

THEATRUM POMPEI. FORMA Y ARQUITECTURA

Antonio Monterroso Checa

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Resumen

La topografía más moderna del Teatro de Pompeyo en Roma data de 1837. Este hecho, junto con las divergencias e inexactitudes que presentan las distintas plantas del Teatro conocidas, nos motivó a realizar una nueva topografía de los restos del Teatro conservados, lo que ahora nos permite, con todas las cautelas, ofrecer una nueva planta del Teatro pompeyano del Campo de Marte.

Riassunto

Il rilievo più attuale dei ruderi del teatro pompeiano del Campo Marzio é il realizzato da V. Baltard in 1837. Questo fatto, assieme alle divergenze che mostrano fra loro le diverse piante pubblicate del Teatro, ci ha spinto a rilevare di nuovo tutti i resti possibili del più antico teatro stabile di Roma. Questo nuovo rilievo ci permette offrire una nuova imagine del Teatro di Pompeo Magno.

El Teatro construido por Cn. Pompeyo Magno es el monumento más trascendental para conocer el desarrollo de la arquitectura teatral romana. Aunque si bien serán los tres teatros del Campo de Marte en conjunto los que definirán todas las características arquitectónicas que conforman el modelo teatral romano, y que repetirán todos los teatros provinciales construidos a partir de época de Augusto, no es menos cierto que el Teatro de Pompeyo supone un antes y un después en el modo arquitectónico de concebir el Teatro, lo que le confiere un carácter ciertamente especial.

Suficientemente se ha resaltado la importancia social y simbólica del teatro pompeyano, no sólo como ente topográfico romano, sino como punto de partida del desarrollo de la arquitectura teatral romana. Nuestra intención no es abundar aquí en este tipo de consideraciones, aclaradas suficientemente ya por autorizados especialistas¹, antes bien al contrario, pretendemos, desde

las mismas valoraciones monumentales, proponer una nueva imagen para el Teatro de Pompeyo (Figs. 1 y 2), porque consideramos inexacta la que se ha propuesto hasta la actualidad.

Nuestra desconfianza parte y se fundamenta en un profundo respeto a la solemne tradición topográfica romana. Piranesi, Canina, Baltard y Lanciani fueron los primeros topógrafos de Roma que verdaderamente se interesaron por imaginar cómo era en origen el Teatro de Pompeyo: ellos sentaron las bases de todo cuanto hoy podemos proponer. Pero nada del teatro pompeyano ha cambiado desde entonces partiendo del análisis *in situ* de los restos, desde que Lanciani dibujase la planta del Teatro en la Tav. XXI de su *Forma Urbis Romae*, que fundamentalmente, partía de la ya diseñada por Canina.

De un lado, la constatación de que la última autopsia de los restos monumentales del Teatro de Pompeyo fue la realizada y dibujada por V. Baltard en 1837, y de otro, que las restituciones del Teatro realizadas por Canina, Baltard



Fig. 1. Teatro de Pompeyo. Planta de la cavea en el nivel inferior.

1. Vid. Coarelli, 1996, 360-381 y Coarelli, 1997, 539 y ss; Frezouls, 1982, 343-441; Gros, 319-346 y Sauron 1987, 457-473 y Sauron, 1994, 260 y ss.

y Lanciani difieren ostensiblemente (Figs. 3, 4 y 5), tanto en sus medidas como en sus propuestas, nos motivaron a adentrarnos en el conocimiento material del edificio. Para ello, con el amparo de la *Soprintendenza Archeologica di Roma*, personificado en la persona de la Dott.essa Rosalba Quinto, con el apoyo incondicional del Dr. Xavier Dupré y la Escuela Española de Hª y Arqueología del CSIC, con el permiso del “propietario” de casi todo el Teatro, el *Istituto Tata Gi-vanni*, representado en la persona del Sr. Sciarra y, por fin, con la gentileza de los propietarios de la *Curia di Bacco*, realizamos una nueva topografía de los restos conservados². Esa topografía fue realizada técnicamente por A. Gianotti y F. Baudille, ingenieros de la *Università di Tor Vergata*, a quienes agradecemos su ayuda y profesionalidad. Los resultados aquí expuestos son resumen de parte de nuestra Tesis Doctoral.

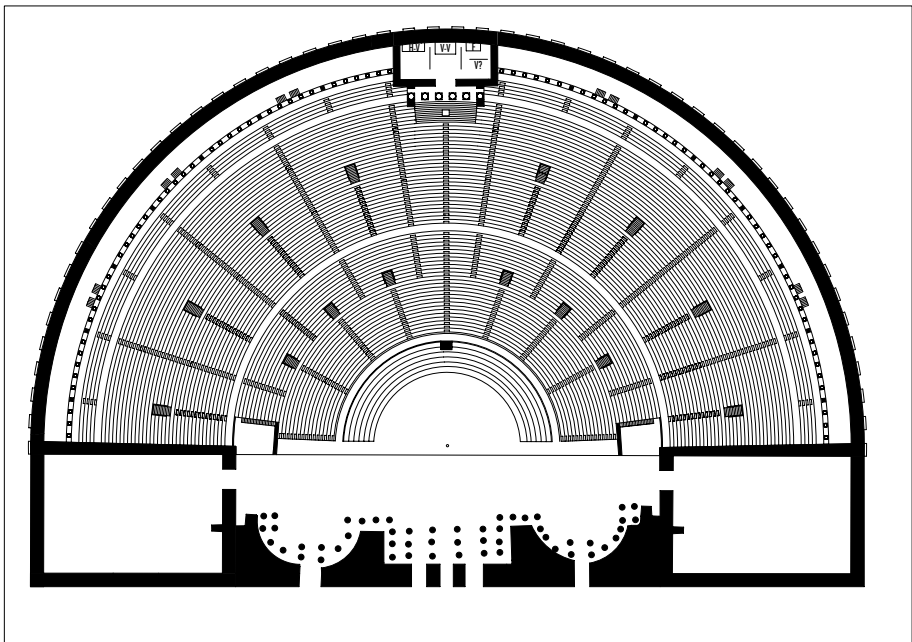


Fig.2. Teatro de Pompeyo. Planta en el nivel superior.

0 50 m

2. Agradecemos al Sr. Paolo Macchioni, regente del Restaurante *Da Pancrazio* todas las facilidades ofreci-

das para poder llevar a cabo la topografía de las ruinas del Teatro conservadas bajo Palazzo Pio.

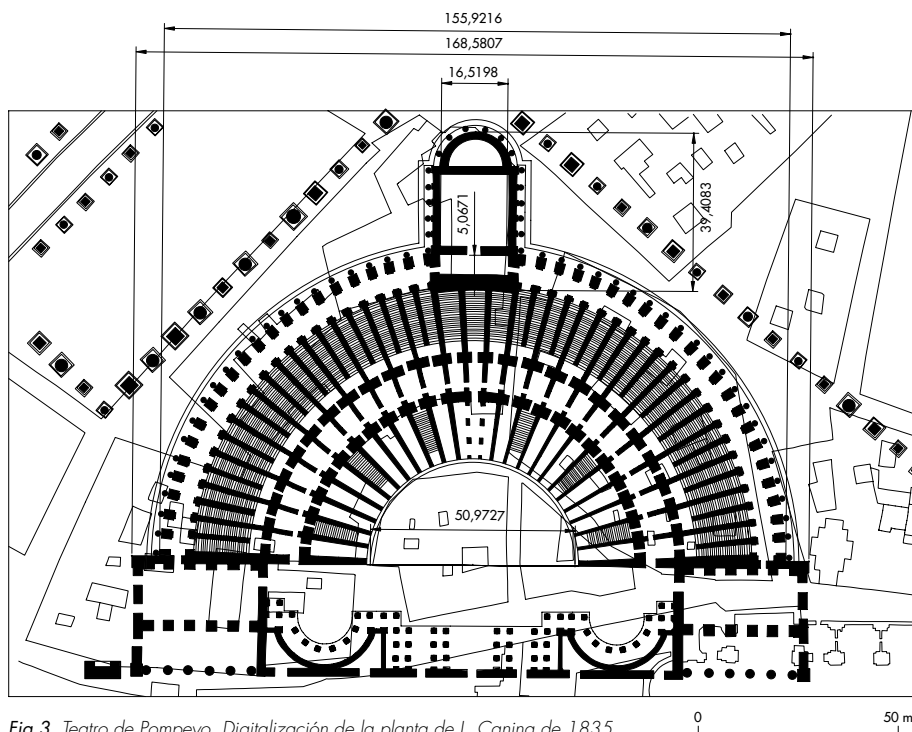


Fig.3. Teatro de Pompeyo. Digitalización de la planta de L. Canina de 1835.

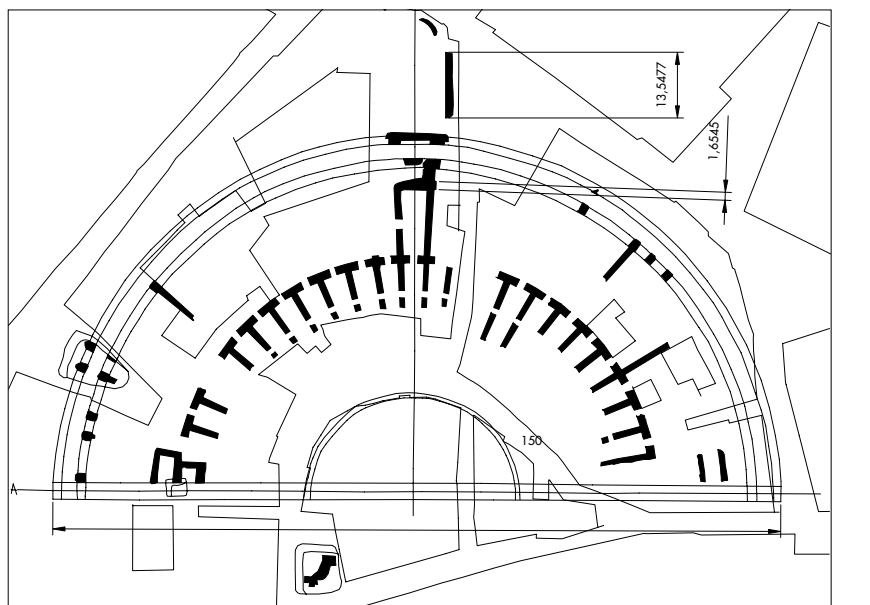


Fig.4. Teatro de Pompeyo. Digitalización de la planta de V. Baltard de 1837.

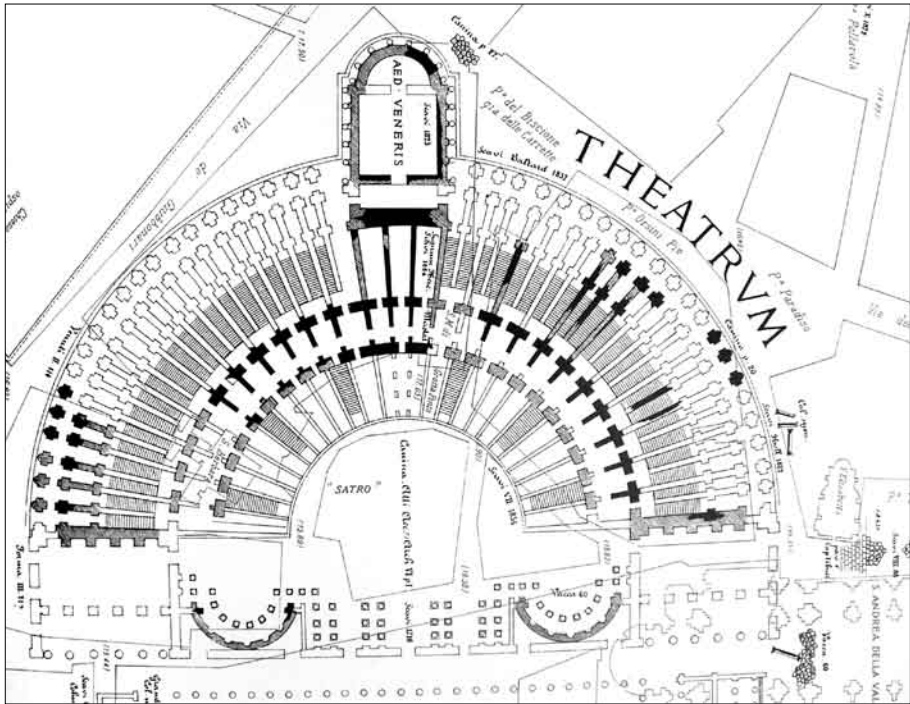


Fig.5. Teatro de Pompeyo. Planta de R. Lanciani.

1. DESCRIPCIÓN ARQUITECTÓNICA DEL TEATRO DE POMPEYO

La interpretación arqueológica que a continuación presentamos parte de una premisa fundamental: sólo la realización de una topografía actualizada y moderna, que mejorase las del s.XIX, habida cuenta de sus divergencias, podría abrir el camino para conocer con exactitud la arquitectura del Teatro de Pompeyo. Esta nueva topografía, junto con los meritorios hallazgos de los notable investigadores decimonónicos, que conocieron más restos de los que en la actualidad son visibles, ofrece la base cartográfica suficiente como para conocer y restituir teóricamente el Teatro, teniendo en cuenta los límites que la realidad actual del monumento impone.

Por cuestiones evidentes de espacio nos limitaremos a describir nuestra interpretación de las distintas partes del Teatro, quedando emplazada la debida justificación de todo cuanto restituimos para la publicación de nuestra Tesis Doctoral.

1.1. Diámetro del teatro

El diámetro del Teatro de Pompeyo es de 165.5920m., es decir, 560 *pedes*, un número divisible modularmente, sobre todo, tratándose de una medida tan clave en el diseño del edificio, por 7³. Con una medida de 560 *pedes*, los pilares de la fachada tendrían unos 2.75m. de espesor longitudinal y el *ambulacrum*, una amplitud de 3.85m.

El límite del Teatro no puede ser inferior a 558 *pedes*, porque esto generaría un *ambulacrum* estrecho y unos pilares de fachada poco consistentes, ni mayor de 560 *pedes*, porque se sobrepasarían los límites del edificio, situados en la puerta lateral occidental de la iglesia de *S. Andrea della Valle*, documentados por R. Lanciani primero y por A.M. Colini después⁴.

1.2. Orchestra hasta el primer *balteus* y *orchestra inter gradus imos...* (Vitr.V.6.5.)

Conocidos los confines externos de la *cávea* podemos evidenciar la medida de la curva más interna del hemiciclo, que es, junto con la de la fachada, la más fundamental, porque sólo a partir de su situación precisa existirá base firme para calcular la separación entre la *cávea*, la *orchestra* “vitrubiana”⁵ y la superficie de la *orchestra* interior al primer *balteus*⁶.

El diámetro de la *orchestra* recintada por el primer *balteus* es $\frac{1}{4}$ del diámetro del Teatro, 140 *pedes*, es decir, 41.398m. Este es el diámetro que podemos proponer como más ajustado para la *orchestra*, porque es el único donde

3. En palabras de G. Sauron, el nº 7 es el “*noeud de toutes choses*”: Cicerón, *De Re Publica*, VI, 18. “*septem...qui numerus rerum omnium fere nodus est*”. Y es el número que simboliza la perfección. Este número yace detrás del imaginario de quién ideó la configuración de los *opera Pompeiana*, M. T. Varrón. G. Sauron encuentra en diversas cifras que arrojan distintas partes del Teatro este apego al nº 7 y a sus múltiplos: 14 Naciones de Coponio, 14 filas en la *Lex Roscia Theatralis*, organización de la lista de esculturas ofrecidas por Taciano en grupos de siete. “*comme pour les Nations de Coponius, le chiffre sept n’a pu éter ici retenu par hasard par l’auteur du programme de la décoration des opera Pompeiana*”. Cfr. Sauron, 1994, 260 y 263.

4. Vid. *Infra*.

5. Justo donde *cavea* y primera *praecinctio* se juxtaponen se ubica la base de partida de la modulación vitrubiana referente al teatro latino. El Teatro de Pompeyo seguramente sirvió de *exemplum* arquitectónico para el tratado de Vitrubio. Cfr. Gros (Ed), 1997, Libro V; Tosi, 1994, 171-185 y Tosi, 1997, 49-75. La teoría modular de Vitrubio, tanto para situar la *cávea*

(Vitr.5.6.1.), como para establecer las medidas del frente escénico y las proporciones de los órdenes arquitectónicos (Vitr.5.6.5-8), parte de la situación de la primera curva del teatro, que para Vitrubio era también el límite de la *orchestra*, justo delante de la primera fila de gradas. Vid. *Infra*. Por ello es tan fundamental precisar correctamente la situación y medidas exactas del primer muro anular. Vitrubio entendía la *orchestra* como el semicírculo situado entre *cavea* y *pulpitum* atendiéndose “*dunque al magisterio varroniano, oltre che all’ormai invalso uso di questo termine anche per teatri latini*”. (Cfr. Corso, A., en Gros (Ed), 1997, 703, nota. 217). “*Ipsius autem theatri conformatio sic est facienda uti quam magna futura est perimetros imi, centro medio concolato circumagatur linea rotundationis...*” (Vitr.5.6.1.) eran sus preceptos para dibujar el perímetro de la *cavea*, y, “*Orchestra inter gradus imos quod diametron babuerit...*” (Vitr. V, 6.5.) es el comienzo de la descripción de las partes del teatro que se proporcionan a partir del diámetro de la *orchestra*. (Cfr Gros, 1994, 59; Corso, A., en Gros (Ed), 1997, 703, nota.217 y Tosi, 1994, 176).

convergen armónicamente todos los elementos a conjugar⁷, y porque casi ningún teatro italiano de considerable tamaño, desde época triumviral hasta época julio-claudia, construido sobre muros radiales tiene un diámetro de la *orchestra*, es decir, de la zona semicircular reservada a los senadores, inferior⁸ o superior⁹ a $\frac{1}{4}$ del diámetro de la *cávea*. Conjugando nuestra evidencia topográfica y la relación proporcional entre el diámetro de la *orchestra* y de la *cávea* de los teatros citados, nos parece que la medida de 140 *pedes* para el diámetro de la *orchestra* del teatro pompeyano es el más razonable.

Para la medida de la *orchestra* de Vitrubio, ocurre algo que nos parece de notable importancia: su diámetro es de 150 *pedes* justo en la cara interna del

6. Es decir el lugar cerrado reservado a los senadores. Designemos convencionalmente la *orchestra* como el espacio semicircular situado entre el *pulpitum* y el *balteus* anterior a la primera *praecinctio*, al modo historiográficamente tradicional. Es decir, como una realidad cerrada, separada y distante con respecto al resto del teatro. Elegimos esta opción porque la realidad de los teatros herederos del modelo romano demuestra que existe una relación proporcional constante entre el diámetro de la *cávea* y el del espacio semicircular reservado a los senadores. *Vid. Infra*. Sobre los comentarios de Vitrubio, además, P. Gros dejó escrita una precisión clave que “consiente” esta elección: “*Il s’agit d’inscrire dans le cercle de l’orchestra, ou plus précisément dans celui qu’on peut tracer à partir du périmètre inférieur de la cavea...*” (Cfr. Gros, 1996, 279). No existen dudas sobre la precisión de la denominación vitrubiana sobre los límites de la *orchestra*, lógica además, porque los *aditus* laterales desembocan en la primera *praecinctio* y no tras el *balteus* que cierra el hemicírculo menor del teatro. Pero Vitrubio no instituyó relación proporcional entre la *cávea* y la *orchestra*, y no dio indicaciones sobre el diámetro de aquella, quizás “*per non dare ai due modelli*” (romano y griego) *una grandezza preconstituita*”. (Cfr. Tosi, 1994, 180). Habida cuenta de la verificación de estas relaciones proporcionales, optamos por no considerar a la primera *praecinctio* como parte integrante de la *orchestra*. Así entenderemos las referencias que siguen a partir de ahora.

7. Angulación de los muros radiales, profundidad de los ambientes que sostienen la *ima cavea*, extensión de la *ima cavea*, amplitud y diámetro resultante de la *orchestra* y proporciones de ésta con respecto al diámetro del teatro.

8. En Italia, del conjunto de grandes teatros construidos sobre subestructuras radiales, no hay ejemplos de *orchestrae* con proporción inferior a $\frac{1}{4}$ con respecto al diámetro de la *cávea*. *Vid. Infra*. Sólo el Teatro de Bologna, como producto de una remodelación, pasó de tener una proporción exacta de un cuarto, a tenerla de $\frac{1}{4.428}$, cuando en una segunda fase la *orchestra*

paso a medir 21m. y el diámetro de la *cávea* 93m. (Cfr. Ortalli, 1986, 82 y 83). En Francia sólo hemos detectado dos ejemplos dentro del conjunto de grandes edificios; el caso del Teatro de Orange: Diámetro: 103m., *orchestra*: 19m., proporción: 1/5.421. (Cfr. Ciancio-Pisani, 1994 I, 461) y el de *Vienne*: Diámetro: 130m., *orchestra*: 24m., proporción: 1/5.416. (Cfr. Ciancio-Pisani, 1994 II, 40).

9. En el Teatro de Pompeyo una *orchestra* próxima a una proporción de $\frac{1}{3}$ rondaría los 55m. de diámetro, es decir, un diámetro mayor que el de la *cávea* de muchos teatros romanos. Esta medida, no lo olvidemos, sería desmesurada para calcular el resto de sectores del edificio, como la longitud y altura del frente escénico. En Italia sólo hay dos teatros construidos *in plano* con proporción aproximada de $\frac{1}{3}$. Uno es el de Ostia, que quizás debido a la gran cantidad de personajes notables que debió acoger en función de su estrecha ligazón con Roma supera esa proporción. Tiene una *orchestra* muy grande en comparación con el diámetro de la *cávea*. Tradicionalmente se ha propuesto un diámetro para el primer graderío augusteo de entre 78.80m. y 80m. aprox. (Cfr. Tosi, 2003, 85; Ciancio-Pisani, 1994 II, 536 y Battistelli-Greco, 2002, 400), pero en el se ha incluido el pórtico que rodea al teatro en su primera fase y que no sostenía nada del graderío. En nuestra opinión, el diámetro de la primera *cávea* alcanza sólo los 63.50m., es decir, 215 *pedes*, y el de la *orchestra* 23.69m., 80 *pedes*, lo que da como resultado una proporción de 1/2.6804. El otro ejemplo es el Teatro de Sepino, similar en proporciones, que tiene un diámetro total de 61.40m. y cuya *orchestra* alcanza los 20.19m., resultando una proporción de: 1/3.0411 aprox. (*Vid. Gaggiotti, 1982, 46*). En Croacia, dentro de este tipo de ejemplos, destaca sólo el caso del teatro menor de Pola: Diámetro: 82m., *orchestra*: 28m. aprox., proporción: 1/2.920. (Cfr. Ciancio-Pisani, 1994 I, 303); Y en Francia, de los teatros significativos de época augustea o julio-claudia, sólo el de Vaison La Romaine tiene esa proporción: Diámetro: 95-96m., *orchestra*: 30m., proporción: 1/3.200 aprox. (Cfr. Ciancio-Pisani, 1994 II, 22).

primer muro anular, que debe corresponder con el frente del escabel o de la primera grada. Es decir, resulta un número contundente, y lo que es más importante, es el único n° posible, dentro del margen métrico en el que nos movemos, que se puede dividir a la vez en múltiplos y submúltiplos de dos¹⁰, cuatro¹¹, cinco¹² y seis¹³, como el n° doce¹⁴, que son los módulos en los que se fundamenta Vitrubio, y que da como resultado número enteros y fracciones en medios, tercios o cuartos, sin decimales pertenecientes a números primos no divisibles. Partiendo de la cifra de 150 *pedes*, no sólo las partes que se desgajan primariamente del diámetro de la *orchestra* toman números enteros, sino que como veremos en la restitución de la *frons scaenae*, también las segundas partes que se proporcionan a partir de las primeras adquieren números enteros y fracciones exactas¹⁵.

Este es un argumento bidireccional y recíproco en sí mismo: si es cierto que Vitrubio normativizó las proporciones del teatro pompeyano en su tratado, como parece lo razonable¹⁶, 150 *pedes* era el único número posible para la primera curva según las divisiones numéricas a realizar. Y a la vez, si de la topografía realizada se desgaja esta medida, es que parte de la teoría vitrubiana nace de la normativización de las pautas arquitectónicas del teatro pompeyano.

Entre el diámetro de la primera curva, 44.3550m. (150 *pedes*), y el de la *orchestra* 41.398 (140 *pedes*), queda además justo el espacio para una *praecinctio* de cinco *pedes* de anchura¹⁷, es decir, el submúltiplo más pequeño en quintos del diámetro de 150 *pedes*. Esta cifra de 150 *pedes* permite hipotetizar ya además, desde la realidad arqueológica y sin prejuicios teóricos, la asignación de otro número rotundo para la otra parte fundamental del Teatro, la longitud del frente escénico, cuyas proporciones, según Vitrubio, resultan del doble del diámetro de la *orchestra*¹⁸: así pues 300 *pedes*. (90m. aprox). Esta medida es respetada escrupulosamente por el diseño de la *frons scaenae* conservado en la *Forma Urbis Marmorea*.

10. El doble de ese diámetro será la medida del frente escénico. (Vitr.V.6.6).

11. La altura de las columnas del primer orden de la *frons scaenae* son un cuarto de ese diámetro. (Vitr. V.6.6).

12. Para el *pulpitum*: 5 *pedes* de altura máxima. (Vitr. V.6.2). El entablamento del primer orden de la escena un quinto del diámetro. (Vitr.V.6.6).

13. Para la altura de los *aditus* 1/6 del diámetro de la *orchestra* delante de la primera grada. (Vitr.V.6.5).

14. El *podium* que sustenta el primer orden de la escena será un doceavo del diámetro de la *orchestra*. (Vitr. V.6.6).

15. El tercer orden de la escena parte de las proporciones del segundo, y éste a su vez de las proporciones del primero.

16. Así, Gros y Tosi. *Vid. Supra*.

17. El doble de la anchura de la primera *praecinctio* del teatro de Ostia.

18. El arquitecto cuando estipula que la escena debe medir el doble aproximado del diámetro de la *orchestra*, se está refiriendo sólo al frente escénico y no a todo el edificio escénico. "*Scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex fieri debet*". (Vitr, V.6.6). (Cfr. Tosi, 1997, 58 y notas 64 y 65).

1.3. *Ima Cavea*: Epidermis y accesos

Según nuestra restitución, al sector inferior de la *ima cavea* desembocarían seis vomitorios espaciados aproximadamente 20 grados y dispuestos cada dos ambientes de las substrucciones. Las dimensiones y desnivel de las escaleras de esos vomitorios no nos son conocidas, pero es bastante probable que a través ellas se desembocase en la parte intermedia de la *ima cavea*. Para conocer exactamente dónde podían desembocar y qué sentido arquitectónico tenían, debemos “ver” primero como era la *ima cavea*.

La cávea empezaba a partir del semicírculo de 150 *pedes* de diámetro que delimita la *orchestra* vitrubiana. Las primeras piezas marmóreas corresponderían, quizás, al escabel situado delante de la primera fila, como es habitual en casi todos los teatros¹⁹. Este escabel o reposapié tenía una profundidad, lógica, de un *pes*, como por ejemplo mide el escabel del Teatro de Gubbio.

A partir de él comenzaban las filas de asientos, que podemos calcular con exactitud, tanto en dimensiones como en diámetro, porque se conservan algunas piezas marmóreas originales²⁰ (Fig.6) cuya profundidad es de 74 cm, es decir, los dos pies y medio que Vitrubio estipulaba como medida máxima²¹. Con esta profundidad, desde el primer muro anular al segundo, que delimitaría la primera *praecinctio* en la epidermis, caben 27 filas de gradas, quedando llamativamente la fila número catorce justo a la mitad de los ambientes que sostuvieron la *ima cavea*.

Si restituimos las escaleras de subida a la *ima cavea* con unas medidas de 26cm. de altura por un *pes* de profundidad, como son aproximadamente las del Anfiteatro Flavio, desembocarían justo en la fila 15. Es decir, las catorce primeras gradas del Teatro de Pompeyo tuvieron accesos exclusivos. Evidentemente estos datos no pueden ser coincidencia: el hecho de que “por fuera” hubiese veintisiete gradas, y “por dentro” las escaleras desemboquen en la fila número quince, indica que la parte más baja de la *ima cavea* del teatro pompeyano cumplía escrupulosamente las disposiciones de la “aplaudida” *Lex Roscia Theatralis*²². La *ima cavea* del Teatro de Pompeyo era así la primera materialización pétreo de la ley de *Roscio Otho*²³.

19. Este escabel servía, sobre todo, para evitar molestias entre los pies de los espectadores de la primera fila, ya sentados, y los que deambulaban por la primera *praecinctio*. El escabel no es sólo propiedad de quienes se sentaban en la primera grada. En algunos teatros, como el caso del de Teano en Italia o el de Acinipo en *Hispania*, las *praecinctiones* superiores también tienen este escabel, porque sirve también como un elemento regulador de la pendiente de la cávea justo cuando se insertan los pasillos divisorios.

20. Vid. Monterroso, 2006, 45-64.

21. Vitr. V, 6.1.

22. Cfr. Cass. Dio.36.42.1.

23. Quizás con anterioridad al teatro pompeyano, la *Lex Roscia*, se pudo haber cumplido en el Teatro de *Scaurus*. Y posteriormente, quizás sólo en el Teatro de Marcelo, o en el de Balbo, porque, seguramente, esta disposición sólo se podía cumplir en los enormes teatros de Roma. El único sitio donde había espacio y caballeros para llenar catorce filas de un teatro.



Fig.6. Cavea. Grada de la reforma augustea.

Seguramente, como ocurría en el Teatro de Spoleto o más tarde en el Coliseo, la anchura de los *vomitoria* en la cávea era menor que la de las escaleras internas de subida. Las escaleras se estrecharían seguramente justo antes de desembocar en la cávea, para que los *vomitoria* no restaran una anchura desmesurada al graderío. Sobre si el resto de ambientes que soportaban la *ima cavea*, distintos a los que tenían escaleras, eran accesibles o no, es algo sobre lo que no hay certeza alguna. Posiblemente algunos tuvieran acceso, y se aprovechara su espacio para algún tipo de uso, quizás de almacén, pero la mayoría seguramente no eran accesibles²⁴.

1.4. Restitución de la articulación del graderío de *ima cavea*

La *ima cavea* estaba dividida en veintisiete filas de gradas y a las primeras catorce desembocaban seis *vomitoria*. Queda por saber cómo se dividía radialmente la epidermis de la *ima cavea*. Seguramente los vomitorios de acceso

24. Como ocurre generalmente en los ambientes más profundos de los graderíos levantados *in plano*. Como muestran los teatros de *Carsulae*, Gubbio, Spoleto, Otricoli, Ostia. Minturno o *Helvia Ricinia*.

a las filas reservadas al *ordo equester* conectarían con unas escaleras ya en la epidermis de la *cávea*, las cuales bajarían hasta la primera fila²⁵. De este modo, ya en la superficie habría al menos seis escaleras radiales, pero estas se interrumpirían en la fila catorce.

Para resolver el acceso a las trece filas de gradas superiores que faltan sólo hay una posibilidad razonable: interrumpir las escaleras que dan a acceso a las catorce primeras en los *vomitoria*, y disponer otras entre cada una de ellas, que desde la fila quince abastezcan a las trece filas superiores. Estas escaleras también quedarían espaciadas por ángulos de veinte grados, manteniendo el ritmo del *maenianum* inferior, haciendo así que la *ima cavea* tuviese ya los nueve *cunei* en lo que se concibió el diseño de las divisiones mayores de toda la *cávea*.

Los vomitorios abastecerían así a toda la *ima cavea* pero con una diferenciación clara de itinerarios. Esta opción es la mas coherente por dos cuestiones; primero porque las comunicaciones en el sector mas “noble” de la *cávea* serían más fluidas. Y, segundo, porque esta división, que hace que la *ima cavea* tenga dos *maeniana*, está en consonancia con la división arquitectónica teórica que debe tener el mayor teatro de Roma, el único en el que se pudo observar la mayor imagen de la ciudad “sentada” y jerarquizada. En época republicana, con esta organización, se conseguiría privilegiar, como mandaba la ley, a los caballeros y senadores del resto de espectadores, para los que no existían entonces disposiciones legales concretas²⁶. Y ya desde época augustea, en la *ima cavea* pompeyana, se podrían disponer a los espectadores que tenían sitio reservado en el primer graderío por encima de las catorce primeras filas de gradas²⁷. En este sentido, cabe preguntarse, si las disposiciones de época augustea no son la imagen legal de la realidad material y funcional que ofrecía el teatro pompeyano, el único de Roma donde había sitio en la *ima cavea* por encima de las

25. Como se documenta en los teatros itálicos que en la actualidad conservan *vomitoria* de acceso al primer graderío. Es el caso del Teatro de Marcelo en Roma, tal y como restituyen Calza Bini (Calza Bini, 1953) y P. Fidenzoni (Fidenzoni, 1970), del Teatro de Teano (Sirano et al., 2002, 317-336), del Teatro de Spoleto (Monteroso-Gorostidi, 2005, 311-150), seguramente del Teatro de Teramo (Mazzitti, 1983, Tav.1) y del Teatro de Benevento (Giampaola, 1991, 121-131). Estos accesos también son presumibles en otros teatros peor conservados; en el caso del teatro de Ostia, donde los *vomitoria* de la *media cavea* también desembocan a unas escaleras que bajan hasta la *praecinctio* que divide *ima cavea* y *media cavea* (Calza et al. 1953,

Tav 4); también en el Teatro de *Urbs Salvia* (Amucano, 1992, 109-124) habría correspondencia entre vomitorios y escaleras de la *cávea*; el Teatro de Falerio Piceno (Delplace, 1996, 117-125), como sucede en el de *Caesaraugusta* en España (Escudero-Galve, 2003, 75-86) es el único caso italiano bien conservado donde los *vomitoria*, que desembocan a la *praecinctio* entre *ima cavea* y *media cavea*, no se corresponden con escaleras. En provincias destacan el teatro de *Leptis Magna* en Libia (Caputo, 1987, Tav. 1) y los de Lyon y Orange en Francia (Cfr. Ciancio-Pisani, 1994 I, 262 y 461), o el de Córdoba en España (Ventura, 2006, e.p.).

26. Vid. Pociña, 1976, 435-442.

27. Cfr. Edmoson, 2002, 41-64.

filas de los caballeros. Y más, teniendo en cuenta que Augusto reformó todo el complejo pompeyano, marmorizó la *cavea* y diseñó su organización jerárquica incidiendo en las gradas los puestos reservados a los distintos grupos sociales²⁸. Así, ya en la época de los *Ludi Saeculares* y de la *Lex Iulia Theatralis* augustea, se pudo reservar el primer tramo para los caballeros, los soldados que habían conseguido la corona cívica y los *XX viri*. Y el segundo para los soldados y veteranos, los hombres casados, los *pueri praetextati*, y sus pedagogos. Todos, como sentencian los textos clásicos, tenían derecho a ocupar unos puestos de la *ima cavea* distintos a los de los caballeros²⁹. Para todos los rangos sociales a los que las fuentes conceden sitio en la *ima cavea* a partir de Augusto hace falta un graderío como el del Teatro de Pompeyo. En el de Marcelo no hubo sitio para todos.

De este modo resulta una división lógica de la *ima cavea* en dos *maeniana* delimitados transversalmente por la fila número 15³⁰ y longitudinalmente, por sus escaleras, y, sobre todo, por la escalera central que ascendía al templo de Venus.

1.5. El sector central de las substrucciones

Los muros radiales en el sector central de las substrucciones dejan una anchura muy reducida entre sí desde la zona más profunda de la *cavea* del Teatro: los tres ambientes centrales tienen unas medidas diversas del resto.

Todos los ambientes del tercer giro de substrucciones medían más de seis metros en su frente mayor, pero los ambientes centrales solo alcanzan los cinco metros de anchura. Esta anchura menor conlleva que, al “partirlos” en el cuarto giro, insertando un muro radial en el centro de cada ambiente, sólo queden espacios de 1.4m. de anchura, a diferencia de los 2.5m. del resto de ambientes. Esta medida de 1.4m. de anchura impide la presencia de arcos en este sector del paramento interno del *ambulacrum*, y de cualquier acceso al sector central de las substrucciones. Así pues, lo lógico, como ya aventuraban Canina, aún más Baltard y Lanciani es que este sector de las substrucciones fuera completamente macizo. Al menos, el paramento interno del ambulacro anular aquí era completamente ciego, y también el externo, como dibujó Baltard.

28. Vid. Monterroso, 2006, 45-64.

29. Cfr. Edmonson, 2002, 47.

30. La fila 15 no puede ser una *praecinctio* como tal porque no hay muro semicircular debajo que justifique la existencia de un pasillo. Y además, su existencia, hubiera implicado la división definitiva de la *ima cavea* en dos graderíos independientes, porque se hubiera

provocado un cambio en la pendiente del teatro al insertar un pasillo. En realidad la fila 15 era una fila más de gradas, donde posiblemente se dispusiesen, ya en época de Augusto, los *apparitores* y quizás los esclavos públicos, que se sabe dividían las dos “clases” de la *ima cavea*. Cfr. Edmonson, 2002, 47.

Esta angostura se fraguaba desde la profundidad del primer giro de substrucciones, donde ya los muros radiales estaban bastante más próximos entre sí que en el resto de ambientes de la cávea. En el segundo giro, la topografía realizada demostraba que los ambientes eran también más estrechos que el resto y lo mismo ocurría en el tercer giro. Así pues la opacidad constructiva del cuarto giro en su sector central se buscó desde el interior, lo que condicionó las medidas de todos los ambientes de la cuña central de las substrucciones del Teatro.

Estas medidas, bastante más estrechas, sólo se explican desde la obligación de tener que soportar, en la *summa cavea*, el templo de *Venus Victrix*, cuyo verdadero podio está en el espacio central del cuarto giro de substrucciones del Teatro.

Así, el templo de Venus contaba con un sustento en el interior de las substrucciones del cuarto giro de 24.8527m. de longitud y 7.5148m. de profundidad. A esta última medida hay que añadir la anchura del ambulacro anular, y la de los pilares de la fachada, lo que alargaba hasta los 13.8821m. la profundidad del podio conformado para el templo en el interior de las substrucciones. Del análisis de las dos medidas resulta una consecuencia clara: el podio del templo tenía una proporción 2:1.

1.6. El edificio axial exterior

Para la interpretación del edificio anexo en el centro de la fachada del teatro pompeyano, tradicionalmente interpretado como sustento del Templo de Venus, contamos con escasos elementos de juicio. Pero aún así, más numerosos que los que tuvieron Canina o Baltard, debido a la realización de las excavaciones de 1864 en el P. Pio.

Los elementos en consideración se reducen al análisis del muro septentrional de bloques de “*peperino*”, que es actualmente inaccesible y que sólo podemos analizar a través de la bibliografía, y a los restos excavados por J. Gabet en 1864, concernientes sobre todo al muro meridional.

1.6.1. El muro septentrional. (Fig. 7)

El primer factor a tener en cuenta es la cota que alcanzan los bloques pétreos conservados de este muro. Para definir este dato, habida cuenta de que el lugar donde se conserva el muro septentrional es inaccesible desde hace años³¹, solo podemos confiar en las altimetrías seguras con las que contamos.

31. Cfr. Tosi, 2003, 734, nota 46.

Hay un dato fundamental: la cota de colmatación de todas las estructuras del Teatro estudiadas es homogénea. Así, las cuatro hiladas de bloques que conforman la visión que tenemos de este muro, estarían por encima de la cota 14.50 m.s.n.m., debiéndose cifrar el alzado visible del muro en torno a los tres metros. Justo encima de ésta última hilada está el primer nivel de suelo del Palacio Pio, que es la misma que la de los arcos del orden inferior de la fachada externa de la cávea, aproximadamente la cota es de 18.65 m.s.n.m.



Fig.7. Edificio axial externo. Cara interna del muro septentrional. (De Colini, 1937).

Dato de importancia es el grosor. Por la posición del muro, exterior a uno de los extremos del sector central de substrucciones, y por el lugar donde Canina y Baltard dibujaron una de sus caras, este muro puede llegar a medir como máximo 2.60m. de grosor³², es decir, la anchura de uno de los pilares de la fachada del teatro. Así, este muro, sería la proyección hacia el exterior del un pilar. A este grosor sólo se podrían añadir los 45-50cm. que sobresaldrían la semicolumnas decorativas externas, que, en cualquier caso, no influyen en la capacidad de carga del muro.

32. Aunque es posible que bastante menos, habida cuenta de que, como demuestra la fotografía que presentamos, sólo se ensancha para formar una esquina justo cuando conecta con el *ambulacrum*.

1.6.2. El muro meridional. (Fig. 8a)

Es algo mejor conocido por las sucintas descripciones de Kohler³³, Pellegrini³⁴ y Grifi³⁵, además de por la sección que del mismo dejó Gabet (Fig. 8b). De este muro sólo se conoce el paramento externo, del que destacan tres semicolumnas de travertino de 90 cm de diámetro que se excavaron hasta una profundidad de 4.5m., por lo que el nivel de arrasamiento de este muro se sitúa a una

33. "Nel cortile del Palazzo Pio... alla profondità di palmi 32 incirca, un muro antico di grandi lastre di peperino diretto da esto verso ovest e fiaccheggiato dal lato sinistro da mezza colonne, due delle quali si dissotterarono. Innanzi a queste ultime sorgono dal suolo, che mostra un selciato di una via antica, due alte base quadrate di lastre di travertino. In diversi posti del muro e delle colonne sono infisse spranghe di ferro. Là d'intorno si trovarono frammenti ad ossa umane varii rimasugli di pietrasanta e di altre pietre preziose, delle quali puranche le colonne sembrano essere rivestite. In quale relazione sia questo pezzo di muro cogli avanzi che si dicono conservati nella cantina del Palazzo, non ho potuto verificare; soltanto rammento, che colla scorta della pianta capitolina questi vennero riferiti dai topografici alle costruzioni del tempio di Venere Vincitrice". Cfr. Kahler, 1864, 228.

34. "D'aspettazione maggiore sono l'escavazioni che il cav. Pietro Righetti opera nel cortile del Palazzo Pio, passato a sua proprietà, in qual luogo corrisponde nella parte centrale del teatro di Pompeo. Qui nel scorso anno alla profondità circa di palmi 36 i lavoranti trovarono un pavimento di lastre di portasanta, probabilmente rovesciato dalle parti superiori del medesimo teatro, e poscia si abatterono a spezzare un grosso dito di bronzo dorato. Proseguendosi il lavoro, sotto la direzione dell'egregio architetto Luigi Gabet, si rinvennero molti frammenti di sculture, di ornati, e di marmi coloriti che per la maggior parte provenivano del tempio di Venere Vincitrice che Pompeo fece edificare nel mezzo della sommità della cavea del teatro. In detto luogo sotto riparo di grandi lastre di pietra messe a capanna, in una delle quali erano scolpite le lettere F.C.S. ritrovosi giacente ed immersa in grande parte nell'acqua la famosa statua colossale in bronzo dorato rappresentante Ercole che presto sarà collocata nel museo Vaticano. In appresso vi si scoprì una statua muliebre di buono scarpello alta palmi 12, rotta però in quattro pezzi, e mancante della testa, delle braccia, e di un piede. Giaceva sopra pavimento di Cipollino e di altri marmi, che forse come l'altro indicato era caduto dall'alto, poichè anch'esso si trovava al di sopra del piano del teatro. Sotto il suddetto pavimento si trovarono molti pezzi di bronzo liquefatto, e andando innanzi con los cavo si rinvenne la metà di un bel capitello d'ordine corintio, che apparteneva alle colonne del tempio, il quale ha una circonferenza di palmi 14. Così ancora vi fu disotterato un bel pezzo dell'architrave delle colonne con elegante soffitto, e gentili ornati, e fra le rovine vennero stratti alcuni frammenti di statue basalte. Il prospetto del

mentovato palazzo che corrisponde su la piazzetta di Grottapinta, conserva la curva interna del teatro, ed il pavimento del primo piano è sorretto dalla volta in cui furono i sedili della prima cavea, i quali si riconobbero, allorchè il sudetto cav. Righetti risarcì, ampliò ed innalzò questa parte del suo palazzo. Entro il cortile, oltre le cose sopra accennate, si sono scoperti, tronchi ad una data altezza, tre archi del giro esterno del teatro segnati nella pianta dimostrativa del primo ambulacro con le lettere A, B, C. I pilastri che li reggevano sono formati di grandi massi di travertino, ed erano adossate, come si scorge negli edifici di tal genere, mezza colonne sporgenti dai piedritti palmi 2, e 9/12. Esse sono d'ordine dorico, e le basi hanno un solo toro che poggia su piedistallo. La luce degli archi è lunga palmi 7 e 1/2 ed è così ristretta, e poichè questi si trovavano nel centro del teatro, mentre gli altri a misura che la curva si dilatava sempre erano più larghi, come si osserva nell'anfiteatro Flavio. Ci rimane inesplacabile come alla metà di ciascun pilastro è un risalto formato dal masso stesso del piedritto che ad egual misura sporge verso la luce dell'arco. Intorno alla precinzione al di fuori ricorrono due larghi e dasso scalini di travertino D, e per essi dalla platea o strada lastricata di poligoni di selce G si ascendeva al teatro. La seconda precinzione, che insieme a quella di facciata costituiva l'ambulacro esterno E, si vede costrutta di pietra albana o peperino, e restaurata con opera laterizia nel decader dell'impero. Nell'ambulacro rimane conservatissimo il pavimento di grandi lastre di travertino. Nell'arco K è la scala di travertino per salire nelle parti superiori, e nell'altro fornice L vedesi il muro di massi di peperino che forma il retroscala di quella che metteva alla parte interna. Alla lettera B si rinvenne la statua muliebre indicata, e alla lettera H fu scoperta la celebre statua di Ercole. In parte si è sterrato il lato delle costruzioni del tempio di Venere che è tutto di peperino ed ha mezza colonne adossate come quelle dei pilastri del descritto ambulacro. Il suddetto tempio stava nella sommità della media cavea, ed i gradini del teatro sembravano di servirgli come scalinata". Pellegrini, 1865, 201-203.

35. "Al p. Riguetti... nel cortile sono scoperti vari piloni dei fornici del teatro di Pompeo con alcune scale. Al ridosso dei piloni che sono costrutti di grandi massi di pietra si conservano ancora alcuni pilastri semicircolari che sporgono in fuori. È stata scoperta anche una via lastricata di lava basaltina e appo la via il piano antico del teatro. Questo scavo è importantissimo". Vid. Castagnoli, 1952, 148.



Fig. 8a. Edificio axial externo. Cara externa del muro meridional. (De Colini, 1937).

cota inferior con respecto a del muro septentrional, aunque actualmente la colmatación, fruto de las obras de Gabet, sea prácticamente la misma.

A partir del dibujo que dejó Gabet podemos saber que estas columnas están espaciadas unos 2.40m. Medida cercana a los 2.60 de la luz de los arcos de la fachada semicircular.

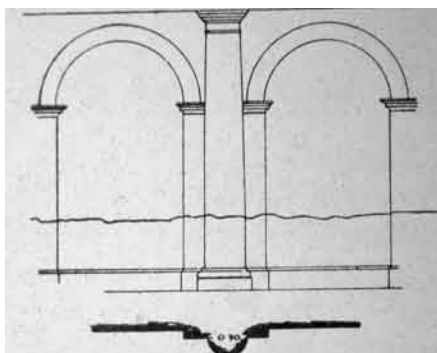


Fig. 8b. Edificio axial externo. Sección de la cara externa del muro meridional. (De Castagnoli, 1952).

1.6.3. Interpretación arquitectónica

En sentido estricto, para juzgar qué es este edificio externo al Teatro, sólo han existido históricamente los datos anteriormente expuestos: en época de Baltard y Canina sólo la cara interna del muro septentrional³⁶. Y a partir de Gabet la cara externa del muro meridional.

36. Más la presencia del arranque de un muro curvo considerado romano y entendido como exedra, de dudosa credibilidad.

Pero a pesar de la escasez de precisión de esos datos se puede partir, a nuestro juicio, de dos ideas claras:

- La altura de esta construcción, por cuestiones edilicias, no debió superar la altura del primer orden del Teatro.
- No tenía una cubierta abovedada.

Con respecto a la primera cuestión hay que señalar, desde un punto de vista constructivo, la dificultad que supone que la altura de esta construcción pudiese alcanzar siquiera la cota del segundo orden de la fachada del Teatro, el final del orden jónico. Porque es difícil que un grosor de 2.60m., en *opus quadratum*, pueda alcanzar ya los de 25m. de altura sin estar “trabado” en sus tres lados, es decir, sin tener contrafuertes laterales, o apoyos en otros edificios, que ayuden a que los muros no se desplacen³⁷ y, sobre todo, estando hueco al interior. Para que la imagen de Canina y Baltard hubiera sido al menos verosímil, todo el interior del basamento del Templo de Venus, debería haber sido un completo macizo constructivo, pétreo o terrizo, como se manifiesta por ejemplo en el sustento del templo situado en la parte superior de la puerta de Sevilla en Carmona (Figs. 9 a, b y c), a unos 20m de altura, para lo que se recortó y forró con estructuras murarias una colina natural³⁸ o para el hipotético templo situado en el sector superior del bastión de la acrópolis de Ferentino, que apoyaba en diversas bóvedas y muros internos albergados en sus subestructuras³⁹. En ambos casos las medidas, altura y tamaño de los dos templos son muy inferiores a las del templo de la Venus pompeyana. Por tanto esta construcción, sólo debió tener un alzado de 10-11m. de altura, que es, aproximadamente, la altura del primer orden de la fachada del teatro.

Con respecto a la segunda cuestión: la anchura existente entre los dos muros, 16m., impide construir una bóveda de esa amplitud que, sea cual sea la altura del edificio axial externo, no altere el ritmo decorativo arqueado de la fachada externa de la cávea del Teatro. Recordemos que 16m. de anchura es el doble del tramo E de la gran *via tecta* del Santuario de Hércules en Tivoli, que mide 6.85m., y que la anchura máxima cubierta de la Via Tiburtina a su paso por el Santuario fue, en el lado W, de 9.27m⁴⁰. No existen bajo el Palazzo Pio los testimonios materiales como para pensar que pudo existir una bóveda de 16m. de amplitud, unos 55 *pedes* romanos. Además, la cota que alcanzan los sillares

37. En las excavaciones de J. Gabet se recuperó un considerable tramo de la fachada meridional externa de esta construcción sin huella alguna de contrafuertes. (En contradicción con los mostrado tradicionalmente por la *FUM*.)

38. Shattner, 2005, 67.

39. Fasolo-Gullini, 1953, 421-422.

40. Cfr. Giuliani, 2004, 42.



Fig.9a. Puerta de Sevilla en Carmona. Exterior.



Fig.9b. Puerta de Sevilla en Carmona. Muro meridional de la plataforma de sustento del templo.



Fig.9c. Puerta de Sevilla en Carmona. Templo.

del muro septentrional, 18.65m.s.n.m., es ya la altura de la clave de los arcos del primer orden de la fachada del teatro. Por ello, si se tuviese que cubrir esta construcción, no habría espacio en altura para poder construir una bóveda de 16m. de luz sin ocultar parte del segundo orden de la fachada. Lo mismo ocurría si, en un caso extremo, se quisiese alzar esta construcción hasta el segundo orden del teatro. En este caso el orden que se interrumpiría sería el corintio⁴¹.

En función de las razones anteriores pensamos que esta construcción solo alcanzaba la altura del primer orden de la fachada del Teatro, y que, por su amplitud, el edificio debió ser adintelado o descubierto. Pero aún así, alcanzando sólo la altura de un orden, esta construcción, necesita de algún muro intermedio, entre los muros que hoy tenemos, para que pueda tener funcionalidad.

En sentido estricto, con las mismas características arquitectónicas con las que Canina y Baltard dibujaron el templo de la Venus pompeyana, no existe un solo paralelo igual en toda la arquitectura teatral mediterránea. No hay templos en proyección longitudinal que, desde el nivel más bajo del teatro, alcancen la cota del techo de la *porticus in summa cavea*. No existen en los teatros con los que, obligatoriamente, por cuestiones estructurales, se debe comparar exclusivamente el esquema de Canina: los teatros *in plano*. Pero tampoco, facilitando la cuestión, existen en los teatros que se apoyan en ladera; solo los templos de Cherchell y Bilibis, entre otros, sobresalen en algo de la fachada del teatro, pero se trata de teatros contruidos *in montibus*. Efectivamente existen *sacella in summa cavea* en los teatros, siguiendo el ejemplo del de Pompeyo, pero siempre apoyados en el interior de las substrucciones de los edificios, nunca suspendidos hacia afuera en sentido longitudinal, casi equilibrándose continuamente, y con grandes dimensiones.

Así pues, por todo lo argumentado desde el punto de vista arqueológico, topográfico y comparativo, este edificio axial exterior del Teatro de Pompeyo en nuestra opinión requiere otra interpretación, distinta a la de templo.

Hay que tener en cuenta para ello:

- Las características estructurales de los muros laterales de este edificio.
- Que su cubierta, caso de existir, debió ser plana.
- Que ésta debió tener apoyos intermedios.
- Que sólo debió alcanzar la altura del primer orden del Teatro.
- Que el límite de esta construcción está marcado por la calle que se excavó entre Campo dei Fiori y Via del Biscione⁴².

41. Igualmente, el ritmo de la fachada se alteraría, si pensásemos en dos bóvedas de ocho metros de amplitud.

42. *Vid.* Lanciani, 1980, Tav.XXI.

Congugando todo ello, nos parece que lo más lógico es que esta construcción funcionase como una escalera de subida al segundo nivel del Teatro, directamente hacia segundo corredor en altura. Desde ahí se subiría a la *summa cavea* a través de otros dos tiros de escaleras afrontados adosados en el sector central del corredor al macizo pétreo que soportaba el templo de Venus, al modo en que sucede en el Teatro de *Lepcis Magna*.

La finalidad de un cuerpo de escaleras de este tipo sería ayudar a promover la circulación de los 13.000 espectadores aprox. que ocuparían la *media cavea* y *summa cavea* del primer teatro de grandes dimensiones construido *in plano*. Era la primera vez que se alzaba desde el suelo un teatro para nada menos que 20.500 personas, sin contar con las facilidades que ofrecía una ladera. No había precedentes anteriores y los arquitectos de Pompeyo debieron solventar de este modo unos problemas de circulación hasta entonces desconocidos. Estos problemas, funcional y constructivamente, se resolverían completamente algo después⁴³. Esta construcción adosada, aunque alcanzase sólo la altura del primer orden, estaría destinada fundamentalmente a canalizar el acceso de los espectadores a la *summa cavea*. Para aliviar los sectores del edificio en los que las dificultades de los accesos fueran mayores se debió concebir este cuerpo de escaleras. Ejemplos de este tipo de cuerpos anexos existen en gran cantidad de edificios, comenzando por



Fig. 10. Teatro de Carsulæ. (De Ciotti et al. 1976).

43. En el Teatro de Marcelo ya no había necesidad de estas soluciones externas, pero aún así se deben tener en cuenta la angostura de los accesos de los niveles

superiores de este teatro, que tenía una capacidad y dimensiones sensiblemente inferiores al pompeyano.

el anfiteatro de Pompeya. De este modo, están presentes en nuestra opinión en los teatros de *Carsulae* (Fig. 10) y Sepino, en el de Ferento, en el de Agen, y en el Anfiteatro de Pola.

Las cuatro escaleras que existieron en ambas mitades de la *cávea* para ascender al segundo nivel del teatro no solucionaban los problemas de los espectadores de la *summa cavea*, porque, en cualquier caso, sólo daban acceso al nivel intermedio de la *media cavea*. Como demuestra la topografía de los muros anulares, desde el segundo nivel del teatro al tercero nunca se pudo articular un cuerpo de escaleras interno: no hubo en el Teatro de Pompeyo un doble recorrido en altura de escaleras como en el Teatro de Marcelo. Las alturas, pendientes y proximidades entre los muros no lo permiten. Así, obligadamente si no puede haber un segundo nivel de escaleras para subir a la *summa cavea* la solución debía de encontrarse por el exterior del edificio. Esta construcción externa, a la vez, funcionaría como elemento diferenciador de las circulaciones: sería, *de facto*, el acceso destinado a los espectadores de los sectores superiores del graderío, en la línea de las nuevas disposiciones teatrales emanadas de la *lex Roscia*, aunque ésta solo se preocupase de la disposición de caballeros y senadores.

1.7. Planta de la fachada externa. Medidas de los arcos y los pilares

El Teatro de Pompeyo, en su sector central externo, tenía adosada una construcción que interrumpe el ritmo de la fachada en su nivel inferior, y lo condiciona en los otros tres niveles superiores. La fachada externa de la *cávea* en el nivel inferior del Teatro era invisible en el centro, justo en el tramo correspondiente a la prolongación de los muros radiales de las tres estancias centrales, que por su proximidad, sólo habrían dejado un espacio de 1.70m. para los arcos que en la fachada hubieran podido generar. En lugar de esos pequeños arcos está esta construcción central. A partir de aquí, hacia los laterales, la fachada tiene un ritmo homogéneo entre las medidas de los vanos y los pilares

La planta de la fachada del Teatro queda articulada por el ambulacro anular y los pilares que conforman los arcos. El ambulacro mediría según nuestra restitución 3.85m. de anchura, algo más de 12 *pedes*. La profundidad de los pilares es de 2.75m., es decir, 9 *pedes* y su anchura es de 2.60m., 8.7 *pedes*, porque esa es la medida que resulta de la prolongación de los muros radiales hasta tocar con el límite de la circunferencia del teatro. Eran pues casi cuadrados.

La fachada externa de la *cávea* en el nivel inferior del edificio, sin contar todavía los *aditus* laterales, y dejando al margen los pilares que faltaron en el

centro, estaría compuesta así por 44 arcos, 22 a cada lado del espacio central, que divididos entre el perímetro que queda de la última circunferencia del teatro, restado el espacio central, tendrían también una luz de 2.60m.

Evidentemente esta medida tendría ciertas variaciones, porque, como ocurre en el Teatro de Marcelo, y en casi todos los teatros, no todos los vanos eran exactamente iguales, pues variaban en algunos centímetros. Así, el Teatro de Pompeyo tenía pilares de planta casi cuadrada, de 2.75m x 2.60m, y sus arcos de la fachada tenían también una anchura de 2.60m. Son por tanto iguales las medidas entre macizos y vanos en la fachada del Teatro.

Destacamos así el aspecto robusto del edificio. Contrastando estas medidas con las de la fachada del Teatro de Marcelo, resulta una interesante coincidencia: la luz de los arcos es idéntica, 2.60m aprox. proponemos en este estudio para el teatro pompeyano, y 2.70m. proponía como medida P. Fidenzoni⁴⁴, aunque la luz de los arcos del Teatro de Marcelo tampoco es homogénea. Así en los dos teatros romanos los arcos miden igual. La diferencia, lógica, es que en el Teatro de Pompeyo, por su mayor altura, los pilares que se necesitan para soportar esa luz son mas consistentes; 2.75 x 2.60 frente a los 2.23 x 2.06, que es la medida de los pilares del Teatro de Marcelo⁴⁵.

1.8. La planta del templo de Venus

Para construir el recinto sacro que acogía a todas las divinidades de la *summa cavea* contamos con la plataforma de sustento dispuesta en el sector central de las substrucciones de la cávea, que con el *ambulacrum*, mide de 13.8821m. de profundidad por 24.8527m. de longitud. La proporción de estas medidas, 2:1 aproximadamente, permite plantear un sólido punto de partida: la disposición del recinto fue transversal, aprovechando y adaptándose a la curva del Teatro. Así, partiendo de las premisas de que el templo no sobresalía al exterior y que fue la estructura pétrea interna la que le sirvió de soporte, se debe explicitar que debió ser un único edificio el que acogiese a todas las divinidades superiores, porque de otro modo para el templo de Venus sólo habría quedado el espacio de una “capilla”. Algo que entra en contradicción con la monumentalidad del Teatro y la trascendencia que denuncian las fuentes clásicas.

Así lo demuestra la existencia de un fuste acanalado de marmol blanco, de aproximadamente 1.18m. de diámetro (4 *pedes*) en el imoscapo, que en la actualidad se conserva en la bóveda del Teatro conservada en el Restaurante *Da*

44. Cfr. Fidenzoni, 1970, 56.

45. Cfr. Fidenzoni, 1970, 56.



Fig. 11. Templo de Venus Victrix. Fuste del proanos.

el que Venus ocuparía el centro y a los lados estarían los espacios de *Honos et Virtus* y *Felicitas*. Ese mismo espacio pudo acoger también los exvotos citados por Diodororo de Sicilia⁴⁷ y, posiblemente, el espacio destinado a Victoria. Según la cita de Suetonio⁴⁸, *superiores aedes*, podemos interpretar que cada culto dentro del edificio tenía una estructura arquitectónica independiente.

Pancrazio (Fig. 11). Es decir, justo debajo del lugar donde apoyaría el frente columnado del templo. Un fuste de este tamaño, igual que los del templo de Via delle Botteghe Oscure⁴⁶, sólo es imaginable en una construcción que aproveche el frente de 24m. que ofrecen las substrucciones.

A partir de la evidencia de este fuste y de las dimensiones con las que contamos para el recinto, sólo hay dos posibilidades para restituir la planta del templo.

- Templo de frente octástilo, rectangular, sin articulación en profundidad, dividido interiormente en tres espacios. Casi a modo de “capitolio”.
- Templo de frente hexástilo, de *cella* barlonga, con un interior común para todas las divinidades, pudiendo estar diferenciados sus recintos respectivos.

La primera opción, de templo octástilo, la enunciamos sólo como contrapartida ilustrativa a la que debe ser la lógica, pero es inconcebible. Por ello entendemos que lo más razonable es entender el templo de Venus como un único edificio de *cella* barlonga, en

46. Márquez, 2006, 301-326.

47. Gros, 1999, 120.

48. Suet., *Claud.* 21.1

Por último, la escalera de este edificio común no sería otra que la mencionada por A. Gellio⁴⁹, por cuanto desde la cávea no se podía entrar directamente al templo debido a las diferencias de altura y pendiente. La pendiente de la cávea no conectaba directamente con la entrada al templo, se necesitaba una escalera propia.

Esta disposición de templo a *cella* barlonga es la única posible en la Roma de mediados de s. I. a. C. en la línea del templo de Veyove en el Capitolio y al templo de los Castores *in Circo*. Dos templos patrocinados por dos herederos del Helenismo silano⁵⁰, al que se sumaría el templo de Venus Victix.

Esta planta del templo pompeyano es heredera de la que presentaba el mismo templo de los Castores, dispuesto a *cella* barlonga para poder incrustarse en el perímetro del Circo Flaminio⁵¹ y será la que repita primero el pulvinar del Circo Máximo, un verdadero templo⁵², y los teatros de *Lepcis*, Cherchell o Vienne después.

1.9. Ensayo de restitución de la Escena

El hecho de que el tejado de la *porticus in summa gradatione* esté probablemente a 140 *pedes* de altura y que la *orchestra* tenga esa misma medida en diámetro, nos motivan a confiar en que el precepto vitrubiano⁵³, de enrasar escena y *porticus* superior, se debía cumplir con precisión en el Teatro de Pompeyo.

Nada es restituible fácticamente de la *frons scaenae*, porque casi no hay testimonios materiales para poder emprender su restitución en el alzado. Pero, habida cuenta de la rotundidad de los valores vitrubianos en el Teatro de Pompeyo, intentaremos comprobar qué medidas resultan para las distintas partes del alzado del telón marmóreo del escenario a partir de nuestro cálculo de 150 *pedes* de la primera curva del Teatro, es decir, a partir de la *orchestra* de Vitrubio, a pesar de saber que la escena en época imperial se remodeló, al menos, en cuatro ocasiones.

49. Gell., 10.17.

50. Vid. Coarelli, 1997, 504 y ss.

51. "Dobbiamo anzi immaginare che, a somiglianza del circo Massimo, nel cui interno sorgevano anche edifici sacri, monumenti di diversa natura siano venuti ad inserirsi negli spazi destinati alle gradinate lignee, intercalandosi con esse: tale, probabilmente,

il caso del tempio dei Castori, che forse trasse la sua inusuale forma proprio dalla ricerca di un coerente raccordo architettonico con la compagine del circo..." Zevi, 1976, 1049.

52. Cfr. Gros, 1996,349.

53. Vitr. V. 3, 6.

Según Vitrubio V.6.6.:

Primer orden:

- La altura del podio que sustenta el primer orden de columnas, con la gola y la cornisa, desde el *pulpitum* debe ser 1/12 del diámetro de la *orchestra*.
12.5 *pedes* = 3.69m.
 - Encima de este podio, las columnas con sus capiteles y basas deben ser 1/4 del diámetro.
37.5 *pedes* = 11.088m.
 - El arquitrabe y los *ornamenta* del primer orden debe ser 1/5 de la altura de las columnas.
7.5 *pedes* = 2.21m.
- Total primer orden:**
57 *pedes* = 16.99m.

Segundo orden:

- El pluteo del segundo orden con el cimacio y su cornisa debe ser la mitad del pluteo inferior:
6.25 *pedes* = 1.84m.
 - Las columnas del segundo orden deben ser un cuarto menores que las del primer orden.
28.12 *pedes* = 8.31m.
 - El arquitrabe y *ornamenta* deben ser 1/5 de esas columnas.
5.62 *pedes* = 1.65m.
- Total segundo orden:**
40 *pedes* = 11.82m.

Tercer orden:

- El pluteo del tercer orden será la mitad del anterior:
3.12 *pedes* = 0.92m.
 - Las columnas un cuarto más bajas que las anteriores:
21.09 *pedes* = 6.23m.
 - El arquitrabe y *ornamenta* deben ser 1/5 de esas columnas:
4.21 *pedes* = 1.24m.
- Total tercer orden:**
28 *pedes* = 8.27m.

**Altura total de la frons scaenae:
125 pedes = 36.96m.**

Hasta los 140 *pedes* de la *orchestra* y de la *porticus in summa gradatione* faltan quince *pedes* de altura. De esos 15 *pedes*, cinco deben para la altura del *pulpitum*, como Vitrubio estipula⁵⁴, y diez, para el tornavoz de madera, que tendría así una altura razonable de 2.95m.

Creemos que las proporciones resultantes son bastante ilustrativas, al respecto de las orientaciones de Vitrubio y de los cálculos propuestos. Pero todavía, podemos apuntar un dato más, que creemos certifican la validez de estos cálculos: el diámetro de los dos fustes recuperados en una excavación en Vía de Chiavari en 1958. (Fig. 12 a y b).

54. Vitr. V.6.2.

- En esa excavación se recuperó un fuste de granito gris, seguramente de la Troade, del se apuntaba que tenía un diámetro de 1.10m, es decir 3.71 *pedes*.⁵⁵ Esta medida es casi exacta a los 3.75 *pedes* que resultan de dividir diez veces la altura de la columna del primer orden de la *frons scaenae* que hemos calculado a partir de los valores de Vitrubio, por lo que este fuste con seguridad debió pertenecer al primer nivel de la escena, teniendo en cuenta además que el fragmento recuperado no es el perteneciente al imoscapo.
- También se recuperó un segundo fuste acanalado de mármol blanco, cuyo diámetro era de 70 cm en el sumoscapo⁵⁶. 70cm son 2.36 *pedes*, y 2.81 *pedes* debía medir el diámetro de las columnas del segundo orden según nuestra restitución. Atendiendo a que esta cifra debe corresponderse con el diámetro del imoscapo, y a que la medida del fuste citado está tomada en el sumoscapo, que es más estrecho, entendemos que este segundo fuste perteneció al segundo orden de la escena.

Todos estos cálculos arrojan cuatro consecuencias importantes:

- La escena alcanzaba la altura de la *porticus in summa graditione*, es decir, 140 *pedes* como la *orchestra*.
- Vitrubio, una vez más, normativizó en su tratado, esta vez para su descripción del frente esénico, las proporciones del teatro pompeyano.
- La escena pompeyana, o el proyecto de reforma augusteo⁵⁷, no construido pero quizás concebido en los años en que Vitrubio escribía, tenía ya tres órdenes arquitectónicos, no necesariamente marmóreos ni pétreos.
- Esas proporciones fueron respetadas en todas las restauraciones de la escena pompeyana de época imperial. Hasta incluso la reforma severiana, a la cual pertenecen los dos fustes citados. Por lo cual podemos enunciar que la *frons scaenae* de época severiana tenía un primer orden con fustes de granito gris, seguramente de la Troade, y un segundo, con fustes acanalados de mármol blanco, habiendo una clara distinción de texturas y cromías⁵⁸.

55. Colini *et al.* 1983, 371.

56. Colini *et al.* 1983, 371.

57. *Vid.* Monterroso 2006, 54-73.

58. *Vid. Infra.*



Fig. 12a. Escena. Fuste de granito del primer orden de la reforma severiana.



Fig. 12b. Escena. Fuste acanalado del segundo orden de la reforma severiana.

2. CONSIDERACIONES FINALES

La intención primaria de este trabajo ha sido definir científicamente la imagen monumental del teatro, sobradamente conocida a través de las fuentes clásicas, habida cuenta de que, como algunos autores reconocían⁵⁹, se necesitaba un estudio arquitectónico del teatro pompeyano que se centrara fundamentalmente en el análisis de los restos conservados, e igualase, en definitiva, el conocimiento material al literario, desde el que, por lo general, se ha intentado comprender arquitectónicamente el Teatro de Pompeyo. Dentro de esta intención destacaremos como conclusión a este trabajo algunos aspectos del mismo que consideramos fundamentales, desde el punto de vista de la comprensión arquitectónica general del edificio.

Desde el punto de vista histórico-arquitectónico es de reseñar que el primer teatro romano fue ciertamente un teatro oriental. Es decir, el Teatro de Pompeyo fue, sobre todo, un teatro helenístico, no solo por la evidencia de su cronología republicana, sino por sus ambiciones monumentales y por su diseño arquitectónico.

Con respecto a la primera cuestión bastará pensar en sus dimensiones y su altura, como prueba de que su construcción debe entenderse dentro de la lógica de los grandes proyectos arquitectónicos de la Italia republicana, es decir, de los patrocinados por otro oriental como fue Sylla. En este sentido, el Teatro de Pompeyo traslada al centro de Roma la monumentalidad de los santuarios de Lazio, siendo ciertamente un “uno más”, tanto por concepción arquitectónica como por magnitud.

Atendiendo a la segunda cuestión, debemos afirmar en primer lugar, que el carácter oriental del diseño del Teatro queda plenamente evidenciado en la división de su graderío en 18 *cunei*, inéditos en la Italia republicana, que permitían que una *cavea* proyectada en 165m. de longitud fuera funcional.

En segundo lugar, este orientalismo se refleja en la ubicación de un templo en la cima de la *cavea*. Este aspecto es importante, porque demuestra que el teatro pompeyano recoge la tradición de esquemas como los existentes en Pergamo, entre el teatro y el templo de *Athena Nikephoros*, los de la misma Atenas, con el teatro de Dioniso a los pies del Partenón o los de la misma Roma, que pudo tener

59. “Molti problemi d’interesse storico, religioso, topografico, artistico, architettonico si ricollegano a questo monumento del quale, pertanto, malgrado i numerosi ricordi che ne rimangono negli antichi scrittori e le menzione più o meno generica negli autori moderni, ben poco sappiamo di preciso e meno si è ricercato” Marchetti-Longhi, 1936, 16. Recientemente “Manca ancora uno studio esauriente sul teatro e i portici pompeiani...” Coarelli, 1996, 360.

una cavea teatral inserta en la pendiente occidental de Palatino bajo el templo de la Magna Mater⁶⁰, delante del cual se desarrollaban peridiocamente los *ludi Megalenses* en honor de la diosa. Allí se documentaron unos muros radiales que bien pudieron pertenecer a un teatro pétreo iniciado por los censores *C. Cassius Longinus* y *M. Valerius Messala*⁶¹, que fue demolido por el senado por incitación del consul *P. Cornelius Scipio Nasica* en el año 154 a. C.⁶²

Esta tradición oriental de asimilar los teatros con los templos evidentemente será recogida en el Lazio, la Campania y el Samnio, donde los ejemplos del Teatro de Pompeya y el templo del Foro Triangular, el Teatro de Teano, el Santuario de Pietrabbondante o los de Preneste, Tivoli y Gabii, son suficientemente elocuentes. El Teatro de Pompeyo es deudor de esta tradición helenística, con la salvedad, de que, al ser plano el Campo de Marte, evidentemente los modelos debían ser los teatros de Caria⁶³, mejor que los ejemplos pergameneos, laciales o samnitas.

Estos mismos esquemas serán recogidos en Roma por los teatros de Marcelo y Balbo, definiendose a partir de ellos, junto con el esquema del teatro de Pompeyo, el modelo de difusión de la asociación del teatro con un templo en provincias, en tres vertientes.

- El modelo pompeyano explica la inserción de un templo dentro del teatro, a la manera de los ejemplos de Cherchel, Vienne, *Bilbilis* o *Lepcis Magna*.
- El esquema Teatro de Marcelo-Templo de Apolo motiva en las nuevas ciudades augusteas la relación espacial entre el teatro y los templos que presiden los centros monumentales, como sucede en la Gallia Narbonense⁶⁴.
- Y el Teatro de Balbo añadirá una novedad: la disposición de un templo en el centro de la *porticus post scaenam*, como muestra, por ejemplo el teatro hispano de *Caesaragusta*.

Con respecto a la innovaciones que como “teatro romano” presenta el edificio pompeyano, es de reseñar primeramente, que un esquema tan decisivo para la conformación del modelo teatral romano como es el Theatermotiv, nace desde la nueva función que los órdenes de arcadas contiguas y superpuestas, presentes en los Santuarios de Preneste, Tivoli y el *Tabularium*, adquirirán en el Teatro de Pompeyo. Estas hileras de arcos enmarcados en un orden arquitectónico lograrán

60. Liv. *Perioch.*, 5.48; Vell. 1.15.3.

61. Vid. Cremá, 1959, 85-86; Bieber, 1961, 168; Frezouls, 1982, 353-354; Gros, 1996, 275 y Coarelli, 1997, 605-606.

62. Según Valerio Máximo (2.4.1-2.) el material preparado para la construcción fue subastado y se

prohibió a los espectadores asistir sentados a los espectáculos escénicos desde Roma hasta una distancia de mil pasos a partir de las puertas de la ciudad Vid. Coarelli, 1997, 606 y nota 19.

63. Johannowsky, 1972, 451-459.

64. Vid. Gros, 1990, 384 y ss.

ahora una monumentalidad extrema, superponiéndose cuatro veces en altura por vez primera (Fig. 13). El Theatermotiv conferirá unidad monumental a la fachada del Teatro, a modo de telón de fondo arqueado, que disimulará y aunará el mosaico fragmentado que ofrecerían en altura las secciones de las distintas bóvedas de las substrucciones.

Este esquema se perfeccionará en el Teatro de Marcelo y pasará a ser característico de todos los teatros imperiales construidos *in plano*, con la salvedad de que, pocos ejemplos fuera de Roma, mantendrán las semicolumnas características del esquema, ya que, la mayoría de los teatros más relacionados con la *Urbs*, como los casos de Arles, *Lepcis* o Córdoba, sustituirán las semicolumnas romanas por unas pilastras de claras reminiscencias laciales.

El perfil continuo, de raíz helenística, de la cavea del Teatro de Pompeyo no tendrá la misma vigencia que el Theatermotiv. Sólo casos como los teatros de Ostia, Minturno, *Carsulae* o Sepino dispondrán sus graderíos sin alteraciones verticales en su desarrollo. El modelo del Teatro de Marcelo hará que los graderíos se dividan con altos muros, y la población, en función de las nuevas leyes, quede perfectamente separada.

En cambio, es de reseñar, que aun construido el Teatro de Marcelo, las formas constructivas del teatro pompeyano permanecerán vigentes, y algunos teatros augusteos, como demuestran los ejemplos de *Lepcis*, *Amiternum*, *Carsulae* o *Saepinum*, necesitarán mirar al Teatro de Pompeyo para organizar la funcionalidad de sus comunicaciones internas.



Fig. 13. Fachada externa. Capitel del orden corintio del Theatermotiv.

Atendiendo a una característica original del Teatro de Pompeyo, fruto de la evolución de experiencias republicanas presentes en Bologna, Caes o Teano, como es el sistema de construcción mediante giros de bóvedas superpuestas, es muy importante explicitar que, de la misma manera que sin el Santuario de Hércules tiburtino no habría existido la *praxis* técnica que posibilitase la construcción en Roma de un Teatro tan enorme elevado hasta 45m. de altura, es justo reconocer, que sin el Teatro de Pompeyo, los nuevos teatros imperiales, comenzando por el de Marcelo, no habrían tenido una base firme sobre la que ejercitar una arquitectura que diese respuesta a las nuevas exigencias sobre la distribución de los espectadores, incitadas por la *lex Roscia* primero y dogmatizadas por la *lex Iulia Theatralis* después.

En los teatros *in montibus*, herederos funcionales de los teatros griegos, la funcionalidad era un aspecto poco desarrollado. Pero si, a partir de época augustea, el teatro debía servir para mostrar la fragmentación de las clases sociales, había que desarrollar una arquitectura que permitiese que toda la sociedad accediese a un mismo emplazamiento sin confluir y sin mezclarse. La funcionalidad en teatros pequeños, como los casos de Otricoli o Spoleto, era fácil de desarrollar. Pero distribuir por distintos caminos a 20.500 personas en un teatro, sin experiencia previa, requería grandes dosis de innovación arquitectónica. Sin duda, las disposiciones sobre la ubicación de los espectadores en la cavea de época augustea parten de las posibilidades funcionales del Teatro de Pompeyo, y del mismo modo, los tres *podia* entre *maeniana* que organizaban posiblemente la cavea del Teatro de Marcelo, así como su complejo sistema de escaleras internas, solo se pudieron construirse a partir de la experiencia ya ejercitada por las maestranzas que erigieron el teatro pompeyano del Campo de Marte.

Bibliografía:

- AMUCANO 1992. Amucano, M.A., "Il teatro romano di *Urbs Salvia*. Inserimento urbanistico e proporzioni modulari", *JAT* II, 1992, 109-124.
- CALZA ET AL. 1953. Calza, G., Becatti, G., Gismondi, I., De Angelis D'ossat, G., y Bloch, H., *Scavi di Ostia I. Topografia generale*, Roma, 1953.
- CALZA BINI 1953. Calza Bini, A., *Il teatro di Marcello. Forma e strutture*, Roma, 1953.
- CAPUTO 1987. Caputo, G., *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro*, Roma, 1987.
- CASTAGNOLI 1952. Castagnoli, F., "Documenti di scavo eseguiti in Roma negli anni 1860-1870.", *BCom* 73 (1949-1950), 1952, 123-187.
- CIANCIO-PISANI 1994. Ciano Rossetto, P. y Pisani-Sartorio, G. (Eds), *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*, Roma, 1994, III. Vols.
- COARELLI 1996. Coarelli, F., *Revivit Ars*, Roma, 1996.
- COARELLI 1997. Coarelli, F., *Il Campo Marzio*, Roma, 1997.

- COLINI *ET AL.* 1983. Colini, A.M, Pisani-Sartorio, G., Buzzetti, C., "Notiziario di scavi, scoperte e studi intorno alle antichità di Roma 1946-1960. 2ª parte. Teatro di Pompeo", *BCom* 87, (1980-1981), 1983, 369-372.
- CREMA 1959. Crema, L., *L'Architettura romana*, Torino, 1959.
- DELPLACE 1996. Delplace, C., "Le théâtre de Falerio dans la Regio V (Picenum): interventions publiques et privées", *Ktema* 21, 117-125.
- EDMONSON 2002. Edmonson, J., "Public Spectacles and Roman Social Relations", en Nogales, T., (Ed), *Ludi Romani*, Mérida, 2002, 41-64.
- ESCUADERO-GALVE 2003. Escudero, E., y Galve, P., "El teatro de Caesaraugusta. Espacios y formas", en Rodá, I., y Musso, O., *El teatro romano. La puesta en escena*, Zaragoza, 2003, 75-86.
- FASOLO-GULLINI 1953. Fasolo, F., y Gullini, G., *Il Santuario della Fortuna Primigenia*, Roma, 1953.
- FIDENZONI 1970. Fidenzoni, P., *Il teatro di Marcello*, Roma, 1970.
- FREZOULS 1982. Frézouls, E., "Aspect de l'histoire architecturale du théâtre romain" *ANRW*, II, 12,1, Berlin-Nueva York, 1982, 343-441.
- GAGGIOTTI 1982. Gaggiotti, M., "Il teatro", en *Saepinum*, Campobasso, 1982, 143-157.
- GIAMPAOLA 1991. Giampaola, D., "Benevento", en *La romanisation du Samnium aux II et I siècles av. J.-C.*, Napoli, 1991, 121-131.
- GIULIANI 2004. Giuliani, C.F., *Tivoli. Il santuario di Ercole Vincitore*, Tivoli, 2004.
- GROS 1987. Gros, P., "La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne", en *L'Urbs. Espace urbain et Histoire*, Roma, 1987, 319-346.
- GROS 1990. Gros, P., "Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique", en Trillmich, W., y Zanker, P., (Eds.) *Stadtbild und Ideologie*, München, 1990, 381-390.
- GROS 1996. Gros, P., *L'Architecture Romaine I*, Paris, 1996.
- GROS 1997 (ED). Gros, P. (Ed) *Vitrubio, De architettura*, Torino 1997.
- GROS 1999. Gros, P., "Venus Victrix, Aedes", en Steinby, E.M. (Ed), *Lexicon Topographicum Urbis Romae V*, Roma, 1995, 120-121.
- JOHANNOWSKY 1972. Johannowsky, W., "Osservazioni sul teatro di Iasos e su altri teatri in Caria", *ASAte*, 31-32, 1972, 451-459.
- LANCIANI 1876-1901 (REED. DE 1980). Lanciani, R., *Forma Urbis Romae*, Roma, 1980.
- MARCHETTI-LONGHI 1936. Marchetti-Longhi, G., "Theatrum Lapidium, Curia Pompeia e Trullum Dominae Maraldae", *RendPont* 12, 1936, 235-319.
- MÁRQUEZ 2006. Márquez, C., "El templo de Via delle Botteghe Oscure en Roma", en Vaquerizo, D., y Murillo, J., (Eds) *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la Profra. Pilar León Alonso*, Córdoba, 2006, vol. I, 301-326.
- MAZZITTI 1983. Mazzitti, W., *Teramo Archeologica. Repertorio dei monumenti*. Teramo, 1983.
- MONTERROSO-GOROSTIDI 2005. Monterroso, A. y Gorostidi, D., "La inscripción de *litterae aureae* y la arquitectura del teatro romano de Spoleto", *MEFRA* 117/2, 2005, 311-350.
- MONTERROSO 2006. Monterroso, A., "Los *sedilia* marmóreos del Teatro de Pompeyo y su reflejo en los teatros de la Bética", en Vaquerizo, D., y Murillo, J., (Eds) *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la Profra. Pilar León Alonso*, Córdoba, 2006, vol. II, 45-64.
- MONTERROSO 2006 E.P. Monterroso, A., "Sobre los orígenes helenísticos del modelo teatral romano: Los primeros teatros in plano de Italia", *AnMurcia* 2006, e.p.
- ORTALLI 1994. Ortalli, J., "I teatri romani dell'Emilia Romagna", en *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina Romana*, Antichità Altoadriatiche 41, Udine, 1994, 271-308.
- POCIÑA 1976. Pociña, A., "Los espectadores, la *Lex Roscia Theatralis* y la organización de la cávea en los teatros romanos", *Zephirus* 16-17, 1976, 435-442.
- ROYO 1992. Royó, M., "Victor Baltard", en *Roma Antiqua. Envois degli architetti francesi. Grandi edifici pubblici (1786-1901)*, Roma, 1992.
- SAURON 1987. Sauron, G., "Le complexe pompéien du Champ de Mars: Nouveauté urbanistique à finalité idéologique", en *L'Urbs. Espace urbain et Histoire*, Roma, 1987, 457-473.
- SAURON 1994. Sauron, G., *Quis Deum?, L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, BEFAR 285, Roma, 1994.
- SIRANO *ET AL.* 2002. Sirano, F., Balasco, A., Beste, H.J., D'Avino, V., Neudecker, R., "Il teatro di *Teanum Sidicinum*. Attraverso un progetto di rivalutazione", *RM* 109, 2002, 317-336.
- TOSI 1994. Tosi, G., "Il significato dei disegni planimetrici vitrubiani relativi al teatro antico", en Gros, P., (Ed.), *Le project de Vitruve*, Roma, 1994, 171-185.
- TOSI 1997. Tosi, G., "Il teatro antico nel *De Architectura* di Vitruvio", *RdA* 21, 1997, 49-75.
- TOSI 2003. Tosi, G., *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma, 2003.
- VENTURA 2006. Ventura, A., "La cávea del teatro romano de Córdoba: Diseño, modulación y arquitectura", en Márquez, C., y Ventura, A., (Eds.) *Los teatros romanos de Hispania*, Córdoba, 2006, e.p.
- ZEVI 1976. Zevi, F., "L'identificazione del tempio di Marte in Circo e altre osservazioni", en Zanker, P., y Teil, E., (Eds.) *Hellenismus in Mitteleitalien*, Göttingen, 1976, 1047-1065.