve. Algunas de las estrías presentan hendiduras y contracanales de sección cóncava.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 68 x 24 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII,

XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2p. p.14.

XIX. Fragmento fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías en relieve. Algunas de las estrías presentan hendiduras y contracanales de sección cóncava.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 21 x 18 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2q. p.15.

XX. Fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fuste con listeles planos y contracanales de sección convexa.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 26 x 19 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2r. p.15.

XXI. Fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*
- **Identificación:** Fuste estriado

- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fuste con estrías en relieve y contracanales de sección cóncava.
- **Material:** caliza local
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV, XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2s. p.15.

XXII. Fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** estas piezas se encuentran alrededor del teatro y no están inventariadas.
- **Descripción:** Fuste con listeles planos y contracanales de sección convexa. Pertenece al primer orden arquitectónico del frente escénico.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 78 x 25 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,X XXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2t. p.15.

XXIII. Fragmentos de fustes estriados.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmentos de fuste con estrías Pertenece al primer orden arquitectónico del frente escénico.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 154 x 43 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.

- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2u. p.15.

XXIV. Fragmento de fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías planas. Pertenece al primer orden arquitectónico del frente escénico.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 35 x 14 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2v. p.15.

XXV. Fragmento de fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías. Fragmento de fuste con listeles de diversa anchura. Muestra un remate en pico en su parte superior.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 23 x 16 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2w. p.15.

XXVI. Fragmento de fuste estriado.
No tenemos imagen de la pieza.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.

- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías planas, se observa el arranque del fuste sobre un pequeño listel.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 19 x 14 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

XXVII. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de fuste estriados de diversa anchura, muestra una fragmentación en la parte superior.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 18 x 13 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2x. p.15.

XXVIII. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de fuste estriados de diversa anchura, muestra una fragmentación en la parte superior e inferior.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 21 x 16 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.

- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2y. p.16.

XXIX. Fragmentos de fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías planas. Presenta una fragmentación en la parte superior.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 36 x 23 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2z. p.16.

XXX. Fragmento de fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmentos de fuste con estrías planas. Presenta una fragmentación en la parte superior.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 43 x 27 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,X XXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a1. p.16.

XXXI. Fragmento de fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.

- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías en relieve. Muestra una fragmentación en la parte superior.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 36 x 21 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a2. p.16.

XXXII. Fragmentos de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmentos de fuste con estrías planas. Muestran varias fragmentaciones.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a3. p.16.

XXXIII. Fragmentos de fustes estriados.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmentos de fustes con estrías planas. Muestra una fragmentación en sus diferentes extremos.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.

- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a4. p.16.

XXXIV. Fragmento de fustes estriados.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de fustes con estrías en relieve. Muestra una fragmentación en sus diferentes extremos.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 21 x 16 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a5. p.16.

XXXV. Fragmentos de fustes estriados.
No tenemos imagen de la pieza.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmentos de fustes con estrías planas. Muestra una fragmentación en sus diferentes partes.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 43 x 32 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

XXXVI. Fragmentos de fuste estriados.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmentos de fustes con estrías planas. Presenta una fragmentación y erosión en varios lados.

- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV,V,VIII,XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII, XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a6. p.16.

XXXVII. Fragmentos de fustes estriados.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** 3 fragmentos irregulares de fuste con estrías en relieve.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a7. p.17.

XXXVIII. Fragmentos de fustes estriados.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** varios fragmentos irregulares de fuste con estrías en relieve.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones**: son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a8. p.17.

XXXIX. Fragmentos de fustes estriados.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.

- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** varios fragmentos irregulares de fuste con estrías planas.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a9. p.17.

XL. Fragmentos de fustes estriados.
- **Clasificación genérica:** Elemento arquitectónico romano.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** varios fragmentos irregulares de fuste con estrías en relieve.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a10. p.17.

XLI. Fragmentos de fuste estriados.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos irregulares de fuste con estrías en relieve.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 62 x 38 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.

- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a11. p.17.

XLII. Fragmentos de fustes estriados.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** varios fragmentos irregulares de fuste con estrías en relieve.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a12. p.17.

XLIII. Fragmento de fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmento de fuste con estrías en relieve. Presenta evidentes signos de degaste.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a13. p.18.

XLIV. Fragmento de fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.

- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** diversos fragmentos de fuste con estrías en relieve y planas Presenta evidentes signos de degaste.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 36x21 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III, VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a14. p.18.

XLV. Fragmento de fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmento de fuste con estrías en relieve. Se observa claramente el arranque del fuste.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 69x 26 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a15. p.18.

XLVI. Fragmentos de fuste estriado.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fuste con estrías en relieve junto a fragmentos con estrías planas. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presenta de forma clara el arranque del fuste.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 23x 16 cm.

- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a16. p.18.

XLVII. Fragmentos de fustes estriados.

No tenemos imágenes de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

XLVIII. Fragmentos de fustes estriados.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a17. p.18.

XLIX. Fragmentos de fustes estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.

- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve junto a fragmentos con estrías planas. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías planas, nº IV, V, VIII, XV,XVI,XIX,XXI,XXII,XXIV,XXVI,XXVIII,XXIX,XXXI,XXXII,XXXIII,XXXIV,XXXVI,XXXVII,XLVII, XLIX,LV,LVIII,LXII, LXIII,LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a18. p.18.

L. Fragmentos de fustes estriados.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a19. p.19.

LI. Fragmentos de fustes estriados.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.

- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a20. p.19.

LII. Fragmentos de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a21. p.19.

LIII. Fragmentos de fustes estriados.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de degaste y fragmentación de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a22. p.19.

LIV. Fragmentos de fustes estriados.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.

- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan dos tamaños correlativos.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de degaste y fragmentación de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a23. p.20.

LV. Fragmento de fuste estriado.

- **Clasificación genérica:** Elemento arquitectónico romano.
- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmento de fuste con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Se observa el arranque del fuste.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a24. p.20.

LVI. Fragmentos de fustes estriados.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve junto con estrías planas. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a25. p.20.

LVII. Fragmentos de fustes estriados.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a26. p.20.

LVIII. Fragmentos de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Ambos parecen tener similar forma y tamaño.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a27. p.20.

LIX. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmento de fuste con estrías en relieve. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 43x 20cm.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos, aunque todos son fragmentos de fuste con estrías en relieve.

- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a28. p.20.

LX. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmento de fuste con estrías en relieve. La caliza muestra claros signos de erosión.
- **Material:** caliza local
- **Dimensiones:** 51 x 25 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a29. p.21.

LXI. Fragmentos de fuste estriado.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fuste con estrías en relieve. La caliza muestra claros signos de erosión. Muestran diferentes tamaños y formas.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 32 x 17 cm.
- **Paralelos:** Fustes con estrías en relieve nº I, II, III,VI,IX, X, XI, XII,XIII,XIV,XVII,XVIII,XX,XXIII,XXV, XXVII,XXX,XXXV,XXXVIII, XXXIX,XL,XLI, XLII,XLIII,XLIV,XLV, XLVI,XLVIII,L, LI, LII, LIII, LIV,LVI,LVIII,LIX,LX,LXI,LXIII,LXIV, LXVII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a30. p.21.

LXII. Fragmentos de fustes estriados.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve junto con fragmentos con estrías planas. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a31. p.21.

LXIII. Fragmentos de fustes estriados.

No tenemos imagen de la pieza.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmentos fustes estriados.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías en relieve. Presentan diversos tamaños. Muestra una erosión tan acusada que no se observan las estrías.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

LXIV. Fragmentos de fustes estriados.

No tenemos imagen de la pieza.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** fragmentos de fustes con estrías planas. Muestra claros signos de erosión y fragmentación. Presentan diversos tamaños.
- **Material:** caliza local.

- **Dimensiones:** son fragmentos de diferentes tamaños y formas.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación de las piezas no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

El número de fragmentos de fuste es muy numeroso. Incluso, podemos hablar de centenares de fragmentos estriados de fuste de diferentes características, en mejor o peor estado de conservación, que se encuentran ubicados sobre palés en el almacén del centro de interpretación de *Clunia*. No hemos detallado todos los fragmentos expuestos, pero sí aquellos que consideramos de mayor relevancia (*Véase*. ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*. 2.Fustes. 2.a32. p.21)

CAPITELES

I. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el centro de interpretación del teatro de *Clunia* (expuesto).
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** Fragmento correspondiente a la mitad inferior del capitel. Los cálices de los caulículos se articulan en torno a una nervadura central que presenta claros signos de desgaste. El final de los caulículos se encuentra desaparecido en esta pieza. Este fragmento de capitel procede el del cuerpo inferior de la escena del teatro. Esto explica sus grandes dimensiones.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 63 x 26 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3a. p.21.

II. Capitel corintio canónico

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el centro de interpretación del teatro de *Clunia* (expuesto).
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** Dos fragmentos que corresponden al segundo registro de un capitel corintio. Los cálices de los caulículos se componen de tres lóbulos con hojitas apuntadas y de sección angular que constituyen zonas de sombra en forma de gota alargada seguida de dos triángulos en su punto de contacto. El cáliz central está formado por dos pequeñas hojitas de perfil, divididas en tres digitaciones, las inferiores unidas; de éste nace el tallo para sostener la flor del ábaco. Las hélices son lisas y con una ligera concavidad, finalizando en una amplia espiral. El borde del *kálathos* aparece resaltado. El capitel pertenece al 2ª orden del frente escénico del teatro.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 41 x 26 cm.
- **Paralelos:** debido a la fragmentación de la pieza resulta muy difícil establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3.Capiteles. 3b. p.21.

III. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el centro de interpretación del teatro de *Clunia* (expuesto).
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** Mitad inferior de un capitel corintio. Las dos coronas de hojas se articulan en cinco lóbulos de cuatro y tres digitaciones lanceoladas que se recogen en torno a la nervadura central en resalte. Esta se delimita mediante surcos verticales y casi paralelos, que se ensanchan hacia la base de la hoja, alcanzando el surco central, en las hojas de la segunda corona, la base del capitel. En el punto de unión de las digitaciones se originan zonas de sombra verticales e inclinadas. Los caulículos inclinados y con acanaladuras se rematan en una corona decorada con un kyma lésbico continuo. Se aprecia el arranque del cáliz central.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 64 x 31 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3c. p.21.

IV. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en el centro de interpretación del teatro de *Clunia* (expuesto).
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** Capitel corintio entero. Es la única pieza de capitel que se conserva en su totalidad. La mitad inferior está conformada por cinco caulículos con acanaladuras realizadas de una forma suave. El caulículo termina en una hoja que sobresale ligeramente en la estructura del capitel.En la mitad superior está compuesta por una hilera de hojas de acanto lisas. Sobre las que arrancan unas hélices rematadas en volutas lisas.Se conserva el filete del *kálathos* sobre el que se sitúa el ábaco.Este capitel pertenece al primer orden arquitectónico del frente escénico.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 72 x 31 cm (en la parte más ancha).
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3d. p.21.

V. Fragmento de capitel corintio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento pequeño de posible capitel corintio. Los elementos que conforman este capitel se encuentran muy desgatados, como es el caso de la nervadura central y los calículos.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 32 x 17 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de desgaste de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3e. p.21.

VI. Capitel corintio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de capitel correspondiente a la primera corona de hojas y al arranque de la segunda. La articulación de los lóbulos es en tres y cuatro hojitas lanceoladas conformando al unirse zonas de sombra en forma de gota inclinada. La nervadura se acompaña de diversos surcos que llegan hasta la base de la hoja.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 36 x 17 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de desgaste de la pieza no podemos establecer paralelos, aunque presenta similitudes con un capitel corintio canónico.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3f. p.21.

VII. Fragmento de capitel corintio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.

- **Descripción:** Fragmento pequeño de un posible capitel corintio. Se conserva una parte de la nervadura central. Muestra una parte del inicio de los caulículos.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 52 x 27 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de desgaste de la pieza no podemos establecer paralelos aunque presenta similitudes con un capitel corintio canónico.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3g. p.23.

VIII. Fragmento de capitel corintio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento pequeño de un posible capitel corintio. Se conserva una parte de la nervadura central, marcada mediante estrías laterales. Muestra una parte del inicio de los caulículos.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 24 x 15 cm.
- **Paralelos:** debido a la erosión de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3h. p.23.

IX. Fragmento de capitel corintio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento pequeño en forma de arco de un posible capitel corintio. Se conservan el inicio de los tres caulículos, sin poder observar el final de la hoja del capitel.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 19 x 12 cm.
- **Paralelos:** debido a la erosión de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3i. p.23.

X. Capitel corintio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de un posible capitel corintio. Se conservan el inicio de los tres caulículos, delimitados por estrías. Además, se puede observar las sombras de los caulículos.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 32 x 15 cm.
- **Paralelos:** debido a la erosión de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
  Autor: María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3j. p.23.

XI. Fragmento de capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Mitad inferior de un capitel corintio. Las hojas se dividen en cinco lóbulos de hojitas lanceoladas, con zonas de sombras en forma de gota alargada e inclinada en su punto de contacto. La parte central de la hoja se realza mediante una nervadura, delimitada por surcos paralelos que se ensanchan hacia la base de la hoja. Los caulículos, con una ligera inclinación y son acanalados.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 63 x 22 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3k. p.23.

XII. Capitel corintio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Mitad inferior de un capitel. La articulación de los lóbulos se efectúa en tres y cuatro hojitas lanceoladas con las consabidas zonas de sombra en forma

de gota alargada e inclinada en su punto de contacto. La parte central de la hoja está recorrida por una nervadura, delimitada mediante incisiones arqueadas que llegan hasta la base de la hoja. Los caulículos, ligeramente inclinados, se rematan en una orla provista de un *kyma* lésbico naturalista.

- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:**58 x 62 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión de la pieza no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3l. p.23.

XIII. Fragmento de capitel corintio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento de capitel corintio.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de hoja de acanto con nervadura central, el saliente final del mismo ha desaparecido.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 9 x 13 cm.
- **Paralelos:** debido a que únicamente es un fragmento de muy pequeño tamaño no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3m. p.23.

XIV. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Capitel corintio que muestra claros signos de desgaste en los laterales de este. Se observa una gran nervadura central que articula cinco caulículos cuyo remate superior está sumamente desgatado. Debajo de estos, se observan zonas de sombra en forma de gota alargada e inclinada en su punto de contacto.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 28 x 13 cm.
- **Paralelos:** debido a la erosión y fragmentación de la pieza no podemos establecer paralelos, aunque presenta similitudes con un capitel corintio canónico.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3n. p.23

XV. Fragmento de capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de un capitel corintio. Muestra un caulículo con nervadura central que articula cuatro ramificaciones a través de las cuales se articula las hojitas lanceoladas.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 37 x 18 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3ñ. p.23.

XVI. Fragmento de capitel corintio canónico.

No hay imágenes de la misma.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento pequeño de capitel corintio. Muestra una nervadura central marcado ligeramente con estrías. A ambos lados de la nervadura se puede observar los caulículos que articulan las hojas lanceoladas.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 32 x 15 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de desgaste y fragmentación de la pieza no podemos establecer similitudes.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

XVII. Fragmento de capitel corintio.

No tenemos imagen del mismo.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento capitel corintio canónico.

- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de capitel corintio. Muestra una nervadura central con ligeras incisiones que llegan hasta la base. Además, en la parte izquierda se observa una hoja lanceolada con la consabida zona de sombra en forma de gota alargada e inclinada en su punto de contacto.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 45 x 21 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de desgaste y fragmentación de la pieza no podemos establecer similitudes.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

XVIII. Fragmento de capitel corintio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de grandes dimensiones de capitel corintio. Muestra en la parte central del mismo un caulículo con incisiones marcadas culminada por una hoja lanceolada con la ya mencionada zona de sombra en forma de gota alargada e inclinada en su punto de contacto. A ambos lados de la nervadura central se muestran dos hojitas lanceoladas de gran tamaño. En el lateral de pieza, se encuentra muy desgatada y solo se observan ligeras incisiones sobre la piedra.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 32 x 13 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de desgaste y fragmentación de la pieza no podemos establecer similitudes.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3ñ. p.24.

XIX. Fragmento de capitel corintio.

No tenemos imagen del mismo.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento laminar de un capitel corintio. Muestra una nervadura central con ligeras incisiones que se fragmenta en la parte superior de la misma. A ambos lados de esta, se observan hojas lanceoladas.
- **Material:** caliza local.

- **Dimensiones:** 27 x 15 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de desgaste y fragmentación de la pieza no podemos establecer similitudes.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

XX. Fragmento de capitel corintio.

No tenemos imagen de este.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de capitel corintio. Muestra una nervadura central con ligeras incisiones que termina en una hoja lanceolada, creando la consabida zona de sombra en forma de gota alargada e inclinada en su punto de contacto.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 31x 23 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de desgaste y fragmentación de la pieza no podemos establecer similitudes.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

XXI. Fragmento de capitel corintio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** fragmento capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de gran tamaño de capitel corintio. La parte superior del mismo se encuentra muy desgatado. Y la parte inferior del mismo se muestran las ramificaciones de las hojas lanceoladas.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 45x 21 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de desgaste y fragmentación de la pieza no podemos establecer similitudes. Sin embargo, presenta importantes semejanzas con un capitel corintio canónico.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3o. p.24.

XXII. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.

- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** capitel corintio canónico muestra de forma definida las hojas de las coronas y al arranque del caulículo. La articulación de las hojas se efectúa en los lóbulos de cuatro hojas lanceoladas que original zonas de sombra alargadas e inclinadas en su punto de unión. La parte central de la hoja se recorre con una nervadura, formada por profundas incisiones paralelas que se ensanchan hacia la base de la hoja. En las hojas de la segunda corona, la nervadura presenta un surco central que llega hasta su basa. Caulículos inclinados y acanalados.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 65 x 28 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3p. p.24.

XXIII. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Capitel corinto canónico. La articulación de los lóbulos se efectúa en tres o hojitas lanceoladas formando con las consabidas zonas de sombra en gota alargada e inclinada en su punto de contacto. La parte central de la hoja está recorrida por una nervadura, delimitada mediante incisiones arqueadas que llegan hasta la base de la hoja. Los caulículos, ligeramente inclinados, se rematan en una orla provista de un *kyma* lésbico naturalista. Idénticas características a otras piezas.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 98 x 75 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3q. p.24.

XXIV. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.

- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Capitel corintio canónico que muestra la mitad inferior del capitel. La articulación de los lóbulos se efectúa en tres y cuatro hojitas lanceoladas con las consabidas zonas de sombra en forma de gota alargada e inclinada en su punto de contacto. La parte central de la hoja está recorrida por una nervadura, delimitada mediante incisiones marcadas arqueadas que llegan hasta la base de la hoja. Los caulículos, ligeramente inclinados, se rematan en una orla provista de un *kyma* lésbico naturalista ligeramente desgatadas.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones**: 36 x 21 cm.
- **Paralelos**: debido al grado de degaste no podemos establecer paralelos a la pieza.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3r. p.24.

XXV. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** En la parte central del mismo se observar un caulículo con incisiones ligeramente marcadas A ambos lados de la misma se observa caulículos terminados en hojitas lanceoladas. Se observan claros signos de desgaste tanto en la parte superior de las hojas como en la parte superior del fragmento.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 91 x 42 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3s. p.24.

XXVI. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Capitel corintio canónico. Mitad inferior de un capitel. La articulación de los lóbulos se efectúa en tres y cuatro hojitas lanceoladas con las consabidas zonas de sombra en forma de gota alargada e inclinada en su punto de

contacto. La parte central de la hoja está recorrida por una nervadura, delimitada mediante incisiones arqueadas que llegan hasta la base de la hoja. Los caulículos, ligeramente inclinados, se rematan en una orla provista de un kyma lésbico naturalista. Por su tamaño, pertenece al primer orden inferior y por ende tiene las mismas características que otros capiteles de dicho orden.

- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 86 x 31 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3t. p.24.

XXVII. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:**
- **Descripción:** Capitel corintio de gran tamaño. Las dos coronas de hojas se articulan en cinco lóbulos de cuatro y tres digitaciones lanceoladas que se recogen en torno a la nervadura central en resalte. Esta se delimita mediante surcos verticales y casi paralelos, que se ensanchan hacia la base de la hoja, alcanzando el surco central, en las hojas de la segunda corona, la base del capitel. Los caulículos inclinados y con acanaladuras se rematan en una corona decorada con un kyma lésbico continuo, que se encuentra muy desgastado.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones**: 92 x 57 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3u. p.24.

XXVIII. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Capitel corintio presenta un desgaste muy importante en la parte superior del mismo que no permite ver los elementos decorativos. Muestra un enjambre de hojitas lanceadas agrupadas en lóbulos a partir de caulículos con nervaduras con ligeras incisiones en los mismos.
- **Material:** caliza local.

- **Dimensiones:** 78 x 41 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado sobre todo en la parte inferior.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3v. p.25.

XXIX. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** capitel corintio canónico presenta un enjambre de hojitas lanceadas agrupadas en lóbulos mediante caulículos nervados con pequeñas incisiones arqueadas desde la base hasta el final de la pieza.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 43 x 82 cm.
- **Paralelos:** Capitel coríntio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3x. p.25.

XXX. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Fragmento de capitel corintio. La parte superior de la pieza se encuentran muy desgatados. Se observa una nervadura central con ligeras incisiones oblicuas que dan paso a una hoja lanceolada, hoy perdida. A ambos lados de esta, se observan dos caulículos con incisiones oblicuas hasta la base. A partir de estos caulículos se observan lanceoladas que crean zonas de sombra con la consabida forma de gota.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones**: 92 x 61 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado sobre todo en la parte inferior.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3y. p.25.

XXXI. Capitel corintio canónico

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Mitad inferior de un capitel. La parte superior del mismo se encuentra muy desgatada. La agrupación de las hojas lanceoladas se realiza en lóbulos de tres y cuatro hojitas creando las consabidas zonas de sombra en forma de gota alargada e inclinada en su punto de origen. La hoja lanceolada está marcada en su parte central por una nervadura delimitada mediante incisiones oblicuas que llegan hasta la parte superior de los lóbulos. Estas hojas se encuentran muy bien conservadas pudiéndose observar perfectamente todos sus elementos. Los caulículos ligeramente inclinados, se rematan de una orla provista de una kyma recia. Por sus características artísticas y el tamaño de la pieza nos hacen pensar, que pertenezca al primer orden arquitectónico de la frons scaenae del teatro.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 45 x 92 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio Claudia.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3z. p.26.

XXXII. Capitel corintio canónico.

No tenemos imágenes de la pieza.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** capitel corintio con dos coronas de acanto en lóbulos agrupadas en tres o cuatro pequeñas hojas lanceoladas creando las ya nombradas, zonas de sombra alargada e inclinadas en el punto de unión de las digitaciones. La parte central de la hoja, realzada, se encuentra delimitada mediante incisiones verticales que se van ensanchando progresivamente hasta el inicio de la hoja. El tallo del caulículo presenta acanaladuras y una ligera inclinación. La parte superior presenta claros signos de degaste.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 46 x 23 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado sobre todo en la parte superior.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.

XXXIII. Capitel corintio canónico.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*.
- **Identificación:** capitel corintio canónico.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario. Las piezas que se encuentran en los fondos del centro de interpretación presentan diferentes números sin estar claro el inventario.
- **Descripción:** Capitel corintio, muestra un enjambrado de hojas lanceoladas articuladas en torno a una nervadura central con unas incisiones centrales que articulaban los diferentes lóbulos que conforman las diferentes hojas. Los diferentes elementos que conforman esta celosía de hojas lanceoladas. Esta celosía de hojas lanceoladas se encuentra claramente delimitada, cada uno de sus elementos, por incisiones profundas y marcadas.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 81 x 78 cm.
- **Paralelos:** Capitel corintio canónico nºI, III, IV,IX,XII,XIV, XV,XXII,XXIII,XXIV,XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado sobre todo en la parte inferior.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.3. Capiteles. 3z (ii). p.26.

OTROS

I. Podio.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro.
- **Ubicación actual:** en los fondos del centro de interpretación del teatro de *Clunia*, en concreto esto se encuentra fuera del centro pero dentro del recinto del propio centro.
- **Identificación:** podio.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** Podio perteneciente a la frons scaenae sobre el que se asienta el orden arquitectónico correspondiente a la frons scaenae. Se puede observar como este elemento arquitectónico está muy bien conservado. Como demuestra el hecho de que la pieza no este fragmentada y se conserve en un único bloque, con ligeras manchas de escarchado propias del deterioro con el paso del tiempo.
- **Material:** caliza local.
- **Dimensiones:** 128 x 91 cm.
- **Paralelos:** es el único podio encontrado en el teatro.
- **Cronología:** época julio claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 4. Teatro romano de *Clunia*.4. Otros. Podio. 4 a. p.27.

5. TEATRO ROMANO DE *SAGUNTUM*
BASAS

I. Basa ática con plinto.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del teatro romano de *Saguntum.*
- **Identificación:** basa ática con plinto.
- **Nº de inventario:** S.5.546 (1419).
- **Descripción:** basa ática con plinto. Presenta una importante erosión que impide apreciar sus diferentes partes con claridad. Sin embargo, se observa como la parte de unión con el fuste se encuentra perfectamente alisada.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 29, 5 cm.
  - **Diámetro:** 42 cm.
  - **Plinto:** 66 x 10 cm.
  - **Bocel:** 64 x 7 cm.
  - **Caveto inverso:** 58 x 5 cm.
  - **Imoscapo:** 42x 5 cm.
- **Paralelos:** no podemos establecer paralelos debido al grado de erosión, aunque morfológicamente presenta similitudes con las basas nºII y IV.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 1.Basas. 1a. p.28.

II. Basa ática con plinto.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del teatro romano de *Saguntum*.
- **Identificación:** basa ática con plinto.
- **Numero de inventario:** S.5.547 (1420).
- **Descripción:** basa ática con plinto muestra una superficie rugosa para un estucado posterior como podemos ver en los fustes nºI al VI. Pese a presentar un importante grado de erosión en sus diferentes partes si se pueden ver sus características morfológicas perfectamente. Con la siguiente secuencia: plinto/toro/ escocia/ toro.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 30 cm.
  - **Diámetro:** 44 cm.
  - **Plinto.** 69 x 10 cm.
  - **Bocel:** 68 x 7 cm.
  - **Caveto inverso:** 60 x 5 cm.
  - **Imoscapo:** 44 x 5 cm.
- **Paralelos:** presenta similitudes formales con la basa nº I y IV.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 1.Basas. 1b. p.28.

III. Basa de columna ática con plinto.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del teatro romano de *Saguntum*.
- **Identificación:** basa de columna ática con plinto.
- **Número de inventario:** S.5.546 (1419).
- **Descripción:** basa ática con plinto, apenas se pueden ver sus características formales debido a la fragmentación y erosión de la pieza.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 30 cm.
  - **Diámetro:** 38 cm.
  - **Plinto:** 58 x 11 cm
  - **Bocel:** 54x 9 cm.
  - **Caveto inverso:** 40 x 6 cm.
  - **Imoscapo:** 38 x 5 cm.
- **Paralelos:** debido al grado de erosión y fragmentación de la pieza no podemos establecer paralelos con otras basas del teatro.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 1.Basas. 1c. p.28.

IV. Basa de columna ática con plinto.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del teatro romano de *Saguntum*.
- **Identificación:** basa de columna ática con plinto.
- **Número de inventario:** S.5.574 (1447).
- **Descripción:** basa ática con plinto presenta una fragmentación en la parte del plinto y en la parte superior de la pieza. Presenta la misma secuencia que la basa nº II a excepción de la fragmentación y erosión que ha sufrido la pieza.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 29 cm.
  - **Diámetro:** 39 cm.
  - **Plinto:** 70 x 11 cm.
  - **Bocel:** 54 x 7 cm.
  - **Caveto inverso:** 66 x 7 cm.
  - **Imoscapo:** 37 x 5 cm.
- **Paralelos:** presenta similitudes formales con la basa nº I y II. Aunque con mayor fragmentación sobretodo en el plinto y en la parte superior.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 1.Basas. 1d. p.28.

FUSTES

I. Fuste de columna.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** fuste de columna.
- **Número de inventario:** S.5.505 (1378).
- **Descripción:** fuste de columna con rugosidad externa para un estucado posterior. La caliza presenta unas tonalidades ocres.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 107 cm.
  - **Diámetro:** 49 cm.
- **Paralelos:** fuste de columna nº I y II.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 2.Fustes. 2a. p.29.

II. Fuste de columna.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** fuste de columna.
- **Número de inventario:** S.5.54 03(1366).
- **Descripción:** fuste de columna con rugosidad externa para un estucado posterior. La caliza presenta unas tonalidades ocres. Aun muestra algunos restos de estuco.
- **Material:** caliza dolomítica
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 100 cm
  - **Diámetro:** 49 cm
- **Paralelos:** fuste de columna nº I y II
- **Cronología:** de época julio-claudia
- **Estado de conservación:** bueno
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 2.Fustes. 2b. p.29.

III. Fuste de columna.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del teatro romano de *Saguntum*.
- **Identificación:** fuste de columna.
- **Número de inventario:** S.5.502 (1375).
- **Descripción:** fuste de columna con rugosidad externa para un estucado posterior. La caliza presenta unas tonalidades negruzcas.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 63 cm.
  - **Diámetro:** 42 cm.
- **Paralelos:** fuste de columna nº III, IV, V y VI.
- **Cronología:** de época julio-claudia.

- **Estado de conservación:** bastante deteriorado
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 2.Fustes. 2c. p.29.

IV. Fuste de columna.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del teatro romano de *Saguntum*.
- **Identificación:** fuste de columna.
- **Número de inventario:**S.5.5484 (1377).
- **Descripción:** fuste de columna con rugosidad externa para un estucado posterior. La caliza presenta unas tonalidades grisáceas.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 112 cm.
  - **Diámetro:** 42 cm.
- **Paralelos:** fuste de columna nº III, IV, V y VI.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 2.Fustes. 2d. p.29.

V. Fuste de columna.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del teatro romano de *Saguntum*.
- **Identificación:** fuste de columna.
- **Número de inventario:** S.5.595 (1368).
- **Descripción:** fuste de columna con rugosidad externa para un estucado posterior. La caliza presenta unas tonalidades grisáceas.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 90 cm.
  - **Diámetro:** 42 cm.
- **Paralelos:** fuste de columna nº III, IV, V y VI.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 2.Fustes. 2e. p.29.

VI. Fuste de columna.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** fondos del Museo del teatro romano de *Saguntum*.
- **Identificación:** fuste de columna.
- **Número de inventario:**S.5.5496 (1368).
- **Descripción:** fuste de columna con rugosidad externa para un estucado posterior. Aun la caliza presenta unas tonalidades grisáceas.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 63 cm.

- **Diámetro:** 41 cm.

- **Paralelos:** fuste de columna nº III, IV, V y VI.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 2.Fustes. 2f. p.29.

CAPITELES

I. Capitel corintio de hojas lisas

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** capitel corintio de hojas lisas.
- **Número de inventario:** S.5.118 (36).
- **Descripción:** capitel corintio de hojas lisas. El hecho de que las hojas de acanto no se encuentren labradas sino que se presenten de forma lisa, puede ser por dos motivos (1) bien porque se hayan realizados así de forma expresa como una decisión estilística (2) o por el contrario que no se hayan trabajado porque se situarían en una parte no visible del frente escénico y por ende no sería necesaria su tallado. De esta forma, tiene unas características formales y estilísticas muy esquemáticas en su realización.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 70 cm.
  - **Diámetro:** 57 cm.
  - **Folias**
    - **Ima:** 25 cm.
    - **Media:** 20 cm.
    - **Summa:** 10 cm.
- **Paralelos:** los capiteles nºI-IV presentan idénticas características formales y estilísticas. Probablemente fueron realizados por el mismo artesano, en la misma cronología para su colocación en el frente escénico del teatro.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 3.Capiteles. 3a. p.30.

II. Capitel corintio de hojas lisas.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** capitel corintio de hojas lisas.
- **Número de inventario:** S. 5.487 (1360).
- **Descripción:** capitel corintio de hojas lisas. El hecho de que las hojas de acanto no se encuentren labradas sino que se presenten de forma lisa, puede ser por dos motivos (1) bien porque se hayan realizados así de forma expresa como una decisión estilística (2) o por el contrario que no se hayan trabajado porque se situarían en una parte no visible del frente escénico y por ende no sería necesaria su tallado. De esta forma, tiene unas características formales y estilísticas muy esquemáticas en su realización.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 67 cm.
  - **Diámetro:** 50 cm.

- **Folias.**
  - **Ima:** 20 cm.
  - **Media:** 20 cm.
  - **Summa:** 10 cm.

- **Paralelos:** los capiteles nºI-IV presentan idénticas características formales y estilísticas. Probablemente fueron realizados por el mismo artesano, en la misma cronología para su colocación en el frente escénico del teatro.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 3.Capiteles. 3b. p.30.

III. Capitel corintio de hojas lisas.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** capitel corintio de hojas lisas.
- **Número de inventario:** S.5. 589 (1362).
- **Descripción:** capitel corintio de hojas lisas. El hecho de que las hojas de acanto no se encuentren labradas sino que se presenten de forma lisa, puede ser por dos motivos (1) bien porque se hayan realizados así de forma expresa como una decisión estilística (2) o por el contrario que no se hayan trabajado porque se situarían en una parte no visible del frente escénico y por ende no sería necesaria su tallado. De esta forma, tiene unas características formales y estilísticas muy esquemáticas en su realización.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 68 cm.
  - **Diámetro:** 48 cm.
  - **Folias**
    - **Ima:** 27 cm.
    - **Media:** 23 cm.
    - **Summa:** 13 cm.
- **Paralelos:** los capiteles nºI-IV presentan idénticas características formales y estilísticas. Probablemente fueron realizados por el mismo artesano, en la misma cronología para su colocación en el frente escénico del teatro.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 3.Capiteles. 3c. p.30.

IV. Capitel corintio de hojas lisas.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** capitel corintio de hojas lisas.
- **Número de inventario:** S.5. 588 (1362).
- **Descripción:** capitel corintio de hojas lisas. El hecho de que las hojas de acanto no se encuentren labradas sino que se presenten de forma lisa, puede ser por dos motivos (1) bien porque se hayan realizados así de forma expresa como una decisión estilística (2) o por el contrario que no se hayan trabajado porque se situarían en una parte no

visible del frente escénico y por ende no sería necesaria su tallado. De esta forma, tiene unas características formales y estilísticas muy esquemáticas en su realización.

- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 67 cm.
  - **Diámetro:** 46 cm.
  - **Folias.**
    - **Ima:** 20 cm.
    - **Media:** 20 cm.
    - **Summa:** 10 cm.
- **Paralelos:** los capiteles nºI-IV presentan idénticas características formales y estilísticas. Probablemente fueron realizados por el mismo artesano, en la misma cronología para su colocación en el frente escénico del teatro.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 3.Capiteles. 3d. p.30.

CORNISAS

I. Cornisa moldurada *kyma* recia.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** cornisa moldurada *kyma* recia.
- **Descripción:** cornisa moldurada *kyma* recia. De nuevo, vemos una decoración arquitectónica sumamente esquemática compuesta por listeles de diferentes grosores dando un aspecto clásico a la decoración arquitectónica del teatro. Nuevamente, vemos que tiene una superficie rugosa para su estucado posterior, como hemos visto en otros elementos arquitectónicos decorativos del teatro (ej. Basas y fustes).
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 109 cm.
  - **Anchura:** 67/57 cm.
  - ***Kyma* recia:** 20 cm.
  - **Filete derecho:** 5,5 cm.
  - **Faja saliente:** 5 cm.
- **Paralelos:** las cornisas del nºI-IV presentan idénticas características formales y estilísticas. Probablemente fueron realizados por el mismo artesano, en la misma cronología para su colocación en el frente escénico del teatro.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 4.Cornisas. 4a. p.31.

II. Cornisa moldurada *kyma* recia.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** cornisa moldurada *kyma* recia.
- **Número de inventario:** S.5. 589 (1362).
- **Descripción:** cornisa moldurada *kyma* recia. De nuevo, vemos una decoración arquitectónica sumamente esquemática compuesta por listeles de diferentes grosores dando un aspecto clásico a la decoración arquitectónica del teatro. Nuevamente, vemos que tiene una superficie rugosa para su estucado posterior, como hemos visto en otros elementos arquitectónicos decorativos del teatro (ej. Basas y fustes). En esta segunda pieza se observa como algunos de los listeles tenían más anchura que en las cornisas nº I, III y IV.
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 109 cm.
  - **Anchura:** 67/57 cm.
  - ***Kyma* recia:** 20 cm.
  - **Filete derecho:** 5, 5 cm.
  - **Faja saliente:** 5 cm.

- **Paralelos:** las cornisas del nºI-IV presentan idénticas características formales y estilísticas. Probablemente fueron realizados por el mismo artesano, en la misma cronología para su colocación en el frente escénico del teatro.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 4.Cornisas. 4b. p.31.

III. Cornisa moldurada *kyma* recia.

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** cornisa moldurada *kyma* recia.
- **Número de inventario:** S.5.562 (1436).
- **Descripción:** cornisa moldurada *kyma* recia. De nuevo, vemos una decoración arquitectónica sumamente esquemática compuesta por listeles de diferentes grosores dando un aspecto clásico a la decoración arquitectónica del teatro. Nuevamente, vemos que tiene una superficie rugosa para su estucado posterior, como hemos visto en otros elementos arquitectónicos decorativos del teatro (ej. Basas y fustes).
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 88 cm.
  - **Anchura:** 58 cm.
  - ***Kyma* recia:** desconocida.
  - **Filete derecho:** desconocida.
  - **Faja saliente:** desconocida.
- **Paralelos:** las cornisas del nºI-IV presentan idénticas características formales y estilísticas. Probablemente fueron realizados por el mismo artesano, en la misma cronología para su colocación en el frente escénico del teatro.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 4.Cornisas. 4c. p.31.

IV. Cornisa moldurada *kyma* recia

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano.
- **Ubicación actual:** en el frente escénico del teatro.
- **Identificación:** cornisa moldurada *kyma* recia.
- **Número de inventario:** S.5.563 (1436).
- **Descripción:** cornisa moldurada *kyma* recia. De nuevo, vemos una decoración arquitectónica sumamente esquemática compuesta por listeles de diferentes grosores dando un aspecto clásico a la decoración arquitectónica del teatro. Nuevamente, vemos que tiene una superficie rugosa para su estucado posterior, como hemos visto en otros elementos arquitectónicos decorativos del teatro (ej. Basas y fustes).
- **Material:** caliza dolomítica.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 90 cm.
  - **Anchura:** 55 cm.
  - ***Kyma* recia:** 13 cm.
  - **Filete derecho:** desconocida.

- **Faja saliente:** 5 cm.

- **Paralelos:** las cornisas del nºI-IV presentan idénticas características formales y estilísticas. Probablemente fueron realizados por el mismo artesano, en la misma cronología para su colocación en el frente escénico del teatro.
- **Cronología:** de época julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto**. ANEXO. 5. Teatro romano de *Saguntum*. 4.Cornisas. 4d. p.31.

6. TEATRO ROMANO DE *SEGOBRIGA*

Estos son los elementos arquitectónicos pertenecientes al teatro encontrados en el Museo de Cuenca, los colocados en la musealización del teatro en la parte relativa al frente escénico y aquello colocados en el Centro de Interpretación del Parque Arqueológico de *Segobriga*, con una adscripción clara al teatro. No obstante, del teatro de *Segobriga* se pueden observar diferentes elementos arquitectónicos depositados en el suelo, pero sin indicación alguna de su pertenencia. Por tanto, lo hemos tratado como material descontextualizado y a fin de evitar confusión, no lo hemos incorporado en este estudio.

BASAS

I. Basa ática sin plinto con fuste estriado en hélice.

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga*.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Cuenca.
- **Identificación:** basa ática sin plinto con fuste estriado en hélice.
- **Descripción:** Basa ática formada por dos toros salientes rematados por listeles a ambos lados, con una escocia entre ambos. Arranca sobre la base un fuste decorado con acanaladuras convexas enrolladas sobre sí. Presenta restos de estuco.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Fuste:** 55 cm de longitud.
  - **Estrías:** 2,7 cm y acanaladuras de 3,7 cm .

  Basa.
  - **Toro :** 3 cm de longitud.
  - **Escocia** 0,2cm.
  - **Toro:** 1,2 cm.
  - **Escocia:** 0,2 cm.
- **Paralelos:** la basa nºIII y IV.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor:** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 1.Basas. 1a. p.32.

II. Fragmento de basa indeterminada con arranque de fuste estriado.

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga*.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Cuenca.
- **Identificación:** fragmento de basa indeterminada con arranque de fuste estriado
- **Descripción:** Fragmento de fuste con estrías convexas. Las estrías presentan una anchura de 2,7 cm mientras que las acanaladuras presentan una mayor anchura.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**

  Fuste:
  - **Longitud:** 75 cm de longitud.
  - **Estrías:** 2,7 cm y acanaladuras de 3,7 cm.

  Basa.
  - **Toro :** -
  - **Escocia** -
  - **Toro:** -

- **Escocia:** -

- **Paralelos:** debido al estado de conservación no podemos establecer paralelos.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** malo, debido a que apenas se conserva la basa.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 1.Basas. 1b. p.32.

III. Basa ática sin plinto con arranque de fuste estriado.

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga*.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Cuenca.
- **Identificación:** basa ática sin plinto con arranque de fuste estriado.
- **Descripción:** basa ática compuesta por dos toros salientes. El toro superior muestra una fragmentación. Se observa como la escocia está enmarcada por dos listeles estrechos.

  No presenta restos de plinto. El fuste presenta una oquedad superior para unir los diferentes fragmentos de fuste que constituían la columna.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Fuste:** 55 cm de longitud.
  - **Estrías:** 2,7 cm y acanaladuras de 3,7 cm.
  - **Basa.**
  - **Toro :** 3 cm de longitud.
  - **Escocia** 0,2cm.
  - **Toro:** 1,2 cm**.**
  - **Escocia:** 0,2 cm
- **Paralelos:** la basa nºI y IV.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 1.Basas. 1c. p.32.

IV. Basa ática sin plinto con fuste estriado en hélice.

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga*.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Cuenca.
- **Identificación:** basa con fuste estriado en hélice.
- **Descripción:** Basa ática sin plinto formada por dos toros salientes rematados por listeles a ambos lados, con una escocia entre ambos. Se observa una fragmentación tanto en el toro inferior como en el superior. La basa presenta un estado de deterioro avanzado.
- Arranca sobre la basa un fuste en hélice.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones: (aprox) debido a su estado de deterioro.**

  Fuste:
  - **Longitud**: 55 cm.
  - **Estrías:** 2,7 cm y acanaladuras de 3,7 cm.

  Basa.
  - **Toro:** 3 cm de longitud.

  - **Escocia** 0,2cm.
  - **Toro:** 1,2 cm**.**
  - **Escocia:** 0,2 cm
- **Paralelos:** la basa nºI y III.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 1.Basas. 1d. p.32.

FUSTES

I. Fuste estriado en hélice.

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga*,
- **Ubicación actual:** Se encuentra situado en el frente escénico del teatro en la reconstrucción del mismo.
- **Identificación:** fuste estriado en hélice .
- **Descripción:** dos fragmentos de fuste en hélice. El primero de ellos se encuentra unido a la basa pero en un estado de conservación muy deteriorado. Frente al segundo fragmento de fuste que se encuentra en un buen estado de conservación.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** (1 er fragmento : 55 cm; 2 er fragmento: 78 cm).
  - **Diámetro:** 52 cm.
- **Paralelos:** fuste nºII y III.
- **Cronología:** siglo I d.C.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 2.Fustes. 2a. p.33.

II. Fuste estriado en hélice.

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga*.
- **Ubicación actual:** Se encuentra situado en el frente escénico del teatro en la reconstrucción del mismo.
- **Identificación:** fuste estriado en hélice.
- **Descripción:** fuste estriado en hélice. Las hélices se encuentran muy marcadas mostrando un claroscuro muy marcado con el relieve de las mismas.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 1 er fragmento : 157 cm; 2 er fragmento: 65 cm).
  - **Diámetro:** 46 cm.
- **Paralelos:** fuste nºI y nºIII.
- **Cronología:** siglo I d.C.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado .
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 2.Fustes. 2b. p.33.

III. Fuste estriado en hélice.

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga*,
- **Ubicación actual:** Se encuentra situado en el frente escénico del teatro en la reconstrucción del mismo.
- **Identificación:** fuste estriado en hélice
- **Descripción:** fuste estriado en hélice. . Las hélices se encuentran muy marcadas mostrando un claroscuro muy marcado con el relieve de las mismas. Ambos fragmentos de fuste compondrían una de las columnas del primer orden arquitectónico del frente escénico junto con su correspondiente basa y capitel.
- **Material:** caliza
- **Dimensiones:**

  - **Longitud:** (1 er fragmento : 161 cm 2 er fragmento: - debido a su posición no la hemos podido medir;
  - **Diámetro:** 52 cm.
- **Paralelos:** fuste nºI y II
- **Cronología:** siglo I d.C
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 2.Fustes. 2c. p.33.

IV. Fuste decorado

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga* (aunque no está claro debido a ser encontrado descontextualizado)
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Cuenca
- **Identificación:** fuste decorado con motivos humanísticos y vegetales
- **Descripción:** Fragmento de fuste con motivos vegetales y máscara teatral en relieve. Está montado en una en columna con basa y capitel reales y reconstitución del resto del fuste. Pertenece a la columnata inferior de la escena monumental del teatro segobricense.
- **Material:** caliza
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 63 cm
  - **Diámetro:** 46 cm.
  - **Peso:** 362 kg
- **Paralelos:** no se ha encontrado ningún fuste de idénticas características en la Hispania Citerior. . Aunque presenta idéntico diámetro al fuste decorado V.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia, aunque debido a sus peculiares características es difícil establecer una cronología.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 2.Fustes. 2d. p.34.

V. Fuste decorado

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga* (aunque no está claro debido a ser encontrado descontextualizado).
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Cuenca.
- **Identificación:** fuste decorado con motivos humanísticos y vegetales.
- **Descripción:** Porción de fuste de la columnata inferior de la escena monumental del Teatro de *Segobriga* con decoración vegetal. Está montado en la reconstitución de una columna.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 74 cm.
  - **Diámetro:** 46 cm.
  - **Peso:** 617 kg.
- **Paralelos:** no se ha encontrado ningún fuste de idénticas características en la Hispania Citerior. Aunque presenta idéntico diámetro al fuste decorado IV.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia, aunque debido a sus peculiares características es difícil establecer una cronología.
- **Estado de conservación:** bueno.

- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 2.Fustes. 2e. p.34.

CAPITELES

I. Capitel corintio.

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga*.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Cuenca.
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Descripción:** Capitel corintio conformado por tres coronas de hojas de acanto. Estas van aumentando de tamaño desde la parte inferior del mismo hasta la superior. Los caulículos de estas se encuentran claramente marcadas con una ornamentación en forma de pequeñas oquedades. La parte superior eta rematada en el centro por una rosa, desaparecida, y a ambos lados de esta, dos listeles decorados con ovas.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 74 cm
  - **Anchura:** 52 cm.
  - **Caulículos primer orden** 16 cm de longitud.
  - **Caulículos de segundo orden** 20 cm.
  - **Caulículos de tercer orden** 25 cm.
  - Las volutas de la parte superior tienen una anchura de 11 cm
- **Paralelos:** presentan características artísticas muy similares los capiteles del nº I-III.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 3.Capiteles. 3a. p.35.

II. Capitel corintio

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de Segobriga
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Cuenca
- **Identificación:** capitel corintio
- **Descripción:** Capitel corintio conformado por tres coronas de hojas de acanto. Estas van aumentando de tamaño desde la parte inferior del mismo hasta la superior. Los caulículos de estas se encuentran claramente marcadas con una ornamentación en forma de pequeñas oquedades. La parte superior eta rematada en el centro por una rosa, desaparecida, y a ambos lados de esta, dos listeles decorados con ovas.
- Material: caliza
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 79 cm
  - **Anchura:** 56 cm.
  - **Caulículos primer orden** 11 cm de longitud.
  - **Caulículos de segundo orden** 15 cm de longitud.
  - **Caulículos de tercer orden** 25 cm de longitud.
  - **Las volutas de la parte superior tienen una anchura de 11 cm.**
- **Paralelos:** presentan características artísticas muy similares los capiteles del nº I-III.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.

- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 3.Capiteles. 3b. p.35.

III. Capitel corintio

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga*.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Cuenca.
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Descripción:** Capitel corintio conformado por tres coronas de hojas de acanto. Estas van aumentando de tamaño desde la parte inferior del mismo hasta la superior. Los caulículos de estas se encuentran claramente marcadas con una ornamentación a base de oquedades con forma de lágrimas. La parte superior esta rematada por una hoja enmarcada por dos listeles lisos. Presenta evidentes signos de desgaste en los laterales del mismo.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 46 cm
  - **Anchura:** 42,6 cm.
  - **Caulículos primer orden** 13 cm de longitud .
  - **Caulículos de segundo orden** 16 cm de longitud .
  - **Caulículos de tercer orden** 18 cm de longitud .
  - **Las volutas de la parte superior tienen una anchura de 11 cm.**
- **Paralelos:** presentan características artísticas muy similares los capiteles del nº I-III.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 3.Capiteles. 3c. p.35.

IV. Capitel corintio.

- **Procedencia:** Frente escénico del teatro romano de *Segobriga*.
- **Ubicación actual:** Centro de interpretación del Parque Arqueologico de *Segobriga*.
- **Identificación:** capitel corintio
- **Descripción:** Capitel corintio conformado por dos coronas de hojas de acanto. Estas van aumentando de tamaño desde la parte inferior del mismo hasta la superior. Se encuentra muy deteriorada la parte superior de la segunda corona remarcada por dos volutas. Se han perdido la parte de las hélices y toda la parte superior del ábaco, solo se puede intuir el filete superior de kalatos.
- **Material:** caliza.
- **Dimensiones:**
  - **Longitud:** 62 cm.
  - **Anchura:** 42,6 cm.
  - **Caulículos primer orden** 15 cm de longitud.
  - **Caulículos de segundo orden** 13 cm de longitud, aunque es difícil de precisar debido al grado de deterioro.
  - **Caulículos de tercer orden** -
- **Paralelos:** Capitel I. Capitel II y Capitel III.
- **Cronología:** augustea y julio-claudia.

- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor.** María Aidé Gómez Robledo.
- **Foto:** ANEXO. 6. Teatro romano de *Segobriga*. 3.Capiteles. 3d. p.35.

7. TEATRO ROMANO DE *TARRACO*.
BASAS**.**

I. Basa ática sin plinto

- **Procedencia:** excavaciones del teatro romano, de 1919.
- **Ubicación actual:** expuesta en el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** basa ática sin plinto.
- **Número de inventario:** 7.595.
  Descripción: Tipológicamente presenta todas las características formales de una basa ática itálica como la no presencia de plinto, la presencia de la escocia como una moldura recta. Además, de esta ser muy estrecha. De esta forma, se repite la secuencia característica de toro, seguida de un pequeño listel intermedio, escocia, de nuevo otro listel y rematada de nuevo por un toro. Sobre esta se encajaría el tambor del fuste. De hecho, En la parte superior de la basa donde encajaría el tambor del fuste se ha encontrado un pequeño agujero cuadrangular que serviría para encajar esta segunda pieza.
  La basa se realizó originalmente con una superficie muy bien alisada y pulimentada, pero el paso del tiempo y la erosión han transformado esta superficie en rugosa. En el momento de la excavación en 1919 presentaba pequeños restos de estuco, aunque hoy no son apreciables.
- **Material:** hay dos hipótesis más recientes plantea que es Piedra del Mèdol, mientras que anteriormente se plantea es Piedra de Sabinosa.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la basa:** 23 cm.
  - **Altura del fuste:** 37 cm.
  - **Altura del primer toro:** 11 cm.
  - **Altura del primer listel:** 5 cm.
  - **Altura de la escocia:** 2,5 cm.
  - **Altura del segundo listel:** 2 cm.
  - **Altura del segundo toro:** 8 cm.
  - **Diámetro del toro inferior:** 79 cm.
  - **Diámetro de la escocia:** 61 cm.
  - **Diámetro del toro superior:** 70 cm.
  - **Diámetro del imoscapo del fuste:** 54,7 cm.
- **Paralelos:** quizás tiene paralelos con nºII y III su grado de desgaste de estas nos impide establecer paralelos.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: DEL ARCO MOLINERO 1919, 69- 79, GIMENO PASCUAL 1991, 91, DOMINGO MAGAÑA 2003, 76, nº160.
- **Foto**: ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 1.Basas. 1a. p.36.

II. Basa ática sin plinto.

- **Procedencia:** Teatro in situ, pero descontextualizada por tanto sabemos que pertenece al teatro, pero no sabemos el lugar exacto.
- **Ubicación actual:** Teatro *in situ*, pero descontextualizada por tanto sabemos que pertenece al teatro, pero no sabemos el lugar exacto (2019).
- **Identificación:** basa ática sin plinto.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** Presenta los aspectos formales característicos de esta basa ática de tradición itálica, aunque debido a presenta un elevado grado de deterioro ha perdido alguno de sus

elementos como el primer listel. De esta forma, la secuencia seguida que podemos contemplar es, primero toro, seguida de escocia, luego un pequeño listel y finalmente rematado por un toro. Una particularidad que debemos destacar es que tiene como irregularidad que el primer toro tiene unas dimensiones bastantes mayores al superior.

- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 34,5 cm.
  - **Altura de la basa:** 17,5 cm.
  - **Altura del fuste:** 15,5 cm.
  - **Altura del primer toro:** 8,5 cm.
  - **Altura de la escocia:** 1,5 cm.
  - **Altura del segundo toro:** 7,5 cm.
  - **Diámetro del toro inferior:** desconocido.
  - **Diámetro de la escocia:** desconocido.
  - **Diámetro del toro superior:** desconocido.
  - **Diámetro del fuste:** 40 cm.
- **Paralelos:** por el grado de degaste lo podemos asimilar a la basa ática de tradición itálica nº III.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorada.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 76, nº161.
- **Foto**: ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 1.Basas. 1b. p.36.

III. Basa ática sin plinto.

No hay imágenes de la misma.

- **Procedencia:** Teatro *in situ*, pero descontextualizada por tanto sabemos que pertenece al teatro pero no sabemos el lugar exacto.
- **Ubicación actual:** Teatro in situ, pero descontextualizada por tanto sabemos que pertenece al teatro pero no sabemos el lugar exacto (2019).
- **Identificación:** basa ática sin plinto.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** Esta pieza muestra un elevado grado de deterioro, a esto hay que sumarle la importante erosión sufrido por la pieza junto a la fragmentación de la pieza. De hecho, esta fragmentación ha hecho que no presente plinto y no podemos saber la morfología de la escocia. Asimismo, este grado de desgaste hace que entre la escocia y el toro podía existir algún listel.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 52 cm.
  - **Altura de la basa:** 23 cm.
  - **Altura del fuste:** 29 cm.
  - **Altura del primer toro:** 10 cm.
  - **Altura del primer listel:** no tiene listel.
  - **Altura de la escocia:** 2 cm.
  - **Altura del segundo listel:** no tiene listel.
  - **Altura del segundo toro:** 11 cm.
  - **Diámetro del toro inferior**: 28 cm
  - **Diámetro de la escocia:** desconocido.
  - **Diámetro del toro superior:** desconocido.
  - **Diámetro del fuste:** desconocido.

- **Paralelos:** por el grado de degaste lo podemos asimilar a la basa ática de tradición itálica nº II y nºIV.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 77, nº162.

IV. Basa ática sin plinto.

No hay imágenes de la misma.

- **Procedencia:** se encontró en las excavaciones del teatro realizadas en 1981.
- **Ubicación actual:** sector anexo del teatro. *In situ.* (2019).
- **Identificación:** basa ática sin plinto.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** presenta un estado de conservación muy deteriorado. Esto nos impide ver con claridad la secuencia formal de su estructura. De hecho, no podemos saber si la escocia, era plana, cóncava o parabólica. Incluso si esta escocia se encuentra presente. Su relación con el teatro no está claro, puesto que algunos autores (GIMENO PASCUAL 1991,92) plantean que puedo pertenecer a un edificio junto al teatro dedicado a fines de almacenamiento en época bajo imperial.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 100,5 cm.
  - **Altura de la basa:** 27,5 cm.
  - **Altura del fuste:** 71 cm.
  - **Altura del primer toro:** 15,5 cm.
  - **Altura del primer listel:** no hay listel.
  - **Altura de la escocia**: no hay escocia.
  - **Altura del segundo listel:** no hay listel.
  - **Altura del segundo toro:** 12 cm.
  - **Diámetro del toro inferior:** 56 cm.
  - **Diámetro del toro superior:** desconocido. Diámetro del fuste: 42 cm.
- **Paralelos:** por el grado de degaste lo podemos asimilar a la basa ática de tradición itálica nº II y nºIII.
- **Cronología**: época bajoimperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 77, nº163.
- **Foto**: ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 1.Basas. 1c. p.36.

FUSTES

I. Fuste estriado

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1977.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona.
- **Identificación:** fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** en primer lugar, debemos destacar el buen estado de conservación del fuste a excepción de algunas pequeñas roturas. Se han podido observar pequeños restos de estuco, esto es algo obvio, en la medida que se trataba de una piedra poco noble que necesitaba ser cubierta para una edificación de estas características. El tambor mostraba 24 acanaladuras, pero solo fueron trazadas 19 de ellas, las más visibles. Estos se deben a que el fuste se situaría en una zona del teatro poco visible y por ende, no era necesario trazar todas sus estrías. En este catálogo no contamos con otro fragmento de tambor de fuste que encaje con este para configurar el orden arquitectónico.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 180 cm. (completa).
  - **Diámetro:** 60 cm.
  - **Anchura de las acanaladuras:** 5,4 cm.
  - **Anchura de las acanaladuras en el estuco:** 4,8 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 2,1 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras en el estuco:** 1 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 2 cm.
  - **Anchura de los listeles en el estuco:** 3 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 91-92; BERGES SORIANO 1982, 120; DOMINGO MAGAÑA 2003, 60, nº 120.
- **Foto**: ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2a. p.37.

II. Fuste estriado.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fuste estriado.
- **Número de inventario:** 7596.
- **Descripción:** presenta un buen estado de conservación como se puede ver en la imagen. No tenemos muchos detalles formales que, a destacar, a excepción de que las acanaladuras son cóncavas y bastantes profundas. La profundidad de las acanaladuras puede sugerir que se encontraba en la parte superior del orden arquitectónico.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 82 cm. (completa).
  - **Diámetro:** 47,5 cm.
  - **Anchura de las acanaladuras:** 4-5 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,2 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 2 cm.

- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 93, nº41; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; VENTURA SOLSONA 1942, 201, nº3; DOMINGO MAGAÑA 2003, 61, nº121.
- **Foto**: ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2b. p.37.

III. Fuste estriado.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fuste estriado.
- **Número de inventario:** 7597.
- **Descripción:** presenta un buen estado de conservación como se puede ver en la imagen. De hecho, es su buen estado de conservación lo que nos permite visualizar algunos restos de estuco blanco. En lo relativo a sus aspectos formales debemos de decir que es un fragmento de tambor de fuste que se conserva integro. Y sus acanaladuras son cóncavas.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 140 (completa).
  - **Diámetro:** 47 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 4 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,2 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 2,7 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 93- 94, nº42; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 61, nº122.
- **Foto**: ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2c. p.37.

IV. Fuste estriado.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Paseo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fuste estriado.
- **Número de inventario:** no tenemos nº de inventario.
- **Descripción:** está en buen estado de conservación, a excepción de algunos listeles que se encuentran más erosionados. No muestra restos de estuco.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 89,5 cm.
  - **Diámetro:** 49 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 4-5 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,8-2 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 1,8-2,2 cm.
- **Paralelos**: el tambor nº V y este conforman el mismo fuste. Asimismo, en cuanto a fustes estriados podemos establecer los siguientes paralelos con los siguientes fustes: podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial
- **Estado de conservación:** bueno
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 93- 94, nº42; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 61, nº123.
- **Foto**: ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2d. p.37.

V. Fuste estriado

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919
- **Ubicación actual:** Parque Arqueológico de Tarragona
- **Identificación:** fuste estriado
- **Número de inventario:** sin nº de inventario
- **Descripción:** presenta un buen estado de conservación como se puede ver en la imagen. De hecho, es su buen estado de conservación lo que nos permite visualizar algunos restos de estuco blanco. En lo relativo a sus aspectos formales debemos de decir que es un fragmento de tambor de fuste que se conserva integro. Y sus acanaladuras son cóncavas
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 89,5 cm (completa)
  - **Diámetro:** 50,2 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 5 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,8-3 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 1,8 cm.
- **Paralelos:** el tambor nº IV este conforman el mismo fuste. Podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 94- 95, nº44; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 62, nº124.
- **Foto**: ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2e. p.37.

VI. Fuste estriado.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Parque Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** presenta un buen estado de conservación como se puede ver en la imagen. En este fragmento no se pueden visualizar los restos de estuco. En lo relativo a sus aspectos formales debemos de decir que es un fragmento de tambor de fuste que se conserva integro. Y sus acanaladuras son cóncavas. Tenemos algunas acanaladuras, aunque no fueron trazadas.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 79 (completa)
  - **Diámetro:** 48,7 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 4,5 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,8 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 1,8-2,2 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 95, nº45; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 63, nº125.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2f. p.38.

VII. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Parque Arqueológico de Tarragona.
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** muestra un estado de conservación deteriorado. Aunque tiene algunas fracturas en los extremos de la pieza. Este fuste presenta un elevado grado de erosión, sobre todo en la parte de los listeles. Se cree que en el momento del hallazgo podía tener restos de estuco pero en la actualidad no se conservan.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 140 (completa).
  - **Diámetro:** 47 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 4 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,2 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 2,7 cm.
- **Paralelos:** en el tambor nº VIII y este formaban parte del mismo fuste. Asimismo, presenta similitudes con los siguientes fustes: podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 93- 94, nº42; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 61, nº122.

- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2g. p.38.

VIII. Fragmento de fuste estriado.

No hay imágenes de la misma.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Paseo Arqueológico de Tarragona, junto al Fortí Negre.
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** presenta un buen estado de conservación, pero tiene fragmentación en los extremos de la pieza. Se cree que en origen la pieza tendría restos de estuco, aunque ahora no los conserva. En lo relativo a los aspectos formales, únicamente podemos destacar que las acanaladuras son cóncavas.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 87 cm (completa).
  - **Diámetro:** 47 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 4, 5- 5 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,5-2 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 2- 2,2 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 96, nº47; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 64, nº127.
-

IX. Fragmento de fuste estriado.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Paseo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** presenta un buen estado de conservación a excepción de la parte superior que se encuentra fragmentada. Las acanaladuras tienen como peculiaridad que son planas.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 49,5 cm (incompleta).
  - **Diámetro:** 49,3 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 4,5-4,8 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,7-1,8 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 2,7 cm.
- **Paralelos:** debido a las acanaladuras planas no podemos establecer paralelos.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 96- 97, nº42; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 64-65, nº128.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2h. p.38.

X. Fuste estriado.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** presenta un buen estado de conservación como se puede ver en la imagen. Aunque las estrías del fuste presentan un cierto grado de erosión. En lo relativo al estuco sabemos de su presencia en el momento de su hallazgo. Respecto a los aspectos formales, solo podemos decir que sus acanaladuras con cóncavas.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 108 (completa).
  - **Diámetro:** 45 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 4,3 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,2 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 2,7 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 97, nº49; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 65, nº129.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2i. p.38.

XI. Fragmento de fuste estriado.

No tenemos imágenes de este tambor de fuste.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019), aunque no estamos seguros.
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** pieza no inventariada.
- **Descripción:** presenta un mal estado de conservación. Además, las estrías no son regulares entre sí, de hecho, creemos que se puso un estuco superior para su regularización. Debemos destacar que su diámetro es uno de los mayores del teatro, lo que nos habla de que pudo situarse en una posición privilegiada.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 75 (incompleta)
  - **Diámetro:** 67 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 97- 98, nº50; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 66, nº130.

XII. Fragmento de fuste estriado.

No tenemos imágenes de este tambor de fuste.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019), aunque no estamos seguros.
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** pieza no inventariada.
- **Descripción:** apenas tenemos información de este tambor de fuste a excepción de que era estriado y que presentaba restos de estuco.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:** no tenemos esta información.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 98, nº51; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 66-67, nº131.

XIII. Fuste estriado.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Paseo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** Fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** presenta un buen estado de conservación como se puede ver en la imagen. De hecho, es su buen estado de conservación lo que nos permite visualizar algunos restos de estuco blanco. En lo relativo a sus aspectos formales debemos de decir que es un fragmento de tambor de fuste que se conserva integro. Además, sus acanaladuras son cóncavas con un fondo plano.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 81 cm.
  - **Diámetro:** 45 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 4,5-5 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,5 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 2,2-2.5 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 99, nº133; DEL ARCO MOLINERO 1919, 76, fig.2; DOMINGO MAGAÑA 2003, 67-68, nº133.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2j. p.39.

XIV. Fragmento de fuste estriado.

No tenemos imagen es el fuste de la basa nº1.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** 7595.
- **Descripción:** se trabaja junto a la basa nºI. Aunque presenta algunas zonas más fragmentadas. El fuste está separado de la basa mediante un estrecho listel. El fuste acanalado tiene las estrías convexas. Además, es una pieza pensada para no ser trabajada en su totalidad, puesto que de las 24 acanaladuras trabajadas solo fueron trazadas 18.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 37 (completa).
  - **Diámetro:** 54,7 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 4 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 2 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 89-90, nº36; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 68, nº134.

XV. Fragmento de fuste estriado.

No tenemos imagen es el fuste de la basa nºII.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** 7597.
- **Descripción:** presenta un buen estado de conservación a excepción de la parte superior que se encuentra fragmentada. En lo relativo a sus acanaladuras podemos decir que son convexas. No obstante, no vemos restos de estucos.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 15,5(incompleta).
  - **Diámetro:** 40 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 69, nº135.

XVI. Fragmento de fuste estriado.

No tenemos imagen del fragmento de fuste.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.

- **Número de inventario:** 7593.
- **Descripción:** presenta un buen estado de conservación como se puede ver en la imagen. En lo relativo a sus aspectos formales podemos decir que presenta acanaladuras cóncavas con un fondo plano. Se encuentra unido al capitel nº IV.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 22, 5 cm (completa).
  - **Diámetro:** 46 cm.
  - **Anchura de las acanaladura**s: 4 cm.
  - **Profundidad de las acanaladuras:** 1,5 cm.
  - **Anchura de los listeles:** 2 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 835-836, nº1241; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 69, nº136.

XVII. Fragmento de fuste estriado.
Es el fuste de la basa nºIII por eso no tenemos foto.
- **Procedencia:** teatro, aunque no sabemos su procedencia exacta.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** tiene un estado de conservación pésimo lo que hace que no podamos ver sus estrías. Además, junto a esto vemos algunas fracturas.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 29 cm (completa).
  - **Diámetro:** desconocido.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 70, nº137.

XVIII. Fragmento de fuste liso.
- **Procedencia:** Teatro, pero se encuentra descontextualizado.
- **Ubicación actual:** Teatro, pero se encuentra descontextualizado.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** cómo se puede ver en la imagen el fuste está completamente liso no sabemos si a causa de la erosión o si se trata de un fragmento de fuste liso.
- **Material:** granito.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** desconocida.
  - **Diámetro:** 46 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.

- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 70, nº138.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2l. p.39.

XIX. Fragmento de fuste liso.

- **Procedencia:** teatro aunque se encuentra descontextualizada.
- **Ubicación actual:** en el sector anexo del teatro.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** fuste liso con gran estado de fragmentación en los extremos como se puede ver en la imagen. Debemos de destacar que los fustes lisos se realizaron a través de bloque de granito monolíticos.
- **Material:** granito.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 91 (incompleta).
  - **Diámetro:** desconocida.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 70-71, nº139.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2m. p.39.

XX. Fragmento de fuste liso.

- **Procedencia:** en el teatro, pero descontextualizado.
- **Ubicación actual:** se encuentra en el sector anexo del teatro.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** es una pieza que se encuentra muy erosionada, lo que nos cuesta adivinar su diámetro. Se ha realizado en un bloque de granítico.
- **Material:** granito.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 49 cm.
  - **Diámetro:** 65 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 71, nº140.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2n. p.39.

XXI. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imágenes de la misma.

- **Procedencia:** teatro pero no sabemos su ubicación exacta.
- **Ubicación actual:** se encuentra en uno de los sectores anexos del teatro
- **Identificación:** fragmento de fuste liso
- **Número de inventario:** sin nº de inventario
- **Descripción:** presenta un importante grado de erosión lo que nos impide adivinar con exactitud el diámetro del mismo. Presenta fracturas en la parte superior e inferior de la pieza
- **Material:** granítico
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 57 (completa)
  - **Diámetro:** desconocido
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 71, nº141.

XXII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imagen de este tambor de fuste.

- **Procedencia:** procede de las excavaciones de 1982.
- **Ubicación actual:** teatro pero no sabemos su localización exacta ya que se encuentra descontextualizada (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** debemos destacar que es de los pocos fustes lisos que se encuentra realizado en arenisca local y no en granito. Además, presenta un mayor tamaño que otros fustes lo que nos indica que puede estar en una situación privilegiada dentro del teatro.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** desconocida.
  - **Diámetro:** 72 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 332, nº375; DOMINGO MAGAÑA 2003, 72, nº142.

XXIII. Fragmento de fuste liso.

No hay imagen puesto que es el fuste de la basa nº IV.

- **Procedencia:** teatro *in situ.*
- **Ubicación actual:** se encuentra en el sector anexo del teatro.
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** se conserva la altura completa del tambor, ya que no muestra fragmentación. No obstante, la erosión si hay que dañado algo la pieza. Se encuentra unida a la basa nº IV.
- **Material:** arenisca local.

- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 71 cm del fuste unido a la basa 100 cm.
  - **Diámetro:** 42 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 72, nº143; GIMENO PASCUAL 1991, 161, nº150.

XXIV. Fragmento de fuste liso.
- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** se encuentra en un estado de conservación muy deteriorado lo que nos impide ver con claridad sus características formales. Tiene dos fragmentaciones importantes en la parte superior e inferior de la pieza. No tiene ningún resto de estuco. Este fuste liso también esta realizada en arenisca local y no en granítico.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 57 cm.
  - **Diámetro:** 40 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 73, nº144.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2o. p.39.

XXV. Fragmento de fuste liso.
- **Procedencia:** en el teatro aunque no sabemos con exactitud su ubicación, probablemente en el sector anexo del teatro.
- **Ubicación actual:** en el sector anexo del teatro (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** el fuste tiene una ligera erosión y diferentes fracturas en los extremos de lo mismo. En lo relativo a sus características formales poco podemos decir a excepción de que es un fuste liso.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 70 (completa).
  - **Diámetro:** 32 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 73, nº145.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 2.Fustes. 2p. p.39.

XXVI. Fragmento de fuste liso.

- **Tenemos imágenes de este tambor de fuste.**
- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** no se conserva la altura completa porque uno de sus extremos se encontraba totalmente fracturado. La erosión ha afectado de forma significativa.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 46 cm.
  - **Diámetro:** 32 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 73, nº146.

XXVII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imágenes de este tambor de fuste.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** se encontraba fracturado en uno de sus extremos. Esto nos impide saber su altura completa aunque el otro extremo tiene una superficie lisa. La erosión le ha afectado de una forma importante. Mostraba un diámetro importante.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 57 (incompleta).
  - **Diámetro:** 66 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 74, nº147.

XXVIII. Fragmento de fuste liso.

No tenemos imágenes de este tambor de fuste.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** no se conserva la altura completa del fuste**.** Sin embargo, la erosión le ha afectado notablemente produciéndose incluso el desprendimiento de algunas capas superficiales de la piedra.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**

  - **Altura:** 95 (incompleta).
  - **Diámetro:** 65 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 74, nº148.

XXIX. Fragmento de fuste liso.
No tenemos imágenes de este tambor de fuste.
- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** no se conservaba la altura completa del tambor del fuste. La erosión que presentaba impedía determinar el diámetro de esta pieza aunque su valor ha de ser similar (70-75 cm).
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 155 (incompleta).
  - **Diámetro:** 69 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 74, nº149.

XXX. Fuste liso.
No tenemos imágenes de este tambor de fuste.
- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** tambor de fuste liso.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** la erosión de la pieza ha sido muy importante.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 158 (incompleta).
  - **Diámetro:** 69 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes lisos, del nº fustes del nº XVIII - XXX.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 74-75, nº150.

XXXI. Fragmento de fuste estriado.
No tenemos imágenes de este tambor de fuste.
- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** Paseo Arqueológico de Tarragona.
- **Identificación:** tambor de fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.

- **Descripción:** se encontraba bastante deteriorado puesto que mostraba fracturas en sus extremos superior e inferior. No sabemos la altura del fuste debido a la erosión. No se conservan restos de estuco, aunque Gimeno (GIMENO PASCUAL 1991, 95) documento su presencia en las estrías. Sus acanaladuras son cóncavas.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 47 cm (incompleta).
  - **Diámetro:** 48,7 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: alto imperial.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 95- 96, nº46; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70; DOMINGO MAGAÑA 2003, 63, nº126.

XXXII. Fragmento de fuste estriado.

No tenemos imágenes de este tambor de fuste.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** la pieza se encuentra desaparecida.
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** la pieza no se ha conserva, los datos que poseemos de la misma provienen de la obra de Gimeno (GIMENO PASCUAL 1991, 98). Solo conocemos sus dimensiones
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 42 cm (incompleta)
  - **Diámetro:** 40 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: desconocido.
- **Estado de conservación:** desconocido.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 98, nº52; DEL ARCO MOLINERO 1919, 76; DOMINGO MAGAÑA 2003, 67, nº132.

XXXIII. Fragmento de fuste estriado.

No tenemos imágenes de este tambor de fuste.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1919.
- **Ubicación actual:** la pieza se encuentra desaparecida.
- **Identificación:** fragmento de fuste estriado.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** la pieza no se ha conserva, los datos que poseemos de la misma provienen de la obra de Gimeno (GIMENO PASCUAL 1991, 98). Solo conocemos sus dimensiones y la erosión de la pieza.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura:** 46 cm (incompleta).
  - **Diámetro:** 32 cm.

- **Paralelos:** podemos establecer paralelos con los fustes estriados nº1, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XII,XIII, XIV, XV, XVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII y XXXIII.
- **Cronología**: desconocido.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorada.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 73, nº146.

CAPITELES.

Solo hemos incluido los capiteles corintios completos o escasamente fragmentados. Junto a estos capiteles completos había los siguientes fragmentos de capiteles: 2 flores de ábaco (1ª: dimensiones desconocidas; 2º: 19,5 cm x 19,5 cm x 5 cm); 1 voluta y ángulo de ábaco (20 cm x 7cm); 2 hojas de acanto (1º: 13 cm x 19 cm; 2º: 20 cm x 25 cm) y 1 fragmento de ángulo de ábaco (12 cm x 9 cm).

I. Capitel corintio.

- **Procedencia:** teatro de excavaciones del 1977.
- **Ubicación actual:** Museo Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Número de inventario:** 34239.
- **Descripción:** el capitel se encontraba estucado, en uno de sus caras mediante estuco de color blanco y restantes mediante estuco de color amarillo. La parte frontal del capitel como se puede ver en la fotografía es el mejor conservados, los restantes tres se encuentran muy erosionados y es difícil distinguir los diferentes elementos que componen el capitel corintio. Además, el capitel se encuentra bastante erosionado y con fracturas lo que impide saber con exactitud la altura total de la pieza.

  Una de las características es el trabajo de los caulículos con un marcado contraste de forma que se acentuaba los luces y sombras tal y como nos señala Gutiérrez Behemerid (GUTIERREZ BEHEMERID 1992, 66), es quizás uno de los elementos más destacados del capitel. El resto de las características podemos encuadrarlas en un capitel corintio canónico.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 68 cm.
  - **Altura del capitel:** 68 cm. (incompleto).
  - **Altura del ábaco:** 6,5 cm.
  - **Lado máximo del ábaco:** 44 cm. (incompleto).
  - **Diagonal del ábaco**: no conservada completamente.
  - **Altura de la primera corona**: no se conserva completa.
  - **Altura de la segunda corona**: 21 cm. (incompleta).
  - **Diámetro de la base:** no se conserva.
  - **Material:** Arenisca local. Piedra del Mèdol.
- **Paralelos:** Tanto el capitel nºI como el nºII presentan diferencias estilísticas menores pero lo más importante es que son los de mayor tamaño conservado por ello creemos que ambos pertenecieron al mismo orden arquitectónico del teatro.
- **Cronología**: entre época tardorrepublicana (GIMENO PASCUAL 1991, 830) y protoaugustea (RECASENS I CARRERAS 1979, 56) puesto que existe una cierta polémica al respecto.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 39-42, nº101; GIMENO PASCUAL 1991, 829-830, nº1237; GUTIERREZ BEHEMERID 1992, 75, nº170; RECASENS I CARRERAS 1979, 56, nº16 y lám.14; RECASENS I CARRERAS 1984, 323.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 3.Capiteles. 3a. p.40.

II. Capitel corintio.

- **Procedencia:** Teatro, fue encontrado en las excavaciones de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Número de inventario:** 34240.
- **Descripción:** El capitel presenta un estado de conservación ligeramente deteriorado como muestra la erosión que afecta a dos caras del capitel y algunas fracturas presentes en el mismo. Podemos decir que se observan los diferentes elementos que componen un capitel corintio canónico, pero no tiene los claroscuros tan acentuados como el capitel nºI, aunque los cálices muestran un mayor desarrollo artesanal de los mismos, frente al capitel nºI. Las hojas de acanto presentan una unidad estilística. La mayor parte del capitel se encuentra recubierta por estuco, del que conservamos algunos restos.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 83 cm.
  - **Altura del capitel:** 83 cm.
  - **Altura del ábaco:** 8 cm.
  - **Lado máximo del ábaco:** 31 cm (incompleto)
  - **Altura de la primera corona**: 25 cm.
  - **Altura de la segunda corona**: 43, 5 cm.
- **Paralelos:** Tanto el capitel nºI como el nºII presentan diferencias estilísticas menores pero lo más importante es que son los de mayor tamaño conservado por ello creemos que ambos pertenecieron al mismo orden arquitectónico del teatro.
- **Cronología**: siglo I a.C.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 42- 43, nº102; GIMENO PASCUAL 1991, 828-829, nº1236; RECASENS I CARRERAS 1979, 56-57, lám.15; RECASENS I CARRERAS 1984, 323; VENTURA SOLSONA 1942, 201.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 3.Capiteles. 3b. p.40.

III. Capitel corintio.

- **Procedencia:** Teatro, se encontró en las excavaciones de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Número de inventario:** 7594, 34249.
- **Descripción:** capitel corintio canónico, presenta todos los elementos característicos de los capiteles corintios. Aunque al igual que el capitel anterior, el capitel nºII no presenta claroscuros tan acentuados. Asimismo, no presenta restos de estuco, aunque el momento de su hallazgo (DEL ARCO MOLINERO 1919) si tenía restos del mismos. Una característica distintiva de este capitel, como nos informa Gimeno (GIMENO PASCUAL 1991, 828) este capitel tiene bastantes asimetrías, esto nos ha hecho pensar que este capitel pertenece a otra fase constructiva del edificio o incluso a la remodelación de este. Presenta diferencias con respecto al capitel nºI y II puesto que creemos que estos dos son realizados por un taller y el nºIII y el IV por otro taller. Esto no debe sorprendernos en la medida que difícilmente un miso taller podría encajarse de la construcción de los capiteles del teatro
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 70 cm.
  - **Altura del capitel:** 60 cm.
  - **Altura del ábaco:** 5,5 cm.

- **Lado máximo del ábaco:** 43 cm (incompleto).
- **Diagonal del ábaco**: no completa.
- **Altura de la primera corona**: 18 cm.
- **Altura de la segunda corona**: 29, 5 cm.
- **Diámetro de la base:** 46,5 cm.

- **Paralelos:** los capiteles nº III y IV son los de menor tamaño que conservamos. Ambos pertenecen al mismo orden arquitectónico del teatro, posiblemente en el piso superior del frente escénico.
- **Cronología**: no está clara.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 46- 48, nº104; GIMENO PASCUAL 1991, 836-837, nº1242; RECASENS I CARRERAS 1979, 58, lám.17, nº19; RECASENS I CARRERAS 1984, 323; VENTURA SOLSONA 1942, 201; GUTIERREZ BEHEMERID 1992, 78, nº186; PUIG I CADAFALCH 1923, 716, 1934, 320; DEL ARCO MOLINERO 1919, 72; DIAZ MARTOS 1985, 57.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 3.Capiteles. 3c. p.40.

IV. Capitel corintio.

- **Procedencia:** Teatro, se encontró en las excavaciones de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Número de inventario:** hay duplicidad de números entre el 34250 y el 7593.
- **Descripción:** una de las características de este capitel es que se encuentra unida al fuste configurando una única pieza. En el caso de las basas si que es una constante en las piezas del teatro, pero en los capiteles solo veíamos este con dicha particularidad. Una de las características y en palabras de Dr. Domingo, es la proyección hacia el exterior de los elementos que configuran el capitel proporcionando vitalidad a todo el conjunto. Además, los caulículos y los cálices aparecen muy arrapados a la superficie del capitel. También, los caulículos se muestran con poco relieve, tiene acanaladuras curvas y están coronadas por un doble anillo. En lo relativo al ábaco presenta el mismo esquema que los capiteles
- consecuentemente son poco potentes también. En lo referente al fuste al que se encuentra vinculado debemos decir que se encuentra unido al fuste nº 16. Y este tiene 24 acanaladuras de forma cóncavas que rematan en la parte superior en una media luna.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 87 cm.
  - **Altura del capitel:** 59, 5 cm.
  - **Altura del ábaco:** 8 cm.
  - **Lado máximo del ábaco:** 64 cm.
  - **Diagonal del ábaco**: 92 cm.
  - **Altura de la primera corona**: 18,5 cm.
  - **Altura de la segunda corona**: 30, 5 cm.
  - **Diámetro de la base:** 44,5 cm.
- **Paralelos:** los capiteles nºIII y IV son los de menor tamaño que conservamos. Ambos pertenecen al mismo orden arquitectónico del teatro, posiblemente en el piso superior del frente escénico.
- **Cronología**: no está clara.
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 46- 48, nº104; GIMENO PASCUAL 1991, 836-837, nº1242; RECASENS I CARRERAS 1979, 58, lám.17, nº19; RECASENS I

CARRERAS 1984, 323; VENTURA SOLSONA 1942, 201; GUTIERREZ BEHEMERID 1992, 78, nº186; PUIG I CADAFALCH 1923, 716, 1934, 320; DEL ARCO MOLINERO 1919, 72; DIAZ MARTOS 1985, 57.

- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 3.Capiteles. 3d. p.40.

V. Capitel corintio.

- **Procedencia:** teatro pero no sabemos exactamente su ubicación.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** capitel corintio de columna.
- **Número de inventario:** 7591 o 34247, esta pieza tiene dos números de inventario.
- **Descripción:** presenta restos de estuco blanco, pero solamente en la hoja central de la segunda corona y en los caulículos. Una particularidad de este capitel es que la cara posterior esta únicamente esbozada. Esto no debe de extraños en la medida que esta cara no era visible para el público, ya que se encontraría a pocos cm del muro del fondo. Al igual que veíamos en los otros capiteles se ven con claridad los diferentes elementos que componen el capitel corintio destacando su proyección al exterior. El ábaco es similar al que hemos visto en los otros capiteles de *Tarraco*. El resto de los elementos son de un capitel corintio canónico al uso.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 78 cm.
  - **Altura del capitel:** 78 cm.
  - **Altura del ábaco:** 9,5 cm.
  - **Lado máximo del ábaco:** 69 cm (aunque puede ser algo mayor ya que no se conserva su altura total).
  - **Diagonal del ábaco**: 88 cm.
  - **Altura de la primera corona**: 24 cm.
  - **Altura de la segunda corona**: 35 cm.
  - **Diámetro de la base:** 53,5 cm.
- **Paralelos:** el capitel nºV y el nºVI muestran bastantes analogías estilísticas, como por ejemplo similares dimensiones. Todo ello, nos hace pensar que podrían pertenecer al mismo orden arquitectónico del frente escénico. Estos se encontrarían en el nivel intermedio, entre el grupo de capiteles nºI y II de mayor tamaño y el nºIII y IV de menor tamaño.
- **Cronología**: existen dos cronologías adscritas a este capitel, algunos autores lo datan en época protoaugustea (GIMENO PASCUAL 1991), aunque otros autores establecen su cronología entre finales del siglo I a. C e inicios del siglo I d.C (RECASENS I CARRERAS 1979, 56).
- **Estado de conservación:** bueno.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 49-51, nº105; GIMENO PASCUAL 1991, 831-833, nº1238; RECASENS I CARRERAS 1979, 58-59, lám.18; RECASENS I CARRERAS 1984, 323; VENTURA SOLSONA 1942, 201; GUTIERREZ BEHEMERID 1992, 73, nº162; PUIG I CADAFALCH 1923, 716, 1934, 315; DEL ARCO MOLINERO 1919, 72; DIAZ MARTOS 1985, 57.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 3.Capiteles. 3e. p.40.

VI. Capitel corintio.

- **Procedencia:** teatro pero no sabemos exactamente su ubicación.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).

- **Identificación:** capitel corintio de columna.
- **Número de inventario:** 7592 o 34248 esta pieza tiene dos números de inventario.
- **Descripción:** si que muestra algunos restos de estuco pero muy superficial. Tiene un buen estado de conservación, pero han desaparecido algunos elementos del capitel como por ejemplo las flores del ábaco y las hojas de acanto se encuentran en un estado de conservación bastante deteriorado. En lo que respecta a los elementos que componen el capitel son los propios de un capitel corintio canónico. En lo referente al ábaco este presenta idénticas características que los capiteles anteriores. Su tamaño, es el intermedio dentro de los capiteles encontrados, como explicamos en el apartado de "paralelos".
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 75 cm.
  - **Altura del capitel:** 75 cm.
  - **Altura del ábaco:** 8,5 cm.
  - **Lado máximo del ábaco:** 70 cm, aunque se encuentra incompleto.
  - **Diagonal del ábaco**: no se conserva de forma íntegra.
  - **Altura de la primera corona**: 24 cm.
  - **Altura de la segunda corona**: 38 cm.
  - **Diámetro de la base:** 55 cm.
- **Paralelos:** el capitel nº V y el nº VI muestran bastantes analogías estilísticas, como por ejemplo similares dimensiones. Todo ello, nos hace pensar que podrían pertenecer al mismo orden arquitectónico del frente escénico. Estos se encontrarían en el nivel intermedio, entre el grupo de capiteles nº I y II de mayor tamaño y el nº III y IV de menor tamaño.
- **Cronología**: la datación propuesta es entre finales del siglo I a. C-s. I d. C (RECASENS I CARRERAS 1979, 52)
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 51-52, nº106; GIMENO PASCUAL 1991, 833-834, nº1239; RECASENS I CARRERAS 1979, 59, lám.19; RECASENS I CARRERAS 1984, 323; VENTURA SOLSONA 1942, 201; GUTIERREZ BEHEMERID 1992, 73-74, nº163; PUIG I CADAFALCH 1923, 716, 1934, 320; DEL ARCO MOLINERO 1919, 72; DIAZ MARTOS 1985, 41.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 3.Capiteles. 3f. p.41.

VII. Capitel corintio

- **Procedencia:** Teatro, se encontró en las excavaciones de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Número de inventario:** 34255.
- **Descripción:** la descripción de este resulta algo compleja puesto que es un capitel que se encuentra muy erosionado por el paso del tiempo unido a varias fracturas. Una de las particularidades que podemos observar es la p que cada hoja se divide en cinco lóbulos y tiene un nervio central con forma de V frente a que los nervios de los lóbulos son planos. Esta disposición no la encontramos en ningún otro capitel del teatro. Los elementos del capitel corintio se encuentran bastante erosionados además no presentan la proyección al exterior que si veíamos en los restantes capiteles.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 65 cm.
  - **Altura del capitel:** 65 cm, aunque no se conserva en su totalidad.
  - **Altura de la primera corona**: 22 cm.

  - **Altura de la segunda corona**: 36 cm.
  - **Diámetro de la base:** 48 cm.
- **Paralelos:** debido al estado de erosión no nos atrevemos a establecer similitudes con el resto de los capiteles.
- **Cronología**: se fecha entre finales del siglo I a. C e inicios del siglo I d.C.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 53-54, nº107; DEL ARCO MOLINERO 1919, 76; GIMENO PASCUAL 1991, 837-838, nº1243; RECASENS I CARRERAS 1979, 59-60, lám. 20.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 3.Capiteles. 3g. p.41.

VIII. Capitel corintio.

- **No hay imágenes de la misma.**
- **Procedencia:** de las excavaciones de 1982 del teatro.
- **Ubicación actual:** sector anexo del teatro (2019).
- **Identificación:** capitel corintio.
- **Número de inventario:** desconocido.
- **Descripción:** en lo referente a los aspectos estilísticos presenta las características propias de un capitel corintio canónico. Se diferencia del resto de capiteles que debido a su gran estado de erosión es difícil visualizar sus caracteres internos. No obstante, lo que si podemos decir es que en el teatro trabajaron de forma conjunto artesanos de tradiciones completamente distintas, unas más ligadas a Roma y otras más propias de las tradiciones locales. De esta forma, podemos ver dentro de un mismo capitel hojas de acanto con contacto simétrico y también asimétrico. De hecho, esto se ve de una forma muy clara en el capitel nºI donde algunas partes del capitel como las flores de las enjutas tienen un relieve mucho más pronunciado que otras.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 66 cm.
  - **Altura del capitel:** 66 cm, pero está incompleto.
  - **Altura de la segunda corona**: 37 cm.
- **Paralelos:** presenta similitudes estilísticas con el capitel nºII. Aunque este se puede agrupar en cuanto a tamaño con los de mayor tamaño, los capiteles nºI y nºII.
- **Cronología**: se fecha entre finales del siglo I a. C e inicios del siglo I d.C.
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 54-54, nº107; GIMENO PASCUAL 1991, 834, nº1240.

CORNISAS.

I. **Fragmento de cornisa.**

- **Procedencia:** teatro procede de las excavaciones de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de cornisa.
- **Número de inventario**: sin nº de inventario.
- **Descripción:** es un fragmento de cornisa que hace esquina, la parte superior de la misma está muy deteriorada mientras que la inferior se encuentra en mejor estado. Tiene una decoración a base de ménsulas y casetones. Hay que destacar que tiene una decoración de artesonado con diferentes motivos vegetales. En lo referente a los motivos vegetales debemos que decir que aparecen como una versión bastante tosca de las formas habituales en época tardorrepublicana, que se mantienen y se desarrollan sobre todo en la época protoagustea. Debemos de decir, que, en lo referente a los casetones, conserva dos con forma cuadradas y tiene unas medidas equivalentes a la amplitud de los modillones. Se encuentran enmarcados por una moldura superior de los modillones, que al ser escalonada simplemente no genera ninguna forma especial Presenta restos de estuco.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 38 cm.
  - **Altura de la corona:** desconocida.
  - **Altura del modillón:** 6,8 cm.
  - **Longitud del modillón:** 12 cm.
  - **Grosor del modillón:** 12,5 cm.
  - **Dimensiones de los casetones:** 10 x 11 cm.
  - **Longitud de la pieza:** 62 cm.
  - **Anchura de la pieza:** 84 cm.
  - **Proyección de la corona:** 38 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer un paralelo de las cornisas nº I al VII y la nº X todas ellas rondan las mismas dimensiones de los 37/38 cm. Además, presenta una decoración muy similar con unos casetones con bajo relieve, apenas visible, con decoración foral y ménsulas en forma de pirámide invertida. Además, todas ellas tienen restos de estuco de color rojo. Presentan grandes similitudes con las encontradas en el Foro Municipal de *Tarraco.*
- **Cronología:** Las cornisas del nºI al VII algunos autores (MAR MEDINA & RUIZ de ÁRBULO, 31-44) los fechan en épocatardorrepublicana y protoaugustea. Otros autores nos dan una cronología másprecisa fechándola entre el 30-15 a.C (GIMENO PASCUAL 1991).
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorada.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 78-79, nº170; GIMENO PASCUAL 1991, 1366-1368, nº 1889; DEL ARCO MOLINERO 1919, 76; PENSABENE 1993, 304.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 4.Cornisas. 4a. p.42.

II. Fragmento de cornisa.

- **Procedencia:** teatro, pero se encuentra descontextualizada.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de cornisa.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción**: la cornisa está bastante erosionada sobre todo en la parte superior, al igual que la pieza anterior presenta una decoración en base a casetones y ménsulas. Además, las ménsulas están decoradas con un continuo de pequeños filetes al tipo de cornisa kyma recia, pero con decoración de casetones y ménsulas. Estas últimas con una decoración en base a motivos vegetales en relieve. La parte inferior de la cornisa es muy difícil establecer como era debido a la gran erosión presente en la misma. Tiene restos de estuco. Además, debemos de decir que este ejemplar añade la disposición de la sima en simple banda vertical, rasgo bastante original en una cornisa de época augustea.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 38 cm.
  - **Altura del modillón:** 7,8 cm.
  - **Longitud del modillón:** 14 cm.
  - **Grosor del modillón:** 12 cm.
  - **Dimensiones de los casetones:** 14 x 12 cm.
  - **Longitud de la pieza:** 95 cm.
  - **Anchura de la pieza:** 90 cm.
  - **Proyección de la corona:** 37,5 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer un paralelo de las cornisas nº I al VII y la nº X todas ellas rondan las mismas dimensiones de los 37/38 cm. Además, presenta una decoración muy similar con unos casetones con bajo relieve, apenas visible, con decoración foral y ménsulas en forma de pirámide invertida. Además, todas ellas tienen restos de estuco de color rojo. Presentan grandes similitudes con las encontradas en el Foro Municipal de *Tarraco* **(**MAR MEDINA & RUIZ DE ÁRBULO 1987, 31-44).
- **Cronología**: Las cornisas del nºI al VII algunos autores (GIMENO PASCUAL 1991) los fechan en época tardorrepublicana y protoaugustea. Otros autores nos dan una cronología más precisa fechándola entre el 30-15 a.C (PENSABENE 1993, 305).
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor:** DOMINGO MAGAÑA 2003, 80, nº172; GIMENO PASCUAL 1991, 1369-1370, nº 1891; PENSABENE 1993, 304.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 4.Cornisas. 4b. p.42.

III. Fragmento de cornisa

- **Procedencia:** teatro, pero no sabemos exactamente su ubicación.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de cornisa.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** es un fragmento que presenta bastante erosión sumada a algunas fracturas. La corona presenta bastante proyección. En lo referente a la parte inferior, debemos decir que esta es lisa y plana y no hay restos de decoración. Se puede intuir una serie de motivos vegetales del casetón, con elemento de vórtice. Asimismo, se produce un rebaje en la superficie superior análogo a los fragmentos de cornisa del nº I-IX. Pese al estado de conservación, podemos ver la secuencia completa del fragmento de cornisa que es la siguiente: bocel/filete/modillones/bocel/filete/banda.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 33 cm (incompleta).
  - **Altura del modillón:** 7, 5 cm.
  - **Longitud del modillón:** 12 cm.
  - **Grosor del modillón:** 12 cm.
  - **Dimensiones de los casetones:** 10,5 x 10 cm.
  - **Longitud de la pieza:** 66 cm.
  - **Anchura de la pieza:** 45 cm.
  - **Proyección de la corona:** 33 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer un paralelo de las cornisas nº I al VII y la nº X todas ellas rondan las mismas dimensiones de los 37/38 cm. Además, presenta una decoración muy similar con unos casetones con bajo relieve, apenas visible, con decoración foral y ménsulas en forma de pirámide invertida. Además, todas ellas tienen restos de estuco de color rojo. Presentan grandes similitudes con las encontradas en el Foro Municipal de *Tarraco* (MAR MEDINA &RUIZ ARBULO 1987, 31-44).
- **Cronología**: Las cornisas del nºI al VII algunos autores (GIMENO PASCUAL 1991) los fechan en épocatardorrepublicana y protoaugustea. Otros autores nos dan una cronología másprecisa fechándola entre el 30-15 a.C (PENSABENE 1994, 304).
- **Estado de conservación:** bastante deteriorada
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 81, nº173; GIMENO PASCUAL 1991, 1371, nº 1892; PENSABENE 1993, 304.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 4.Cornisas. 4c. p.42.

IV. Fragmento de cornisa

- **Procedencia:** teatro, aunque no sabemos su ubicación exacta.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de cornisa.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** es una cornisa que hace esquina y presenta el mismo esquema formal que vemos en el fragmento de cornisa nº III. Además, esta bastante erosión por lo que es difícil explicar sus características formales, pero podemos hacerlo en base a la similitud con la pieza anterior (nº III). Esto es una decoración en base a ménsulas y casetones y con motivos vegetales. En general, se puede apreciar en este ejemplar una mayor atención en los motivos, mientras que la molduración parece inacabada. Junto con el tamaño de tales motivos, mayor que el que corresponde, parece indicar un desfase entre ambas materias, dato interesante por lo que respecta al modo de elaboración.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 33 cm, aunque está incompleta.
  - **Altura del modillón:** 7, 5 cm.
  - **Longitud del modillón:** 12 cm.
  - **Grosor del modillón:** 12 cm.
  - **Dimensiones de los casetones:** 10,5 x 10 cm.
  - **Longitud de la pieza:** 60 cm.
  - **Anchura de la pieza:** 92 cm.
  - **Proyección de la corona:** 34 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer un paralelo de las cornisas nº I al VII y la nº X todas ellas rondan las mismas dimensiones de los 37/38 cm. Además, presenta una decoración muy similar con unos casetones con bajo relieve, apenas visible, con decoración foral y ménsulas en forma de pirámide invertida. Además, todas ellas tienen restos de estuco de color rojo. Presentan grandes similitudes con las encontradas en el Foro Municipal de *Tarraco* **(**MAR MEDINA & RUIZ ARBULO 1987, 31-44).
- **Cronología**: Las cornisas del nºI al VII algunos autores (GIMENO PASCUAL 1991) los fechan en épocatardorrepublicana y protoaugustea. Otros autores nos dan una cronología másprecisa fechándola entre el 30-15 a.C (PENSABENE 1994, 304).
- **Estado de conservación:** bastante deteriorada
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 81, nº173; GIMENO PASCUAL 1991, 1368-1369, nº 1890; PENSABENE 1993, 304.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 4.Cornisas. 4d. p.42.

V. Fragmento de cornisa.

Son dos fragmentos pero que constituyen una única pieza, como se puede ver en la imagen.

- **Procedencia:** procede de las excavaciones del teatro de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** dos fragmentos de cornisa contiguos.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** ambos fragmentos continuos presentan un gran estado de erosión. Además, debemos de decir que la decoración es en base a ménsulas y casetones con decoración vegetal, como hemos visto en otras piezas. La secuencia de la pieza es la misma que veíamos en anteriores piezas: cyma reversa o 1⁄4 bocel/filete/modillones/1/4bocel/filete/banda. Además, debemos de decir que los modillones se encuentran escasamente conservados. Asimismo, los motivos de los casetones, son dos rosetas contiguas, trazadas sobre el esquema circular marcado con incisión sobre el fondo. Aunque debido al estado de erosión de la pieza no se puede contemplar con claridad.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
- **Altura de la pieza:** frag. nº1= 35 cm/ frag. nº2= 32 cm (incompleta).
  - **Altura del modillón:** frag. nº1= 7,5 cm/ frag. nº2=7,5 cm.
  - **Longitud del modillón:** frag. nº1=12 cm/ frag. nº2= 12 cm.
  - **Grosor del modillón:** frag. nº1=12 cm/ frag. nº2= 13 cm.
  - **Dimensiones de los casetones:** frag. nº1= 10,5x 10 cm/ frag. nº2=10,5x 10 cm.
  - **Longitud de la pieza:** frag. nº1= 42 cm/ frag. nº2= 45 cm.
  - **Anchura de la pieza:** frag. nº1= 59 cm/ frag. nº2=desconocida.
  - **Proyección de la corona:** frag. nº1= 28,5 cm/ frag. nº2= 27,5cm.
- **Paralelos:** podemos establecer un paralelo de las cornisas nº I al VII y la nº X todas ellas rondan las mismas dimensiones de los 37/38 cm. Además, presenta una decoración muy similar con unos casetones con bajo relieve, apenas visible, con decoración foral y ménsulas en forma de pirámide invertida. Además, todas ellas tienen restos de estuco de color rojo. Presentan grandes similitudes con las encontradas en el Foro Municipal de *Tarraco* (MAR MEDINA & RUIZ ARBULO 1987, 31-44).
- **Cronología**: Las cornisas del nºI al VII algunos autores (GIMENO PASCUAL 1991) los fechan en épocatardorrepublicana y protoaugustea. Otros autores nos dan una cronología másprecisa fechándola entre el 30-15 a.C (PENSABENE 1994, 304).
- **Estado de conservación:** ambos fragmentos presentan un estado de conservación bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 81-83, nº174 y nº175; GIMENO PASCUAL 1991, 1371-1372, nº 1893; PENSABENE 1993, 304; DEL ARCO MOLINERO 1919, 76.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 4.Cornisas. 4e. p.42.

VI. Fragmento de cornisa

Son dos fragmentos pero que constituyen una única pieza, como se puede ver en la imagen.

- **Procedencia:** Teatro. Hallado en las excavaciones del 18 de agosto de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de cornisa.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** son dos fragmentos continuos de una cornisa. La principal diferencia con respecto a los otros fragmentos de cornisas descritos es que algunas ménsulas no tienen decoración vegetal alguna mientras que otras sí. La secuencia de la cornisa es la siguiente: filete/filete/banda/modillones/banda/filete/banda. Ambas piezas presentan un grado de erosión importante que nos impide visualizar con claridad los diferentes elementos que componen la cornisa. Debemos de destacar que Gimeno (GIMENO PASCUAL 1991) denomina a todas estas cornisas sillar de cornisa de modillones, debido a ser esta la característica principal.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** frag. nº1= 38 cm/ frag nº2= 38 cm.
  - **Altura del modillón:** frag. nº1= 7 cm/ frag nº2= 7 cm
  - **Longitud del modillón:** frag. nº1= 14 cm/ frag nº2= 14 cm.
  - **Grosor del modillón:** frag. nº1= 13, 5 cm/ frag nº2= 13, 5 cm.
  - **Dimensiones de los casetones:** frag. nº1= 12x 12 cm / frag nº2=12x 12 cm.
  - **Longitud de la pieza:** frag. nº1= 54 cm/ frag nº2= 56 cm.
  - **Anchura de la pieza:** frag. nº1= 85 cm/ frag nº2= 85 cm.
  - **Proyección de la corona:** frag. nº1= 27, 5 cm / frag nº2=27, 5 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer un paralelo de las cornisas nº I al VII y la nº X todas ellas rondan las mismas dimensiones de los 37/38 cm. Además, presenta una decoración muy similar con unos casetones con bajo relieve, apenas visible, con decoración foral y ménsulas en forma de pirámide invertida. Además, todas ellas tienen restos de estuco de color rojo. Presentan grandes similitudes con las encontradas en el Foro Municipal de *Tarraco* (MAR MEDINA & RUIZ de ÁRBULO 1987, 31-44).
- **Cronología**: Las cornisas del nºI al VII algunos autores (GIMENO PASCUAL 1991) los fechan en épocatardorrepublicana y protoaugustea. Otros autores nos dan una cronología másprecisa fechándola entre el 30-15 a.C (PENSABENE 1994, 304).
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 83-85, nº176 y nº177; GIMENO PASCUAL 1991, 1372-1374, nº 1894-1896; PENSABENE 1993, 304; DEL ARCO MOLINERO 1919, 76.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 4.Cornisas. 4f. p.42.

VII. Fragmento de cornisa

Son dos fragmentos pero que constituyen una única pieza, como se puede ver en en la imagen.

- **Procedencia:** Teatro. Hallado en las excavaciones del 18 de agosto de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de cornisa.
- **Número de inventario:** ambas no tienen número de inventario.
- **Descripción:** el fragmento nº 1 aun presenta algunos aspectos formales que podemos describir mientras que el fragmento nº 2 está demasiado erosionado como para poder apreciar sus aspectos estilísticos. La principal característica de ambas son las ménsulas que tienen un artesonado decorado con diferentes motivos vegetales en relieve. La secuencia de ambas es la misma, que es la siguiente: filete/filete/banda/modillones/banda/filete/banda. Ambos fragmentos presentan un vínculo de unión y conforman la misma pieza.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** frag. nº1= 37 cm / frag nº2= 27 cm.
  - **Altura de la corona:** frag. nº1= desconocida / frag nº2= desconocida.
  - **Altura del modillón:** frag. nº1= 9 cm / frag nº2= desconocida.
  - **Longitud del modillón:** frag. nº1= 13cm / frag nº2= desconocida.
  - **Grosor del modillón:** frag. nº1=13cm / frag nº2= desconocida.
  - **Dimensiones de los casetones:** frag. nº1= / frag nº2= desconocida.
  - **Longitud de la pieza:** frag. nº1= 57 cm / frag nº2= 47 cm.
  - **Anchura de la pieza:** frag. nº1= 44cm / frag nº2= 37 cm.
  - **Proyección de la corona:** frag. nº1= 30 cm / frag nº2= 29 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer un paralelo de las cornisas nº I al VII y la nº X todas ellas rondan las mismas dimensiones de los 37/38 cm. Además, presenta una decoración muy similar con unos casetones con bajo relieve, apenas visible, con decoración foral y ménsulas en forma de pirámide invertida. Además, todas ellas tienen restos de estuco de color rojo. Presentan grandes similitudes con las encontradas en el Foro Municipal de *Tarraco* (MAR MEDINA RUIZ de ÁRBULO 1987, 31-44).
- **Cronología**: Las cornisas del nºI al VII algunos autores (GIMENO PASCUAL 1991) los fechan en épocatardorrepublicana y protoaugustea. Otros autores nos dan una cronología másprecisa fechándola entre el 30-15 a.C (PENSABENE 1993, 304).
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 85-86, nº178 y nº179; GIMENO PASCUAL 1991, 1372-1376, nº 1894-1897, 1898; PENSABENE 1993, 304; DEL ARCO MOLINERO 1919, 76.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 4.Cornisas. 4g. p.43.

VIII. Fragmento de cornisa.

- **No tenemos imágenes de la pieza.**
- **Procedencia:** teatro, aunque no sabemos su ubicación exacta.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de cornisa.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** este fragmento de cornisa es un fragmento inédito que solo se recoge en la publicación de Dr. Javier Domingo (DOMINGO MAGAÑA 2003, 87-88). Es un fragmento de cornisa que tiene algunos restos de estuco, lo que nos hace pensar que origen estuvo completamente estucada. La sima muestra una importante erosión, pero se observa como esta rematada por un filete plano, tras el cual se ve una kyma recia sin decoración. Otra característica es que la corona apenas tiene proyección y esta sustentada por intervalos con ménsulas rectangulares de diferente tamaño. Además, estas son decoradas en su parte inferior, pero no muestra ninguna muestra de curva. También, se observa pequeñas hojas de acanto con zonas de sombras bastante alargadas. Esta moldura hace esquina. La secuencia se observa de forma clara, que sigue en la parte inferior es: listel/1/4 bocel/listel/1/4 bocel/listel/ modillones.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 46 cm.

  El resto de las dimensiones son desconocidas debido a que la erosión ha afectado a los límites de las piezas y es difícil saberlo con exactitud.
- **Paralelos:** No podemos establecer paralelos de esta pieza con las demás.
- **Cronología**: desconocida.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorada.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 86-87, nº180.

IX. Fragmento de cornisa

Son dos fragmentos de una misma pieza de cornisa contiguos, como se puede veren la imagen.

- **Procedencia:** teatro, aunque no sabemos el lugar exacto.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de cornisa.
- **Número de inventario:** no sabemos el nº de inventario de ambos fragmentos
- **Descripción:** ambos fragmentos se encontrarían estucados en origen, como se puede ver en algunos restos. La sima se encuentra rematada por un filete plano, tras el cual seguía un kyma recia sin ningún tipo de decoración en relieve. Además, debemos destacar que la separación existente entre la sima y la corona se presenta en tres pequeños listeles establecidos de forma escalonada.
  Otra característica de ambos fragmentos es que la corona apenas presenta proyección y esta soportada por una serie de ménsulas rectángulas de diferente tamaño. Además, estas se encuentran decoradas en su parte inferior. Hay que destacar que entre las diferentes ménsulas no muestra un artesanado decorado a modo de rosetas en alto relieve.
- El segundo fragmento presenta la siguiente secuencia: listel/1/4 bocel/listel/1/4 bocel/listel/ modillones.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**

  De los dos fragmentos contiguos que conforman la misma pieza, solo conocemos las dimensiones de la altura de la pieza.
  - **Altura de la pieza:** 46/47 cm.
- **Paralelos:** no podemos establecer de paralelos de esta pieza con otras.
- **Cronología**: desconocida.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 87-88, nº181-182.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 4.Cornisas. 4h. p.43.

X. Fragmento de cornisa.

- **Procedencia:** teatro, pero no sabemos exactamente su procedencia dentro del mismo.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** fragmento de cornisa.
- **Número de inventario:** 45460.
- **Descripción:** fragmento de cornisa estucada en color rojo y blanco, que es la principal característica distintiva de esta pieza.
  Una característica distintiva es que la corona no tiene casi proyección y se encuentra soportada por diferentes delgadas ménsulas rectangulares. De hecho, en este fragmento se muestran dos de ellas. La parte inferior de las ménsulas es lisa y plana sin decoración vegetal ni curvatura. Aunque las ménsulas nos presentan el artesanado decorado con diferentes motivos vegetales. No obstante, su estado de conservación es bastante bueno aunque esta fractura, de forma parcial.
- **Material:** arenisca local, la denominada como piedra de Médol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 35 cm.
  - **Altura de la corona:** 17 cm.
  - **Altura del modillón:** 8,5 cm.
  - **Longitud del modillón:** 13 cm.
  - **Grosor del modillón:** 12 cm.
  - **Dimensiones de los casetones:** 12x 12 cm.
  - **Longitud de la pieza:** 75 cm, pero está incompleta.
  - **Proyección de la corona:** 34 cm.
- **Paralelos:** podemos establecer un paralelo de las cornisas nº I al VII y la nº X todas ellas rondan las mismas dimensiones de los 37/38 cm. Además, presenta una decoración muy similar con unos casetones con bajo relieve, apenas visible, con decoración foral y ménsulas en forma de pirámide invertida. Además, todas ellas tienen restos de estuco de color rojo. Presentan grandes similitudes con las encontradas en el Foro Municipal de *Tarraco* (MAR MEDINA & RUIZ de ÁRBULO 1987, 31-44).
- **Cronología**: Las cornisas del nºI al VII algunos autores (GIMENO PASCUAL 1991) los fechan en épocatardorrepublicana y protoaugustea. Otros autores nos dan una cronología más precisa fechándola entre el 30-15 a.C (MAR MEDINA & RUIZ de ÁRBULO 1987, 31-44).
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 88-89, nº183.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 4.Cornisas. 4i. p.43.

ARQUITRABES

I. Arquitrabe

- **Procedencia:** teatro, durante las excavaciones de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** arquitrabe.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** pieza de arquitrabe de dos *fasciae* con moldura superior. En origen se encontraba estucada en algunos puntos. Hay una separación de bandas sin ornamento. La moldura superior de simple escalonamiento de cuatro filetes, seguramente es una pieza inacabada. Además, se cree que pertenece al orden inferior de la escena. Hay que destacar que no presenta ningún motivo decorativo que recubra la superficie del arquitrabe.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 61 cm.
  - **Altura de la primera fascia**: 22 cm.
  - **Altura de la segunda fascia:** 16,5 cm.
  - **Altura de la moldura superior:** 20 cm.
  - **Longitud de la pieza:** 180 cm .
  - **Anchura de la pieza:** 63 cm.
  - **Anchura de la pieza empotrada:** 52 cm.
- **Paralelos:** El arquitrabe nº 1 y nº II presentan bastantes similitudes estilísticas y formales.
- **Cronología**: se fecha en época protoagustea, esto se debe a que esta época corresponde también al desarrollo provincial de aplicación del arquitrabe de dos *fasciae*, pero debe considerarse en la problemática de la construcción del teatro.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 90, nº190; GIMENO PASCUAL 1991, 488-489 nº509, 1898; DEL ARCO MOLINERO 1919, 72.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 5.Arquitrabes. 5a. p.44.

II. Arquitrabe

- **Procedencia:** teatro, durante las excavaciones de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** arquitrabe.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** pieza de arquitrabe de dos *fasciae* con moldura superior. Se encuentra estucada en origen. Se puede ver la separación de las bandas sin ornamento. En la moldura superior podemos ver el siguiente esquema: filete/1/4 bocel/ filete/banda. El ¼ borcel aparece marcadamente inciso en su borde inferior aproximado a una intersección tangencial en este sentido asimilable a kyma reversa.
- **Material:** arenisca local.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza**: 55 cm.
  - **Altura de la primera fascia**: 22 cm.
  - **Altura de la segunda fascia:** 15,5 cm.
  - **Altura de la moldura superior:** 17 cm.
  - **Longitud de la pieza:** 123 cm .
  - **Anchura de la pieza:** 38 cm.
  - **Anchura de la pieza empotrada:** 52 cm.
- **Paralelos:** El arquitrabe nº 1 y nº II presentan bastantes similitudes estilísticas y formales.
- **Cronología**: se fecha en época protoagustea, esto se debe a que esta época corresponde también al desarrollo provincial de aplicación del arquitrabe de dos *fasciae*, pero debe considerarse en la problemática de la construcción del teatro
- **Estado de conservación:** bastante deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 91, nº191; GIMENO PASCUAL 1991, 489 nº510, 1898; DEL ARCO MOLINERO 1919, 70.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 5.Arquitrabes. 5b. p.44.

III. Arquitrabe

No tenemos imagen de esta pieza

- **Procedencia:** teatro, durante las excavaciones de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** arquitrabe.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** fragmento anular. La secuencia conservada es caveto/banda/kyma reversa/banda. La banda intermedia es el elemento más original por su extensión, que unida a la kyma reversa hacen que sea un ejemplar homologable, en cierto modo a un arquitrabe. Sin embargo, el caveto inferior nos hace descartar esa hipótesis. Pertenece al teatro.
- **Material:** Arenisca local. Piedra del Mèdol.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:**16 cm (incompleta).
  - **Altura de la moldura superior:** desconocida.
  - **Longitud de la pieza:** 18 cm.
  - **Superficie:** 19x14 cm.
  - **Anchura de la pieza:** desconocida.
  - **Anchura de la pieza empotrada:** desconocida.
- **Paralelos:** El material y la kyma reversa proponen, de corresponder realmente al teatro donde hay más paralelos de esta moldura, una relación con sus primeras fases.
- **Cronología**: época protoaugustea.
- **Estado de conservación:** ligeramente deteriorado.
- **Autor**: DOMINGO MAGAÑA 2003, 91-92, nº192; GIMENO PASCUAL 1991, 625, nº699.

PEQUEÑAS MOLDURAS DECORADAS

El número total de molduras decoradas fue de cincuenta y tres piezas. Hemos incluido solo dos los ejemplares de mayor tamaño y de aquellas que tenemos imágenes (DOMINGO MAGAÑA 2003, 103-129).

I. Pequeña moldura decorada.

- **Procedencia:** procede de las excavaciones del teatro de 1977.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación: pequeña** moldura decorada.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** presenta un acabado tosco en general. Hay que destacar que los pífanos están parcialmente conservados. Además, entre los carretes y las perlas se puede ver la presencia del hilo.
- **Material:** mármol blanco de carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 15 cm.
  - **Altura del astrágalo:** 1,5 cm.
  - **Longitud perlas:** 3,5 cm.
  - **Longitud carrete:** 3 cm.
  - **Longitud de la pieza:** 37 cm.
  - **Anchura de la pieza:** 14 cm.
  - **Anchura de la pieza empotrada:** 5,5 cm.
  - **Altura de la corona:** desconocida.
- **Paralelos:** la pequeña moldura decorada nº I y la II tienen bastantes similitudes formales y estilísticas.
- **Cronología**: no hay una cronología clara.
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor**: GIMENO PASCUAL 1991, 615; DOMINGO MAGAÑA 2003,117, nº258.
- **Foto.** ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 6. Pequeñas molduras decoradas. 6a. p.45.

II. Pequeña moldura decorada

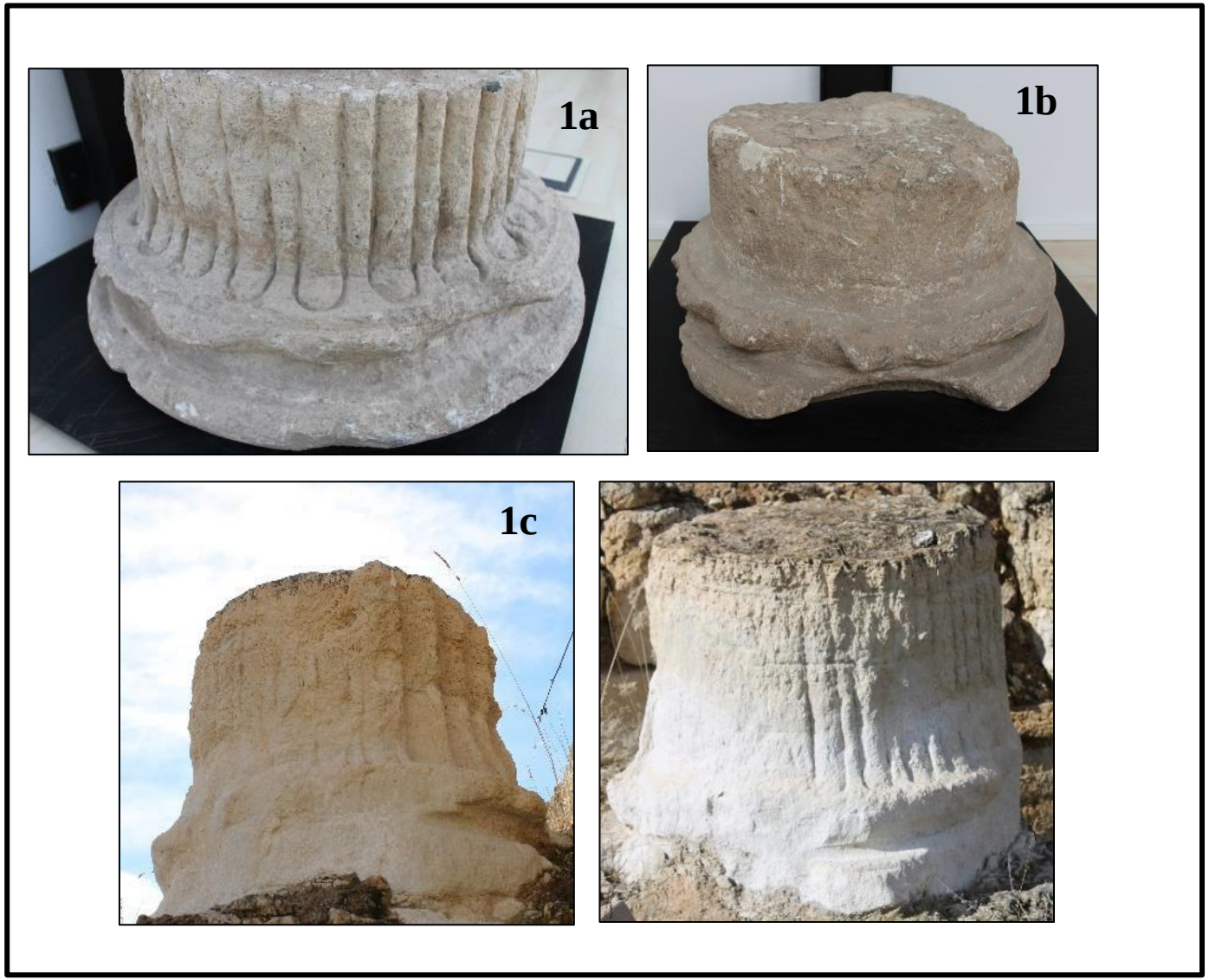
- **Procedencia:** procede del teatro de las excavaciones de 1919.
- **Ubicación actual:** Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (2019).
- **Identificación:** pequeña moldura decorada.
- **Número de inventario:** sin nº de inventario.
- **Descripción:** se puede observar una hoja angular de tipo A. Además, del segmento de 5 pífanos sin más hojas. Asimismo, entre los carretes y las perlas se puede ver la presencia del hilo. Son los fragmentos de pequeño tamaño que constituyen una única pieza.
- **Material:** mármol blanco de carrara.
- **Dimensiones:**
  - **Altura de la pieza:** 14 cm.
  - **Altura del astrágalo:** desconocida.
  - **Longitud perlas:** 2,7 cm.
  - **Longitud carrete:** 2,3 cm.
  - **Longitud de la pieza:** 27 cm.
  - **Anchura de la pieza:** desconocida
  - **Altura de la corona:** desconocida.

- **Paralelos:** la pequeña moldura decorada nº I y la II tienen bastantes similitudes formales y estilísticas.
- **Cronología**: no hay una cronología clara.
- **Estado de conservación:** buena.
- **Autor:** GIMENO PASCUAL 1991, 615; DOMINGO MAGAÑA 2003,117, nº258.
- **Foto**. ANEXO. 7. Teatro romano de *Tarraco*. 6. Pequeñas molduras decoradas. 6b. p.45.

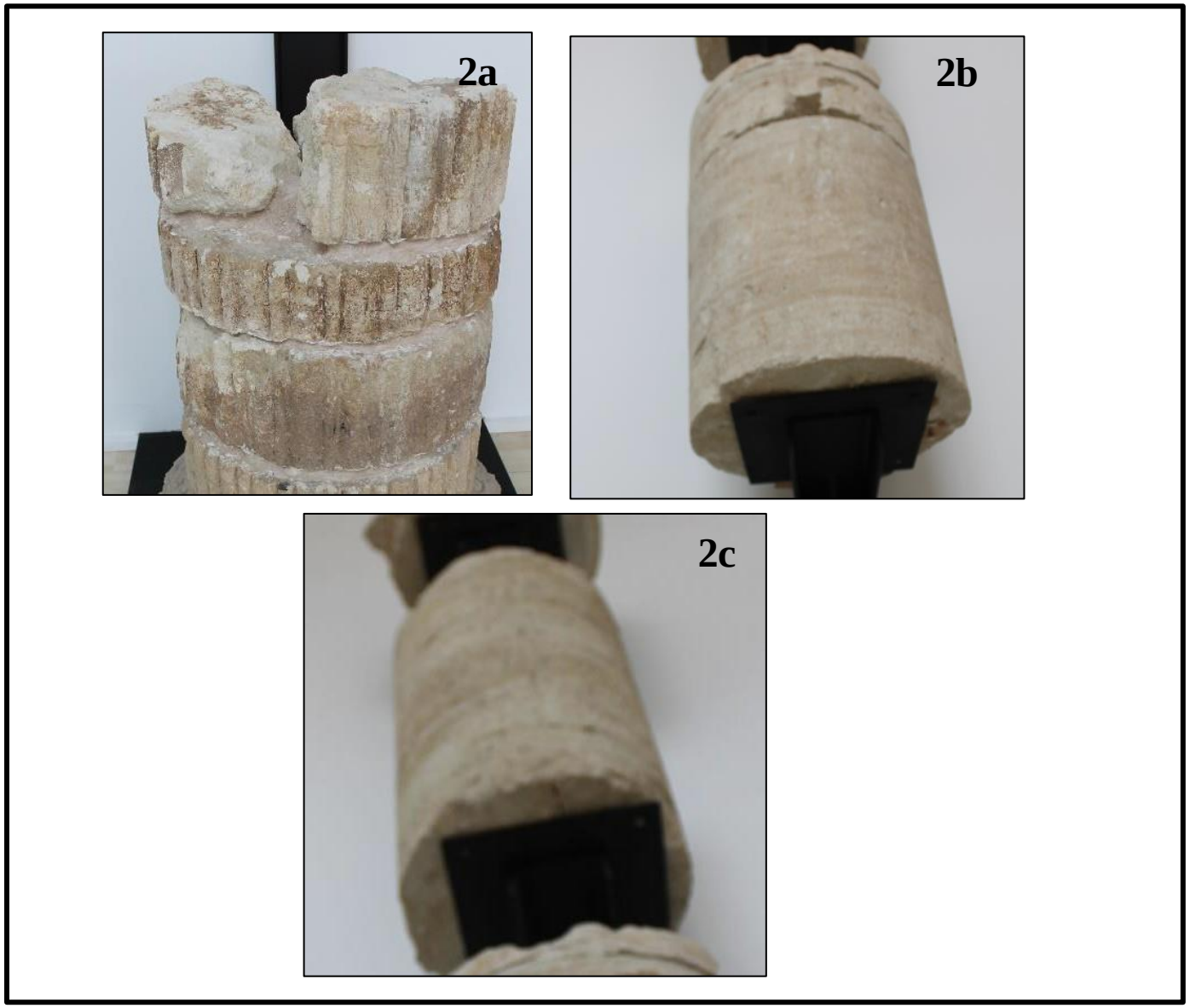
ANEXO GRÁFICO DE LOS ELEMENTOS DE DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA DE LOS TEATROS DE LA *HISPANIA CITERIOR*

1. TEATRO ROMANO DE *BILBILIS*

1. Basas



2. Fustes



3. Capiteles


3a


3f


3g


3b


3c


3d


3e

2. TEATRO ROMANO DE *CAESARAUGUSTA*

1. Fustes



2. Capiteles



3. Cornisas

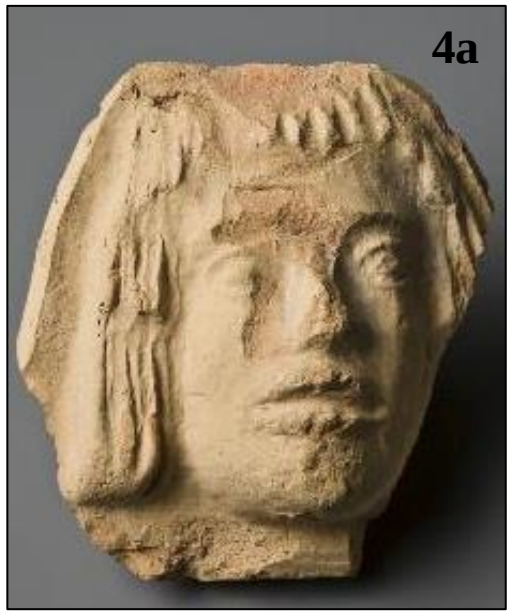

3a


3b


3c


3d

4. Antefijas


4a


4b

3. TEATRO ROMANO DE *CARTHAGO NOVA*

1. Basas













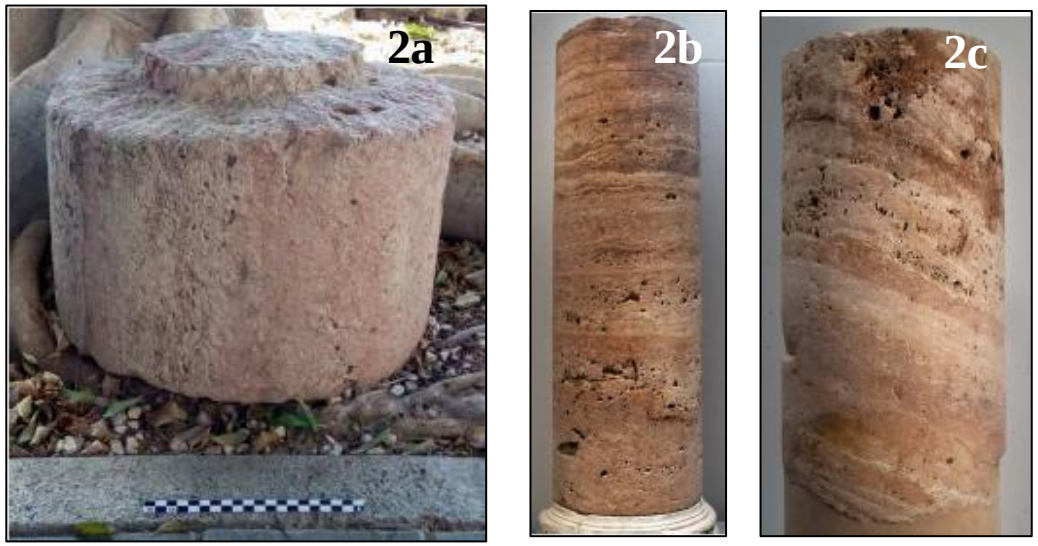
1. Basas







2. Fustes



3. Capiteles


3a


3b

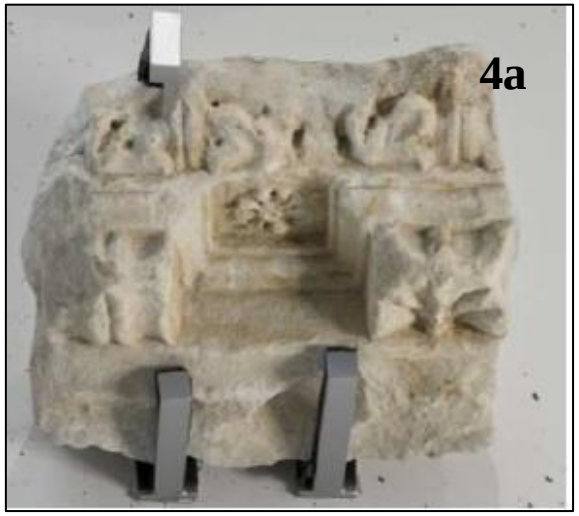

3c


3d


3e


3f

4. Cornisas









4. TEATRO ROMANO DE *CLUNIA*

1. Basas


1a


1b


1c


1d


1e


1f


1g

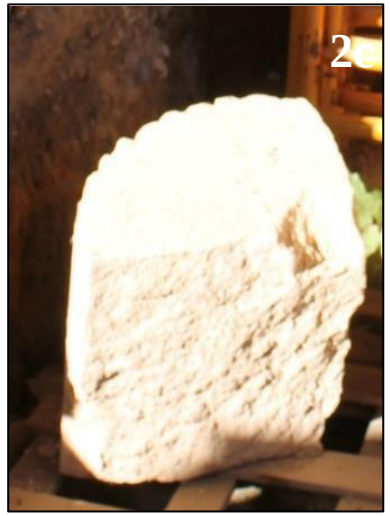

1h

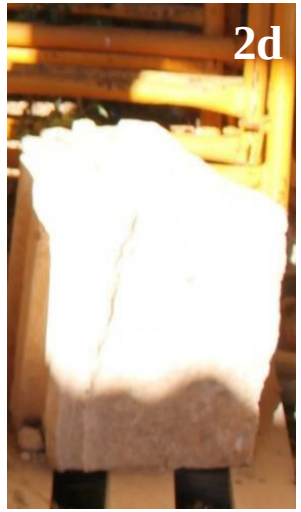

1i

2. Fustes


2a


2b


2c


2d


2e


2f


2g


2h


2i

2. Fustes

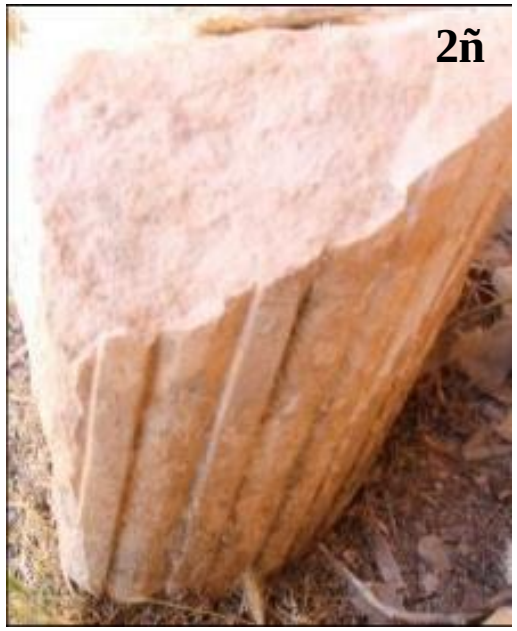












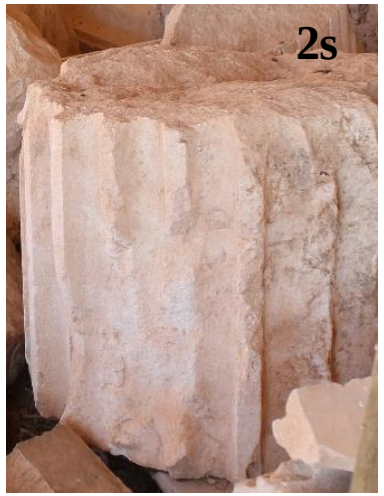




2. Fustes


2q


2r


2s


2t


2u


2v


2w


2x

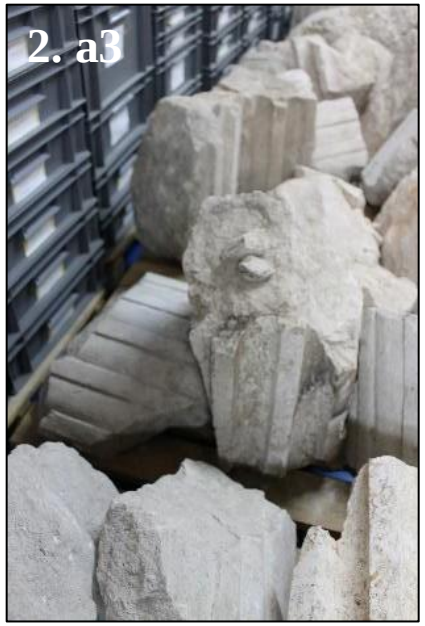
2. Fustes









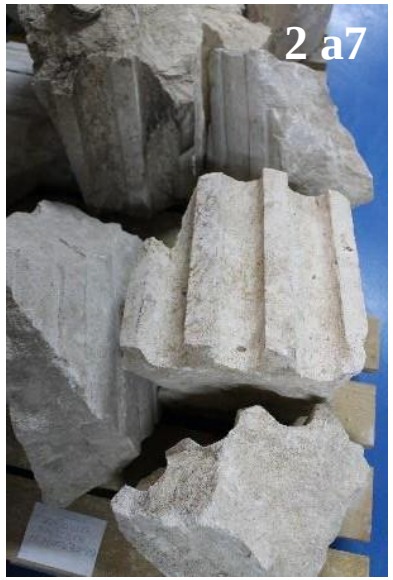








2. Fustes













2. Fustes













2. Fustes









2. Fustes







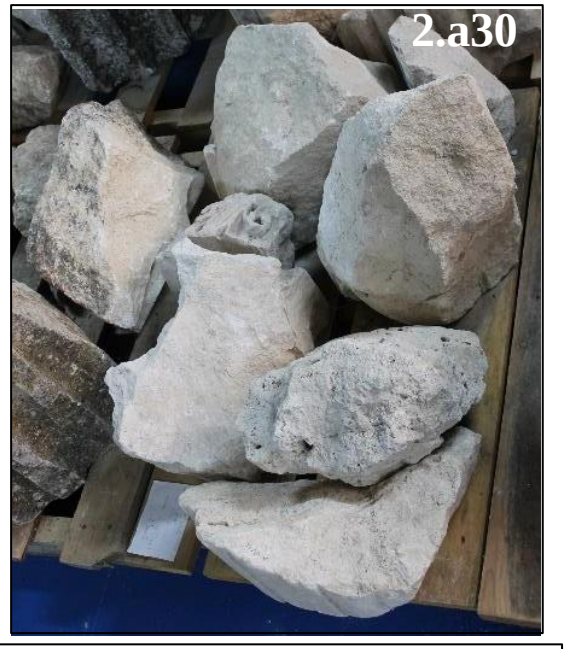






2. Fustes



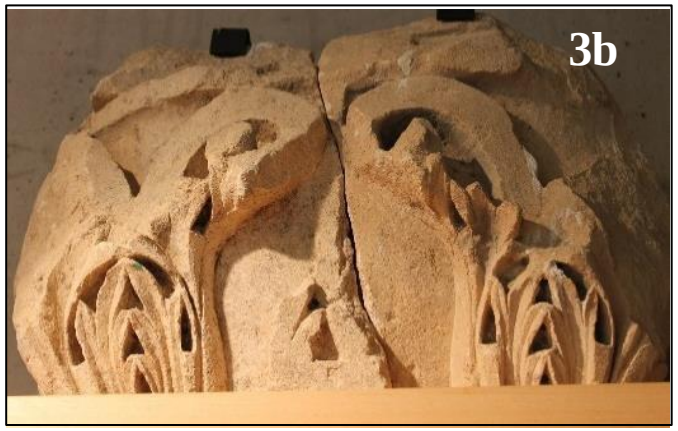




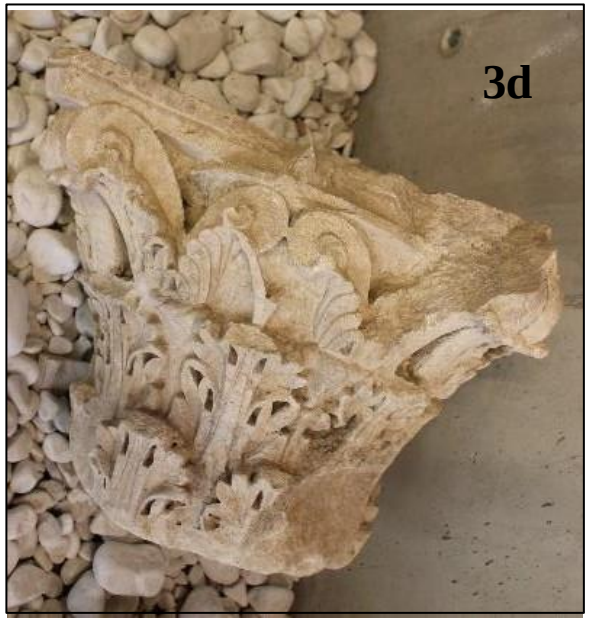


3. Capiteles


3a


3b


3c


3d


3e


3f

3. Capiteles


3g


3h


3i


3j


3k

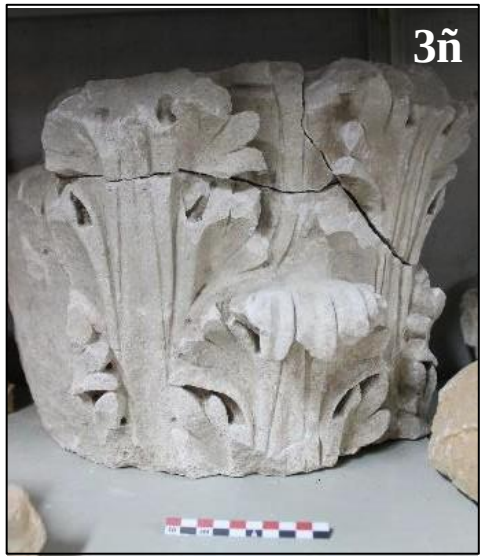

3l


3m


3n


3ñ

3. Capiteles


3ñ


3o

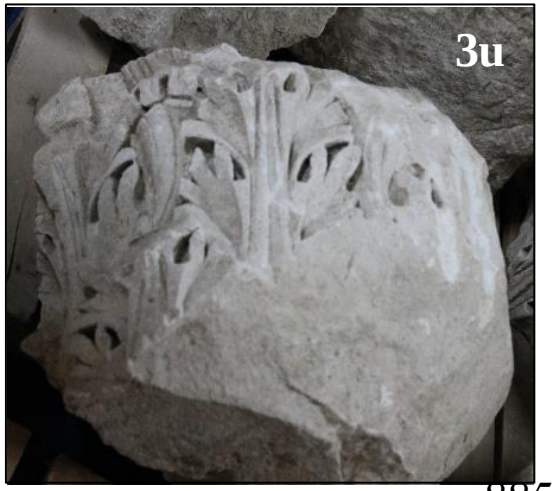

3p


3q


3r


3s


3t


3u

3. Capiteles







3. Capiteles





4. Otros. Podio



5. TEATRO ROMANO DE *SAGUNTUM*

1. Basas









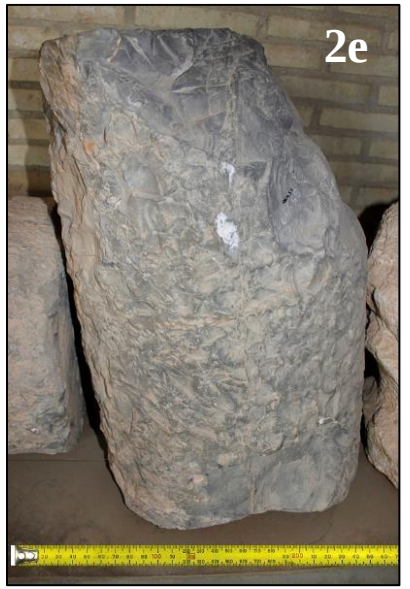
2. Fustes













3. Capiteles









4. Cornisas







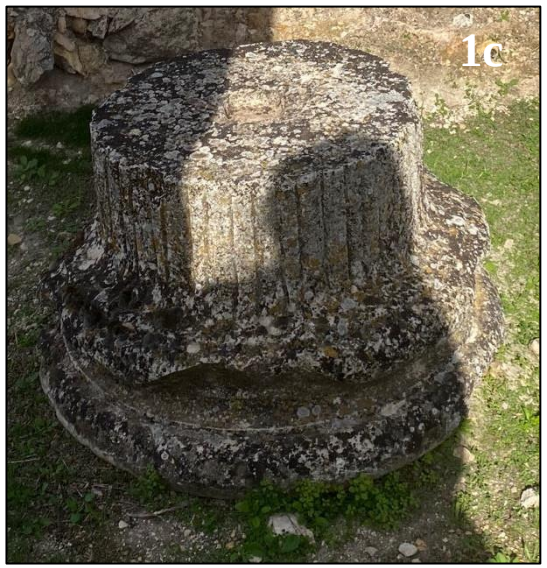


6. TEATRO ROMANO DE *SEGOBRIGA*

1. Basas


1a


1b

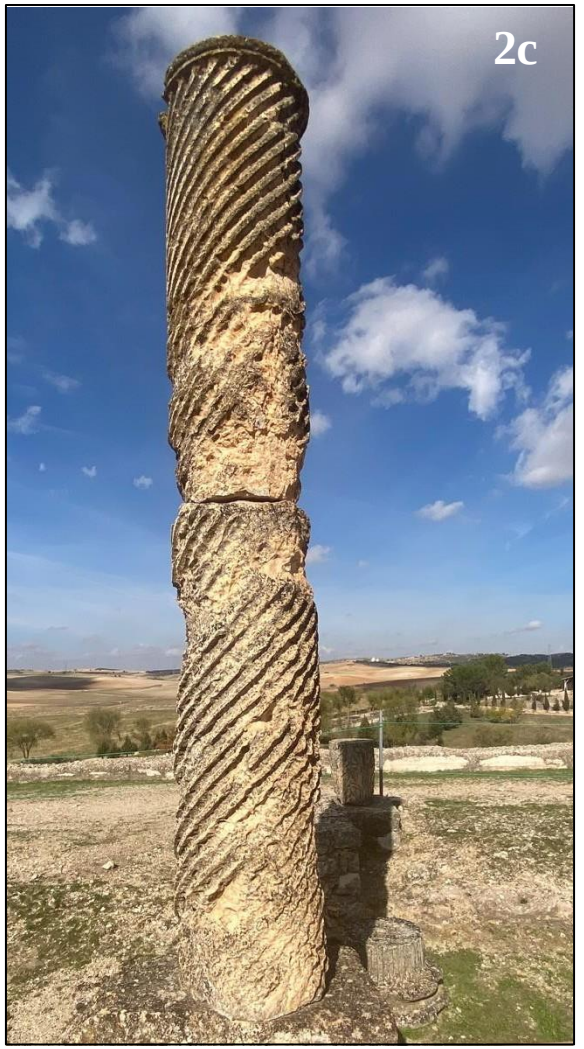

1c


1d

2. Fustes


2a


2b


2c

2. Fustes


2d


2e

3. Capiteles.


3a


3b


3c


3d

7. TEATRO ROMANO DE *TARRACO*.

1. Basas

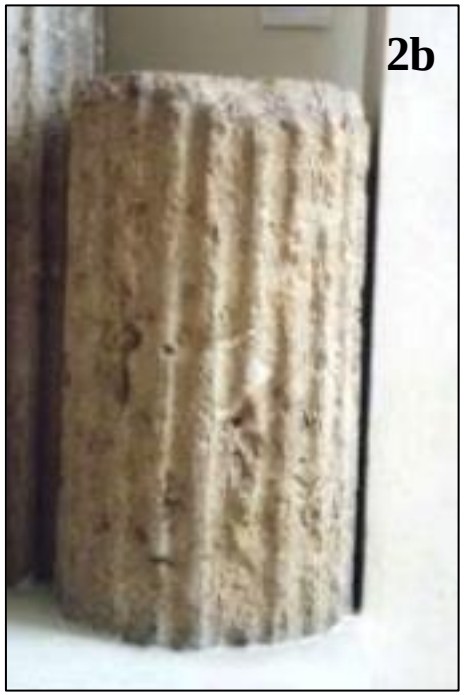

1a


1b


1c

2. Fustes


2a


2b


2c


2d


2e

2. Fustes


2f


2g


2h


2i

2. Fustes


2j


2k


2l


2m


2n


2o


2p

3. Capiteles.











3. Capiteles.

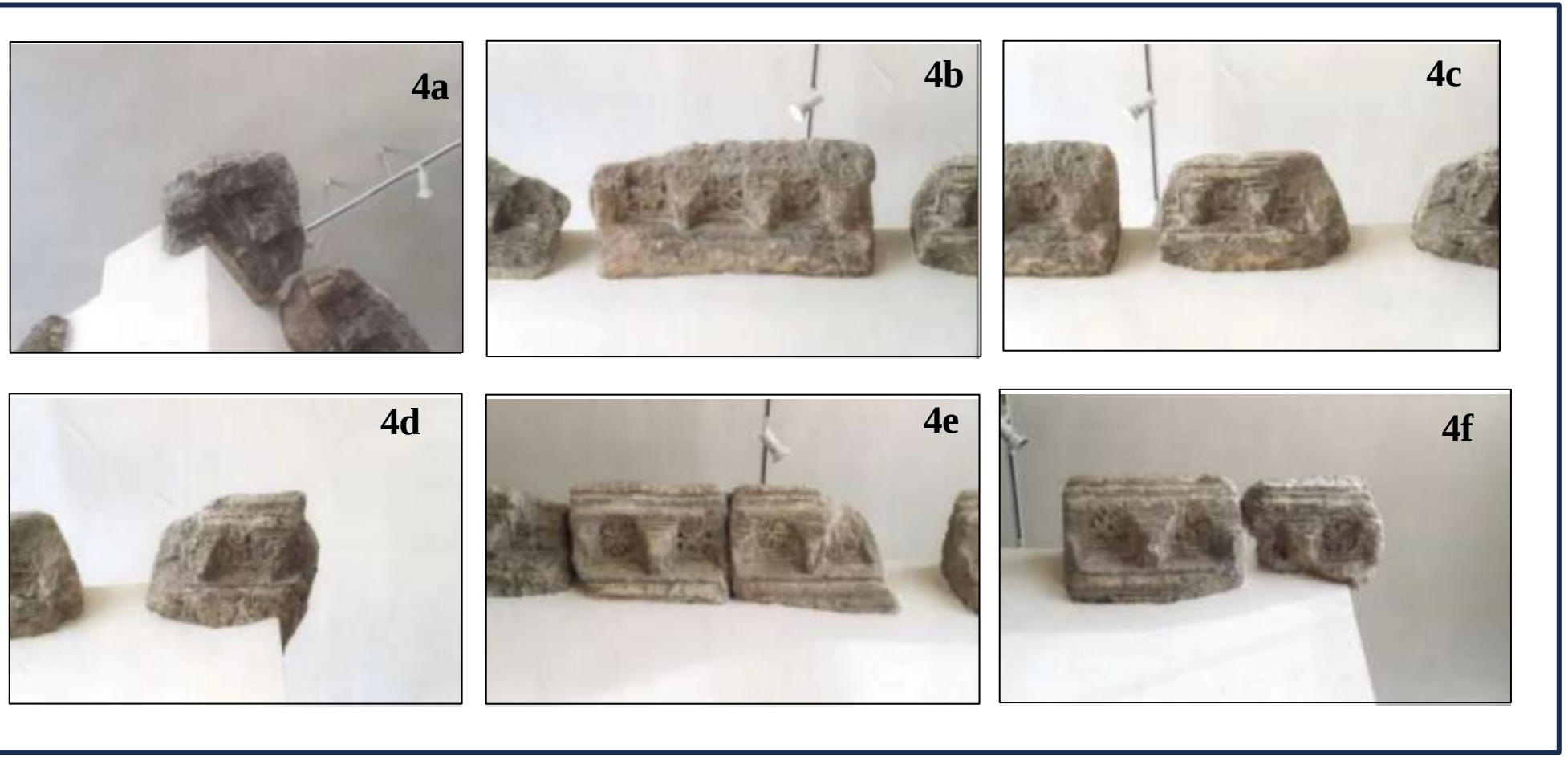


3f



3g

4. Cornisas.



4. Cornisas.


4g


4h


4i

5. Arquitrabe.





6. Pequeñas molduradas decoradas





ANEXO.

EPÍGRAFES RELATIVOS AL EVERGETISMO DE LOS TEATROS

I. HISPANIA CITERIOR.

I. *Carthago Nova.*

1) Dintel incompleto de caliza local gris, proveniente de la cantera del Sabinal y Los Nietos, fragmentado en dos trozos. Se halló sobre el pavimento de *opus signinum* liso de uno de los *itinera*. El campo epigráfico es un rectángulo horizontal enmarcado por una doble moldura cóncava. (240 x 84 x 38; letr.22, 18,5). Inscripción inédita hallada durante las excavaciones de 1990 en la ladera occidental del Cerro del Castillo de la Concepción, el antiguo *Mons Aesculapii*, donde se sitúa el teatro romano. Se conserva en el Museo del Teatro romano de Cartagena. Foto: 1a.

HEp 1995, 581; AE 1992, 1075; AE 2010, 37, ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.14; RAMALLO ASENSIO 1992, 49.

[C(aio) Caes]ari · Augusti · f(ilio) · Divi · n(epoti)]

Del 5 al 1 a. C

2) Parte superior de un ara de mármol blanco que conserva el campo epigráfico casi íntegro. En la cornisa, cimacio liso y *pulvini* decorados con hojas y pequeñas cabezas de gorgona. Debajo de ella y sobre el campo epigráfico una moldura ((36) x 58 x 21,7; letr. 3,5-2,7) con posible interpunción en triángulo. Inscripción inédita hallada durante las excavaciones de 1990 en la ladera occidental del Cerro del Castillo de la Concepción, el antiguo *Mons Aesculapii*, donde se sitúa el teatro romano. Es una donación de aras para el teatro. Foto:1b

AE 1992, 1076; AE 2010, 37; HEp 1995, 582; ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.13; RAMALLO ASENSIO 1992, 49.

C(ai) Caesaris Augusti f(ilii) / pontif(icis) co(n)s(ulis) desig(nati) / principis iuventutis / [L(ucius) Iu]nius L(uci) f(ilius) T(iti) n(epos) Paetus [s]ac(rum) [d(e)]d(icavit)

Del 5 al 1 a. C.

3) Ara de mármol blanco a la que falta el ángulo posterior derecho. Hallada junto a la anterior. Consta de coronamiento moldurado con *pulvini* de escamas apuntadas y cabezas de gorgona, cuerpo central y basa formada por un amplio zócalo cuadrangular moldurado (64,5 x 50 x 50; letr. 3,95-2,8) con una posible interpunción en triángulo. Inscripción inédita hallada durante las excavaciones de 1990 en la ladera occidental del Cerro del Castillo de la Concepción, el antiguo *Mons Aesculapii*, donde se sitúa el teatro romano. Es una donación para el teatro por una persona libre del *ordo decurionum.* Foto:1c.

AE 1992, 1077; ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.12; RAMALLO ASENSIO 1992, 49.

L(ucius) Iunius L(uci) f(ilius) T(iti) n(epos) / Paetus / Fortunae sac(rum) d(e)d(icavit)

Del 5 al 1 a.C.

4) Fragmento izquierdo de un dintel de piedra caliza gris. La parte alta del sillar está rematada con una moldura sobresaliente suavemente articulada. La cartela rectangular se delimita por una doble moldura cóncava (88 x (114) x 54; letr. 18,5). Capital cuadrada de excelente factura. Interpunción: triángulo invertido apuntando hacia abajo. Fue hallado en julio de 1996 en las excavaciones del teatro. Se conserva *in situ*, en el *aditus* oriental del teatro. Foto: 1t.

ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.15.

L(ucio) Caes[ar]i Augusti f(ilio) diui [n(epoti)]

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

5) Fragmento de una placa de mármol grisáceo ((16) x (16) x 3; letr. 9). Letras rematadas de forma muy elegante con trazos curvos. Se conserva en el Museo Arqueológico Municipal de Cartagena. Se halló en las excavaciones del teatro en 1995, probablemente, formando parte del programa epigráfico del teatro. El texto aludiría a una donación testamentaria, seguramente a algún tipo de homenaje o acto de evergetismo. Lo conservado no permite ninguna estimación cronológica. A la vista de lo poco conservado, la restitución es altamente hipotética. M. Koch sugiere, por ejemplo, que igualmente puede suponerse *[fl]am[en]*. Foto:1d

ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.18; HEp 1997, 417.

ex test]am[ento

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

6) Fragmento de una placa de mármol blanco importado ((7,5) x (12) x 3; letr. 5). Letra actuaria muy elegante y bien rematada. Se halló en las excavaciones del teatro en 1995, quizás formando parte del programa epigráfico del teatro. Se trataría de una placa conmemorativa colocada sobre uno de los paramentos del teatro. Foto:1e.

ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.19; HEp 1997, 418.

Cl]odia [

Por el tipo de letra se podría datar en el siglo II d. C

7) Cinco fragmentos de una placa de mármol blanco importado. Dos de ellos de mayor tamaño: a) primer fragmento. Conserva el pie de una asta vertical de surco triangular muy profundo, de características monumentales ((15,5) x (8,5) x 5,5; letr.12) y b) segundo fragmento. Presenta otro pie de asta de las mismas características que el anterior ((17) x (9) x 5,5. letr.12) Foto:1f.

ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.28; AE 1995, 942; AE 2015, 672; CIL II, 3432.

] a re p(ublica) d(ecreto) d(ecurionum) / [3]s s(ua) p(ecunia) d(edit)

Del año 30 a. C al 14 d.C.

8) Parece ser parte de un soporte de grandes dimensiones. La anchura de la caja de las letras y su sección rectangular permiten suponer que se trataría del soporte para las *litterae aureae* de una inscripción tal vez perteneciente al teatro. Los dos *cognomina* ponen de relieve a dos personajes vinculados a alguna actividad, seguramente relacionada con la propia construcción del teatro. Mientras que el segundo *cognomen* recuerda enseguida al *L. Iunius Paetus* que aparece vinculado a los epígrafes de *C. Caesar* del teatro (cf. HEp 5, 1995, 582-583; DECAR 12-13). El primero, *Gallus*, no se documenta en ninguna otra inscripción del *corpus* cartagenero. A tenor de la fotografía, el rasgo que se aprecia en la línea tres sólo puede pertenecer a una «C» o, mejor, a una «O». Sin embargo, la proximidad al teatro y la apariencia del fragmento justifican las observaciones de los editores. Además, el desconocimiento de la altura de las letras y la ausencia de una autopsia cómoda aconsejan ser prudentes sobre el origen y la función del epígrafe y de la identidad de los personajes nombrados. Foto 1g.

ABASCAL PALAZÓN, RAMALLO ASENSIO 1997, n.16; CIL II, 3515.

] Gallus [3] / [3] Paetus [

Del año 10 al 1 a.C.

9) Fragmento de placa de mármol brechoso hallado en la zona del *porticus post scaenam* del teatro, en un nivel de abandono originado tras la primera destrucción de la edificación a fines del siglo II o principios del III d.C. (UE 6558). (8) x (9) x (1,15-1,4) letr. 1,5-11). La propuesta de restitución (ofrecida en la lám. 2) se efectúa debido a la semejanza que guardan las características formales del fragmento (material, tamaño y grafía) en relación con el epígrafe (HEp 10, 2000, 382) de Cartagena,

dedicado a Lucio César; se trataría, así, de una inscripción gemela. No obstante, no se descarta la posibilidad de que también éste se dedicase al propio Lucio. Foto 1h.

RAMALLO ASENSIO 2003, 190.

[C(aio) Caes]ar[i / Aug(usti) f(ilio) /3M(arci duo) Postumi / Maximus / et Albinus]

Fines del siglo II o principios del III d.C.

10) Marca de cantero documentada sobre la base de un capitel corintio de mármol perteneciente al segundo piso del frente escénico del teatro. Probablemente se vincule con el sistema de contabilidad de los elementos arquitectónicos y decorativos del conjunto teatral. La marca confirmaría que estos elementos fueron comercializados en un estado de primera o segunda fase de esbozatura. Foto 1i.

HEp 2008, 221; SOLER HUERTAS 2005, 37.n.7.

LXCVI

La cronología de la inscripción es difícil de determinar.

11) Fragmento de inscripción sobre mármol cipollino. (? x ? x 3. letr. 9). La pieza fue hallada en la cloaca que discurre bajo el escenario, por el eje central del teatro, pero su grosor podría indicar que originalmente estuvo ubicada bajo un nicho de la escena, donde se situaría la imagen honrada en el texto. Foto 1j.

RAMALLO ASENSIO 2007, 674-675; HEp 2007, 471.

Au]gu[st

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

12) Pequeño fragmento de placa de mármol *giallo antico* con inscripción (? X ? x 1,7. letr. 10). Procede del foso del *aulaeum* del teatro. Si la lectura es correcta, la inscripción aludiría a la dignidad tribunicia, porque, si bien habitualmente se inscribe abreviada –*trib(unicia) pot(estate)*–, hay ejemplos, como el recogido en CIL II2/5, 750 (Antequera), en que aparece de forma extensa. No obstante, aunque más improbables, no hay que descartar otras propuestas, como una alusión a algún miembro de la familia de los *Atelii*, bien atestiguada en la ciudad. Foto 1k.

RAMALLO ASENSIO 2007, 674-675; HEp 2007, 472.

/ [- - - potes?]ate [- - -] /[

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

13) Tres bloques de caliza gris local correspondientes a una misma inscripción, labrada en tres lados del brocal de un *lacus*; el cuarto lado de este *lacus*, destinado al surtidor, carecería de texto (40 x 26. letr.6-5,5). Capital cuadrada con interpunción de gran tamaño y tendencia cuadrada. Se estima que sus medidas totales podrían alcanzar 2,36 m. en los laterales y 2,07 m. en el frente. Unas dimensiones que superan las establecidas como estándar en los *lacus* de Pompeya y Herculano. Los bloques tienen una zona de apoyo regularizada con puntero y un alzado de sección triangular, con el vértice superior redondeado o truncado, que proporciona dos caras de paramento abatidas; todos muestran claras señales de un uso continuado y prolongado en el tiempo, que se manifiesta en el pulido de las caras internas y extremo superior, producido por el rozamiento de las cuerdas que sostenían los recipientes empleados para extraer el agua. A intervalos regulares se aprecian profundas depresiones provocadas por esa práctica, que ha comportado la pérdida, total o parcial, de algunas letras del texto. En la parte inferior de la cara interna del fragmento angular se conservan trazas de *opus signinum* que revestía e impermeabilizaba las lastras verticales de piedra o muretes de mampostería que conformaban el receptáculo o pilón rematado por los bloques con la inscripción. El bloque central presenta fisuras o estrías artificiales, posiblemente realizadas con un cincel o *scalprum* de hierro, que han ocasionado la pérdida de buena parte de su superficie. Dos de los bloques conservan, además, improntas para grapas metálicas en forma de cola de milano y son contiguos

a pesar de la tonalidad diferente de la piedra. Se hallaron en el año 2005 en la excavación del subsuelo del Palacio Riquelme, realizada con motivo de la construcción del nuevo Museo del Teatro Romano; estaban reutilizados en una atarjea contemporánea que discurría junto a la cimentación septentrional del caserón decimonónico. Se han recolocado como remate del brocal moderno de sillares que rodearon una antigua surgencia, que ha rebrotado en el patio interior del edificio administrativo del Museo del Teatro, levantado en el mismo solar donde fueron hallados. Al final de la línea dos se puede restituir *cur(avit)*, pero la solución propuesta constituye un arcaísmo bien documentado en la ciudad en otras inscripciones de época tardorrepublicana. Al comienzo del texto, en el lateral izquierdo del *lacus*, se encontraría el nombre, en nominativo, del promotor de la obra, del que se desconoce tanto su identidad como su grado de relación con Pompeyo. A este no se le conocen intervenciones evergéticas directas fuera de Roma; como primera opción se podría proponer un cliente o subalterno del general romano, tal vez un *accensus*, quizá con el mismo nombre y quizá, también, antepasado de *Gneus Pompeius Flaccus*, magistrado monetal y *IIvir quinquennalis* en época de Calígula. Una segunda opción podría ser considerar la presencia de un posible *legatus.* Sin embargo, se señala la existencia del epígrafe cartagenero de *[-] Herius Hispa[---] leg(atus) pro praetore* (DECAR 48), aunque la información disponible no permite relacionarlo con el individuo de esta inscripción. En el frontal de *lacus* se observa el nombre del personaje principal, Pompeyo Magno. La relación del triunviro con Hispania fue estrecha, pudiendo estructurarse en dos periodos, el primero entre los años 77 y 72 a.C., con motivo del conflicto sertoriano, y el segundo, entre el 54 y el 49 a.C., en el que fue procónsul de las dos provincias hispanas. Si se considera que en este texto se alude a la reiteración de la aclamación imperial –entendiendo *Imp(erator) iterum* y admitiendo que ambos términos se relacionan–, el epígrafe correspondería al primer periodo, siendo posterior al año 71 y anterior al 61 a.C., fecha de celebración del triunfo sobre Mitrídates y los piratas. Por otra parte, si se acepta la ausencia de mención al consulado, desempeñado por vez primera por Pompeyo en el año 70 a.C., se podría suponer una datación anterior a esta fecha y, al mismo tiempo, posterior a la celebración del *triumphus*, lo que llevaría la inscripción al año 71 a.C. Sin embargo, se tiene por más probable la opción propuesta, que considera la inscripción correspondiente al segundo de los periodos citados; aunque no hay datos escritos que permitan establecer nuevos puntos de unión entre Pompeyo y *Carthago Nova* para este periodo. El carácter portuario y estratégico

de la ciudad habría sido aprovechado por los legados pompeyanos; además, la datación de la inscripción en la segunda mitad de la década de los cincuenta coincidiría con el supuesto inicio de las acuñaciones cívicas, lo que se ha relacionado con la promoción jurídica otorgada por Pompeyo. Esta datación plantea el problema del desfase del *cursus* de Pompeyo, que ya habría celebrado su tercer triunfo. Por tanto, se opta por incorporar al texto la mención del consulado, que concordaría con *iterum* y restringiría la cronología al periodo entre los años 55 y 52 a.C., fecha del tercer consulado. Esta solución, con un total de veinticuatro letras para la línea, se ajustaría bien a la estructura de la inscripción. Foto 1l.

RAMALLO ASENSIO, RUIZ VALDERAS 2010, 3; ZPE-172-24; HEp 2010, 20; AE 2010, 746; AE 2012, 797; HEp 2012, 403.

[Cn(aeus) Pompeius] Magn(us) i[mp(erator)] iterum / aquam addu[c]end(am) la<c=Q>usq(ue) fac(iendos) [coer(avit)]

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

14) Inscripción funeraria sobre placa de mármol brechoide rojo; fracturada por todos sus lados, excepto el derecho, que conserva el canto desbastado de forma rudimentaria, como la parte posterior ((14,5) x (14,5) x 3,5; letr. 3-2,5). Capital cuadrada con interpunción en triángulo. Fue hallada en el relleno constructivo de la habitación bizantina nº 17 (U.E. 7764). Se conserva en el Museo del Teatro Romano (no se aporta nº de inventario). Si bien existen otras posibilidades, en la primera línea conservada lo más plausible es restituir el *cognomen* de origen griego *Herois*, no desconocido en la epigrafía hispana. El topónimo contenido en la línea tres admite diferentes restituciones que señalarían a Tucci (Martos, Jaén), *[I]tuci* (Campo de Tejada, Escacena del Campo, Huelva) o *[I]tucci* (Cerro de las Vírgenes, Torreparedones, Baena, Córdoba). El término registrado en la línea cuatro, *Cordubensis*, es empleado por los habitantes de la capital de la Bética a partir del siglo III d.C., en lugar del tradicional *Patriciensis* que expresaba la *origo* en las inscripciones de los siglos I y II d.C. Tampoco se descarta, aunque parece improbable, una indicación de carácter geográfico, de suerte que habría que restituir *ex (conventu) Cordubensis.* Sin embargo, esta restitución plantearía el problema de que ninguna de las poblaciones cuyo nombre

se puede restituir en la línea precedente corresponde a dicho *conventus*. Podríamos hallarnos ante una mujer, seguramente una liberta, natural de *Iptucci/Itucci* que posteriormente fue «adoptada» en *Corduba* para fallecer finalmente en *Carthago Nova*. El soporte no es el habitual en la epigrafía funeraria de Cartagena. Foto 1m.

RAMALLO ASENSIO 2011, 317-319; AE 2010, 748 ;AE 2011, 584; HEp 2010, 203.

] / [Her]ois(?) / [a]n(norum) XXXXI / [Ip]tucci(tanae) / [et(?)] Cordu(bensis) /[

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

14) B) Inscripción inédita hallada en las excavaciones del teatro romano de Cartagena y su entorno, en la falda occidental del Cerro de la Concepción. Inscripción funeraria sobre placa de mármol blanco. (43 x 56 x 2,7.letr.6-4,5). Capital cuadrada. Interpunción: trazo curvo en forma de coma; *hedera* en la línea tres. Fue hallada en 2005 en el seguimiento de la calle Sepulcro, eje viario moderno que bordeaba el muro anular de la *cavea*, en la ladera suroccidental del Cerro de la Concepción (U.E. 10101); se conserva en el Museo del Teatro Romano (no se aporta nº de inventario). Sobre la A y la N de la línea uno hay un trazo curvo y, en la misma línea la mitad inferior de la segunda I y el trazo vertical de la B aparecen picados. En la línea tres cabrían otras soluciones, como *[Sa]borensis,* pero el espacio disponible aconseja la restitución propuesta. No se puede optar por ninguna de las posibles ciudades homónimas para concretar en el espacio la *origo* del difunto. Si bien se advierte que los epígrafes con mención expresan de la *origo Eborensis* parecen corresponder a ciudadanos de la comunidad lusitana. Foto 1n.

RAMALLO ASENSIO 2011, 320-323; AE 2010, 749.

Dìs · Manibus / C(ai) · Iuli · Severi · C(ai) /3[E]borensis ·

La paleografía, el uso de *hedera* y el material empleado permiten datar la inscripción hacia finales del siglo I o comienzos del II d.C.

15) Inscripción inédita hallada en las excavaciones del teatro romano de Cartagena y su entorno, en la falda occidental del Cerro de la Concepción. Fragmento correspondiente a una inscripción realizada sobre una placa de caliza gris, sin molduras, con la cara posterior y los bordes sin trabajar. ((14,5) x (31) x 3,5. letr. 6). Capital cuadrada de buena factura, de surco ancho y profundo de sección triangular con remates muy bien trazados. Se halló en el nivel de abandono de la habitación bizantina nº 39. Se conserva en el Museo del Teatro Romano (nº inv. 7704-250-1). Pese a la inseguridad del primer trazo conservado, se considera preferible leer «P» en lugar de «R». No se descarta que haya que leer una secuencia única que rendiría el gentilicio *Pappius*, pero se prefiere la solución propuesta por ser *Appius* un *nomen* mejor atestiguado en Hispania. En cualquier caso, ninguna de las dos familias está atestiguada en la epigrafía de Cartagena, si bien se conoce un *Appius Carthaginiensis* en Gandía (CIL II 3602; IRILAD 217) y hay varios *Apii* en el mismo territorio de *Dianium* (CIL II 3601; IRILAD 216 e IRILAD 201) una localidad próxima que hace factible una relación familiar entre los *Apii* de *Carthago Nova* y los de dicha comunidad. Foto 1o.

RAMALLO ASENSIO 2011, 320-323; AE 2010, 751; HEp 2010, 206; AE 2011, 586.

P(ublius) Appius [

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

16) Inscripción inédita hallada en las excavaciones del teatro romano de Cartagena y su entorno, en la falda occidental del Cerro de la Concepción ((12,9) x (12) x 4. letr. 2.1). Fragmento correspondiente, probablemente, a una inscripción funeraria realizada sobre placa de mármol blanco, reutilizada, según se deduce del cuidadoso pulido de la cara posterior. Se recuperó en un relleno depositado sobre la habitación nº 37 del barrio de época bizantina (U.E. 7624); se conserva en el Museo del Teatro Romano (no se aporta nº de inventario). El resto de la línea uno podría corresponder al trazo vertical de una «I» o una «D», entre otras soluciones. En la línea dos parece indudable la resolución del adjetivo *perpetuus, -a, -um*, sin que se pueda precisar más. Para la segunda secuencia de la línea tres se puede sugerir tanto un nombre como *Quintius, -a*, atestiguado en Cartagena, como un pronombre.

La «P» abierta y el trazo recto y largo de la «Q» son característicos de época antonina, datación que coincide con la forma de labrar el texto; se conserva en el Museo del Teatro Romano (no se aporta número de inventario). Foto 1p.

RAMALLO ASENSIO 2011, 320-323; HEp 2010, 207; AE 2010, 752.

]I[3] / [3 Pe]rpet[3] / [3]a qui [vixit(?) 3] / [3]VI[

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

17) Inscripción inédita hallada en las excavaciones del teatro romano de Cartagena y su entorno, en la falda occidental del Cerro de la Concepción ((27) x (50) x 15. letr.7). Fragmento correspondiente al ángulo inferior derecho de una inscripción realizada sobre placa de travertino rojo enmarcada por una doble moldura escalonada de sección cuadrada. Fue hallada en los desmontes modernos de la calle Sepulcro (U.E. 3403); se conserva en el Museo del Teatro Romano (no se aporta número de inventario). La pieza podría ser parte del mismo fragmento de placa encontrado a principios del siglo XX en la remodelación del Parque Torres y posteriormente desaparecido (DECAR 203). No se descarta que existiese una línea más, bien con la misma altura de las letras, bien con letras un poco más pequeñas. Según AE 2010, 753, aunque la interpretación es difícil de saber. El lugar de las letras conservadas, centradas en la última línea, no parece indicar que la inscripción haga alusión a una magistratura local. Foto 1q.

RAMALLO ASENSIO 2011, 320-323; HEp 2010, 208; AE 2010, 753.

v]ir

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

18) *Signaculum* de bronce en forma de anillo; su cartela es rectangular y está enmarcada por un reborde en relieve dentro del cual se inscribe el texto; el exterior del anillo adquiere forma cuadrangular, más ancho y plano en la base que en la zona de la

soldadura, y en esa zona externa de la base tiene una incisión alargada y rehundida que quizás representa una palmeta, aunque con muchas dudas; su estado de conservación es excelente. o lanceta. (2,16 x 4,84 x 2,1 (cartela), 1,34 (diám. máximo por el interior del anillo); 2,32 (diám. máximo por el exterior); su peso, tras la limpieza, de 50,12 gr. Letr. 0,4) Fue hallado el 11 de enero de 2005 en el teatro romano de Cartagena, en concreto, en la UE 10792, en el interior de un relleno de época tardorromana o bizantina ubicada sobre el *aditus* oriental. Los *Porcii* están ampliamente documentados en Hispania, sobre todo en el área de la Tarraconense, aunque también en la Bética y en el interior peninsular. Una de las líneas más conocidas de la familia aparece vinculada con la producción de vino y su comercialización en ánforas Pascual 1, selladas con «M. Porc» y «M. Porci». Foto: sin imagen.

RAMALLO ASENSIO 2007, 643-684; 855-865.

L(ucii) · Porci(i) Valeriani

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

19) Sillar de arenisca con inscripción, perteneciente a un friso monumental del pórtico del teatro. (? x ? x ?. Letr. ?) Probablemente, formaría parte de la dedicación a uno de los nietos de Augusto. El fragmento se encuentra en la actualidad desaparecido por lo que no tenemos más información de este ni imágenes de este.

RAMALLO ASENSIO 2000, 114.

[- - -] pr[incipi? iuventutis? - - -]

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

20) Un pedestal de travertino rojo perteneciente al *porticus post scaenam*. (? x ? x ?. Letr. ?). Solo 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 Agripa. La introducción de la conjunción en el texto nos está indicando la existencia de al menos dos personajes de la misma familia como dedicantes. 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) f(ilii) Gal(eria tribu)/Albinus et Niger/Masrsuam d(e) s(uo) fe(cerunt).* Su fecha es de finales del siglo 1 a.c. o comienzos del siglo I d.C. 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. Foto 1r.

RAMALLO ASENSIO 2000, 114; HEp 2000, 381.

[- - -] et . Albinu[s]

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

21) Placa de mármol brechoide hallada en el nivel de destrucción de la escena del teatro depositada al fondo del *hyposcaenium* que en origen debió ocupar un lugar preferente en el escenario. (? x ? x ?. Letr. 16). Probablemente conmemora la erección de la estatua colocada sobre el pedestal. La familia es bien conocida en la ciudad, si bien aún no había sido documentada en el teatro. Foto 1s.

RAMALLO ASENSIO 2000, 114; HEp 2000, 382; HEp 2005, 217.

L(ucio) Caesari / Aug(usti) f(ilio) / [M(arci) P]o[s]tumii / [Ma]xu[mus(!)] / e[t A]lbinus.

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

II. *Clunia***.**

22) Fragmento de bloque de caliza, roto en el lado izquierdo y parcialmente en el derecho, que haría juego con dos o más bloques. (46 x 87 x 46. Letr. 10, 5- 8). Presenta capital cuadrada con una interpunción *hedera*. Se halló en 1982 en los campos de la parte alta del teatro durante los trabajos agrícolas. Foto: sin imagen.

DE PALOL Y SALELLAS 1974, 46; HEp 1990, 109; AE 1988, 781.

A]llonis f(ilio?) / [3]onis f(ilio?) / [3]o filio sib[i

A lo largo del siglo I d.C.

23) Fragmento de una inscripción en caliza. (25 x 32 x 16. Letr. ?). Hallado en la IX campaña (1966) delante del *frons scaenae* del teatro, entre la *valva hospitalium* y el *parodoi* lateral del NE. No tenemos fotografía.

DE PALOL Y SALELLAS 1974, 187.

]?/[Pomp]eiae[---]

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

24) Fragmento de un ara en caliza ((68) x 60x 32. Letr. 4,5). Se encuentra mutilada en la parte de abajo y conserva el *foculus*, el frontón, volutas y las molduras. Se encontró en 1915 en la *orchestra* del teatro de *Clunia*. En la actualidad, se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional. El culto al espíritu protector del teatro también se aprecia en otros teatros, caso de un *ex voto* consagrado *ex viso al genius theatri en Capua* por parte de *Luceius Peculiaris, redenntor prosceni* (ILS 3662) y de un relieve que decora un ara del teatro de Itálica. Foto 2a.

CALVO SANCHÉZ 1916, 19; DE PALOL Y SALELLAS 1982, 74.

Festus / rei publicae / Cluniensi/um servus / Numini thea/[tri

Palol plantea como cronología plausible a lo largo del siglo I d. C mientras que Calvo Sánchez mantiene como datación el último tercio del siglo I d.C.

25) Lastra de caliza blanquecina local de grandes dimensiones cuya cara visible, ligeramente erosionada por la intemperie, contiene un letrero dispuesto en cuatro líneas. Estas se situaron a lo largo de cada lado de la lastra; (150 x 150 x 40. Letr. 9). En el centro se excavó el alojamiento circular de una gran argolla de 40 cm de diámetro, desaparecida, y sujeta a la piedra por una grapa aún *in situ*.

Se encontró durante la campaña de excavaciones de los años 2003-2005 del teatro de *Clunia* (Peñalba de Castro), que documenta una radical transformación del edificio. Se creó un nuevo y único espacio abierto central a costa de parte de la *cavea* inferior, la *proedria*, la *orchestra* y parte de la escena. Los restos de la demolición (incluyendo elementos arquitectónicos y decorativos) se emplearon en el relleno del área abierta, que se pavimentó con tierra batida. El bloque inscrito estaba colocado en el centro de esta área. La inscripción revela la fecha de la reforma del edificio (169 d.C.) y el nombre de magistrado encargado de ellas, que aparece en otras inscripciones locales. La piedra revela la nueva función del teatro para espectáculos anfiteatrales o de circo, ya que la argolla, con toda probabilidad, servía para atar o sujetar animales. Gómez-Pantoja encuentra la hipótesis sugestiva –no fueron pocos los teatros empleados para espectáculos gladiatorios– pero no suficientemente justificada con la información disponible. [La orientación del letrero está claramente marcada por el mayor tamaño de las letras de la línea uno; nótese que ésta y la última línea se grabaron en el mismo sentido, mientras que las líneas dos y tres están orientadas perpendicularmente a las anteriores. En la primera línea, los editores transcriben *Senecione P (sic!) Apolinare*, seguramente por errata; y no resuelven las siglas finales del epígrafe; en la foto se observa que, a continuación de ellas, hay restos de otras dos letras, por lo que la transcripción debería de ser N P ++, que, de forma hipotética, quizá quepa entender *n(ovavit) p(ecunia) [p(ublica) vel s(ua) +]*. (GOMEZ PANTOJA 2009, 281)] Foto 2b.

GUTIÉRREZ BEHEMERID 2006, 310; GOMEZ PANTOJA *et al*., 2009, 281.

Senecione P(ublio) Apollinare / co(n)s(ulibus) / G(aius!) Tautius / Semnus / aedil(is) n(ovum) p(ecunia) s(ua) f(ecit)

169 d.C.

III. *Saguntum***.**

26) Fragmento superior derecho del campo epigráfico que encaja con un pedestal de un fragmento de pedestal de caliza ya conocido (10 x 3,5x 2. Letr. 3,5). Procede del teatro romano de *Saguntum*. Foto 3a.

ROCA RIBELLES 1983, 2; CIL II2/14, 664; CIL II2/14, 1035; HEp 1989, 639; HEp 1990, 716; HEp 1995, 832; AE 1986, 457.

[1 Te]ren[ti]/[u]s Axsio/cus Libe/ro v(otum) s(olvit) l(ibens) / m(erito)

Siglo I d.C.

27) Bloque de caliza de *Saguntum*, plano en su parte superior, y con una serie de signos ibéricos en su parte frontal. (57 x ? x 70. Letr. ?). El campo epigráfico está pulido y trabajado a modo de bocel. Las letras están talladas con una incisión profunda y ancha de fondo ligeramente curvado. Se encontró durante las excavaciones del teatro. (MAYER & VELAZA 1996) proponen que el soporte debe corresponder a una grada o *subsellium*. Lo que estaría en consonancia con la costumbre romana de reservar asientos a determinadas clases sociales, corporaciones o notables en los edificios para espectáculos. Es destacable el hecho de su hallazgo en un lugar público y en un uso plenamente romano. El segmento *eba[- - -].* podría responder al término «eban» que podría ser la expresión de la filiación. El elemento *[- - -]ku* debería ser el final de un antropónimo (el patronímico) mutilado. Este texto sería el testimonio de la convivencia de formas públicas ibéricas con formas públicas romanas, y que correspondería, según el contexto arqueológico de las excavaciones del teatro, a la fase fundacional claudio-neroniana. Sin embargo (VELAZA 2000) Reestudia el fragmento. La lectura de la palabra *eban* lleva a una restitución formular que permite calcular las dimensiones mínimas del bloque (o bloques) que contenía la inscripción. Sus dimensiones llevarían a pensar que más que un *subsellium* se trataría de una inscripción monumental del teatro. Foto 3b.

VELAZA FRIAS, MAYER I OLIVÉ, 1996, 107-110; VELAZA FRIAS, 131-134.

[- - -]ku·eba[- - -]

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

28) Bloque de caliza. ((25) x (20) x 14. Letr. 5,5) Interpunción: triángulo. Se desconocen el lugar y las circunstancias del hallazgo. Se conserva en el teatro, inv. nº S. 1.61. Foto 3c.

CORELL VICENT 2002, 123; CIL II2/14, 406; CIL II2/14, 1027; HEp 2002, 488.

Q(uintus) · Ba[ebius –. f(ilius) ?] / G[(aleria tribu)] /3T[- - -] / ---------- *?*

Entre el 30 a.C y el 68 d.C.

29) Fragmento central de un bloque de caliza. El campo epigráfico, con forma de *tabula ansata*, está rebajado y delimitado por una *cyma recta*. ((39) x (25) x 23. Letr. 4,5-3,5) Interpunción: triángulo. Se encontró en el Grau Vell. Se conserva en el Teatro, inv. nº S.1.153. Foto 3d.

CORELL VICENT 2002, 324; CIL II, 3934; AE 1981, 597; CIL II2/14, 595.

M(arcus) S[ergius 3] / Arc[3 v(ivus) f(ecit)] / sibi e[t 3] / uxor[i an(norum) 3 et] / Serg[iae 3 et] / Nigell[ae

Entre el 71 y el 200 d.C.

IV. *Segobriga***.**

30) Fragmento superior de ara, con orificio central en la parte más alta. (17 x 14 x?. Letr. 2,5) Hallada en 1982 en la zona de la *stoa* o pórtico que se levantó tras la *cavea* del teatro. Foto 4a.

ALMAGRO BASCH 1984, 92-93; CIL II2/13, 226; HEp 1989, 311.

Silvan/o [3] deo / [

A lo largo del siglo I al II d.C.

31) Fragmento inferior de ara (30 x 30 x 22. Letr. 3). Se ha encontrado cerca del teatro bajo los muros exteriores del *postcaenium* en 1971. Foto 4b.

ALMAGRO BASCH 1984, 94; CIL II, 3094; CIL II2/13, 238, HEp 1989, 339.

] / ex vot(o) / [

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

32) Fragmento inferior de bloque de caliza local bien pulimentado (26 x 42 x 48. Letr. 5). Se halló en las excavaciones del proscenio del teatro en 1962. Foto 4c.

ALMAGRO BASCH 1984, 328; CIL II2/13, 482; HEp 1989, 335

Oc]tavio / [3]minino

Entre el 71 al 130 d.C.

33) Fragmento de bloque de caliza local bien pulimentado (? x 36 x ?. Letr. 15). Inscripción monumental del teatro. No tenemos imágenes de este.

ILSE 194; CIL II2/13, 253; HEp 1990, 384a.

[Imp(eratore) Caesare Vesp]asi[ano Aug(usto) 3] / [et T(ito) Caesare Augu]st(i) f(ilio) [Vespasiano

Entre el 69 al 79 d.C.

34.1) Debido a la complejidad del texto hemos tratado otra estructura para explicar la inscripción. Foto 4d. Nueva reconstrucción de la inscripción dedicatoria del teatro de *Segobriga*. Al contrario de lo propuesto por Almagro en 1984, los bloques, en caliza local procedentes principalmente del *proscaenium* y de sus zonas aledañas, no corresponden a dos inscripciones diferentes, sino a una sola inscrita sobre dos hileras de sillares, cada una de las cuales tenía, a su vez, dos líneas. Los fragmentos. a)-k), sobre los que se situarían las líneas uno y dos de la inscripción, pertenecen a la primera hilera de bloques; los fragmentos l)-r), con las líneas tres y cuatro, a la segunda; en cuanto a los fragmentos. s)-v), no es posible determinar su ubicación. Interpunción: triángulo, la mayor parte de las veces hacia abajo.

a) Bloque roto por la parte inferior cuya cara frontal, con marcas de rayado, estaba cubierta con estuco. ((62) x (50) x (40). Letr. 15). Fue hallado en 1952 en el teatro.

LSEG43 M.7.C; HEpOL 24229.

[----] Gal[----/----] Ma[----/3--------/ --------]

b) Bloque con perforación alargada en la parte central de la cara superior. (77 x 75 x 66. Letr. 15,5-14,5). Fue hallado en 1963 en el centro de la *scaena*, cerca del *pulpitum.*

ILSEG44; HEpOL 24229.

[---] Nova[---/ ---]+imus [---/3------/ ------]

c) Bloque roto por la izquierda, por arriba y por la derecha. Medidas: 77 x (76) x (40). Letras: 16. Fue hallado en 1962, más o menos en el centro del *proscaenium*.

ILSEG43 M.7.D; HEp2, 1990, 384ter, frag a; HEpOL24229.

[---] adlec[---/ ---] (vacat)Octa[---/3------/ ------]

d) Bloque roto por todos sus laterales y por la parte posterior. ((51) x (39) x (25). Letr. 15) Fue hallado en 1969 en la parte occidental de la *scaena*.

ILSEG43 M.7.F; HEp2, 1990, 384ter, frag a; HEpOL24229.

[----]eto[----/ ----]va[----/3--------/ --------]

e) Bloque roto por arriba y por los dos laterales. ((36,5) x (42) x (27). Letr.15,5). Presenta restos de pintura roja. Fue hallado en el año 2000, empotrado en un muro tardío

en el *parodoi oriental*. Se conserva en el Museo de Segóbriga, nº inv. 042623; registro 2000, PAR.OR, nº 2; inscripción S-302.

ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNANDEZ 2011, 154, nº 14; HEp10, 2000, 225a; HEpOL 17354.

[--------] / [----] De[----/3--------/ --------]

f). Bloque dañado por la derecha y partido en dos piezas, con una perforación longitudinal hacia el centro de la superficie superior (79 x (164) x 36. Letr. 15,5-15). Fue hallado en 1962 en la *scaena.*

ILSEG43; HEpOL 24229.

[---] legion(vacat)[---/ ---]Gn(aei) · Marcia[ni ---/3------/ ------]

g) Bloque roto por todo el contorno y también por detrás. ((30) x (32) x(50). Letr.16-15) Fue hallado en 1979, reaprovechado en un muro tardío en el lado oriental del *parascaenium.*

ILSEG43 M.7.i; HEpOL24229.

[---] Cl(---) · [---/ ---] D[---/3-------/ -------]

h). Bloque roto por todo su perímetro y por detrás. ((40) x (33) x (28). Letr. 15,5). Fue hallado en 1969 en el teatro.

ILSEG43 HEpOL 24299.

[---]e (vacat)[--- /-------- /3------- /--------]

i) Bloque roto por arriba y dañado por abajo y por la derecha. (75 x 76 x 67. Letr, 15,5-15). Fue hallado en 1981 en un muro tardorromano en el lado oriental del *parascaenium.*

ILSEG43 M.7.h; HEpOL24229.

[---] Flavia [---/ ---]avia · Luc[---/3------/ ------]

j) Bloque ligeramente dañado por las aristas. (91 x 97 x 64. Letr. 15,5-15). Fue hallado en 1971 en la parte oriental del *proscaenium.*

ILSEG43 M.7.G; HEp2, 1990, 384ter, frag b; HEpOL24229.

[- - -] conv[- - - / - - -] ad · hoc [- - - /3 ----------/----------]

k) Bloque fracturado por arriba y por ambos laterales. ((42) x (29) x 28,5. Letr. 15,5). Fue hallado en el año 2000, empotrado en un muro tardorromano en el *parodos* oriental. Se conserva en el Museo de Segóbriga, nº inv. 042621; registro 2000, PAR.OR, nº 4; inscripción S-303.

ABASCAL, ALFÖLDY, CEBRIÁN 2011, 154-155, nº 142; HEp 10, 2000, 225b; HEpOL 17354.

[- - - - - - / - - -]r[- - - /3- - - - - - /----------]

l) Bloque fracturado. ((13,5) x (30) x (7,5). Letr. 15); con restos de pintura roja. Fue hallado en 1971 en el teatro.

ILSEG 43 M.7.d; HEpOL 24229.

[- - - - - - / - - - - - - /3T(itus) · Ru[- - - / ------]

m) Bloque roto por los laterales, por abajo y por detrás. ((22,5) x (17,5) x (25). Letr. 15,5) con restos de pintura roja. Fue hallado en 1971 cerca del lado oriental del *proscaenium*.

ILSEG 43 M.7.E; HEpOL242299.

[- - - - - - / - - - - - - /3- - -] f(- - -) · V[- - - / ----------]

n) Bloque roto por ambos laterales y por arriba, dañado por abajo. ((37) x (50) x (45). Letr. 16) Fue hallado en 1977 en una construcción tardorromana en el lado oriental del *parascaenium*.

ILSEG 43 M.7.b; HEpOL 24229.

[- - - - - - / - - - - - - /3- - - - - - / - - -]egio[----]

ñ) Bloque fracturado por ambos laterales, por abajo y por detrás. ((51) x (93) x (62). Letr. 16-14,5). Fue hallado en 1969 en una construcción tardorromana en el lado oriental del teatro, cerca de la salida de la *orchestra*.

ILSEG 43 M.7.c; HEpOL 24229.

[- - - - - - / - - - - - - /$^{\beta}$- - -]raefe[- - - / - - - $\overline{XI}$ · rapa[----]

o) Bloque fracturado por la izquierda, por la derecha y por abajo. Éste y el fragmento siguiente son contiguos. (65 x (71) x 67. Letr.15,5-15) Fue hallado en 1962 en la parte central del *proscaenium.*

ILSEG 43 M.7.e; HEp 2, 1990, 384ter, frag d; HEpOL 24229.

[- - - - - - / - - - - - - / - - -]del · [- - - / - - -]aetor · [- - -]

p) Bloque roto por la parte derecha. Éste y el fragmento anterior son contiguos. (62 x (51) x 63. Letr. 15,5) Fue hallado en 1977 en un muro tardío en el lado oriental del *parascaenium*.

ILSEG 43 M.7.a; HEp 2, 1990, 384ter, frag c; HEpOL 24229.

[- - - - - - / - - - - - - /$^{\beta}$- - -] et · l+[- - - / - - -]leg(- - -) · l[- - -]

q) Bloque roto por todos los lados menos por el izquierdo. ((32) x (25) x 32,5. Letr. 15,5); con restos de pintura roja. Fue hallado en el año 2000, empotrado en un muro tardorromano en el *parodos* oriental. Se conserva en el Museo de Segóbriga, nº inv. 042622; registro 2000, PAR.OR, nº 3; inscripción S-301.

ABASCAL, ALFÖLDY, CEBRIÁN,2011, 156, nº143, con fotografía; HEp10, 2000, 225c; HEpOL 17354.

[--------/ --------/$^{\beta}$--------/ ----] Au[----]

r) Bloque dañado por la parte superior, con una perforación longitudinal en el centro de la superficie superior. (64 x 154 x 67. Letr. 16). Fue hallado en 1963 en el centro del *proscaenium*.

HAE2577; ILSEG43 M.7.f; HEpOL 24229.

[------/ ------/ ---] milit(---) [·] bi[s ·] leg(---) [·] V [---/ ---]vinc(---) · Aquitan[---]

s) Ángulo superior izquierdo de un bloque; no es posible atribuirlo a un sitio concreto de la inscripción, pero la letra que conserva debía de encontrarse en la tercera línea. ((18,5) x (8,5) x (23,5). Letr. 15) con restos de pintura roja. Se encontraba empotrado en un muro tardorromano en el lado oriental del *proscaenium*, de donde fue retirado en el año 2000. Se conserva en el Museo de Segóbriga, nº inv. 042624; registro 2000, PAR.OR, nº 6; inscripción S-305.

ABASCAL, ALFÖLDY, CEBRIÁN,2011,155-156,nº 144, con fotografia; HEp10, 2000, 225e; HEpOL17354.

--------/ *[----]e[----]* / --------

t) Fragmento roto por todo su perímetro y por detrás. ((13) x (7,5) x (7,5) Letr. 15). Se encontraba empotrado en un muro tardorromano en el lado oriental del *proscaenium*, de donde fue retirado en el año 2000. Se conserva en el Museo de Segóbriga, nº inv. 042625; registro 2000, PAR.OR, nº 7; inscripción S-306.

ABASCAL, ALFÖLDY, CEBRIÁN, 2011, 156, nº 145, con fotografía HEp10, 2000, 225f; HEpOL17354.

--------/ *[----]e[----]* / --------

u) Fragmento perdido, con restos de una letra que podría ser «V». Las divergencias existentes entre algunos aspectos formales del epígrafe (tamaño de los bloques, distancia entre palabras, tamaño de las letras, etc.) son consecuencia del largo tiempo que debió de emplearse en la construcción de la fachada del teatro y en la preparación de la inscripción, lo que debió de conllevar la presencia de muchos artesanos que no siempre trabajarían de la misma manera. Este mismo hecho explica, por ejemplo, que el genitivo de «legión» aparezca en las líneas uno y cuatro en la forma legión (fragmentos 6 y 14), mientras que en los demás casos se abrevie en la forma habitual «leg».

ILSEG202.

[M(anius)? Octavius M(ani) f(ilius)] Gal(eria tribu) Nova[tus] adlec[t(us) inter pra]eto[rios leg(atus)] (vacat) legion(is) (vacat) [-2-3-] Cl(audiae) · [proco(n)s(ul) -4-5-a]e (vacat) Flavia [- - - flaminica] conv[entus (vacat) Carthag(inensis) / M(anius)? Octavius M(ani)? f(ilius)] Maximus [fil(ius)] (vacat) Octa[via M(ani)?fil(ia) No]va[ta] De[cia] Gn(aei) · Marcia[ni f(ilia)] D[- - - a (vacat)? Fl]avia · Luc[illa? contulerunt] ad · hoc [theat]r[um (sestertium nummum) -3-4-] /3T(itus) · Ru[- - -] f(ilius) · V[- - -

praef(ectus) fabrum p]raefe[ct(us) coh(ortis) - - - trib(unus) leg(ionis) .. piae fi]del(is) · et · le[g(ionis) - - - trib(unus)] milit(um) · bi[s] leg(ionis) · V[-8-9- / - - - f(ilius) - - - trib(unus) mil(itum) l]egio[n](is) [X] XI · rapa[cis quaestor tribunus plebis pr]aetor · leg(atus) · l[eg(ionis) - - - leg(atus)] Au[g(usti) pro]vinc(iae) · Aquitan[icae (sestertium nummum) -3-4-]

La inscripción menciona a cuatro hombres y cuatro mujeres, miembros de las principales familias de la ciudad, que contribuyeron a la construcción de la *frons scaenae* del teatro con sus adornos estatutarios.

Los restos conservados al principio de la línea uno sólo permite pensar en que el personaje mencionado es un *Octavius Novatus*, probablemente hijo del *praefectus fabrum M'. Octavius Titi f. Gal*. cuya estatua adornaba la *scaena* del teatro (ILSEG 33). Con este personaje se relaciona también la referencia a un puesto militar indicado con las letras «legio»; al tratarse de un senador de rango pretorio sólo puede pensarse en el mando de una legión, que podría ser tanto la VII Claudia como la XI Claudia. El puesto que siguió al mando legionario en el *cursus honorum* de *Octavius Novatus*, identificado con una palabra, no pudo ser más que el proconsulado de una provincia pretoria cuyo nominativo terminara en -a; el cálculo de la longitud de la laguna permite la restitución *[Achaia]e*, *[Africa]e* o, más probablemente, *[Baetica]e.*

A continuación, se menciona a una mujer de nombre Flavia, que debió de tener un *cognomen* relativamente corto; detrás vendría la indicación de la función que desempeñaba y, puesto que es segura la restitución *conv[entus]*, en el contexto de la inscripción esto no puede tener más que un sentido: el sacerdote que ejercía la máxima representación de las comunidades del *conventus Carthaginiensis*. En el culto imperial era denominado *flamen conventus Carthaginiensis*, al contrario que las personas que ostentaban un cargo equivalente en el resto de los *conventus iuridici hispanos*, denominados *sacerdotes Romae et Augusti*. Es decir, en el *Carthaginiensis* la denominación de la titulatura era similar a la de los máximos sacerdotes provinciales de Hispania, lo que debe indicar que en este *conventus* el máximo sacerdote ostentaba un rango superior. Tal razón justifica que junto al flamen del *conventus Carthaginiensis*, como junto al flamen de la *Hispania citerior*, hubiera una flamínica. Por otro lado, esta mujer debió de ser esposa del oficial ecuestre mencionado al principio de la línea tres y hermana de la otra Flavia identificada en la inscripción.

Al comienzo de la línea dos, aparece un personaje de cognomen *Maximus*, cuya posición antes de Octavia Novata implica que probablemente era también un *Octavius* y que presumiblemente tenía el *praenomen Manius*. Es muy posible que se trate del hijo de *Octavius Novatus* y, si así fuera, su pertenencia a la tribu Galeria no se habría consignado porque era evidente que estaba adscrito a la misma que su padre. *Maximus* no ostenta ningún cargo, lo que significa que en el momento de la construcción de la fachada del teatro no había alcanzado la edad suficiente para ello. Octavia Novata era hija del *praefectus fabrum* antes mencionado y, por lo tanto, hermana del senador *Octavius Novatus*, o mejor, hija de este último.

La referencia a *Gn(aeus) Marcianus*, en la línea dos, plantea la cuestión de mayor dificultad de interpretación del epígrafe, ya que el hecho de que no mencione su nombre familiar es extraño. La explicación podría ser que en realidad se estuviera consignando aquí una filiación, indicada no sólo con el *praenomen* sino también con el *cognomen* del padre, práctica que se documenta en una inscripción de *Saguntum* (CILII2/14, 1, 330; IRSAT46) o en otra de la propia *Segobriga* (AE 2003, 990; HEp 10, 2000, 305; Segobriga V 58). Antes de esa filiación, aparentemente faltan cinco letras. Se podría pensar en nombres como *Iuliao Fabia*, es preferible suponer que se trataba del nomen *De[cia]*, pues las letras «DE» del fragmento cinco encajan aquí mejor que en ningún otro sitio. Tras el nombre de «Gn. Marcianus», vendría el cognomen de la hija, que comenzaría por la letra «D» y sería largo (*Domitiana, Domitillao Donatiana*). Con mucha probabilidad, fue la esposa del senador *Octavius Novatus* y quizás originaria de *Saguntum* o *Carthago Nova*, dado que el *praenomen* de su padre, *Gn(aeus)*, está fuertemente implantado en esos dos lugares.

El siguiente nombre que aparece es el de *Flavia Lucilla* o tal vez Lucana. Esta mujer, quizás hermana de la otra Flavia de la inscripción, debió de estar casada con un senador. A continuación, se puede vincular la parte del texto que dice *[contulerunt]ad hoc [theatrum]*y la «R» del fragmento 11. Al final de la línea dos se mencionaría la cantidad de dinero que las seis personas citadas anteriormente habrían aportado para sufragar la fachada del teatro y la colocación de su decoración estatutaria. Al principio de la línea tres debió de estar consignado el nombre de un caballero del que se conservan las letras «T · RV», correspondientes al praenomen y al gentilicio (*Rubellius, Rubrius, Rufidiuso Rutilius*), y «F · V», relativas a la filiación. Este personaje tuvo que comenzar su carrera como *praefectus fabrum,* porque, antes de la referencia segura de su prefectura de cohorte, la laguna no se puede completar de otra manera que tenga sentido. Después de la prefectura de una cohorte, parece que ejerció en cuatro ocasiones como tribuno militar, algo sin duda extraordinario, aunque ya documentado (cf. CILII2/14, 2, 1166). La legión en la que desempeñó su primer tribunado militar debió de tener un nombre corto, pues la laguna es pequeña, y tenía, además, los apelativos *pia fidelis*; tales epítetos están convenientemente destacados (al contrario de lo que ocurre en la línea uno con la VII o XI Claudia) por el hecho de que la legión debió de recibirlos en los mismos años en que se realizó la fachada del teatro. En época flavia, en el año 89, las legiones de la Germania inferior recibieron ese apelativo, pero de todas ellas aquí sólo parece haber espacio para el nombre abreviado de la *I Minervia* o de la *X gemina*. Su *cursus honorum* se completa con el desempeño, en dos ocasiones, del tribunado militar en las *legiones V alaudae, V Macedonica, VI ferrata, VI victrix, VII Claudia, VII geminau VIII Augusta.*

En la línea cuatro debían encontrase los *tria nomina*, la filiación y quizás la *Galeria tribus* de un senador, seguido de su *cursus honorum*. Podría tratarse, en primer lugar, de un miembro de los *Octavii*, pero no se puede descartar que perteneciera a otra familia, con seguridad también segobrigense. Después de la denominación del senador, en caso de que no se mencionarse las tribus, habría espacio para un título corto del vigintivirado, como por ejemplo *IIIvir cap(italis)*. Este ejerció como tribuno militar en la *legio XXI rapax*; más adelante, las referencias a la cuestura y al tribunado de la plebe cubren la laguna existente en la inscripción antes de la mención de la pretura. Después de la pretura fue legado de una legión; a continuación, fue promocionado al gobierno de rango pretorio de la provincia Aquitania, lo que le pudo dar la posibilidad de alcanzar el consulado, si bien los *fasti consulares* no lo confirman. Al final de la cuarta línea debía de aparecer la suma aportada para las obras por los personajes citados en las líneas tres y cuatro, que seguramente fue inferior a la que se menciona en la segunda línea, pues allí los personajes eran seis y aquí solo dos. La presencia del epíteto legionario *pia fidelis* en la línea tres, permite señalar que la construcción de la fachada teatral no acaeció, como indicaba Almagro (ALMAGRO BASCH 1984, 156 y 1990 90) en época de Vespasiano, sino al menos, posiblemente, después del 89 d.C.

34.2. Placa de piedra caliza local rota por su costado izquierdo (48 x (71) x 21. Letr. 18) Fue descubierta de forma casual en 1999, al borde de la calle que discurre tras el teatro y al pie de la muralla. Se conserva en el Museo de Segóbriga, nº inv. 62.662. El uso del genitivo y las proporciones de las letras permiten pensar en una titulatura imperial. Foto 4e.

ABASCAL PALAZON, CEBRIÁN FERNANDEZ 2002, 154.

[- - - ? Divi Aug]usti [f(ilius) - - - ?] / [?

La paleografía aconseja una datación temprana en el siglo I d.C.

35. Bloque de caliza local blanca, roto por arriba y por los lados izquierdo y derecho. (43 x 129 x 58. Letr. 9,5). Fue descubierto durante las tareas de limpieza de la cávea, efectuadas en julio y agosto de 2006. Se conserva *in situ*, junto a la escalera del vomitorio más cercano al *aditus* oriental del teatro, en la primera grada de la *media cavea*

(inscripción S-724). Es quizás una forma irregular del nombre griego «Chreste», pero el deterioro de la superficie impide confirmarlo. Podría tratarse de un asiento del teatro con el nombre de su propietario, fenómeno corriente que en Hispania se documenta sobre todo en Tarraco (CIL II2/14, 1364-1391). Foto 4f.

ABASCAL PALAZON, ALFÖLDY, CEBRIÁN FERNANDEZ 2011, 157; CIL II/13, 393; HEp 2011, 146; AE 2011, 566.

C(h)reste

Entre el siglo I al III d.C.

V. *Tarraco***.**

36. Fragmento de asiento del teatro romano de Tarragona. (42 x 48 x 9. Letr.?) Se ha encontrado en 1976/77, con indicación del propietario o del personaje a quien se había asignado la localidad. Se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología de Tarragona, no inv. MNAT 45163-2). Quizá deba completarse como: *Vet(tius).* No tenemos imágenes de la pieza.

RUIZ DE ARBULO 2009, 73; HEp 2009, 419; HEp 2012, 570.

Vet · P[- - -]

En el siglo I d. C

37. Nueva lectura del fragmento de una inscripción en una placa de piedra de Alcover, dada a conocer previamente por G. Alföldy (ALFÖLDY 1975).(a), (17) x (20) x 4. Letr. 4,6-3,9) (b), (17,5) x (21) x 4. Letr. 4,2-4). Interpunción: triángulo con ápice superior. Fue hallada en 1980 en el teatro y se conserva en el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona, no inv. 45132.En el apartado «a» se recoge la datación en época de Augusto propuesta por Alföldy debido al tipo de interpunciones. El hecho de que la carrera del personaje aparezca al final hace suponer que se trate de una inscripción votiva protagonizada por el propio magistrado, cuyo nombre va redactado en nominativo, aunque no puede excluirse que se trate de un *elogium* o una dedicatoria pública al magistrado, puesta de manifiesto por la fórmula final no abreviada. La abreviatura «IIvir(o)» resulta corriente en *Tarraco*, pero no puede asegurarse si iba en nominativo o dativo. En el final de la línea uno considera (ALFÖLDY 1975) hay un adverbio «ite[m] o ite[rum]» con la «T longa» que sobresale por encima de las «i/e contiguas». El uso de esta «T longa» se conoce en otras piezas (RIT 58), así como el uso de letras de diferentes medidas, asociadas o en ligadura (RIT 362). El sentido del adverbio sería idéntico que el de la lectura propuesta por G. Alföldy (ALFÖLDY 1975), al manifestar la iteración de la magistratura quinquenal. La restitución de la línea dos de *[trib(unus, -uno) mi]l(itum) leg(ionis)* está en consonancia con la mención de la magistratura del duuviro quinquenal en una ciudad de la importancia de *Tarraco*. Por tanto, no cabe pensar en un simple soldado *[mi]l(es, -iti) leg(ionis)*, sino en un cargo de carácter ecuestre, como un *tribunus militum* de una legión. Foto 5a.

CIL II2/14, 1023; HEp 2001, 533; HEp 2009, 420; AE 2013, 732; RUIZ DE ARBULO 2009, 36-55; ALFÖLDY 2001, 66.

IIvi]r quinq(uennalis) II [3] / [3 trib(unus) m]il(itum) leg(ionis) Mar[tiae

Se fecha en época de Augusto, a comienzos de su gobierno por la forma de las interpunciones.

38. Fragmento de placa de piedra calcárea, rugosa en la parte superior, rota por los lados y por abajo. Además, esta pulida por delante y por detrás. ((25) x (43) x 9/8,5. Letr. ?). La línea dos parece que fue borrada, siendo regrabada de nuevo. Se descubrió en el teatro. Se conserva en la colección de J. Rovira Soriano. En línea uno habría una dedicación al Genio de la colonia tarraconense, y después estaría el nombre del emperador por cuya salud se colocó la inscripción, así podría aparecer la formula: *«[pro salute domi]orum [nostrorum ---]*». Por tanto, en principio, se mencionaría el nombre de Cómodo, que fue borrado y se inscribieron los nombres de Septimio Severo y sus hijos. Foto 5b.

CIL II/2 14, 820; HEp 2011, 461.

G(enio) c(oloniae) [// [3]orum[

Por los rasgos paleográficos de la línea dos, sería desde la época de Cómodo hasta los Severos.

39. Tres fragmentos de un arquitrabe de arenisca (piedra del Mèdol), moldurado en la parte superior. Todos ellos se encontraban muy deteriorados. ((a) 65 x (68) x 66; b) 63 x (53) x 66; c) 65 x (66) x 70; Letr. 20). Capital cuadrada de cuidadísima factura. El fragmento «a» ya era conocido y es el que se encuentra en mejor estado Todos los fragmentos se descubrieron en 1977 en el *theatrum.* El fragmento «a» se conserva en el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona; los otros dos, que permanecieron en el teatro, no han podido ser localizados. Foto 5c.

CIL II2/14, 877; HEp 2001, 536.

a) *Imp(erator) [Caesar Divi f(ilius) Aug(ustus) - - -]*

b) *[- - -]S[- - -], c) [- - -]T[- - -]*

Sus características paleográficas la sitúan, sin duda, en época de Augusto, momento en que se levantó el teatro.

40. Fragmento de una placa de mármol pulida por ambas caras y rota por todos sus lados, menos por el izquierdo, que presenta un corte recto. ((9,5) x (14) x 2,5. Letr. 8). Debió pertenecer a una gran placa formada por varias piezas. Se descubrió en 1976 o 1977 en el *theatrum*. Se conserva en el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona, nº reg. T.TE.77. Por el empleo del mármol y el lugar del hallazgo, debió de pertenecer a una inscripción imperial que adornaría el teatro, donde estaría colocada. Foto 5d.

CIL II2/14, 903; HEp 2011, 469

]? / [- - -]+[- - - / - - - pat]er [patriae] (?) /[

Por sus rasgos paleográficos, sería del siglo I d.C o comienzos del II d.C. Se puede pensar en época de Adriano porque este visitó *Tarraco* en el 122 d.C.

41. Dos fragmentos de una placa de mármol, pulidos por ambas caras, que no casan: (a) (26) x (21) x 5/4,5; (b) (14,2) x (17,6) x 4,5. Letr.8,5) Se descubrió en 1976 - 1977 en el *theatrum*. Se conserva en el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona. Tanto por la forma de las letras, que parecen de época de los Severos, como por los restos de las palabras, el uso del mármol y el lugar de hallazgo, la placa debía de estar colocada en un gran monumento, seguramente en el pedestal de una estatua de una cuadriga del emperador, muy probablemente dedicada a Septimio Severo. No se puede excluir que la placa fuera llevada desde la zona del foro colonial al teatro. Se podría pensar en una restitución del tipo: *]? / [- - -]+[- - -] / - - - trib(unicia) po]t(estate) · V · [imp(eratori) VI]III · / [co(n)s(uli) II p(atri) p(atriae) proco(n)s(uli) restit]utor[i pacis / publicae - - -]*. Foto 5e.

En el final también cabrían otras posibilidades como *[restit]utor[i rei / publicae ---] o restit]utor / [theatri ---]*. El emperador pudo ser conmemorado por su restablecimiento del orden en la colonia después de que su general T*i. Claudius Candidus* derrotase a los partidarios hispanos de Clodio Albino (vid. CIL II 4141; CIL II2/14, 975). Tampoco se podría excluir que el nombre del emperador apareciera en nominativo como restaurador del teatro.

CIL II2/14, 914; HEp 2011, 470.

]T V [3] / [3]VTO[//]III / [

Por la titulatura imperial se dataría en el 197 d.C.

42. Fragmento de una placa de mármol rota por todos sus lados y pulida por ambos caras. ((12) x (8,8) x 2,5/3,2. Letr.8,2). Se descubrió en 1983 en el teatro. Se conserva en el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona. Por el uso de mármol, la forma de las letras y la ausencia de interpunciones se podría vincular la inscripción a algún emperador de comienzos o mediados del siglo IV. Así en la línea dos se podría suplir: *[p(ontifici)]m(aximo) t(ribunicia) p(otestate) [---]*. El fragmento pudo ser llevado desde el vecino foro colonial al teatro ya que la edificación teatral poco después del siglo III estaba en ruinas. Foto 5f.

CIL II2/14, 961; HEp 2011, 482

]? / [- - -]+[- - - / - - -]+TP[- - -] /[

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

43. Nueva restitución de la inscripción de este fragmento de arquitrabe, conservado en el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona, nº inv. 6464. La inscripción haría referencia a alguna parte del teatro construida bajo Augusto. No tenemos imagen de la pieza.

CIL II2/14, 875; HEpOL 19515.

Imp(erator) · Caesa[r Divi f(ilius) Augustus - - -] /[

La cronología de la pieza es difícil de determinar. Sin embargo, por la forma de las letras y la interpunción se puede atribuir sin obstáculos a la época de Augusto.

44. Nueva restitución de la inscripción de dos fragmentos que casan de una placa de mármol lunense, encontrados en 1919 en la zona del teatro. La placa estaría fijada al pedestal de una estatua de un emperador. El fragmento izquierdo, el más pequeño, se ha perdido; el otro se conserva en el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona. Se trataría de una dedicación a Caracalla. No tenemos imagen de la pieza.

CIL II2/14, 918; HEpOL 19521.

]V[- - - Pio / Fe]lici [Invicto?] / August(o) p[ont(ifici?) max(imo?)

Al tratarse de una dedicación a Caracalla, viviendo aún Septimio Severo, se dataría entre los años 198 d.C y 211 d.C.

45. Solamente conservamos tres bloques fragmentarios de frisos decorados con sendas inscripciones monumentales de distinto tamaño, ambas correspondientes a titulaciones imperiales.

A) La de mayor tamaño, correspondía a la construcción y dedicación del edificio.

Se sitúo sobre las columnas del orden inferior. Foto 5g

CIL II2/14, 876; RIT 112

tribunic(ia?)] potest[at(e?)

B) El segundo fragmento de tamaño algo menor, con brevísimo texto inicial conserva tres letras pintadas de bermellón y labradas únicamente en el estuco blanco del revestimiento. Ello debería servía para su grabado posterior para conmemorar probablemente la segunda fase decorativa del edificio. Las molduras de coronación de ambos bloques son muy esquemáticas y presentan algunas diferencias en la secuencia banda / filete / cyma recta / filete y banda. No hay imágen del fragmento

HEp 1995, 766

[I]mp(eratori) [

Datada en época del segundo triunvirato

C) Un tercer fragmento arquitectónico epigráfico corresponde a la esquina superior izquierda de una gran tabula con texto. Este bloque corresponde con toda seguridad al dintel que coronaba, como en los teatros de *Augusta Emerita*, *Carthago Nova* o Leptis Magna, una de las dos puertas laterales de acceso a la *orchestra*, probablemente la occidental. Los dos palcos o *tribunalia* situados sobre los *aditus maximi* laterales de acceso a la *orchestra* no se han conservado en planta, pero con toda seguridad las puertas de acceso estaban coronodas por sendas *tabulae* que conmemoraban la construcción del edificio. Foto 5h.

CIL II2/14, 875; RIT 101; HEp 2011, 495.

Imp(erator) Caesa[r

II. LUSITANIA

I. *Augusta Emerita*.

1) Tres fragmentos de piedra caliza. La unión de todas suma las siguientes medidas (42 x 89 x 9. Letr.7,5-6). Se encontraba en el pórtico de entrada a la escena del teatro de Mérida. En la actualidad, se encuentra en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Foto 6a.

CEBALLOS HORNERO 2002, 613; HEp 2003/04, 111; AE 1915, 33; AE 1935, 4; AE 2017, 568; AE 2018, 834.

[[Dom[ini nostri Imp(erator) Caes(ar) Fl(avius) Constantinus Max(imus) P(ius) F(elix) Vic]tor semper Augustus e[t] Constantinus]] / Const[antius Constans beatissimi et Felices Caesa]res the[a]trum coloniae / Emerite[nsium indignam arbitrati ruinam operis tam an]tiqui ornatu meliore quam fuerat / [adiecto restitui iusserunt disponente 3]o Sever[o viro c]larissimo comite / [curante 3 praeside provinciae] Lusitan[iae]

Entre el 324 al 337 d.C.

2) Consta de trece fragmentos de los siguientes materiales: mármol, granito calizo. (a-f) 45 x80; g) 60 x 80 x 50; j) 55 x 151 x 14; l) 45x 25; m) 57 90. Letr. 34-18). Para el CIL se trata de una restauración del teatro en el año 135 d.C, que va acompañada de juegos. Para L. Garcia Iglesias (GARCIA IGLESIAS 1975, 8) cada fragmento proporcionaba una información; la de mármol de las obras en la cavea del Anfiteatro y de un banquete en honor a los dioses, la de granito de obras en el *proscaenium* del teatro y la celebración de *ludi scaenici* y la de caliza de la organización en época de Trajano o Adriano de *ludi circenses*. En los tres casos, las obras y festejos parecen haber sido costeados por estos emperadores. Foto 6b.

Puede parecer lógico suponer que las obras realizadas en el teatro y en el anfiteatro fuesen costeadas por la administración imperial, ya que su coste superaría con facilidad los cien mil sestercios.

CEBALLOS HORNERO 2002, 267-268; GARCIA IGLESIAS 1975, 8; AE 2005, 760; AE 2006, 582, AE 2016, 753; AE 2017, 570.

Imp(erator) [Caesar divi Traiani Parth(ici) f(ilius) divi Nervae n(epos)] / Traia[nus Hadrianus Aug]ust[us] / pont[if(ex) max(imus) trib(unicia) pot(estate)] XVIIII [imp(erator) i]teru[m] / [co(n)s(ul) I]II p(ater) p(atriae) O[ptimus] princ[eps] / cuneu[m et p]ros[caenium theatri in]cendio / [consumpta restituit editisque ludis sca]en[icis et] circen[sibus d(ecreto) d(ecurionum)]

Entre los gobiernos de Trajano- Adriano.

3) Fragmentos de inscripción en granito. No tenemos las dimensiones de esta, debido a que la inscripción se encuentra perdida en la actualidad. Lo más importante de este epígrafe es que vincula a M. Agripa con la construcción del teatro. Foto 6c.

CIL II, 474; CIIAEmerita 3; ZPE-189-258.

M(arcus) Agrippa L(uci) f(ilius) co(n)s(ul) III / trib(unicia) pot(estate) III.

En el año 16 a.C.

II. *Olisipo* (Lisboa).

4) Inscripción redactada en una línea que se extendía originariamente por cinco bloques, dos rectangulares y tres semicirculares. En la actualidad, se encuentra dividida en siete fragmentos. De ahí que no tengamos las dimensiones de esta. Esta inscripción es importante ya que nos habla de la reforma del *proscaenium et orchestram cum ornamentis.* Esta puedo ser realizada por un liberto que desempeño el sevirato. Este sacerdocio está estrechamente relacionado al culto imperial, de ahí su vinculación como un acto evergético en el teatro. Foto 7a.

CEBALLOS HORNERO 2002, 140; CIL II, 183; HEp 1994, 1074; HEp 2001, 690; AE 2007, 710; AE 2012, 674; HEp 2012, 768; AE 2015, 528; AE 2016, 657.

Neroni Claudio divi Claudi f(ilio) Germa[nici C]aesa[ris nep(oti) Ti(beri) C]aesaris [pron(epoti) divi Augusti abn(epoti) Caesari] Aug(usto) Germanico pont(ifici) max(imo) trib(unicia) pot(estate) III / imp(eratori) III co(n)s(uli) II designato III proscaenium et orchestram cum ornamentis Augustalis perpetuus C(aius) Heius Primus Cato / HEIA[3 d(onum) d(edit)]

57 d. C

III. *Ebora*

5) Placa de mármol blanco (36 x (39) x 9,5. Letr. 6,8- 4,3). Lo más relevante de esta inscripción, es su dedicante. Este fue un liberto se hizo cargo de revestir el palco reservado a su patrono. No sabemos la ubicación de este asiento, aunque es probablemente que fuese en el teatro. Esta obra podría correr a cargo de un liberto que desempeño el sevirato. Este sacerdocio se vincula al culto imperial, de ahí su vinculación como un acto evergético en esta edificación.

Los *Castricii* son una *gens* muy abundante en la epigrafia del Sur y Oeste peninsular. Foto 8a.

CEBALLOS HORNERO 2002, 150; HEp 1993, 478; HEp 1994, 1059; AE 1990, 84; AE 2015, 528.

[A(ulo) Cas]tricio A(uli) [f(ilio) Gal(eria?)] / [Iulia]no(?) patro[no] / [A(ulus) C(astricius) Phil]on(?) subsel[lium d(edit)]

Primera mitad del siglo I d.C.

III.BAETICA

I. *Italica*

1) Fragmento de inscripción realizada en mármol. ((67) x 137 x 5. Letr. 8). El epígrafe remite a la obra del frente del pórtico. Esta fue realizada por parte de una persona libre del *ordo decurionum* que ha desempeñado magistraturas y sacerdocios. Todos ellos ligados con en el culto imperial. Por ende, esta obra se entiende como un acto evergético. Foto 9a.

CILA 2, 2, 382; AE 1983, 522.

L(ucius) Herius L(uci) f(ilius) IIvir iter(um) IIvirali / potest(ate) decr(eto) decur(ionum) tert(ium) pont(ifex) / creatus Augusto primus / municipio pollicitus ex / [p]atrim[onio suo arc]us porticu[s] / [3 de sua] pecunia / [dedit idemq]ue dedicavit

Entre el 27 a. C- 14 d.C.

2) Fragmento de mármol blanco a base de lajas unidas (270 x 49 x ?. Letr.18). Dintel colocado en el escenario para ser visto por el público, con letras de bronce no conservadas, pero de las que quedan su negativo en mármol. Se trata del *munus* de dos duunviros que tres ser reelegidos para el cargo, acaso como promesa electoral, se hicieron cargo de las labores de ornamentación de la escena del teatro. Foto 9b.

CEBALLOS HORNERO 2002: 602-603; CILA 2, 2, 383; AE 1978, 402. AE 1981, 503.

L(ucius) B[la]ttius L(uci) f(ilius) Traianus Pollio C(aius) T[raiu]s(?) C(ai) f(ilius) Pollio IIvir(i) desig(nati) iter(um) pontific(es) prim[i cr]eati / Augusto orchestram pros[caeni]um itinera aras signa d(e) s(ua) p(ecunia) f(aciendum) c(uraverunt).

Entre el 27 a. C- 14 d.C.

3) Ara hexagonal de mármol (82x78x45. Letr.2,4-2). Los *ludi* odrecidos serían representaciones teatrales, puesto que la evergesía consistía en la decoración de la escena del teatro de Italica. En concreto, *Marcus Cocceius Iulianus* y su mujer costearon una columnata de *marmor carystium* .

El teatro de *Italica* se construyó en época severiana. El edificio cayo en desuso en el siglo V. Foto 9c

CEBALLOS HORNERO 2002: 149; CILA 2, 2, 392.

rei publicae] / Italicens(ium) / M(arcus) Cocceius / Iulianus / cum Quirino / fil(io) et Iunia / Africana ux{s}o/re columnas / carystias II / et epistylium / cum cancellis / aereis et ara(m) / ex voto / ludis editis / d(onum) d(edit) // I(unia) A(fricana) // C(occeius) Q(uirinus) // M(arcus) C(occeius) I(ulianus)

A lo largo del siglo III d.C.

4) Fragmento de decoración pictórica. Probablemente una persona del *ordo decuriorum* financió esta decoración. Se cree que estaba situada sobre el *pulpitum*. No tenemos imágenes de esta.

CILA 2, 2, 394; HEp 1989, 00543; HEp 1997, 851; Hep 2003/04, 612; AE 1991, 1030.

SVR[3 f]ecit

Inicios del siglo III d.C.

II. *Aurgi***.**

5) Piedra ordinaria de forma paralelepípeda, fragmentada en dos trozos (50 x 75 x ?. Letr.?). Dos libertos de un mismo patrono, al igual que en Zafra, se hicieron cargo de parte de la construcción de la *cavea* de un edificio de espectáculo como *munus* para acceder al sevirato.

El edificio en cuestión pudo ser el anfiteatro o el teatro. Se trato de una evergesía individual, no del colegio de seviros y como reconocimiento a su patrono, seguramente de nombre *Lucius Manilius*. Los *Manili* eran una *gens* abundante en la Bética. No tenemos imagen de la pieza.

CEBALLOS HORNERO 2002: 144; CIL II2/5, 31; CIL II, 3364.

L(ucius) Manilius Gallus et L(ucius) Man[i]lius Alexander Aurg(itani) ob hono/rem VI(vi)r(atus) secundum petitionem m(unicipum) m(unicipii) optimi patroni loca spectacul(orum) / numero CC singuli ex duplici pecunia / decreto optimi ordinis municipib(us) m(unicipii) Aurgita/ni dederunt donaverunt

En la segunda mitad del siglo I y principios del siglo II d.C.

III. *Malaca***.**

6) Fragmento de inscripción, moldurado en el canto, de mármol amarillo (85 x (420) x ?. Letr. ?). El epígrafe hace referencia a la reforma de la *orchestra* y del *proscaenium* por cuatro personas del *ordo decurionum*, que han desempeñado magistraturas y sacerdocios. Se situó en la *orchestra* teatro, a los pies de la escena, cerrándolo en la línea diametral. No tenemos imagen de la pieza.

AE 1965, 56; HAEp 2249.

C(aius) Grac[3] / C(aius) Aurelius Gal(eria) Crito et L(ucius) V[3] d(e) s(ua) p(ecunia) d(ederunt).

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

IV. OTRAS PROVINCIAS DEL IMPERIO.

I. *GALLIA BELGICA*

I. *Eu.*

1) Inscripción relativa al *proscaenium* del teatro. (43 x (624) x 5. Letr. 13-10). Es importante porque alude a un acto evergético por parte de *L. Cerialius Rectus* del teatro. Foto 16a.

AE 1978, 501; AE 1982, 716; AE 2006, 836.

L(ucius) Cerialius Rectus sacerdos R[omae et Aug(ustorum)] IIIIvir q(uinquennalis) pra[efectus latro]cinio [arcendo(?)] / numinibus Aug(ustorum) pago Catuslou(giniensi?) deo [Marti(?) theatru]m cum proscaenio [et suis ornamentis] d(e) s(ua) [p(ecunia) f(ecit)]

En el año 198 a 211 d.C.

II. *CYPRUS*.

I. *Kourion***.**

1) Inscripción relativa a obras de mantenimiento en el teatro por parte de la familia imperial, en concreto por parte de Nerón. No tenemos imágenes ni dimensiones de la pieza.

AE 1975, 834.

[Nero Claudius Caesar Aug(ustus) Germanicus pont(ifex) max(imus) trib(unicia)] / [pot(estate) 3 Curiensium ci]vitati [per Q(uintum)] / [I]ulium [Cordum] p[roco(n)s(ulem) theatrum restituit]

La cronología de la pieza es entre el 64-65 d.C.

III. *DALMATIA*

I. *Brattia*.

1) Inscripción relativa a una donación en el teatro, realizada por *Silvius Speratus*. No tenemos ni imágenes ni dimensiones del epígrafe.

CIL III, 3096; AE 2012, 1089.

Nymphis s(acrum) / Q(uintus) Silvius Spe(ratus?) / cent(urio) coh(ortis) I Belg(arum) / curagens theat(ri) / d(onum) d(edit).

Entre el siglo I d. C y II d.C.

IV. *GALLIA LUGUDUNENSIS*.

I. *Autun* (*Augustodunum*)

1)Inscripción relativa a la restitución del teatro por parte de la casa imperial, en concreto por parte del emperador Trajano. Foto 17a.

CIL XIII, 2658; AE 1999, 1069.

[Imp(eratori) Caes(ari) Nervae Traiano] / [Aug(usto) Germ]anic(o) D[acic(o) pontif(ici)] / [max(imo) t]rib(unicia) p(otestate) VIIII c[o(n)s(uli) V imp(eratori) IV p(atri) pa(triae)] / [3]ino Val[3 cur(ante) civ(itatis)] / [splendis]simae Ae[duorum] / [3 theat]rum de [integro resti]/[tuerunt dedi]cante [

Entre el 105 al 106 d.C.

II. *Noviodunum Diablintum (Jublains)***.**

2) Inscripción que relata la realización de obras de mantenimiento en el teatro, por parte de la casa imperial, en concreto de Domiciano. No sabemos las dimensiones de esta. Foto 18a.

AE 1991, 1238; AE 2015, 870.

Im[p(eratore) Caesare] / Dom[itiano Aug(usto?)] / Orgetor[i]x A[cus]/sri(?) f(ilius) theatr[um u]/sibus civita[tis] / d(e) s(ua) p(ecunia).

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

V. *GALLIA NARBONENSIS.*

i. *Bram / Vicus Eburomagus***.**

1) Inscripción relativa a la financiación del teatro por parte de dos *magistri*. Foto 19a.

AE 1969/70, 388.

Numini(bus) / Augustor(um) et Apollini / Q(uintus) Marius Quartus / L(ucius) Plutius Viator L(ucius) Decumius Celadus / magistri vici Eburomagi / theatrum de sua pecunia f[ecer(unt)] / idemque ded[icaverunt]

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

2) Inscripción relativa a un acto evergético en el teatro, pero debido a la parcialidad de la inscripción no tenemos más datos. Foto 20a.

CIL XII, 1380

]ius [3 th]eatrum [3] d(e) s(ua) p(ecunia) d(edit)

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

VI. *Numidia*

I.*Rusicade.*

1) La inscripción describe como Marco Emilio Ballator aportó, a petición del pueblo, más de diez mil sestercios para obras de mantenimiento en el teatro. No tenemos las dimensiones de esta ni foto de esta.

CIL VIII, 7960 (p 967)

Genio coloniae / Veneriae Rusicadis / Aug(usto) sac(rum) / M(arcus) Aemilius Ballator / praeter HS X m(ilia) n(ummum) quae in / opus cultumve theatri / postulante populo de/dit statuas duas Geni/um patriae n(ostrae) et Anno/nae Sacrae urbis sua / pecunia posuit ad / quarum dedicatio/nem diem ludorum / cum missilibus edidit / l(ocus) d(atus) d(ecreto) d(ecurionum)

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

II. *Thamugadi*.

1)Inscripción relativa a obras del pórtico del frente escénico por parte de la familia imperial, en concreto de Marco Aurelio Antonino. No tenemos las dimensiones ni imágenes de esta.

CIL VIII, 17867.

Im[pera]tor[ibus Ca]es(aribus) [M(arco) Aur]el[io Ant]on[i]no Augus[to] pon[t(ifici) max(imo) imp(eratori) V] trib(unicia) [po]testate XXII [c]o(n)s(uli) I[I]I [et L(ucio) Aur]eli[o V]er[o] Au[gusto] ponti[f(ici) max(imo) imp(eratori) V t]rib(unicia) [potestate VIII proco(n)s(uli)] / p[atrib]us [patriae Armen]ia[cis Med]icis Pa[r]thi[c]is ma[x]imis [divi] Ant[o]nini Pii fili(i)s [divi H]adria[ni nepo]t[ibus divi] Traian[i] Part(hici) [pronepotib]us d[ivi Ne]rv[a]e abnepotibus / [M(arcus) Lucceius Torquatus Bassianus legatus Augustorum pro praetore patronus coloniae theatrum cum porticis(?) dedicavit decreto de]curionum [p]ecunia [p]ublica

En el año 168 d.C.

2) Inscripción relativa a un acto de evergetismo en el teatro. Foto 21a.

ZARKER 1958, 20. AE 1956, 122.

D(is) M(anibus) s(acrum) / Vincentius hic est pan/tomimorum decus / in ore vulgi victitans / perenniter / non arte tantum qua so/lent scaenica / cunctis amatus se<d=T> qui<a=S> / probus bonus / erat per omnis inno/cens et continens / notas qui semper cum / saltaret fabulas / tenuit theatrum us/que in ortus vesperos / istic humatus nunc / habet pro moenibus / vixit per annos tres et / viginti virens / se<d=T> sanctus vita gestu / erat facundior // Vincentius.

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

VII. *AFRICA PROCONSULARIS*.

I. *Leptis Magna*.

1) Fragmento de inscripción situada en un bloque de balaustrada de mármol perteneciente al orden más inferior del frente escénico del teatro. (29 x 42 x ?. Letr.?). Esta inscripción hace referencia este epígrafe explicó la financiación con doscientos mil sestercios por parte de *Marcius Vitalis* para la ornamentación del *proscaenium* con columnas y estatuas de mármol. Asimismo, *Junius Galba* aportó trescientos mil sestercios para esta obra. Este acto evergético se realizó durante el gobierno de *Lucius Hedius Rufus Lollianus Avitus* y Cayo Vibio Galión Claudio Severo. No tenemos información sobre estos dos dedicantes, aunque, posiblemente fueron miembros de la élite local.Foto 10a.

G. BODARD, C. ROUECHÉ 2021, 534; AE 1951, 86; AE 1952, 177b; AE 1990, 1030.

Proscaenium / columnis [e]t marmoribus / ex HS CC(milibus) a Marcio Vitale itemque ex CCC(milibus) a Iunio Galba in eam rem / [datis item] / [tetrastylis] lac[u]nar[um] / pec(unia) publ(ica) exornatum dedicatum est L(ucio) Hedio Rufo [Lo]lliano Avito / proco(n)s(ule) C(aio) Vibio Gallione Clau/dio Seve[ro] leg(ato)

Del año 157 al 159 d.C.

II. *Carthago*.

1) Fragmento de inscripción en piedra local. Encontrado en el teatro, cerca de la escalera que conduce de *scaena* a la *orchestra*. El donante es *Virius Audentius Aemilianus*, gobernador de África. Foto 11a

CIL VIII, 24588; D 9356; AE 1908, 129

Virius Audentius / Aemilianus v(ir) c(larissimus) / proconsule p(rovinciae) A(fricae) v(ice) s(acra) i(udicans) / redintegrationem / theatralibus / signis adhibuit

Del año 379 al 383 d.C.

2) Fragmento de inscripción. Es importante puesto que nos habla de un acto evergético de donación de estatuas en el teatro. El fragmento está perdido. No tenemos las dimensiones ni imágenes de este.

AE 2018, 1853.

] n(ummum) a solo omni sua impen[sa] / [3] duas silvas cum statu[is 3] / [3 di]eb(us?) edid(it) tertiam quoq(ue) portic(um) / [3 e]xaltatis duab(us) ex{h}edris omni / [cultu 3]BO[3]ius ded(it) lud(os) in theat(ro) biduo de[d(it)] / [3]I interposita venation(e) et gladiator[um 3] / [3] spect[a]c(ulum) A[f]ri[c]anar(um) et gladia[t(orum) edid(it) //]VASI[//]VOI[3] / [3] sua [3] / [3]eto [//]IR[3] / [3]EM in a[mphitheatro(?) // [C]ol(onia) Iul(ia) Conc(ordia) Gall[ieniana Karthago 3] / opus porticuum et pro[nai(?) 3] / [pe]cunia s[u]a f[ecit(?)]

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

III. *Calama*

1) Fragmento de inscripción realizada en piedra local. Es importante porque se refiere a un acto evergético de donación de estatuas para la ornamentación del teatro. La pieza se encuentra en la actualidad perdida. No tenemos ni las dimensiones de esta ni imágenes de esta.

CIL VIII, 5365; CIL VIII, 17495; ILAlg-1, 286; AE 2012, 1902 .

Anniae Aeliae Restitutae / flam(inicae) perp(etuae) ob in/signem liberalita/tem pollicitatio/nis eius HS CCCC(milium) n(ummum) / at theatrum faci/endum cui cum or/do ob eam causam sta/tuas quinque de pu/blico pon[i] censuis/set etiam ob merita / L(uci) Anni Aeli Clemen/tis flam(inis) Aug(usti) p(er)p(etui) patris / eius cui aere conla/to universi cives sta/tuam posuissent / [3] unive[rsus(?) 3] / [3] d(ecreto) d(ecurionum)

La cronología de la pieza es díficil de determinar.

IV. *Ammaedara*

1) Fragmento de mármol blanco con inscripción. En *Ammaedara* en la provincia del *Africa Proconsularis*, su teatro fue restaurado en dos ocasiones. En el año 299 d.C se realizó la primera reforma y afectó a los pórticos del edificio, corriendo los gastos a cargo del poder imperial (Diocleciano (2,62 x 53 x?. Letr. 8). Foto 13a.

CIL VIII, 309; CIL VIII, 11532.

DD(ominis) nn(ostris) [[Diocletiano]] Aug(usto) VII et [[Maximiano]] Aug(usto) VI co(n)s(ulibus) / Kal(endis) Aprilib(us) porticus theatri sumptu publico / coloniae Ammaedarensium restitutae.

En el año 299 d.C.

V. *Curubis***.**

1) Inscripción relativa a financiación, probablemente parcial, de la construcción del teatro por parte de *M(arco) Manlio C(ai)*. Foto 14a.

AE 1908, 162; AE 2011, 1520.

M(arco) Manlio C(ai) f(ilio) Quir(ina) Modesto Quietia/no equo publico et in quinq(ue) decur(ias) adlec/to a divo Pio fl(amini) perp(etuo) IIviralic(io) et curator(i) / alimentorum curia Poblicia / ob singularem in patriam munifi/centiam theatro propria pecunia / eius exstructo patrono sua p(ecunia) p(osuit)

La cronología de la pieza es difícil de determinar.

VI. *Madaurus*

1) Inscripción realizada en piedra local relativa a la financiación, probablemente parcial, del teatro por parte de *Marcus Gabinius Sabinus*. Foto 15a.

SAASTAMOINEN 2010, 534.

M(arcus) Gabinius Sabinus theatrum / quo[d ob honorem flamonii p(er)]/p(etui) [promisit add]itis de [sua] / [liberalitate HS 3 mil(ibus)] / [n(ummum)] ex [HS] CCCLXXV mil(ibus) / [n(ummum) extruxit] perfecit / [idemq(ue) cum suis dedicavit]

La cronología de la pieza es díficil de determinar.

VII. *Uthina.*

1) Inscripción relativa a un acto evérgético en el teatro, pero debido a la parcialidad del epígrafe no sabemos a qué se refiere la donación. El epígrafe está desaparecido. No tenemos ni las dimensiones de la pieza ni imágenes de esta.

AE 2013, 2134

]/ [o]b honorarium / [summam(?) 3]trum theatr[i]

Entre el siglo I y II d.C

VIII. ASIA

I. *Ephesus***.**

IX. Inscripción relativa a un acto evergético para la decoración del teatro.

CIL III, 6065; CIL III, 12252; CIL III, 14195,07; CIL III, 14195,12.

[D]ianae Ephesiae et / phyle Carenaeon / [C(aius) V]ibius C(ai) f(ilius) <Ou=VO>f(entina) Salutaris promag(ister) portuum / [pr]ov(inciae) Siciliae item promag(ister) frumenti mancipalis / [pr]aefec(tus) cohor(tis) Asturum et Callaecorum trib(unus) mil(itum) / [leg(ionis) X]XII Primigeniae P(iae) F(idelis) subprocurator provinc(iae) / [Maur]etaniae Tingitanae item provinc(iae) Belgicae / [Dianam] argenteam item imagines argenteas duas unam / [3] et aliam phyles sua pecunia fecit ita ut omni / [ecclesi]a in theatro supra bases ponerentur ob quam de/[dicatio]nem in sortitionem sex phylaes consec(ravit) HS XXXIII(milia)CCCXXXIII s(emis) // "GR".

En el año 104 d.C.

Bibliografía.

AA. VV (1992): *Memoria del futuro. Los teatros romanos en España*, Badajoz.

AA. VV (1990): *Espai públic i espai privat. Les escultures romanes del Museu de Sagunt*, Valencia.

AA. VV (1986): *Arqueología urbana en Zaragoza 1984-86*, Zaragoza.

AA. VV (1982): *El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz.

ABAD CASAL, L (1982): *Pintura romana en España*, Sevilla.

ABAD CASAL, L (1977): "Las imitaciones de "crustae" en la pintura mural romana en España", *Archivo español de arqueología, 50*, Pp. 189-192.

ABASCAL PALAZÓN, J.M (2017): "Augusto y el eco epigráfico de Munda en Carthago Nova, Saguntum y Tarraco", *Gerión, 35*, Pp. 571-581.

ABASCAL PALAZÓN, J.M (2016): "A propósito de la auto-representación epigráfica de las élites urbanas del Occidente romano" en MARCO SIMON, F, PINA POLO, F y REMESAL RODRÍGUEZ, J (eds): *Autorretratos: la creación de la imagen personal en la antigüedad*, Barcelona, Pp. 175-186.

ABASCAL PALAZÓN, J.M (2011a): "Epigrafía pública y paisaje epigráfico en Segóbriga (conventus Carthaginiensis, Hispania Citerior)", *Hispania antigua. Serie histórica, 9*, Pp. 109-125.

ABASCAL PALAZÓN, J.M (2011b): "Segóbriga y su entorno" en CRIADO DEL VAL, M (ed): *Atlas de caminería hispánica*, Madrid, Pp. 50-53.

ABASCAL PALAZÓN, J.M (2003): "Élites y sociedad romana de la Meseta sur" en ARMANI, S *et al*., (eds): *Epigrafía y sociedad en Hispania durante el Alto Imperio: estructuras y relaciones sociales*, Alcalá de Henares, Pp. 141-158.

ABASCAL PALAZÓN, J.M (2002): "La fecha de la promoción colonial de Carthago Nova y sus repercusiones edilicias", *Mastia: Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena, 1*, Pp.21-44.

ABASCAL PALAZÓN, J.M (1994): *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*, Murcia.

ABASCAL PALAZÓN, J.M (1992):" Una officina lapidaria en Segobriga: El taller de las series de arcos", *Hispania antiqua, 16*, Pp. 309-344.

ABASCAL PALAZÓN, J.M, ALFÖLDY, G, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2011): *Segóbriga V: inscripciones romanas, 1986-2010*, Madrid.

ABASCAL PALAZÓN, J.M *et al*., (2010): *Segóbriga 2009: resumen de las intervenciones arqueológicas*, Cuenca.

ABASCAL PALAZÓN, J. M, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2010): "El paisaje suburbano de Segobriga" en VAQUERIZO GIL D. (ed.): *Las Áreas Suburbanas en la ciudad histórica. Topografía, usos, función, Monografías de Arqueología Cordobesa*, Córdoba, Pp. 289-308.

ABASCAL PALAZÓN, J.M, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2007): "Grafitos cerámicos de Segobriga (1997-2006)", *Lucentum. Anales de la Universidad de Alicant, 26,* Pp. 127-128.

ABASCAL PALAZÓN, J.M, ALMAGRO GORBEA, M, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2007): *Segóbriga: guía del parque arqueológico*, Alicante.

ABASCAL PALAZÓN, J.M *et al*., (2006): "Cronología y entorno urbano del teatro romano de Segóbriga" en MÁRQUEZ MORENO, C, VENTURA VILLANUEVA, A (eds): *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania,* Córdoba, Pp. 311-337.

ABASCAL PALAZÓN, J.M, ALMAGRO GORBEA, M, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2002): "Segobriga 1989–2000. Topografía de la ciudad y trabajos en el foro", *Madrider Mitteilungen*, *43*, Pp. 123-162.

ABASCAL PALAZÓN, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2002): "Inscripciones romanas de Segóbriga (1999-2001 e inéditas)", *SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 34,* Pp. 151-186.

ABASCAL PALAZÓN, J.M, ALFÖLDY, G, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2001): "La inscripción con letras de bronce y otros documentos epigráficos del foro de Segóbriga", *Archivo Español de Arqueología, 74,* Pp. 117-130.

ABASCAL PALAZÓN, J.M, RAMALLO ASENSIO, S (1997): *La ciudad de Carthago Nova: la documentación epigráfica*, Murcia.

ABASCAL PALAZÓN, J.M, ESPINOSA RUIZ, U (1989): *La ciudad hispano-romana. Privilegio y poder*, Logroño.

ABÁSOLO ÁLVAREZ, J.A (1978): *Las vías romanas de Clunia*, Burgos.

ABÁSOLO ÁLVAREZ, J.A (1975): *Comunicaciones de la época romana en la provincia de Burgos*, Burgos.

ABBOTT, F. F (1907): "The theatrer as a factor in roman politics under the Republic", *T.A.Ph.A, XXXVIII*, Pp. 49-56.

ABBOTT, F.F, JOHNSON, A.C (1968): *Municipal administration in the Roman Empire*, Princenton.

ADAM, J, P (2002): *La construction romaine, matériaux et techniques*, París.

ADRADOS RODRÍGUEZ, F (2008): "Mecenas y los mecenas de la Antigüedad" en LAPLANA GIL, J (coord.): *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Pp. 19-30.

AGUILERA ARAGÓN, I, CISNEROS CUNCHILLOS, M, GISBERT AGUILAR, J (1995): "Anchis (Calatayud, Zaragoza): una cantera de Bílbilis", *Cuadernos de prehistoria y arqueología, 22*, Pp. 19-21.DOI. https://doi.org/10.15366/cupauam1995.22.007

AGUILERA HERNÁNDEZ, A (2017): *Imágenes para una nueva Roma: iconografía monetal de la colonia Caesar Augusta en el periodo julio-claudio*, Zaragoza.

AGUILERA Y GAMBOA, E (1909): *El Alto Jalón: descubrimientos arqueológicos: discurso: leído en la Junta pública del 26 de diciembre de 1909*, Madrid.

AKTÜRE SIRAM, Z (2011): "Theatre-construction in the cultural milieu of theRoman provinces of the Iberian Peninsula: precedents and antecedent" en NOGALES BASARRATE T, RODÁ DE LLANZA I, (eds): *Roma y las provincias: modelo y difusión*, Roma, Pp. 939-949.

ALARÇAO, J (1982): "O teatro de Lisboa" en AA. VV, *El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Pp. 287-302.

ALBERTONI, M (1993): "Veiovis, Aedes (In Capitolio)" en AA. VV, *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma, Pp. 99-100.

ALFÖLDY, G (2012): *Las inscripciones monumentales del anfiteatro de Tarraco*, Tarragona.

ALFÖLDY, G (2011): "Tausend Jahre epigraphische Kultur im römischen Hispanien: Inschriften, Selbstdarstellung und Sozialordnung", *Lucentum, 30*, Pp. 187-190.

ALFÖLDY, G (2001a): "Arcobriga in Hispanien, ein flavisches Municipium", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, 136*, Pp. 237-240.

ALFÖLDY, G (2001b): "Nuevos senadores, la inscripción dedicatoria del teatro y la aristocracia senatorial de Segóbriga" en ABASCAL PALAZÓN, J.M, ALFÖLDY, G, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (eds): *Segóbriga V: inscripciones romanas, 1986-2010*, Madrid, Pp.357-392.

ALFÖLDY, G (1994): "Evergetismo en las ciudades del Imperio romano" en DUPRÉ RAVENTÓS, X (ed): *La ciudad en el mundo romano. XIV Congreso Internacional de Arqueología*, Tarragona, Pp. 63-67.

ALFÖLDY, G (1992): *Studi sull'epigrafia Augustea e Tiberiana di Roma*, Roma.

ALFÖLDY, G (1987a): *Römisches Städtewesen auf der neukastilischen Hochebene Ein Testfall für die Romanisierung,* Heidelberg.

ALFÖLDY, G (1987b): *Historia social de Roma,* Madrid.

ALFÖLDY, G (1977): *Los Baebii de Saguntum,* Valencia.

ALFÖLDY, G (1975): *Die römischen inschriften von Tarraco,* Frankfurt.

ALFÖLDY, G (1973): *Flamines provinciae Hispaniae Citerioris,* Madrid.

ALFÖLDY, G, HALFMANN H (1973): *El Edetano M. Cornelius Nigrinus Curiatius Maternus: general de Domitiano y rival de Trajano,* Valencia.

ALMAGRO BASCH, M (1990): "La urbanización augustea de Segóbriga" en TRILLMICH, W, ZANKER, P (eds): *Stadtbild und Ideologie: Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit : Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23, Oktober 1987,* Munich Pp.207-218.

ALMAGRO BASCH, M (1989): *Segóbriga III: La Muralla Norte y La Puerta Principal: campañas 1986-1987,* Madrid.

ALMAGRO BASCH, M (1987): "La escultura de Dea Roma del teatro de Segóbriga", *Homenaje al Prof. Jordá, Zephyrus, 27-28,* Salamanca, Pp.323-329.

ALMAGRO BASCH, M (1984): *Segóbriga II: inscripciones ibéricas, latinas paganas y latinas cristianas,* Madrid.

ALMAGRO BASCH, M (1983a): *Segóbriga I: los textos de la antigüedad sobre Segóbriga y las discusiones acerca de la situación geográfica de aquella ciudad,* Madrid.

ALMAGRO BASCH, M (1983b): "Las esculturas de togados halladas en la escena del teatro romano de Segóbriga", *Archivo Español de Arqueología, 56,* Madrid, Pp.131-150.

ALMAGRO BASCH, M (1982): "El teatro romano de Pollentia" en AA.VV (ed): *Teatro en Hispania Romana,* Badajoz, 99- 115.

ALMAGRO BASCH, M (1978): *Segóbriga (ciudad celtibérica y romana). Guía de las excavaciones y Museo,* Madrid.

ALMAGRO BASCH, M (1975): *La Necrópolis hispano-visigoda de Segóbriga Saelices (Cuenca),* Madrid.

ALMAGRO BASCH, M, ABASCAL PALAZÓN, J.M (1999*): Segóbriga y su conjunto arqueológico,* Madrid.

ALMAGRO BASCH, M, ALMAGRO GORBEA, M (1982): "El teatro romano de Segóbriga" en AA. VV (ed): *Teatro en Hispania Romana,* Badajoz, Pp.25-41.

ALMAGRO BASCH, M, AMORÓS AMORÓS L. R (1955): El Teatro Romano de Pollentia (Mallorca) en AA. VV *III Congreso Nacional de Arqueología,* Zaragoza, Pp. 187-195.

ALMAGRO BASCH, M. AMORÓS AMORÓS L.R (1954): "Excavaciones en la necrópolis romana de Can Fanals de Pollentia (Alcudia, Mallorca*)". Ampurias XV-XVI*, Pp. 237-238.

ALMAGRO GORBEA, M (1993): "La "reconstrucción" del teatro romano de Sagunto. Reflexiones en torno a una polémica", *Archivo Español de Arqueología, 66*, Pp.324-330.

ALMAGRO GORBEA, M (1992): "La romanización de Segóbriga" en COARELLI, F: *Conquista romana y modos de intervención en la organización urbana y territorial. Primer congreso histórico-arqueológico hispano-italiano,* Roma, Pp. 275-288.

ALMAGRO GORBEA, M (1990): "La ubanización augustea de Segóbriga" en TRILLMICH, W, ZANKER, P (eds): *Stadtbild und Ideologie: Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit : Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23, Oktober 1987,* Munich, Pp. 207-218.

ALMAGRO GORBEA, M (1979): "Estudio fotogramétrico del teatro de Sagunto", *Saguntm, 14*, Valencia, Pp.165-179.

ALMAGRO GORBEA, M, ABASCAL PALAZÓN, J.M (2012): "Segóbriga, la ciudad hispano-romana del sur de la Celtiberia" en CARRASCO SERRANO, G (ed): *La ciudad romana en Castilla-La Mancha,* Cuenca, Pp. 287-370.

ALMAGRO GORBEA, M, LORRIO ALVARADO, A. J (2006): De "Sego" a Augusto: los orígenes celtibéricos de "Segobriga", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 72,* Pp. 143-181.

ALOMAR I ESTEVE, G (1962): "El Teatro Romano de Pollentia", *Boletín de Academia Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 15,* Pp. 66-67.

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J (2006): *Cádiz: guía artística y monumental*, Cádiz.

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, J (1993): "Las excavaciones arqueológicas en el siglo XVIII: el descubrimiento de las ciudades de Herculano, Pompeya y Estabia", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 3, Pp. 205-212.

ALVAR NUÑO, A (2010): "Nocturnae aves: su simbolismo religioso y función mágica en el mundo romano", *ARYS. Antigüedad: Religiones y Sociedades, 8,* Pp. 187-202.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, D.F, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A. TUSET BERTRÁN, F (2017): "Plan Integral del Paisaje Arqueológico de Clunia" en ÁLVAREZ ÁLVAREZ, D.F, IGLESIA SANTAMARÍA, M.A (eds): *Modelos de Paisajes Patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica,* Valladolid, Pp. 28-37.

ÁLVAREZ DE BUERGO, M, FORT GONZÁLEZ, R, GÓMEZ-HERAS, M (2004): "El Monasterio de Uclés (Cuenca, España): caracterización y deterioro de los materiales de construcción", *Materiales de Construcción, 54*, Pp. 5-22.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M (2018): *La ciudad romana de Regina*, Mérida.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M (1982): "La ciudad romana de Regina" en AA. VV, *Actas del Simposio. El teatro en la Hispania Romana,* Badajoz, Pp. 267-276.

ÁLVAREZ PÉREZ, A *et al.*, (2009): *El marmor de Tarraco: explotació, utilització i commercialització de la pedra de Santa Tecla en època romana*, Tarragona.

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J.A (1982): "Observaciones sobre el teatro romano de Mérida" en AA. VV (eds): *El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Pp. 303-317.

ÁLVAREZ SALCEDO, G (2010): "La restauración de la escena en el teatro romano de Regina. Un recorrido por la memoria del proyecto", *Ars et sapientia: Revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes, 33*, Pp. 39-51.

AMADASI-GUZZO, M. G (1983): "Una grande famiglia di Lepcis in rapporto con la ristrutturazione urbanistica della città (I sec. A.C. - I sec. D.C.)", *Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome (Rome 2-4 décembre 1980), 66*, Pp. 377-385.

AMELA VALVERDE, L (2021): *El nomen Pompeius en Hispania*, Barcelona.

AMELA VALVERDE, L (2020a): *El Segundo Triunvirato en Hispania: aspectos políticos-militares*, Barcelona.

AMELA VALVERDE, L (2020b): "Pompeyo Magno y la ciudad de Atenas", *Anuari de filologia. Antiqva e Mediaevalia, 1*, Pp. 47-73.

AMELA VALVERDE, L (2020c): "Horti Pompeiani" los jardines del pórtico del Teatro de Pompeyo" en PONS PUJOL, L (ed): *Paradeisos. Horti: los jardines de la Antigüedad*, Barcelona, Pp. 117-153.

AMELA VALVERDE, L (2016): "Los trofeos de Pompeyo", *Tiempo y sociedad. Revista de Historia y Humanidades, 22*, Pp. 45-101.

AMELA VALVERDE, L (2015a): "Sobre la Colonia Victris Iulia Lépida", *Tiempo y sociedad. Revista de Historia y Humanidades, 21*, Pp. 7-34.

AMELA VALVERDE, L (2015b): "Tarraco tardorrepublicana", *Hispania antiqua, 39*, Pp. 47-70.

AMELA VALVERDE, L (2011): "Cn. Domicio Calvino y los cerretanos", *Hispania antiqua, 35*, Pp. 43-65.

AMELA VALVERDE, L (2008): “Una cuestión metodológica: la localización de las cecas en el periodo final de la república romana”, *Documenta & instrumenta, 2*, Pp. 99-119

AMELA VALVERDE, L (2003): *Cneo Pompeyo Magno: el defensor de la República romana*, Barcelona.

AMELA VALVERDE, L (2002): *Las Clientelas de Cneo Pompeyo Magno en Hispania*, Barcelona.

AMELA VALVERDE, L (2001): “La Colonia Victrix Iulia Lépida”, Kalathos: *Revista del seminario de arqueología y etnología turolense, 20-21*, Pp. 239-249.

AMELA VALVERDE, L (2000): “Las ciudades fundadas por Pompeyo Magno en Occidente: Pompaelo, Lugdunum Convenarum y Gerunda”, *Polis: revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad, 12*, Pp. 7-42.

AMINE, K, CARLSON, M (2011): *The theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance traditions of the Maghreb*, Londres. DOI. https://doi.org/10.1057/9780230358515

AMORÓS AMORÓS L.R (1958): *El teatro romano de Pollentia*, Palma de Mallorca.

AMUCANO, M (1992): “Il teatro romano di Urbs Salvia. Inserimento urbanistico e proporzioni modulari”, *Journal of ancient topography, 2*, Pp. 109-124.

AMUCANO, M (1991): “Criteri progettuali nel teatro romano: ipotesi per un nuovo metodo interpretativo”, *Journal of ancient topography, 1*, Pp. 37-56.

ANDRES HURTADO, G (2005): *Una Aproximación a la religión del ejército romano imperial: Hispania*, Logroño.

ANDREU PINTADO J (2013): “Movilidad de personas y relaciones entre ciudades en época romana en el "conventus" de "Caesar Augusta": aspectos epigráficos y prosopográficos”, *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas, 30*, Pp. 75-93.

ANDREU PINTADO J (2005): “Construcción pública y municipalización en la provincia de la Hispania Citerior: la época Flavia”, *Iberia, 7*, Pp. 43-51.

ANDREU PINTADO J (2004): *Munificientia pública en la provincia Lusitania (siglos I- IV d.C)*, Zaragoza.

ANDREU PINTADO J *et al*., (2011): “A propósito de una cornucopia romana en mármol procedente del territorio de la ciudad romana de Campo Real / Fillera (Sangüesa, Navarra)”, *Príncipe de Viana, 72*, Pp. 97-120.

ANDREU PINTADO J, CABRERO PIQUERO, J, RODÁ DE LLANZA, I (2009): *Hispania, las provincias hispanas en el mundo romano*, Tarragona.

ANDREU PINTADO J, *et al*., (2008): "Una ciudad de los vascones en el yacimiento de Campo Real/Fillera (Sos del Rey Católico-Sangüesa)", *Archivo Español de Arqueología, 81*, Pp. 75-100.

ANTI, C (1952): *L´acustica fattore determinante della stori dei teatri*, Padova.

APPOLONIA, L, *et al*., (2003): "Valutazione delle variazioni di congelamento dell'acqua all'interno di materiali porosi a seguito di trattamenti di conservazione sulla pietra: il caso del teatro romano di aost", *Bollettino della Soprintendenza per i Beni Culturali, 1*, Pp.17-20.

AQUILUÉ ABADÍAS, X, DUPRÉ RAVENTÓS, X (1986): "Reflexions entorn de Tarraco en època tardo-republicana", *Fòrum: temes d'història i d'arqueologia tarragonines, 1*, Pp. 3-20.

ARANEGUI GASCÓ, C (2015): "Sagunto en la encrucijada. Topografía de las fortificaciones del *oppidum*" en BELLÓN RUIZ, J.P *et al*., (ed): *La Segunda Guerra Púnica en la península ibérica. Baecula: arqueología de una batalla*, Jaén, Pp. 91-106.

ARANEGUI GASCÓ, C (2014): "Saguntum" en OLCINA DOMÉNECH, H (ed): *Ciudades romanas valencianas. Actas sobre las jornadas sobre ciudades romanas valencianas*, Pp. 107-123.

ARANEGUI GASCÓ, C (2007): "Sagunto i Roma", *Braçal: revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre, 35*, Pp. 13-64.

ARANEGUI GASCÓ, C (2006): "From Arse to Saguntum" en ABAD CASAL, L *et al*., (ed): *Early Roman Towns in Hispania*, Cambridge, Pp. 63-74.

ARANEGUI GASCÓ, C (2004): *Sagunto: oppidum, emporio y municipio romano*, Barcelona.

ARANEGUI GASCÓ, C (2003): "Nuevos datos sobre el templo republicano de Sagunto (Valencia)" en AA. VV, *Hommages offerts à Pierre Gros*, París, Pp. 130-140.

ARANEGUI GASCÓ (1994): "Ibérica sacra loca:: entre el Cabo de la Nao, Cartagena y el cerro de los Santos", *Revista de estudios ibéricos, 1*, Pp. 115-138.

ARANEGUI GASCÓ, C (1990): "Sagunto" en TRILLMICH, W, ZANKER, P (eds): *Stadtbild und Ideologie: Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit : Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23, Oktober 1987,* Munich Pp. 241-250.

ARANEGUI GASCÓ, C, HERNÁNDEZ HERVÁS, E, LÓPEZ PIÑOL, M (1998): "La delimitación del foro municipal de Sagunto" en MAYER I OLIVÉ, *et al*., (ed): *De les*

estructures indígenes a l'organització provincial romana de la Hispània Citerior, Barcelona, Pp. 51-64.

ARANEGUI GASCÓ, C, HERNÁNDEZ HERVÁS, E, LÓPEZ PIÑOL, M (1994): "Nuevas excavaciones arqueológicas en el teatro romano de Sagunto", *Revista de Arqueología, 153*, Pp.6-9.

ARANEGUI GASCÓ, C, HERNÁNDEZ HERVÁS, E (1993): "El teatro de Sagunto en la Antigüedad" *BraÇal, 8*, Pp.13-24.

ARBIZU ORCOYEN, J (2000): *Res publica opresa. Política popular en la crisis de la República (133-44 a. C.)*, Madrid.

ARCE MARTÍNEZ, J (2002): "Estatuas y retratos imperiales en Hispania romana", *Archivo español de arqueología, 75*, Pp. 185-186.

ARCE MARTÍNEZ, J (1987): "Los arcos romanos en Hispania: una revisión", *Archivo español de arqueología, 60,* Pp. 73-88.

ARENA, P (2010): *Feste e rituali a Roma: il principe incontra il popolo nel Circo Massimo*, Roma.

ARIAS VILAS, F, DOPICO CAÍNZOS, M (2021): "Ara romana de Perbes Conventus Lucensis, provincia Hispania Citerior", *Anuario brigantino, 44*, Pp. 55-58.

ARMENDÁRIZ MARTIJA, J, VELAZA FRÍAS, J (2002): "Nueva ara romana de Barbarin (Navarra)", *Sylloge epigraphica Barcinonensis, 4*, Pp. 47-50.

ARMISTIDES, D, SCHWARTZ, R (1992): *States of Being*, San Francisco.

ARNOLD, W (1914): *The Roman system of provincial administration to the accesion of Constantine the Great*, Michigan.

ARRANZ SANTOS, R (2019): "Julio César en Hispania", *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 2, Historia antigua, 32*, Pp. 293-296.

ARRIBAS PALAU, A (1978): *Pollentia I : excavaciones en Sa Portella Alcudia (Mallorca)*, Madrid.

ARRIBAS PALAU, A (1973): *Pollentia I : excavaciones en Sa Portella Alcudia (Mallorca)*, Madrid.

ARRIOLA HERNÁNDEZ, R, ORTEGA MARTÍNEZ A, F (2001): "Geometría en el trazado del graderío de un teatro romano" en BRIALES MORALES, E, *et al*.,(2001): *Actas del Encuentro de Matemáticos Andaluces, Vol. 2* (Comunicaciones), Sevilla, Pp.71-80.

ASSASSI, A, MEBARKI, A (2021): "Spatial configuration analysis via digital tools of the archeological Roman town Timgad, Algeria", *Mediterranean Archaeology and Archaeometry, 21*, Pp. 117-130.

ATIENZA FUENTE, J (2014): "Las canteras de piedra local de las ciudades hispanorromanas de Segóbriga y Valeria en Cuenca: una aproximación a su estudio" en AA. VV (eds): *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo*, Madrid, Pp.515-534.

ATIENZA FUENTE, J (2011): "El papel de los talleres de construcción locales en la difusión de los modelos decorativos en época romana: los casos de Valeria y Segóbriga en Cuenca" en HUERTA FERNÁNDEZ, S (ed): *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago de Compostela, Pp. 25-31.

ATENCIA PÁEZ, R (1988): *La Ciudad romana de Singilia Barba (Antequera, Málaga)*, Málaga.

AUDIN, A *et al*., (1968): "Décoration sculptée du pulpitum de l'Odéon, à Lyon", *Gallia, 26*, Pp. 43-54.

AVELLÁ DELGADO, L (1980): "Conjunto de antoninianos tesorrillo hallado en el teatro romano de Tarraco" en AA. VV: *Il Simposi numismátic de Barcelona*, Barcelona, Pp. 221-226.

AXER JERZY (2007): "Palabra e imagen en el teatro griego y romano: Nuestras perplejidades" en AA. VV (ed): *Humanitas: in honorem Antonio Fonton*, Barcelona, Pp. 103-138.

AYERBE VÉLEZ, R *et al*., (2009): *El foro de Augusta Emerita: génesis y evolución de sus recintos monumentales*, Mérida.

BAENA ALCÁNTARA, M. D (2003): "El teatro romano de Córdoba", *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía,2*, Pp. 157-161.

BAENA ALCÁNTARA, M. D (1999): "El retrato romano de Augusto del Museo de Jaén", *Baetica: Estudios de arte, geografía e historia, 21*, Pp. 207-216.

BAENA ALCÁNTARA, M. D (1993): "Togati Hispaniae: Aproximación al estudio de las esculturas de togados en Hispania", *Baética: Estudios de arte, geografía e historia, 15*, Pp. 165.

BAENA ALCÁNTARA, M. D (1985): "Retratos romanos imperiales de la bética", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 51*, Pp. 230-245.

BAENA DEL ALCÁZAR, L (2007): "Los programas de decoración escultórica en las "villae" de la Bética", *Mainake, 29*, Pp. 203-214.

BAGÁN MANUEL, R (2014): "La arquitectura romana en la Península Ibérica. Los edificios de Poder, *Fòrum de Recerca, 19*, Pp.135-148.

BALIL ILLANA, A (1986): "Esculturas romanas de la Península Ibérica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, 52*, Pp. 214-228.

BALIL ILLANA, A (1985): "Esculturas romanas de la Península Ibérica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, 51*, Pp. 187-229.

BALIL ILLANA, A (1983): "Esculturas romanas de la Península Ibérica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, 49*, Pp. 215-266.

BALIL ILLANA, A (1982): *Esculturas romanas de la Península Ibérica V*, Valladolid.

BALIL ILLANA, A (1981): *Esculturas romanas de la Península Ibérica IV*, Valladolid.

BALIL ILLANA, A (1980): *Esculturas romanas de la Península Ibérica III*, Valladolid.

BALIL ILLANA, A (1979): *Esculturas romanas de la Península Ibérica II*, Valladolid.

BALIL ILLANA, A (1978): *Esculturas romanas de la Península Ibérica*, Valladolid.

BALLESTEROS PASTOR, L (2009): "Quinto Pompeyo Bitínico y el testamento de Nicomedes IV", *Habis, 40*, Pp. 127-133.

BALLESTEROS PASTOR, L (1994): *Mitridates VI Eupator*, Sevilla.

BARBET, A, COARELLI, F (2009): *La peinture murale romaine: Les styles décoratifs pompéiens*, Roma.

BARBIN, V, *et al*., (1992): "Differentiation of blue-cathodoluminescing white marbles" en WAELKENS, M, HERZ, N, MOENS, L. (eds.), *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance, Acta Archaeologica Lovaniensia, Monograph 4*, Pp. 231-235

BARBIN, V, *et al*., (1991): "Cathodoluminescence signature of white marble artefacts", *Material issues in Art and Archaeology II, MRS Spring meeting, San Francisco, Symp. Proc., 185*, Pp. 299-308.

BARBIN, V, *et al*., (1989): "Marbres blancs: caractérisation par cathodoluminescence", *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences Paris, 302*, Pp. 861-868.

BARLETTA, B.A (2001): *The origins of the Greek architectural orders*, Cambridge.

BARRERA ANGLADA, M *et al*., (2018): "Caracterización y recreación de la policromía de la escultura" Diosa Fortuna" procedente del teatro romano de Clunia (Burgos)" en MARQUEZ MORENO, C *et al*., (eds): *Escultura romana en Hispania VIII: homenaje a Luis Baena del Alcázar: [actas de la VIII Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania, celebrada en la Universidad de Córdoba y Baena los días 5 al 8 de octubre de 2016*, Córdoba, Pp. 209-216.

BARRERA ANTÓN, J (2000): *La Decoración arquitectónica de los foros de Augusta Emerita*, Mérida.

BARRESI, P (2006): “Province dell' Asia minore. Costo dei marmi architettura pubblica e committenza”, *L'Antiquité classique, 75, 1,* Pp. 589-591.

BARRESI, P (2000): “Architettura pubblica e munificenza in Asia Minore. Ricchezza, costruzioni e marmi nelle province anatoliche dell’impero”, *Mediterraneo antico. Economie, società, culture, 3,* Pp. 332-333.

BARRIENTOS VERA, T (1996): “Intervención arqueológica en el solar de la C/ Adriano, nº 64 el cerro del Calvario”, *Mérida. excavaciones arqueológicas, 2,* Pp. 27-54.

BARRON RUIZ DE LA CUESTA, A (2018): *El Sevirato Augustal en Hispania y Las Galias,* Logroño.

BARRON RUIZ DE LA CUESTA, A (2014): “Ciudadanía y sevirato augustal: El ejemplo de aquae sextiae (gallia narbonensis)”, *Antesteria: debates de Historia Antigua, 3,* Pp. 171-188.

BASTIEN, J (2007): *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République,* Roma.

BAUTISTA LABAÑA, J (1611): *Itinerario del Reino de Aragón,* Madrid.

BEACHAM, R.C (1999): *Spectacle entertrainments of early imperial Rome,* Yale.

BEACHAM, R.C (1991): *The roman theatre and its audience,* Londres.

BEACHAM, R.C, DENARD, H (2003): “The Pompey Project: Digital Research and Virtual Reconstruction of Rome’s First Theatre, Computers and the Humanities”, *Official journal of the Association for Computers and the Humanities, 37,* Pp. 129-139.

BEARD, M (2009): *El triunfo romano: Una historia de Roma a través de la celebración de sus victorias,* Madrid.

BEDON, R, *et al*., (1988): *Architecture et urbanisme en Gaule romaine. Tomo 1,* París.

BEJOR, G (1979): “L`edificio teatrale nell urbanizazione augustea*”, Athenaeum: Studi di letteratura e Storia dell'antichità,57,* Pp. 124-138.

BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, J (2007): “La via sepulchralis de la plaza Vila de Madrid. Un ejemplo del ritual funerario durante el Alto Imperio en la necrópolis occidental de Barcino”, *Quarhis: Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona, 3,* Pp. 12-67.

BELTRÁN FORTES, J (2008): “Esculturas de Itálica aparecidas en el siglo XVIII”, *SPAL - Revista de Prehistoria y Arqueología, 17,* Pp. 47-59.

BELTRÁN FORTES, J, *et al*., (2023): “Elio Vero en el Museo Arqueológico Municipal de Medina Sidonia (Cádiz)? Un nuevo retrato de la Baetica”, *Lucentum, 42,* Pp.151–162. https://doi.org/10.14198/LVCENTVM.22078.

BELTRÁN LLORIS, F (2007): *Zaragoza, colonia Caesar Augusta*, Roma.

BELTRÁN LLORIS, F (1992): "Caesar Augusta, ciudad de Augusto", *Caesaraugusta, 69*, Pp. 31-44.

BELTRÁN LLORIS, M (1996): "Arcóbriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)", *Difusión del arte romano en Aragón*, Zaragoza.

BELTRÁN LLORIS, M (1993): "El teatro de Caesaraugusta. Estado actual de conocimiento", *Cuadernos de Arquitectura Romana, 2*, Pp.93-119.

BELTRÁN LLORIS, M (1990): "El valle medio del Ebro y su monumentalización en época republicana y augustea (Antecedentes , Lépida-Celsa y Caesaraugusta)" en TRILLMICH, W, ZANKER, P (eds): *Stadtbild und Ideologie : Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit : Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23, Oktober 1987*, Munich Pp. 176-206

BELTRÁN LLORIS, M (1987): *Arcóbriga I. Marqués de Cerralbo*, Zaragoza.

BELTRÁN LLORIS, M (1986/7): *Colonia Caesaraugusta, Zaragoza. Teatro romano. Campaña de 1986*, Zaragoza, Pp. 277-278.

BELTRÁN LLORIS, M (1983a): "Un retrato de Drusus Minor en Caesaraugusta", *Boletín del Museo de Zaragoza, 2*, Pp. 169-200.

BELTRÁN LLORIS, M (1983b): *Celsa, la primera colonia romana en el valle medio del río Ebro*, Zaragoza.

BELTRÁN LLORIS, M (1982a): "El teatro romano de Zaragoza" en AA. VV (1982): *El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Pp.41-62.

BELTRÁN LLORIS, M (1982b): "El teatro romano de Sagunto" en AA. VV (1982): *El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Pp. 153- 182.

BELTRÁN LLORIS, M (1980): *Velilla de Ebro (Colonia Victrix Iulia Lepida/Celsa), campañas 1976-1978*, Zaragoza.

BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J., LASHERAS CORRUCHADA, J. A (1985): "El teatro de Caesaraugusta. Estado actual de las excavaciones", *Boletín del Museo de Zaragoza, 4*, Pp.95-121.

BELTRÁN LLORIS, M, MOSTALAC CARILLO, A, LASHERAS CORRUCHADA, J. A (1984): *Colonia Victrix Ivlia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza): La arquitectura de la "Casa de los Delfines*, Zaragoza.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A, BELTRÁN LLORIS, F (1991): *El anfiteatro de Tarraco. Estudio de los hallazgos epigráficos*, Madrid.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A (1953): “Las monedas antiguas de Zaragoza”, *Numisma VI, 20,* Pp. 14-53.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A (1948): “Topografía de Carthago-Nova”, *Archivo español de arqueología, 21,* Pp. 190-201.

BENDALA GALÁN, M (2006): “Hispania y la "romanizacion". Una Metafora: ¿Crema o menestra de verduras?”, *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología, 59,* Pp. 289-292.

BENDALA GALÁN, M (2002): “Perduraciones y romanización en Hispania a la Luz de la arqueología funeraria: notas para una discusión”, *Archivo español de arqueología, 75,* Pp. 137-158.

BENDALA GALÁN, M (2000): “Estructura urbana y modelos urbanísticos en la Hispania antigua: continuidad y renovación con la conquista romana”, *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología, 53,* Pp. 413-432.

BENDALA GALÁN, M (1990): “El plan urbanístico de Augusto en Hispania: precedentes y pautas macroterritoriales” en TRILLMICH, W, ZANKER, P (eds): *Stadtbild und Ideologie: Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit: Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23, Oktober 1987,* Munich, Pp. 25-42

BENDALA GALÁN, M (1989): “Capitolia Hispaniarum”, *Anas. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida*, 2, Pp. 11-35.

BENEDITO NUEZ, J (2015): “Las infraestructuras viarias de Saguntum en época imperial: propaganda, prestigio social y poder municipal”, *Potestas, 8,* Pp. 9-35.

BENOIST, S (2005): *Rome, le prince et la cité: pouvoir impérial et cérémonies publiques, 1. siècle av.-début du 4. siècle apr J.-C,* París.

BERARDI, U, IANNACE, G, MAFFEI, L (2016): “Virtual reconstruction of the historical acoustics of the Odeon of Pompeii”, *Journal of cultural heritage, 19,* Pp. 555-566.

BERCHEM, D (1975): *Les Distributions de blé et d'argent à la plèbe romaine sous l'empire,* París.

BERENSTEIN, F (1998): *Ludi Publici*. Sttutgart.

BERNABÓ BREA, L (1951): “Il Teatro antico di Pollentia nell'isola di Maiorca”, *Rivista di studi liguri, 17,* Pp.18-29.

BERNABÓ BREA, L (1947/52): “Il teatro antico di Pollentia”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'Estudis Històrics, 30,* Pp. 471-477.

BERNAL CASASOLA, D, ARÉVALO GONZÁLEZ, A (2011): *El Theatrum Balbi de Gades. Actas del Seminario "El Teatro Romano de Gades. Una mirada al futuro" (Cádiz, 18-19 noviembre de 2009)*, Cádiz.

BERGES SORIANO P.M (1982): "Teatro romano de Tarragona" en AA. VV (1982): *El teatro en la Hispania romana,* Badajoz, Pp. 115-137.

BERROCAL CAPARRÓS, M.C, MIQUEL SANTED, L. E (1991): "El urbanismo romano de Carthago-Nova: Ejes Viarios", *Anales de prehistoria y arqueología, 7-8,* Pp. 189-198.

BESSAC, J (2018): "Les tailles decoratives antiques: resultats et perspectives de recherche. Antique Decorative Stone Cutting Results and Research" en COQUELET, C, *et al*., *Roman Ornamental Stones in North-Western Europe. Natural Resources, Manufacturing, Supply, Life & After-Life,* Berlín, Pp. 183-198.

BIANCHINI, F (1995): "Night Cultures, Night Economies", *Planning Practice & Research, 10:2,* Pp. 121-126. DOI: 10.1080/02697459550036667

BIEBER, M (1961): *The History of the greeek and Roman Theater,* Princeton.

BISCONTIN, G, DRIUSSI, G (2013): "Interpreting the ruins: the restoration of the Clunia Roman Theatre" en BISCONTIN, G, DRIUSSI, G (eds*): Conservazione e valorizzazione dei siti archeologici. Approcci scientifici e problemi di metodo (Scienza e beni culturali)*, Pp. 503-514.

BLAKE, M. E (1972): *Roman Construction in Italy from the Prehistoric Period to Augustus*, Washington.

BLAKE, M. E, BOISE VAN DEMAN, E (1947): *Ancient Roman Construction in Italy from the Prehistoric Period to Augustus*, Washington.

BLANCO FREJEIRO, A (1981): *Historia del Arte Hispánico I. La Antigüedad II,* Madrid.

BLANCO FREJEIRO, A, CORZO SÁNCHEZ, R (1976): "Urbanismo Romano de la Bética" en AA. VV (eds): *Simposium de Ciudades Augusteas. Bimilenario de la Colonia Caesaraugusta*, Zaragoza, Pp. 35-51.

BLANCO ROBLES, F (2022): "Los libertos de las familias privilegiadas de la baetica y su representatividad pública", *Studia Histórica. Historia Antigua, 40,* Pp. 299-331.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J, ROLDAN GOMEZ, L (2017): "La reforma urbana de la colonia Libertinorum Carteia en época augustea. El edificio basilical", *Gerión, 35*, Pp. 443-451.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J, ROLDÁN GÓMEZ, L (2011): *Carteia III,* Madrid.

BLAZEBY, M (2005): "The Theatre of Pompey: A 3D Jigsaw Puzzle", *Didaskalia, 6,* Pp. 41-43.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J (1993): "El evergetismo en la Hispania romana", en AA. VV (eds.): *Homenaje académico a D. Emilio García Gómez*, Madrid, Pp. 371-382.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J (1992): "La romanización de Hispania. Últimas aportaciones", *Revista de filología clásica, 20,* Pp. 439-446.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J (1965): "Esculturas romanas de Segóbriga", *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología, 16,* Pp. 119-126.

BODEI GIGLIONI, G (1974): *Lavori publici e occupazione nell´ Antichità Classica,* Bologna.

BOLUDA GUTIÉRREZ *et al*., (2020): "El travertino rojo de Mula: aportaciones a su geología y minería", *Energía & Minas: Revista Profesional, Técnica y Cultural de los Ingenieros Técnicos de Minas, 16,* Pp. 42-53.

BOMFIM VIEIRA, A (2015): *Teatro Grego e Romano: Historia, Cultura e Sociedade,* São Luís do Maranhão.

BONACASA, N (1964): *Ritrati greci e romani della Sicilia,* Palermo.

BONNER, S (1966): "Lucan and the Declamation Schools", *American journal of philology, 87,* Pp. 257-289.

BORDA, M (1958): *La pittura romana,* Milán.

BORG, B (2015): *A companion to Roman art,* Hoboken.

BOSCHUNG, D (2002): *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses,* Berlín.

BOSNAKIS D, GAGTZIS D (1996): *Ancient Theatres Theaters Worth Seeing,* Atenas.

BOTERO MUÑOZ, C (2016): "El medio ambiente y el cristianismo en el declive del imperio romano", *Ambiente Jurídico, 20,* Pp. 201-220.

BOWDITCH, P (2009): "Palatine Apollo and the Imperial Gaze: Propertius 2.31 and 2.32", *American journal of philology, 130,* Pp. 401-438.

BOWMAN, A.K, BRADY, M (2005): *Images and Artefacts of the Ancient World,* Oxford.

BRACCESI, L, COPPOLA, A (1997): "Il matricida (Nerone, Agrippina e l'imitatio Alexandri)", *Dialogues d'histoire ancienne, 23,* Pp. 189-194.

BRAVO BOSCH, M (2021): "Los discursos de Catón y Lucio Valerio en el 195 a.C", *Revista internacional de derecho romano, 26,* Pp. 541-549.

BRESSAN, M (2009): *Il Teatro in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana: morfologie, politiche edilizie e contesti culturali,* Roma.

BRIOSO SÁNCHEZ, M (2013): "El público del teatro griego antiguo", *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies, 19,* Pp. 12-17.

BROTTO, O (2010): *Il teatro romano di torino: studio per un progetto di continuità tra passato e presente,* Turín.

BROWN, F (1940): "Die Römischen Kapitelle des Rheingebietes", *American journal of archaeology, 44,* Pp. 274-275.

BRU Y VIDAL, S (1959): "Apuntes para una historiografía del Teatro romano", *Arse Boletín anual del Centro Arqueológico Saguntino, 4*, Pp. 20-23.

BRUNET-GASTON, V (2007): "Le décor architectonique dans l'Arc jurasien "etendu", de Augustodunum-Autun (Sâone-et-Loire, F) à Augusta Raurica-Augst (Bâle- Campagne, CH)", *Cahiers d'archeologie jurasienne, 20*, Pp. 74-75.

BRUNT, P (1981): "The Revenues of Rome", *The Journal of Roman Studies, 71*, Pp. 161-172.

BRUNT, P (1975): "Stoicism and the Principate", *Papers of the British School at Rome, 43*, Pp. 7-35.

BULLE, H (1928): *Untersuchungen an Griechischen Theatern*, Berlín.

BUOVAC, M (2021): "Prilog boljem poznavanju formulacije/sintagme curam agens (amphi)theatri na području salonitanskog teritorija", *Latina et Graeca, 2*, Pp. 39-46.

BURN, R (2019): *Rome and the Campagna: An Historical and Topographical Description of the Site, Buildings, and Neighbourhood of Ancient Rome (Classic Reprint)*, Londres.

CABALLO RUFINO, A (2010a): *Las capitales provinciales de Hispania. Itálica. Santiponce. Municipium y Colonia Aelia Augusta Italicensium. Vol 7*, Roma.

CABALLO RUFINO, A (2010b): *Los senadores hispanorromanos y la romanización de Hispania: Siglos I al III d.C*, Sevilla.

CABALLO RUFINO, A, MELCHOR GIL, E (2014): *De Roma a las provincias, las elites como instrumento de proyección de Roma. Juan Francisco Rodríguez Neila in honorem*, Sevilla.

CABALLO RUFINO, A, LEFEBVRE, S (2011): *Roma generadora de identidades: la experiencia hispana*, Madrid

CABRERO PIQUERO, J (2004): *Julio César: el hombre y su época*, Madrid.

CABRERO PIQUERO, J (1997): *Mil cosas. El teatro romano: los Ludi Scaenici, un espectáculo popular*, Madrid.

CABRERO PIQUERO, J, CORDENTE VAQUERO, F (2011): "Los oficios de la diversión en Roma", *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 2, Historia antigua, 1*, Pp. 363-379.

CAGNAC, F (1967): *L´acoustique des Thèatres Antiques: Ses enseignements*, Paris.

CALVO SÁNCHEZ, I (1916a): "En las ruinas de Clunia", *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1*, Madrid.

CALVO SÁNCHEZ, I (1916b): "Excavaciones en Clunia", *Memoria de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Vol. III*, Madrid.

CALZA BINI, A (1953): *Il teatro di Marcello. Forma e strutture,* Roma.

CAMACHO VÉLEZ, G (2014): "Clunia: una perspectiva arqueológica /Clunia: an archeological perspective", *Clío: History and History Teaching, 40,* Pp. 22-25.

CAMINO MAYOR, J (2018): "La guerra contra los astures", *Desperta Ferro: Antigua y medieval, 75,* Pp. 22-28.

CAMPAÑA AVILÉS, M (2015): "Imperio, tortura y esclavitud para la unificación del mundo en las bulas papales (1155-1537)", *Guaraguao: revista de cultura latinoamericana, 49,* Pp. 123-177.

CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M L, MARTÍN BUENO, M (2008): "Los Julio-Claudios en Bilbilis", *Murcia (m): Tabvlarium,* Pp.235-246.

CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M L, MARTÍN BUENO, M, JIMÉNEZ SALVADOR, J (1985): "Municipium Augusta Bílbilis" en AA.VV, *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas,* Zaragoza, Pp.253-270.

CANINA, L (1842): *L'Architettura Antica Descritta e Dimostrata Coi Monumenti: Opera Divisa in Tre Sezioni Risguardanti la Storia, la Teorica, e le Pratiche dell'Architettura Egiziana, Greca e Romana,* Roma.

CANINA, L (1835): *Cenni storici e ricerche icnographiche sul teatro di Pompeo e fabbriche adiacenti,* Roma.

CANTARELLA, E (1997): *Pasado próximo, mujeres romanas de Tácita a Sulpicia,* Barcelona.

CANTO DE GREGORIO, A (1985): *La Epigrafía Romana de Itálica,* Madrid.

CANTO DE GREGORIO, A (1977): "Avances sobre la explotación del mármol en la España romana", *Archivo español de arqueología, 50-51,* Pp. 165-188.

CAPOFERRO CENCETTI, A (1979): "Variazioni nel tempo dell'identità funzionale di un monumento. Il teatro di Pompeo", *Rivista di archeologia, 3,* Pp. 72-85.

CAPUTO, G (1987): *Il Teatro Augusteo di Leptis Magna, Scavo e Restauro, Monografie di Archeologia Libica,* Roma.

CAPUTO, G (1959): *Il Teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana,* Roma.

CARCOPINO, J (2004): *Julio César: el proceso clásico de la concentración del poder,* Madrid.

CARCOPINO, J (1993): *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'impero,* Roma.

CARRASCO SERRANO, G (2010): "La política legislativa de los sucesores de Constantino sobre los cultos tradicionales. Constantino II, Constante y Constancio II (337-361)", *Anejos de Veleia, Series Minor, 37,* Pp. 215-217.

CASADO LÓPEZ, M (1976): "La damnatio memoriae en las monedas bilbilitanas de Sejano", *Numisma, 26,* Pp. 137-140.

CASAMAR PÉREZ, M (1963): *El Teatro romano y la Alcazaba*, Málaga.

CASAMAYOR MANCISIDOR, S, HIDALGO DE LA VEGA, M.J (2019): *La vejez femenina en la antigua Roma, cuerpos, roles y sentimientos*, Oviedo.

CASAS CALLADO, N (2016): *Historia y arte en las catedrales de España*, Madrid.

CASAS I PONSATÍ, A *et al.*, (2008): "A la recerca del temple d'August a Tarragona: una experiència entre arqueologia i geofísica", *Cota Zero: revista d'Arqueologia i Ciència, 23,* Pp. 9-12.

CASES MORA, N (2020): "Culto imperial y promoción social: Los flamines provinciae procedentes de Segobriga (Hispania citerior)", *Hispania antiqua, 44,* Pp. 205-237.

CASSIERI, N, GREGORI, G, REFALO-BISTAGNE, J (2020): *Le ultime acquisizioni dal teatro di Terracina e l'eccezionale iscrizione del triumviro M. Emilio Lepido, Mélanges de l'École française de Rome: antiquité : 131, 2,* Roma.

CASTAGNOLI, F (1993): *Topografia antica. Un metodo di studio Castagnoli, Ferdinando*, Roma.

CASTAGNOLI, F (1952): *Documenti di scavo eseguiti in Roma negli anni 1860-1870,* Roma.

CASTELLVI, G *et al*., (2011): "La corniche romaine dans l'épave Port-Vendres P.4 (Pyrénés-Orientales)" en WATEAU, F *et al*., (eds): *Colloques de la Maison René-Ginouvès*, París, Pp. 201-207.

CASTILLO GARCÍA, C, RODRÍGUEZ NEILA, J.F, NAVARRO NAVARRO, F.J (2003): *Sociedad y economía en el occidente romano,* Logroño.

CASTILLO GARCÍA, C, NAVARRO NAVARRO, F.J, MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, R (2001): *De Augusto a Trajano: un siglo en la historia de Hispania*, Pamplona.

CASTILLO RAMÍREZ, E (2009): *Propaganda política y culto imperial en Hispania (de Augusto a Antonino Pío)*, Madrid.

CASTRILLEJO IBÁÑEZ, F. M (1993): "Hacienda y desamortización: Intento de evaluación de los ingresos estatales en el proceso desamortizador: El caso de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González, 206,* Pp. 53-68.

CASTRO RODRÍGUEZ, V (2016): *La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los ss. XX-XXI,* Madrid.

CAU ONTIVEROS, M. A, *et al*., (2019): "Caracterización arqueométrica de cerámicas comunes y de cocina tardoantiguas del asentamiento rural de L'Horta Vella (Bétera,

Valencia): evaluación de posibles producciones regionales e importaciones", *Saguntum: Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, 51*, Pp. 215-232.

CAU ONTIVEROS, M. A, *et al*., (2013): "Nuevo pavimento de opus sectile hallado en Pollentia (Alcudia, Mallorca)", *Archivo español de arqueología, 86*, Pp. 149-160.

CAVALIERI MANASE, G (1978): *La decorazione architettonicha di Aquileia, Tireste e Pola. I. L'età republicana, augustea e Giulio-claudia*, Padua.

CEBALLOS HORNERO, A (2010): "Costes y salarios en los ludi baratos organizados en las provincias occidentales", *Habis, 41*, Pp. 205-218.

CEBALLOS HORNERO, A (2004a): *Los espectáculos en Hispania romana, la documentación epigráfica*, Mérida.

CEBALLOS HORNERO, A (2004b): "Los" ludi scaenici" en Hispania", *Epigraphica: periodico internazionale di epigrafia, 66*, Pp. 135-144.

CEBALLOS HORNERO, A, CEBALLOS HORNERO, D (2003): "Los espectáculos del anfiteatro en Hispania", *Iberia. Revista de la Antigüedad, 6*, Pp. 57- 70.

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2022): "Una plaquita de hueso con esfinge procedente de Segóbriga (Cabeza de Griego, Saelices, Cuenca). Paralelos y cronología", *Lucentum, 41*, Pp. 35-50. https://doi.org/10.14198/LVCENTVM.19395

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2021): "Segóbriga" en NOGALES BASARRATE, T (ed): *Ciudades Romanas de Hispania*, Roma, Pp. 377-388.

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2020): "La excavación arqueológica realizada en 1804 en el anfiteatro de Segóbriga. Documentos inéditos conservados en la Real Academia de la Historia (Madrid)", *Gerión, 38*, Pp. 435-458.

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2019): "Nuevos hallazgos epigráficos de "Segóbriga" (2011-2017)", *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra, 28*, Pp. 167-192.

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2017): "Segóbriga, civitas stipendiaria. Nuevos datos arqueológicos sobre el urbanismo inicial de la ciudad", *Gerión, 35*, Pp. 471-490.

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2012): "Mármoles coloreados de producción hispana utilizados en la decoración arquitectónica de edificios públicos en Segóbriga (Saelices, Cuenca)" en CARRASCO SERRANO, G (ed): *La ciudad romana en Castilla-La Mancha*, Toledo, Pp. 371-396.

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2010): "La denominada tumba monumental de "Segobriga" (Saelices, Cuenca): un mausoleo en forma de altar", *Lucentum, 29*, Pp. 138-149.

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2009): "La producción latericia en Segóbriga: nuevos hallazgos (2002-2009)", *Lucentum, 28*, Pp. 169–182. https://doi.org/10.14198/LVCENTVM2009.28.10

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R (2008): "Saetabis y el comercio del Buixcarró". *Lucentum, 27,* Pp. 101-113

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R, TRUNK, M, HORTELANO UCEDA, I (2022): "Arquitectura y decoración de los monumentos funerarios de la necrópolis septentrional de Segóbriga (provincia de Cuenca, Hispania citerior)", *Archivo español de arqueología, 11*, Pp. 1-30. https://doi.org/10.3989/aespa.095.0

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R, HORTELANO UCEDA, I, PANZRAM, S (2019): "La necrópolis septentrional de Segóbriga y su configuración como suburbio cristiano. Interpretación de los resultados de la prospección geofísica", *Archivo Español de Arqueología, 92,* Pp. 191-212.

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R, HORTELANO UCEDA, I (2018): "Ánforas de Lípari (Richborough 527) y el abastecimiento de alumbre a las officinae tinctoriae y coriariae de Segóbriga (Saelices, Cuenca)", *Lucentum, 37,* Pp. 147-151

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R, HORTELANO UCEDA, I (2017): "Librae, staterae y aequipondia de Segóbriga. Instrumentos de pesar hallados en la ciudad y su entorno", *Lucentum, 36,* Pp. 201-219.

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R, HORTELANO UCEDA, I (2014): "El agua en Segóbriga (Saelices, Hispania Citerior): Las fistulae plumbeae", *Archivo español de arqueología,* 87, Pp. 141-156.

CECERE, G, GRAZIA, M (2007): "La gestione dello spazio da parte dell'ordo decurionum in due santuari del Latium vetus: Fortuna Primigenia a Praeneste e Hercules Victor a Tibur", *Mélanges de l'École française de Rome : antiquité, 199. 2,* Pp. 12-16.

CERRATO MORENO, E. J *et al*., (2021): "Multi-analytical identification of a painting workshop at the Roman archaeological site of Bilbilis (Saragossa, Spain)", *Journal of archaeological science, reports, 38,* Pp. 103-108.

CERVERA VERA, L (1987): "Los conceptos asimilados por Hipódamo de Mileto para su ciudad lineal", *Academia (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), 2,* Pp. 119-155.

CHABRET CHABRET, A (1888): *Sagunto, su historia y sus monumentos,* Madrid.

CHAMBERLAND, G (1999): "The organization of gladiatorial games in Italy*", Journal of Roman Archaeology, 12,* Pp. 613-616.

CHAPINAL HERAS, D (2011): “Breve historia de Julio César”, *Gerión, 29,* Pp. 96-98.

CHÁVEZ ALVAREZ, M, ORFILA PONS, M, CAU ONTIVEROS, M.A(2008): “El Foro de Pollentia (Alcudia-Mallorca, España). Descubrimientos recientes”, *Bollettino di Archeologia. Online. Volumen speciale, 1*, Pp. 1-7.

CHIC GARCÍA, G (1991): “Economía y política en la época de Tiberio. Su reflejo en la Bética”, *Laverna II*, Pp. 97-117.

CHINER MARTORELL, P (1990): *La decoración arquitectónica de Sagunto*, Valencia.

CHOISY, A. [1873] (1999): *El arte de construir en Roma*. Madrid.

CHOUQUER, G, FAVORY, F (2001): *L´arpentage romain, Histoire des textes. Doit Techniques,* Paris.

CHRZANOVSKI, L (2006): “L'urbanistica delle città della Transpadana augustea: forme, problematiche e stato “ en AA.VV, *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina : II secolo a.C.-I secolo d.C. : atti delle Giornate di studio : Torino, 4-6 maggio 2006*, Florencia, Pp. 292-297 - https://doi.org/10.1400/237996.

CIANCIO DI CATANIA, P, PISANI SARTORIO, G (1994): *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato,*Roma.

CIANCIO ROSSETO, P (1999): “Theatrum Marcelli” en STEINBY, E.M (1999): *Lexicon Topograhicum Urbis Rome, V*, Roma, Pp. 31-35.

CIANCIO ROSSETO, P (1986): “Le maschere del teatro di Marcello”, *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma: supplementi, 91, 1*, Pp. 7-49

CIANCIO ROSSETO, P, PISANI SARTORIO, G (1994b): “Rapporto tra struttura teatrale e tesutto urbano nella città romana” en AA.VV (1994): *XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Tarragona, Pp. 101-105.

CIAMPOLTRINI, G (2016): *L’anfiteatro romano di Lucca. Cronache di ordinaria tutela*, Lucca.

CID LÓPEZ, R (2007): “Imágenes y prácticas religiosas de la sumisión femenina en la antigua Roma. El culto de "Juno Lucina" y la fiesta de "Matronalia”, *Studia historica. Historia antigua, 25*, Pp. 357-372.

CISNEROS CUNCHILLOS, M (2018): “Use and Trade of Ornamental Rocks in the mid-Ebro Valley (Spain) in the Roman Era” en COQUELET, C, *et al., Roman Ornamental Stone in North-Western Europe. Natural Ressources, Manufacturing, Supply, Life and After-Life,* Beez, Pp. 163-174.

CISNEROS CUNCHILLOS, M (2012): “El uso del marmor en el Valle del Ebro” en GARCÍA ENTERO, V (ed): *El marmor en Hispania: Explotación, uso y difusión en época romana*, Madrid, Pp. 115-134.

CISNEROS CUNCHILLOS, M (1988): *Mármoles y otras rocas explotadas en la España romana*, Zaragoza.

CISNEROS CUNCHILLOS, M, GISBERT AGUILAR, J (2019): “Canteras locales y rocas ornamentales empleadas en la arquitectura y epigrafía de Labitolosa (Conventus Caesaraugustanus, provincia Hispania citerior)”, *Anales de arqueología cordobesa, 30*, Pp. 105-130.

CLAVEL- LÈVÊQUE, M (1984): *L`Empire en jeux. Espace symbolique et practique sociale dans le monde romain*, Paris.

CLEMENT WHITTICK, G (1939): “Ludi scaenici et circenses quid in rebus publicis antiquorum valuerint”, *The Classical Review, 53, 5/6*, Pp. 225-226.

COARELLI, F (2019): *Statio : i luoghi dell'amministrazione nell'antica Roma*, Roma.

COARELLI, F (2012a): *Palatium : il Palatino dalle origini all'Imperio*, Roma.

COARELLI, F (2012b): “Le sanctuaire de Diana Nemorensis : nouvelles découvertes”, *Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres, 156.1*, Pp. 555-569.

COARELLI, F (2010a): “Substructio et tabularium”, *Papers of the British School at Rome, 78*, Pp. 107-132.

COARELLI, F (2010b): *Grandes civilizaciones I. Rome*, Roma.

COARELLI, F (1997): “Le théâtre de Pompée”, *Dialogues d'histoire ancienne, 23. 1*, Pp.105-124.

COARELLI, F (1996): *Revixit ars : arte e ideologia a Roma : dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Roma.

COARELLI, F (1988): *Il Foro Boario : dalle origini alla fine della repubblica*, Roma.

COARELLI, F (1987a): “Munigua, Praeneste e Tibur i modelli laziali di un municipio della Baetica”, *Lucentum, 6*, Pp. 91-100.

COARELLI, F (1987b): *I Santuari del Lazio in età republicana*, Roma.

COARELLI, F (1985): *Italia centrale*, Roma.

COARELLI, F (1983): “Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica”, en AA. VV (ed): *Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome (Rome 2-4 décembre 1980)*, Roma, Pp. 191-217.

COARELLI, F (1982): *Lazio*, Roma.

COARELLI, F (1981): *Dintorni di Roma*, Roma.

COARELLI, F (1977a): "Il Campo Marzio occidentale. Storia e topografia", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 89. 2*, Pp. 807-846.

COARELLI, F (1977b): "Public Building in Rome between the Second Punic War and Sulla", *Papers of the British School at Rome, 45*, Pp. 1-23.

COARELLI, F, UROZ SÁEZ, J, NOGUERA CELDRÁN, J.M (2008): *Iberia e Italia: modelos romanos de integración territorial*, Roma.

COARELLI, F, SAURON, G (1978): "La tête Pentini", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 90.2*, Pp. 705-726.

COCCHI, A (2016): "The modern measurement and evaluation techniques are able to give us more and new explanations about the acoustical quality of ancient theatres?", *23rd International Congress on Sound and Vibration: From Ancient to Modern Acoustics*, Atenas, Pp. 337-353. https://doi.org/10.3390/acoustics1010018

COLINI, A.M (1937): "Il problema archeologico del teatro de Pompeo e il Corso Rinascimento", *Capitolium, 12*, Pp. 118-122.

COLINI, A.M, PISANI-SARTORIO, G, BUZZETTI, C (1983): "Notiziario di scavi, scoperte e studi interno alle antichità di Roma", *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma: supplementi, 87*, Pp. 369-372.

COMAS I SOLÁ, M (1992): *Baetulo: ciutat romana = Baetulo Roman Town*, Badalona.

COMESAÑA LÓPEZ, A (2016): *Estudio sobre la fiesta y el culto griegos en la Vidas Paralelas de Plutarco*, Murcia.

CONTRAFATTO, L (2019): "Il tabularium di Roma. Per una revisione delle prove archeologiche", *Traces in Time, 9*, Pp. 5-10.

CORASSIN, M (1997): "Edifícios de espetáculos em Roma", *Clássica (São Paulo), 9-10*, Pp. 119-131.

CORDÓN LLÁCER, J (2016): *Sistemas interactivos de gestión arquitectónica inmersiva. Caso Teatro Romano de Sagunto*, Valencia.

CORELL I VICENT, J (2002): *Inscripcions romanes del País Valencià*, V, Valencia.

CORRAL LAFUENTE, J (2000): "La génesis de la comunidad de aldeas de Calatayud", *Aragón en la Edad Media, 16*, Pp. 197-214.

CORRALES AGUILAR, M (2007): "El teatro romano de Málaga: evolución de un espacio", *Mainake, 29*, Pp. 53-76.

CORRALES AGUILAR, M (2005): “Aportaciones de la arqueología urbana para el conocimiento de la Málaga romana”, *Mainake, 27,* Pp. 113-140.

CORRALES AGUILAR, M, GÓMEZ RAMOS, H (2012): “"Terra sigillata hispánica" de los talleres malagueños en el Teatro Romano de Málaga”, *Baética: Estudios de arte, geografía e historia, 34,* Pp. 137-152.

CORSI SILVA, S (2017): “Identidade grega e poder imperial romano em representações da India: Reflexões a partir da "Vida de Apolônio de Tiana", de Filóstrato”, *Tempos históricos, 21,* Pp. 468-497.

CORTÉS CONTRERAS, R (1983): “Sobre el aforo del anfiteatro, teatro y circo de Tarragona” en AA. VV (ed): *XVI Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, Pp. 955-962.

CORTES COPETE, J (2014): “Teatros romanos, instrumentos de romanización. Entre la cultura y la política” en PEREZ- PRAT DURBÁN, L, DEL VALLE GÓMEZ, M (eds): *Teatros romanos en España y Portugal. ¿Patrimonio protegido?*, Huelva, Pp. 21-32.

CORTEZ, F. R (1948): *A Ara greco-romana do Castro de Fontes: novos susídios para o estudo dos cultos orientais na Regiao do Douro*, Lisboa.

CORZO SÁNCHEZ, R (1993): “El teatro de Itálica”, *Cuadernos de Arquitectura romana, 2,* Pp. 157-171.

CORZO SÁNCHEZ, R (1991): “Isis en el teatro de Itálica”, *Boletín de Bellas Artes, 19,* Pp. 123-148.

COSTA SOLÉ, A (2019): “Las fuentes monumentales como elementos estructuradores del urbanismo antiguo. El ejemplo de la ciudad de Tarraco”, *Pyrenae, Vol. 50, nº1,* Pp. 123-147.

COSTAMAGNA, L, BRIZZI, M, ROCCO, G (2013): “The roman theatre of Spoletium: an attempt at reconstructing the frons scaenae”, ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M, NOGALES BASARRATE, T, RODÀ DE LLANZA, I (eds): *Centro y periferia en el mundo clásico: Actas XVIII Congreso Internacional Arqueología Clásica: CIAC*, Mérida, Pp. 843-846.

COSTANZI, V (1907): “L'italicità di Rea Silvia”, *Atene e Roma, 10,* 97, Pp. 232-235.

COURTOIS, C (1999): “Originalités du théâtre romain d’Espagne*”, Revue des archéologues et historiens d’art de Louvain, 32,* Pp. 75-80.

COURTOIS, C (1989): “Le bâtiment de scène des théâtres d´Italie et Sicile. Étude chronologique et typologique”, *L'antiquité classique, Vol, 65, nº1,* Pp. 101-120.

CREMA, L (1959): *Significato dell'architettura romana,* Roma.

CRUMMY, P (1982): “The Roman Theatre at Colchester” *Britannia, 13,* Pp. 299-302.

CUESTA MORATINOS, M.R (2011): "Cueva Román: Fuente de abastecimiento-Lugar de culto de la Colonia Clunia Sulpicia" en COSTA SOLÉ, A, PALAHÍ GRIMAL, L, VIVÓ CODINA, D (eds): *Aquae Sacrae. Agua y sacralidad en la Antigüedad. (Actas de la reunión internacional*, Girona, Pp. 167-180.

D´ORS PÉREZ, A (1953): *Epigrafía jurídica de la España romana*, Madrid.

DALTON PALOMO, M (1996): *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de memoria*, México D. F. https://doi.org/10.2307/j.ctvhn0ckr

DAMISCH, H (1996): *El juicio de París: iconografía analítica*, Madrid.

DANES CARBONELL, P (1999): *Nike vol dir Victoria*, Valencia.

DAREMBERG, C.H [1873] (2012): *Dictionnaire Des Antiquités Grecques et Romaines*, Madrid.

DASCA I ROGÉ, A (1993): "Carrer dels Caputxins, 16" en AA. VV (ed): *AIAC. Època Romana-Antiguitat. Tardana. Campanyes 1982-89*, Tarragona, Pp. 247-248.

DAVIES, P.J (2020): *Architecture and Politics in Republican Rome*, Cambridge.

DE DIOS BORREGO DE LA PAZ, J (2013): *La Génesis del Modelo Arquitectónico Teatral en la Bética: El Teatro Romano de Cádiz*., Córdoba.

DE DIOS BORREGO DE LA PAZ, J. D (2009): "La configuración arquitectónica del Teatro Romano de Cádiz" en BERNAL CASASOLA, D, ARÉVALO GONZÁLEZ, A (eds): *El Theatrum Balbi de Gades: actas del Seminario" El Teatro Romano de Gades, una Mirada al Futuro*, Cádiz, Pp. 176-221.

DE DIOS BORREGO DE LA PAZ, J. D (2006): "La 'porticus in summa gradatione' del teatro romano de Córdoba" en VAQUERIZO GIL, D, MURILLO REDONDO, J (eds): *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo: homenaje a la profesora Pilar León Alonso*, Córdoba, Pp. 65-84.

DE GRIÑÓ FRONTERA, B. (2009). "Los puñales del tipo monte bernorio-miraveche" *Zephyrvs*, *39*, Pp. 297-306

DE NUCCIO, M, UNGARO, L (2002): *I marmi colorati della Roma imperiale*, Roma.

DE NUCCIO, M *et al*., (1986): "Teatro di Marcello", *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma: supplementi*, *91,2*, Pp. 389-394

DEL ARCO MOLINERO, A (1898): "Nueva inscripción del teatro romano de Tarragona", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, *32*, 2, Pp. 169-171.

DEL ARCO MOLINERO, A (1919): "Hallazgos en el teatro romano de Tarragona", *Boletín Arqueológico*, *2,24*, Pp. 69-79.

DEL HOYO CALLEJA, J, RODRÍGUEZ CEBALLOS, M (2019): "Epigrafía inédita de "Clunia" en el Museo de Burgos", *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra, 27,* Pp. 163-175.

DE LA BARRERA ANTÓN, J (2002): "La decoración arquitectónica romana de" Regina". Problemas de estilo y de cronología", *Romula, 1,* Pp. 54-62.

DE LA ESCOSURA BALBÁS, M. C (2018): "Epigrafía y onomástica en la "colonia latina" de "Carthago Nova"", Gerión, 36.2, Pp. 427-462.

DE LA FUENTE Y CONDÓN, V (1880): *Historia de la siempre augusta y fidelísima ciudad de Calatayud,* Zaragoza.

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M. A (2016): "El teatro romano de Clunia. De la investigación a la Restauración" en NOGUERA GIMÉNEZ, J.M, SONGEL GONZÁLEZ, JM, NAVALÓN MARTÍNEZ, V. (eds). *Teatros romanos de hispania. conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Pp. 43-64. http://hdl.handle.net/10251/61497

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A, TUSET BERTRÁN, F (2019): "Comprender la ciudad a través de la arquitectura: Clunia y Tiermes" en TAVARES DIAS, L, ALARCÃO, P (eds): *Construir, navegar, (re) usar o Douro da antiguidade*, Oporto.Pp. 97-110.

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A, TUSET BERTRÁN, F, MARTÍNEZ DÍEZ, G (2019): "La scaenae frons del teatro romano de Clunia" en PAYO HERNANZ, R *et al*., (eds): *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Pp. 13-20.

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A, TUSET BERTRÁN, F (2013): "Arquitectura de Clunia: Investigación y Puesta en Valor" en: SÁNCHEZ-CHIQUITO DE LA ROSA, S, *et al*,, (eds): *Actas del Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológicos y Patrimonio: Arqueología, Patrimonio y Paisajes Históricos para el Siglo XXI,* Toledo, Pp. 441-451.

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A, TUSET BERTRÁN, F (2010): "La restitución de la "scaenae frons" del teatro de Clunia" en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (eds): *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia, Pp. 269-287.

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A, TUSET BERTRÁN, F, ELKIN, M (2009a): *COLONIA CLVNIA SULPICIA. Ciudad Romana,* Valladolid.

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A, TUSET BERTRÁN, F, ELKIN, M (2009b): "Roman Failure, Archaeological Marvel", *World Archaeology Magazine, 32,* Pp. 18-25.

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA SANTAMARÍA, M.A, TUSET BERTRÁN, F (2008): "Investigación arqueológica y proyecto de arquitectura" en TAVARES DIAS, L y ALARCAO, P (2008): *Actas do Seminário Internacional de Arquitectura e Arqueologia. Interpretar a Ruína., Contribuições entre campos disciplinares,* Oporto, Pp. 137-149.

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A, *et al*., (2005): "The roman theatre of Clvnia:hybrid strategies for applying virtual reality on laser scanning 3d files", *The international Archives of the photogrammetry, remote sensing and spatial information sciences, 36,*Pp. 33-41.

DE LABORDE, A (1811): *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, París.

DEL AMO Y DE LA HERA, M (1982a): "El teatro romano de Acinipo" en AA. VV (ed): *Actas del Simposio. El teatro en la Hispania romana*, Badajoz, Pp. 215-252.

DEL AMO Y DE LA HERA, M (1982b): "El teatro romano de Medellín" en AA. VV (ed): *Actas del Simposio. El teatro en la Hispania romana*, Badajoz, Pp. 303-317.

DEL ARCO Y MUÑOZ, L (1906): *Guía artística y monumental de Tarragona y su provincia*, Tarragona.

DEL HOYO CALLEJA, J, MORALEJO ORDAX, J, RODRÍGUEZ CEBALLOS, M (2018): "Los soldados acechan desde las ventanas. Nuevos testimonios de militares en Clunia (Burgos)", *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua, 31,* Pp. 73-84.

DEL OLMO MARTÍN, J (2001): "Arqueología aérea en Clunia", *Revista de Arqueología, 244*, Pp. 6-9.

DEACY, S, VILLING, A (2001): *Athena in the classical world*, Leiden.

DELAINE, J (1997): "The Baths of Caracalla. A study in the design, construction, and economics of large-scale building projects in imperial Rome", *Portsmouth, JRA Supplementary series, 25,* Pp. 102-106.

DELGADO DELGADO, J (1998): *Elites y organización de la religión en las provincias romanas de la Bética y las Mauritanias: sacerdotes y sacerdocios,* La Laguna.

DELPLACE, C (1980): *Le griffon*, Roma.

DEMOUGIN, S (1988): *L'ordre équestre sous les Julio-claudiens*, París.

DENARD, H (2005): "At the Foot of Pompey's Statue: Reconceiving Rome's Theatrum Lapideum" en BOWMAN, A. K, BRADY M (eds): *Images and Artefacts of the Ancient World*, Londres, Pp. 69-76. https://doi.org/10.5871/bacad/9780197262962.003.0008.

DENARD, H (2002): "Virtuality and Performativity: Recreating Rome's Theatre of Pompey", *PAJ: A Journal of Performance and Art, 24*, Pp. 25-43.

DESSALES, H, PIZZO, A (2008): *Arqueología de la construcción I. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y provincias occidentales: [encuentro celebrado en] (Mérida, Instituto de Arqueología, 25-26 de octubre de 2007)*, Madrid.

DESSAU, H [1892] (1979): *Inscriptiones Latinae selectae*, Roma.

DI BENEDETTO, C *et al*., (2015): "Porosity as key factor in the durability of two historical building stones: Neapolitan Yellow Tuff and Vicenza Stone", *Engineering geology*, *193*, Pp. 310-319.

DÍAZ FERNÁNDEZ, A (2015): *Provincia et imperium: el mandato provincial en la República romana (227-44 a.C)*, Sevilla.

DÍAZ GARCÍA, M, TEIXELL NAVARRO, I (2014): "La plaza de representación del Concilium Provinciae Hispaniae Citerioris: soluciones y dudas sobre su interpretación arquitectónica" en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J, NOGALES BASARRATE, T, RODÁ DE LLANZA, T (eds): *Centro y periferia en el mundo clásico Actas XVIII Congreso Internacional Arqueología Clásica : CIAC*, Tarragona, Pp. 837-842.

DÍAZ MARTOS, A (1985): *Capiteles corintios romanos de Hispania estudio-catálogo*, Madrid.

DÍAZ MARTOS, A (1960): "Los capiteles romanos de orden corintio de España y problemas de su estudio", *Empúries: revista de món clàssic i antiguitat tardana*, *22*, Pp. 223-237.

DÍAZ-BAUTISTA CREMADES, A (2011): "Propaganda política en el teatro romano de Cartagena. la fundamentación del poder de Augusto a través de la imagen", *Revista internacional de derecho romano*, *7*, Pp. 489-513.

DILLON, S (2010): *The female portrait statue in the Greek world*, Cambridge.

DOENGES N (1994): "Equip d'excavacions de Pollentia. Avanç dels resultats dels treballs d'excavació a l'àrea central de la ciutat romana de Pol.lentia" en DUPRÉ I RAVENTÓS, X (1994): *XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Tarragona, Pp. 140-142.

DOLCI, E (2003): *Archeologia apuana: iscrizioni, lavorazioni, cave antiche a Carrara*, Roma.

DOMERGUE, C (2006): "Quelques nouveautés techniques dans les mines et la métallurgie à l'époque romaine. Leur efficacité et leur effets sur la production," en LO CASCIO, E (ed): *Innovazione tecnica e progresso economico nel mondo romano: atti degli Incontri capresi di storia dell'economia antica : Capri, 13-16 aprile 2003*, Capri, Pp.134-142.

DOMERGUE, C (2004): "Á propos du fragment de lingot de plomb hispanique trouvé au Magdalensberg (Carinthie, Autrice). Nota additionnelle", *Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums Kärnten*, *45*, Pp. 167-169.

DOMINGO MAGAÑA, J (2022): "Algunas observaciones acerca del Foro Provincial de Tarraco (Hispania Citerior) ", *Journal of Roman archaeology*, *35,2*, Pp. 959-967.

DOMINGO MAGAÑA, J (2012): "El coste de la arquitectura: avances, problemas e incertidumbres de una metodología de cálculo: *Volúbilis y Dougga", Archeologia dell'architettura : XVII*, Pp. 144-170.

DOMINGO MAGAÑA, J (2003): *La decoración arquitectónica del teatro romano de Tarraco. Tesina de Licenciatura*, Tarragona.

DOMÍNGUEZ ARRANZ, M (2015): "Speculum Deae. Propaganda pública y legitimación de la matrona imperial", *Hispania antiqua*, *39*, Pp. 87-104.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A (2012): "Sagunto, el emporion de arse, punto de fricción entre las políticas de Roma y Cartago en la Península Ibérica", *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, *38*, Pp. 395-417. https://doi.org/10.15366/cupauam2012.38.019

DOMÍNGUEZ SAN MARTÍN, J (2004): "Los pobres sujetos de pobreza: Iglesia, sociedad, caridad cristiana y beneficiencia estatal en el siglo XIX", *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 5, Historia contemporánea*, *16*, Pp. 425-454.

DONZELLI, C (1991): "Le strutture tardoantiche di Scolacium", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen âge*, *103*, *2*, Pp. 485-503.

DOPICO CAINZOS, M (2016): "Las ciudades del poder en Hispania", *Revista de historiografía*, *25*, Pp. 14-15.

DOPICO CAINZOS, M & SANTOS YAGUAS, J (2013): "La adecuación de las entidades índigenas a la nueva administración romana. El ejemplo de los *conventus* del Noroeste peninsular" en SANTOS YAGUAS, J, *et al*., *Romanización, fronteras y etnias en la Roma antigua: el caso hispano*, Pp. 581-600.

DUCAN-JONES, R.P (1985): "Who paid for public buildings in roman cities?" en GREW, F, HOBLEY, B (eds): *Roman Urban Topography in Britain and the Western Empire*, Londres, Pp. 28-31.

DUCAN-JONES, R.P (1974): *The Economy of the Roman Empire*, Cambridge.

DUNCAN-JONES, R (1967): "Equestrian Rank in the cities of the African Provinces under the Principate: an epigraphic survey", *Papers of the British School at Rome*, *35*, Pp. 160-163.

DUMASY, F (1975): "Les édifices théâtraux de type gallo-romain Essai d'une definition", *Latomus*, *34,4*, Pp. 1010-1019.

DUMONT, J (1992): “Ludi scaenici et comédie romaine”, *Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, *17*, Pp. 39-45.

DUPRÉ I RAVENTÓS, X (2006): “El Teatro de Tusculum. Un estado de la cuestión” en MÁRQUEZ MORENO C, VENTURA VILLANUEVA A. (eds.): *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania*, Córdoba, Pp. 361-371.

DUPRÉ I RAVENTÓS, X (2004a): *Las capitales provinciales de Hispania. Vol. 1: Córdoba. Colonia Patricia Corduba*, Roma.

DUPRÉ I RAVENTÓS, X (2004b): *Las capitales provinciales de Hispania. Vol. 2: Augusta Emerita*, Roma.

DUPRÉ I RAVENTÓS, X (2004c): *Las capitales provinciales de Hispania. Vol. 3: Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, Roma.

DUPRÉ I RAVENTÓS, X (2004d): *Las capitales provinciales de Hispania. Vol. 4: Colonia Cesaraugusta*, Roma.

DUPRÉ I RAVENTÓS, X (2004e): “Los edificios de espectáculo” en BELTRÁN LLORIS, F (2004) (ed): *Las Capitales Provinciales de Hispania, Vol. III*, Tarragona, Roma, Pp.55-72.

DUPRÉ I RAVENTÓS, X (1994a): *L'arc romà de Berà: Hispania Citerior*, Madrid.

DUPRÉ I RAVENTÓS, X (1994b): *XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Tarragona.

DUPRÉ I RAVENTÓS, X *et al*., (1991): *Tarraco: guia arqueológica*, Tarragona.

DUPRÉ I RAVENTÓS, X (1990): “Un gran complejo provincial de época Flavia en Tarragona: aspectos cronológicos” en TRILLMICH, W, ZANKER, P (eds): *Stadtbild und Ideologie: Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit : Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23, Oktober 1987*, Munich, Pp. 319-327.

DURÁN CABALLERO, R.M (1998a): *Estudio arquitectónico del teatro y del Anfiteatro de Augusta Emerita: Nuevas bases arqueológicas para la historia de la Ciudad*, Madrid.

DURÁN CABALLERO, R.M (1998b): “La Última etapa del teatro romano de Mérida: la uersura oriental y los sellos latericios”, *Cuadernos emeritenses*, *14*, Pp. 7-264.

DURET, L (1983): *Urbanisme et métamorphoses de la Rome Antique*, París.

ECK, W (1996): *Tra epigrafia prosopografia e archeologia: scritti scelti, rielaborati ed aggiornati*, Roma.

ECK, W (1984): *Senatorial Self-Rrepresentation: Developments in the Augustan Period*, Londres.

EDMONSON, J (2018): *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto.

EDMONSON, J (2002): "Public Spectacles and Roman Social Relations" en NOGALES BASARRATE, T (2002): *Ludi Romani*: *espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, Pp.41-60.

EDMONSON, J (1999): "The cultural Politics of Public Spectacle in Rome and the Greek East, 167-166 BCE", *The Art of Ancient Spectacle, XXXIV*, Pp. 77-95.

ELSNER, J (1991): "Cult and sculpture: sacrifice in the Ara Pacis Augustae", *The Journal of Roman Studies, 81*, Pp. 50-56.

ELVIRA BARBA, M. A (1991): "Teatros. Anfiteatros y circos romanos*", Cuadernos de Arte Español. Historia 16*, Pp. 43-51.

ERICE LACABE, R, PALLARÉS SISÓN, E. (2014): "La diosa Roma y Augusto. Colonia Caesaraugusta. La ciudad de Augusto". *Prensa Diaria Aragonesa*, S.A, Zaragoza.

ESCÁMEZ DE VERA, D (2016): *Sodales Flaviales Titiales: culto imperial y legitimación en época Flavia*, Bruselas.

ESCH, A (2017): "Luthers römische Nachbarschaft. Campo Marzio, das Viertel zwischen den beiden Augustinerkonventen" en LUTHER, M (ed): *Rom: Die Ewige Stadt als kosmopolitisches Zentrum und ihre Wahrnehmung, edited by Michael Matheus, Arnold Nesselrath and Martin Wallraff*, Berlin, Pp. 57-90. https://doi.org/10.1515/9783110316117-006

ESCRIVÁ CHOVER, M (2005): *Basas romanas de la Provincia Tarraconensis*, Valencia.

ESCUDERO ESCUDERO, F. A, GALVE IZQUIERDO, M. P (2016): "El teatro romano de Zaragoza" en NOGUERA GIMÉNEZ, J.M, SONGEL GONZÁLEZ, JM, NAVALÓN MARTÍNEZ, V. (eds). *Teatros romanos de hispania. conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Pp. 97-98. http://hdl.handle.net/10251/61497

ESCUDERO ESCUDERO, F. A.; GALVE IZQUIERDO, M. P (2013): *Las cloacas de Caesaraugusta: y elementos de urbanismo y topografía de la ciudad antigua: incluye un estado de la cuestión de las cloacas de Hispania*, Zaragoza.

ESCUDERO ESCUDERO, F. A, GALVE IZQUIERDO, M. P (2003) "El teatro de Caesaraugusta" en RODÀ DE LLANZA, I, *et al*., (2003): *El Teatro romano: la puesta en escena*, Zaragoza, Pp.75-86.

ESCUDERO ESCUDERO, F. A.; GALVE IZQUIERDO, M. P (2002*):* "Busto de la princesa Julio-Claudia. Restaurar Hispania" en AA. VV, (eds): *Restaurar Hispania*, Madrid, Pp. 234-236.

ESCUDERO ESCUDERO, F. A, GALVE IZQUIERDO, M. P, KOPPEL GUGGENHEIM, E (2008): "Retrato de una princesa Julio-Claudia procedente del teatro de Caesaraugusta",

Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. Supplementi, 18, Pp. 45-53.

ESPINOSA GAITÁN, J, SÁNCHEZ VILLEGAS R (2008): "Efectividad de tratamientos consolidantes y protectores para la caliza arrecifal del cerro de las mesas: Teatro Romano de Acinipo" en AA. VV (eds): *IX Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación:(9. 2008. Sevilla). Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP España),* Sevilla, Pp. 179-184.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, J (2014): "La intervención en el teatro romano de Sagunto. La historia oficial y alguna explicación" en PÉREZ-PRAT DURBAN, L (2014): *Teatros romanos en España y Portugal ¿Patrimonio protegido?,* Huelva, Pp. 159-182.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, J (1996): "El teatro romano de Sagunto" en AA. VV (1996): *IV Simposi sobre restauració monumental,* Barcelona, Pp.285-290.

ÉTIENNE, R (1985): "Un complexe monumental du culte impérial à Avenches", *Bulletin de l´association pro Aventico, 29,* Pp. 5-26.

EVOLA, G, *et al*., (2010): "Le caratteristiche acustiche del teatro Greco-Romano di Taormina attraverso misure sperimentali e simulazione numérica", *Associazione Italiana di Acustica 37° Convegno Nazionale*, Catania, Pp.1-4.

EYARALAR, F, DEL COS, M (1845): *Glorias de Calatayud y su antiguo partido,* Zaragoza.

EWALD, B.C, NOREÑA, C (2010): *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*, Cambridge

FABRE, G, MAYER I OLIVÉ, M, RODÁ DE LLANZA, I (1990): "Recrutement et promotion des "elites municipales" dans le Nord Est l´ Hispania Citerior sous le Haut-Empire", *M.E.F.R.A, 101,2,* Pp.525- 539.

FANT, C (2001): "Rome's marble yards", *Journal of Roman Archaeology, 14.1,* Pp. 167-199.

FATÁS CABEZA, G (1977): *Epigrafía romana de Zaragoza y su provincia (E.R.Z.),* Zaragoza.

FELLAGUE, D *et al*., (2021): "La rue bordée de boutiques au-dessus de l'Odéon de Lyon (Haut-Empire)", *Revue archéologique, 2,* Pp.349-389.

FERDIÈRE, A (2011): *Gallia Lugdunensis: eine römische Provinz im Herzen Frankreichs,* Berlín.

FERNANDES, L (2020a): "El "post scaenium" del teatro romano de "Felicitas Iulia Olisipo", Lisboa" en RAMALLO ASENSIO, S, RUIZ VALDERAS, E (eds): *La "porticus post scaenam" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena ... 19 y 20 de octubre de 2018,* Cartagena, Pp. 231-240.

FERNANDES, L (2020b): “El teatro romano de Lisboa / Olisipo. Consolidación de un proyecto de arqueología urbana” en MATEOS CRUZ, P (ed): *Actas del Congreso Internacional la Arqueología Urbana en las Ciudades de la Hispania Romana*, Mérida, Pp. 403-412.

FERNANDES, C (2019): “Ícones 'versus' retratos imperiais nos 'Três tratados apologéticos contra a condenação das imagens sagradas', de João Damasceno: um debate sobre o sagrado e a autoridade política”, *Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos*, *12*, Pp. 191-209.

FERNANDES, L (2013): “Teatro romano de Olisipo: a marca do novo poder romano” en ARNAUD, F.M, MARTINS, A (eds): *Arqueólogos portugueses. Arqueologia em Portugal Estado da Questão,* Oporto, Pp. 705-730.

FERNANDES, L, NOGALES BASARRATE, T (2018): “Modelos y programas arquitectónico-decorativos de los teatros lusitanos” en MÁRQUEZ MORENO, C, OJEDA NOGALES, D, BELTRÁN FORTES, J (eds): *Escultura romana en Hispania VIII. homenaje a Luis Baena del Alcázar: [actas de la VIII Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania, celebrada en la Universidad de Córdoba y Baena los días 5 al 8 de octubre de 2016,* Córdoba, Pp.495-506.

FERNANDES, L, CAESSA, A (2006): “O proscaenium do Teatro romano de Lisboa: aspectos arquitectónicos, escultóricos e epigráficos da renovação decorativa do espaço cénico”, *Revista de Arqueologia e História*, *58*, Pp. 83-102.

FERNÁNDEZ ARDANAZ, S, GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R (2006): “El consensus y la auctoritas en el acceso al poder del emperador Septimio Severo”, *Antigüedad y cristianismo, 23*, Pp. 23-37.

FERNÁNDEZ DÍAZ, A (2010): “La decoración pictórica del teatro romano de Carthago Nova: pintura versus mármol” en AA. VV (eds): *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Association internationale pour la peinture murale Antique*, Nápoles, Pp. 707-716.

FERNÁNDEZ DÍAZ, A (2008): *La pintura mural romana de Carthago Noua. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas,* Murcia.

FERNÁNDEZ DÍAZ, A (2003): “La pintura mural del teatro romano de Cartagena y su relación con el resto de los teatros de "Hispania”, *Mastia: Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena*, *2*, Pp. 215-223.

FERNÁNDEZ DÍAZ, A, CASTILLO ALCÁNTARA, G (2020): "Los restos pictóricos de la calle palas. una produccion entre el II y el III estilo pompeyano en Carthago Nova", *Zephyrus, 86,* Pp. 165-190.

FERNÁNDEZ IGLESIAS, A (2021): *Imperium sine fine. La Eneida y la construcción de la ideología augustea*, Barcelona.

FERNÁNDEZ MONTERO, F (1993): "Continente para un contenido II: la restauración del teatro romano de Itálica", *Cuadernos de Arquitectura Romana, 2*, Pp. 173-181.

FERNÁNDEZ URIEL, P, NOGALES BASARRATE, T (2003): "La fuerza de la imagen: iconografía de las princesas de la dinastía Julio-Claudia", *Akros: Revista de Patrimonio, 2*, Pp. 69-78.

FERNÁNDEZ VIZCAÍNO, B (2021): "El teatro romano:res in publico usu" en GARCIA SÁNCHEZ, J, DÍAZ-BAUTISTA CREMADES, A (eds): *Fundamentos romanísticos del derecho contemporáneo*, Madrid, Pp. 91-100.

FERNÁNDEZ -BACA CASARES, R (1993): "La consolidación y restauración del teatro romano de Acinipo. Ronda (Málaga). 1980", *Cuadernos de arquitectura romana, 2*, Pp.199-205.

FERRER MAESTRO, J.J (2018): "La operación de crédito del 215 a.C. para el aprovisionamiento del ejército romano en Hispania", *Millars: espai i historia,1.15*, Pp. 111-120. http://dx.doi.org/10.6035/Millars

FERRER MAESTRO, J.J, BENEDITO NUEZ, J, MELCHOR-MONSERRAT, J (2020): "Saguntum: The Remains of an Honorary Arch and Urban Planning Outside the City Walls", *European journal of archaeology, 23.1*, Pp.43-63.

FERRER MAESTRO, J.J, BENEDITO NUEZ, J, FERRER ALCANTUD, C (2017): "La ciudad de Saguntum entre el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía a la luz de las excavaciones arqueológicas", en FERRER MAESTRO, J.J *et al*., (eds): *Entre los mundos: homenaje a Pedro Barceló*, Franche-Comté, Pp.359-378.

FERRO BAYONA, J (1999): "El mito de Dionisos: en el nacimiento del teatro en Grecia", *Huellas. Revista de la universidad del Norte, 56-67*, Pp. 45-53.

FIDENZONI, P (1970): *Il teatro di Marcello*, Roma.

FIECHTER, E R (1914): *Die Kunstgeschichtliche Entwicklung des Antiken Theaters*, Munich.

FIGUEROA LEÓN, C (2018): "La concepción del alma y el más allá del culto Isíaco y Osiríaco en el Imperio Romano", *Historias del Orbis Terrarum, 20*, Pp. 67-95.

FILIPE, V. (2015): “As ânforas do Teatro Romano de Olisipo (Lisboa, Portugal): Campanhas 2001-2006”, *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología*, *24*, Pp. 129–163. doi: 10.12795/spal.2015i24.06.

FINCKER, M, SILLIÈRES, P (2006): "Le Théâtre de Baelo Claudia: particularités architecturales et chronologie", en MÁRQUEZ MORENO C, VENTURA VILLANUEVA A. (eds.): *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania*, Córdoba, Pp. 81-98.

FIORITI, V, *et al*., (2022): “Non-invasive analyses of a multi-stratified archaeological and historical site: the Crypta Balbi case-study”, *Journal of physics. Conference series, 2204,1*, Pp. 1245- 1251.DOI. https://doi.org/ 10.1088/1742-6596/2204/1/012045

FISHWICK, D (2014): “Augusto y el culto al emperador”, *Studia historica. Ha. Antiqua, 32*, Pp. 47-52.

FISHWICK, D (2007): “Imperial processions at Augusta Emerita” en NOGALES BASARRATE, T, GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J (eds): *Culto imperial política y poder: Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: política y poder : Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 18-20 de mayo, 2006*, Roma, Pp. 29-47.

FISHWICK, D (1987): *The Imperial cult in the Latin West: studies in the ruler cult of the western provinces of the roman empire*, Leiden.

FITTSCHEN, K (1974): “Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils. Problème und Argumente”, *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974,2*, Berlín, Pp. 539-557.

FITTSCHEN, K, ZANKER, P (1985): *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Roma.

FLAIG, E (2010): “How emperor Nero lost acceptance in Rome” en EWALD, B.C, NOREÑA, C (eds): *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*, Cambridge, Pp. 275-288.

FLASHAR, M (1992): *Apollon Kitharodos: statuarische Typen des musischen Apollon*,Köln.

FLEURY, P (2015): “La restitution virtuelle du théâtre de Pompée à Rome”, *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1*, Pp. 212-222.

FLEURY, P (2005): *La Rome antique: Plan relief et reconstitution virtuelle*, Roma.

FLOWER, H, VARNER, E (2006): “Mutilation and Transformation: "Damnatio Memoriae" and Roman Imperial Portraiture”, *The Classical world, 99*, Pp. 471-479.

FREYBERGER, K.C (2010): “Zur Bauornamentik der Scaenae Frons des Theaters in Bostra” en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (eds): *La “scaenae frons” en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia,Pp. 355-372.

FRÉZOULS, E (1983): “La construction du Theatrum Lapideum et son contexte politique” en ZEHNACKER, H *et al*., (eds): *Théâtre et spectacles dans l’antiquité: actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981. Travaux du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques*, Strasbourg, Pp. 193-214.

FRÉZOULS, E (1982): “Aspect de l´historie architecturale su théâtre romain” *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, 12,1*, Pp.343-441.

FRÉZOULS, E (1981): “L’iconographie du théâtre romain : problèmes d’utilisation” en SIEBERT, G (ed): *Méthodologie Iconographique. Actes du Colloque de Strasbourg*, Strasbourg, Pp. 35-46.

FRÉZOULS, E (1974): “L'architecture du théâtre romain en Italie”, *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Palladio, 16*, Pp. 35-71.

FRÉZOULS, E (1972): *Recherches sur les structures architecturales du théâtre romain en Italie et en Sicile*, Strasbourg.

FRÉZOULS, E (1959): “Recherches sur les théâtres de l'Orient syrien”, *Syria. Archéologie, Art et histoire*, *36*, Pp.202-228.

FORMIGÉ, J (1950): *Le théâtre romain de Vienne*, Viena.

FORNELL MUÑOZ, A (2009): “Las Epístolas de Plinio el Joven como fuente para el estudio de las uillae romanas”, *Circe de clásicos y modernos,13.1*, Pp. 139-155.

FORNIS VAQUERO, C (2007): “La construcción de la identidad romana en Corinto”, *Habis, 38*, Pp. 205-224.

FORNIS VAQUERO, C, LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, P. M (2010): *Dialéctica histórica y compromiso social. Homenaje a Domingo Plàcido*, Zaragoza.

FRASCHETTI, A (1990): *Roma e il principe*, Roma.

FROVA, A (1994): “Il teatro romano di Brescia”, *Antichità Altoadriatiche, 41*, Pp. 43-47.

FROVA, A, ROSSIGNANI, M. P, CAVALIERI, G (1975): “Il Capitolium e la decorazione architettonica romana di Brescia” en AA.VV, *Atti del Convegno Internazionale per il XIX centenario del Capitolium, I*, Roma, Pp. 53-66.

FUAMA, V (1920): *Il teatro antico greco e romano*, Milán.

FUCHS, M (1987): *Untersuchungen zu Ausstattung römischer Theater in Italien und in den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Darmstadt.

FUCHS, M (1982): "Eine Mussengruppe aus dem Pompeius Theater", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen instituts, 89,* Pp. 69-80.

FUENTES DOMÍNGUEZ, A (2005): *Castilla-La Mancha en época romana y antigüedad tardía*, Ciudad Real.

GABELLONE, F (2017): "The Reconstruction of Archaeological Contexts: A Dialectical Relationship Between Historical-Aesthetic Values and Principles of Architecture", *Geotechnologies and the Environment, 16,* Pp. 395-417.

GABELLONE, F (2013): "Il santuario di Giove Anxur a Terracina. Una ricostruzione tipologica come ausilio alla visita in situ", *Virtual archaeology review, 4, 9,* Pp.108-115.

GAGLIARDO, M, PACKER, J (2006): "A New Look at Pomepy´s Theater: History, Documentation and Recent Excavation", *American Journal of Archaeology, 110, 1,* Pp. 93-112.

GALINSKY, K (2008): "Imperium and Cosmos: Augustus and the Northern Campus Martius. By Paul Rehak and John G. Younger", *American journal of archaeology, 112, 1,* Pp. 194-195.

GALLIAY SARAÑANA, J (1946): *La dominación romana de Aragón*, Zaragoza.

GALLIPOLI, M (2017): "Canon, velo y eidôlon: Tres escenas de la conformación de la belleza en la Antigüedad griega", *Boletín de Estética, 12,* Pp. 91-113.

GALSTERER, H (1997): "La ciudad de Itálica: estatuto y administración" en LEÓN-CASTRO ALONSO, M.P, CABALLOS RUFINO, A (eds): *Itálica MMCC, actas de las jornadas del 2200 aniversario de la fundación de Itálicación*, Sevilla, Pp.196-205.

GALVE IZQUIERDO, M (2018): "De vicus a suburbium: el barrio oriental de Caesaraugusta", *Salduie, 18-19,* Pp. 59-119.

GALVE IZQUIERDO, M (2015): "Un ninfeo en el vicus oriental de Caesaraugusta (C/ Dr. Palomar, 8-10, Zaragoza, España)", *Salduie: Estudios de prehistoria y arqueología, 15,* Pp. 119-151.

GALVE IZQUIERDO, M, AGUAROD OTAL, C (1996): *Los antecedentes de Caesaraugusta: estructuras domésticas de Salduie (calle Don Juan de Aragón, 9. Zaragoza)*, Zaragoza.

GAMBINO, F *et al*., (2022): "SEM-EDS characterization of historic mortar as a tool in archaeometric study: an updated analytical protocol tested on the Roman theatre of Aosta (NW Italy)", *Archaeological and anthropological sciences, 14, 9,* Pp.179-183. DOI. https://doi.org/10.1007/s12520-022-01645-9.

GARCÍA CARDIEL, J. (2019) : “Revestir el poder en tiempos de cambio: el uso de la toga entre las elites ibéricas (ss. II-I a. C.)”, *Archivo Español De Arqueología*, *92*, Pp. 155–171. https://doi.org/10.3989/aespa.092.019.008

GARCÍA FERNÁNDEZ, E (2010): “Incolae contributi y la Lex Ursonensis”, *Studia historica. Ha. Antiqua*, *15*, Pp. 171- 180.

GARCÍA ENTERO, V (ed) (2014): *El marmor en Hispania: Explotación, uso y difusión en época romana,* Madrid,

GARCÍA ENTERO, V, GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, A , ZARCO MARTÍNEZ, E (2018): “Las canteras de calizas y conglomerado de Espejón (Soria). Evidencias arqueológicas y la documentación escrita”, en GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, A, ROUILLARD, P (eds): *Lapidum natura restat: canteras antiguas de la península ibérica en su contexto (cronología, técnicas y organización de la explotación) = carrières antiques de la péninsule Ibérique dans leur contexte (chronologie, techniques et organisation de l'exploitation),* Tarragona, Pp. 185-197.

GARCÍA ENTERO, V *et al*., (2017): “La caliza de Espejón (Soria, España). caracterización arqueométrica”, *digitAR, 4*, Pp. 5-13.

GARCÍA FALCÓN, E (2015): “El “odeón” de Villa Adriana. Estudio previo de un edificio teatral mediante un acercamiento multidisciplinar”, *Arqueología y Territorio, 12*, Pp.151-164.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E (2002): *El "Ius Latii" y la municipalización de Hispania: aspectos constitucionales,* Madrid.

GARCÍA FERNANDEZ, E (1996): “El desarrollo de la municipalización latina: la Bética y el Noroeste” en REBOREDA MORILLO, S, LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, P (eds): *A cidade e o mundo: romanización e cambio social,* Lisboa, Pp. 147-164.

GARCÍA GARRIDO, M. J (2001): *El Comercio, los negocios y las finanzas en el mundo romano,* Madrid.

GARCÍA IGLESIAS, L (1975): “La hipotética inscripción del Teatro de Mérida, reconstruida por Hübner”, *Revista de estudios extremeños, 31,3,* Pp. 8-13.

GARCÍA LORCA, S (2003): “La gestión informatizada del archivo fotográfico del teatro romano de Cartagena”, *Mastia: Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena*, *2,* Pp. 129-148.

GARCÍA MARTÍNEZ, M (2009): *Recursos forestales en un medio semiárido. Nuevos datos antracológicos para la Región de Murcia desde la Edad del Bronce hasta época Medieval,* Murcia.

GARCIA MERINO, C (1975): *Población y poblamiento en Hispania Romana. El Conventus Clunienses*, Valladolid.

GARCÍA MORENO, L (1993): "Nacimiento, infancia y primeras aventuras de Marídales Vi Eupalor, rey del Ponto", *POLIS, Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica, 5*, Pp. 91-109.

GARCÍA PALACIOS, A (2014): "Octavio frente a Marco Antonio: la flota romana en la batalla de Actium", *Historia Rei Militaris: Historia Militar, Política y Social, 7*, Pp. 51-57.

GARCÍA RIAZA, E (2005): "La praxis administrativa en las ciudades del Conventus Tarraconensis (Hispania citerior): notas para su estudio", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 117, 2*, Pp. 465-489.

GARCÍA RIAZA, E, SÁNCHEZ LEON, M.L (2000): *Roma y la municipalización de las Baleares*, Palma de Mallorca.

GARCÍA SÁNCHEZ, J (2017): "Tuscolana Marmora. Escultura clásica en el antiguo Tuscolano, Serie Arqueológica-14", *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 2, Historia antigua*, *30*, Pp. 373-377.

GARCÍA SÁNCHEZ, J (2008): "Planos de arquitectos españoles publicados en Roma (s. XIX): el Teatro de Marcelo y el santuario de Hércules vencedor", *Archivo español de arqueología, 81*, Pp. 177-200.

GARCÍA Y BELLIDO, A (1972): *Arte romano*, Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, A (1971): "Parerga de arqueología y epigrafía hispano-romanas (IV)", *Archivo Español de Arqueología, 44*, Pp. 137-151.

GARCÍA Y BELLIDO, A (1962): "Dos problemas de la romanización en Tarragona: Las colonias Tarraco y Dertosa". *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense, 77-84*, Pp. 3-6,

GARCÍA Y BELLIDO, A (1960): *Italica: Colonia Aelia Augusta*, Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, A (1949): *Esculturas romanas: de España y Portugal*, Madrid.

GARNSEY, P, SALLER, R, BELTRÁN FERRER, J (1990): *El Imperio Romano, economía, sociedad y cultura*, Madrid.

GARRIDO MORENO, J (2000): "El elemento sagrado en los "ludi" y su importancia en la romanización del Occidente romano", *Iberia, 3*, Pp. 51-82.

GARRIGUET MATA, J (2002): *El culto imperial en la Córdoba romana: una aproximación arqueológica*, Córdoba.

GARRIGUET MATA, J (1999): *La imagen del poder imperial en las provincias hispanas*

tipos estatuarios, Córdoba.

GARZETTI, A (2014): *From Tiberius to the Antonimes: A History of the Roman Empire AD 14-19*, Londres.

GASCÓN LASCAS, P, ÍÑIGUEZ BERROZPE, L, SEVILLA MARTÍNEZ, A (2011): "Reciclaje y reutilización de material anfórico en caesaraugusta y su entorno", *Estrat crític: revista d'arqueologia, 5.2,* Pp. 232-243.

GASSNER, J.S (1966): "The Roman Theatre at Vaison-la-Romaine", *Classical Journal, 61,* Pp. 312-317.

GATTI, G (1979): "Il teatro e la crypta di Balbo in Roma", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 91, 1,* Pp. 237-313.

GATTI, G (1973): "Crypta Balbi", *Publications de l'École Française de Rome, 14.1,* Pp.131-136.

GAUNT, D. M (1964): "Siparium in Quintilian, and the Frontispiece of the Vatican Terence", *The Classical review, 14.2,* Pp. 133-135.

GEBELLÍ BORRÁS, P (2000): "Noves dades per a la datació del teatre romà de Tàrraco. La intervenció al carrer Caputxins núm.5", *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense, 22,* Pp. 127-153.

GEBHARD, E.R (1996): "The theater and the city", *Roman theater and society. E. Togo, Salmon papers, 1,* Pp. 113-127.

GIAIME, M *et al*., (2017): "In search of Pollentia's southern harbour: Geoarchaeological evidence from the Bay of Alcúdia (Mallorca, Spain)", *Palaeogeography, palaeoclimatology, palaeoecology, 466,* Pp. 184-201.

GIJÓN GABRIEL, M, MONTALVO FRIAS, A (2011): "El circo romano de Mérida" en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M, MATEOS CRUZ, P (eds): *Actas del Congreso Internacional 1910-2010. El Yacimiento Emeritense*, Mérida, Pp. 195-208.

GILLANI, G (1995): "Algunas breves consideraciones sobre las murallas de la Colonia Clunia Sulpicia", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, BSAA, 61,* Pp.119-125.

GIMENO PASCUAL, J (1990): *Estudios de arquitectura y urbanismo en las ciudades romanas del nordeste de Hispania*, Madrid.

GINESTET, P (1995): "Les organisations de la jeunesse dans l'Occident Romain", *Revue belge de philologie et d'histoire, 73,1,* Pp.219-220.

GIULIANI, C.F (1990): *L'Edilizia nell'Antichità*, Roma.

GIUSTI, A (2006): *Eternitá e nobilitá di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, Roma.

GLARE, P, *et al*., (2016): *Oxford Latin dictionary*, Oxford.

GLEASON, K (1994): "Porticus Pompeiana: A New Perspective on the First Public Park of Ancient Rome", *Journal of Garden History, 14.1*, Pp. 13-27.

GOETTE, H. R (1990): *Studien zu romischen togadarstellungen*, Berlín.

GOLDSWORTHY, A (2014): *Augusto. De revolucionario a emperador*, Madrid.

GOLVIN, J (2010): "Augusto. De revolucionario a emperador", *L'archéologue, 107*, Pp. 70-71

GÓMEZ BARREIRO, M (2003): "El papel de la colonia de Caesarugusta en el contexto imperial augusteo. El testimonio histórico de la numismática", *Archivo español de arqueología 76, 187-188*, Pp. 291-307.

GÓMEZ DEBATE, P (2019): "Tres notas sobre el juicio de Paris", *Liburna, 4*, Pp.259-273.

GÓMEZ LOZANO, F, GÓMEZ LOZANO, F (2009): "El culto imperial y su proyección en Hispana" en ANDREU PINTADO, J, CABRERO PIQUERO, J, CABRERO PIQUERO, J (eds): *Hispaniae. Las provincias hispanas en el mundo romano*, Tarragona, Pp. 425-439.

GÓMEZ-MORENO, M (1912): *Materiales de arqueología española: escultura greco-romana, representaciones religiosas clásicas y orientales, iconografía*, Madrid.

GÓMEZ-PANTOJA, J (1994): "Germánico y Caesaraugusta", *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica, 6*, Pp. 169-202.

GÓMEZ-PANTOJA, J (1983): *El conventus iuridicus caesaraugustanus personas y ciudades*, Pamplona.

GÓMEZ-PANTOJA, J, *et al*., (2009): *Epigrafia anfiteatrale dell´Occidente romano*, Vol. VII, Roma.

GÓMEZ SANTA CRUZ, J (2017): "Augusta Emerita y el territorio de la Praefectura regionis Turgaliensis en época augustea", *Gerión, 35*, Pp.499-522.

GONZÁLEZ BLANCO, A, BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M (1990): "Cristianismo y Aculturación en tiempos del Imperio Romano: Presentación*", Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la antigüedad tardía, 7*, Pp. 9-10.

GONZÁLEZ CADENAS, A (2017): "El culto imperial y la divinidad del emperador en la antigüedad tardía, dos conceptos a debate", *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 2, Historia antigua, 30*, Pp. 31-44.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J (2015): "El culto a Augusto Vivo y la Devotio Popular: el origen del culto imperial", *Onoba: revista de arqueología y antigüedad, 3*, Pp. 15-24.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J (2007): "El origen del Culto Imperial en la Bética según la documentación epigráfica" en NOGALES BASARRATE, T, GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J (eds) (2007) *Culto imperial política y poder: Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: política y poder: Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 18-20 de mayo, 2006*, Roma, Pp. 173-189.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J (1989): *Estudios sobre Urso Colonia Iulia Generativa*, Sevilla.

GONZÁLEZ-GARCÍA, A *et al*., (2015): "Orientatio ad sidera: astronomy and landscape in Qart Hadast/Carthago Nova", *Zephyrus, 75*, Pp.141-152.

GONZÁLEZ HERRERO, M (2015): *La implantación del culto imperial de la provincia en Hispania*, Oxford.

GONZÁLEZ HURTADO DE MENDOZA, M (1983): *Historia y reconstrucción del teatro romano de Málaga*, Málaga.

GONZÁLEZ LONGO, C (2016): *Conservación y Transformación: el Complejo Monumental del Templo de Venus y Roma–santa francesca romana en el Foro romano*, Madrid.

GONZÁLEZ ROMÁN, C, MANGAS MANJARRÉS, J (1992): *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucia (Volumen III: Jaen)*, Sevilla.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C (2014): "De las polis en el teatro griego al teatro político romano: una semblanza", *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, 153*, Pp. 35-46.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C (2001): "La organización de la cartelera en el teatro romano", *Latomus: revue d´études latines, 60*, Pp. 890-899.

GOUDINEAU, C (1979): *Les fouilles de la Maison au Dauphin: recherches sur la romanisation de Vaison-la-Romaine, Marseille*, Marsella.

GRASSI, G (1993): "Algunas Consideraciones Sobre la Restauración de los Monumentos. (A Propósito del Teatro de Sagunto)", *Cuadernos de arquitectura Romana*, *2*, Pp. 239-240

GRASSI, G, PORTACELI ROIG, M (1986): *Pojecte de restauració i rehabilitació del teatre romà de Sagunt*, Valencia.

GREGOR, J (1934): *Theaterarquitektur Massentheater und Kleinetheater*, Roma.

GREGORIO NAVARRO, M (2013): “"Flaminicae sive sacerdotes" de la provincia Hispania Citerior: el sacerdocio femenino del culto imperial”, *Hispania antiqua, 37-38,* Pp. 137-168.

GRELLE, F (1961): “Munus publicium. Terminología e sistematiche”, *Labeo, 7,* Pp. 316-317.

GRIMAL, P (2007): La Civilización romana: vida, costumbres, leyes, artes, Madrid.

GRIMAL, P (1984): *Les jardins romains*, París.

GRIS JEREMIAS, F (2015): *Escenografía del poder en la arquitectura romana. Una reflexión metodológica para su estudio*, Tarragona.

GRIS JEREMIAS, F (2014): “Propuesta de restitución del teatro romano de Segobriga”, *Madrider Mitteilungen, 55,* Pp. 331-371.

GRIS JEREMIAS, F, BELTRÁN-CABALLERO, J, VIVÓ CODINA, D (2015): “Textura y color: interpretación del espacio escénico del teatro romano de Tarragona” en LOPEZ VILLAR, J (ed): *August i les províncies occidentals. 2000 aniversari de la mort d'August Tarraco Biennal, actes. 2on Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic. Tarragona, 26-29 de noviembre de 2014*, Tarragona, Pp. 211-220.

GROS, P (2009): “Les sanctuaires in summa cavea. L´ enseignement des recherches récentes sur le Théâtre de Pompée à Rome” en MORETTI, J.CH (ed): *Fronts de scène et lieux de culte dans le thèâtre Antique,* París, Pp. 53-64.

GROS, P (2008): *La Gaule Narbonnaise: de la conquête romaine au IIIe siècle apr. J.-C,* París.

GROS, P (2007): *Storia dell’urbanistica: il mondo romano*, Roma.

GROS, P (2006): “Je ne pensais pas qu'il y eût des libraires à Lyon, le désert culturel des provinces occidentales vu de Rome” en VAQUERIZO GIL, D, MURILLO REDONDO, J (eds): *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo: homenaje a la profesora Pilar León Alonso*, Córdoba, Pp. 165-174.

GROS, P (2002a): “La fonction politique des monuments du stapectacle danls le monde romain sous le Haut- Empire”, NOGALES BASARRATE, T (2002): *Ludi Romani*: *espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, Pp.25 -40.

GROS, P (2002b): *L'architecture romaine du début du IIIe siècle avant J-C à la fin du Haut-Empire: Tome 1, Les monuments publics (Les manuels d'art et d'archéologie antiques)*, París.

GROS, P (2002c): “Les théâtres des provinces occidentales. Le problème des modèles architecturaux et idéologiques” en MÁRQUEZ MORENO, C, VENTURA

VILLANUEVA, A (2002): *Jornadas sobre los teatros romanos en Hispania,* Córdoba, Pp. 15-28.

GROS, P (1996a): "Theatrum Pompei", STEINBY, E.M (ed): *Lexicon Topograhicum Urbis Rome*, Roma, V, Pp. 35-38.

GROS, P (1996b): *L'Architecture romaine: du début du IIIe. siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, París.

GROS, P (1994a): "Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normativ du L´Architectura", *Revue Archéologique, 1,* Pp. 58-80.

GROS, P (1994b): "El teatre llatí segons Vitruvi. El paper dels edificis d´espectacle a l´urbanisme helenístic i imperial", *Braçal, 9-10* (número especial), Pp. 17-23.

GROS, P (1992): "Les théâtres en Italie au Ier siècle de notre ère: situation et fonctions dans l'urbanisme impérial", *Publications de l'École Française de Rome, 198,* Pp. 285-307.

GROS, P (1990): "Théâtre et culte impèrial en Gaule Narbonnaise et dans la Peninsule Ibérique", en TRILLMICH, W, ZANKER, P (eds): *Stadtbild und Ideologie: Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit : Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23, Oktober 1987,* Munich Pp.381-391.

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", *Publications de l'École Française de Rome, 98,1,* Pp. 319-346.

GROS, P (1987c): "Sanctuaires traditionnels, capitoles et temples dynastiques: ruptures et continuités dans le fonctionnement el l'aménagement des centres religieux urbains" en AA. VV (eds): *Los asentamientos ibéricos ante la romanización,* Roma, Pp. 111-117.

GROS, P (1985): "Modèle urbain et gaspillage des ressources dans les programmes édilitaires des villes de Bithyne au debut du Iléme apr. J.C" en LEVEAU, P (ed): *L'Origine des richesses dépensées dans la ville antique: actes du Colloque organisé à Aix-en Provence par l'U.E.R. d'Histoire, les 11 et 12 de mai 1984,* Aix en Provence, Pp. 65-73.

GROS, P (1983): "Statut social et rôle culturel des architectes (période hellénistique et augustéenne)", *Publications de l'École Française de Rome, 66,1,* Pp. 425-452.

GROS, P (1976): *Aurea Templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste,* París.

GROS, P, TORELLI, M (2007): *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Roma.

GROS, P, *et al.*, (2005): *Théorie et pratique de l'architecture romaine: La norme et l'expérimentation,* París.

GUERRA MILLÁN, S (2016): "La recuperación y puesta en valor del teatro romano de Medellín (Badajoz)" en NOGUERA GIMÉNEZ, J.M, SONGEL GONZÁLEZ, JM, NAVALÓN MARTÍNEZ, V. (eds). *Teatros romanos de hispania. conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Pp.239-267. http://hdl.handle.net/10251/61497

GUIDO, L (1933): *Il teatro antico e la sua evoluzione*, Catania.

GUILHEMBET, J. P (1992): "Sur un jeu de mots de Sextus Pompée: domus et propagande politique lors d'un épisode des guerres civiles", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 104.2*, Pp. 787-816.

GUIMARAENS IGUAL, G, NAVALÓN MARTÍNEZ, V (2016) "Teatros romanos de Hispania: implantación, evolución y decadencia de una tipología edilicia" en NOGUERA GIMÉNEZ, J.M, SONGEL GONZÁLEZ, JM, NAVALÓN MARTÍNEZ, V (eds). *Teatros romanos de Hispania. conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Pp.107-135. http://hdl.handle.net/10251/61497

GUIRAL PELEGRÍN, C (2014): "Un conjunto de estucos de la Colonia Caesaraugusta (Zaragoza, España)" en SALVADORI, M *et al*., (eds): *La pittura frammentaria di età romana: metodi di catalogazione e studio dei reperti*, Roma, Pp. 123-137.

GUIRAL PELEGRÍN, C (2010): "La decoración pintada del «cubículo de las estaciones» de la villa romana dels munts (Altafulla, Tarragona) /The painting of the «Seasons cubiculum» of the roman villa of Els Munts (Altafulla, Tarragona)", *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 1, Prehistoria y arqueología, 3*, Pp. 127-144.

GUIRAL PELEGRÍN, C (1996): *Bilbilis I: decoración pictórica y estucos ornamentales*, Zaragoza.

GUIRAL PELEGRÍN, C, MOSTALAC CARRILLO, A, ÍÑIGUEZ BERROZPE, L (2019): "La domus de la calle Añón de Caesar Augusta (Zaragoza) y el programa decorativo del triclinium", *Lucentum, 3*, Pp. 215-241.

GUIRAL PELEGRÍN, C, MOSTALAC CARRILLO, A (1990): "Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la pintura romana de España", *Itálica: Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 18, Pp. 155-174.

GUIRAUD, H (1985): "Venus Victrix: à propos d'une intaille d'époque romaine, de Murviel-lès-Montpellier", *Revue archéologique de Narbonnaise, 18.1*, Pp. 399-403.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (2020): “Elementos arquitectónicos más representativos del museo del teatro de "Caesaraugusta": influencias y modelos decorativos”, *Anas (Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, 33,* Pp. 87-104.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (2017): “La decoración escultórico-arquitectónica de carácter funerario en el Conventus Cluniensis”, *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y arqueología, 10,* Pp. 149-198.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (2015): “Algunas evidencias de la monumentalización de Caesaraugusta: la decoración arquitectónica”, *Salduie: Estudios de prehistoria y arqueología, 15,* Pp. 153-163.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (2010): “El programa ornamental del "edificio flavio" cluniense”, *BSAA arqueología, 76,* Pp. 63-76.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (2006): “El taller cluniense Una producción particular en la meseta norte”, *Tiasos Monografie, X,* Pp. 251-262.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (2004): “Los programas arquitectónicos de época imperial en el "Conventus Cluniensis” en RAMALLO ASENSIO, S (ed): *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente, actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003,* Murcia, Pp. 275-292.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (2002): *La decoración arquitectónica en la Colonia Clunia Sulpicia,* Valladolid.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (2000): “Los programas decorativos en las ciudades de la Meseta norte: La Colonia Clunia Sulpicia”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA,66,* Valladolid, Pp. 81-100.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (1996): “A propósito de algunos capiteles clunienses: la definición de un taller”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, 37.2,* Pp.655-672.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (1992a): “Algunos ejemplos de arquitectura decorativa de la provincia de Soria” en AA. VV (eds): *II Symposium de Arqueología Soriana: homenaje a Teógenes Ortego y Frías, 19-21 de octubre de 1989*, Soria, Pp. 815- 834.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (1992b): *Capiteles romanos de la Península Ibérica*, Valladolid.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (1992c): “El templo romano de Barcino: análisis de la decoración arquitectónica”, *Cuadernos de Arquitectura romana,1,* Pp. 95-105.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (1990): “Le décor architectonique de Saintes antiques”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, 56,* Pp. 586-588.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (1988a): "Algunos relieves clunienses con decoración vegetal", *Boletín de la Institución Fernán González, 216*, Pp. 103-116.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (1988b): "Bases para un estudio del capitel jónico en la Península Ibérica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 54*, Pp. 65-135.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A (1982): "Sobre la sistematización del capitel corintio en la Península Ibérica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 48*, Pp. 25-44.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A, TUSET BERTRÁN, F, SUBÍAS FERNÁNDEZ, E (2002): "El teatro de Clunia. Nuevas aportaciones" en MÁRQUEZ MORENO, C, VENTURA VILLANUEVA, A (2002): *Jornadas sobre los teatros romanos en Hispania*, Córdoba, Pp. 303-310.

GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A, SUBÍAS PASCUAL, E (2000): "El llamado Templo de Júpiter de Clunia: propuesta de restitución", *Archivo español de arqueología, 73*, Pp. 147-160.

GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, A (2012): "Roman quarries in the northeast of Hispania (modern Catalonia, Spain)" en GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, A, LAPUENTE MERCADAL, M.P, RODÁ DE LLANZA, I (eds): *Interdisciplinary studies on ancient stone: proceedings of the IX Association for the Study of Marbles and Other Stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009)*, Tarragona, Pp. 665-679.

GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, A (2011): "The exploitation of local stone in Roman times: the case of north-eastern Spain", *World archaeology, 43.2*, Pp. 318- 341.

GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, A, LÓPEZ VILAR, J (2018): "La cantera de El Mèdol (Tarragona). Técnicas, organización y propuesta de evolución de la extracción del material lapídeo" en GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO, A, ROUILLARD, P (eds): *Lapidum natura restat: canteras antiguas de la península ibérica en su contexto (cronología, técnicas y organización de la explotación) = carrières antiques de la péninsule Ibérique dans leur contexte*, Tarragona, Pp. 67-79.

GUZMÁN GUERRA, A (2005): *Introducción al teatro griego*, Madrid.

HABA, S (1993): "Algunos aspectos de la colonización de la Colonia Metellensis en relación con la Bética" en RODRÍGUEZ NEILA, J. M (ed): *Actas del I Coloquio de Historia Antigua de Andalucia, Córdoba 1988*, Córdoba, Pp. 495-503.

HABAS, S (2008): *Medellín romano: la colonia "Medellinensis" y su territorio*, Badajoz.

HABERMAS, J (1971): *Storia e critica dell´opinione publlica*, Roma.

HAMMOND, N, MOON, W (1978): "Illustrations of Early Tragedy at Athens", *American Journal of Archaeology*, *82.3*, Pp.371-388.

HANSON, J (1959): *Roman Thearter-Temples*, Princeton.

HARRIS, W (1992): *The Inscribed Economy: Production and Distribution in the Roman Empire in the Light of Instrumentum Domesticum*, Cambridge.

HAUG, A, TAYLOR LAURITSEN, M (2021): *Principles of Decoration in the Roman World*, Berlin. https://doi.org/10.1515/9783110732139

HAUSCHILD, T (1982): "La situación urbanística de los teatros romanos de la Península Ibérica" en AA. VV (eds): *Actas del Simposio El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Pp. 139-152.

HEINZ- JÜRGEN, B (2010): "Il teatro de Teano (Italia) e la sua scaenae frons in età severiana" en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (eds): *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia,Pp. 119-137.

HELLEGOYARC´H, J (1972): *Le Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la république*, Cambridge.

HERNÁNDEZ HERVÁS, E (1990): "El teatro romano de Sagunto" en TRILLMICH, W, ZANKER, P (eds): *Stadtbild und Ideologie: Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit : Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23, Oktober 1987,* Munich, Pp. 251-258.

HERNÁNDEZ HERVÁS, E (1989): *El teatro romano de Sagunto*, Valencia.

HERNÁNDEZ HERVÁS, E (1986): "El teatro romano de Sagunto. Sistema constructivo del cuerpo escénico. Estado de la cuestión" *Saguntum, 20*, Pp.243-256.

HERNÁNDEZ SANAHUJA, B (1882): *Tarragona bajo el poder de los árabes y su reconquista por D. Berenguer Ramon 2º, conde de Barcelona en 1089,* Tarragona.

HIDALGO PRIETO, R (2003): "En torno a la imagen urbana de Itálica", *Romula, 2*, Pp. 89-126.

HILTON, M (2018): "Charity and the End of Empire: British Non-Governmental Organizations, Africa, and International Development in the 1960s", *The American historical review, 123.2,* Pp. 497-513.

HÖLKESKAMP, K (2011): "The Roman republic as theatre of power: The consuls as leading actors" en BECK, H *et al*., (eds): *Consuls and Res Publica: Holding High Office in the Roman Republic*, Cambridge, Pp. 161-181.

HOLSCHER, T (1994): *Monumenti statali e pubblico*, Roma.

HOLSCHER, T (1967): *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesenart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende*, Berlín.

HONGLIANG, L, ROTHENHÖFER, P (2019): "A funerary inscription from Lucurgentum (Morón de La Frontera, Prov. Sevilla)", *Ficheiro epigrafico (suplemento de Conimbriga), 195*, Pp.716-717.

HOUSTON, G (2014): *Inside Roman libraries: book collections and their management in antiquity*, Charlotte.

HUFSCHMID, T (2007): "Theatres and Amphitheatres in Augst (Augusta Raurica), Switzerland" en WILMOTT, T (ed) *Roman Amphitheatres and Spectacula: a 21st-Century Perspective. Papers from an International Conference held at Chester. 16–18th February, 2007*, Oxford, Pp. 35-41.

HUGONIOT, C (2009): "AE, 2004, 1798. Jeux scéniques à Aradi (Proconsulaire) en 402 - 408 apr. J.-C", *Antiquités africaines, 45.1*, Pp. 119-137.

HÜLSEN, C (1894): "Il posto degli Arvali nel Colosseo e la capacità dei teatri di Roma antica", *Bullettino dell'Istituto Archeologico Germanico, Sezione Romana, 22*, Pp. 312-324.

HÜLSEN, C (1882): *Il foro Romano: storia e monumenti 1905*, Chicago.

HURLET, F (2002): "Le consensus et la concordia en Occident (I er-IIIe siècles apr.J.C). Réflexions sur la diffusion de l´idèologie impériale" en INGLÉBERT, H (ed): *Idéologies et valeurs civiques dans le Monde Romain. Hommage à Claude Lepelley*, París, Pp. 163-178.

HURTADO AGUÑA, J (2005): "Los movimientos de población en el área septentrional del Conventus Carthaginensis", *Gerión, 23.1*, Pp. 233-249.

HURTADO AGUÑA, J (2003): "Las gentilidades presentes en los testimonios epigráficos procedentes de la Meseta meridional", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 69-70*, Pp. 185-206.

IGLESIAS GIL, J.M (1994): "El paisaje urbano doméstico de las ciudades en colina: el paradigma de Iuliobriga", *Historia Antiqva, 18*, Pp. 131-139.

INAMA, V (1910): *Il Teatro antico greco e romano*, Milán.

ÍÑIGUEZ BERROZPE, L (2016a): "Análisis del aparato decorativo del sacrarium hallado en la Casa del Larario de Bílbilis (Calatayud, Zaragoza)", *Archivo español de arqueología, 89*, Pp. 95-116.

ÍÑIGUEZ BERROZPE, L (2016b): "Roman wall painting in domestic environments of the conventus Caesaraugustanus", *Zephyrus, 77*, Pp. 147-172.

ÍÑIGUEZ BERROZPE, L (2011): "Novedades pictóricas del Municipium Augusta Bilbilis: el edificio CIV", *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y arqueología, 4*, Pp. 209-230.

ÍÑIGUEZ BERROZPE, L, SÁENZ PRECIADO, C, MARTÍN-BUENO, M (2011): "Novedades pictóricas del municipium augusta bilbilis: el edificio CIV", *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 1, Prehistoria y arqueología, 4*, Pp. 209-230.

IZENOUR, G.C (1992): *Roofed theaters of classical antiquity*, Yale.

JACQUET- RIMASSA, P (2010): "Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiase féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque", *Pallas (Toulouse, France), 83*, Pp. 433-437.

JACQUEZ, F (1984): *Le privilège de liberté. Politique impériale et autonomie municipale dans les cités de l'Occident romain (161-244). Publications de l'École Française de Rome, 76*, Roma.

JÁRREGA DOMÍNGUEZ, R (2007): "La actuación política de Julio César. ¿proyecto o adaptación? ¿modelo helenístico o tradición romana?", *Polis: revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad,19*, Pp. 35-76.

JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, A, RUIZ CECILIA, J (2016): "El teatro romano de Urso resurge: nueva imagen a partir de nuevas técnicas", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna, 18*, Pp. 69-80.

JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, A, JAÉN CANDAN, M, PEÑA RUANO, J (2015): "El teatro romano de Carteia (San Roque, Cádiz): Análisis de su diseño a partir de su prospección geofísica", *Romula, 14*, Pp. 161-185.

JIMÉNEZ MADRONA, D, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O, MÁRQUEZ PEREZ, J (2020): "Transporte del mármol de las canteras de Almadén de la Plata (Sevilla) en época romana: evaluación de las rutas propuestas y nuevas aportaciones mediante SIG", *Zephyrus, 85*, Pp. 109- 138. https://doi.org/10.14201/zephyrus202085109138.

JIMÉNEZ MARTÍN, A (1989): "Las columnas del teatro de Itálica" en AA.VV (eds): *Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*, Madrid, Pp.

JIMÉNEZ SALVADOR, J.L (1994): "Teatro y monumentalización urbana en Hispania", *Braçal, 10*, Pp. 54-74.

JIMÉNEZ SALVADOR, J.L (2019): "Estructuras urbanas en la Hispania romana" en LOPEZ SÁNCHEZ, E, DE LOS SANTOS BUSTAMANTE ÁLVAREZ, M (eds): *Arqueología romana en la Península Ibérica*, Granada, Pp. 183-187.

JIMÉNEZ SALVADOR, J.L (1993): "Teatro y desarrollo monumental urbano en Hispania", *Cuadernos de Arquitectura romana 2*, Pp. 225-238.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, J.A (2002): *Poder imperial y espectáculos en Occidente durante la Antigüedad Tardía*, Barcelona.

JIMÉNEZ VIALÁS, H (2017): *Carteia y Traducta: ciudades y territorios en la orilla norte del Estrecho de Gibraltar (ss. VII a.C - III d. C)*, Barcelona.

JIMENO ARANGUREN, R, TOBALINA ORAÁ, E (1998): "Ara romana de Irujo (Guesálaz)", *Principe de Viana, 59.215*, Pp. 617-624

JOHANNOWSKY, W (2000): "Appunti sui teatri di Pompei, Nuceria Alfaterna, Ercolano", *Rivista di Studi Pompeiani, 11*, Pp. 17-32.

JOLIVET, V (2016): "Tempêtes sur les jardins du Pouvoir, de Pompée à Proba" en CHILLET C, FERRIÈS M.C. RIVIÈRE Y (eds): *Les confiscations, le pouvoir et Rome de la fin de la République à la mort de Néron*, París, Pp. 203-227.

JOLIVET, V (1983): "Les jardins de Pompée: nouvelles hypothèses", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 95.1*, Pp. 115-138.

JORDAN, H (1874): *Forma Urbis Romae regionum XIV*, Berlín.

JOUFFROY, H (1988): "La construction publique en Italie et dans l'Afrique romaine", *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes, 57*, Pp. 615-616

KACHLER, K.G (1962): *Römische Theater in Tunesien und Libyen*, Berlín.

KAGAN, R (1989): *Spanish cities of the Golden age: the views of Anton van den Wyngaerde*, Berlín.

KÄHLER, H (1953a): *Römische Gebälke. II. Teil, Lieferung 1, Die Gebälke des Konstantinsbogens*, Heidelberg.

KÄHLER, H (1953b): *Die römischen Kapitelle des Rheingebietes*, Berlín.

KARAMBINIS, M (2020): "Gladiatorial and Beast-Fight Monuments from Mytilene", *American journal of archaeology, 124.1*, Pp. 73- 103.

KEAY, S.J (1997): "La primitiva Itálica romana y la romanización de la Bética Occidental" en LEÓN-CASTRO ALONSO, M.P, CABALLOS RUFINO, A (eds): *Itálica MMCC, actas de las jornadas del 2200 aniversario de la fundación de Itálica*, Sevilla, Pp. 183-195.

KOLB, F (1981): *Agora Und Theater, Volks- Und Festversammlung*, Berlín.

KOLENDO, J (1981): "La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l´Empire Romain", *KTEMA, 6*, Pp. 303-315.

KOPPEL GUGGENHEIM, E (1985): *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlín.

KOPPEL GUGGENHEIM, E (1982): “Teatro romano de Tarrragona. Esculturas del teatro romano. Apéndice 2.”, en AA. VV (1982): *El Teatro en la Hispania romana*, Badajoz, Pp. 139-152.

KOPPEL GUGGENHEIM, E M; RODÁ DE LLANZA, I (2007): “La escultura romana”, en BELTRÁN LLORIS, F. (ed.): *Ciudades romanas de Hispania. Las capitales provinciales vol 4, Zaragoza: Colonia Caesar Augusta*, Roma, Pp. 109-122.

KOVÁCS, P, LÖRINCZ, B (2011): “Altäre aus dem Auxiliarlager Solva Neue römische Inschriften aus Komitat Komárom-Esztergom II”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, 173*, Pp. 247-270.

KOURTZELLIS, I (2013): “The ancient Theater of Mytilene” en AA. VV (eds): *Mytilene. Unique Approaches*, Atenas, Pp. 67-72.

KURTZ SCHAEFER, G (2021): *Los bronces del teatro romano de Regina*, Badajoz.

LA ROCCA, E (1989): *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milán.

LA ROCCA, E (1987): “Pompeo Magno «Novus Neptunus»”, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, *92*, Pp. 265-292.

LA ROCCA, E (1976): *Guida archeologica di Pompei*, Pompeya.

LA ROCCA, E, PARISI PRESICCE, C (2010): *I Giorni di Roma: l'età della conquista*, Roma.

LABORDE, A (1811): *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Madrid.

LABROUSSE, M (1987): “Le "pomerium" de la Rome impériale”, *Mélanges d'archéologie et d'histoire, 54.1*, Pp.165-199.

LACABE ROMANA, E, AGUAROD OTAL, C (2017): “El Museo del Foro de Caesaraugusta”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional, 36*, Pp.582-585.

LACARRA DUCAY, M (1996): *Difusión del arte romano en Aragón*, Zaragoza.

LACHAUX, J (1976): *Théâtres et amphithéâtres d'Afrique proconsulaire*, París.

LAFFINEUR, R (1983): “Henner von Hesberg, Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit”, *L'Antiquité classique, 52,1*, Pp.526-527.

LAMUÁ ESTAÑOL, M, VIVÓ I CODINA, D (2015): “Anatomía arquitectónica de un proyecto cambiante: el muro oriental del foro de Augusto en Roma, el aula del coloso y la cabecera del pórtico meridional” en LÓPEZ VILAR, J (ed): *August i les províncies occidentals. 2000 aniversari de la mort d'August. Tarraco Biennal, actes. 2on Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic. Tarragona, 26-29 de noviembre de 2014*, Tarragona, Pp. 65-70.

LANCIANI, R [1904] (2005): *L´Antica Roma*, Londres.

LANCIANI, R [1901] (2016): *Forma urbis Romae*, Londres.

LANCIANI, R [1897] (2017): *The Ruins and Excavations of Ancient Rome: A Companion Book for Students and Travelers, (Classic Reprint)*, Londres.

LANDES, C, KRAMÉROVSKIS, V (1992): "Le Théatre antique et ses spectacles: actes du colloque tenu au Musée archéologique Henri Prades de Lattes, les 27, 28, 29 et 30 avril 1989" en LANDES, C, KRAMÉROVSKIS, V (eds): *Spectacula: Le théâtre antique et ses spectacles: actes du colloque tenu au Musée archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 avril 1989. II*, Lattes, Pp. 254-261.

LAPUENTE MERCADAL, M, CISNEROS CUCHILLOS, M, ORTIGA CASTILLO, M (1988): "Contribución a la identificación de mármoles españoles empleados en la antigüedad. Estudio histórico y petrológico", *Noticiario arqueológico hispánico, 30*, Pp.254-274.

LAPUENTE MERCADAL, M *et al*., (2009): "Marbles and coloured stones from the theatre of Caesaraugusta (Hispania): Preliminary study", en AA. VV, *BCH Supplément 51, ASMOSIA VII (Actes du VIIº colloque international de l´Asmosia 2003)*, Atenas, Pp. 209-522.

LARA ORTEGA, S (2020): "La "porticus post scaenam" en los teatros romanos de Hispania: estado de la cuestión" en RAMALLO ASENSIO, S, RUIZ VALDERAS, E (eds*): La "porticus post scaenam" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena ... 19 y 20 de octubre de 2018*, Cartagena, Pp. 199-220.

LARA ORTEGA, S (1992): "El trazado vitruviano como mecanismo abierto de implantación y ampliación de los teatros romanos", *Archivo español de arqueología, 65*, Pp. 151-179.

LARA ORTEGA, S (1991): *El teatro romano de Sagunto. Genésis y construcción*, Valencia.

LAUTER, H (1976): "Die hellenistischen Theater der Samniten und Latiner in ihner Beziehung zur Theaterarchitektur der Grieche", *Hellenismus in Mitteitalien*, Göttingen, Pp. 412-429.

LE GLAY, M (2001): *Grandeza y decadencia de la República romana*, Madrid.

LE GLAY, M (1992): "Epigraphie et théâtres", en AA. VV (1992): *Le théâtre antique et ses spectacles (Actes du colloque, Lattes, 27-30 Aprile 1989)*, Lattes, Pp. 209-221.

LE ROUX, P (2008): "Les sénateurs originaires de l´ Espagne citérieure: un bilan 1982-2006", en CALDELLI, M.L, GREGORI, G, ORLANDI, S (eds): *Atti della XVI*

ªRencontre sur l´epigraphie in onore di Silvio Panciera con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori (Tituli 9), Roma, Pp. 381-401.

LE ROUX, P (1987): "Cité et culture municipale en Bétique sous Trajan", *Ktema Civilisations de l'Orient de la Grèce et de Rome Antiques*, *12*, Pp. 271-284.

LEFEBVRE, C (2017): "Les réemplois en architecture: étude de cas à Vaison-la-Romaine (Vasio Vocontiorum)", *Mélanges de l'École française de Rome-Moyen Âge, 129.1*, Pp. 177-193.

LEÓN ALONSO, P (1999): *Colonia Patricia Corduba: una reflexión arqueológica*, Sevilla.

LEÓN ALONSO, P (1998): *Traianeum de Italica*, Sevilla.

LETELLIER- TAILLEFER, E (2016): "Le complexe pompéien du Champ de Mars: enquêtes récentes et questions ouvertes", *Revista de Estudios Andaluces, 118*, Pp. 573-599.

LEVEAU, P (1985): *L'Origine des richesses dépensées dans la ville antique: actes du Colloque organisé à Aix-en Provence par l'U.E.R. d'Histoire, les 11 et 12 de mai 1984*, Aix-en-Provence.

LEVEAU, P (1984): *Caesarea de Maurétanie: une ville romaine et ses campagnes*, Roma.

LEVEAU, P (1983): "L'urbanisme des princes clients d'Auguste: l'exemple de Caesarea de Maurétanie", en AA. VV (eds): *Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome (Rome 2-4 décembre 1980)*, Roma, Pp. 349-354.

LEVICK, B (2002): "La commemorazione di Germanico nella documentazione epigrafica", *Journal of roman studies, 92*, Pp. 236-237.

LILJENSTOLPE, P (1999): "Superimposed orders, the use of the architectural orders in multi-storeyed structures of the Roman Imperial era", *Opuscula Romana*, *24*, Pp.117-154.

LLABRÉS BERNAL, J (1926): *El teatro romano de Alcudia. La Almudaina*, Palma de Mallorca.

LLORENS FORCADA, M (1994): *La ciudad de Carthago Nova: las emisiones romanas*, Murcia.

LO CASCIO, E (2006): *Innovazione tecnica e progresso economico nel mondo romano: atti degli Incontri capresi di storia dell'economia antica: Capri, 13-16 aprile 2003*, Capri.

LONGFELLOW, B (2011): *Roman Imperialism and Civic patronage. Foral, Meaning, and Ideology in Monumental Fountain Complexes*, Londres.

LOPES, M (2003): "Réflexions sur le modèle de la cité antique: l'exemple de Pax Iulia (Beja, Portugal)", *Études rurales, 167-168*, Pp.55-67

LOPERRÁEZ CORVALÁN, J (1788): *Descripción Histórica del Obispado de Osma*, Madrid.

LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, P (2021): *Julio César: muerte de una república*, Madrid.

LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, P (2020): "La concesión de la ciudadanía romana por el emperador como acto de evergetismo", *Anales de historia antigua, medieval y moderna, 54.1*, Pp. 1-14

LÓPEZ GARCÍA, I (2012): "La misión arqueológica francesa en los albores del siglo XX y su memoria iconográfica en Osuna", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna, 14*, Pp. 42-46.

LÓPEZ-GÓMEZ, C (2021): "El Paisaje religioso de Pax Iulia (Beja) durante el Alto Imperio romano", *Dialogues d'histoire ancienne, 46*, Pp. 253-273.

LÓPEZ MARCOS, A (2020): "Porticus post scaenam del teatro romano de Guadix" en RAMALLO ASENSIO, S, RUIZ VALDERAS, E (eds) *La "porticus post scaenam" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena ... 19 y 20 de octubre de 2018*, Cartagena, Pp.101-119.

LÓPEZ MARCOS, A (2016): "El teatro romano de Colonia Iulia Gemella Acci: Guadix Granada" en NOGUERA GIMÉNEZ, J.M, SONGEL GONZÁLEZ, JM, NAVALÓN MARTÍNEZ, V. (eds). *Teatros romanos de hispania. conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Pp.75-79.

LÓPEZ NOVILLO M (2012): "César y Pompeyo en Hispania. Territorio de ensayo jurídico-administrativo en la tardía República romana", *Lingua, 2*, Pp. 65-82.

LÓPEZ ROMÁN, L (2010): "Publio Clodio y la lex de collegiis: una aproximación al fenómeno asociativo a finales de la República romana", *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 2, Historia antigua, 22*, Pp. 117-126.

LOSA CONTRERAS, C (2014): "I Foro Internacional de Teatros Romanos de Andalucía", *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral, 347*, Pp.242-245.

LOSADA GÓMEZ, H, DONOSO GUERRERO, R (1965): "Excavaciones en Segóbriga", *Excavaciones Arqueológicas en España, 43*, Madrid, Pp. 3-57.

LOZA AZUAGA, M. L (1994): "El agua en los teatros hispanorromanos. Elementos escultóricos", *Habis 25*, Pp. 263-283.

LOZANO CORBI, E (1994): "Origen de la propiedad romana y de sus limitaciones", *Proyecto social: Revista de relaciones laborales, 2*, Pp. 83-94.

LUEZAS PASCUAL, R.A, MARTÍNEZ TORRECILLA, J.M (2021): "Entalle con la representación de Fortuna procedente del yacimiento romano de La Clínica (Calahorra, La Rioja)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, *40*, Pp. 321-338.

LUGLI, G (1937): "Il problema archeologico del teatro di Pompeo e il corso del Rinascimento. Parere del Prof. G. Lugli", *Capitolium*, *12*, Pp. 111-116.

LUNI, M (2004): *Archeologia nelle Marche. Dalla preistoria all'Età tardoantic*, Roma.

LUZÓN NOGUÉ, J. Mª (1982): "El teatro romano de Itálica" en AA. VV (ed): *El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Pp.183-203.

LYASSE, E (2005): "Auctis finibus populi Romani? Les raisons de l'extension du pomerium sous le principat", *Gerión*, *23.1*, Pp. 169-171.

MACIAS I SOLÉ, J *et al*., (2007): *Planimetría arqueològica de Tàrraco*, Tarragona.

MACIAS I SOLÉ, J, DÍAZ GARCÍA, M (2004): *Les Termes públiques de l'àrea portuària de Tàrraco : carrer de Sant Miquel de Tarragona*, Tarragona.

MACKIE, N (1990): "The early Roman Empire in the West" en BLAGG, T, MILLET, M (eds): *The Early Roman Empire in the West*, Londres, Pp.183-187.

MACMULLEN, R (1974): *Roman social relations: 50 B.C. to A.D. 284*, Yale.

MADRID BALANZA, M. J (1999): *Los órdenes arquitectónicos en Carthago Nova: basas de columna*, Murcia.

MAGALHÂES, F *et al*., (2020): "A evolução da arquitetura privada em Bracara Augusta: as domus das antigas cavalariças e do ex albergue distrital = The evolution of private architecture in Bracara Augusta: The domus of antigas cavalariças and ex albergue distrital", *Estudios humanísticos. Historia*, *16*, Pp. 83-107.

MAGDELAIN, A (1990): "Le pomerium archaïque et le mundus" en AA. VV (eds): *Jus imperium auctoritas. Études de droit romain*, Roma, Pp. 155-191.

MAGGI, S (2022): " Il foro coloniale di Tarraco: una ripresa, *LANX 30, Studi di amici e colleghiper Maria Teresa Grassi*, Pp.145-153. https://doi.org/10.54103/2035-4797

MAISCHBERGER, M (1997): *Marmor in Rom: Anlieferung : Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit*, Berlín.

MALIGORNE, Y (2006): *L'architecture romaine dans l'Ouest de la Gaule*, Rennes.

MANACORDA, D (1987): "Scavi alla Crypta Balbi: problemi di topografia antica", *Publications de l'École Française de Rome*, *98.1*, Pp.597-610.

MANCILLA MARDEL, C (2017): "Análisis antropológico-estructural del Juicio de Paris", *Limes*, *28*, Pp.25-38.

MANGARD, M (1982): “L'inscription dédicatoire du théâtre du Bois l'Abbé à Eu (Seine-Maritime)”, *Gallia - Archéologie des Gaules, 40,1,* Pp.35-51.

MANGAS MANJARRÉS, J (1996): *Aldea y ciudad en la Antigüedad hispana,* Madrid.

MANGAS MANJARRÉS, J, CID LÓPEZ, R, GARCÍA FERNÁNDEZ, E (eds) (2013): *Debita verba: estudios en homenaje al profesor Julio Mangas Manjarrés,* Oviedo.

MANNING, C.E (1985): “Liberalitas. The decline and rehabilitation of a virtute”, *Greece & Rome, 32.1,* Pp. 73-82.

MAR MEDINA, R (1994): “Vitruvio y la tipología de los teatros augústeos”, *BraÇal, 10,* Pp.23-44.

MAR MEDINA, R (1992): “El teatro de Tarragona y el santuario de Hercules en Ostia. Dos elementos en la transformación de las ciudades del Occidente romano durante los siglos II y III d.C” en AA. VV (1992): *Die römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes*, Köln, Pp.163-181.

MAR MEDINA, R *et al*., (2015): *Tarraco: arquitectura y urbanismo de una capital provincial romana,* Tarragona.

MAR MEDINA, R, PENSABENE, P (2013): “El Foro de Segobriga y la formación de la arquitectura imperial en la Hispania romana: entre innovación y continuidades” en AA. VV (eds): *História da Construçâo. Arquiteturas e Tecnicas construtivas. Centro de Investigaçâo Transdisciplinar Cultura, Espaço e Mémoria*, Minho, Pp.15-40.

MAR MEDINA, R *et al*., (2012): “Arqueología urbana en el centro histórico de Tarragona” en BELTRÁN FORTES, J, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O (eds): *Hispaniae urbes. Investigaciones arqueológicas en ciudades históricas,* Sevilla, Pp. 59-76.

MAR MEDINA, R, PENSABENE, P (2010): “Finanziamento dell’edilizia pubblica e calcolo dei costi dei materiali lapidei: il caso del foro superiore di Tarraco” en DRESSALES, H, PIZZO, A (eds): *Arqueología de la construcción I. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y provincias occidentales: [encuentro celebrado en] (Mérida, Instituto de Arqueología, 25-26 de octubre de 2007)*, Mérida, Pp. 509-537.

MAR MEDINA, R *et al*., (2010): “La "scaenae frons" del teatro de Tarraco una propuesta de restitución” en RAMALLO ASENSIO, F (2010): *La “scaenae frons” en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional,* Murcia, Pp. 173-201.

MAR MEDINA, R, BELTRÁN CABALLERO, A (2010): “El teatro de Leptis Magna. Modelos de transición en la arquitectura pública romana” en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (2010): *La “scaenae frons” en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia, Pp. 289-308.

MAR MEDINA R, ROCA ROUMENS M, RUIZ DE ARBULO, J (1993): "El teatro romano de Tarragona. Un problema pendiente", *Cuadernos de Arquitectura Romana, 2*, Murcia, Pp.11-23.

MAR MEDINA, R, RUIZ DE ARBULO, J (1987): "La Basilica de la Colonia Tarraco una nueva interpretación del llamado Foro Bajo de Tarragona" en AA. VV (eds): *Los foros romanos de las provincias occidentales,* Madrid, Pp. 31-44.

MARCATTILI, F (2007): *Gubbio. Scavi e nuove ricerche, 2. Il teatro romano,* Roma.

MARCHETTI LONGHI, G (1970): "Nuovi aspetti della topografia dell'antico Campo Marzio di Roma: Circo Flaminio o Teatro di Balbo?", *Mélanges d'archéologie et d'histoire, 82.1,* Pp. 117-158.

MARCHETTI LONGHI, G (1953): "Religione e teatro. L'influenza religiosa nella costruzione e nella topografia dei teatri nell'antica Roma", *Archivo Español de Arqueología, 26,* Pp. 3-37.

MARCHETTI LONGHI, G (1936): "Theatrum Lapideum, Curia Pompeia y Trullum Dominae Maraldae", *Rendiconti della Pontificia accademia romana di archeologia,12,* Pp. 233-319.

MARCO SIMON, F (2017): "Los inicios del culto imperial en la Hispania augustea", *Gerión, 35.1,* Pp. 773-789.

MARINER BIGORRA, S (1973): *Inscripciones romanas de Barcelona: (lapidarias y musivas),* Barcelona.

MARIÑO SÁNCHEZ, D (2014): *Injertando a Dioniso. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad,* Madrid.

MÁRQUES DE FARIA, A (2001): "Pax Iulia, Felicitas Iulia, Liberalitas Iulia", *Revista portuguesa de arqueologia, 4.2,* Pp.351-362.

MÁRQUEZ MORENO, C (2004): "La decoración arquitectónica en Colonia Patricia en el periodo julio-claudio" en RAMALLO ASENSIO, S: *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente, actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003,* Murcia, Pp.337-353.

MÁRQUEZ MORENO, C (2002a): "Los edificios teatrales griegos: formación del tipo edilicio y sus características" en VENTURA VILLANUEVA, A, MÁRQUEZ MORENO, C, MONTERROSO CHECA, A: *El teatro romano de Córdoba,* Córdoba, Pp. 25-26.

MÁRQUEZ MORENO, C (2002b): "Selección mármoles y sus procedencias: taller de teselas" en VENTURA VILLANUEVA, A, MARQUEZ MORENO, C, MONTERROSO CHECA, A (eds): *El teatro romano de Córdoba*, Córdoba, Pp. 275-278.

MÁRQUEZ MORENO, C (1998): *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia: una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba romana*, Córdoba.

MÁRQUEZ MORENO, C (1991): "El capitel corintio de hojas lisas en Colonia Patricia Corduba", *Anales de Arqueología Cordobesa*, *2*, Pp. 309-324.

MÁRQUEZ MORENO, C, VENTURA VILLANUEVA, A (2006): *Jornadas sobre los teatros romanos en Hispania*, Córdoba.

MARRA, F *et al*., (2022): "Petrographical and geochemical criteria for a chronology of Roman mortars between the first century bce and the second century ce: The Curia of Pompey the Great", *Archaeometry*, *64.3*, Pp.597-610.

MARROU, H (1965): *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, París.

MARTÍN BUENO, M (2020): "El urbanismo provincial: dominar convenciendo" en ANDREU PINTADO, J, *Parva Oppida. Imagen, patrones e ideología del despegue monumental de las ciudades en la Tarraconense hispana (siglos I a. C.-I d. C.)*, Zaragoza, Pp. 89-104.

MARTÍN BUENO, M (2017): "El teatro romano de Bilbilis: Algunas incógnitas", SAGVNTVM. *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, *Extra-19*, Pp. 239-262.

MARTÍN BUENO, M (1997): "La ciudad julio-claudio. ¿Una estrella fugaz?" en BALBÍN BEHRMANN, R, BUENO RAMÍREZ, P (eds): *II Congreso de Arqueología Peninsular: Zamora, del 24 al 27 de septiembre de 1996*, Zamora, Pp. 117-122.

MARTÍN BUENO, M (1992): "Utilización político-religiosa de los teatros romanos", *Spectacula, II*, Pp. 233-240.

MARTÍN BUENO, M (1991a): "Excavaciones en Bílbilis" en ROYO GUILLÉN, J.I, ACÍN FANLO, J. L, *Arqueología aragonesa 1988-1989*, Zaragoza, Pp. 197-200.

MARTÍN BUENO, M (1991b): "La inscripción a Tiberio y el centro religioso de Bílbilis (Calatayud, Zaragoza)", *Madrider Mitteilungen*, *22*, Pp.206-208.

MARTÍN BUENO, M (1990): "Bílbilis" en TRILLMICH, W, ZANKER, P (eds) (1990): *Stadtbild und Ideologie: Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik*

und Kaiserzeit : Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23, Oktober 1987, Munich, Pp. 219-240.

MARTÍN BUENO, M (1987): "La defensa del Patrimonio Arqueológico en Aragón" en AA. VV: *Estado actual de la arqueología en Aragón. Congreso celebrado en Zaragoza, entre los días 12 y 14 de noviembre de 1987*, Zaragoza, Pp. 17-32.

MARTÍN BUENO, M (1982): "El teatro romano de Bílbilis" en AA.VV: *El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Pp. 79-94.

MARTÍN BUENO, M (1979): "Preliminares sobre el teatro de Bílbilis (Calatayud, Zaragoza)", *XV Congreso Nacional de Arqueología*, Lugo, Pp. 937-942.

MARTÍN BUENO, M (1975a): *Bílbilis: estudio histórico-arqueológico*, Zaragoza.

MARTÍN BUENO, M (1975b): "Bílbilis: Noticia de las excavaciones en 1971" en AA. VV (ed): *XIII Congreso Nacional de Arqueología: Huelva*, Huelva, Pp. 56-65.

MARTÍN BUENO, M, MARTÍN CANCELA, E (2020): "En Bilbilis se quedaron sin agua, pero hubo mucho más" en NOGUERA CELDRÁN, J. M, GARCÍA ENTERO, V, PAVÍA PAGE, M (eds): *Termas públicas de Hispania, Actas del Congreso Internacional Termas Públicas de Hispania (Museo Arqueológico de Murcia-Museo del Teatro Romano de Cartagena, 19-21 de abril de 2018)*, Sevilla, Pp. 401-413.

MARTÍN BUENO, M, SÁENZ PRECIADO, J (2016): "El programa de monumentalización del Municipium Augusta Bilbilis: la creación de una ciudad escaparate", *Aquitania. Revue interrégionale d'archéologie, 37*, Pp.254-290.

MARTÍN BUENO, M, SÁENZ PRECIADO, J (2010a): "La" scaenae frons" del teatro de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)" en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (eds): *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia, Pp. 243-267.

MARTÍN BUENO, M, SÁENZ PRECIADO, J (2010b): "La ínsula I de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)", *Salduie, 2*, Pp. 127-158

MARTÍN BUENO, M, SÁENZ PRECIADO, J (2007): "El Augusto capite velato de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)" en ACUÑA CASTROVIEJO, F, CASAL GARCÍA, R, GONZÁLEZ SOUTELO, S (eds): *Actas de la VII Reunión de escultura romana en Hispania. Homenaje al prof. Alberto Balil*, Santiago de Compostela, Pp. 181-189.

MARTÍN-BUENO, M *et al*., (2007): "Baños y letrinas en el mundo romano: el caso del balneum de la Domus 1 del Barrio de las Termas de Bilbilis", *Zephyrus, 60*, Pp. 221-239.

MARTÍN BUENO, M, NÚÑEZ MARCÉN, J, SÁENZ PRECIADO, J (2006): "El teatro romano de Bílbilis" MÁRQUEZ MORENO, C, VENTURA VILLANUEVA, A (eds): *Jornadas sobre los teatros romanos en Hispania*, Córdoba, Pp. 267-290.

MARTÍN BUENO, M, SÁENZ PRECIADO, J. C (2003): "El barrio de las termas de Bilbilis: Insula I, Domus 3 y 4", *Salduie, 3,* Pp. 355-362.

MARTÍN BUENO, M, NAVARRO CABALLERO, M (1997): "La epigrafía del Municipium Augusta Bilbilis", *Veleia, 14,* Pp. 206-208.

MARTÍN BUENO, M, NÚÑEZ MARCÉN, J (1996): "La evolución del trazado de la scaenae frons en los teatros de Hispania", *Ktema, 21,* Pp. 127-149.

MARTÍN BUENO, M, NÚÑEZ MARCÉN, J (1993): "El teatro del Municipium Augusta Bilbilis", *Cuadernos de Arquitectura Romana, 2,* Pp. 119-132.

MARTÍN BUENO, M, NÚÑEZ MARCÉN, J (1989): "El teatro romano de Bílbilis y la influencia religiosa en la arquitectura teatral" en AA. VV: *Segundo Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Zaragoza, Pp. 75-82.

MARTÍN BUENO, M, BELTRÁN MARTÍNEZ, A, BELTRÁN LLORIS, M (1980): "Arqueología romana del Aragón antiguo" en CANELLAS LÓPEZ, A (ed): *Aragón en su historia*, Zaragoza, Pp. 58-84.

MARTÍN CAMINO, M (2009): "Observaciones sobre el urbanismo antiguo de Carthago-Nova y su arquitectura a partir de sus condicionantes orográficos", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11, Pp.205-211.

MARTÍNEZ ANDREU, M (2004): "La topografía de Carthago Nova. Estado de la cuestión", *Mastia: Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena,3,* Pp.11-30.

MARTÍNEZ DE SANTA OLALLA, J (1958): "El teatro romano de Segobriga", *Mundo Hispánico, 105,* Pp. 32-37.

MARTÍNEZ DEL VILLAR, M (1598): *Tratado del patronado, antigüedades, gobierno y varones ilustres de la ciudad y comunidad de Calatayud y su arcedianado,*. Zaragoza

MARTÍNEZ DÍEZ, G, DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A, TUSET BERTRÁN, F (2020): "El postscaenium del teatro de Clunia" en RAMALLO ASENSIO, S, RUIZ VALDERAS, E (eds): *La "porticus post scaenam" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena ... 19 y 20 de octubre de 2018,* Cartagena, Pp. 223-231.

MARTÍNEZ FERRERAS, V (2015): "La difusión comercial de las ánforas vinarias de Hispania Citerior-Tarraconensis (s. I a.C. - I d.C.)", *Archaeopress Roman Archaeology, 4*, Pp. 220-232.

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J (2016): "Tarragona y los inicios de la romanización de Hispania", *Butlleti Arqueològic, 38-39,* Pp. 4-5.

MARTÍNEZ LÓPEZ, J (2006): "El culto de Venus en Roma" en ÁLVAREZ CLAVIJO, P (ed): *Libia. La mirada de Venus, centenario del descubrimiento de la Venus de Herramélluri (1905-2005),* Logroño, Pp. 303-342.

MARTÍNEZ VILLA, M (2019): *Modelado BIM del Patrimonio Arquitectónico para la Intervención: el Teatro Romano de Sagunto,* Valencia.

MARTINS, M *et al*., (2015): "El teatro romano de Bracara Augusta y la urbanización del noroeste peninsular", *Fervedes, 8,* Pp. 321-330.

MASSA-PAIRAULT, F (1999): *Le Mythe grec dans l'Italie antique : fonction et image : actes du colloque international organisé par l'Ecole française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident), Rome, 14-16 novembre 1996,* Nápoles.

MASSÓ CARBALLIDO, J (2016): "El teatre romà de Tarragona. història de la recerca arqueològica fins al 1977", *Butlleti Arqueològic, 34-35,* Pp. 5-43.

MATEO SANZ, A (2001): *Observaciones sobre el régimen jurídico de la minería en tierras públicas en época romana,* Santiago de Compostela.

MATEOS CRUZ, P (2018): *La Scaenae frons del Teatro Romano de Mérida,* Madrid.

MATEOS CRUZ, P, PIZZO, A (2018): "El teatro y anfiteatro de Augusta Emerita. Aspectos arqueológicos, cronológicos y urbanísticos" en MATEOS CRUZ, P (ed): *La Scaenae frons del Teatro Romano de Mérida,* Madrid, Pp. 13-38.

MATEOS CRUZ, P, PIZZO, A (2013): "El contexto historiográfico y arqueológico del teatro y el anfiteatro de Augusta Emerita Augusta Emerita" en BIANCHINI, C (ed): *La Documentazione dei teatri antichi del Mediterraneo. Le attività del progetto Athena a Mérida,* Roma, Pp.83-92.

MATEOS CRUZ, P (2018): *La Scaenae frons del Teatro Romano de Mérida,* Madrid.

MATEOS CRUZ, P, PICADO PÉREZ, Y (2011): "El teatro romano de Metellium", *Madrider Mitteilungen, 52,* Pp.391-398.

MAU, A (1906): "Das grosse Thater in Pompeji", *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, 21,* Pp. 1-56.

MAUSS, M (2009): *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas,* Madrid.

MAYER I OLIVÉ, M (2011): "Presencia y explotación de marmora en la Hispania romana: algunas notas epigráficas", *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi, Studi di Antichità cristiana, 53.2,* Pp. 911-922.

MAYER I OLIVÉ, M (1998): "La aplicación del método de isótopos estables a mármoles explotados en época romana en la mitad sur de la Península Ibérica", *Archivo español de arqueología, 71, 177-178,* Pp. 103-112.

MAYER I OLIVÉ, M, VELAZA FRÍAS, J (1996): "Una inscripción ibérica en el teatro de Sagunto", *Studia philologica valentina, 1,* Pp. 107-110.

MEDRI, M (1997): "Fonti letterarie e archeologiche: un confronto possibile su M. Emilio Scauro il Giovane, la sua Domus magnifica e il theatrum opus maximum ómnium", *Mélanges de l'École française de Rome-Moyen Âge, 109,* Pp. 83-110.

MEINEL, R (1979): *Das Odeion. Untersuchungen an überdachten antiken Theatergebauden,* Berlín.

MELCHOR GIL, E (2018): "Las élites municipales y los inicios de la crisis del urbanismo monumental en el Occidente romano: algunas consideraciones, con especial referencia a Hispania", *Latomus: revue d'études latines, 77, 2,* Pp. 416-440.

MELCHOR GIL, E (2017a): "El patrocinio de Augusto y de los herederos del Princeps sobre las comunidades cívicas hispanas", *Gerion, 35,* Pp. 327-347.

MELCHOR GIL, E (2017b): "Los orígenes del patronato cívico en las provincias hispanas: desde Cneo Pompeyo Magno al triunviro Marco Emilio Lepido", *Rivista storica dell'antichità,47,* Pp. 35-58.

MELCHOR GIL, E (2014a): "*Quattuorviri* y *aediles* en los municipios de constitución cuatorviral a fines de la República y en época Altoimperial", *Rivista Storica dell´Antichità, 43,* Pp. 133-152.

MELCHOR GIL, E (2014b): “El patronato sobre comunidades cívicas hispanas en época augustea”, *Studia historica. Historia antigua, 32*, Pp. 249-279.

MELCHOR GIL, E (2013a): “"Entre el deseo de perpetuidad y la necesidad de renovación: sobre el reclutamiento de decuriones y la estabilidad de las aristocracias locales de los siglos II y III d. C.", *Antiquité classique, 4*, Pp. 217-238.

MELCHOR GIL, E (2013b): “'Quattuorviri' y 'aediles' en los municipios de constitución cuatorviral a fines de la República y en época Altoimperial”, *Rivista storica dell'antichità, 43*, Pp. 133-152

MELCHOR GIL, E (2013c): “Entre la "urbs" y el "fundus": conmemoración funeraria y honorífica de las élites locales hispano-romanas en sus propiedades rústicas”, *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas, 30*, Pp. 119-142.

MELCHOR GIL, E (2011): “Elites supralocales en la Bética: entre la *civitas* y la provincia”, en CEBALLOS, A, LEFEBVRE, S (eds.), *Roma generadora de identidades. La experiencia hispana*, Madrid, Pp. 267-300.

MELCHOR GIL, E (2010): “Sobre Digesto L, 10, 3, pr. y la necesidad de solicitar permiso al emperador para financiar la construcción de edificios de espectáculos”, *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 122.* Pp. 37-42.

MELCHOR GIL, E (2009a): “La regulación jurídica del evergetismo edilicio durante el alto Imperio”, *Butlleti Arqueològic, 31*, Pp. 145-169

MELCHOR GIL, E (2009b): “Las élites municipales hispanorromanas a fines de la República y en el Alto Imperio: ideología y conductas socio-políticas” en ANDREU PINTADO, J, CABRERO PIQUERO, J, RODÁ DE LLANZA (2009): *Hispania: las provincias hispanas en el mundo romano*, Tarragona, Pp. 391-410.

MELCHOR GIL, E (2007): “Sobre las posesiones rústicas de las élites municipales de la Bética y la vinculación de sus propietarios con determinadas comunidades cívicas”, *Mélanges de l´Ecole française de Rome, Antiquité, 119-2*, Pp. 435-443.

MELCHOR GIL, E (2006a): "Solo público - solo suo": sobre la ubicación de los homenajes estuarios en las ciudades de la Bética, *Cahiers du Centre G. Glotz: Revue d'histoire ancienne, 17*, Pp. 201-211.

MELCHOR GIL (2006b): “Teatro y evergetismo en la Hispania romana” MÁRQUEZ MORENO, C, VENTURA VILLANUEVA, A (ed): *Jornadas sobre los teatros romanos en Hispania*, Córdoba, Pp. 57-80.

MELCHOR GIL, E (2004a): “Inscripciones evergéticas hispanas con indicación del coste de las liberalidades realizadas” en CHAVES TRISTÁN, F, GARCIA FERNÁNDEZ, F. J (eds): *Moneta qua scripta. La moneda como soporte de escritura (Actas del III encuentro peninsular de numismática antigua, Osuna (Sevilla)*, Sevilla, Pp. 255-264.

MELCHOR GIL, E (2003): “Indicaciones y omisiones del rango personal de los dedicantes en los homenajes estatuarios realizados en los municipios y colonias hispano-romanos”, *Saldvie: Estudios de prehistoria y arqueología, 3,* Pp. 129-141.

MELCHOR GIL, E (1996): “La organización de "Ludi Libres" en Hispania romana”, *Hispania antiqua,20,* Pp. 215-236.

MELCHOR GIL, E (1995a): *Vías romanas de la provincia de Córdoba,* Córdoba.

MELCHOR GIL, E (1995b): “Evergetismo testamentario en la Hispania romana: legados y fundaciones”, *Memorias de historia antigua, 15-16,* Pp. 215-228.

MELCHOR GIL, E (1994a): “Summae Honoraiae y donaciones ob honorem en la Hispania romana”, *Habis, 25,* Pp. 193-212

MELCHOR GIL, E (1994b): “Ornamentación escultórica y evergetismo en las ciudades de la Bética”, *Polis: revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad, 6,* Pp. 61-82.

MELCHOR GIL, E (1994c): *El mecenazgo cívico en la Bética. La contribución de los evergetas al desarrollo de la vida municipal,* Córdoba.

MELCHOR GIL, E (1994d): “Evergetismo testamentario en la Hispania romana: legados y fundaciones”, *Memorias de historia antigua, 15-16,* Pp. 215-228.

MELCHOR GIL, E (1993a): “Vías Romanas y Explotación de los Recursos Mineros de la Zona del Norte del Conventus Cordubensis”, *Anales de arqueología cordobesa, 4,* Pp. 63-89

MELCHOR GIL, E (1993b): *Evergetismo en la Hispania Romana,* Córdoba.

MELCHOR GIL, E (1993c): “Construcciones cívicas y evergetismo en Hispania romana”, *Espacio, Tiempo y forma. Historia antigua, 6,* Pp. 443-466.

MELCHOR GIL, E, TORRES GONZÁLEZ, V (2018): “Los "praefecti" “municipales” a la luz de la documentación conservada en la "Hispania" romana: reflexiones y principales testimonios sobre una promagistratura cívica”, *Gerión, 36, 2,* Pp. 507-535

MELCHOR GIL, E, RODRÍGUEZ NEILA, J. F (2012): “La integración real o ficticia en los "Ordines Decurionum: lecti, cooptati, adlecti y ornamentarii"”, *Epigraphica: periodico internazionale di epigrafia, 74,* Pp. 109-171.

MELCHOR GIL, E, PÉREZ ZURITA, A (2003): "La concesión de honores públicos a magistrados y decuriones en las ciudades de la Bética", *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica, 14*, Pp. 173-233.

MELCHOR MONTSERRAT, J, BENEDITO I NUEZ, J (2005): "La Excavación del solar de la Plaça de la Moreria Vella (Sagunto, Valencia) y la Saguntum Romana", *Arse, 39*, Pp.11-34.

MELGOSA RODRÍGUEZ, F (2008): "El teatro romano de Clunia. Escenario cultural de la Ribera burgalesa", en MORENO GALLO, M.A (2008): *Comunicación (audiovisual) del patrimonio cultural en Burgos*, Burgos, Pp. 161-174.

MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, J (1957): "Restitución del texto y dimensiones de las inscripciones históricas del anfiteatro de Mérida", *Archivo español de arqueología, 30, 96*, Pp. 205-217.

MENICHETTI, M (1986): "La testa colossale della Pigna, il collossus divi Augusti e l'«imitatio Alexandri» in età giulio-claudia", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 98,2*, Pp. 562-593.

MERLÍN, A (1901): "À propos de l'extension du Pomerium par Vespasien", *Mélanges d'archéologie et d'histoire, 21.1*, Pp. 97-115.

MEROÑO MOLINA, R (2017): *La decoración arquitectónica de Carthago Nova*, Murcia.

MESOLELLA, G (2004): "La decorazione architettonica del teatro romano di Minturnae. Un contributo alla conoscenza dell'edificio", *Scienze dell'Antichità, 12*, Pp. 635-653.

MEYER, W (1954): "Vaison-la-Romaine", *Geographica Helvetica, 9*, Pp. 9-13.

MICHAUT, G (1912): *Sur les tréteaua latins*, París.

MIERSE, W (1991): "Il teatro augusteo di Leptis Magna: Scavo e restauro (1937–1951) . By Giacomo Caputo", *American journal of archaeology, 95.3*, Pp. 562-563.

MILES M (2008): *Art as Plunder. The Ancient Origins of Debate about Cultural Property*, Cambrigde.

MILLÁN SALGADO, M, GÓMEZ BUENO, M (2009): "Pinturas murales de Baelo Claudia", *Aljaranda: revista de estudios tarifeños, 74*, Pp.4-11.

MIÑANA ESTELA, J (1737): *De theatro Saguntino dialogus i De Circi antiquitate et eius structura dialogus*, Madrid.

MIRÓN PÉREZ, D (1996): *Mujeres, religión y poder: el culto imperial en el occidente mediterráneo*, Granada.

MIRTI, P, LEPORA, A, SAGUÍ, L (2000): "Scientific Analysis of Seventh-Century Glass Fragments FROM the Crypta Balbi in Rome", *Archaeometry, 42,2*, Pp. 359-372.

MOMMSEN, T (1944): *Figuras de la historia de Roma*, Madrid.

MONTALBÁN LÓPEZ, R (2016): "El oficio más antiguo del mundo. Prostitución y explotación sexual en la Antigua Roma", *Raudem. Revista de Estudios de las Mujeres*, 4, Pp.155-177.

MONTANARI, V (2018): "Restoration of the Theatre of Marcellus, almost one hundred years later", *Loggia, 31*, Pp. 40-53.

MONTANARI, V (2000): "El teatro de Marcelo en Roma: estructura y materiales. Derivaciones e innovaciones" en GRACIANI GARCÍA, A (ed): *Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Pp.689-693.

MONTERO HERRERO, S (1994): "Livia y la adivinación inductiva", *Polis, 6*, Pp.255-267.

MONTERROSO CHECA, A (2021): "Los teatros de Arles y Orange", *Peupler et habiter l´Italie et le monde romain,2,* Pp.129-138.

MONTERROSO CHECA, A (2020): "La escena del teatro de Aphrodisias: el eslabón imprescindible para los teatros de Roma y Occidente", *Journal of Roman archaeology*, *33*, Pp. 840-845.

MONTERROSO CHECA, A (2019): "Los edificios para el espectáculo en la Hispania romana: teatros, anfiteatros y circos" en SÁNCHEZ LÓPEZ, E, BUSTAMENTE ÁLVAREZ, M (eds): *Arqueología romana en la Península Ibérica*, Granada, Pp. 223-238.

MONTERROSO CHECA, A (2013): "Aller aux théâtres antiques de Rome, les contourner et les traverser", *Histoire urbaine*, *38*, Pp. 19-23.

MONTERRROSO CHECA, A (2010a): *Theatrum Pompei: forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma*, Madrid.

MONTERRROSO CHECA, A (2010b): "La scaenae frons en los teatros de Roma. Entre liturgia, formas y modelos" en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (eds): *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia, Pp. 15-56.

MONTERRROSO CHECA, A (2010c): "Aqvedvctivm: una lectura tridimensional en la Forma urbis Marmorea", *Arqueología de la arquitectura, 7,* Pp.65-84.

MONTERRROSO CHECA, A (2009): "Porticus «ad Nationes» en el Foro de Augusto: una hipótesis topográfica", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 121,1*, Pp. 187-201.

MONTERRROSO CHECA, A (2006a): *Veneri victrici sacrum. Forma del teatro de cn. Pompeyo magno en Roma*, Sevilla.

MONTERRROSO CHECA, A (2006b): “Los" sedilia" marmóreos del Teatro de Pompeyo y su reflejo en los teatros de la Bética”, en VAQUERIZO GIL, D, MURILLO REDONDO, J (eds): *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo: homenaje a la profesora Pilar León Alonso*, Córdoba, Pp. 45-64.

MONTERRROSO CHECA, A (2006c): “Teatros en Hispania. Una visión bibliográfica sobre el momento en que está hoy la historia” en MÁRQUEZ MORENO, C, VENTURA VILLANUEVA, A (2006): *Jornadas sobre los teatros romanos en Hispania*, Córdoba, Pp.29-57

MONTERRROSO CHECA, A (2005): “Sobre los orígenes helenísticos del modelo teatral romano: los primeros teatros in plano de Italia”, *Anales de prehistoria y arqueología*, *21*, Pp.79-104.

MONTERRROSO CHECA, A (2003): “El teatro de Marcelo: Una" empressione di belleza" en la tipología del campo de Marte”, *Romula, 2*, Pp. 215-246.

MONTERRROSO CHECA, A (2002): “Cerámica africana en Colonia Patricia: aportaciones a partir de la estratigrafía del teatro romano de Córdoba. La terraza media oriental”, *Romula, 1*, Pp. 187-224.

MORA SERRANO, B (2003): “Sobre la ocupación tardía del Teatro Romano de Malaca: los hallazgos monetarios antiguos”, *Mainake*, *25*, Pp.359-376.

MORAKIS, A (2022): “The Introduction of Coinage in Southern Italy: Sybaris and Metapontium”, *Journal of ancient history*, *10.1*, Pp.35-67.

MORALEJO ORDAX, J (2021): *Ejército y soldados de Roma*, Madrid.

MORALES Y DE GODOY, M (1926): *Julio César: vida y hechos*, Barcelona.

MORÁN SÁNCHEZ, C (2018): *Reconstitución, restitución, reconstrucción: El levantamiento del frente escénico del teatro romano de Mérida*, Madrid.

MORÁN SÁNCHEZ, C (2015): *Memoria arqueológica y social de dos escenarios romanos*: *El teatro y el anfiteatro de Mérida (1910-1936)*, Badajoz.

MORENO HERNÁNDEZ, A (2010): *Julio César: textos, contextos y recepción. De la Roma Clásica al mundo actual*, Madrid.

MORENO PÉREZ, S (2007): “Contexto y funcionalidad de las representaciones escultóricas pétreas de Pollentia”, *Arqueología y Territorio*, *4*, Pp. 87-106.

MORILLO CERDÁN, A (2007): *El Ejército romano en Hispania: guía arqueológica*, León.

MORILLO CERDÁN, A (2003): *Arqueología militar romana en Hispania*, Madrid.

MORILLO CERDÁN, A, CADIOU, F, HOURCADE, D (2011): *Defensa y territorio en Hispania de los Escipiones a Augusto: (espacios urbanos y rurales, municipales y*

provinciales) : coloquio celebrado en la Casa de Velázquez (19 y 20 de marzo de 2001), León.

MOSTALAC CARRILLO, A (1994): *Colonia Victrix Iulia Lepida-Celsa, Velilla de Ebro*, Zaragoza.

MOSTALAC CARRILLO, A, GUIRAL PELEGRÍN, C (1987): "La pintura romana de Caesaraugusta: Estado actual de las investigaciones", *Boletín del Museo de Zaragoza*, 6, Pp. 181-196.

MROZEK, S (1971): "Primus ómnium sur les inscriptions des munícipes italiens", *Epigraphica, 33*, Pp. 60-69.

MUCCIOLI, F (2004): "Il "Re dell'Asia": ideologia e propaganda da Alessandro Magno a Mitridate VI", *Simblos Scritti di Storia Antica, 4*, Pp. 151-158.

MUELLER, H (2004): "La reglamentación nocturna en la antigua Roma", *Nova Tellus, 22.1*, Pp.121-139.

MUÑIZ COELLO, J (2020): "Teofanes de Mitilene y cn. Pompeyo Aspectos de una relación desafortunada", *Onoba. Revista de Arqueología y Antigüedad, 9*, Pp. 101-116.

MUÑIZ COELLO, J (2019): "P. Rutilio, los Escauros y la provincia de Asia", *Onoba: revista de arqueología y antigüedad, 7*, Pp. 37-63.DOI. http://dx.doi.org/10.33776/onoba.v7i0.3608

MUÑIZ COELLO, J (1986): "Las finanzas públicas en la Hispania del Alto Imperio", *Habis, 17*, Pp. 305-348.

MUÑIZ COELLO, J (1984a): "La política municipal de los Flavios en Hispania. El Municipium Irnitanum", *Studia Histórica II-III*, Pp.152-176.

MUÑOZ COELLO, J (1984b): "Las finanzas públicas en la Hispania del Alto Imperio", *Habis 17*, Pp.305-347.

MUÑOZ GARRIDO, J (2002). *El proyecto romano construido en Lusitania. Tesis (Doctoral)*, Madrid.DOI. https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.600.

MUÑOZ JIMÉNEZ, J (1994): "Valoración histórico-artística de los foros romanos en Hispania", *Academia (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), 3.79*, Pp. 461-501.

MURCIA MUÑOZ, A (2018): *La Catedral Vieja de Cartagena: una visión desde la arqueología*, Cartagena.

NAPOLI, J (2012): "Mito y rito dionisíaco en Bacantes de Eurípides: sobre el origen ritual del teatro", *Nuntius Antiquus, 8.1*, Pp. 143-156.

NAVEAU, J (1986): "Le plan antique de Jublains (Mayenne)", *Revue archéologique de l'ouest, 3.1*, Pp. 107-117.

NAVASCUÉS Y DE JUAN, J. Mª (1929): "Tarragona" en AA. VV (ed): *IV Congreso Internacional de Arqueología. Exposición Internacional de Barcelona*, Barcelona, Pp. 36-45.

NEPPI MODONA, A (1961): *Gli edifici teatrali greci e romani*, Florencia.

NÉRAUDAU, J (2010): *Urbanisme et métamorphoses de la Rome Antique*, París.

NEWBY, Z (2016): *Greek myths in Roman art and culture: imagery, values and identity in Italy, 50 BC-AD 250*, Cambridge.

NICOLET, C (2016): *Le métier du citoyen dan la Rome républicaine*, París.

NIELSEN, I (2000): *Cultic theatres and ritual drama: a study in regional development and religious interchange between East and West in antiquity*, Hamburg.

NIFFELER, U (1988): *Römisches Lenzburg: Vicus und Theater*, Berlín.

NOCITA, M (2012): *Sul luogo del delitto: la Curia di Pompeo (vademecum romanum)*, Roma.

NOGALES BASARRATE, T (2018): "Escultura ornamental" en LEÓN-CASTRO ALONSO, M. P (ed): *Villa Adriana: escultura de los almacenes*, Sevilla, Pp. 121-246.

NOGALES BASARRATE, T (2007): "Teatro romano de "Augusta Emerita": evolución y programas decorativos", *Mainake, 29*, Pp. 103-138.

NOGALES BASARRATE, T (2002a): *Ludi Romani. Espectáculos en la Hispania romana*, Mérida.

NOGALES BASARRATE, T (2002b): *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emérita y otras ciudades de Hispania*, Mérida.

NOGALES BASARRATE, T (1993): *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid.

NOGALES BASARRATE, T, GARCÍA MERCHÁN M (2018): "Teatro romano de Metellinun: programa escultórico-decorativo" en MARQUEZ MORENO, C *et al*., (eds): *Escultura romana en Hispania VIII: homenaje a Luis Baena del Alcázar:[actas de la VIII Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania, celebrada en la Universidad de Córdoba y Baena los días 5 al 8 de octubre de 2016*, Córdoba, Pp. 527-551.

NOGALES BASARRATE, T, RODÁ DE LLANZA, I (2014a): "Talleres escultóricos" en BUSTAMENTE ÁLVAREZ, M, BERNAL CASASOLA, D (eds): *Artificies idoneos: artesanos, talleres y manufacturas en Hispania: reunión científica, Mérida (Badajoz, España), 25-26 de octubre*, Badajoz, Pp.75-103.

NOGALES BASARRATE, T, ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M (2014b): "Colonia Augusta Emerita. Creación de una ciudad en tiempos de Augusto / Colonia Augusta Emerita. Creating a city at the time of Augustus", *Studia historica. Ha. Antiqua, 32*, Pp. 209-247.

NOGALES BASARRATE, T, RODÁ DE LLANZA, I (2011): *Roma y las provincias. modelo y difusión*, Roma.

NOGALES BASARRATE, T, BELTRÁN FORTES, J (2008): *Marmora Hispana: explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana*, Roma.

NOGALES BASARRATE, T, GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J (eds) (2007) *Culto imperial política y poder: Actas del Congreso Internacional 18-20 de mayo, 2006*, Roma.

NOGUERA CELDRÁN, J (2020): "Talleres y artesanos de escultura romana en la Meseta Sur" en CARRASCO SERRANO, G (ed): *Economía romana en Castilla la Mancha*, Ciudad Real, Pp. 203-255.

NOGUERA CELDRÁN, J (2009a): *Fora Hispaniae: paisaje urbano, arquitectura, programas decorativos y culto imperial en los foros de las ciudades hispanorromanas*, Murcia.

NOGUERA CELDRÁN, J (2009b): "El foro de Carthago Nova: estado de la cuestión" en NOGUERA CELDRÁN, J (ed): *Fora Hispaniae: paisaje urbano, arquitectura, programas decorativos y culto imperial en los foros de las ciudades hispanorromanas*, Murcia, Pp. 271-302.

NOGUERA CELDRÁN, J (2002): "Un edificio del centro monumental de Carthago Nova: Análisis arquitectónico-decorativo e hipótesis interpretativas", *Journal of Roman Archaeology*, *15*, Pp. 63-96.

NOGUERA CELDRÁN, J.M, MADRID BALANZA, M.J, ABASCAL PALAZÓN, J (2017): "Un «titulus pictus» con titulatura imperial de «Carthago Nova» y puntualizaciones a la dinámica urbana de la ciudad a inicios del S. III D. C", *Zephyrus*, *76*, Pp. 149-172.

NOGUERA CELDRÁN, J.M, MADRID BALANZA, M.J (2014): "Carthago Nova: fases e hitos de monumentalización urbana y arquitectónica (siglos III a.C.-III d.C.)", *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y arqueología*,*7*, Pp. 13-60.

NOGUERA CELDRÁN, J *et al*., (2009): *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada*, Murcia.

NOGUERA CELDRÁN, J.M, MADRID BALANZA, M.J (2009): "Más sobre los órdenes arquitectónicos en Cartagena: nuevos capiteles del Molinete" en NOGUERA CELDRÁN, J *et al*., *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada*, Murcia, Pp. 165-184.

NOGUERA GIMÉNEZ J. F, VIÑALS BLASCO, M. J, MORANT GONZÁLEZ, M (2016): "El uso público y la gestión de los teatros romanos" en NOGUERA GIMÉNEZ, J.M, SONGEL GONZÁLEZ, JM, NAVALÓN MARTÍNEZ, V. (eds). *Teatros romanos de hispania. conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Pp.145-159.

NOHE, H (2020): "Diventare estranea e marginale", *Apropos [Perspektiven auf die Romania], 5*, Pp.88-100.

NÜNNERICH-ASMUS, A (1998): "La ornamentación arquitectónica como exponente de prestigio en una urbe", en COLMENERO RODRIGUEZ, A (1998): *Los orígenes de la ciudad en el Noroeste Hispánico,* Lugo, Pp. 219-248

NÚÑEZ MARCÉN, J (1993): *El teatro romano de Bílbilis y la arquitectura teatral de época romana en Hispania. Tesis doctoral inédita,* Zaragoza.

OJEDA NOGALES, D (2018): "La decoración escultórica del frente escénico" en MATEOS CRUZ, P (ed): *La scaenae frons del teatro romano de Mérida*, Madrid, Pp. 193-205.

OJEDA NOGALES, D (2013): "Un torso militar procedente de Itálica", *Madrider Mitteilungen, 54,* Pp. 371-398.

OLIVIER, A (1989): "Corniches et couronnements gallo-romains à Alésia (Alise-Sainte-Reine, Côte-d'Or)", *Gallia, 46.1,* Pp. 43-69.

OLMO LÓPEZ, R (2017): "Los escenarios del poder en las provincias: la utilización de los lugares de espectáculos por parte de los gobernadores romanos durante el Principado" en PANZRAM, H (2017): *Oppidum-civitas-urbs. Städteforschung auf der Iberischen Halbinsel zwischen Rom und al-Andalus*, Hamburgo, Pp. 87-106.

ORDÓÑEZ AGUILA, S (1998): "Edificios de espectáculos en Hispalis: una propuesta de interpretación de CIL, II 1193", *Habis, 29,* Pp.143-158.

ORFILA PONS, M (2000): *El Fòrum de Pollentia: memòria de les campanyes d'excavacions realitzades entre els anys 1996 i 1999*, Palma de Mallorca.

ORFILA PONS, M, CAU ONTIVEROS, M, CHÁVEZ ÁLVAREZ, M (2008): "El programa figurativo de la ciudad romana de Pollentia (Alcudia, Mallorca, España)", *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma: supplementi, 18,* Pp.325-332.

ORFILA PONS, M, CAU ONTIVEROS, M, CHÁVEZ ÁLVAREZ, M (2005): "La ciudad romana de Pollentia (Alcudia, Mallorca): Resultados de la investigación entre 1996-2004", *Revista Tabona, 2,* Pp. 93-115.

ORFILA PONS, M, *et al*., (2002): "El Teatro de Pollentia (Alcudia, Mallorca)" en VALDÉS FERNÁNDEZ, F, LEÓN MUÑOZ, A (eds): *II Jornadas Cordobesas de Arqueología Andaluza. Córdoba, 12 al 15 nov. 2002,* Córdoba, Pp. 339-360.

ORFILA PONS, M, ARRIBAS PALAU, A (eds) (2000): "Pollentia a través de l'arqueologia" en ORFILA PONS, M: *El Fòrum de Pollentia : memòria de les campanyes d'excavacions realitzades entre els anys 1996 i 1999*, Palma de Mallorca, Pp. 33-50.

ORFILA PONS, M, CAU ONTIVEROS, M, ARRIBAS PALAU, A (1999): "La ciudad romana de Pollentia: el foro", *Archivo español de arqueología, 72.119*, Pp. 99-118.

ORTALLI, J (1986): *Il teatro romano di Bologna*, Bolonia.

ORTIZ CÓRDOBA, J (2021): "Alieni in Augusta Emerita: desde la fundación de la colonia hasta la promulgación de la Constitutio Antoniniana", *Gerión, 39.1*, Pp. 167- 196.

ORTIZ CÓRDOBA, J (2020): "Colonización y emigración en Pax Iulia", *Revista de história da sociedade e da cultura, 20*, Pp. 29-51.

ORTIZ Y SANZ, J (1807): *Viaje Arquitectónico-Anticuario de Espafla. Descripción del Teatro Romano de Sagunto*, Valencia.

OSABA, RUIZ DE ERENCHUN, B (1954): "Esculturas romanas inéditas de Clunia", *Revista de archivos, bibliotecas y museos, 60*.2, Pp. 559-560.

OTTATI, A, VINCI, M.S (2019): "Signa Lapicidinarum e tracciati di cantiere per la comprensione dell'edilizia archeologica: il caso del Foro Provinciale di Tarraco (Hispania Citerior)", *Arqueología de la arquitectura, 16*, Pp. 81-87.

OTTO, W (2017): *Dionisio*, Barcelona.

OZCÁRIZ GIL (2021): "La iconografía de la Victoria: Nikoma(chos) en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, Iudaea/Syria Palaestina)", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte, 9*, Pp. 381-396.

OZCÁRIZ GIL (2013): *La Administración de la provincia Hispania Citerior durante el alto imperio romano: organización territorial, cargos administrativos y fiscalidad*, Barcelona.

ÖZTÜRK, A (2010): Das Bühnengebaüde und seine flavische Scaenae Frons des Theaters in Ephesos" en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (eds): *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia, Pp. 331-342.

PACHÓN GARCÍA, P *et al*., (2014): "Control de la intervención estructural sobre el área del Teatro Romano de Cádiz", *Informes de la construcción*, 66.1, Pp. 3-5.

PACKER, J (2015): "Reconstructing Pompey's Theater. Le Théâtre de Pompée à Rome. restitution de L'Architecture et des Systèmes Mécaniques", *Journal of Roman archaeology, 28*, Pp. 587-590.

PACKER, J (2010): "Pompey's Theater and Tiberius' Temple of Concord: a late Republican primer for an early imperial patron" en EDWALD, B.C, NOREÑA, C (eds): *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*, New York, Pp. 135-167.

PACKER, J (2007): "Drawing Pompey: Three Centuries of Documenting Pompey´s Theater" en LEONE, A, *et al*., (eds): *Res bene gestae: ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*, Roma, Pp. 257-278.

PACKER, J, BURGE, J, GAGLIARGO, A.M (2007): "Looking again at Pompey´s Theater: The 2005 Excavation Season", *American Journal Archaeology, 111,* Pp. 505-522.

PADRÓS I MARTÍ, P (1985): *Baetulo: arqueología urbana, 1975-1985*, Barcelona.

PADRÓS I MARTÍ, P, MORANTA JAUME, L (2006): "El Teatro romano de Baetulo" en MÁRQUEZ MORENO, C, VENTURA VILLANUEVA, A (eds): *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania,* Córdoba, Pp.205-223.

PADRÓS I MARTÍ, P, MORANTA JAUME, L (2001): "La ciutat i la memoria. El teatre romá de Baetulo"; *Carrer del arbres, 12,* Badalona, Pp. 15-31.

PAGANO M (2000): "L'architettura del teatro di Ercolano" en PAGANO, M, *et al*., (eds): *Gli Antichi Ercolanesi Antropologia, Società, Economia - Ercolano, Villa Campolieto 30 marzo-26 luglio 2000*, Napoles, Pp. 79-85.

PAILLER, J (2012): "Néron, l'incendie de Rome et les chrétiens. Un prodige méconnu", *Pallas, 88,* Pp.175-196.

PALLADIO, A (2012): "De los dibujos de algunos templos que están fuera de Roma, en Italia, y primero del Templo de Baco" en PALLADIO, A, *et al*., (eds): *Los cuatro libros de la arquitectura*, Madrid, Pp. 445-446.

PALOL SALELLAS, P (1994): *Clunia. Historia de la ciudad y guía de las excavaciones*, Burgos.

PALOL SALELLAS, P (1991a): "Clunia Sulpicia. Ciudad romana. La historia y su presente" en *Studia Varia Cluniensia, 1,* Pp.9-74.

PALOL SALELLAS, P (1991b): "Notas en torno al teatro romano de Clunia", *Studia Vaira Cluniensia,1*, Pp. 375-383.

PALOL SALELLAS, P (1982): "El teatro romano de Clunia" en AA. VV (ed): *El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Pp.65-78.

PALOL SALELLAS, P (1959): *Clunia Sulpicia: ciudad romana : su historia y su presente*, Valladolid.

PALOS I NAVARRO, E (1793): *Disertación sobre el teatro y el circo de Sagunto ahora Murviedro*, Valencia.

PANZRAM, H (2017): *Oppidum-civitas-urbs. Städteforschung auf der Iberischen Halbinsel zwischen Rom und al-Andalus*, Hamburgo.

PAPPALARDO, U (2003): "La influencia de la ideología augustea en la decoración de Pompeya y Herculano", *Lucentum, 21-22,* Pp. 171-178.

PARATORE, E (2005): *Storia del teatro latino: con un'appendice di scritti sul teatro latino arcaico e un inedito autogiografico*, Roma.

PARÉ-REY, P (2019): "Aux origines du théâtre à Rome: l'excursus livien", *Emerita, 87.2*, Pp. 203-225.

PAREDES MARTÍN, E (2021): "Un nuevo testimonio de la red viaria entre Olisipo y Augusta Emerita: una base de miliario procedente de Gévora (Badajoz)", *Revista portuguesa de arqueología, 24.1,* Pp.111-118.

PARKER, H (1999): "The Observed of All Observers: Spectacle, Applause and Cultural Poetics in the Roman Theater Audience" en BERGMANN, B, KONDOLEON, C (eds): *The Art of Ancient Spectacle*, Londres, Pp.163-179.

PARORE, E (1957): *Storia del teatro latino*, Milán.

PARRA MARTÍN, M.D (2010): "La lex Iulia de Theatralis: organización de la cavea en el teatro romano de Cartagena", *Revista General de Derecho Romano, 15*, Pp. 89-103.

PASTOR MUÑOZ, M (2018): *Los gladiadores: el fascinante espectáculo de los Munera gladiatoria en el mundo romano*, Granada.

PATETTA, L (1984): *Historia de la arquitectura: antología crítica*, Madrid.

PATTERSON, J (1992): "The City of Rome: From Republic to Empire", *The Journal of Roman studies, 82*, Pp.186-25.

PAVIA, C (2000): *Guida di Roma soterrânea*, Roma.

PAVOLINI, C, FALZONE, S (1957): *Scavi di Ostia*, Roma.

PECCI, A, *et al*., (2017): "Use and reuse of amphorae. Wine residues in Dressel 2–4 amphorae from Oplontis Villa B (Torre Annunziata, Italy)", *Journal of archaeological science, reports, 12*, Pp. 515-521.

PEDRONI, L (1999): "Saecula e ludi seculares sulle monete repubblicane. Nuovi elementi per un¿ipotesi dimenticata", *Rivista italiana di numismatica e scienze affini, 100*, Pp. 93-112.

PENSABENE, P (2007): "Marmo ed evergetismo negli edifici teatrali d'Italia, Gallia e Hispania", *Mainake, 29*, Pp. 7-52.

PENSABENE, P (2005): "Edifici scenici e marmi nei teatri di Ostia e di Cassino", *Scienze dell'Antichità, 12*, Pp. 623-634.

PENSABENE, P (1994): *Le Vie del marmo: i blocchi di cava di Roma e di Ostia : il fenomeno del marmo nella Roma antica*, Roma.

PENSABENE, P (1993): "Classi sociali e programmi decorativi nelle provincie occidental" en DUPRÉ RAVENTÓS, X (ed): *Actas del XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Madrid, Pp. 293-322.

PENSABENE, P (1990): "Transporto, diffusione e commercio dei marmi, aggiornamenti e nuove interpretazioni" en AA. VV (ed): *Le commerce maritime romain en Méditerrannée occidental el colloque International tenu à Barcelone du 16 au 18 mai 1988*, Barcelona, Pp. 231-264.

PENSABENE, P (1984): *Tempio di Saturno: architettura e decorazione*, Roma.

PENSABENE, P (1982): "La decorazione architettonica di Cherchel: cornice, architrave, soffitti, basi e pilastri" en AA. VV (ed): *150-Jahr-Feier Deutsches Archäelogisches Institut Rom; Ansprachen und Vorträge. 4.-7. Dezember 1979. = 150° anniversario Istituto Archeologico Germanico di Roma; allocuzioni e relazioni. 4-7 dicembre 1979*, Roma, Pp. 116-169.

PENSABENE, P (1970): *Scavi di Ostia, VII, I Capitelli*, Roma.

PENSABENE, P, DE NUCCIO, M (2010): "Frontescene rettilinee nei teatri italiani: i casi di Roma (Teatro Marcello), Ostia, Cassino e Taormina" en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (eds): *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia,Pp. 57-101.

PEÑA JURADO, A (2018): "El pórtico del recinto de culto a Divus Augustus en la acrópolis de Tarraco, la decoración del ático y su reflejo en las ciudades romanas de la Galia", *Zephyrus, 82*, Pp. 167-182.

PEREA YÉBENES, S (2005): "Elementos del cursus honorum cívico de un notable de Carthago Nova, ¿M. Postumius Albinus?. Propuestas de interpretación", *Mastia: Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena, 4*, Pp. 65-86.

PEREA YÉBENES, S (2002): "Aclamaciones militares y poder político en Roma", *Memorias de historia antigua, 23*, Pp. 141-176.

PEREIRA PASSOS, L (2021): "O Teatro de Marcelo: historiografia e percepção do espaço teatral (séc. I a.C)", *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, 38,* Pp. 204-225.

PÉREZ MARTÍN, W (1991): "Hernández Sanahuja y el puerto de Tarragona", *Butlletí Arqueològic extraordinari dedicat a Bonaventura Hernández Sanahuja*, Pp. 46-51.

PÉREZ MOYA, M (2005): "El Museo de Bellas Artes de Murcia. La Colección Permanente", *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica, 33-34*, Pp. 228-230.

PÉREZ OLMEDO, E (1996): *Revestimientos de opus sectile en la Península Ibérica*, Valladolid.

PÉREZ-PRAT DURBÁN, L (2014): *Teatros romanos en España y Portugal ¿Patrimonio protegido?*, Huelva.

PERRAULT, C (1761): *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio. En la imprenta de D. Gabriel Ramirez, impresor de la Academia*, Madrid.

PETRUCCIOLI, G (2022): *Ancient Art and Its Commerce in Early Twentieth-Century Europe: A Collection of Essays Written by the Participants of the John Marshall Archive Project*, Oxford.

PHILLIPS, E (1973): "The Roman law on the demolition of buildings", *Latomus, 32*, Pp.81-90.

PICCALUGA, G (1965): *Elementi spettacolari nei rituali festivi romani*, Roma.

PINA POLO, F (2017): "De la ciudad indigena Salduie-Salduvia a la colonia romana Caesar Augusta", *Gerión, 35.1*, Pp.541-550.

PINA POLO, F [1999] (2010*): La crisis de la República (133-44 a. C)*, Madrid.

PINKWARDT, D (1973): "Weibliche Gewandstatuen aus Magnesia am Maander", *Antiken Plastik, 12*, Pp. 149-160.

PINTUCCI, A (2007): "La ricostruzione della decorazione architettonica del teatro del Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli. Lazio e Sabina" en GHINI, G (ed): *Atti del convegno: Quarto incontro di studi sul Lazio e la Sabina*, Roma, Pp. 47-50.

PISA, C, ZEPPA, F, FANGI, G (2010): "Spherical photogrammetry for cultural heritage. san galgano abbey, siena, italy and roman theatre, sabratha, Libya", *Proceedings of the second workshop on eheritage and digital art preservation, 25*, Pp. 3-6.

PISANI SARTORIO, G, CIANCIO ROSSETTO (1997): "Los edificios para el espectáculo" en ARCE MARTÍNEZ, J. ENSOLI, S, LA ROCCA (eds) *Hispania romana*, Madrid, Pp.188-196.

PIZZIGATI, A (2007): "Sulla provenienza dei marmi bianchi del teatro romano di Volterra", *Marmora: International Journal for Archaeology History and Archaeometry of Marbles and Stone, 3*, Pp.1000-1006.

PIZZIGATI, A (1965): "Il teatro romano di Volterra. Maestranze urbane e locali", *Annali della Scuola normale superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia, 25.4*, Pp. 1413-1436.

PLÁCIDO SUÁREZ, D (2011): “The building of Empire's image from Greece: the Roman history of Cassius Dio/La construccion de la imagen del Imperio desde Grecia: la historia Romana de Dion Casio”, *Studia historica. Ha. Antiqua, 29*, Pp. 223-233.

PLASS, P (2000): “Ludi Publici. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom (Historia Einzelschriften 119)”, *The Journal of Roman studies, 90*, Pp. 224-225.

PLATT, R (2000): *Julio César: creador del imperio romano*, Madrid.

PLECHER, D *et al*., (2021): “Ludus Magnus - A Serious Game for Learning the Latin Language” en FANG, X (ed): *HCI in Games: Serious and Immersive Games*, Cham, Pp. 51-61.

POCIÑA PÉREZ, A (2009): “Los Espectadores, la Lex Rosela Theatralis y la Organización de la Cavea en los Teatros Romanos”, *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología, 26*, Pp. 435-442.

POCIÑA PÉREZ, A (2007): “Tipos de espectáculos en los teatros romanos”, *Mainake, 29*, Pp.165-181.

POCIÑA PÉREZ, A (1981a): “Los historiadores imperiales y el teatro latino”, *Hispania Antiqua, 11-12*, Pp.127-182.

POCIÑA PÉREZ, A (1981b): “Sobre la tragedia "praetexta" de Lucio Cornelio Balbo”, *Estudios clásicos, 25. 86*, Pp. 59-62

POCIÑA PÉREZ, A (1976): “Los espectadores, la lex Roscia theatralis y la organización de la cavea en los teatros romanos”, *Zephyrus, 26-27*, Pp.435-442.

POCIÑA PÉREZ, A, REMOLÁ VALLVERDÚ, J (2001): “Nuevas aportaciones al conocimiento del puerto de Tarraco (Hispania Tarraconensis)”, *Saguntum, 33*, Pp. 85-96.

POLACCO, L (1958): “Osservazioni intorno al vaso Portland”, *Athenaeum. Studi di letteratura e Storia dell'antichità, 1*, Pp. 121-123.

PONS I SALA, J (1977): “Algunas consideraciones teóricas sobre el sevirato como indicador de dinamismno socio-económico”, *Memorias de Historia antigua,1*, Pp. 215-219.

PONSICH, M, SANCHA FERNÁNDEZ, S (1990): “El teatro de Belo”, *Almoraima: revista de estudios campogibraltareños, 4*, Pp.25-44.

PONSICH, M, SANCHA FERNÁNDEZ, S (1982): “El teatro de Belo” en AA. VV (ed): *El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, Pp.253-267.

PONS PUJOL, Ll (2020): *Paradeisos, horti, los jardines de la antigüedad*, Barcelona.

PORTACELI ROIG, M (1993): “La rehabilitación del teatro romano de Sagunto”, *Cuadernos de Arquitectura Romana, 2*, Pp.43-46.

POULLE, B (1999): “Le théâtre de Marcellus et la sphère”, *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 111*, Pp. 257-272.

PRICE, S.R.F (1984): *Rituals and power. The roman Imperial cult in Asia Minor*, Cambridge.

PUCHE FONTANILLES, J (2010): “Los procesos constructivos de la arquitectura clásica. De la proyección a la ejecución. El caso del Concilium Provinciae Hispaniae Citerioris de Tarraco”, *Arqueología de la arquitectura, 7*, Pp. 13-41.

PUERTAS TRICAS, R (1982): “El Teatro Romano de Málaga” en AA.VV (ed): *Actas del Simposio. El teatro romano en Hispania*, Badajoz, Pp. 203-215.

PUIG I CADAFALCH, J (1934): *L’Arquitectura Romana a Catalunya*, Barcelona.

PUIG I CADAFALCH, J (1923): “Teatre romà de Tarragona”, *Anuari de l´Institut d´Estudis Catalans, 6*, Pp. 716-718.

PUIG I CADAFALCH, J (1920): *Teatre romà de Tarragona*, Barcelona.

QUEVEDO SÁNCHEZ, A (2008): “Rom herausfordern: Bar Kochba im Kampf gegen das Imperium Romanum. Das Bild des Bar Kochba-Aufstandes im Spiegel der neuen epigraphischen Überlieferung”, *Gerion, 26.2*, Pp.213-216.

RAMALLO ASENSIO, S (2009): *Museo Teatroromano de Cartagena. Museo del Teatro Romano de Cartagena*, Murcia.

RAMALLO ASENSIO, S (2008): “Novedades y precisiones sobre la decoración escultórica del teatro de Carthago Nova”, *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma: supplementi, 18*, Pp. 367-378.

RAMALLO ASENSIO, S (2007a): “Culto imperial y arquitectura en la Tarraconense meridional: Carthago Nova y sus alrededores” en NOGALES BASARRATE, T, GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J (eds): *Culto imperial política y poder: Actas del Congreso Internacional Culto Imperial : política y poder : Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 18-20 de mayo, 2006*, Roma, Pp. 641-684.

RAMALLO ASENSIO, S (2007b): “Una experiencia en la recuperación del patrimonio arqueológico: el teatro de" Carthago Nova”, *Mainake, 29*, Pp. 139-164.

RAMALLO ASENSIO, S (2004): *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente, actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia.

RAMALLO ASENSIO, S (2003a): “Los príncipes de la familia Julio-Claudia y los inicios del culto imperial en Carthago Nova”, *Mastia, 2*, Pp. 189-212.

RAMALLO ASENSIO, S (2003b): “Las Ciudades de Hispania en época republicana: una aproximación a su proceso de «monumentalización” en ABAD CASAL, L (ed): *De Iberia*

in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos, Alicante, Pp. 101-149.

RAMALLO ASENSIO, S (2000): "La Porticus Post Scaenam en la arquitectura teatral romana. Una introducción al tema", *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, Murcia, Pp.87-120.

RAMALLO ASENSIO, S (1999a): *El programa ornamental del teatro romano de Cartagena*, Murcia.

RAMALLO ASENSIO, S (1999b): "Drei Neuattische Rundaltäre aus dem heater von Carthago Nova (Cartagena, Spanien)", *Archologischer Anzeiger, 4*, Pp. 523-542.

RAMALLO ASENSIO, S (1998): *Teatro romano de Cartagena*, Murcia.

RAMALLO ASENSIO, S (1996a): "Inscripciones honoríficas del teatro romano de Cartagena. "Addendum" a "AEspA" 1992", *Archivo español de arqueología, 69*, Pp. 307-310.

RAMALLO ASENSIO, S (1996b): "Capiteles corintios de Carthago Nova" en LEON CASTRO, P (ed): *Colonia Patricia Corduba. Una relexión arqueológica*, Córdoba, Pp. 221-234.

RAMALLO ASENSIO, S (1992): "Inscripciones honoríficas del teatro de Carthago Nova", *Archivo español de arqueología, Vol,65, nº165-166*, Pp. 49-73.

RAMALLO ASENSIO (1987): "Arte de época romana en Carthago Nova y su entorno: estado de la cuestión; problemas y perspectivas", en AA. VV, *Nuestra historia: aportaciones al Curso de Historia sobre la Región de Murcia*, Murcia, Pp.87-99.

RAMALLO ASENSIO, S, RUIZ VALDERAS, E (eds) (2020): *La "porticus post scaenam" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena ... 19 y 20 de octubre de 2018*, Cartagena

RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (2010): *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia.

RAMALLO ASENSIO, S, MURCIA MUÑOZ, A, RUIZ VALDERAS, E (2010): "La scaenae frons del teatro de Carthago Nova" en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (2010): *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia, Pp. 203-242.

RAMALLO ASENSIO, S, RUIZ VALDERAS, E (2006): "La articulación de los espacios externos en el Teatro Romano de Cartagena" en MÁRQUEZ MORENO, C, VENTURA VILLANUEVA, A (eds): *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania*, Córdoba, Pp. 276-290.

RAMALLO ASENSIO, S, RUIZ VALDERAS, E (1998): “Teatro Romano (Cartagena)”, *Memorias de patrimonio*, 6, Pp. 66-67.

RAMALLO ASENSIO, S, RUIZ VALDERAS, E, SAN MARTÍN MORO, P (1993a): “El teatro romano de Cartagena: una aproximación preliminar”, *Cuadernos de Arquitectura romana, 2*, Pp. 51-92.

RAMALLO ASENSIO, S, SANTIUSTE DE PABLO, F (1993b): “Teatros Romanos de Hispania. Presentación”, *Cuadernos de arquitectura romana,2,* Pp. 7-8.

RAMALLO ASENSIO, S, ARANA CASTILLO, R (1987): *Canteras romanas de Carthago Nova y alrededores (Hispania Citerior),* Murcia.

RAMÍREZ SADABA, J.L (2003): *Catálogo de las inscripciones imperiales de Augusta Emerita*, Mérida.

RAMÍREZ SADABA, J.L (1981): *Gastos suntuarios y recursos económicos de los grupos sociales del África romana*, Oviedo.

RAMÍREZ SADABA, J.L *et al*., (2021): *Las inscripciones halladas en las excavaciones arqueológicas de 2009-2010 en "Los Cercos" (Medina de las Torres, Badajoz) y su contexto arqueológico*, Badajoz.

RAMOS SÁINZ, M, GARCÍA JIMÉNEZ, R, VIGIL DE LA VILLA MENCÍA, R (1990): “Sobre el opus quadratum del teatro romano de Mérida y las grapas de sujeción”, *Cuadernos de prehistoria y arqueología, 17,* Pp.91-120.

RAMOS SÁNCHEZ, R, RUIZ GARCÍA, A (2019): “Mármoles romanos y símbolos de identidade” en MOLINA FRANCO, A: *Mármol*, Almería, Pp.14-15.

RANIERI, G *et al*., (2016): “Geophysical prospection of the Roman city of Pollentia, Alcúdia (Mallorca, Balearic Islands, Spain)”, *Journal of applied geophysics, 134*, Pp.125-135.

RAPOSO GUTIÉRREZ, N (2018): “La delimitación de los espacios de ocio en Pompeya”, *Onoba: revista de arqueología y antigüedad, 8,* Pp. 113-123.

RAWSON, E (1987): “Discrimina Ordinum: The Lex Julia Theatralis”, *Papers of the British School at Rome, 55*, Pp. 83-114.

RICCOBONO, D (2000): “Come si data un teatro romano”, *Archeologia dell´architettura, 5,* Pp.119-130.

RECASENS I CARRERAS, M (1990): *Los Capiteles romanos del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona*, Barcelona.

RECASENS I CARRERAS, M (1985): “Tarraco y el comercio del mármol en época romana, a través del estudio de sus capiteles”, *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental, 21,* Pp.123-128.

RECASENS I CARRERAS, M (1984): “Los edificios públicos de la Tarragona romana a través del estudio de sus capiteles: ensayo cronológico”, *Papers in Iberian Archeology, 193,* Pp. 323-341.

RECASENS I CARRERAS, M (1979): “Los Capiteles romanos del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona”, *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense, 1,* Pp. 43-143.

REISCH, E, DÖRPFELD, W (1896): *Das griechische theater: Beiträge zur geschichte des Dionysos-theaters in Athen und anderer griechischer theatre,* Atenas.

REKAH, P (2006): *Imperium and Cosmos: Augustus and the Northern Campus Martius,* Wisconsin.

REMESAL RODRÍGUEZ, J (1997): “Evergetismo en la Bética. Nuevo documento de un municipio ignoto ¿Oducia?”, *Gerión, 15,* Pp. 283-296.

REMOLÀ VALLVERDÚ, J.A (2019): *Troballes arqueològiques al teatre romà de Tarragona. Diari de Francesc Carbó (1919),* Tarragona

REMOLÀ VALLVERDÚ, J.A, SÁNCHEZ GIL MONTES J (2018): “El teatre romà, noves dades sobre el procés d’urbanització de l’àrea portuària de Tàrrac”, *Tribuna d’Arqueologia, 16,* Pp. 384-416.

REMOLÀ VALLVERDÚ, J.A, ACERO PÉREZ, J (2011): *La gestión de los residuos urbanos en Hispania Xavier Dupré Raventós (1956-2006) in Memoriam,* Madrid.

REVUELTA BRAVO, C (2017): “Teatro, escenario de poder durante el período clásico”, *Anagnórisis, 16,* Pp. 7-30.

REY-COQUAIS**,** J.P (1979): “Le mècenat obligatoire sous l´ Empire Romain. Réflexions sur les structures et les comportements civiques dans l`Antiquite”, *Gazatte de Beaux- Arts, 93,* Pp.49-57.

RIBECHINI, E *et al*., (2008): “Gas chromatographic and mass spectrometric investigations of organic residues from Roman glass unguentaria”, *Journal of Chromatography, 1183,* Pp. 158-169.

RICCIONI, G (1961): *Corpus vasorum antiquorum : Italia : Museo del teatro romano di Verona,* Roma.

RICHARDSON, L (2000): “Pompeii: Public and Private Life. By Paul Zanker”, *American journal of archaeology, 104,2,* Pp. 411-412.

RICHARDSON, L (1992): *A New topographical dictionary of ancient Rome,* Baltimore.

RICHARDSON, L (1987): “A Note on the Architecture of the Theatrum Pompei in Rome”, *American journal of archaeology, 91.1,* Pp. 123-126.

RICHMOND, I. A. (1959): "Guiseppe Lugli, La Tecnica Edilizia Romana, Con Particolare Riguardo a Roma e Lazio", *The Journal of Roman studies*, *49.1-2*, Pp.181-183.

RIPOLLÈS ALEGRE, P (1996): *Las Monedas de la ciudad romana de Segobriga (Saelices, Cuenca)*, Barcelona.

ROCA ROUMENS, M (1983): "Teatre romà de Tarragona: treballs arqueológics 1982-1983", *Tribuna d'Arqueologia*, *14*, Pp. 97-103.

ROCCO, G, LIVADIOTTI, M (2019): "Il teatro ellenistico di Mytilene. Note preliminare per la sua ricostruzioni" en CAMINNECI, V, CONCETTA, M, RIZZO, M (eds): *THEAOMAI. Teatro e società in età ellenistica. Atti delle XI giornate gregoriane (Agrigento, 2-3 dicembre 2017),* Agrigento, Pp. 112-114.

ROCHE CÁRCEL, J (1989): *La Escena de la vida: una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*, Alicante.

RODÀ DE LLANZA, I (2010): "La promoción de las elites en las ciudades del Conventus Tarraconensis" en NAVARRO NAVARRO, J (ed): *Pluralidad e integración en el mundo romano*, Pamplona, Pp. 177-188.

RODÀ DE LLANZA, I (1989): "Los primeros magistrados en colonias y municipios de la Hispania Citerior (al norte de Sagunto)", en GONZALEZ FERNANDEZ, J (1989): *Estudios sobre Urso*, Sevilla, Pp.345-355.

RODÁ DE LLANZA, I, *et al*., (2003): *El Teatro romano: la puesta en escena*, Zaragoza.

RODRÍGUEZ ALMEIDA, E (1994): "Marziale in marmo", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 106*, Pp. 197-217.

RODRÍGUEZ CEBALLOS, M, SALIO DOMÍNGUEZ, J (2014): "Marmora para las elites de Clunia: el empleo del Espejón como soporte epigráfico y nuevas evidencias de su uso ornamental" en CABALLOS RUFINO, A (ed): *De Roma a las Provincias: las élites como instrumento de proyección de Roma. Juan Francisco Rodríguez Neila In Honorem*, Sevilla, Pp. 632-668.

RODRÍGUEZ COLMENERO, A (1979): *Augusto e Hispania: conquista y organización del norte peninsular*, Bilbao.

RODRÍGUEZ COLMENERO, A (1993): "Escultura en relieve y bulto redondo", *Galicia. Arte, IX*, Pp.372-475.

RODRÍGUEZ CORTÉS, J (2010): "Venus en la Bética a través de la epigrafía", *Studia historica. Ha. Antiqua*, *4*, Pp. 137-143.

RODRÍGUEZ DE FONSECA, B (1775): *Digesto teórico-práctico*, Madrid.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O (2017): “El arco romano sobre la Vía Augusta junto a Tarraco (Arco de Bará) y su inscripción” en ALFÖLDY, G, GOROSTIDI PI, D (eds): *Géza Alföldy, estudios tarraconenses*, Tarragona, Pp. 220-230.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O (2011): “Algunas reflexiones en torno a los teatros romanos de la Bética” en BERNAL CASASOLA, D, ARÉVALO GONZÁLEZ, A (2011): *El Theatrum Balbi de Gades. Actas del Seminario "El Teatro Romano de Gades. Una mirada al futuro" (Cádiz, 18-19 noviembre de 2009)*, Cádiz, Pp. 335-371.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O (2004): *El teatro romano de Itálica: Estudio arqueoarquitectónico*, Madrid.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O (2003): “La proedria del teatro romano de Itálica: mármol al servicio de las elites”, *Zephyrvs, 56,* Pp. 155-181.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O (2001): “El espacio teatral y su regulación jurídica en época romana: estructura y legislación”, *Cuadernos de prehistoria y arqueología, 27,* Pp. 79-84.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O (2000): “La "scaenae frons" del teatro de Itálica. Ensayo de "anaparastasis" a través de sus elementos arquitectónicos”, *Archivo español de arqueología, 73.181*, Pp. 121-146.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O (1999): “La función ideológica de los teatros romanos a través de su epigrafía”, *Hispania Antiqua, 23,* Valladolid.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O (1997): “Sobre tecnología romana: algunos datos en torno a la fabricación de elementos arquitectónicos”, *Cuadernos de prehistoria y arqueología, 24*, Pp. 209-225.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O (1993): “El símbolo de Melpomene. Teatro y muerte en la España romana” en AA. VV (1993): *Estudios dedicados a Alberto Balil in memoriam*, Málaga, Pp. 49-81.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O, CASTILLO RAMÍREZ, E (2021): *Tusculum IV: el teatro*, Madrid.

RODRIGUEZ HIDALGO, J.M, KEAY, S.J (1995): “Recent work at Italica” en CUNLIFFE, B, KEAY, S.J (eds): *Social complexity and the development of towns in Iberia*, Londres, Pp. 395-420.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, M (2013): “Aproximación a la iconografía de Nike en el arte griego”, *Eikon / Imago,2,1*, Pp. 93-112.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, M (2004): “Iconografía de Apolo y las Musas en el arte antiguo y sus pervivencias en el arte occidental”, *Cuadernos de arte e iconografía, 26*, Pp.465-485.

RODRÍGUEZ MARTORELL, F, RUIZ DE ARBULO BAYONA, J, MONTERO RUIZ, I (2016): "Un aequipondium de peso excepcional y la balanza pública del puerto de Tarraco", *Archivo español de arqueología*, *89*, Pp. 163-180.

RODRÍGUEZ NEILA, J (2017): "Colonia Patricia (Corduba), capital de la Bética", *Gerión*, *35*, Pp. 371-398.

RODRÍGUEZ NEILA, J (2003): "Pecunia communis municipum. Decuriones, magistrados y gestión de las finanzas municipales en Hispania" en CASTILLO GARCIA, C, RODRÍGUEZ NEILA, J.F, NAVARRO NAVARRO, F.J (2003): *Sociedad y economía en el occidente romano*, Logroño, Pp. 111-198.

RODRÍGUEZ NEILA, J (1987): "Elogio público de un magistrado municipal romano", *Habis*, *18-19*, Pp. 407-436.

RODRÍGUEZ OLIVA, P (2002): "Epigrafía del teatro romano de Málaga" en AA. VV (ed): *Actas del XII Congressus Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae*, Barcelona, Pp. 56-64.

RODRÍGUEZ OLIVA, P (1993): "Nuevas investigaciones sobre el teatro romano de Málaga", *Cuadernos de arquitectura romana*¸*2*, Pp.183-194.

ROHN, C (2010): "Die Scaenae Frons von Aizanoi- Eine Fassade innerhalb der gesamtanlage Theater-Stadion" en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (eds): *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional*, Murcia,Pp. 343-354.

ROLDÁN GÓMEZ, L, BLÁNQUEZ PÉREZ, J, ROMERO MOLERO, A (2017): "Arquitectura y desarrollo urbano en la zona monumental de Carteia: ¿tradición, evolución o innovación?" en ROLDÁN GÓMEZ, L (ed): *Modelos constructivos y urbanísticos de la arquitectura de Hispania: definición, evolución y difusión del periodo romano a la Antigüedad tardía*, Tarragona, Pp.219-226.

ROLDAN GÓMEZ, L, *et al*., (2003): "El barrio alfarero de Carteia: Intervenciones de urgencia en Villa Victoria (San Roque, Cádiz) en el año 2003", *Anuario arqueológico de Andalucía*, *3.1*, Pp.151-164.

ROLDÁN HERVÁS, J (1974): *Hispania y el ejercito romano: contribución a la historia social de la España antigua*, Salamanca.

ROLFE, J.C (1910): "Society and Politics in Ancient Rome", Classical philology, 5.2, Pp. 230-231.

ROMANELLI, P (1953): "Lo scavo al tempio della Magna Mater sul Palatino e nelle sue adiacenze", *Memorie della Pontificia Accademia Romana dei Nuovi Lincei*, *46*, Pp. 202-210.

ROMO FEITO, F (2020): “La lechuza de Minerva: hermenéutica hoy”, *Iztapalapa, 41.89*, Pp.29-46.

RONCZEWSKI, K (1926): *Variantes des Chapiteaux Romains (matériaux pour l'étude de l'art décoratif)*, Riga.

RÖRING, N (2010): “Nuevo estudio arquitectónico de la fachada escénica del teatro romano de Augusta Emerita” en RAMALLO ASENSIO, S, RÖRING, N (eds.) *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Murcia, Pp.163-172

ROTH-CONGÉS, A (1983): “L'acanthe dans le décor architectonique protoaugustéen en Provence”, *Revue archéologique de Narbonnaise, 16.1*, Pp.103-134.

ROUVERET, A (1982): “Peinture et théâtre dans les fresques de Second style. A propos de Vitruve, De architectura VII” en AA. VV (ed): *Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly, 13 au 15 octobre 1982*, París, Pp.151-165.

RUEDA ENCISO, J (2021): “Los gobiernos liberales y la beneficencia” en RUEDA ENCISO, J: *Aproximación histórica a la relación de la masonería con la caridad, la beneficencia y la filantropía en Bogotá, 1869-1886*, Bogotá, Pp. 18691-1886.

RUIZ CECILIA, J, JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, A (2016): “El teatro romano de Urso resurge: nueva imagen a partir de nuevas técnicas”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna, 18*, Pp. 69-80.

RUIZ DE ARBULO, J (2015): “Tarraco y Augusto entre la República y el Imperio” en AA. VV (ed): *Actes, 2on Congrés Internacional d'Arqueologia i Món Antic : August i les províncies occidentals, 2000 aniversari de la mort d'August*, Tarragona, Pp. 151-166.

RUIZ DE ARBULO, J (2014): “El "signaculum de Caius Valerius Avitus", duoviro de "Tarraco" y propietario de la villa de Els Munts (Altafulla)”, *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental, 45.1*, Pp. 125-151.

RUIZ DE ARBULO, J (2007): “Nuevas cuestiones en torno al foro provincial de Tarraco”, *Butlleti Arqueològic, 29*, Pp. 5-67.

RUIZ DE ARBULO, J (1993): “Edificios públicos, poder imperial y evolución de las élites urbanas en Tarraco (s.II.IV d.C)” en AA.VV (1993): *Ciudad y comunidad cívica en Hispania*, Madrid, Pp.93-113.

RUIZ DE ARBULO, J (1991): “Los inicios de la romanizacion en Occidente: los casos de Emporion y Tarraco”, *Athenaeum, 79*, Pp.459-493.

RUIZ DE ARBULO, J, CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R, HORTELANO UCEDA, I (2009): *El circo romano de Segobriga (Saelices, Cuenca). Arquitectura, estratigrafia y función*, Cuenca.

RUIZ LÓPEZ, J. F (1997): "Teatros romanos de Hispania", *Cave canem: revista de arte, 1*, Pp. 30-35.

RUIZ MONTIEL, J (2022): "Las colonias romanas de César y de Augusto en Hispania", *Gerión, 40.1*, Pp. 329-335.

RUIZ RODRÍGUEZ, J (2019): "El ambiente epigráfico del foro "colonial" de Tarraco durante las épocas augustea y julio-claudia", *Lucentum, 38*, Pp.301-305.

RUIZ RODRÍGUEZ, J (2018): "Los retratos imperiales de Tarraco: notas sobre talleres y técnicas de producción", *Espacio, tiempo y forma, 11*, Pp. 75-100.

RUIZ RODRÍGUEZ, J (2017): "Materiales lapídeos locales e importados en los programas epigráficos oficiales de Tarraco hasta la época julio-claudia", *Anales de Arqueología Cordobesa, 28*, Pp.54-56.

RUIZ RUIZ, F.J, CEBOLLA BERLANGA, J.L (2014): "El teatro del Municipium Urbs Victrix Osca. Evolución urbana", *Bolskan, 25*, Pp. 221-269.

RUIZ RUIZ, F.J, *et al*., (2015): "Estudio arqueométrico de mármoles procedentes del teatro romano de Huesca", *Lucas Mallada: revista de ciencias, 17*, Pp.45-57.

RUIZ VALDERAS, E (2020): "El teatro romano como símbolo de progreso de la antigua Carthago Nova", *Cangilón. Revista etnológica del museo de la Huerta de Murcia, 37*, Pp. 187-200.

RUIZ VALDERAS, E (2013): *Carthago Nova: guía didáctica*, Murcia.

RUIZ VALDERAS, E, *et al*., (2013): "Testimonios de época barquida procedentes de las excavaciones en el teatro romano de Cartagena", *Anales de Prehistoria y Arqueología, 29*, Pp. 23-56.

RUSSELL, A (2016): *The Politics of Public Space in Republican Rome*, Cambrigde.

SAAVEDRA Y MORAGAS, E (1884): "Excavaciones en Clunia", *Boletín de la Real Academia de la Historia (Madrid), 4.6*, Pp. 347-349.

SABBATINI TUMOLESI, P, *et al*., (1988): *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano*. *Vol.III*, Roma.

SACRISTÁN DE LAMA, J. D (2005): "Clunia, el confín de la Celtiberia" en AA. VV (eds): *Celtíberos, tras la estela de Numancia. Catálogo de la exposición*, Soria, Pp. 183-190.

SACRISTÁN DE LAMA, J. D (1994): "Clunia" en AA. VV (eds): *Leyenda y Arqueología de las ciudades prerromanas de la Península Ibérica. Ciclo de conferencias en el Museo Arqueológico Nacional. V. III: Madrid, 17 y 18 de noviembre 1994*, Madrid, Pp. 135-147.

SÁEZ MARINA, R (2001): "Las traducciones de las odas de Horacio de Bartolomé Leonardo de Argensola", *Alazet. Revista de Filología, 13*, Pp. 47-64.

SÁENZ PRECIADO, J. C (2018): “Reutilización de elementos arquitectónicos romanos en Calatayud: una visión arqueológica”, *Cuarta provincia, 1*, Pp. 10-52.

SÁENZ PRECIADO, J.C, MARTÍN BUENO, M (2004): “Los programas arquitectónicos de época julio-claudia de Bílbilis” en RAMALLO ASENSIO, S (ed): *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente, actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia, Pp. 257-273.

SAGUÌ, L (1993): “Crypta Balbi (Roma): conclusione delle indagini archeologiche nell'esedra del monumento romano. Relazione preliminare”, *Archeologia medievale, 20*, Pp. 409-411.

SAIZ RIOS, P. (1992): "Arcóbriga, Monreal de Ariza ", *Arqueología, 92*, Pp. 204-207.

SALCEDO GARCÉS, F (2017): “Nationes y consensus universorum en la propaganda visual augustea”, *Gerión, 35.1*, Pp. 105-107.

SALCEDO GARCÉS, F (2015): “El teatro de Pompeyo en Roma” en ALVAR EZQUERRA, A (ed): *La vida a escena: ayer y hoy del teatro clásico*, Alcalá de Henares, Pp. 106-108.

SALCEDO GARCES, F (1983): “Los relieves de armas del teatro de Mérida”, *Lucentum¸2*, Pp. 243-247.

SALIOU, C (2009): “Le front de scène dans le livre V du De Architectura : propositions de lectura” en MORETTI, J.C (ed): *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre Antique*, París, Pp. 65-78.

SALOM I GARRETA, C (1997): *Tarragona: circ-pretori, conjunt monumental*, Tarragona.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P (2011): “Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas/Hispano-roman mosaics with representations of muses”, *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 2, Historia antigua*, 24, Pp.471-490. DOI. https://doi.org/10.5944/etfii.24.2011.1876

SÁNCHEZ DE LA PARRA PÉREZ, S (2021): “Cultura epigráfica y romanización en la Hispania meridional. La epigrafía pública entre la República y el Imperio”, *Studia historica. Ha. Antiqua, 39*, Pp. 496-501.

SÁNCHEZ FERLOSIO, R (1986): *Campo de marte*, Madrid.

SÁNCHEZ SIMÓN, M (2014): *Estudio preliminar de paralelos arqueológicos de una estatua de Fortuna procedente de Clunia (Burgos). Inédito*, Burgos.

SÁNCHEZ VERDÚ, A (2016): “La puesta en valor de las calzadas romanas. Estudio, excavación y recuperación social del patrimonio arqueológico inmueble*”, Cuadernos de Arqueología, 24*, Pp. 138-155.

SANTOS FERNÁNDEZ, C (2016): "Cartas y dibujos acerca de una inscripción romana desaparecida: el ara de Trabanca (Vilagarcía de Arousa)", *Cuadernos de estudios gallegos, 63,* Pp. 91-123.

SAPERE, A (2014): "Descripción externa e introspección subjetiva en la Vida de Nicias de Plutarco", *Florentia Iliberritana,2.25,* Pp. 139-155.

SARTORIO, P, CIANCIO, G (1994): *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato,* Roma.

SAURON, G (2011): "La propagande de Pompée: conception, diffusion et réception" en URSO, G (ed): *Dicere Laudes. Elogio, comunicazione, creazione del consenso,* Pisa, Pp.143-159.

SAURON, G (2003): "Pompée et le jugement de Paris" en FABRE-SERRIS, J (ed): *Un mythe aux origines de l'Occident: le jugement de Pâris : actes des journées d'études des 13 et 14 novembre 1998,* Villeneuve-d'Ascq, Pp. 71-84.

SAURON, G (1999): "Légende noire et mythe de l'âge d'or. Les pôles complémentaires de la mystification augustéenne", *Publications de l'École Française de Rome, 253.1,* Pp. 593-625.

SAURON, G (1987): "Le complexe pompéien du Champ de Mars: nouveauté urbanistique à finalité idéologique", *Publications de l'École Française de Rome, 98.1,* Pp. 457-473.

SAUTEL, J (1946): *Le Théâtre de Vaison et les Théâtres romains de la vallée du Rhône,* Avignon.

SAVARESE, N (2007): *In scaena. Il teatro di Roma antica,* Roma.

SAVARESE, N (1996): *Teatri romani. Gli spettacoli nell antica Roma,* Bolonia.

SCHATTNER, G.T (2019): "Diversidad en la distancia. Imágenes romanas de divinidades en el Occidente Hispano", *Onoba: revista de arqueología y antigüedad, 7,* Pp. 193-236.

SCHATTNER, T (2017): "Signos de poder como marcadores del territorio hispano: una característica de la política urbanizadora de Augusto", *Gerión, 35,* Pp. 297-324.

SCHATTNER, G.T (2015): "La ciudad: entre la tradición indígena y el modernismo romano. Reflexiones sobre una nueva experiencia para los lusitanos" en ALVAREZ MARTÍNEZ, J.M, CARVALHO, A, FABIÃO C (eds): *Lusitania Romana. Origen dos pueblos/ Lusitânia Romana. Origem de dois povos. (Studia Lusitana 9),* Mérida, Pp. 143-156.

SCHEID, J (2011): *Quando fare è credere: I riti sacrificali dei romani,* Roma.

SCHMITT-PANTEL, P (1982): "Évergetisme el mémoire du mort. A propos del fondations de banquets publics dans les cités grecques á l´époque hellénistique et romain" en

GNOLI, G, VERNANT, J.P (eds) *La mort, les morts dans les sociétés ancienne*, París, Pp. 165-177.

SCHULTEN, A (1934): *Bílbilis. La patria de Marcial*, Zaragoza.

SCHWEITZER, B (1948): *Die Bildniskunst der romischen republic*, Weimar.

SEAR, F.B (2006): *Roman Theaters. An architectural Study*, Oxford

SEAR, F.B (1994): "Vitrubio e il teatro romano" en PISANI, G, ROSSETTO, P (eds): *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*, Roma, Pp. 180-198.

SEAR, F.B (1990): "Vitrubius and Roman Theater desing", *American Journal of Archeology, 94*, Michigan, Pp. 248-255.

SEAR, F.B (1983): "The Scaenae Frons of the Theater of Pompey", *American Journal Archaeology, 87*, Pp. 55-68.

SEGENNI, S (2007): "Pisae in età augustea : prassi amministrativa e ideologia imperiale nei decreta pisana", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 119.2*, Pp. 369-373.

SENTENACH Y CABAÑAS, N (1918): "Excavaciones en Bílbilis en 1917*", Memoria de la Junta Superior de Excavación arqueológicas,3*, Pp.35-41.

SERRA, F (2009): "Aspetti e temi della propaganda antiromana di Mitridate VI Eupatore", *Rivista di cultura classica e medioevale, 51.2*, Pp.1000-1029.

SERRANO DELGADO, J.M (1988): *Status y promoción social de los libertos en Hispania romana*, Sevilla.

SERRANO RAMOS, E, ATENCIA PÁEZ, R (1993): "Notas sobre el teatro de Singilia Barba", *Cuadernos de arquitectura romana, 2*, Pp. 207-215.

SESÉ ALEGRE, G (1997): "Significado e importante de la situación urbana del teatro romano de Segóbriga", en AA. VV (1997): *Ciudades romanas en la provincia de Cuenca: homenaje a Francisco Suay*, Cuenca, Pp. 51-56.

SESÉ ALEGRE, G (1995): *El teatro romano de Segóbriga*, Madrid.

SESÉ ALEGRE, G (1994): "El teatro romano de Segóbriga y el urbanismo de la ciudad" en DUPRÉ I RAVENTÓS, X (1994): *XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Tarragona, Pp.392-394.

SHELTON, J.A (1999): "Elephants, Pompey, and the Reports of Popular Despleasure in 55 BC" en BYRNE, S, CUEVA, E.P (eds): *Veritatis Amicitiaeque Causa. Essays in Honor of Anna Lydia Motto and John R. Clark*, Wauconda, Pp. 231-272.

SHOE MERITT, L (1999): "The geographical distribution of Greek and Roman Ionic bases", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, 38.2*, Pp. 186-204.

SILLIÈRES, P (1997): *Baelo Claudia: una ciudad romana de la Bética*, Madrid.

SIMAL LÓPEZ, M (2006): "Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del "Cuaderno de Aiello", *Archivo español de arte, 79. 315*, Pp. 263-278.

SMALL, D.B (1983): "Studies in Roman Theater desing" *American Journal of Archeology, 87*, Pp. 55-68.

SOLER FERRER, M.P (1988): *Historia de la cerámica valenciana, II*, Valencia.

SOLER HUERTAS, B (2020): "El teatro de Cartagena. Planificación, proceso constructivo y valoración económica de la obra" en COURAULT, C, MARQUEZ MORENO, C (eds): *Quantitative Studies and Production Cost of Roman Public Construction: Estudios Cuantitativos y Coste de Producción de Los Edificios Públicos Romanos*, Córdoba, Pp. 143-208.

SOLER HUERTAS, B (2014): "Planificación, producción y costo del programa mármoreo del teatro romano de Cartagena" en GARCÍA ENTERO, V (ed) : *El marmor en Hispania: Explotación, uso y difusión en época romana*, Madrid, Pp. 193-228.

SOLER HUERTAS, B (2009): "Los marmora de la Tarraconense y su difusión en Carthago Nova. Balance y perspectivas", *Marmora hispana : explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania romana, 2*, Pp. 149-153.

SOLER HUERTAS, B (2005a): *Mármoles de importación, mármoles de sustitución y materiales pétreos de procedencia local en la arquitectura teatral en Hispania. El teatro romano de Carthago Nova*, Murcia.

SOLER HUERTAS, B (2005b): "Hacia una sistematización cronológica sobre el empleo del mármol y su comercialización en Carthago Nova", *Mastia: Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena¸4*, Pp. 29-64.

SOLER HUERTAS, B (2004): "El uso de rocas ornamentales en los programas decorativos de Carthago Nova altoimerial: edilicia pública y evergetismo" en RAMALLO ASENSIO, S (ed): *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente, actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia, Pp. 455- 483.

SOLER HUERTAS, B, ANTOLINOS MARÍN, J.A (2007): "La arenisca en la arquitectura romana de Carthago Nova. Aspectos jurídicos y económicos", *Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia, 10*, Pp. 109-146.

STACKELBERG, K (2009): *The Roman Garden: space, sense, and society*, Oxford.

STEINBY, E.M (1999): *Lexicon Topograhicum Urbis Rome, V*, Roma.

STERBENC ERKER, D (2016): “Les pratiques religieuses des matrones dans la Rome ancienne : les Jeux séculaires sous Auguste et sous Septime Sévère”, *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 1365,* Pp. 97-115.

STILLWELL, R (1961): “Kourion: The Theater”, *American Philosophical Society, 105.1,* Pp. 37-78.

STURGEON, M (2004): “Dedications of Roman Theaters” en CHAPLIN, A.P (ed): *ΧΑΡΙΣ: Essays in Honor of Sara A. Immerwahr,* Athens, Pp. 411-429.

SUAY MARTÍNEZ, F, *et al*., (1997): *Ciudades romanas en la provincia de Cuenca: homenaje a Francisco Suay Martínez,* Cuenca.

SUIANY BUENO, S, GOMES, E (2016): “Uma análise dos 'Ludi Saeculares' de 17 a.C.: festividade, ritualidade e poder”, *Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos, 7,* Pp. 49-51.

SUSPÈNE, A (2012): “Théâtre et politique dans l'Occident romain (IIe siècle avant notre ère - IIe siècle de notre ère) : la « civilisation du spectacle”, *Parlement[s], histoire et politique, 8.3,* Pp. 15-26.

TAELMAN, D (2014): “Reflexiones sobre el uso de mármol en Lusitania central en época romana: La decoración arquitectónica en piedra de Ammaia (São Salvador da Aramenha, Portugal)”, *Archivo español de arqueología, 87,* Pp. 175-194.

TAGLIAFICO, M (1994): “Ludiones, Ludi Saeculares e Ludi Scaenici”, *Aevum, 68.1,* Pp.51-57.

TARACENA AGUIRRE, B (1947): “Arte romano” en AA.VV (eds): *Ars Hispaniae, II,* Madrid.

TARDY, D (1986): “Le décor architectural de Saintes antique. Étude du «grand entablement corinthien”, *Aquitania, 4,* Pp. 109-123.

TAYLOR, R (2006): *Los Constructores romanos: un estudio sobre el proceso arquitectónico,* Madrid.

TEJEDOR CABRERA, A, LINARES GOMEZ DEL PULGAR, M, GÁLAN NOGALES (2015): “El uso escénico de los teatros clásicos (A propósito del I Foro Internacional Teatros Romanos de Andalucía)”, *revista PH. Patrimonio Histórico Andaluz, 4,* Pp. 77-85.

TERRADO ORTUÑO, P (2018): “La vida portuaria en "Tarraco". Organización y gestión del trabajo a través de las fuentes arqueológicas y documentales”, *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra, 26,* Pp. 49-72.

THEODORESCU, D (1994): "El Teatre d´Afrodísias de Cària", *Braçal, 9-10* (número especial), Pp. 45-53.

THEODORESCU, D (1974): *Chapiteaux ioniques de la Sicile méridionale*, Napolés.

THOMAS, C (2005): "Χαρις. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr . By Anne P. Chapin", *American journal of archaeology, 109*, Pp. 567-568.

THOUVENOT, R (1940): *Essai sur la Province Romaine de Betique*, París.

TIDWORTH, S (1973): *Theatres; An illustrated History*, Londres.

TOEBELMANN, F (1923): *Römische Gebälke*, Heildelberg.

TOMASELLO, A, ZELAZOWSKY, J (2000): *Considerazioni su teatro di Marcello nei resti monumentali e nella tradizione grafica rinascimentale, Archeologia Warsz, 51*, Pp. 7-36.

TORRENT RUIZ, A (2008): "Ius Latii y Lex Irnitana: bases jurídico-administrativas de la romanización de España", *Anuario de historia del derecho español, 78-79,* Pp.51-106.

TOSI, G (2003): *Gli edifici di spettacoli nell´Italia romana*, Roma.

TOSI, G (1999): *Teatri e anfiteatri dell´Italia romana nella tradizione grafica rinascimentale. Commento archeologico*, Roma.

TOSI, G (1994): "II significato dei disegni planimetrici vitruviani relativi al teatro antico", *Publications de l'École Française de Rome, 192*, Pp. 171-186.

TRAPOTE, M.C (1991): "Los capiteles de Clunia. Hallazgos hasta 1964" *Studia Varia Cluniensia*, Valladolid, Pp. 123-137.

TRAVERSARI, G (1960): *Gli spettacoli in acqua nell teatro tardo antico*, Roma.

TRILLMICH, W, (2007): "Espacios públicos de culto imperial en Augusta Emerita: entre hipótesis y dudas" en NOGALES BASARRATE, T, GONZALEZ FERNANDEZ, J (eds): *Culto imperial política y poder : Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: política y poder : Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 18-20 de mayo, 2006*, Roma, Pp. 415-445.

TRILLMICH, W, (2004): "Monumentalización del espacio público emeritense como reflejo de la evolución histórica colonial: el ejemplo del teatro emeritense y sus fases" en NOGALES BASARRATE, T. (Ed.): *Augusta Emerita: Territorios, Espacios, Imágenes y Gentes en Lusitania Romana,* Madrid, Pp. 277-284.

TRILLMICH, W (1990): "Un sacrarium de culto imperial en el teatro de Mérida", *Anas,2*, Pp.87-102.

TRILLMICH, W (1973): "Zur Münzprägung des Caligula von Caesaraugusta (Zaragoza)", *Madrider Mitteilungen, 4*, Pp. 151-173.

TRILLMICH, W *et al*., (1993): Denkmäler der Römerzeit, Berlín.

TRILLMICH, W, ZANKER, P (eds) (1990): *Stadtbild und Ideologie: Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit : Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23, Oktober 1987,* Munich.

TROJANI, G (1975): *Vitruvio alla genesi storica del teatro romano,* Venecia.

TRONCHIN, L, BEVILACQUA, A (2022): "Historically informed digital reconstruction of the Roman theatre of Verona. Unveiling the acoustics of the original shape", *Applied acoustics, 185,* Pp. 109-118.

TROPEA, S (2019): "Il processo di affermazione del potere romano attraverso le epistole in greco: autorità, amministrazione ed evergetismo nell'età republicana", *Historika, 8,* Pp. 313-354.

TRUNK, M (2016): "La decoración arquitectónica de los monumentos funerarios desaparecidos" en CEBRIAN FERNANDEZ, R, TRUNK, M, HORTELANO UCEDA, I (eds): *Arquitectura y decoración de los monumentos funerarios de la necrópolis septentrional de Segobriga (provincia de Cuenca, Hispania citerior),* Cuenca, Pp. 167-178. DOI: https://doi.org/10.3989/aespa.095.022.11

TRUNK, M (1998): "Zur bauornamentik römischen Theater von Segóbriga", *Madrider Mitteilungen, 39,* Munich, Pp. 151-175.

URIBE AGUDO, P (2004): "Arquitectura doméstica en Bilbilis: la Domus I*", Saldvie: Estudios de prehistoria y arqueología, 4,* Pp. 191-220.

UYÁ ESTEBAN, M (2014): "Octavio y Sexto Pompeyo", *Historia Rei Militaris: Historia Militar, Política y Social, 7,* Pp. 42-50.

VALDÉS GUIÍA, M (2017): "La paz como victoria en la guerra: el culto a Nike en Atenas del s. V a.C", *Gerión, 35.1,* Pp. 41-56.

VALENZUELA OLIVER, A (2015): "An ancient fishery of Banded dye-murex (Hexaplex trunculus): zooarchaeological evidence from the Roman city of Pollentia (Mallorca, Western Mediterranean)", *Journal of archaeological science, 54,* Pp. 1-7.

VALLADARES, S (2019): "An Illustrated History of British Theatre and Performance. Volume 2: From the Industrial Revolution to the Digital Age", *Theatre Notebook, 73.2,* Pp.124-125.

VALLADARES LAFUENTE, C (2017): "Las murallas de Caesaraugusta como paradgima de los amurallamientos de la Antigüedad Tardía en Hispania" en ARANDA CONTAMINA, P, AVELLANAS JAÉN, J, BONILLA SANTANDER, O (eds): *Temas y tendencias actuales de la investigación. Actas de las II Jornadas en investigación en Ciencias de la Antigüedad,* Zaragoza, Pp. 99-116.

VALLÉE, J.L (2004): *La Lechuza: descripción, costumbres, observación, protección y mitología*, Barcelona.

VALLEJO ORTEGA, G, SÁNCHEZ RIVERA, J. I (2009): "Simulación acústica de un teatro romano: la Colonia Clunia Sulpicia" en AA. VV (2009): *Actas del congreso 40ª TECNIACUSTICA,* Cádiz, Pp. 47- 54.

VALLORI MÁRQUEZ, B, CAU ONTIVEROS, M, ORFILA PONS, M (2022): "La laguna de L'Albufera y la ciudad romana de Pollentia (Alcúdia, Mallorca): una primera aproximación a su configuración y usos en la Antigüedad", *SPAL: Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla, 31.2,* Pp. 184-214.

VALLORI MÁRQUEZ, B, CAU ONTIVEROS, M, ORFILA PONS, M (2011): "Las excavaciones de Gabriel Llabrés, Rafael Isasi y Juan Llabrés en la ciudad romana de Pollentia (Alcudia, Mallorca) (1923-1946)", *Archivo Español de Arqueología, 84,* Pp. 285-304.

VALMAÑA OCHAÍTA, A, BRAVO BOSCH, M.J, RODRÍGUEZ LÓPEZ, R (2021): *Mujeres de la Hispania romana*, Madrid

VALVERDE VILLA, M (2022): "De Iberia Prerromana a la Romanización de Hispania" en VALVERDE VILLA, M (ed): *La hipoteca en España y su evolución histórica*, Barcelona, Pp. 27-34.

VANOYEKE, V (1991): *La prostitución en Grecia y Roma*, Madrid.

VÁZQUEZ HOYOS, A (2005): "Praeneste y la Fortuna Primigenia: magia y religión en un culto sincrético (primera parte)", *Akros: La revista del museo, 4,* Pp. 43-48.

VELAZA FRÍAS, J (2002): *Saguntum, colonia latina*, Valencia.

VELAZA FRÍAS, J (2000): "Nueva hipótesis sobre la inscripción ibérica del teatro de Sagunto", *Saguntum, 32,* Valencia, Pp.131-134.

VENTURA SOLSONA, S (1942): "El teatro romano de Tarragona", en AA. VV (1942): *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, Madrid.

VENTURA VILLANUEVA, A (2009): "Las élites de Colonia Patricia, año 5 a.C.: un ejemplo de puesta en escena literaria y monumental" en STYLOW, A.U (ed): *Espacios, usos y formas de la epigrafía hispana en épocas antigua y tardoantigua*, Mérida, Pp. 375-395.

VENTURA VILLANUEVA, A (2006): "La cavea del teatro romano de Córdoba: diseño,modulación y arquitectura" en MÁRQUEZ MORENO, C, VENTURA VILLANUEVA, A (eds): *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania*, Córdoba, Pp. 99-148.

VENTURA VILLANUEVA, A (2002): *El Teatro romano de Córdoba*, Córdoba.

VENTURA VILLANUEVA, A (1999): "El teatro en el contexto urbano de Colonia Patricia (Córdoba): ambiente epigráfico, evergetas y culto imperial", *Archivo español de arqueología, 72*, Pp. 179-180.

VENTURA VILLANUEVA, A, DE DIOS BORREGO DE LA PAZ, J, ALARCÓN CASTELLANO, F (2021): "M. Agrippa ¿propietario de canteras de mármol en Carrara? Nueva nota lapicidinarum Lunensium hallada en el teatro romano de Gades", *Archivo Español De Arqueología, 94,* Pp. 1-9.

VENUTI, M (2015): "Le apparecchiature laterizie del Teatro di Taormina: una proposta per le fasi edilizie", *Quaderni di Archeologia, 5,* Pp. 33-62.

VERA ARANDA, A (2019): "Otras ciudades de la antiguedad clásica: Seleucia, Ctesifonte, Éfeso, Pérgamo y Petra" en AA. VV (eds): *Breve historia de las ciudades del mundo clásico*, Madrid, Pp. 653-679.

VERMEULE, C (1998): "Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period. By Charles Brian Rose", *American journal of archaeology, 102. 4*, Pp.844-845.

VERZÁR-BASS, M (1994): "Costruzione e restauri del teatro romano di Trieste e il tema del trionfo", *Antichità Altoadriatiche, 43,* Pp. 147-162.

VEYNE, P (1984): *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico,* Bologna.

VEYNE, P (1958): *Deux inscriptions de Vina*, París.

VILLALBA GARCÍA, C, SÁENZ PRECIADO, J.C (2015): "Mvnicipivm Avgvsta Bilbilis ¿paradigma de la crisis de la ciudad julio-claudia?" en BRASSOUS, L, QUEVEDO, A (eds): *Urbanisme civique en temps de crise. Les espaces publics d'Hispanie et de l'Occident romain entre le IIe et le IVe siècle,* Madrid, Pp.221-235.

VILLANOVA VALERO, J.L, BETRÁN ABADÍA, R (2017): "Los planos de Zaragoza de Dionisio Casañal (1880-1911): su utilización en la planificación y gestión municipal", *Ciudad y territorio: Estudios territoriales, 191,* Pp. 99-112.

VILLARONGA GARRIGA, L (1986): "La questió de les seques de Konterbia Karbika i de Segòbriga", *Empúries, 48,* Pp. 364-366.

VILLARONGA GARRIGA, L (1978): "Sobre la localización de Segobriga", *Gaceta Numismática, 51*, Pp. 13-17.

VINCI, M.S (2020): *Il "Foro Provinciale" di Tarraco (Hispania Citerior): tecniche e processi edilizi*, Pessac.

VISCOGLIOSI, A (1996): *Il tempio di Apollo in Circo e la formazione del linguaggio architettonico Augusteo,* Roma.

VITTI, M (2010): "Note di topografia sull'area del Teatro di Marcello", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité, 122.2,* Pp. 549- 584.

VIVAS GARCÍA, G.A (2004): "Apiano, BC, 4, 32: Octavia como exemplum del papel de la mujer en la propaganda política del Segundo Triunvirato (44-30 a. C)", *Fortunatae, 15,* Pp. 103-112.

VIVAS PINTADO, C (2020): *Frente escénico del Teatro Romano de Mérida: crónica de la recuperación,* Madrid.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, J (2001): "Un pequeño aplique de bronce hallado en el Foro de Sagunt", *Saguntum, 33,* Pp. 155-160.

VIZCAÍNO SÁNCHEZ, J (2015): "Un entalle con la representación de Júpiter entronizado hallado en el teatro romano de Carthago Nova", *Locus amoenus, 13,* Barcelona, Pp. 5-14.

VON GERKAN, A (1959): "Zum Skenengebäude des Theaters von Priene", *Istambuler Mitteilungen, 9-10,* Pp. 97-100.

VON HERSBERG H (1980): *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Berlín.

WARD-PERKINS, J (1980): "The marble trade and its organization: evidence from Nicomedia", *Memoirs of the American Academy in Rome, 36,* Pp. 325-338.

WARD-PERKINS, J (1970): "From Republic to Empire: Reflections on the Early Provincial Architecture of the Roman West", *The Journal of Roman studies, 60,* Pp. 1-19.

WEISNER, L (2014): "The Social Effect the Law had on Prostitutes in Ancient Rome", *Grand Valley Journal of History, 3.2,* Pp.34-45.

WERFEL, F (1990): *Die Vierzig Tage des Musa Dagh: Roman,* Frankfurt.

WILCOX, P (2009): *Auge de Julio César,* Barcelona.

WILLEM, A (1932): *Melpomène : historie de la tragédie grecque,* Liége.

WILSON JONES, M (2000): *Principles of Roman architecture,* New Haven.

WILSON JONES, M (1989): "Designing the Roman Corinthian order", *Journal of Roman Archaeology, 2,* Pp. 35-69.

WOLF-DIETER, H (1970): *Korinthische Normalkapitelle: Studien zur Geschichte der roemischen Architekturdekoration,* Heidelberg.

YVES, J (1969): *La legislation du bas empire romain sur les edifices public,* Aix en Provence.

ZANDA, E (2004): *Libarna,* Torino.

ZANKER, P (1992): *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.

ZELAZOWSKI, J (1997): "Honos Bigae. Le statue onorarie romane in forma di Biga. Il caso dubbio di CIL II 1086", *Epigraphica: periodico internazionale di epigrafia*, *59*, Pp. 173-203.

ZELLI I, F (2012): "Restauro del Teatro Romano di Clunia tra ricerca archeologica e progetto di architettura", *La rivista di engramma, 103,* Pp. 26-40.

ZEVI, F, CAVALIERI, G (2005): "Il tempio cosiddetto di Augusto a Pozzuoli" en GROS, P (ed): *Théorie et pratique de l'architecture romaine. La norme et l'expérimentation. Etudes offertes à Pierre Gros,* Aix-en-Provence, Pp. 268-294.

ZORZETTI, N (1991): "Osservazioni su significato e funzione del Teatro nella cultura romana" en VERZÁR BASS, M (ed): *Il teatro romano di Trieste*, Roma, Pp. 264-281.

ZUCCA, A (1998): *Insulae Baliares. Le isole Baleari sotto dominio romano*, Roma.

Abreviaturas.

Actes-07: *Actes du VIIe congrès international d'épigraphie grecque et latine* 1977, Bukarest 1979.

Actes-10:*Actes du Xe congrès international d'épigraphie grecque et latine* 1992, Paris 1997.

Actes-11: *XI congresso internazionale di epigrafia greca et latina* 1997, 2 Bände, Roma 1999.

AE: Anne Épigraphique.

Allifae: N. Mancini, *Allifae*, Piedimonte Matese 2005.

AnalEpi: H. Solin, *Analecta Epigraphica* 1970-1997, Roma, 1998.

AntAfr: *Antiquités Africaines*, 1967.

Aounallah-2016: S. Aounallah - J.-C. Golvin, Dougga. *Études d'architecture religieuse 2. Les sanctuaires du forum, du centre de l'agglomération et de la Grande rue courbe*, Bordeaux 2016.

Aounallah-2020a: S. Aounallah, *Les statuts juridiques des communautés de l'Africa sous la réublique* (146-27 a.C.), in: Aounallah -2020b, 33-52.

Aounallah-2020b: S. Aounallah - A. Mastino (Hgg.), *L'epigrafia del Nord Africa. Novità, riletture, nuove sintesi*, Faenza 2020.

BCTH: *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques*, 1883.

Bergemann: J. Bergemann, *Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich*, Mainz 1990.

Campedelli: C. Campedelli, *L'amministrazione municipale delle strade romane in Italia*, Bonn 2014.

Capaldi-2007: C. Capaldi, *Lo scavo del settore sud orientale del Foro*, in: C. Gasparri - G. Greco (Hgg.), *Cuma. Il Foro, Scavi 2000-2001*, Napoli 2007, 163-164.

Capaldi-2017: c. Capaldi - F. Zevi, *La collezione epgrafica* MANN, Napoli 2017.

CERossi: S. Frascati, *La collezione epigrafica di Giovanni Battista de Rossi presso il pontificio istituto di archeologia cristiana*, Vatikanstadt 1997.

Chiron: Chiron. *Mitteilungen der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1971.

CIIAEmerita: J.L. Ramírez Sádaba, *Catálogo de las inscripciones imperiales de Augusta Emerita*, Mérida 2002.

CIL: *Corpus Inscriptionum Latinarum.*

CILA: *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucia.*

CILGM: J.J. Martinocić, Antički natpisi u Crnoj Gori. *Corpus Inscriptionum Latinarum et Graecarum Montenegri*, Kotor 2011.

CINar-01: *Corpus Inscriptionum Naronitarum* 1: Eresova Kula - Vid, Macerata - Split 1999.

CINar-02: E. Marin u.a., *Corpus Inscriptionum Naronitarum* 2: Roma 2020.

Crawford: M.H. Crawford (Hg.), *Roman statutes*, 2 Bände, London 1996.

CSIR-D- 04: *Corpus Signorum Imperii Romani*. Deutschland (D):04: H.G. Frenz, Denkmäler römischen Götterkultes aus Mainz und Umgebung, Bonn 1992.

EAOR = *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano*:

01: P. Sabbatini *Tumolesi*, Roma, Roma 1988.
02: G. Luca Gregori, *Regiones Italiae VI-XI*, Roma 1989.
03: M. Buonocore, *Regiones Italiae II-V*, Roma 1992.
04: M. Fora, *Regio Italiae I*, Roma 1996.
05: C. Vismara - M. Letizia Caldelli, Alpes Maritimae, *Gallia Narbonensis, Tres Galliae, Germaniae, Britannia*, Roma 2000.
06: S. Orlandi, *Roma. Anfiteatri e strutture annesse con una nuova edizione e commento delle iscrizioni del Colosseo*, Roma 2004.
07: J. L. Gómez-Pantoja, *Baetica, Tarraconensis*, Lusitania, Roma 2009.
08: S. Evangelisti, *Regio Italiae I, 1. Campania praeter Pompeios*, Roma 2011.
09: S. Pastor, *Raetia, Noricum*, duae Pannoniae, Dalmatia, Dacia, Moesia inferior, Roma 2017.

EDCS: *Epigraphik-Datenbank Clauss Slaby.*

EE: *Ephemeris Epigraphica*.

Engfer-2017: K. Engfer, *Die private Munifizenz der römischen Oberschicht in Mittel- und Süditalien. Eine Untersuchung lateinischer Inschriften unter dem Aspekt der Fürsorge*, Wiesbaden 2017.

Epigraphica: *Epigraphica. Rivista italiana di epigrafia.*

ERAEmerita: L. García Iglesias, *Epigrafía Romana de Augusta Emerita*, Madrid 1973.

ERItalica: A. Canto de Gregorio, *La epigrafía romana de Itálica*, Madrid 1985.

Espectáculos: A. Ceballos Hornero, *Los espectáculos en la Hispania romana. La documentación epigráfica, 2* Bd., Merida 2004.

FIRA-01: S. Riccobono, *Fontes iuris Romani antejustiniani, pars prima: leges, 2. Auflage*, Florenz 1941.

FIRA-03: V. Arangio-Ruiz, *Fontes iuris Romani antejustiniani, pars tertia: negotia*, Florenz 1943.

Fora-1996:*Fora, I munera gladiatoria in Italia. Considerazioni sulla loro documentazione epigrafica*, Napoli 1996.

Freis: H. Freis, *Historische Inschriften zur römischen Kaiserzeit von Augustus bis Konstantin, herausgegeben und übersetzt*, Darmstadt 2. Aufl, 1994.

Gerion: Revista de Historia Antigua.

HEp: The Hispania Epigraphica.

HEpOl: The Hispania Epigraphica online.

Historika: Historikα. Storia Greca e Romana.

Horster: M. Horster, *Bauinschriften römischer Kaiser*, Stuttgart 2001.

ILAfr: *Inscriptions latines d'Afrique (Tripolitaine, Tunisie, Maroc)*, Paris 1923.

ILAlg: *Inscriptions latines d'Algérie*, Paris 1922.

ILLRP: A. *Degrassi, Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae, Florenz* 2. Aufl. 1965.

ILTun: *Inscriptions Latines de la Tunisie*, Paris 1944.

InscrIt: *Inscriptiones Italiae*, Roma 1931.

IUtrera: J. Gonzalez Fernandez, *Inscripciones romanas y visigodas de Utrera*, Utrera 1988.

LBIRNA: A. Saastamoinen, *The phraseology and structure of Latin building inscriptions in Roman north Africa*, Helsiniki 2010.

Louvre: S. Ducroux, *Catalogue analytique des inscriptions latines sur pierre conservées au Musée du Louvre*, Paris 1975.

Maffeiano: D. Modonesi, *Museo Maffeiano. Iscrizioni e relievi sacri Latini*, Roma 1995.

Navarro-2017: M. Navarro Caballero, *Perfectissima femina. Femmes de l'élite dans l'Hispanie romaine*, 2 Bde., Bordeaux 2017.

Navarro-2021: M. Navarro Caballero, *Los gentilicios patronímicos en Lusitania. Algunos ejemplos significativos*, in: Arqueología y Numismática, Sevilla 2021, 679-689.

Questori: M.F. Petraccia Lucernoni, *I questori municipali dell'Italia antica*, Roma 1988.

RCAM: Revista de Cercetari Archeologice si Numismatice.

RIT: Alföldy, G, *Die Römischen Inschriften von Tarraco*, Berlin 1975.

Schnegg-2001: B. Schnegg-Köhler, *Die augusteischen Säkularspiele*, Leipzig 2002.

Schnegg-2020: B. Schnegg, *Die Inschriften zu den Ludi saeculares. Acta ludorum saecularium*, Berlin 2020.

Segenni: S. Segenni, *I decreta Pisana*, Bari 2011.

SupIt: Supplementa Italica.

03: L(ocri), C(osilinum), A(tina), V(olcei), Co(rfinium), G(enua), Roma 1987.
18: R(eate), T(rea), A(meria), S(uasa), Roma 2000.

TabSiar: Á. Sánchez-Ostiz, *Tabula Siarensis*. Edición, traducción y comentario, Navarra 1999.

TermeDiocleziano-01 : R. Friggeri - M.G. Granino Cecere - G.L. Gregori (Hgg.), *Terme di Diocleziano. La collezione epigrafica*, Roma 2012.

TermeDiocleziano-02 : R. Friggeri, *La collezione epigrafica del Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano*, Milano 2001.

TermeDiocleziano-03: *Terme di Diocleziano. Il chiostro piccolo della Certosa di Santa Maria degli Angeli*, Milano 2014.

Tyche: Tyche. *Beiträge zur Alten Geschichte, Papyrologie und Epigraphik*, 1986.

ZPE: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.

ÍNDICES TEMÁTICOS.

ÍNDICE DE FUENTES.

Fuentes clásicas.

Bellum Alexandrinum.

52-55:629.

CICERON.

De Officiis.

2. 16, 55:645.

Epistulae ad familiares.

7.1:58,59.

7.3:59.

Pro Sestio.

105:574.

PLINIO.

Naturalis historia.

3.15:62.

3.16:62.

3.20:615.

3.24:501, 595.

5.36:50.

5.37:50.

36. 4.12.13:46.

SUETONIO.

Augustus.

29:50.

44:621.

45:585.

Tiberius.

5.1:572.

Galba.

4:602.

Vespasianus.

18:44.

TÁCITO.

Annales.

1. 36:541.

3.72:50.

4.19:630.

54.1:48.

54.2.:48.

TITO LIVIO.

Ab urbe condita.

7.3:43.

45-44.21:42.

TERTULIANO.

De Spectaculis.

10.1:59.

VALERIO MAXIMO.

Factorum et dictorum memorabilium

2.4:43.

VITRUVIO.

De architectura.

1.3.5: 562.

5:111,127,136,203,204,284,302,304.

5.2.1:63.

5.3:429,490,491,504,537,538,548,665.

5.3.1:63,65.

5.6.6:471.

5. 8.3:223.

5. 9.1: 45,103,193.

5. 9.4:335,336,480.

5.10:61.

5.11.3:110.

10.9.1:119.

Fuentes jurídicas.

Codex Theodosianus.

15.1:578.

15.1.31.1 :578.

Digestum.

50.10.3:578.

50, 10, 3, 1-2:578.

Lex Salpensae.

26:582.

Lex Ursonensis.

70, 71:582.

125:621.

Fuentes epigráficas.

ANNÉ EPIGRAPHIQUE

AE 1888, 28:655.

AE 1891, 33:653.

AE 1892, +1:653.

AE 1892, 145:651.

AE 1894, +50:650.

AE 1894, 64:651.

AE 1904, 115:650.

AE 1904, +118:650.

AE 1906, 12:650.

AE 1908,129:642,958.

AE 1908, 162:643,961.

AE 1909, 160:651.

AE 1909, 162:652.

AE 1914, 45:654.

AE 1914, 46:654.

AE 1915, 33:941.

AE 1917/18, 44:654.

AE 1919, 39:643.

AE 1919, 40:643.

AE 1919, 41: 643.

AE 1919, 42: 643.

AE 1919, 43: 643.

AE 1932, 70:653.

AE 1933, 233:651.

AE 1935, 4:634,941.

AE 1935, +26:653.

AE 1941, 46:654.

AE 1941, 49:655.

AE 1941, +157:651.

AE 1942/43, 102:651.

AE 1946, 198:583.

AE 1947, +17:583.

AE 1949, +154:653.

AE 1949, +186:653.

AE 1951, 86:957.

AE 1952, 177b: 957.

AE 1953, 21:646.

AE 1956,122:956.

AE 1959, 272:604.

AE 1961, 53:651.

AE 1961, 109:652.

AE 1965, 56:948.

AE 1968, 609:651.

AE 1969/70, 388:954.

AE 1972, 249:577.

AE 1975, 526:577.

AE 1975, 834:640.

AE 1976, 351:646.

AE 1977, 465:616.

AE 1978, 145:652.

AE 1978, 402:632,945.

AE 1978, +439:646.

AE 1978, 501:639,949.

AE 1979, 156:652.

AE 1980, 911:652.

AE 1981, +503:577,632,945.

AE 1981, 557:613.

AE 1981, 597:617,924.

AE 1982, 716:639,949.

AE 1983, 210:652.

AE 1983, 515:646.

AE 1983, 522:577,632,945.

AE 1984, 249:652.

AE 1984, 508:646.

AE 1985, 550:633.

AE 1986, 275:646.

AE 1986, 308:646.

AE 1986, 457:923.

AE 1987, 230:652.

AE 1988, +20:653.

AE 1988, +21: 653.

AE 1988, 703:646

AE 1988, 781:610,921.

AE 1989, +358:646.

AE 1989, 408:646.

AE 1989, 420:646.

AE 1990,84:944.

AE 1990, 189:652.

AE 1990, 484:577,636,637.

AE 1990, 654:584.

AE 1990, 1030:642,957.

AE 1991, 20:646

AE 1991, +21:652.

AE 1991, 515:652.

AE 1991, 522:652.

AE 1991, 1030:632,946.

AE 1991, 1238:641,952.

AE 1991, 1678:651.

AE 1992, 300:652.

AE 1992, 977:646.

AE 1992, 1075:587,908.

AE 1992, 1076:587,908.

AE 1992, 1077:909.

AE 1994, 540:652.

AE 1994, 542: 652.

AE 1995, 28:652.

AE 1995, 34: 652.

AE 1995, 354:652.

AE 1995, 942:589,911.

AE 1996, 609:652.

AE 1997, 160:653.

AE 1997, 418:652.

AE 1997, 836:646.

AE 1997, 882:584.

AE 1997, 926: 356.

AE 1997, 936:613.

AE 1997, 1643: 650.

AE 1999, 31:646.

AE 1999, 891:646.

AE 1999, 1069: 641,655,952.

AE 1999, +1221: 653.

AE 1999, +01755:651.

AE 1999, 1828:650.

AE 2000, +37:653.

AE 2000, 507:652.

AE 2001, +33:646.

AE 2001, +39:646.

AE 2001, +87:646.

AE 2001, 1246:603.

AE 2002, +43:646.

AE 2002, +44: 646.

AE 2002, +45: 646.

AE 2002, +46: 646.

AE 2002, 192:653.

AE 2002, +451:653.

AE 2002, +807:356,603.

AE 2002, +853:615.

AE 2003, +15:652.

AE 2003, +47:646.

AE 2003, +48:646.

AE 2003, +49:646.

AE 2003, +50:646.

AE 2003, +146:653.

AE 2003, +282:652.

AE 2003, +352:604.

AE 2003, +626:653.

AE 2003, 986:602.

AE 2003, 990: 932.

AE 2003, +1890:650.

AE 2004, +126:652.

AE 2004, 1798:651.

AE 2005, +760: 941.

AE 2006, +26:652.

AE 2006, 272:652.

AE 2006, +582:572,634,646,941.

AE 2006, 836:639,949.

AE 2007, +70:653.

AE 2007, +539:653.

AE 2007, +710:577,636,943.

AE 2008, +43:652.

AE 2008, +651:646.

AE 2009, +14:653.

AE 2009, +1671:651.

AE 2010, +37:587,653,908.

AE 2010, 746:590,915.

AE 2010, 748:916.

AE 2010, 749:916.

AE 2010, 751:589,917.

AE 2010, 752:589,918.

AE 2010, 753:590.

AE 2011, 566:606,935.

AE 2011, +583:592.

AE 2011, 584:916.

AE 2011, 586:589,917.

AE 2011, 1520:643,961.

AE 2011, +1524:651.

AE 2011, +1526:651.

AE 2012, +674:577,636,943.

AE 2012, 797:590,915.

AE 2012, 1089:640,951.

AE 2012, 1902:642,960.

AE 2013, +110:651.

AE 2013, +130:651.

AE 2013, 732:937.

AE 2013, +740:603.

AE 2013, 836:646.

AE 2013,925:618.

AE 2013, 2134:643,962.

AE 2014, +70:646.

AE 2015, +528:577,636,637,943,944.

AE 2015, 672:589,911.

AE 2015, 870:641,953.

AE 2016, +55:652.

AE 2016, +657:577,636,943.

AE 2016, +753:572,634,646,941.

AE 2016, 847:592.

AE 2016, 1903:651.

AE 2016, 1901f:650.

AE 2017, +59a:577.

AE 2017, +559: 577,646.

AE 2017, 568:634,941.

AE 2017, +570:572,634,646,941.

AE 2017, +1713:651.

AE 2017, +1724:651.

AE 2018, +69:652.

AE 2018, +772:592.

AE 2018, 834:634,941.

AE 2018, 1853:642,959.

AE 2018, +1909:651.

AE 2019, +29:577.

AE 2019, 75:653.

AE 2019, +643:577.

AE 2019, +922:589.

AE 2019, +1834:650.

AE 2019, +1934:651.

AE 2019, +1942:651.

CIL I, 593 (p 724, 739, 833, 916): 652.
CIL I, 1214 (p 970): 653.
CIL I, 3173:604.
CIL I^2, 244:628.
CIL II, 183 (p LI, 692):577,636.
CIL II, 300:622,645.
CIL II, 474: 572,600,634,637,942,943.
CIL II, 478:646.
CIL II, 984:577.
CIL II, 1074:647.
CIL II, 1108:646.
CIL II, 1255:646.
CIL II, 1663 (p 703):646.
CIL II, 1685:646.
CIL II, 2121 (p 885):646.
CIL II, 3094:606,925.
CIL II, 3103:605.
CIL II, 3109:602.
CIL II, 3110:602.
CIL II, 3270:577.
CIL II, 3364:633,947.
CIL II, 3423 (p 711, 952): 592.
CIL II, 3432:589,911.
CIL II, 3515:911.
CIL II, 3869 (p 967):616.
CIL II, 3870:616.
CIL II, 3934:617,924.
CIL II, 6022:616.
CIL II, 5165:577.
CIL II2/5, 31:633,947.
CIL II2/5, 789:575
CIL II2/ 5, 69:646.
CIL II2/ 5, 93:646
CIL II2/5, 789: 646.
CIL II2/5, 1330:646.
CIL II2/7, 56:646.
CIL II2/7, 217:630.
CIL II2/7, 218:630
CIL II2/7,284:629.
CIL II2/7, 311: 629.
CIL II2/13, 246:605.
CIL II2/13, 226:925.
CIL II2/13, 238:925.
CIL II2/13, 273 (p 647):602
CIL II2/13, 283 (p 647):602
CIL II2/13, 329 (p 648):603
CIL II2/13, 393:606.
CIL II2/13, 482:945.
CIL II2/13, 660:602.
CIL II2/14, 305:615.
CIL II2/14, 374:616.
CIL II2/14, 406: 617,924.
CIL II2/14, 595:924.
CIL II2/14, 664:617,923.
CIL II2/14, 820:937.

CIL II2/14, 851: 583.

CIL II2/14, 875:214,583,939, 940.

CIL II2/14, 876:583,940.

CIL II2/14, 877:583,937.

CIL II2/14, 903:938.

CIL II2/14, 914:938.

CIL II2/14, 918:215,583,939,

CIL II2/14, 921:584.

CIL III, 301b:653.

CIL III, 1769a: 653.

CIL III, 1769b: 653.

CIL III, 3096: 640,951

CIL III, 6065: 643,963.

CIL III, 12252:643,963.

CIL III, 14195,07:643,963.

CIL III, 14195,12: 643,963.

CIL V, 429,017:653.

CIL V, 583,10:646.

CIL VI, 877 (p 3070, 3824, 4302, 4351, 4367):

CIL VI, 1063 (p 3071, 3777, 4321):653.

CIL VI, 1064 (p 3071, 3777, 4321):653.

CIL VI, 6055: 636.

CIL VI, 10096 (p 3492, 3906):653.

CIL VI, 23333:653.

CIL VI, 32323:653.

CIL VI, 32324:653.

CIL VI, 32326: 653.

CIL VI, 32327:653.

CIL VI, 32328: 653.

CIL VI, 32329: 653.CIL VI, 32330:653.

CIL II2/14, 961:939.

CIL II2/14, 1023:937.

CIL II2/14, 1027: 617,924.

CIL II2/14, 1035:617,923.

CIL II2/14, 1364: 935.

CIL II2/14, 1391: 935.

CIL II2/14, 3827 (p.967):615.

CIL VI, 32331:653.

CIL VI, 32332:653.

CIL VI, 32334 (p 3824):653.

CIL VIII, 33,4:592,960.

CIL VIII, 309:643.

CIL VIII, 754:651.

CIL VIII, 828:650.

CIL VIII, 853: 651.

CIL VIII, 858:650.

CIL VIII, 860: 650.

CIL VIII, 867: 650.

CIL VIII, 958:651.

CIL VIII, 1284:651.

CIL VIII, 1495 (p 938):650.

CIL VIII, 1498 (p. 1494): 642,655.

CIL VIII, 1503: 650.

CIL VIII, 5365:642,960.

CIL VIII, 6944 (p 1847): 654.

CIL VIII, 6947 (p 1847): 654.

CIL VIII, 6948 (p 1847): 654.

CIL VIII, 7096: 654.

CIL VIII, 7097:654.

CIL VIII, 7098: 654.
CIL VIII, 7121 (p 1848):654.
CIL VIII, 7123 (p 1848):654.
CIL VIII, 7960 (p 967):641,955.
CIL VIII, 7963 (p 967):654.
CIL VIII, 7983 (p 1879):654.
CIL VIII, 7984:654.
CIL VIII, 10620:651.
CIL VIII, 11532:643,960.
CIL VIII, 11998:651.
CIL VIII, 12218:651.
CIL VIII, 12253:651.
CIL VIII, 12347:650.
CIL VIII, 12370: 651.
CIL VIII, 12374:650.
CIL VIII, 12438:651.
CIL VIII, 14334:650.
CIL VIII, 14343:651.
CIL VIII, 14782:651.
CIL VIII, 14783:651.
CIL VIII, 15246a-b:651.
CIL VIII, 15521:651.
CIL VIII, 15532:650.
CIL VIII, 16417:651.
CIL VIII, 16530 (p 2731):651.
CIL VIII, 17829: 655.
CIL VIII, 17837:655.
CIL VIII, 17867:642.
CIL VIII, 17495: 642,960.
CIL VII, 17867:956.
CIL VIII, 19436:654.
CIL VIII, 19513:654.
CIL VIII, 19849:654.
CIL VIII, 23107: 651.
CIL VIII, 23964: 650.
CIL VIII, 24588: 642,958.
CIL VIII, 25428: 650.
CIL VIII, 25808b: 652.
CIL VIII, 26121:651.
CIL VIII, 26482:650.
CIL VIII, 26485:650.
CIL VIII, 26528: 642,655.
CIL VIII, 26559:651.
CIL VIII, 26569: 651.
CIL VIII, 26590:650.
CIL VIII, 26595 a:650.
CIL VIII, 26606: 651.
CIL VIII, 26607:651.
CIL VIII, 26608:651.
CIL VIII, 26631:650.
CIL VIII, 26635: 650.
CIL IX, 2252 (p 862):653.
CIL IX, 2351 (p 911):652.
CIL IX, 3857 (p 1842):653.
CIL IX, 7242:652.
CIL X, 6512:652.
CIL XI, 1421 (p 1263):652.
CIL XI, 7806:652.
CIL XII, 1380:641,954.
CIL XIII, 2658:641,655,952.

CIL XIII, 4132:653.

CIL XIV, 353: 6552.

CIL XIV, 2794: 652.

Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucia

CILA 2,1, 234:647.

CILA 2,1, 382:577.

CILA 2,2, 345:646.

CILA 2,2, 382:577,945.

CILA 2,2, 383:577,945.

CILA 2,2, 392:632,633,946.

CILA 2,2, 394: 632,946.

CILA 2,2, 399:633.

CILA 2,3, 927: 646.

CILA 2,3, 946:577.

CILA 2,4, 1020: 646.

CILA 2,4, 1209:646.

CILA 3,1, 84: 646.

CILA 3,1, 91: 577.

CILA 3,1, 265:646.

CILA 3,2, 420: 646.

Epigraphik-Datenbank Clauss Slaby

EDCS-69000086:592.

EDCS-5500484:600.

EDCS-24500869:602.

EDCS-5502513:602.

EDCS-23900089:603.

EDCS-24700270:604.

EDCS-9001458:613.

EDCS-9100336:615.

EDCS-9100408:616.

EDCS-22800052:618.

EDCS-76100226:622.

EDCS-8300402:633.

EDCS-19000068:636.

EDCS-76100226: 645.

EDCS-8700856:646.

EDCS-43100038:646.

EDCS-5500488:646.

EDCS-45500034:646.

EDCS-9000061:646.

EDCS-8700079:646.

EDCS-8701411:646.

EDCS-10102214: 646.

EDCS-5501258:646.

EDCS-5501112:646.

EDCS-8700853:646.

EDCS-10001318:647.

EDCS-16201909:650.

EDCS-17700352:650.

EDCS-17700354:650.

EDCS-11300892:650.

EDCS-25300056:650.

EDCS-15600927:650.

EDCS-8601104: 650.

EDCS-16700119: 650.

EDCS-17900406:650.

EDCS-17900412:650.

EDCS-25601192: 650.

EDCS-25601258:651.

EDCS-25601295:651.

EDCS-25600723:651.

EDCS-25600724:651.

EDCS-17700451:651.

EDCS-17700347:651.

EDCS-25501631:651.

EDCS-26900629:651.

EDCS-23400825:651.

EDCS-25300065:651.

EDCS-34200068:651.

EDCS-25600857:651.

EDCS-15600853:651.

EDCS-10300633:651.

EDCS-25600106:651.

EDCS-16100237:651.

EDCS-24400115:651.

EDCS-17701157:651.

EDCS-13400163:651.

EDCS-25401737:652.

EDCS-26801057:652.

EDCS-71200586:652.

EDCS-12401862:652.

EDCS-5800774: 652.

EDCS-21300020: 652.

EDCS-5700353:652.

EDCS-7400164: 652.

EDCS-8900856: 652.

EDCS-63900074: 652.

EDCS-20000229:652.

EDCS-10700952:652.

EDCS-11100504: 652.

EDCS-21300332:652.

EDCS-17600013:653.

EDCS-17600014:653.

EDCS-19301259: 653.

EDCS-20500148: 653.

EDCS-20402891: 653.

EDCS-12401765:653.

EDCS-14804880: 653.

EDCS-10601101: 653.

EDCS-26600652: 653.

EDCS-13001977:654.

EDCS-13001978: 654.

EDCS-13002121:654.

EDCS-13002122: 654.

EDCS-13002123: 654.

EDCS-13002145: 654.

EDCS-13002147: 654.

EDCS-13003293: 654.

EDCS-8100187: 654.

EDCS-23600134: 654.

EDCS-23701274: 654.

EDCS-13002212: 654.

EDCS-13002232: 654.

EDCS-15700080: 654.

EDCS-15700079:655.

EDCS-24500250:655.

EDCS-24500258:655.

HISPANIA EPIGRAPHICA

HEp 1989, 311:606,924,925.

HEp 1989, 335:606.

HEp 1989, 339:606,924.

HEp 1989, 543:632,946.

HEp 1989, 639:617,923.

HEp 1990,62:618.

HEp 1990, 109:610,921.

HEp 1990, 384a:606,925.

HEp 1990,384ter:926.

HEp 1990, 469:646.

HEp 1990, 716:617,923.

HEp 1993, 478:944.

HEp 1994, 842: 584.

HEp 1994, 1059:577,636,637,944.

HEp 1994, 1074: 577,636,943.

HEp 1995, 424: 646.

HEp 1995, 581:587,908.

HEp 1995, 582: 587,908.

HEp 1995, 734: 646.

HEp 1995, 766:940.

HEp 1995, 827:575.

HEp 1995, 832:617,923

HEp 1995, 915:356.

HEp 1997, 417: 589,910.

HEp 1997, 418: 589,910.

HEp 1997, 424:589.

HEp 1997, 851: 632,946.

HEp 1997, 866: 646.

HEp 1997, 1103:613.

HEp 1998, 25:577.

HEp 1999, 524: 646.

HEp 2000, 210:603.

HEp 2000, 225a:606.

HEp 2000, 225b:606.

HEp 2000, 225c:606.

HEp 2000, 225e:606.

HEp 2000, 225f:606.

HEp 2000, 301:602.

HEp 2000, 381:590,920.

HEp 2000, 382:920.

HEp 2001, 533:937.

HEp 2001, 536:583,937.

HEp 2001, 690:636,943.

HEp 2002, 477:616

HEp 2002, 488:617,924.

HEp 2003/04, 111:634,941

HEp 2003/04, 612: 632,946.

HEp 2003/04,735:356

HEp 2005, 217:920.

HEp 2005, 218: 589.

HEp 2007, 21:618.

HEp 2007, 471:589,912.

HEp 2007, 472: 589,913.

HEp 2008, 87: 435.

HEp 2008, 221:590,912.

HEp 2009, 419:936.

HEp 2009, 420:583,937.

HEp 2010, 20:590,915.

HEp 2010, 203:916.

HEp 2010, 206:589,917.

HEp 2010, 207:589 ,918.

HEp 2010, 208:590,918.

HEp 2010, 393:616

HEp 2011, 146:935

HEp 2011, 355:602.

HEp 2011, 447:646.

HEp 2011, 461:937.

HEp 2011, 469:938.

HEp 2011, 470:938.

HEp 2011, 482:939.

HEp 2011, 495:940.

HEp 2012, 403:590,915.

HEp 2012, 570:583,936.

HEp 2012, 571:584,943.

HEp 2012, 768:577,636.

HEp 2013,58:618.

HEp 2013, 376:646.

.

HISPANIA EPIGRAPHICA ONLINE

HEpOL 17354:606,927,928,929,930.

HEpOL 19515:583,939.

HEpOL 19521:215,583,939.

HEpOL 24229:606,926,927,928,929.

Índice onomástico.

Agripina: 373,635.

Agrippa: 107, 588, 590, 600, 630, 631,656,942,1060.

Ahmad Benmohamed Al-Razi: 206.

Annia Aelia Restituta: 642.

Anton *Van den Wyngaerde*: 206, 1015.

Antonino Pío, emperador: 418, 486, 611.

Apolo Citaredo:376,386,387,425.

Arquelao el Capadocio: 572.

Asinio Galo: 541.

Asturica Augusta:283.

Atenea Nike: 382.

Atilio:578.

Aulus Castricius Iulianus: 636.

Aulus Veturius Tiro: 636.

Binimelis: 118.

Bover: 118.

Británico:417.

C. Calvisius Sabinus: 602.

C. Julius Proculus Spantamicus: 603,604.

Caio Vibio Gallione: 957.

Caius Caesar: 107.

Caius Heius Primus: 577,578,943.

Caius Vibius Cai: 643.

Calígula, emperador: 368,373, 417,424,914,1057.

Calvino:583, 969.

Capricornio: 512.

Cárites:383.

Casio Longino: 42,629. 630.

Catón: 43,979.

Cayo Claudio Severo:957.

Cayo Vibio Galion:642,957.

Ceres: 82.

Claudio, emperador: 84,174,193,417,418,486,635.

Clodio:938,1019.

Cneo Baebio Gemino: 616.

Constantino Magno: 634.

Coponio:46.

Cornelio Balbo: 43,1042.

Dameto: 118.

Domitiana: 607,932.

Domitilla: 607,932.

Donatiana: 607,932.

Domitilla: 607,932.

Deán Martí:125,155.

Decimus Claudius Drusus:358.

Dionisio Casañal:85,1060.

Domiciano, emperador: 117,175,410, 418,419,487,515,953.

Drusila: 368.

Druso el mayor: 415,605

Druso el menor:605.

Eros: 394,395.

Estefanio:585.

Faustina Menor:419,420,421,425,486.

Fortuna Augusta:587,623.

Furió:118.

Gaius Tautius Semnus:922.

Galba, emperador:602.

Gallus Paetus:911.

Gaspar de la Chica:134,155.

Germánico:373,416,577,599,600,605, 943.

Gnaeus Marcianus:608.

Gneus Pompeius Flaccus:914.

Hercules:64,69,984,1003,1021.

Herois:915.

Hilas:585.

Horai:383.

Iulius Tertullus.

J. Martínez Santa-Olalla:38,134.

Julio César: 972,980,981,985,1014,1019,1032,104,1061.

Juno: 49,380,985.

Júpiter: 1011.

L.Aemilius Rectus: 592.

L. Bennio: 588.

L. Cornelius: 630.

L. Iunio Paeto: 587,588,623.

L.Livius Ocella:602.

L. Manlius Bocchus: 629.

L. Mercello:629,630,637.

L. Porcio Capito: 589.

L. Pupius Praesens: 640.

L. Turellius Geminus:605.

Lammerer: 72.

Licinius Crassus Frugi:602.

Livia:82,354,356,358,359,360,424,450, 602,1031.

Lollianus Avitus: 642,

Lourdes Oronich:354.

Lucius Annius Aelius Clemens: 642.

Lucius Cerialius Rectus: 639,640,949.

Lucius Decumius Celadus: 954.

Lucius Hedius Rufus: 642, 957.

Lucius Iunius: 587,623,909.

Lucius Manilius Gallus: 577,578,633,947.

Luceius Peculiaris: 611.

Lucius Plutius Viator: 954.

Lucii Porcii Valeriani: 919.

Lucio Vero, Emperador: 418,486,611.

M. Emilio Escauro:62.

M.f. Pupinia: 602.

M. Porcius: 602.

M. Postumius Albinus:1040.

Manuel de Miñana:125.

Marabodo el Germano:572.

Marcius Vitalis: 642.

Marco Aurelio, emperador: 418,420,486,611,642,956.

Marco Claudio Marcelo:47.

Marcus Aemilius Ballator: 641.

Marco Manlio Cai:643.

Marco Mario: 58.

Marcus Cornelius Nigrinus: 967.

Marcus Gabinius Sabinus: 602,643,961.

Marcus Lucceius Torquatus Bassianus:956.

María Cantos Fagoaga:397.

Mario Arecio:206.

Mars Ultor: 107.

Melpómene: 396,397,423,1048,1061.

Mendizábal:108

Mercello Persino: 629, 630, 637.

Minerva:382,383,1050.

Mitrídates VI: 47,572,914,974.

Musas: 46, 59, 60, 383, 487,989,1048,1052,1061.

Nerón, emperador: 417,418,577,620,640,643,656,950,979, 1038.

P. Marcius Cuadratus:642,655.

P. Turullio: 589.

Paris: 49.

Pedro Joaquín Soler:86.

Pérez de Barradas y Maura:134.

Persino Mario: 630, 637.

Philon:637.

Pílades: 585.

Polygnotus: 46.

Pompeyo: 42, 43,44,46,47,48,50,51,52,53,55,56,57,59 ,60,61,63,64,65,69,70,94,193,233, 443,454,455,457,479,590,628,914,915, 969,970,974,1019,1027,1031,1032, 1003,1052,1058.

Publius Appius: 917.

Publius Coelius Apollinaris:611.

Publius Cornelius Escipion Nasica: 43.

Q. Cecilio Metelo: 618.

Q. Iulius Cordus: 640,643.

Q. Vario Hibero: 588.

Quintus Silvius Speratus: 640.

Rascúpolis el Tracio: 572.

Rea Silvia: 376,384,385,988.

Rómulo: 385.

San Pedro Nolasco: 86,186.

Sejano: 982.

Sexto Mario: 629.

T. Mercello Persinus Marius: 629.

Tiberio, emperador: 96, 356, 358, 415, 515, 540, 572, 583, 588, 602, 610,613,630, 632,985, 1023.

Trajano, emperador: 450, 487, 572,602, 635, 641, 655, 941,942, 952,967, 982.

Valerio Mésala: 42.

Venus Victrix: 43, 49,50,55,60,1009.

Verónica: 85, 86, 154,157, 375.

Vespasiano, emperador: 44,143,432, 607, 608, 620, 925,934.

Victoria:60,1013,1037, 1049.

Índice toponímico.

Acci: 23,25,26,67.

África:50,82, 182, 188, 479,958,1012,1045.

Africa Proconsularis: 21, 642, 643,647,650,655, 957,960.

Afyon: 240.

Acinipo: 24,26,32,67,68,102,176,178,188,196, 429,432,434,437,439,442,444, 445,448,452, 454, 456, 458,464,469,471,472, 474,476,478,480,481,553,554,558,560, 563,565,566,627,630,634, 637,659,660,991,996,998.

Albanum:92.

Alcudia:118,158,528,968,972,983,985, 1004,1018,1036,1045,1059.

Allifae:649,652.

Alto de Castro:116,171,452,515.

Alto del Cuerno: 515.

Ammaedara: 642,643,960.

Ammaia: 1056.

Anchís: 240,351,352,523,966.

Anzio:92.

Aosta:204,542,1001.

Aquitania:934.

Aradi:648,651.

Argelia: 82,92.

Arlés:106,191,204,253,293,454,455, 469,470,1031.

Armantes (Sierra):240.

Ameria: 649,652.

Asia: 21,34,50,241,643,963,976,1033, 1043.

Asturica Augusta:283.

*Augusta Emerita:*23,24,26,32,34,35,55,67,82,96, 102,103,129,131,147,150,151,170,174, 182,188,193,204,284,286,306,357,378, 389,398,430,432,435,436,439,442,445, 446,448,450,453,455,456,467,469,472, 473,475,478,479,481,483,484,486,487, 542,553,556,558,561,563,565,568,572 579,581,592,600,601, 630, 634,635,637,638,646,658, 659,660,663,664,667,940,941,973,974, 994,999,1005,1026,1034,1035,1037, 1039,1045,1050,1057,1063,1064.

Augusta Raurica: 93,980,1013.

Augustodunum: 641,655,952,980.

Aurgi:577,578,633,636,637,638,947.

Austria:588.

Aventino:60.

Baelo Claudia: 24,26,32,67,429,432,434,437,439,442,4 44,445,448,452, 454,456, 464,469,471,472, 474,478,480, 481,553,560,627,634,637,659,660.

Baetica: 15,21,66,67,429,436,437,440,444,446, 448,449,452,456,464,471,472,474,478, 480,481,482,483,484,485,554,559,561, 564,565,566,569,577,581,627,628,632, 633,638,639,645,646,655,662,663,930, 945,973,975,978,986,988,1064.

Baetulo:25,26,29,33,68,554,637,638, 987,1038.

Bámbola (ladera de):74,83,171,451.

Barcelona:14,15,134.

Beda: 649.

Benevento:92.

Besançon: 245.

Bilbilis:15,16,22,24,26,28,26,,31,34,35,
55,68,71,72,74,77,82,83,84,91,100,131,
138,147,150,154,156,157,158,159,160,
161,163,164,165,167,168,169,170,171,
637,638,173,174,177,178,179,180,181,
188,204,210,219,220,223,224,225,228,
230,231,235,237,238,239,240,242.246,
307,335,336,337,340,342,343,345,347,
351,352,354,356,357,358,361,423,425,
427,429,432,433,436,437,439,442,443,
445,447,451,450,451,454,456,,459,461,
468,469,472,474,477,479,522,524,526,
543,545,546,547,549,550,553,558,560,
566,567,579,612,614,623,624,625,637,
638,659,660,661,669,670,671,672,673,
674,675,676,862,966,981,984,1009,101
3,1014,1023,1024,1025,1052,1054,105
8,1060.

Brattia:640,951.

Bracara
Augusta:25,26,29,68,429,432,433,437,
443,447,451,454,456,463,469,471,472,
474,477, 479, 481,554, 638, 661,
1020,1026.

Brescia:177,181,543.

Buixcarró: 596, 599.

Burgos:134,393.

Cabeza de Griego (cerro):316,350,351.

Cabo Matapán:241.

Caesaraugusta:14,15,16,25,26,28,30,34
35,68,75,77,85,87,88,91,94,99,106,154,
157,158,159,160,161,162,163,164,165,
167,168,169,170,171,173,174,176,183,
184,193,220,221,223,224,225,228,230,
231,234,243,244,247,249,250,283,293,
307,335,336,337,340,342,343,345,347,
351,352,353,365,366,368,369,370,371,
372,373,374,375,423,425,427,429,431,
432,433,436,437,439,442,443,445,447,
450,451,456,461,469,471,472,474,477,
479,480,481,493,501,502,503,504,506,
545,546,547,549,550,551,553,559,560,
566,567,595,597,598,599,600,601,612,
623,624,625,658,659,660,661,677,678,
679,680,681,682,865,976,978,986,995,
1001,1004,1005,1009,1010,1013,1016,
1017,1033,1057,1058.

Can Fanals (necrópolis): 394,968.

Cantalucía :298.

Campo de Marte:
42,44,46,50,56,1032,1052.

Capua: 611,921.

Caristo:241.

Carrara:
82,153,240,241,253,254,271,272,
278,279,350,351,352,359,390,391,392,
597,631,683,684,685,686,687,688,689,
690,741,742,743,744,745,746,747,748,
749,750,860,992,1059.

Carsuale:82.

Carteia:25,26,67,430,432,434,436,437,
439,444,445,448,452,454,456,464,469,
471,473,474,477,478,480,481,553,556,
558,560,565,568,627,634,637,638,661,
978,1014,1015,1049.

Carthago: 642,648,650,958.

Carthago
Nova:14,15,16,25,26,28,31,34,35,36,68,
77,91,97,99,100,107,111,112,138,151,1
53,154,157,158,159,160,161,162,163,1
64,165,167,168,169,170,171,173,174,1
76,177,182,188,189,190,191,204,209,2
19,223,224,226,228,229,230,231,234,2
52,253,254,255,256,2572,258,2592,260
,261,262,263,264,265,266,267,268,269,
270,271,272,273,274,275,276,281,334,
335,336,337,340,342,343,344,345,347,
350,351,353,376,379,381,383,386,388,
415,423,425,426,429,432,433,437,439,
442,443,444,445,447,450,451,455,456,
459,460,468,469,470,472,474,476,477,
479,480,507,508,514,545,546,547,549,
550,551,553,558,560,565,567,568,587,

589,590,591,593,608,614,623,624,625,
629,630,638,656,659,660,661,662,683,
689,690,691,692,693,697,708,711,741,7
42,752,754,755,868,908,914,916,917,9
32,940,964,965,977,988,990,997,998,1
006,1018,1020,1025,1030,1035,1040,
1043,1044,1045,1051,1055,1061.

Casino:204,470.

Castulo: 577,581.

Celsa: 976,1033.

Cerro de la Almagra (Mula):190.

Cerro de la
Concepción:106,171,507,510,512,916,9
17,918.

Cerro del Molinete:507.

Chemtou:240,241.

Cherchel:82,1040.

Cirta:649,654.

Clunia:14,15,16,24,25,26,28,30,34,
35,36,37,68,77,91,99,106,108,110,111,1
14,116,138,154,156,157,158,159,160,16
1,162,163,164,165,166,167,168,169,10,
171,173, 174, 176,
188,196,199,202,220,221,222,223,224,
226,228,229,230,232,234,244,245,281,
284,285,286,287,288,289,290,291,292,
293,294,295,296,297,307,335,336,337,
338,340,342,343,345,347,350,351,352,
353,390,393,423,427,429,432,433,437,
439,442,443,444,445,446,447,452,456,
457,458,461,462,468,469,471,472,474,
476,477,480,515,516,517,519,520,545,
546,547,549,550,551,552,553,558,560,
564,565,568,610,611,623,624,625,638,6
59,661,662,756-
801,873,921,922,965,968,974,978,980,
981,989,990,991,1004,1010,1011,1025,
1030,1037,1038,1047,1051,1052,1057,
1059,1062.

Colchester:92,136,988.

Colonia Patricia:
443,601,627,629,637,660,994,1018,
1022,1023,1032,1044,1049,1059,1060.

Corfinium:649,652.

Conimbriga: 306, 1013.

Corduba:
25,26,33,34,67,248,284,430,431,432,
434,438,439,442,444,445,446,448,451,
452,454,455,456,465,469,471,473,474,
476,477,478,479,481,484,488,553,558,
560,561,566,567,592,627,628,629,637,
638,658,659,661,663,664,667,916,994,
1018,1023,1044,1049.

Corinto:177.

Cotcio:572.

Cuenca:14,310,313,315,399,400,401,40
3,404,405,407,408,813,814,817,819,82
0,967,969,973,983,984,1047,1050,1055
,1056,1058.

Cuicul: 649,654.

Curium: 656.

Curubis:643,961.

Cyprus:21,950.

Dalmatia:21,640,648,653,951,1064.

Dionisio:390,392,393,424,1037,1060.

Ebora:577,636,637,638,944.

Ebro:161,244,245,251,501,503,522,595,
596,599,612,614,976,985,986,1033.

Egipto:596,599.

Espeja:298.

Espejón:298.

Ephesus:643,963.

Epora:629.

Estremoz: 306,435,436.

Eu:639,949.

Europa:50.

Fidenas: 578.

Furnos Minus:649,651.

Gades:
25,26,67,176,430,432,434,438,439,442,
444,445,446,448,450,453,454,456,465,
469,471,473,474,477,478,481,485,557,
558,560,565,627,630,631,637,638,659,
661,977,989,1048,1060.

Gallia Belgica:21,639,648,653,949.

Gallia Lugudunensis:21,641,655,952.

Gallia Narbonensis:21,641,954,975,1064.

Garamantes:50.

Gicico:572.

Giufi:648,650.

Gigüela (río):135.

Glanum:293.

Grecia:354,357,570,597.

Grumentum: 92.

Guadalquivir:595.

Gubbio:204,1022.

Helvia:92.

Herculaneum:204.

Hippo Diarrhytus:648.

Hispania citerior:
15,16,17,20,21,22,24,25,28,29,33,35,36
40,66,67,77,84,88,91,100,102,106,112,
115,138,150,151,156,159,160,162,164,
165,166,167,168,169,172,175,190,193,
230,234,253,293,297,302,304,307,308,
313,334,335,339,347,353,425,427,428,
429,432,436,461,468,471,476,477,478,
482,483,484,486,487,493,494,497,543,
545,546,547,548,549,550,551,552,554,
559,564,566,568,569,572,581,583,586,
602,612,622,624,627,638,639,645,655,
657,658,659,660,661,662,663,664,665,
666,667,668,817,862,908,931,964,970,
972,982,984,986,993,994,996,1003,100
7,1026,1037,1045,1047,1058,1060.

Hispania Ulterior: 581,583.

Iconio: 640.

Inglaterra:92,136.

Isla de Lesbos:52.

Isla de Mallorca:118.

Isturgi:646.

Italia:136,181,188,240,241,357,393,456
571,585,599,986,987,992,1008,1012,
1021,1032,1038,1039,1040,1046,1057,
1063,1064,1065.

Lacio:53,306.

Larinum:649,652.

Larisa:241.

Leptis Magna:
34,82,112,151,177,192,394,205,210,226
394,468,469,470,477,642,940,957,981,
1021,1030.

Libarna:92,193,232,542,1061.

Los Pedregales:298,299,350,351.

Lucca: 542,985.

Lucurgentum:1013.

Lugdunum:152.

Lugo:306.

Luni: 276,455,591.

Lusitania: 21,66,67,
436,438,440,445,446,448,449,453,456,
467,473,475,481,482,483,484,485,554,
559,561,564,565,566,569,581,638,639,
645,646,655,1064.

Lyon: 205,469,470,973,996,1007.

Madaurus: 643,961.

*Magdalensberg:*588,992.

Malaca:
25,26,32,67,188,204,210,430,432,435,
438,439,442,443,444,445,448,453,456,
465,469,471,473,475,478,481,553,555,
559,560,565,567,568,627,630,,633,636,
637,638,659,948,1032.

Mani (península):597.

Marathi: 597.

Medina de las Torres:1045.

Mediterráneo occidental:110,432,455.

Menorca:134,588.

Meseta sur:245,964,1035.

Metellinum:25,26,32,35,67,68,196,430,
432,435,439,445,449,453,454,455,456,
458,467,469,472,473,475,478,479,481,
483,485,553,556,558,561,565,566,567,
634,636,637,638,659,661.

Mileto:74,984.

Mons Aesculapii: 507,908,909.

Munda: 72,964.

Munigua: 647,986.

Mustis:648,651.

Mytilene: 52,53,69,1015,1016,1047.

Narona:649,653.

Navarra:246,970,972,983,990,1056.

Noviodunum Diablintum:641,656,953.

Nyon:245.

Numidia: 21,641, 642,648,654,955.

Ocriculum: 649,652.

Oducia: 575,646,1046.

Olisipo:
24,26,67,180,430,432,435,436,439,445,
449,456,468,469,472,473,475,478,479,
481,483,553,554,558,561,563,565,577,
634,635,636,637,638,658,661,943,996,
997,999,1039.

Orange:
129,191,200,204,252,253,1031.

Oriente: 47,74.

Osset: 646.

*Ostia
Antica*:34,92,101,182,196,479,535,649,
652,1021,1039,1040.

Paestum:55.

Palatino: 42,47,356,986,1049.

Palancia (río): 131,132,452,531.

Paros:354,357,597,599.

Pax Iulia:1018,1019,1022,1037.

Peloponeso:596,597,599.
Península
Ibérica:34,35,68,69,204,246,248,306,45
8,565,570,971,973,974,993,1002,1010,
1011,1012,1014,1027,1031,1041,1051.

Peñaranda de Duero:393.

Pergámo:74,1060.

Periguex:245.

Pisae: 649,652,1054.

Praeneste:1059.

Pirineo:365,369,371,372,597,599.

Pisticci: 649,652.

Pollentia:
14,15,16,24,26,29,31,37,68,77,91,94,10
6,118,119,120,121,123,138,155,157,158
159,160,161,163,165,167,169,170,171,
172,173,174,175,176,203,220,222,223,
224,226,228,229,230,232,233,300,307,
335,336,338,340,343,346,347,357,394,
423,427,429,432,433,436,437,439,444,

445,447,450,456,458,461,469,472,474,476,477,480,481,503,527,528,529,545,546,547,549,550,551,553,554,559,560,563,565,571,618,619,623,624,625,638,658,660,661,967,968,970,972,977,983,985,992,1004,1032,1036,1037,1045,1058,1059.

Pompeya:129,913,915,968,1039,1045.

Qasr al Hadid: 648,651.

Quios:240,241.

Regina Turdulorum: 67,430,432,435,438,439,444,445,448,453,454,456,466,469,473,475,481,553,559,560,564,565,568,627,634,637,638,661.

Regio I:647,652,1064.

Regio II: 647,652.

Regio III: 647,652.

Regio IV: 647,652.

Regio VI: 648,652.

Regio VII: 648,652.

Región del Ponto:47.

Ricina:92.

Ródano:204,595.

Rusicade:641,649,654,955.

Sabratha:981,1041.

Saepinum: 82.

Saintes:245.

Saint-Beat:251,365,597.

Saguntum:14,15,16,23,24,26,29,31,37,68,77,91,96100,102,125,126,127,132,138,147,155,156,157,159,160,161,163,165,167,168,169,170,171,172,173,174,175,176,177,180,181,188,191,204,205,206,207,210,219,223,224,226,228,229,230,232,233,249,301,302,303,304,305,306,307,336,338,341,343,344,346,347,350,351,352,353,396,423,427,429,432,434,437,439,444,445,447,450,452,454,456,459,460,468,469,472,474,476,477,480,483,484,531,533,534,536,543,545,546,547,549,550,553,558,560,565,567,568,575,608,612,615,616,617,623,624,625,638,660,661,662,663,802-812,889,923,932,964,967,971,977,983,998,1012,1030,1042,1059,1061.

Salamis: 422.

Salernum:649,652.

Salduie:501,595,1001,1010,1024,1025,1041.

San Paterno:522.

Santa Ana (campos agrícolas):118.

Santa Bárbara (colina de):171,451,523.

Sekaiza-Segeda: 522.

Segobriga:14,15,16,25,26,29,30,37,68,72,77,91,100,131,134,135,137,138,141,147,155,157,158,159,160,162,163,165,166,167,168,169,170,171,172,173,175,176,204,209,210,211,219,220,223,224,227,228,229,230,231,232,244,245,248,284,293,310,311,312,313,314,335,336,338,341,343,344,345,346,347,350,352,353,398,399,404,409,423,425,427,429,432,434,436,437,439,444,445,447,450,452,454,456,459,461,469,471,472,474,477,480,483,537,539,540,542,543,544,545,546,547,549,550,551,552,553,559,560,563,565,568,577,601,602,603,604,605,606,607,608,622,623,624,625,638,645,660,661,813-821,893,925,926,927,928,929,930,932,934,964,965,966,967,968,973,982,983,984,1007,1019,1021,1025,1047,1050,1054,1058,1060.

Serapis:487,507.

Sevilla:71.

Siarum:577,646.

Sicilia:496,979.

Sidi Abd El Basset, Hr:648,651.

Sidi Naui:651.

Sidi Soltane:651.

Singilia Barba: 24,67,430,
432,435,436,439,442,444,445,448,453,
455,456,466,469,472,473,475,477,478,
481,553,555,558,560,566,567,575,627,
634,637,638,646,659,661,973,1054.

Spoletium: 136,988.

Sululis:648,650.

Taormina: 34,496,996,1040,1060.

Tarraco:
14,15,16,24,26,29,31,34,37,68,72,77,91
100,138,144,147,151,153,156,157,158,
159,160,161,162,163,164,165,166,168,
169,170,171,172,173,175,176,191,192,
214,215,216,217,219,223,224,226,227,
228,230,233,293,306,307,317-
343,345,346,347,351,352,353,357,410,
423,425,426,427,429,432,434,436,437,
439,440,442,443,444,445,446,447,449,
450,451,452,454,456,458,459,460,469,
471,472,474,476,477,480,486,487,492,
493,494,495,496,499,500,545,546,547,
549,550,551,552,553,559,560,564,565,
567,568,581,582,583,584,585,586,612,
614,615,623,624,625,638,658,659,660,
661,662,664,667,822-
861,897,935,936,938,964,966,967,969,
971,973,976,988,993,994,995,1003,
1004,1015,1016,1020,1021,1022,1026,
1037,1040,1042,1043,1045,1046,1047,
1048,1049,1050,1051,1056,1060,1065.

Tarraconense:
66,67,307,426,436,437,440,443,446,44
7,449,451,472,474,479,586,919,937,10
03,1004,1023,1043,1046,1048,1055.

Teanum Sidicinum: 649,652.

Telesia:649,653.

Tepeltensis:651.

Terracina:55,64,69,982,1001.

Teos: 241.

Tesalia:435.

Thamugadi: 642,649,654,956.

Theveste:649,651.

Thugga:642,648,650,655.

Tíber:43,50.

Tibur: 64,69,984,986.

Tívoli:55,1041.

Terracina:55,64,69,982,1001.

Trieste:535,543,1060,1062.

Tucci: 646,915,916.

Thuburbo Maius:648,651.

Turín:92,542.

Uclés:134,157,605.

Urso:24,26,383,430,432,435,439,442,44
5,448,453,456,466,467,469,472,473,47
5,477,478,481,553,557,558,560,565,56
8,601,614,627,634,637,638,661,1006,1
014,1029,1047,1050.

Uthina:643,961.

Uzelis:649,654.

Vaison:204,1004,1006,1018,1030,1053.

Valdeherra:522.

Valencia:531,596,599.

Valle del
Ebro:161,244,245,251,522,599,614,986.

Vallis:649,651.

Venafro:543.

Verona:149,204,543,1046.

Vicus Eburomagus:641,954.

Vicus Supinum: 649,653.

Vina:648,651,1060.

Viver:309.

Volterra:106,182,193,389,479,1041.

Xàtiva:596.