UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

LA ARQUITECTURA DEL TEATRO ROMANO DE MEDELLÍN (BADAJOZ)

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctor por:

MANUEL VIOLA NEVADO
ARQUITECTO

Madrid, 2024

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

Doctorado en Patrimonio Arquitectónico

LA ARQUITECTURA DEL TEATRO ROMANO DE MEDELLÍN (BADAJOZ)

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctor por:

MANUEL VIOLA NEVADO
ARQUITECTO

Bajo la dirección de:
DR. ILDEFONSO MUÑOZ COSME
DR. SEBASTIÁN FEDERICO RAMALLO ASENSIO

Madrid, 2024

Título: La arquitectura del teatro romano de Medellín (Badajoz)

Autor: Manuel Viola Nevado

Programa de Doctorado: Patrimonio Arquitectónico.

Dirección de tesis:

Dr. Ildefonso Muñoz Cosme, Universidad Politécnica de Madrid, (Codirector)

Dr. Sebastián Federico Ramallo Asensio, Universidad de Murcia, (Codirector)

Revisores externos: Dr. Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría

Dr. Salvador Lara Ortega

Tribunal de tesis:

Fecha de defensa:

A Maiquel

Agradecimientos

Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo de varias personas que me han ayudado a llevarla a término. En primer lugar, quiero agradecer el trabajo de mis directores de tesis, el Dr. Alfonso Muñoz Cosme y el Dr. Sebastián Federico Ramallo Asensio. Sin su apoyo, sin su orientación y sus correcciones a lo largo de estos años, no hubiera llegado hasta aquí.

Por otro lado, también ha sido muy importante la generosa ayuda del Dr. Santiago Guerra Millán quien, desde un primer momento, compartió conmigo la valiosa información que atesora sobre el teatro romano de Medellín, así como sus opiniones y puntos de vista sobre diferentes aspectos del edificio y las intervenciones realizadas.

No menos relevante fue el apoyo del director científico de las labores de excavación arqueológica y conservación del teatro romano de Medellín, el Dr. Hipólito Collado Giraldo de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

Tampoco puedo olvidar que en el origen de esta tesis está la confianza depositada en mí por D. José Antonio Galván Blanco, Don Juan Antonio Vera Morales y Don Arturo Molina Dorado de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, junto con Don Aurelio Miguel del Hoyo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, el Ayuntamiento de Medellín, y la Mancomunidad Integral de Municipios Guadiana.

Por lo que se refiere al equipo que desarrolló las intervenciones en el teatro romano de Medellín desde 2010 a 2011 que se analizan en esta tesis, agradezco en especial la ayuda prestada por D. Antonio Monge, también por D. Ángel Carbajo y D. Ernesto Mosquera, así como por el gerente D. Francisco Gallego y por las demás personas con las que trabajé allí en su día.

Agradezco a José María Custodio la ayuda prestada.

Finalmente agradezco a mi esposa, Diana, su ayuda y apoyo constante y el haberme hecho pensar que el teatro romano de Medellín merecía este esfuerzo.

Abstract

The Roman theatre of Medellín (Badajoz, Spain) was rescued from oblivion between 2007 and 2011 through an intensive archaeological excavation that led to conservation works that in 2013 were awarded the Europa Nostra Grand Prix. Its discovery made it necessary to create a methodology that would facilitate the interpretation of its cultural and testimonial content. Based on the following research question, 'how should the study and intervention in a historic building be approached to ensure its conservation and sustainable management in relation to its environment and circumstances?', the hypothesis of this work is to demonstrate that effective and respectful understanding and intervention in a historic building requires an interdisciplinary methodology. From this perspective, the Roman theatre of Medellín is used as an object of study to which tools from historiography, descriptive analysis, and archaeological and architectural interventions are applied.

The objectives of this thesis are divided into a main objective consisting of studying the cultural and historical keys of the Roman theatre of Medellín and explaining when, how and why interventions have been carried out on it and what consequences have been derived from these actions, and five specific objectives: 1) to present a geographical and historical contextualisation of the building; 2) to carry out a study of the historical sources that mention the theatre and of the diachronic evolution of the building; 3) to descriptively analyse the building through the use of measurement and the creation of planimetry, constructive and geometric study, the cataloguing of parts, the comparison with similar buildings and the formulation of hypotheses of missing parts; 4) to describe, study and critically examine the interventions carried out on the building from 2007 to 2024 by analysing their origin, development and effects in order to formulate future lines of action to ensure its conservation and sustainable management; 5) and to present an idea of the ideal reconstruction of the building in its origin.

To achieve this, an exhaustive examination of the theatre, the excavations and actions carried out in it and its surroundings was carried out based on a bibliographical study, measurement and representation, cataloguing, critical analysis of the interventions and, finally, the enhancement of the practical experience of the curatorial architect. This has led to the following results:

1) The building has been contextualised geographically and historically.

2) An exhaustive bibliographical review of the historical sources on the theatre from the 5th century BC to the present day is provided.

3) The diachronic process of construction, abandonment, despoilment, rediscovery, intervention, excavation and recovery for theatrical and tourist use is established.

4) A graphic study of the theatre is offered based on the use of measurements and the creation of planimetry, the constructive and geometric study, the cataloguing of pieces, the comparison with similar buildings and the formulation of hypotheses of lost parts. In addition,

many of the drawings and photographs have been created by the PhD student to illustrate the analysis of the building.

5) A detailed and critical chronicle is made of all the interventions carried out in the theatre, both archaeological and conservation, which can guide future interventions and serve as a guide to good practice in the conservation of monuments.

6) A hypothesis is given as to how the building may have originally looked, how it was designed and how it was constructed.

Finally, a series of conclusions and future lines of research are formulated with the aim of contributing to the advancement of knowledge about the Roman theatre of Medellín, to serve as an example for future interventions in this or other historic buildings and to draw attention to the need for respectful and sustainable heritage management.

Resumen

El teatro romano de Medellín (Badajoz, España) fue rescatado del olvido entre 2007 y 2011 mediante una intensa excavación arqueológica que conllevó la realización de obras de conservación que en 2013 fueron merecedoras del Gran Premio Europa Nostra. Su descubrimiento hizo necesaria la creación de una metodología que facilitara la interpretación de su contenido cultural y testimonial. A partir de la siguiente pregunta de investigación, "¿cómo se debe abordar el estudio y la intervención en un edificio histórico para garantizar su conservación y su gestión sostenible en relación con su entorno y circunstancias?", este trabajo tiene como hipótesis demostrar que la comprensión e intervención eficaz y respetuosa en un edificio histórico requiere una metodología interdisciplinar. Desde esta perspectiva se usa el teatro romano de Medellín como objeto de estudio sobre el que se aplican herramientas procedentes de la historiografía, del análisis descriptivo, y de las intervenciones arqueológicas y arquitectónicas.

Los objetivos de esta tesis se dividen en un objetivo principal consistente en estudiar las claves culturales e históricas del teatro romano de Medellín y explicar cuándo, cómo y por qué se ha intervenido en él y qué consecuencias se han derivado de estas actuaciones, y cinco objetivos específicos: 1) presentar una contextualización geográfica e histórica del edificio; 2) realizar un estudio de las fuentes históricas que mencionan el teatro y de la evolución diacrónica del edificio; 3) analizar de manera descriptiva el edificio mediante el uso de la medición y la creación de planimetría, el estudio constructivo y geométrico, la catalogación de piezas, la comparación con edificios similares y la formulación de hipótesis de partes perdidas; 4) describir, estudiar y examinar de forma crítica las intervenciones realizadas en el edificio desde 2007 hasta 2024 analizando su origen, desarrollo y efectos para formular líneas de actuación futuras que garanticen su conservación y gestión sostenible; 5) y exponer una idea de la reconstrucción ideal del edificio en su origen.

Para lograr su consecución se ha realizado un examen exhaustivo del teatro, de las excavaciones y actuaciones realizadas en él y de su entorno basándose en un estudio bibliográfico, de medición y representación, de catalogación, de análisis crítico de las intervenciones y finalmente, de puesta en valor de la experiencia práctica del arquitecto conservador. Ello ha llevado a los siguientes resultados:

1) El edificio ha quedado contextualizado geográfica e históricamente.
2) Se aporta un recorrido bibliográfico exhaustivo de las fuentes históricas sobre el teatro desde el siglo V a.C. hasta nuestra época.
3) Se establece el proceso diacrónico de construcción, abandono, expolio, redescubrimiento, intervención, excavación, y recuperación para uso teatral y turístico.

4) Se ofrece un estudio gráfico del teatro a partir del uso de la medición y de la creación de planimetría, el estudio constructivo y geométrico, la catalogación de piezas, la comparación con edificios similares y la formulación de hipótesis de partes perdidas. Además, gran parte de los dibujos y fotografías han sido creados por el doctorando para ilustrar el análisis del edificio.

5) Se hace una crónica detallada y crítica de todas las intervenciones realizadas en el teatro, tanto las arqueológicas como las de conservación, que puede orientar futuras intervenciones y servir como guía de buenas prácticas en la conservación de monumentos.

6) Se da una hipótesis de cómo pudo ser el edificio en su origen, de cómo fue proyectado y de cómo fue construido.

Finalmente se formulan una serie de conclusiones y líneas futuras de investigación animadas por la voluntad de contribuir al avance del conocimiento sobre el teatro romano de Medellín, servir de ejemplo para posteriores intervenciones en este u otros edificios históricos y llamar la atención sobre la necesidad de una gestión respetuosa y sostenible del patrimonio.

TABLA DE CONTENIDO

Agradecimientos ..... *ix*
Abstract ..... *x*
Resumen ..... *xii*

Introducción **1**

1. Antecedentes y contextualización **15**

1.1 Antecedentes 15

1.2 Contextualización geográfica 16

1.3 Contextualización histórica 22

2. Estudio de las fuentes históricas **32**

2.1 Estudio de las fuentes históricas hasta el siglo XV 32

2.1.1 La fase prerromana 32
2.1.2 La presencia romana en Hispania 35
2.1.3 Metellus Pius y *Metellinum* 38
2.1.4 La fase augustea 42
2.1.5 Modificación y abandono del teatro 45
2.1.6 Expolio y olvido 46

2.2 La labor de investigadores y humanistas hasta el siglo XIX 51

2.2.1 El inicio de la labor humanista a finales del siglo XV y siglo XVI 51
2.2.2 El siglo XVII 52
2.2.3 El siglo XVIII 57
2.2.4 El siglo XIX 63

2.3 Historia de la investigación hasta 1969 85

2.3.1 El primer tercio del siglo XX 85
2.3.2 La intervención de José Ramón Mélida Alinari 103
2.3.3 La Guerra Civil 110
2.3.4 La Posguerra y los años 1950-1970 118

3. Descripción del edificio **129**

Método de medidas 129

Método tridimensional 131

Descripción previa 133

3.1 El edificio de la cavea 139

3.1.1 La orchestra 140
3.1.2 La proedria 141
3.1.3 La ima praecinctio 144
3.1.4 La ima cavea 145
3.1.5 La media praecinctio 148
3.1.6 Los aditus maximi 149
3.1.7 Los muros externos, el ambulacrum y la summa cavea 152
3.1.8 La media cavea 158
3.1.9 El iter y la frons pulpiti 161

3.2 El edificio escénico 165

3.2.1 Estado inicial 165
3.2.2 Estudio de los parascaenia 172
3.2.3 Estudio de la parte central del edificio escénico 173
3.2.4 Estudio de las piezas arqueológicas 177
3.2.5 El hyposcaenium 182

3.2.5.1 Estructuras relacionadas con el soporte del escenario 183
3.2.5.2 Estructuras relacionadas con el *aulaeum y siparium* 188
3.2.5.3 Sala de máquina para la tramoya 196
3.2.5.4 Acceso y salida de los operarios 196
3.2.5.5 Depósitos de agua y líquidos 196
3.2.5.6 Elementos de la *scaenae frons* y fachadas laterales 196

3.2.6 Anaparástasis del frente escénico 200

3.2.6.1 Hipótesis previa sobre la disposición de la *scaenae frons* 200
3.2.6.2 Conjunto de base 205
3.2.6.3 Influencias previas 206
3.2.6.4 Disposición hipotética 210

3.3 El entorno del teatro 213

3.3.1 Presencia de un decumanus y de un cardo secundario 215
3.3.2 Forma urbana cuadrada 217
3.3.3 La casa republicana y el decumanus 218
3.3.4 El templo republicano 219
3.3.5 Las intervenciones de la época de Augusto 229
3.3.6 La terraza foral 232
3.3.7 El templo augusteo 233
3.3.8 La basílica 235
3.3.9 La porticus norte del foro 240
3.3.10 La porticus sur y oeste del foro 240
3.3.11 El muro de contención 244
3.3.12 Similitudes del fórum de Medellín 247
3.3.13 La porticus postscaenam 250

3.4 El funcionamiento del teatro 260

3.5 La construcción del teatro 266

3.6 La proyectiva del teatro y el trazado geométrico 268

3.7 El estudio comparativo con otros teatros 274

3.7.1 Italia. Latium et Campania 274
3.7.1.1 Acerrae 274
3.7.1.2 Aquinum 274
3.7.1.3 Casinum 274
3.7.1.4 Gabii 277
3.7.1.5 Herculanum 278
3.7.1.6 Lanuvium 279
3.7.1.7 Ostia 279
3.7.1.8 Pompeya 281
3.7.1.8.1 Coincidencia 1 283
3.7.1.8.2 Coincidencia 2 284
3.7.1.8.3 Coincidencia 3 284
3.7.1.8.4 Coincidencia 4 285
3.7.1.8.5 Coincidencia 5 285
3.7.1.8.6 Coincidencia 6 285
3.7.1.8.7 Coincidencia 7 285
3.7.1.8.8 Coincidencia 8 285
3.7.1.8.9 Coincidencia 9 285
3.7.1.8.10 Conclusión 285
3.7.1.9 Praeneste 286
3.7.1.10 Roma 286
3.7.1.11 Terracina 286
3.7.1.12 Tibur 287
3.7.1.13 Tusculum 289
3.7.2 Italia. Lucania y Brutii 290
3.7.2.1 Sibaris-Copia 290
3.7.3 Italia Samnium 291
3.7.3.1 Alba Fucens 292
3.7.3.2 Aveia, Fossa 293
3.7.3.3 Peltuinum, Civita Ansidonia 293
3.7.3.4 Pietrabbondante 294
3.7.3.5 Saepinum 295
3.7.4 Italia. Umbria 296
3.7.4.1 Carsulae 297
3.7.4.2 Tuder 297
3.7.4.3 Urvinum Mataurense 298
3.7.5 Italia. Etruria 298
3.7.5.1 Faesulae 298
3.7.5.2 Ferentium 298
3.7.5.3 Volaterrae 299
3.7.6 Italia. Venetia et Istria 301
3.7.6.1 Tergeste 302
3.7.7 Hispania, Betica 302
3.7.7.1 Acinipo 303
3.7.7.2 Malaca 305
3.7.8 Hispania, Lusitania 306
3.7.9 Hispania, Tarraconensis 307
3.7.10 Conclusiones 308

4. La investigación y la conservación del teatro. La intervención sobre el monumento 311

4.1 Las excavaciones de Mariano del Amo 1969-1970..... 312

4.1.1 Antecedentes 314
4.1.2 Otras aportaciones de Mariano del Amo sobre Medellín 320
4.1.3.1 El amplio horizonte cronológico de la Colonia Metellinensis 320
4.1.3.2 La excavación de la necrópolis de “El Pradillo” 320

4.1.3.3 Los apuntes sobre el puente romano de Medellín 320
4.1.3.4 Labores epigráficas 320
4.1.3.5 Conclusión de las labores complementarias 320

4.2 La actuación de Manuel Cuadrado Isasa 1972-1973 322

4.3 La publicación de resultados de las excavaciones arqueológicas en el entorno del teatro de Mariano del Amo de 1973 327

4.4 La publicación de los resultados de las excavaciones arqueológicas del teatro en 1982 329

4.5 La interrupción en las actividades 1980-2007 337

4.6 Las actuaciones en la iglesia de Santiago y el proyecto del entorno del Parque Arqueológico de Medellín 1999-2006 346

4.7 El reinicio de las excavaciones en 2007 y primera mitad de 2008 351

4.8 La continuación de las excavaciones en la segunda mitad de 2008 356

4.9 Las actividades durante los años 2009-2010 y primer cuarto de 2011 359

4.10 El proyecto de actuación inicial de 2010 368

4.11 El proyecto de consolidación de la ladera de 2010 373

4.11.1 El proyecto previo de recuperación y puesta en valor del teatro romano de Medellín 373
4.11.2 Antecedentes 374
4.11.3 Estado del edificio 376
4.11.4 Ámbito de intervención 378
4.11.5 Criterios y objetivos de la actuación 378
4.11.6 Análisis y estudios previos 379
4.11.7 Descripción de la actuación técnica y material 381
4.11.8 Conclusiones y resultados 393

4.12 La finalización de la excavación del teatro y los proyectos de conservación de 2011 394

4.12.1 Antecedentes 394
4.12.2 Estado del edificio 397
4.12.3 Ámbito de intervención 406
4.12.4 Criterios y objetivos de la actuación 406
4.12.5 Análisis y estudios previos 412
4.12.6 Descripción de la actuación técnica y material 413
4.12.7 Conclusiones y resultados 426

4.13 El proyecto de conservación del frente escénico, *porticus postscaenam* y accesos en 2012 431

4.13.1 Antecedentes 431
4.13.2 Estado del edificio 433
4.13.3 Ámbito de intervención 434

4.13.4 Criterios y objetivos de la actuación 434
4.13.5 Análisis y estudios previos 437
4.13.6 Descripción de la actuación técnica y material 437
4.13.7 Conclusiones y resultados 455

4.14 El proyecto de reforma del centro de interpretación de 2012 457

4.14.1 Antecedentes 457
4.14.2 Estado del edificio 458
4.14.3 Ámbito de intervención 462
4.14.4 Criterios y objetivos de la actuación 462
4.14.5 Análisis y estudios previos 464
4.14.6 Descripción de la actuación técnica y material 467
4.14.7 Conclusiones y resultados 484

4.15 La excavación arqueológica del foro de 2012 488

4.16 El proyecto de conservación de los *aditus maximi* de 2012 489

4.16.1 Antecedentes 489
4.16.2 Estado del edificio 489
4.16.3 Ámbito de intervención 493
4.16.4 Criterios y objetivos de la actuación 495
4.16.5 Análisis y estudios previos 500
4.16.6 Descripción de la actuación técnica y material 502
4.16.7 Conclusiones y resultados 508

4.17 El proyecto de accesos exteriores occidentales de 2014 508

4.17.1 Antecedentes 515
4.17.2 Estado del edificio 520
4.17.3 Ámbito de intervención 524
4.17.4 Criterios y objetivos de la actuación 524
4.17.5 Análisis y estudios previos 526
4.17.6 Descripción de la actuación técnica y material 526
4.17.7 Conclusiones y resultados 527

4.18 La obtención del premio Europa Nostra de 2013 y la declaración como Bien de Interés Cultural y el Convenio de Colaboración 528

4.19 La excavación arqueológica del *postscaenam* y del espacio foral de 2014 y 2015 528

4.20 El proyecto de recuperación del graaderío de 2015 538

4.20.1 Antecedentes 538
4.20.2 Estado del edificio 543
4.20.3 Ámbito de intervención 547
4.20.4 Criterios y objetivos de la actuación 547
4.20.5 Análisis y estudios previos 556
4.20.6 Descripción de la actuación técnica y material 557
4.20.7 Conclusiones y resultados 564

4.21 El proyecto del frente escénico de 2015 565

4.21.1 Antecedentes 565
4.21.2 Estado del edificio 566
4.21.3 Ámbito de intervención 567
4.21.4 Criterios y objetivos de la actuación 567
4.21.5 Análisis y estudios previos 571

4.22 El proyecto de consolidación del muro foral de 2021 572

4.22.1 Antecedentes 572
4.22.2 Estado del edificio 573
4.22.3 Ámbito de intervención 576
4.22.4 Criterios y objetivos de la actuación 577
4.22.5 Análisis y estudios previos 582
4.22.6 Descripción de la actuación técnica y material 583
4.22.7 Conclusiones y resultados 584

4.23 El proyecto de conservación de 2023 585

4.23.1 Antecedentes 585
4.23.2 Ámbito de intervención 585
4.23.3 Criterios y objetivos de la actuación 585
4.23.4 Conclusiones y resultados 587

4.24 Distribución de las intervenciones 588

5 Disposición hipotética del teatro 590

5.1 El edificio de la *cavea* 590

5.2 El edificio escénico 593

5.3 El entorno del teatro 593

Conclusiones 610

Referencias 618

Índice de figuras 641

Anexo A. El Edificio de la *cavea* 643

A.1 La *orchestra* 643

A.2 La *proedria* 649

A.3 La *ima praecinctio* 662

A.4 La *ima cavea* 663

A.5 La *media praecinctio* 679

A.6 Los *aditus maximi* 682

A.6.1 El *aditus maximus* occidental 682
A.6.2 El *aditus maximus* oriental 687
A.6.3 Disposición hipotética originaria de la salida a la *orchestra* 688
A.6.4 Disposición hipotética originaria del abovedamiento del pasaje 688
A.6.5 Disposición hipotética de la *tribunalia* 689
A.6.6 Materiales 689

A.7 Los muros externos, el *ambulacrum* y la *summa cavea* 699

A.7.1 El muro perimetral externo 699
A.7.2 El muro perimetral interno 707
A.7.3 La *summa cavea* 709

A.8 La *media cavea* 718

A.9 El *iter* y la *frons pulpiti* 723

Anexo B. Descripción del edificio teatral. El edificio escénico 742

B.1 Aproximación a través del estudio de las proporciones vitruvianas en planta 743

B.2 Estudio de las correspondencias de las proporciones vitruvianas entre planta y sección 750

B.3 Estudio de las proporciones vitruvianas en el diseño de la *scaenae frons* 755

B.3.1 Orden inferior dórico 756
B.3.2 Orden inferior toscano 758
B.3.3 Orden inferior jónico 758
B.3.4 Aproximación a través de la distancia existente entre *valva regia* y *valva hospitalia* 763
B.3.5 Aproximación a través de los diferentes arreglos 763
B.3.6 Orden inferior corintio 766
B.3.7 La superposición de los órdenes 766

B.4 El estudio de las basas 769

B.5 El estudio de los fustes 781

B.6 Estudio de los capiteles 815

B.6.1 Conclusiones de índole arquitectónica 826
B.6.1.1 Orden jónico en el frente escénico 826
B.6.1.2 Presencia de dos familias en el orden jónico, presencia de *prothyron* 826
B.6.2 Formación del capitel jónico tipo 827
B.6.3 Astrágalo 827
B.6.4 Ábaco 828
B.6.5 Equino 830
B.6.6 Pulvinos 830
B.6.7 Volutas 833
B.6.8 Cimacios jónicos 835
B.6.9 Palmetas 837
B.6.10 Adscripción tipológica 837

B.6.11 La ejecución plástica de los capiteles jónicos 841
B.6.12 Las deducciones arquitectónicas 842

B.7 Estudio de las cornisas 875

B.8 Estudio de las molduras 884

B.9 Estudio de la escultura 901

B.10 Estudio breve de la epigrafía 912

Anexo C. Las fuentes históricas 1 (hasta 71 a.C.) 915

C.1 Introducción 915

C.2 Hipótesis sobre la ciudad de Conisturgin 917

C.3 La fase de influencia cartaginesa y la rebelión turdetana 920

C.4 La expedición de Calpurnio y Crispinus y el ataque de Punicus y Cesarus 923

C.5 Las expediciones de Serrranus, Lucullus y Galba 925

C.6 Viriato y Conisturgin 928

C.7 La campaña de Brutus 934

C.8 La guerra de Sertorius y la presencia de Quintus Caecilius Metellus Pius 936

Anexo D. Las fuentes históricas 2 945

D.1 La *gens* Caecilia Metelli 945

D.2 La pugna por la política y la celebración del triunfo 950

D.3 El premio a los veteranos 952

D.4 La arquitectura manubial y la arquitectura de los santuarios del Lacio 953

D.4.1 La arquitectura manubial de los Caecilii Metelli 957
D.4.2 La arquitectura manubial de Sulla 969
D.4.3 La Arquitectura de los santuarios del Lacio y proximidades 975
D.4.4. La Arquitectura manubial de Pompeius 982

D.5 La fundación de Metellinum 987

D.6 Las posibles construcciones de Q.C.M. Pius en Metellinum 991

D.7 El final de la influencia de Q.C.M. Pius 994

D.8 La evolución política de Metellinum durante la etapa de César 995

D.9 César y la segunda fundación de Metellinum 1000

D.10 La etapa augustea 1002

D.11 La etapa julio-claudia tras Augusto 1016

D.12 La etapa Flavia 1020

D.13 La etapa Nerva-Antonina (91-192) 1024

D.14 La etapa de los Severos (193-235) 1025

D.15 La etapa de crisis (235-284) 1029

D.16 La etapa de la tetrarquía (284-306) 1029

D.17 La etapa constantiniana (306-363) 1029

D.18 Las invasiones y etapa visigoda 1031

D.19 La etapa musulmana 1033

D.20 La etapa taifa 1035

D.21 La etapa cristiana bajomedieval 1037

D.22 Evolución histórica posterior 1040

Anexo E. La labor de los humanistas e investigadores 1040

E.1 Elio Antonio de Nebrija 1040

E.2 Benedetto Ramberti 1043

E.3 Lucio Marineo Sículo 1043

E.4 Phigi y Strada 1043

E.5 Resende 1044

E.6 Ramberti 1044

E.7 Morales 1044

E.8 Jerónimo de la Higuera 1045

E.9 Giacoboni 1047

E.10 Occo 1047

E.11 Gruter 1049

E.12 Fray Francisco de Coria 1049

E.13 Fray Alonso Fernández 1049

E.14 Bernabé Moreno de Vargas 1049

E.15 Tamayo 1050

E.16 Solano de Figueroa 1050

E.17 Flórez 1051

E.18 Luis José Álvarez, Marqués de Valdeflores 1052

E.19 Cornide 1772 1053

E.20 Forner 1774 1053

E.21 Ponz 1054

E.22 Ceán 1055

E.23 Víu 1055

E.24 Tomás Muñoz 1055

E.25 Hübner 1055

E.26 Mélida 1056

E.27 Eduardo Rodríguez Gordillo 1057

Anexo F. Descripción del teatro en la declaración como Bien de Interés Cultural para el patrimonio histórico artístico de Medellín con categoría de sitio histórico en 2014 1059

Anexo G. Planos 1063

Lista de figuras anexos 1154

Índice de tablas de los anexos 1168

Abreviaturas utilizadas.....1169

INTRODUCCIÓN

Esta tesis estudia la arquitectura del teatro romano de Medellín (Badajoz), un edificio que ha sido puesto al descubierto tras una importante campaña de excavaciones arqueológicas cuya fase más intensa se llevó a cabo desde 2007 a 2011. Durante las excavaciones y posteriormente se han realizado labores de conservación que han hecho el edificio visitable y utilizable para representaciones.

Su existencia era conocida desde el siglo XVII, pero el teatro permaneció en el olvido durante siglos, a pesar de que su descripción se hizo pública en 1925 y de que fue objeto de una primera campaña de excavaciones arqueológicas en 1969-1970. Fue precisamente la publicación de los resultados de estas excavaciones arqueológicas lo que facilitó que este edificio se diera a conocer. Se redescubrió entonces como una arquitectura monumental que había estado oculta durante más de mil quinientos años: prácticamente la mayor parte de su existencia.

Este cambio de situación del teatro como arquitectura histórica facilitó su paso de una posición de latencia y desconocimiento a otra de exposición del edificio y de su capacidad para expresarse (Solà-Morales, 1982). Esta modificación de estatus frente al proceso de conocimiento y al contenido de expresión arquitectónica del edificio es muy llamativa. La metamorfosis desde la ignoración y el olvido del teatro no se había producido ni espontánea ni repentinamente, sino que obedecía a un proceso de causalidad. Según se ha ido descubriendo a lo largo de la investigación, el paso del abandono a la consideración ha sido muy lento en su devenir histórico presentándose interrupciones difíciles de entender. Cuesta entender la cantidad de tiempo transcurrido entre la mención del edificio publicada por Mélida en 1925 y las primeras actividades arqueológicas de 1969; más aún, si cabe, que las excavaciones se interrumpieran al año siguiente, que sus resultados no se publicaran hasta 1982 y que la definitiva campaña de descubrimiento no se produjera hasta 2007, dando lugar al inicio de las labores de conservación en 2009.

Sin lugar a duda, la aparición del edificio despertó el poder evocador de la ruina romántica. Lo descubierto son los restos maltrechos de una arquitectura magnifica. Este poder se combina con la revelación de la voluntad artística (Riegl, 1901) como testimonio de la arquitectura del pasado que interpela al observador. Esta voluntad conduce a preguntarse por su origen y por las condiciones en las que se ha elaborado esta obra artística (Trahndorff, 1827), lleva a apreciar en los detalles la carga cultural que acompaña al teatro. El redescubrimiento no deja de ser sorprendente y plantea abiertamente el reto de ser leído e interpretado como un documento histórico. Precisamente esta tarea de investigación y conservación le ha correspondido desde el 2007 a un equipo multidisciplinar del que he formado parte. Esta circunstancia me ha permitido situarme ante la "complejidad de la restauración monumental" y el problema de la proyectación sobre un edificio histórico que "no puede ser eludido mediante ningún artificio" (Calvo Serraller, 1980).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio del estado de la cuestión se desarrolla a lo largo de la tesis donde se examinan las conclusiones de los diferentes investigadores que han estudiado el teatro. Se realiza una revisión crítica de las diferentes aportaciones en un examen que se extiende desde las fuentes antiguas y el siglo XVII hasta 2024.

En relación con las menciones se analizan las que realizan los autores antiguos. Posteriormente se examina las menciones que se producen desde el siglo XV hasta el XIX y se

presta atención detallada a cada autor y a su papel dentro del desarrollo del proceso epistemológico. Las menciones específicas sobre el teatro se reducen a las de Jerónimo de la Higuera y Solano de Figueroa en el siglo XVII. Desde el siglo XV hasta el XIX se presentan numerosas menciones relativas a las inscripciones y algunas que mencionan la presencia de la ciudad romana cuya presencia se refuerza durante el siglo XIX. Las menciones de las inscripciones a los hijos de Agripa, a Germánico, Claudio, Druso César, Julia Augusta o Domitia fueron importantes al señalar el culto imperial y posibles intervenciones de embellecimiento del teatro y su entorno. Las menciones finalizan con Hübner quien realiza una exposición sistemática y exhaustiva.

Las primeras líneas de investigación fueron iniciadas por Mélida en 1925 con su publicación en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz* y sobre todo con Mariano del Amo. Del Amo llevó a cabo las excavaciones arqueológicas de 1969 a 1970 y posteriormente publicó sus resultados en 1982. Del Amo expuso las características del edificio de forma acertada pero limitada a las áreas excavadas que se redujeron al *aditus maximus* y al *parascaenium* occidental.

Aun así, estableció cuestiones muy importantes como:

- la datación aproximada,
- el descubrimiento del tipo de técnica utilizada en la realización del frente escénico,
- la disposición en planta del *aditus maximus*,
- la planta de parte del edificio escénico,
- la técnica constructiva utilizada para resolver la *summa cavea* con la disposición de una crypta que albergaba un *ambulacrum* junto al sistema de entradas.

Con estos datos estableció relaciones con el teatro grande de Pompeya y con el teatro de Mérida. La paralización de las excavaciones impidió conocer más características.

De forma paralela se desarrolló una investigación histórica sobre Medellín a través de los estudios de Almagro Gorbea y compañeros desde 1969 hasta 2005, y de Salvadora Haba en 1998 que establecieron las fases previas de la ciudad hispana y de la ciudad romana desde un punto de vista histórico sin aportar nuevos datos sobre el teatro.

Otra parte importante la constituyeron diversas publicaciones que se realizaron a partir de 2007 por Bejarano, Griñó, Mateos y Picado, Guerra y otros, Guerra y Viola, Guerra y Saquete, y Nogales, Guerra y otros.

Las excavaciones arqueológicas de la vecina iglesia de Santiago realizadas en 2002 y publicadas en 2007 por Ana Bejarano supusieron el hallazgo de un templo y despertaron el interés sobre el vecino y olvidado teatro a la vez que establecieron una línea de investigación sobre el entorno urbano del edificio, aunque de forma reducida.

El desarrollo de las actividades de excavación arqueológica desde 2007 hasta la actualidad ha sacado a la luz los restos de todo el teatro y de parte de los edificios de su entorno urbano original.

La realización de las excavaciones ha permitido estudiar sus características, que han sido expuestas en varias publicaciones, aunque de manera breve dentro del formato del artículo y capítulo de libro.

Una temprana aportación, reducida a un catálogo de exposición, fue la de Beatriz Griñó que describió en 2009 los elementos más importantes de la colección escultórica descubierta y ofreció una datación de las piezas, asociándolas a esculturas de otros teatros romanos. Con ello abrió una línea de investigación importante a la que aportó los datos iniciales.

La primera publicación sobre la excavación arqueológica fue la de Pedro Mateos y Yolanda Picado en 2011. Desarrollaron las teorías de Del Amo apoyándose en los importantes hallazgos realizados en el *hyposcaenium* del teatro y establecieron las características de la planta del edificio escénico, realizando una primera propuesta de anaparastasis de la *scaenae frons*. También estudiaron la colección escultórica y la de elementos decorativos. Fijaron la

cronología del teatro confirmando la hipótesis de Del Amo. Sin embargo, los datos fueron parciales ya que cuando abandonaron la excavación en 2008 no se había acabado de excavar el edificio escénico en su totalidad ni se había iniciado la excavación de la *cavea*.

La publicación de Santiago Guerra, Hipólito Collado, Samuel Pérez y Manuel Viola en 2014 describió el teatro en su totalidad, ya que se había descubierto completamente el edificio de la *cavea*. Aportó nuevos datos sobre el edificio escénico y la disposición del fondo del *hyposcaenium* y de los fosos del *aulaeum* o telón. También presentó datos sobre la *cavea*. El articulo describió la *frons pulpiti* y la orchestra donde también se habían producido hallazgos importantes como otras piezas pertenecientes a la colección escultórica.

Un desarrollo con más detalle se realizó en 2016 en dos capítulos de libro, uno de Santiago Guerra sobre el desarrollo de la excavación y otro de Manuel Viola sobre el trazado geométrico. Fueron publicaciones importantes que analizaron estos aspectos concretos con algunos detalles complementarios.

Con posterioridad se ha producido una línea de investigación de la epigrafía en varios artículos de Santiago Guerra y José Carlos Saquete que, aunque aclaran datos, dejan sin investigar gran parte de los fragmentos de inscripciones hallados en la excavación del teatro. Otros artículos han desarrollado la línea de investigación de la escultura por parte de Trinidad Nogales con la colaboración, en algunos casos de Santiago Guerra y también la de otros autores.

Estas publicaciones dejaban sin resolver importantes elementos del teatro como:

- la configuración de los *aditus maximi*,
- el frente escénico,
- el sistema de entradas,
- el sistema constructivo de la *summa cavea*,
- la disposición de la *frons pulpiti*,
- el *hyposcaenium* y el *scaenae frons* en el edificio escénico,
- el perímetro externo del edificio.

Los artículos, dada su extensión, no profundizaban en el análisis de la arquitectura y decoración, y aunque presentaban un encuadre histórico, no desarrollaban las circunstancias de la construcción del edificio, su abandono o su expolio, ni reflexionaban sobre las continuas interrupciones de la labor de investigación desde el siglo XVII. Tampoco aportaban detalles en cuanto al entorno urbano del teatro que era evidente que había sido muy importante, con la presencia del foro y de la *porticus postscaenam* y cuyos restos requerían un análisis detallado.

En mi opinión no explicaban correctamente las detenciones en la investigación del teatro y, principalmente, no analizaban, o lo hacían de manera muy elemental, las intervenciones realizadas que se extendían hasta 2023.

Esto marcó las líneas de este estudio y delimitó el problema de la investigación a responder a las preguntas ya indicadas como objetivos de la tesis de tal forma que facilitaran una interpretación del monumento y permitieran entender su proceso diacrónico.

HIPÓTESIS DE LA TESIS

La hipótesis de esta tesis se deriva de la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo se debe abordar el estudio y la intervención en un edificio histórico para garantizar su conservación y su gestión sostenible en relación con su entorno y circunstancias? De ahí que la hipótesis de este trabajo doctoral se concrete en demostrar que la comprensión e intervención eficaz y respetuosa en un edificio histórico requiere de una metodología interdisciplinar. A partir de este posicionamiento se usa el teatro romano de Medellín como objeto de estudio sobre el que se aplican herramientas procedentes de la historiografía, del análisis descriptivo, y de las

intervenciones arqueológicas y arquitectónicas. El pormenorizado examen del monumento a través de esta metodología evidencia una intervención arqueológica y arquitectónica en patrimonio avalada con un premio Europa Nostra, un corpus sobre el teatro disponible para futuras intervenciones en el teatro y un ejemplo de buenas prácticas en actuaciones similares.

OBJETIVOS DE LA TESIS

A continuación se enumeran los objetivos de la tesis organizados en un objetivo principal y cinco objetivos específicos que ayudan a su consecución.

OBJETIVO PRINCIPAL

El objetivo principal de la tesis es determinar las claves culturales e históricas que definen la arquitectura del teatro romano de Medellín y establecer cuándo, cómo y por qué se ha intervenido en él y las consecuencias derivadas de estas actuaciones.

OBJETIVO ESPECÍFICO I

El objetivo específico I es presentar una contextualización geográfica e histórica del edificio.

OBJETIVO ESPECÍFICO II

El objetivo II es realizar un estudio de las fuentes históricas que mencionan el teatro y de la evolución diacrónica del edificio.

OBJETIVO ESPECÍFICO III

El tercer objetivo es analizar de manera descriptiva el edificio mediante el uso de la medición y la creación de planimetría, el estudio constructivo y geométrico, la catalogación de piezas, la comparación con edificios similares y la formulación de hipótesis de partes perdidas.

OBJETIVO ESPECÍFICO IV

El objetivo IV es describir y evaluar de forma crítica las intervenciones realizadas en el edificio desde 2007 hasta 2024 analizando su origen, desarrollo y efectos para formular líneas de actuación futuras que garanticen su conservación y gestión sostenible.

OBJETIVO ESPECÍFICO V

Finalmente, el objetivo específico V consiste en concretar una idea de la reconstrucción ideal del edificio en su origen.

DESARROLLO DE LOS OBJETIVOS

El enfoque de esta tesis parte de la constatación del estado fragmentario en el que ha llegado el teatro hasta nosotros lo que, unido a la dificultad de saber cómo fue, nos sitúa ante la necesidad de partir de una perspectiva dialéctica según el pensamiento de Hegel. La imposibilidad de conocer el teatro en su integridad implica un proceso de reflexión. Un planteamiento útil para abordar su estudio puede derivarse de la definición de “conocimiento

situado" de la filósofa estadounidense Donna Haraway que lo identifica como aquel "que implica que el objeto de conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso (…)" (Haraway, 1991, pág. 341). La tesis supone pues un aporte a la historia del teatro de Medellín como un elemento cultural más y pretende ser la exploración de un método de interpretación que parte de un conocimiento lo más extenso posible del edificio que llega a nosotros como palimpsesto al ser fruto de un intrincado y denso existir diacrónico. De ahí que, como expone su hipótesis, en esta tesis se valore la necesidad de un enfoque interdisciplinar para abordar una comprensión óptima del teatro y de sus circunstancias a lo largo de los siglos. Por ello plantea que la hermenéutica del teatro, como una arquitectura antigua, debe ser elaborada desde diversos campos del saber. De ahí que esta tesis recoja el proceso epistemológico de la arquitectura del teatro que se ha desarrollado desde la historiografía, la arqueología y la arquitectura. Se presenta así una síntesis entre disciplinas que son utilizadas en simbiosis en las labores de investigación y recuperación. Se usa de esta forma un rizoma (Deleuze & Guattari, 2004) en el cual el acercamiento realizado desde diferentes disciplinas durante el desarrollo de las actuaciones es recogido en esta investigación de manera que unos elementos afectan a otros sin que se fije una jerarquía determinada. Esta afección mutua y el sentido de interdependencia se aborda también en la escala diacrónica ya que, como se verá, unos hechos históricos sucedidos en un momento determinado han influenciado de manera significativa el proceso de pervivencia del teatro. Se trata en suma de un diálogo entre disciplinas desde un enfoque crítico y oportunista, según las necesidades existentes, que esta tesis presenta como método de intervención en la arquitectura antigua que surge de una excavación arqueológica.

En cuanto al desarrollo de sus objetivos, en primer lugar, esta tesis investiga la ubicación del teatro en la trama urbana del pueblo pacense de Medellín. De igual modo, en la tesis se ofrece una crónica del proceso al que se ha visto sometido el teatro desde sus orígenes, pasando por su etapa de funcionamiento, con su importante carga de propaganda política y de lugar de asambleas, su abandono y expolio y su recuperación y nuevo uso.

La reflexión sobre la ontología de la arquitectura del teatro se presenta también como parte de los objetivos de la tesis. El cómo fue esta obra artística y cómo se concibió, cómo ha sido a lo largo de los tiempos y qué factores le han influido, el qué es ahora, y el qué va a ser de ella en el futuro son cuestionamientos legítimos dentro del proceso de análisis que recoge este trabajo.

Así se llega, como tercer objetivo, a formular una serie de visiones diacrónicas que muestran un cambio visual a lo largo del tiempo y que vienen apoyadas por el abundante material gráfico de esta tesis en donde se observan la imagen del teatro mientras estuvo en funcionamiento, cómo era visto mientras se expoliaba, cuál era su aspecto cuando se convirtió en un barrio medieval con viviendas en su interior, cómo fue visto por los estudiosos y los humanistas desde que empezó a despertar interés, y finalmente, cómo es concebido hoy en día cuando se vuelven a celebrar representaciones en él.

Estos cambios en lo visible tienen relación con su percepción como elemento valioso, como monumento al fin, en la interpretación de objeto a preservar y de testimonio del pasado. El estudio de estas imágenes progresivas lleva a considerar a modo de catálogo la arquitectura decorativa, la función de las diversas partes del teatro, los materiales y las técnicas constructivas. La investigación realizada en la tesis establece una comparación con otros teatros romanos similares como varios teatros anteriores en el tiempo situados en Italia, los teatros aparentemente contemporáneos de Acinipo y Malaca o los teatros situados en la misma provincia como Olisipo y Augusta Emerita.

De cara a cumplir con el objetivo específico IV en la tesis se reflexiona también sobre las teorías de intervención en edificios históricos. Lo tardío de la actuación en el teatro de Medellín y la presencia de continuas detenciones en su proceso de investigación posibilitaron

el desarrollo de las teorías de actuación en la arquitectura antigua en España. Se analiza el desarrollo de las primeras teorías de protección y de intervención en el siglo XVIII e incluso anteriormente, también durante el siglo XIX y cómo afectaron a cuestiones tales como las normas de protección y la declaración de monumentos que presentó casos en Extremadura. También se comenta, por ejemplo, la polémica que en su momento produjo la anastilosis parcial del frente escénico del teatro de Mérida a la vez que se desarrollaba el enfrentamiento teórico del que surgió la teoría de la intervención de Torres Balbás a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX. Se expone en la tesis también el retroceso que supuso el franquismo en cuanto a la teoría de la intervención en edificios históricos a la vez que se estudia el desarrollo de las políticas de intervención arqueológica.

El retraso de la actuación de Medellín posibilitó la aceptación de las teorías del Restauro italiano en España y el desarrollo de un debate que se analiza en autores como Ignasi de Solá Morales o Antón Capitel. También se analiza el resultado del cambio de competencias desde el estado central a las autonomías y el efecto que esto tuvo en las actuaciones de conservación de monumentos antiguos particularizado en el caso de Medellín, pero desde una perspectiva más amplia. Dentro de Medellín se particularizan las intervenciones sobre edificios históricos que se desarrollan ya antes del cambio de competencias y se acentúan con posterioridad a este. Se detecta en la tesis que el desarrollo de estas actividades fue el que finalmente conduce al inicio de las excavaciones arqueológicas en el teatro. También influyeron las excavaciones arqueológicas que, más bien por accidente, se habían iniciado en 1969 en la necrópolis orientalizante. En la tesis se aborda cómo este hecho conduce a las excavaciones en el teatro que serán la base sobre la dinámica posterior de protección e investigación que conducirá a la intervención en el edificio.

En la revisión que se realiza en la tesis de las actividades de investigación y de conservación realizadas se expone el hecho de que las propuestas de actuación, basadas en el diagnóstico y en la reflexión quedan a veces obsoletas. Se producen cambios de criterio y surgen necesidades de investigación fruto del proceso epistemológico del edificio que demanda respuestas.

Se estima en la tesis que la condición pasajera de las intervenciones realizadas debe afectar a la manera en que se establece un uso determinado del edificio histórico. Dado que esta utilización conlleva necesariamente adaptaciones. No se puede renunciar al uso, ya que es un garante de la sostenibilidad del edificio y de que no se presenten nuevos estancamientos en las actuaciones como los que históricamente se han registrado. No obstante, debe adecuarse a las características del edificio y respetar sus peculiares características. La tesis estudia estas ideas y establece que, en este caso, debería primar la conservación y que la voluntad de uso puede conllevar errores de apreciación, junto a obras no apropiadas y producir orientaciones erróneas en el proyecto.

En la tesis se analiza el nuevo fin dado al teatro como objeto turístico y como lugar de representaciones. Se aborda el papel del turismo, ya presente en el primer tercio del siglo XX, aunque muy reducido. Posteriormente se observa en la exposición de la tesis como el turismo va propiciando un acercamiento al patrimonio, entendiendo el teatro como un objeto turístico. Se plantea como se desarrolla una faceta del turismo con las representaciones en los teatros. La representación es a la vez una actividad evocadora del uso original como una recreación y a la vez es un acto cultural.

En el caso del teatro de Medellín, la proximidad de la recuperación del teatro de Mérida para las representaciones desde 1933 actúa como paradigma. En la tesis se estudia cómo ha afectado al teatro el papel del turismo pues se ha adaptado a la visita turística incorporando un centro de interpretación y además sirve como sede alternativa del Festival Internacional de Teatro de Mérida.

También, y como parte del objetivo IV, se aborda el papel que ha desempeñado el acercamiento del monumento a la sociedad en el caso de Medellín. Esta aproximación se ha producido en dos escalas, la social y la local. Se analiza cuál ha sido su impacto en el desarrollo de la identidad local que ahora sitúa como símbolo central al teatro. En Medellín esta situación ya se había producido históricamente con la figura de Hernán Cortés y la construcción de su monumento. En la investigación se estudia qué valor ha tenido este paso al repertorio de la identidad en la conservación del monumento.

El surgimiento de los restos plantea también un reto en cuanto a la conservación, la restauración, adecuación, puesta en valor y musealización de los mismos. También supone un desafío en cuanto a la propia excavación arqueológica por lo que respecta a su planteamiento como proceso de investigación y por cuanto se refiere a su factor destructivo, en concreto de las ocupaciones posteriores a época tardo imperial romana. Son procesos que generan una serie de preguntas a las que pretende responder en lo posible la propia tesis poniendo en cuestión el proceso metodológico de intervención, la difusión científica de los hallazgos y su tratamiento, y la inherente repercusión social de la puesta en valor y reconocimiento del yacimiento arqueológico. La elaboración de una nueva identidad con el patrimonio surgido y la tensión entre conservación versus aportación, constituyen un posible epítome del proceso de hallazgo, tratamiento y traslación del legado construido.

METODOLOGÍA DE LA TESIS

Dado que como se defiende en la hipótesis de partida de esta tesis, la comprensión y estudio de un edificio histórico requiere de una metodología interdisciplinar, en esta investigación se ponen en relación datos sobre el teatro romano de Medellín derivados de un estudio bibliográfico, de medición y representación, de catalogación, de estudio de las intervenciones y finalmente, de análisis de la experiencia práctica.

A. BIBLIOGRAFÍA

En primer lugar, se ha estudiado la bibliografía de teatros romanos, tanto de modo general como de aspectos concretos. Se han usado obras generales que presentan catálogos o estudios generales de teatros romanos en el imperio, junto a obras que estudian los teatros romanos de Hispania, o bien los teatros romanos de Roma. En cuanto a los aspectos concretos de los teatros se han consultado monografías de teatros romanos concretos que presentaban características similares con el teatro romano de Medellín o bien que tenían aspectos concretos en común como soluciones constructivas concretas similares. En cuanto a las monografías se han estudiado con mayor profundidad los teatros de Hispania y en particular los de Lusitania.

Se ha realizado un estudio de manuales de construcción romana y de arquitectura romana para conocer en profundidad las técnicas constructivas utilizadas en el caso de Medellín y poder compararlas con técnicas usadas en otros lugares del imperio. De este modo se han comparado técnicas constructivas y materiales y se han podido hallar referentes y coincidencias.

Se ha estudiado la bibliografía existente sobre conjuntos forales de época augustea en Hispania y en Italia. En este caso se han consultado monografías y capítulos de libro de casos situados en las provincias hispanas y de algunos casos en Italia. De esta forma se han hallado paralelismos con el caso observado en Medellín.

Para el desarrollo del trabajo se ha realizado un estudio de la arquitectura triunfal y de su desarrollo en la época final de la República romana y en la etapa de Augusto. En la investigación se ha analizado el desarrollo de este tipo de arquitectura y su influencia en el caso de Medellín.

Se ha examinado la evolución de la arquitectura de los santuarios del Lacio, estudiando los diversos casos conocidos. Estos santuarios presentan características que se repiten en Medellín como son la combinación de un teatro y un templo, la presencia de graderíos con un diámetro muy similar al del teatro de Medellín y la presencia de alteraciones del paisaje a través de muros de contención.. Se han establecido una serie de principios o influencias que han podido influir en Medellín.

De las fuentes existentes de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX se ha hecho un examen exhaustivo en la tesis, intentando recoger el acervo de menciones que en mayor o menor medida era importante para el estudio del teatro. Son autores menores o locales como Jerónimo de la Higuera, Solano de Figueroa o Rodríguez Gordillo los que aportan datos más específicos y reveladores sobre la condición y la existencia del teatro.

Las fuentes de los siglos anteriormente mencionados son principalmente menciones y fundamentalmente abordan colecciones epigráficas. Fue Hübner quien aportó una visión sistemática y profunda de lo que había sido la ciudad romana de Metellinum y su importancia, aunque no mencione el teatro. Las fuentes del siglo XX presentan un mayor interés y se refieren fundamentalmente a Mélida y a Mariano del Amo y en menor medida a Rodríguez Gordillo que verá publicada su obra en estos años por causa accidental. En particular Mariano del Amo se considera el autor más importante sobre el teatro hasta la realización de las excavaciones que comienzan en 2007 y sobre las que comienzan a publicarse resultados en 2009.

Se ha realizado un análisis minucioso de los documentos técnicos utilizados en las intervenciones que comenzaron en 2007. Se han estudiado los proyectos y documentos técnicos, tanto de obras de conservación como de investigaciones arqueológicas. También se han estudiado los informes técnicos complementarios realizados sobre aspectos del teatro como estudios del terreno o de los materiales.

Por lo que se refiere a los autores clásicos se ha llevado a cabo un recorrido que pretende ser exhaustivo. En algunos casos se han utilizado directamente las citas y en otros casos se han usado interpretaciones realizadas por estudios posteriores de estas citas. Entre los autores clásicos estudiados, está Vitruvio. Para su conocimiento se han usado varias ediciones diferentes:

- José Ortiz y Sanz de 1787 (Ortiz y Sanz, 1787),
- AA.VV. Les Belles Lettres (1990)
- Thomas Gordon (2003) (Gordon Smith, 2003)
- Morris Hicky (Hicky Morgan, 1914),
- Friedrich Krohn (Krohn, 1912)

El estudio de los autores antiguos se ha extendido cuanto ha sido preciso para poder aprovechar las menciones referidas a los personajes históricos que han tenido, según establece la tesis, un papel importante en el desarrollo de la construcción del teatro. De estos personajes también se han examinado estudios de autores contemporáneos.

B. MEDICIÓN Y REPRESENTACIÓN

Se ha realizado el levantamiento y medición de los restos existentes y de la arquitectura decorativa. Esta labor se ha desarrollado en su mayor parte a través del uso de láser escáner que posibilita una gran exactitud en las medidas y la disposición de mediciones en tres dimensiones. Para ello se han usado laser escáner de varios modelos en diferentes campañas realizadas desde 2010: laser escáner Leica HDS6100 y laser escáner Faro Focus3D X 330 y Focus S70.

El software de restitución utilizado ha sido FARO SCENE en diversas versiones siendo 7.1.1.81 x 64 la última de ellas. Este software permite realizar una nube de puntos global de todo el yacimiento georeferenciada. Para ello se han realizado más 85 tomas y se ha compuesto una imagen global. Posteriormente a través del uso del software se han obtenido capturas

limitadas de puntos en formato dxf o dwg que han sido exportadas al software AUTOCAD 2021.

Sobre las capturas se han realizado abatimientos para confeccionar planos en el sistema diédrico. El sistema permite capturas aisladas de piezas lo que se ha aplicado a los elementos de arquitectura y de decoración arquitectónica.

Con el mismo software se han obtenido ortofotos y vistas en tres dimensiones de piezas en concreto, o bien de conjuntos más o menos extensos de la nube que recoge todo el yacimiento. Este sistema de levantamiento arquitectónico ha permitido realizar secciones o cortes y poner en relación partes distantes u ocultas entre sí del monumento, así como detectar deformaciones como asientos o desplomes proporcionando así un medio superior de conocimiento de la geometría.

También se ha utilizado fotogrametría con cámara fotogramétrica Rollei d7 metric 5Mpixel junto a su software de reposición de puntos. Igualmente se han utilizado cintas métricas, pie de rey y trasladadores de molduras para realizar medidas manuales de elementos aislados como molduras, o elementos constructivos aislados.

Con los datos obtenidos se ha llevado a cabo una representación gráfica de los elementos hallados tanto de los restos del edificio como de la arquitectura decorativa. En la tesis se ofrece una colección de dibujos que recogen la gran mayoría de los aspectos que se desarrollan con respecto a la disposición del teatro, sus diversos elementos, el entorno. También en el estudio de la arquitectura que influye en el teatro se presentan dibujos explicativos. Estos dibujos representan de manera detallada diversos aspectos y suponen un elemento de análisis y de investigación. Su realización ha supuesto un tiempo considerable puesto que, muchos de ellos, se han realizado para este trabajo exclusivamente.

C. CATALOGACIÓN

Se ha realizado una catalogación de los restos existentes y de la arquitectura decorativa hallada en la ubicación. Se realiza una base de datos que presenta en primer lugar el código único de la excavación arqueológica sobre la base TRM (Teatro Romano de Medellín)-X. Este código único está referido a las unidades estratigráficas correspondientes en las memorias arqueológicas. Posteriormente se han creado varios grupos: arquitectura, decoración arquitectónica, escultura y epigrafía. Alguno de estos grupos se ha fragmentado en subgrupos como, por ejemplo, arquitectura en basas, fustes, capiteles, arquitrabes, frisos, cornisas y así sucesivamente. La catalogación incluye los restos del frente escénico realizado en piezas de granito estucadas junto con cornisas y elementos de ladrillo estucados, así como una gran cantidad de piezas de mármol procedentes de la decoración arquitectónica y escultórica del frente escénico, *frons pulpiti*, *porticus postscaenam*, *proedria* y otras zonas. También recoge la totalidad de las esculturas de mármol. La catalogación se ha estructurado en catálogos de basas, capiteles, fustes, elementos decorativos en mármol, cornisas, esculturas y un estudio resumido de la epigrafía del teatro.

D. ESTUDIO DE LAS INTERVENCIONES

Una herramienta metodológica importante ha sido el análisis y el estudio pormenorizado de las intervenciones realizadas. Se han examinado las excavaciones arqueológicas, las intervenciones de consolidación y restauración y los proyectos y demás documentación elaborada para desarrollar las intervenciones. Este trabajo ha permitido conocer y entender el proceso de excavación, consolidación, restauración, puesta en valor y reutilización del teatro. El método utilizado al estudiar de forma sistemática las intervenciones permite su estudio no sólo en este trabajo sino también en otros futuros y también sirve como referencia. En el caso

de intervenciones a realizar en el futuro permite saber como han sido las intervenciones realizadas hasta la fecha. También este método de investigación permite conocer los materiales y las técnicas constructivas utilizadas y su justificación frente a criterios de intervención y procesos de diagnosis realizados.

Se ha realizado un examen de los datos arqueológicos existentes sobre el yacimiento en cuanto a la datación de las fases constructivas, posible ubicación original de las piezas de arquitectura, proceso constructivo y proceso de destrucción. Las excavaciones han aportado los restos arquitectónicos conocidos que constituyen el mayor testimonio del edificio. Para ello se ha realizado un estudio de las diferentes excavaciones arqueológicas realizadas desde 1969 hasta 2024.

E. ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA DIRECTA

Otra herramienta utilizada en la tesis para el desarrollo de la investigación es la experiencia práctica en la realización de las obras de consolidación y restauración. En este proceso ha tenido que resolverse una problemática de conservación de acuerdo con unos criterios, unas teorías de intervención y unos análisis previos. Ha sido necesario ofrecer una solución concreta que respondiese a la labor de mediador entre la arquitectura antigua, desde la cual el teatro nos interpela, y la arquitectura en la que se materializa la intervención.

Se aportan a esta experiencia los análisis químicos y mineralógicos de los materiales utilizados en la construcción y en los elementos decorativos hallados. Los estudios de los materiales utilizados y de las técnicas constructivas originarias. Con la realización de esta experiencia continuada se ha conseguido a través de los estudios mineralógicos determinar el lugar de procedencia de las grandes piezas de *opus quadratum*. A través de los estudios de las cales y argamasas se ha determinado el proceso de realización de los estucos, así como de los morteros y de las argamasas determinando sus componentes y su granulometría. Con el análisis de las piezas de ladrillo y cerámica se ha estudiado el desarrollo y puesta en obra de las diferentes técnicas: fábrica de *opus quadratum*, fábricas de *opus incertum* combinadas con *opus quadratum* rellenadas en el interior con argamasa u *opus caementicium*. Se ha definido la realización del graderío sobre una capa compactada de roca molida vertida sobre el terreno y su replanteo. En cuanto a la arquitectura se ha podido determinar el método de formación de las columnas y entablamentos en sus diferentes piezas de granito y ladrillo y cómo fueron realizados los estucos con el uso de terrajas, moldes y moldes de rodillo giratorios. También se ha estudiado la formación de abovedamientos con encofrado perdido de cáscaras vistas de *opus latericium* ligados a cimbras de madera y rellenos con argamasa en volúmenes considerables.

ORIGINALIDAD DE LA PROPUESTA

La originalidad de la propuesta parte del descubrimiento del edificio, desconocido hasta hace pocos años y por lo tanto poco estudiado. El uso de métodos de precisión en los levantamientos arquitectónicos ya durante la etapa de excavación y posteriormente en el proceso de conservación permite una aproximación sistemática rigurosa y de precisión a la arquitectura y a los elementos decorativos aparecidos.

El desentrañamiento de los modelos de trazado y de la ubicación originaria de las piezas permite elaborar hipótesis de disposiciones iniciales gracias a la investigación de otros ejemplos contemporáneos. La elaboración de lazos culturales e históricos con otros ejemplos permite llevar a cabo una red de influencias artísticas y culturales. En la tesis se aportan elementos inéditos útiles para la comprensión del edificio y de su implantación urbana.

La tesis aspira a ser una propuesta epistemológica extensa del edificio y ofrecer bases sobre las que fundamentar las intervenciones arqueológicas y de conservación y utilización

como parte del proceso de vida del edificio tras el largo paréntesis de su abandono, expolio y desconocimiento.

El estudio de las intervenciones de conservación realizadas permitirá tener una información muy necesaria en el futuro cuando se aborden nuevas actuaciones de conservación y sea necesario conocer no sólo los estados previos sino también los métodos, materiales utilizados y la naturaleza de las aportaciones contextualizadas en un proceso social de redescubrimiento y reconocimiento del valor del teatro.

RELEVANCIA DE LA TESIS

El teatro romano de Medellín es relevante dentro del marco de los Teatros Romanos de Hispania y en particular de la Lusitania. Su estrecha relación con el caso emeritense es un aspecto particularmente interesante, al igual que sus coincidencias con el teatro de Olisipo. Son pocos los ejemplos preservados y menos aún con el grado de conservación del graderío, *orchestra*, base de la *frons pulpiti*, y bases del edificio escénico que atesora el teatro de Medellín. Se presenta una clara relación con los ejemplos hispanos de Acinipo y Malaca, también con una serie de teatros italianos como Casinum, Herculanum, Ostia, Terracina, Tusculum o Volterra entre otros, pero en particular con el teatro grande de Pompeya. La relación con los edificios inmediatos, aparentemente conformantes de un área foral, junto con la época de edificación en torno al cambio de era lo convierte en un caso de gran interés para este tipo de arquitectura.

También convierten al teatro de Medellín en un caso especial el desarrollo de una aparente presencia de patronos y la posible participación inmediata de un ámbito de culto imperial, junto con la historia del yacimiento en cuanto a aculturación e hibridación de una urbe preexistente a la ocupación romana, bajo la influencia importante de Quintus Caecilius Metellus Pius,

En la tesis se estudia la relación con la arquitectura monumental realizada con los despojos del enemigo, algo propio de las clases aristocráticas romanas del final de la República Romana, manifestada aquí en dos casos de su fundador Metellus Pius y en el del propio Augusto. También se examina la relación con la arquitectura de los santuarios del Lacio que incorporan la alteración del paisaje con aterrazamientos y la presencia de un templo, espacio público y espacio teatral. De igual modo, se trata la relación con los foros hispánicos y su desarrollo tanto en la época tardo republicana como en la época de Augusto constituyendo un ejemplo particular por la combinación de teatro y foro, junto a su modificación tardía en época Flavia que supone una nueva metamorfosis urbana del espacio foral en torno al teatro creando la *porticus postscaenam*.

Los datos obtenidos en la tesis en cuanto al proceso de ideación del teatro y en cuanto a la construcción son aplicables a otros ejemplos de la etapa augustea. Lo mismo se puede decir de la evidente monumentalización de la colonia y de la actividad decorativa en la arquitectura, escultura y epigrafía. En particular es de importancia la íntima relación que se presenta en este caso entre teatro y foro. Igualmente importante es la determinación de las escuelas o talleres de artífices de los diferentes medios de expresión artística con una ligazón regional particular con los talleres emeritenses y un ámbito provincial, pero con una dependencia alóctona destacada.

Los resultados obtenidos en la realización de la tesis pueden ser objeto de fundamento y debate de las labores de conservación e investigación, así como sobre la continuidad del proceso de conocimiento en lo que respecta tanto al teatro, como al resto de elementos urbanos que lo rodean. Las experiencias obtenidas en este caso pueden exportarse a otros yacimientos similares, generando igualmente propuestas de marcos de investigación aplicables. También resulta transferible el proceso de construcción, expolio y recuperación a otros enclaves de arquitectura antigua con el mismo devenir histórico.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

Esta tesis se estructura en cinco apartados.

Un primer apartado, *Antecedentes y Contextualización* se refiere a la ubicación del teatro y se dedica a realizar una introducción a su ubicación geográfica, así como a su contextualización histórica, junto a una primera descripción de los componentes arquitectónicos del edificio.

Una segunda parte, *Estudio de las fuentes históricas*, estudia el estado de la cuestión a través del examen de las fuentes históricas. Se realiza una interpretación crítica en la que el estudio de los elementos arquitectónicos se intercala entre las menciones de los hechos históricos y las posibles atribuciones a personajes históricos concretos estableciendo, en lo posible, su papel.

Este desarrollo del estado de la cuestión se divide en tres partes. En la primera parte, *Estudio de las fuentes históricas hasta el siglo XV*, se estudia el origen de la ciudad hispana sobre la cual se edifica posteriormente el teatro y su devenir hasta la guerra en la que interviene el fundador de la colonia romana, Metellus Pius. El procedimiento de la investigación se basa en el estudio de la ciudad prerromana a través de las investigaciones desarrolladas por diversos autores, en particular Martín Almagro Gorbea. El estudio se desarrolla hasta el 71 a.C. año en el que Metellus Pius abandona Hispania y presumiblemente se funda la colonia Metellinensis.

En la segunda parte, *Estudio de investigadores y humanistas hasta el S. XIX,* se estudia la contribución de Metellus Pius examinando su ambiente cultural y artístico, así como la arquitectura de su época. La importancia de la ciudad prerromana explicaría su papel en el proceso de romanización y el hecho de que fuese escogida como lugar de fundación de una colonia romana. Esto tiene varias vertientes, por un lado, la hibridación y romanización del territorio reutilizando la posición dominante previa de la ciudad, por otro, el concepto del urbanismo monumental como definición de frontera y creación de una memoria imperecedera del triunfo militar, temas propios de la etapa tardo republicana. Se estudia a la familia o *gens* Caecilia Metela a la que pertenecía el fundador de la colonia a la que da su nombre. En este estudio se aborda la importancia del *cursus honorum* y su materialización en arquitectura y como esta quedaba influenciada por las creaciones previas desarrolladas por anteriores miembros de la *gens* para la conservación del prestigio social y de la primacía política. Dentro de esta parte se desarrolla una investigación sobre la denominada arquitectura de los santuarios del Lacio como precedente del proyecto desarrollado posteriormente en Medellín. Se aborda la relación de César y Augusto con la colonia, la posible pertenencia de esta al bando pompeyano con el consiguiente rechazo, siendo este uno de los posibles motivos de la fundación de la nueva ciudad de Augusta Emerita. La relación de Augusto con la colonia hasta el desarrollo del gran proyecto de engrandecimiento del foro y la construcción del teatro en estrecho paralelismo con el programa desarrollado en Augusta Emerita. Posteriormente se analiza el posible desarrollo del conjunto urbano durante las etapas julio-claudia, flavia y fases posteriores del Imperio hasta el abandono del edificio. Más adelante se analizan la historia del yacimiento tras su abandono y las fases que marcan su expolio hasta finales del siglo XV.

En la tercera parte, *Historia de la investigación hasta 2007*, se ahonda en el redescubrimiento de las ruinas desde los primeros humanistas de finales del siglo XV, el estudio humanístico durante el siglo XVI, las primeras menciones del edificio en el siglo XVII, la investigación por parte de los viajeros e investigadores del siglo XVIII y finalmente la labor científica desarrollada en el siglo XIX. La extensión de esta parte hace necesaria la presencia de los anexos C, D y E que desarrollan ciertos aspectos en mayor grado de detalle. Más adelante se lleva a cabo el estudio del proceso histórico de conocimiento del teatro. Se detalla cómo se realizó la investigación desde el siglo XVII hasta el XX. En este examen se abordan

comparativas con la situación en España, y también con la cercana ciudad de Mérida, ya que se considera en la investigación que existe una estrecha relación con esta ciudad. Así el desarrollo de las labores de estudio y de actuaciones en el teatro de Mérida tienen su reflejo en Medellín. El estudio se centra en la historia local de Medellín y en los acontecimientos que han tenido un impacto sobre las actuaciones en el teatro. Se presenta este análisis que compara las actuaciones y las teorías de la restauración e intervención sobre el patrimonio realizadas en España y en Mérida con las que se llevan a cabo en Medellín. También se estudia cómo influyen los sucesos históricos y la propia dinámica local en las actuaciones que se llevan a cabo. Así se examina la importancia de la recuperación de la figura histórica de Hernán Cortés, originario de Medellín, y de la disposición de una estatua de coste e impacto urbano considerable. Otro aspecto que se estudia es la intervención en Medellín de Regiones Devastadas que llevó a cabo la reconstrucción de los edificios públicos tras la Guerra Civil. Esta intervención, probablemente, alejó en el tiempo las actuaciones en el teatro. A partir del año 1969 el análisis se centra en Medellín y aunque se abordan como influyen las condiciones externas, el examen se centra en las actuaciones que conducen hasta la intervención en el teatro iniciada en 2007.

Una tercera parte, *Descripción del edificio*, aborda la descripción del objeto de estudio. Lo hace desde una metodología simultánea ya que utiliza varios recursos para llevarla a cabo. Así se presenta una medición del edificio. También se produce una representación del edificio utilizando dibujos propios como una herramienta de análisis. Se lleva a cabo también un estudio tridimensional que se preocupa por establecer los encuentros y la ubicación de las diferentes piezas en el espacio. Se usan también elementos de otras disciplinas como son el examen de las piezas arqueológicas o las posibles atribuciones a etapas históricas determinadas para relacionar elementos diferentes con su momento de disposición en el edificio. El estudio abarca tanto los dos edificios que conforman el teatro como el entorno urbano en el que se ubica el conjunto teatral. Se realiza un análisis pormenorizado de cada uno de los elementos del edificio del teatro, tanto la *cavea* como el edificio escénico. De la misma forma se aborda un estudio del entorno en el que se ubica el teatro y cómo se establecen una serie de relaciones de interdependencia con los elementos que lo componen y su evolución. Al final de esta parte se lleva a cabo un estudio comparativo de los teatros romanos en el que se establecen relaciones del modelo arquitectónico del teatro romano de Medellín con otros teatros de Italia y de Hispania.

La extensión de esta parte da lugar a que se presenten dos anexos en los que se recoge con mayor detalle la investigación realizada. Estos componen los anexos A y B. En el anexo A se estudia de forma más pormenorizada el edificio de la *cavea*, mientras que en el anexo B se estudia más detalladamente el edificio escénico.

La cuarta parte de la tesis, *La Intervención en el edificio,* se ocupa de estudiar con profundidad cada una de las intervenciones, tanto de arqueología como de conservación, que se realizan desde 2007 en adelante. Se plantea un enfoque detallado y crítico que aporta cuantiosa información de las actuaciones realizadas y de su importancia. Se abarca así el periodo que transcurre desde el año 2007 hasta 2024. Previamente se analizan las teorías de actuación y los criterios utilizados. Al final de esta sección se establecen las intervenciones que se consideran necesarias para garantizar una conservación preventiva y una gestión sostenible del monumento.

En la última parte de la tesis, *Resultados de la Investigación*, se presenta el resultado de las investigaciones realizadas estableciendo un modelo ideal del teatro, dividido en edificio de la *cavea*, edificio escénico y entorno.

En el anexo F se recoge el texto relativo al teatro dentro de la Declaración como Bien de Interés Cultural y en el anexo G se recoge la planimetría utilizada en la tesis.

Según establece la tesis a través del estudio del caso del teatro romano de Medellín, se debería producir un proceso crítico continuado de lectura previa, exploración física y diagnosis de las actuaciones sobre bienes históricos. Una situación continuada de lo proyectivo que

evitara proyectos cerrados y ofreciera proyectos flexibles que permitiesen la revisión y la adaptación a los datos y realidades presentes en cada momento. Según este análisis, cada actuación, con su proceso proyectivo, debería quedar supeditada al conocimiento del edificio.

El proceso de conocimiento del edificio se alimenta de pasos, uno de los cuales puede ser esta tesis. En ella se defiende que es necesaria una inercia que evite interrupciones en las actividades de investigación y de conservación. Esta es una responsabilidad que compete a nuestra sociedad en conjunto y no debe depender de una experiencia individual. Por eso esta tesis tiene un valor de exordio que surge de una experiencia personal como arquitecto.

Mi experiencia directa como arquitecto al cargo de la mayoría de las intervenciones de conservación realizadas en el teatro me sitúa en una posición de responsabilidad como poseedor de un legado de conocimiento que se pretende compartir a través de esta tesis para que pueda ser utilizado y desarrollado por otros en lo que tenga de valioso. También supone una experiencia práctica de confrontación intelectual con los problemas surgidos que hace necesaria concretar las posiciones teóricas. La perspectiva ganada como autor de proyectos sobre varios aspectos del teatro demuestra la necesidad de una lectura previa, de una exploración física y de la elaboración de un proceso de diagnosis y de planteamiento de objetivos. Se presenta una perspectiva que se dirige hacia la arquitectura entendida como una continuidad desde el pasado hasta nuestros días en la que se ha aportado un minúsculo fragmento a la existencia diacrónica del teatro. Aportación que parte de la mayor admiración al denso contenido cultural que atesora el edificio que se estudia en esta tesis y que se pretende trasladar al lector.

PARTE 1. ANTECEDENTES Y CONTEXTUALIZACIÓN

1.1 ANTECEDENTES

El teatro romano de Medellín es un magnífico edificio teatral, de un tamaño medio, con 61,10 m de diámetro en el edificio de la *cavea* y con un edificio teatral de 9,83 por 44,20 m. Está situado en la falda de una colina y pertenece al conjunto de teatros edificados en la etapa augustea en Hispania.

La arquitectura del teatro romano de Medellín se presenta ante el investigador como un hecho complejo. Son visibles modificaciones a lo largo de un periodo de vivencia extenso. Después se produjo el abandono y el larguísimo proceso de ocupación y destrucción parcial posterior. A esta sucesión de fases sobrevivió la *Kunstwollen* del teatro que sigue interpelando hoy.

A ello debemos añadir el proceso de descubrimiento, investigación y actuaciones contemporáneas, intervenciones que no dejan de ser un capítulo más de una arquitectura antigua, cuya vida temporal supera la condición humana. Su existencia tendrá también un largo futuro que reducirá a su escala real la visión que, de esta creación artística, podamos tener ahora. Por ello es difícil de entender desde la perspectiva actual limitada este vector de pervivencia histórica, al que quizás solo se pueda responder con el respeto y el reconocimiento.

Para comprender el teatro se utiliza un método de proyección tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Recorrer el camino hacia el pasado en una inversión del proceso diacrónico, proyectarse hacia el futuro superando las limitaciones en una disposición vaticinadora. La actitud de crítica científica y de análisis exhaustivo de cada etapa proporciona los argumentos para proponer el proyecto, que se entiende en un sentido amplio. Cada intervención de investigación o conservación se analiza no sólo por sí misma, sino como un proyecto social de intervención en el patrimonio enmarcado en un horizonte temporal dinámico.

Si se pretende desentrañar el proceso de ideación del teatro no se tiene otra solución que intentar desvelar los principios de la *Weltanschauung*, siguiendo a Riegl, que justificó su producción artística. La posición de visión actual del teatro es otra diferente, resultado de complejos procesos culturales y sociales, después vendrán otras visiones como consecuencia natural de la evolución de la cultura humana.

Esta concepción de peregrinaje en la historia es un método que cabe aplicar en el caso del teatro de Medellín, es un medio para entender su existencia y estado a lo largo de un proceso diacrónico que continuará después del momento actual.

Una postura estática no puede explicar este caso de arquitectura como fruto de un momento temporal y de unas voluntades después abandonadas y olvidadas. Lo que se ve en el teatro romano de Medellín es una evolución imparable de la actividad humana que crea y después abandona y destruye parcialmente y ahora recupera y preserva un objeto artístico de arquitectura. Este proceso evolutivo da las claves de su comprensión, como consecuencia, produce la posición de cercanía a conocer cuál es la mejor acción que cabe en nuestro momento histórico.

En Medellín se puede andar continuamente adelante y atrás en la historia, desarrollando un recorrido crítico analítico, que es un método para explicar la realidad de la arquitectura del

Fig.1: Mapa de ubicación de Medellín (Dibujo: autor).

teatro, entendida como fragmentaria y variable en el tiempo, tanto en su génesis como en su periodo de vivencia, como en su abandono y saqueo. Esta dimensión dinámica de la arquitectura, que ha pervivido en sus formas a través de milenios, caracteriza y constituye el fundamento de su ser expresivo, que se desarrolla dentro de unos condicionantes, unas capacidades y unas predisposiciones que caracterizan el lugar en el que se ubica el teatro.

Otro método de acercamiento a la arquitectura del teatro es la planimetría, entendida desde el dibujo. Es un proceso de pensamiento y análisis que una vez fijado en la imagen, en el papel diríamos antes, permite analizar las relaciones y expresa realidades que, antes de fijarse en el plano, no estaban. Es un método crítico de estudio de diferentes aspectos del edificio y su entorno, haciendo del dibujo una herramienta de pensamiento.

En el teatro se presenta una arquitectura en la cual la geometría tuvo un papel importante, ya que se trata de un edificio con una dependencia de los sistemas de trazado. Esto es parte de su belleza, pero también de su dureza como propuesta. Se presentan formas geométricas perfectas, como ocurre en el trazado del edificio de la *cavea*, en la que parece que la propuesta arquitectónica es la pura frialdad geométrica ejecutada con la perfección posible en la época. Estas sensaciones que a veces aparecen muy fuertemente en el caso del graderío enseguida se disipan, en cuanto a crudeza, cuando se integran en el conjunto arquitectónico.

No dejan de ser agentes de un frío espíritu matemático que subyace profundamente en el fondo de la propuesta arquitectónica. Las geometrías y trazados, que se evidencian más claramente a través del dibujo, dan a la arquitectura del teatro un contenido solemne y una euritmia que no deja de subyugar al experimentador de una propuesta artística que, aún hecha pedazos y reducida a ruina, continúa expresando una armonía dominante.

1.2 CONTEXTUALIZACIÓN GEOGRÁFICA

El municipio de Medellín, la antigua *Metellinum* o *colonia Metellinensis*, en el que se ubica el teatro, está situado en la fértil vega del Guadiana en lo alto de una colina. Es un paisaje feraz y lo ha sido secularmente. En esta zona de la provincia de Badajoz, en la que hoy abundan los cultivos modernos, hasta hace unas pocas décadas se mantenían las faenas agrícolas ancestrales como principal sustento. A este contexto bucólico se imponen agrestes colinas, entre las que serpentea el río en una extensa llanura. En una de estas sierras, de nombres entre

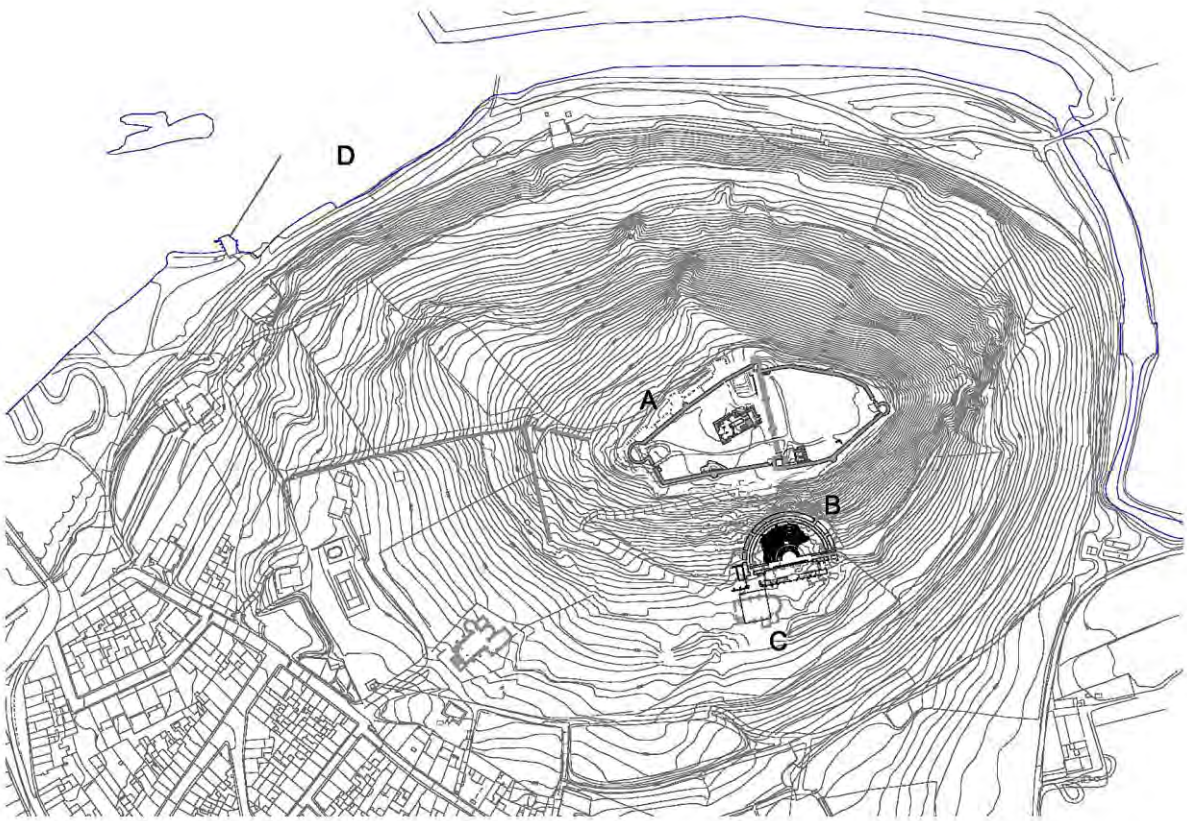


Fig.2: Plano de ubicación A castillo, B teatro, C iglesia de Santiago, D río Guadiana (Dibujo: autor sobre plano parcelario).

míticos e históricos: Troya, Yelbes, Remondo, Enfrente, se ubicaba la antigua Medellín. En lo alto el castillo, forma arquitectónica final de un sinfín de metamorfosis, al lado y hacia el sur el teatro unos metros más abajo de la ladera. Desde el teatro la vista es inmensa, hacia el sur se vislumbran más de 30 km, hacia el oeste se dominan más de 60 km.

La colina en la que se asienta el teatro presenta una cota de unos 315 m, situándose la *orchestra* en la cota 280 m. Esta elevación se sitúa en la margen izquierda o sur del río Guadiana, cuyo cauce fluye en una cota de unos 220 m. La diferencia de altura de 95 m otorga una sensación de vastedad, de señorío, sobre el territorio circundante causa primigenia de la ocupación del cerro.

Las coordenadas del centro de la *orchestra* son latitud: 38º 57’ 57,89’’ N; longitud: 5º 57’ 17,81’’ W en uso UTM 30. La *cavea* se abre hacia el sur, donde la ausencia de la mole del edificio escénico deja ver ahora un escenario paisajístico en el que se alternan sierras a lo lejos, caseríos, carreteras y un tapiz de campos con diferentes cultivos. El propio teatro parece tallado en la falda rocosa de la colina y en su estado de ruina parece brotar de ella.

El teatro se ubica al sur del castillo y se separa de él tan sólo 18 m. Al sur del teatro se sitúa la iglesia de Santiago, hoy Centro de Interpretación del Yacimiento Arqueológico de Medellín, construida sobre edificios anteriores, como el templo principal del foro, exhibe una arquitectura de palimpsesto. Su fábrica es suma de aportaciones barrocas, renacentistas y medievales de sabor románico, encastrándose sobre otra serie de fases, entre las que destacan el templo foral de etapa augustea y su predecesor de etapa tardo republicana.

La distancia entre templo y teatro es de tan sólo 3m, el edificio medieval de la iglesia, construido sobre el templo, se separó algo más hacia el sur hasta llegar a 6m. La relación entre iglesia, templo y teatro es íntima, revelando así una interdependencia de origen. El teatro era parte del foro, de la ciudad romana denominada *Colonia Metellinensis* (Plinio 4,35,117), Caecilia Metellina (Ptolomeo 2,5,8) o *Metellinum* (Ravennatis Anonymi Cosmographia

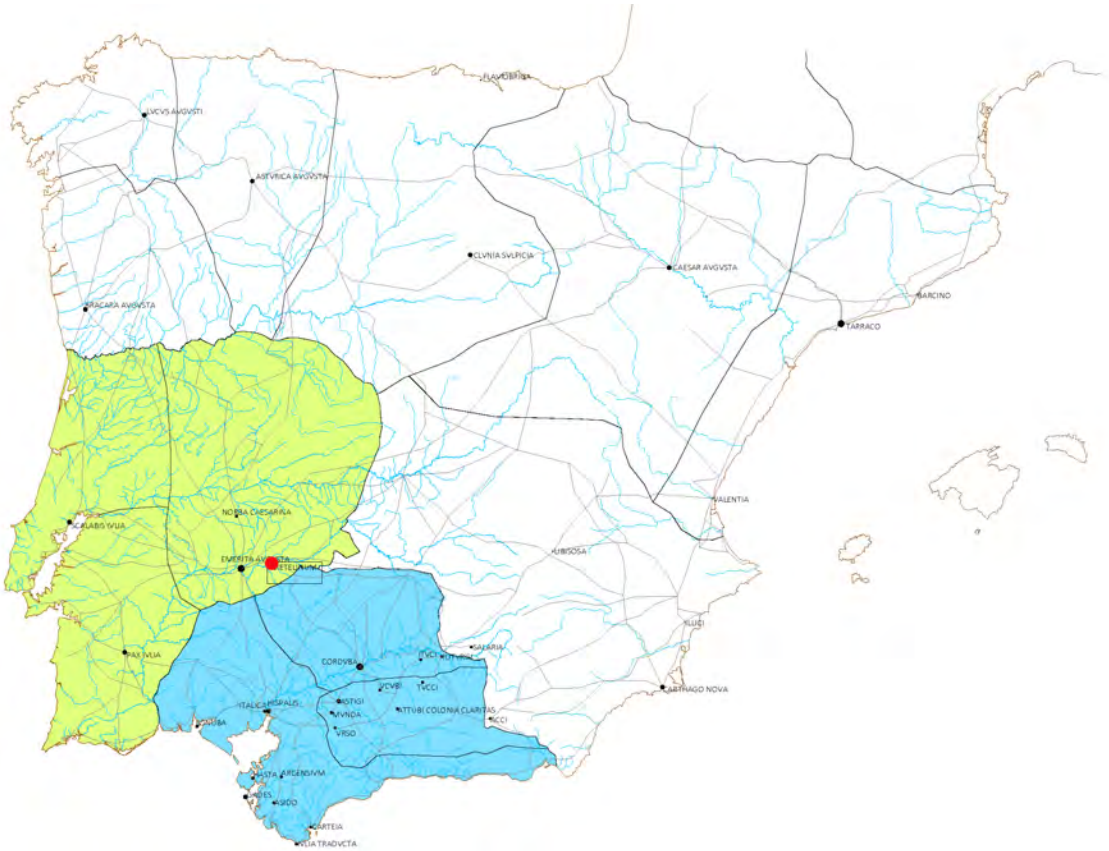


Fig.3: Ubicación de *Metellinum* en *Hispania* en la época de Augusto. Verde, Provincia *Lusitania*. Azul, Provincia *Betica*. Blanco, Provincia *Tarraconensis* (Dibujo: autor).

IV.44.315,8). La *colonia* romana de *Metellinum* formó parte de la provincia *Lusitania*, dentro del *Conventus Emeritensis*. La capital provincial y conventual era *Augusta Emerita*, situada a tan sólo 35 km en línea recta, esta proximidad tuvo una gran influencia en la construcción de la intervención urbana de la época de Augusto, en la que se sitúa históricamente la edificación del teatro. La cercanía a Mérida marcó la evolución de la ciudad romana de *Metellinum* y tuvo una gran influencia a lo largo de la historia, igualmente las actividades de investigación y recuperación contemporáneas del teatro romano de Medellín están influenciadas por esta relación de vecindad.

Metellinum quedaba, en la época tardo republicana, justo en el límite de lo que hasta entonces formaba la frontera de la *Hispania Ulterior* y la *Hispania Citerior*. El posterior arreglo provincial de Augusto dejó a la ciudad ubicada muy cerca de la frontera entre la *Betica* y la *Lusitania*. Esta situación fronteriza y próxima a la zona más romanizada de la *Betica*, dio a la ciudad especial importancia como cabeza de puente para la aculturación del nuevo territorio a través de diversos programas, entre ellos se encontraban la urbanización y la edificación de arquitecturas significativas como el teatro, dentro de la monumentalización de las estructuras urbanas.

La *colonia* romana de *Metellinum* quedaba situada en la zona de la provincia *Lusitania* más próxima a la provincia *Betica*, mostraba así su relación histórica con las ciudades béticas, en cuya esfera de influencia quedaba situada ocupando una posición periférica en la nueva delimitación territorial. La parte más romanizada de la nueva provincia era la ocupada por la *colonia Metellinensis*, junto a la cual se situó la nueva capital *Augusta Emerita*, el resto estaba menos desarrollado y poblado. La fundación de la capital provincial marcó el ocaso de *Metellinum* que no pudo competir con la importancia de la nueva ciudad de *Augusta Emerita*. La proximidad a Mérida dio a Medellín un papel de ciudad satélite con algunas características de dípolis. Los proyectos arquitectónicos de Mérida tuvieron su reflejo en Medellín que actuó

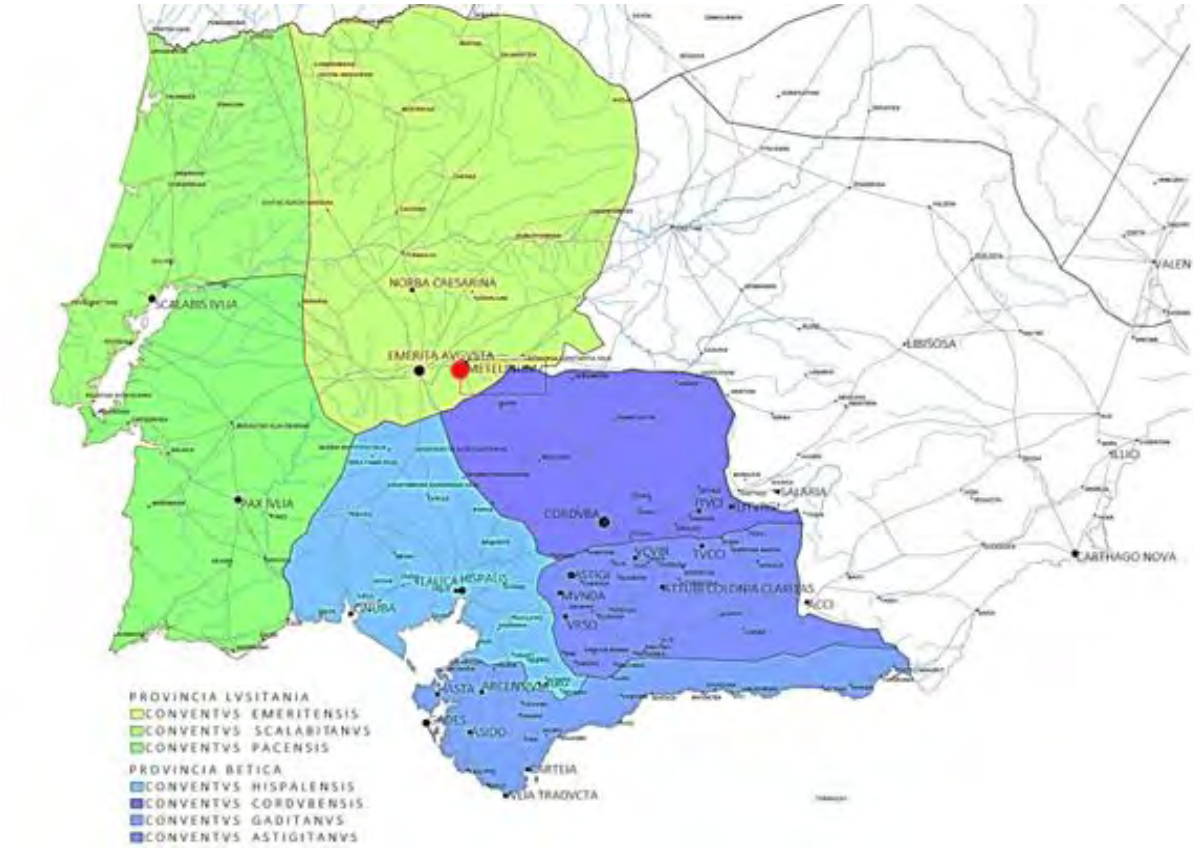


Fig.4: Ubicación de *Metellinum* en *Hispania*, detalle. Conventos de la Provincia *Lusitania* en verde. Conventos de la Provincia *Betica* en azul (Dibujo: autor).

como un reflejo de la capital. Importantes personajes de Mérida residieron en Medellín a lo largo de la historia de época romana. Es en este proceso de imitación o replicación de intervenciones urbanas, en el que hay que encajar la construcción del foro y teatro de Medellín.

La *colonia* de Medellín mantenía una serie de ventajas propias como era la relación histórica con las ciudades de la *Betica*, que tuvo importancia secundaria, pero que caracterizó un cierto aspecto propio de unicidad. La posición de la ciudad como lugar dominante, que se puede comparar con el modelo de *Carmo*, o *Urso*, se percibe aún hoy, a pesar de lo difícil que resulta recrear en la mente la forma de ciudad perdida y evocarla solamente a través de fragmentos como el teatro. La relación con los modelos urbanos arquetípicos de los *oppida* siguió presente aun con la imponente intervención de Augusto, como lo evidencia hoy la mole del castillo. Este modelo urbano resultó problemático, el abastecimiento de agua y la orografía no facilitaron que Medellín fuera escogida como la capital de la nueva provincia *Lusitania*, por ello fue decidido fundar una ciudad *ex novo* que no tuviera esas limitaciones.

La *colonia Metellinensis* ocupaba una posición de relación directa con los *Conventi Cordubensis* e *Hispalensis* de la *Provincia Betica* y de proximidad con el *Conventus Cartaginensis* de la *Provincia Tarraconensis*. Además de las conexiones viarias con la *Betica* y la *Tarraconensis*, estaba comunicada fluvialmente a través del río Guadiana (*Fluvius Anas)* con Mérida que contaba con puerto fluvial. Existió así, una rica relación marítimo fluvial con las ciudades de *Onuba*, *Hispalis* y *Gades*, y con la propia Roma. Esta situación continuaba las relaciones culturales de Conisturgin que ya desde el siglo VII a.C. mantuvo importantes relaciones con la costa y con culturas de origen griego. Se trataba de un núcleo urbano cosmopolita con importantes relaciones comerciales y culturales que tenía facilidad para recibir

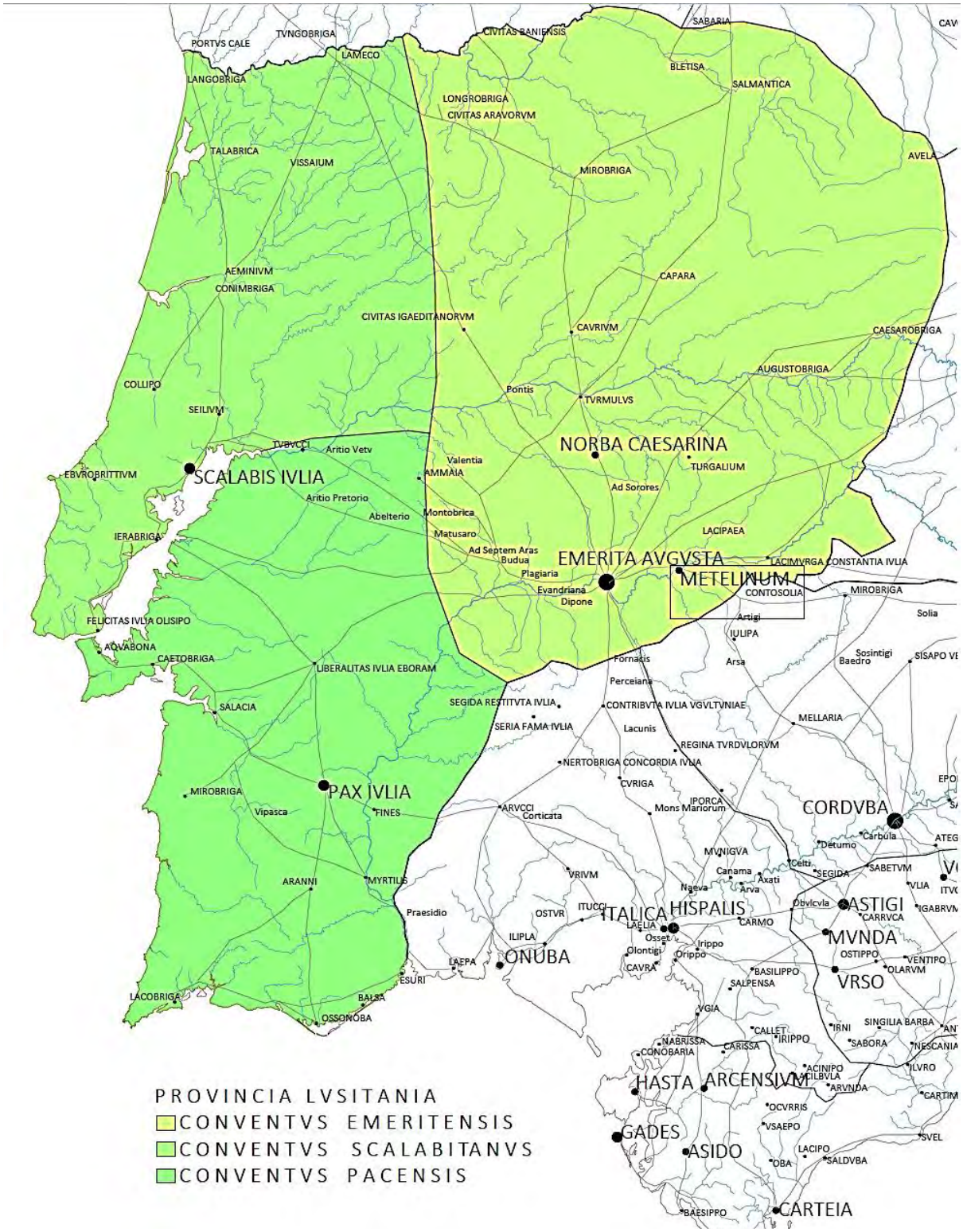


Fig.5: Ubicación de *Metellinum* en la Provincia *Lusitania* (Dibujo: autor).

nuevos modos de entender la arquitectura, junto a sus ejecutores y materiales específicos. Esta situación hizo a *Metellinum* proclive a desarrollar construcciones como el teatro.

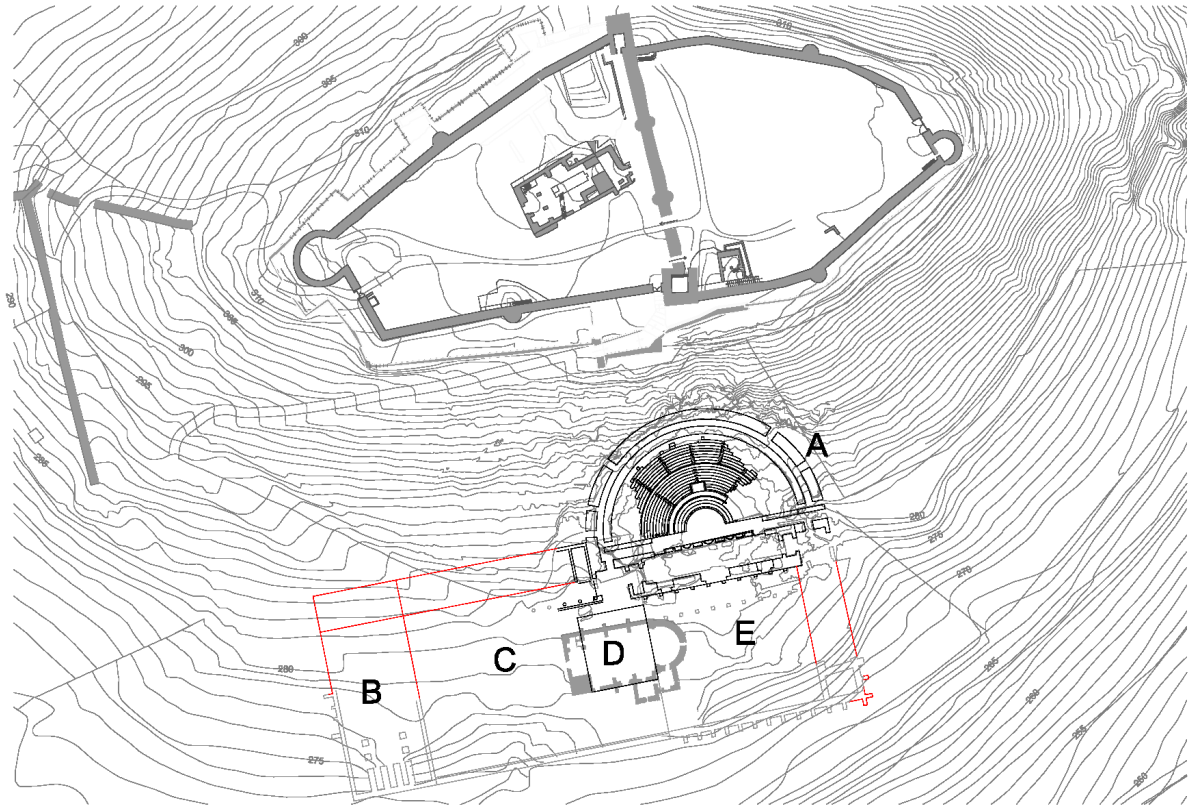
La *colonia* estaba bien situada como punto de paso para la comunicación viaria con el resto de la nueva *Provincia Lusitania*. Presentaba un eje de comunicación hacia el norte a través de la entonces nueva *colonia Norba Caesarina* (Cáceres) que la ponía en relación con el valle del Tajo y con la parte norte de la provincia romana. A través de las vías que se desarrollaban hacia el oeste quedaba comunicada con la costa atlántica a través del, entonces mucho más

amplio, estuario del Tajo controlado en su parte final por la ciudad de *Olisipo*. Siguiendo el valle del Guadiana presentaba también facilidad para comunicarse con el *Conventus Pacensis* situado en la parte sur de la *Provincia Lusitania*. Estas capacidades de comunicación hicieron de *Metellinum* una de las ciudades provinciales más importantes y mejor situadas tras *Augusta Emerita*.

La *colonia Metellinensis* era punto de paso obligado en las comunicaciones de la capital provincial con *Corduba*, capital de la *Provincia Betica*, y con *Carthago Nova,* capital del *Conventus Cartaginensis* de la *Provincia Tarraconensis*. También pasaba por *Metellinum* una ruta secundaria de comunicación con *Toletum* y con la zona de *Caesaraugusta* en dirección viaria terrestre hacia Roma, dominaba así uno de los ramales de la comunicación terrestre de la capital provincial con la metrópoli y era paso obligado en la comunicación con Corduba. Situada a unos 42 km en la calzada que partía de *Augusta Emerita*, presentaba la distancia de una jornada a caballo. Esta interdependencia con la metrópolis provincial hacía que las capas sociales de la ciudad romana de *Metellinum* a las que les estaba encomendada la construcción de edificios públicos estuviese al tanto de las modas arquitectónicas y de los proyectos desarrollados en la capital provincial.

En el plano general del yacimiento arqueológico (Lámina 1, Anexo G) puede observarse la presencia de los restos de la parte más importante de la ciudad romana de *Metellinum*, en el área central se encuentra el teatro en la parte alta de la colina, junto a la parte oeste del edificio de la *scaena* se sitúa la iglesia de Santiago situada sobre un templo romano, al sur del teatro y al sur de la Iglesia de Santiago se presentan los restos de la gran plataforma artificial, con la presencia del colosal elemento de contención. Este muro daba lugar a la terraza artificial situada tras la *scaena* del teatro, en esta plataforma se desarrollaba la parte más importante del foro. Junto al teatro al noroeste, en el centro y bajo la Iglesia de Santiago se presentaba el templo principal del foro o capitolio, al oeste del templo se abría una amplia plaza foral, mientras que

Fig.6: Ubicación de los edificios. A Teatro. B Basílica. C Foro. D Templo foral bajo iglesia de Santiago. E *Porticus postscaenam* (Dibujo: autor).



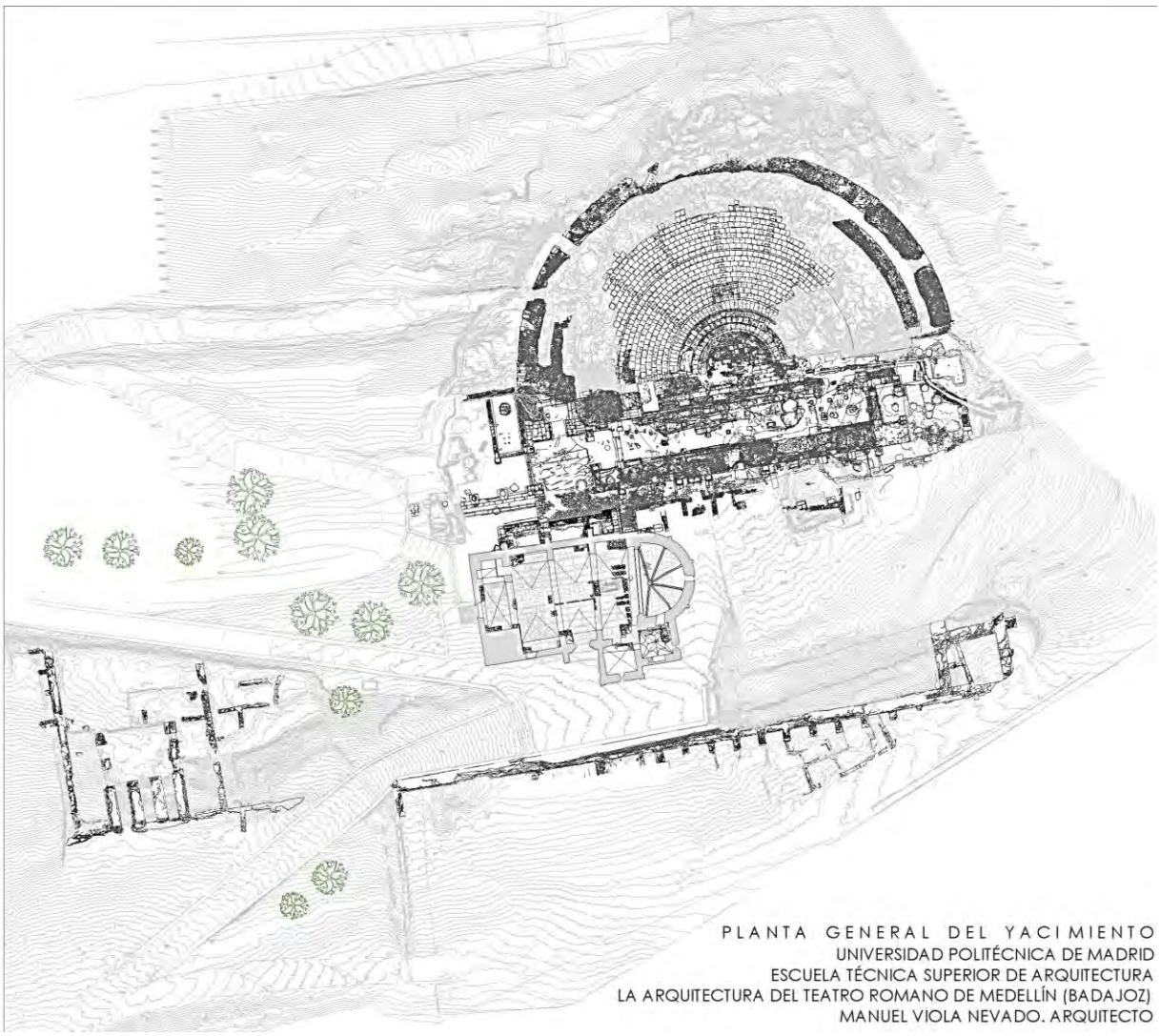


Fig. 7: Plano general del yacimiento (Anexo G) (Dibujo: autor)

al este se extendía la *porticus post scaenam* del Teatro. En la plaza foral oeste se presentan los restos de un pórtico monumental con *tabernae* que interrumpe la disposición del teatro, al este se cerraba con los restos de la basílica, más hacia el oeste se presentan los restos de una potente muralla que sigue la alineación urbana.

Quizás sea este el plano *par excellence* de esta investigación, porque recoge la complejidad de la propuesta arquitectónica del teatro y el foro y lo hace en la forma fragmentaria en la que las construcciones han llegado hasta hoy.

1.3 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

En todas las variantes del nombre Medellín, *Metellinum*, *Metellinensis*, Metellina, se observa Metellin(e-i)n…, incluso en su nombre actual, es una marca de origen del fundador de la *colonia* en etapa tardo republicana Quintus Caecilius Metellus Pius, un personaje aristocrático romano que viajó hasta aquí en la guerra civil contra Quintus Sertorius en las últimas décadas del siglo I a.C. Este rasgo histórico, tan marcado que ha pervivido milenios, fue esencial en el hecho de que el teatro fuera construido aquí. La fundación fue creadora de las condiciones previas, de la fijación del lugar y seguramente de la presencia de una estructura

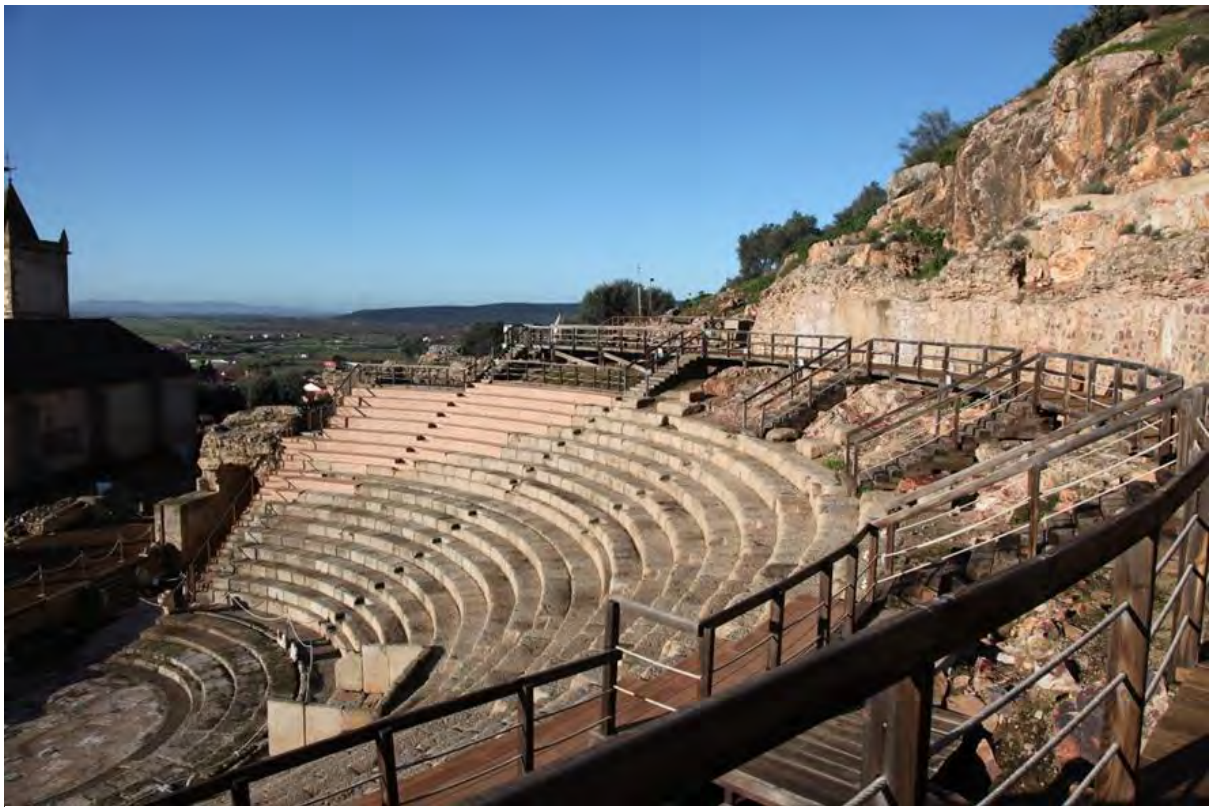


Fig. 8: Teatro romano de Medellín. Aspecto del graderío occidental. 2023 (Fotografía: autor).

proto foral. Anteriormente en la colina existía una ciudad prerromana, Conisturgin, (Alarcâo, 2001) sobre la que se produjo la fundación de Metellus Pius hacia 71 a.C., sobre ella y hacia el cambio de era se llevó a cabo un proyecto de monumentalización urbana por parte de Augusto, del cual el teatro formaba parte.

La iglesia de Santiago marca aproximadamente el centro del área foral que se extendía 62 m al oeste, 41 m al oeste y 10 m al sur de la iglesia. Originalmente el foro, situado al sur del teatro, conformaba un amplio rectángulo de 133 m por 53,5 m, el teatro quedaba situado al noreste de este rectángulo, introduciéndose15,7 m. Se trataba de un foro quizás excesivo para lo que parece que fue la ciudad romana. He aquí una de las claves de la arquitectura romana en Medellín, la monumentalidad que manifiesta no sólo a través de las dimensiones sino también en las colosales obras de ingeniería que hubo que llevar a cabo para ubicar esta enorme plaza en la falda de una colina. Se presentan así cuatro vestigios de tipos filológicos de la arquitectura de la Medellín romana y su teatro:

-el dominio del paisaje como símbolo del control territorial y de la sacralidad
-la monumentalidad como instrumento de subyugación estética y psicológica
-la alteración artificial del paisaje como elemento de grandiosidad y expresión de poder
-la construcción sobre una ciudad preexistente de innegable importancia como manifestación de la nueva organización social

Estos vestigios actúan en armonía reforzándose entre ellos para resonar ante la observación de forma más nítida, no sería lo mismo el teatro sin el dominio del paisaje, no sería igual el mismo edificio en una ciudad plana, sería una propuesta diferente en una ciudad de nueva planta o desprovisto de su monumentalidad.

Son tipos de la arquitectura romana, sin duda, pero también de la influencia helénica, aquí aún notable como pervivencia visible, así el influjo de conjuntos como las acrópolis de

Fig. 9: Teatro romano de Medellín. Aspecto del graderío oriental. 2023 (Fotografía: autor).

Pérgamo, Atenas, o los grandes santuarios helenos como Delfos o Eleusis quedan manifiestos. De hecho, la urbe prerromana sobre la que se produjo la fundación de Metellus Pius había pertenecido a una ciudad-estado cuya disposición presentaba coincidencias, en el planteamiento urbano, con los ejemplos citados.

Los tipos de filología arquitectónica aplicados en Medellín pertenecían ya claramente a la visión romana de estos conceptos, así el dominio del paisaje que se puede observar en Tibur o Terracina, el desarrollo de la monumentalidad y de su escenografía urbana, que se presenta durante la etapa de Sila luego recogida por César o Augusto, principalmente en Roma, pero también fuera de ella. Es una monumentalidad nacida del concepto "ex manubis", costeada con los despojos del enemigo derrotado. Surgió así la arquitectura manubial, que con tempranos ejemplos importantes, alcanzó después escala colosal ya en la etapa de Sila, con su reorganización de la fachada del Capitolio hacia el foro romano. Es pues la celebración del triunfo como declaración permanente en piedra, lo que explica parte de la escala aplicada al conjunto de Medellín. El conjunto del foro y el teatro no tendría sentido si no perteneciera a una edificación triunfal de Augusto, este conjunto a su vez, no se habría realizado si no hubiese existido la fundación *colonia*l de Metellus Pius como celebración de su triunfo.

La arquitectura monumental parecía tener una fuerza extraña e inusitada de algún orden, como hecho novedoso, que nunca se había hecho antes. A través de la presencia de rasgos poco comprensibles, causaba una honda impresión sobre la comunidad, que se asemejaba a la magia; cuanto más si esta comunidad había sido recientemente romanizada y era así inculta a las formas romanas, y mas aún si se acentuaba la escenografía con la alteración del paisaje, que acrecentaba el misterio y capturaba desprevenido al visitante, para poder conseguir el efecto de subyugar y convencer al espectador de las cualidades divinas de su promotor y llevarlo a interpretar como realidad lo que era una ficción engañosa y un símbolo.

Fig. 10: Teatro romano de Medellín. Aspecto del graderío oriental, *orchestra* y parte del escenario. 2023 (Fotografía: autor).

Otro tipo manifestado en Medellín con la visión romana es la modificación del paisaje, la relación con los grandes santuarios del Lacio es innegable en la disposición de grandes muros de contención que crean imponentes plataformas artificiales, de las que quizás sea Praeneste el ejemplo más icónico.

Finalmente, el asentamiento sobre una ciudad preexistente resulta particularmente llamativo y sólo explicable a través de la fundación previa de Metellus Pius. En parte es una conveniencia económica al utilizar la infraestructura prexistente en la nueva *colonia*, pero es también un acto triunfal, al ubicar la parte central de la ciudad en el interior de la urbe prerromana en un acto de sometimiento. Se manifiesta una relación de continuidad del lugar a través de la secuencia: ciudad prerromana, fundación de la *colonia* de Metellus Pius, proyecto de monumentalización de Augusto. Fue esta continuidad del *locus* lo que explica la construcción del teatro en Medellín.

La ciudad romana de época augustea a la que pertenecían foro y teatro se expandió posteriormente hacia el sur ocupando parte del casco urbano actual. La urbe anterior a la romana, Conisturgin, tenía una muralla en forma de anillo que rodeaba la parte baja de la colina, dentro de esta cerca se edificaron tanto foro como teatro, quizás alterando una parte de la fortificación. La importancia de Conisturgin ha quedado probada en los hallazgos de las cenizas de sus tesoros suntuarios. Esta ciudad-estado fue una de las más importantes del occidente peninsular durante los siglos VII, VI y V a.C. como capital de los *conios* (Almagro-Gorbea M. , Lorrio, Mederos, & Torres, 2008), sometida a la violencia de las guerras lusitanas y posteriormente a la de Sertorius, destacó por su importancia estratégica. Esta preeminencia explica su elección como sede la *colonia* de Metellus Pius.

Más adelante, y seguramente relacionado con la fundación de *Augusta Emerita* y la construcción de su foro, se llevó a cabo un proyecto de monumentalización que conllevó la construcción de un foro tripartito en el que se dispusieron templo, basílica y pórticos laterales.

Fig. 11: Teatro romano de Medellín. Aspecto del escenario y el graderío occidental. 2023 (Fotografía: autor)

Más tarde, cuando aún no estaba concluida la construcción del foro, se decidió agregar el edificio del teatro, se produjo entonces un desarrollo del proceso proyectivo inicial. Fue un proyecto arduo y complejo, cuyo estudio revela adaptaciones y cambios a un programa extenso que encajó diversos elementos como teatro, templo, basílica y pórtico. La construcción debió ser larga a través del tiempo, las reformas son evidentes y en particular la modificación tardía del foro con la disposición de la *porticus postscaenam* en la etapa flavia.

La evolución urbana posterior a la época de Augusto fue desplazando la ciudad hacia el sur, fuera de la muralla originaria que exigió la creación de otra nueva cerca defensiva. Este desarrollo ha llegado hoy a dejar teatro, castillo e iglesia de Santiago en una zona periférica de la población. El desplazamiento se produjo de forma progresiva, iniciándose ya en etapa romana y agravándose a partir del siglo XVII, ya que a finales de esa centuria el área urbana del teatro se estaba abandonando. Este exilio urbano se marcará profundamente durante el siglo XIX conllevando que la zona se dedique a olivares y tierras sin carácter urbano.

Por lo que se refiere a la datación del teatro y de acuerdo con Mariano del Amo, el arqueólogo excavador del edificio en 1969-1970, el teatro romano de Medellín fue construido en fecha próxima a la construcción del teatro romano de Mérida datado epigráficamente en 15-16 a.C. (Mateos Cruz & Pizzo, 2011, pág. 3) compartiendo con él notables similitudes. El frente escénico originario del teatro romano de Mérida fue realizado, al igual que el de Medellín, con piezas de granito recubiertas de estuco. En el caso de Mérida las piezas fueron desplazadas a la *porticus postscaenam* al realizar el nuevo frente escénico. Además de esta se presentan otras coincidencias importantes entre ambos teatros, quizás por ello pueda trazarse una contemporaneidad entre el programa de construcción del teatro y el anfiteatro de Mérida, con el teatro de Medellín, y entre el primer foro de Mérida y el foro de Medellín.

Fig. 12: Teatro romano de Medellín. Aspecto del escenario y del graderío oriental. 2023 (Fotografía: autor).

Mariano del Amo, además de subrayar las dependencias con el importante programa arquitectónico desarrollado en Mérida, extendió las raíces filológicas del modelo tipológico al apuntar grandes similitudes con el teatro grande de Pompeya en su segunda y tercera reforma.

En concreto refirió en sus conclusiones (Guerra Millán, 2009, pág. 109) que "para la construcción del teatro de Medellín se tomó como modelo el de Pompeya en su segunda fase (hacia el 75 a.C.)". Esta deducción le llevó a datar la construcción del teatro de Medellín en la segunda mitad del s. I a.C., y acaso a finales del siglo I a.C. (Guerra Millán, 2009, pág. 109). Del Amo citó la presencia de una *crypta* o corredor superior en el Teatro romano de Medellín que consideró del mismo estilo que el teatro grande de Pompeya. La datación de Del Amo entre 50 y 1 a.C. estaría conforme a la relación con la dedicación del teatro romano de Mérida. Quizás lo más destacable sea la coincidencia del tamaño de la cavea de la III fase del teatro grande de Pompeya que Sear estima en 60 m (Sear F. , 2006, pág. 131) y Neppi en 62 m (Neppi Modona, 1961, pág. 89) con el diámetro de la cavea de Medellín que tiene 61,10 m. Se trata de una coincidencia reveladora, pero siempre ha de mantenerse una cautela en la propuesta filológica y tan sólo reseñar estas similitudes, ya que el proceso de ideación arquitectónica en el pasado es sumamente difícil de rastrear.

En su estudio sobre el teatro grande de Pompeya, Neppi expuso las teorías de August Mau (Mau, 1916) y dató la realización de la cripta en su primera construcción del siglo II a.C. aunque describió que los restos actuales provenían de la refacción de los Olconi hacia 1 a.C. (Neppi Modona, 1961, pág. 93). De ser esta la referencia de Medellín retrasaría entonces su construcción siguiendo la hipótesis propuesta por Del Amo a los primeros años del siglo I d.C. Posteriormente Neppi indicó, siguiendo a Byvanck (Byvacnk, 1925), la situación de la fase II del teatro grande de Pompeya de cerca del 75 a.C. y la III fase de los Olconi al principio del siglo I d.C. (Neppi Modona, 1961, pág. 94). En estas dataciones vemos pues dos relaciones estrechas del teatro romano de Medellín con el teatro romano de Mérida y con una de las fases del teatro grande de Pompeya, estas relaciones aportan modelos arquitectónicos a seguir. Es

Fig. 13: Teatro romano de Medellín. Aspecto del graderío occidental, al fondo el escenario y la iglesia de Santiago.. 2023 (Fotografía: autor).

difícil precisar, de ser cierta esta referencia de modelo o arquetipo arquitectónico de Mariano del Amo, qué proyecto, Mérida o Medellín, fue el predecesor, quizás Mérida por su envergadura al combinar la construcción de un teatro y un anfiteatro, quizás Medellín al estar el teatro incorporado directamente en un programa foral, quizás la forma de entenderlo sea como manifestaciones de una misma proyectiva en dos ciudades muy próximas o acaso en un conjunto que presenta ciertos contenidos de ciudad dual o dípolis.

La dependencia del teatro de Medellín de un esquema urbano monumental desarrollado en época de Augusto es clara, la monumentalización augustea sobre una *colonia* preexistente, datada en origen de la fase tardo republicana, explica la elección de Medellín para construcción de este programa de arquitectura en el que se inscribe el teatro. La decisión de escoger la ciudad prerromana como ubicación de la nueva *colonia* tardo republicana, como lugar estratégico y población de importancia, determinó en primera instancia la construcción del teatro.

Fig. 14: Teatro romano de Medellín, aspecto del *iter* y la *frons pulpiti*.2023 (Fotografía: autor).

Fig.15: Teatro romano de Medellín, aspecto de la *frons pulpiti* en su parte oriental. 2023 (Fotografía: autor).

Fig. 16: Aspecto de Medellín, a la derecha entre el castillo y la iglesia de Santiago queda situado el teatro, aún oculto. 1975 (Fotografía: Paisajes Españoles).

Fig. 17: Aspecto del castillo, la iglesia de Santiago y el teatro entre ellos. 1987 (Fotografía: Matías Lozano Tejeda. *Castillos Extremeños*. Badajoz. 1988. Ed. M. Lozano).

Fig. 18: Excavaciones de Mariano del Amo, vista del *aditus maximus* oriental. 1969 (Fotografía: Mariano del Amo, cortesía de Santiago Guerra).

Fig. 19: Excavaciones de Mariano del Amo, vista del *aditus maximus* en primer plano, al fondo el muro externo de la *cavea*.1969 (Fotografía: Mariano del Amo, cortesía de Santiago Guerra).

PARTE 2. ESTUDIO DE LAS FUENTES HISTÓRICAS

2.1 ESTUDIO DE LAS FUENTES HISTÓRICAS HASTA EL SIGLO XV

2.1.1 La fase prerromana

Esta parte de la tesis aborda el estado de la cuestión a través del análisis exhaustivo de las fuentes historiográficas, desarrollando un enfoque diacrónico. Este enfoque es básico para el establecimiento de una analogía crítica, que es el fundamento de la actividad proyectiva sobre el edificio histórico. Esta analogía se fundamenta en la comparación y para esta actividad psicológica relacional, que pretende establecer correspondencias, es necesaria la posesión y el manejo del mayor número posible de argumentos.

El conocimiento de un caudal de información histórica y documental sitúa en la posición de proponer el desarrollo de una intervención en un edificio histórico. Tanto desde la arqueología como desde la arquitectura, este conocimiento es fundamental para plantear actuaciones de investigación arqueológica y de conservación del monumento.

Solo en esta posición intelectual se puede comprender el diálogo con el que el edificio histórico nos interpela como sociedad desde una remota realidad desaparecida. Desde esa perspectiva se constata la relatividad de las intervenciones planteadas en comparación con la muy extensa historia del edificio, al igual que se reconoce la responsabilidad que cada intervención conlleva.

En muchos casos, como en el del teatro romano de Medellín, han pasado cientos de generaciones desde el momento en el que el edificio tuvo su vivencia, por ello no se puede aspirar a poder comprender todo su mensaje, sino solo una parte. De aquí la necesidad de establecer de una analogía, entendida como diálogo, con una arquitectura cuyas bases y desarrollo nunca se llegarán a comprender completamente. Este diálogo exige una base de conocimiento del edificio todo lo extensa que pueda plantearse.

La analogía crítica es siempre parcial y expuesta a continuos cambios, correcciones, o descubrimientos. El conocimiento del edificio es siempre incompleto, no se puede abarcar la vastedad del su contenido cultural. Se establece así una posición en lo incompleto, en la imposibilidad de lo holístico en cuanto al conocimiento. Desde esta dimensión de relativismo y desde el conocimiento de la historia, se puede plantear el proyecto de las intervenciones en el edificio. En esta investigación se han revisado las fuentes históricas disponibles sobre Medellín y se ha profundizado en ellas en diversas líneas, su estudio ha aportado elementos que ayudan a comprender el edificio.

Las menciones históricas en Medellín comienzan con la importante ciudad de *Conisturgin* (Alarcâo, 2001), capital de los *cunetes* (Fraga da Silva, 2006), ubicada en el mismo lugar en el que más tarde se edificó el teatro. La existencia de esta ciudad se remonta al 850 a. C. (Almagro-Gorbea M. , Jiménez Ávila, Lorrio, Mederos, & Torres, 2006). Es una dimensión del pasado que se aleja en la memoria a una distancia inabarcable. Las menciones a esta ciudad y a este pueblo aparecen en Herodoto (II,33,3), Herodoro de Heracleia (Fraga da Silva, 2006), en el poema de la *Ora Maritima* de Avieno (202-3) o en Estrabón (Geog.II,2,2). Las menciones de Polibio, Plutarco y Apiano revelan la intrincada sucesión de hechos que conllevó el proceso de romanización y se sucedieron hasta suponer la construcción del teatro.

Fig.20: Ubicación de *Conisturgin* y de su territorio en el s. V a.C. según (Almagro-Gorbea M. , Lorrio, Mederos, & Torres, 2008) con representación de las ciudades próximas y principales rutas de comunicación (Dibujo: autor).

Del lapso transcurrido desde el siglo IX a.C. hasta los principios del siglo II a.C., en el que la ciudad de *Conisturgin* parece que inició su relación con Roma, se presenta una rica serie de pervivencias, estas han surgido en la excavación del teatro, en donde han aparecido restos de la vida de aquella lejana ciudad en los rellenos arqueológicos.

Es conocida la riqueza de la necrópolis de Medellín, el cementerio de Conisturgin ciudad de existencia lejanísima. En esta necrópolis se han descubierto objetos de un lujo suntuoso, que muestran físicamente la presencia de un pasado ignoto.

Los estudios arqueológicos realizados en la necrópolis han aportado datos significativos sobre las características de aquella primitiva ciudad, que pueden explicar el hecho urbano. A través de la tipología de los hallazgos de la necrópolis y de su disposición se ha podido elaborar una historia de esa ciudad, cuya vida parece hundirse en el abismo del tiempo. Esta investigación se ha resumido en una importante publicación de Almagro-Gorbea, Lorrio, Mederos y Torres, uno de cuyos capítulos expone las fases de Medellín como población urbana (Almagro-Gorbea M. , Lorrio, Mederos, & Torres, 2008).

El hecho de la fundación urbana vino motivado por la feracidad del territorio y por la presencia de un vado del río Guadiana, estos dos componentes explican la fijación de la población, que se registra a partir del 850 a. C. La presencia de un alto cerro situado junto al río ofrecía la posibilidad de la defensa y de un control visual sobre una vasta extensión, estos elementos atrajeron a poblaciones que tenían relación con el valle del Guadalquivir y con la cultura tartésica.

En una segunda etapa, que se extendió desde el 680 hasta el 600 a.C., una dinastía local de carácter sacro rigió un territorio extendido en un tramo de unos 60 km en el curso del río Guadiana (Almagro-Gorbea M. , Lorrio, Mederos, & Torres, 2008). Los primeros elementos de esta realidad urbana fueron una *arx* situada en lo alto del cerro en donde ahora se sitúa el

Fig.21: Ubicación hipotética de *Conisturgin* con representación de su muralla según (Almagro Gorbea & Martín Bravo, 1994) y principales vías de comunicación (Dibujo: autor sobre Modelo Digital de Superficies Lidar del Instituto Geográfico Nacional).

castillo renacentista. Esta primera acrópolis controlaba visualmente el amplísimo paisaje que dominaba. En esta fase se detecta una importante influencia orientalizante.

Una tercera etapa abarca desde el año 600 hasta el 500 a.C., en ella los enterramientos de la necrópolis revelan una situación de crisis en la que se produjo un descenso de la población. Aunque tras este momento parece haberse producido una recuperación de la población, hacia el 450 a.C. se produjo una ruptura en las relaciones con el foco tartésico y se presentan influencias culturales con fenicios, griegos y celtíberos, lo que supuso un cambio social (Almagro-Gorbea M. , Lorrio, Mederos, & Torres, 2008).

Este cambio resaltó el papel de los *oppida*, o ciudades fortificadas, que se habían convertido en las estructuras urbanas garantes del dominio del territorio. En este cambio, parece que acentuado en esta región de Hispania hacia el 400 a.C., tuvieron un importante papel las poblaciones de cultura céltica (Berrocal Rangel, 1992). La modificación con presencia de influencia celta parece recogerse en la mención de Heródoto (II,33,3) y (III,49,3), donde se cita a los *kynisíoisi* (κυνησίοισι) o *kýnitas* (Κύνητας). También cabe situar en esta época la mención de la *Ora Marítima* sobre los *Cynetum* (v.198) o la mención de Estrabón siguiendo a Posidonios (Lorrio, 2004, pág. 46), igualmente pueden situarse en este momento histórico la citas de Esteban de Bizancio basado en Herodoro de Heracleia o la de Heródoto, que mencionan a los *kúnetes* (κυνητες) y a *Kunetikón* (Κυνητικόν).

La ciudad de *Conisturgin*, como *oppidum*, debió desarrollar elementos urbanos tales como una *regia* o fortaleza principal a manera de *acrópolis*, junto a una muralla o cerca urbana. Los estudios arqueológicos de los investigadores anteriores han definido el perímetro de esta muralla hallando restos de esta, así como la presencia de santuarios intramuros (Almagro Gorbea & Martín Bravo, 1994).

La ciudad fortificada de *Conisturgin* acogía a un poblamiento que era el resultado de un largo proceso de cinco siglos y medio y disponía de una amplia red de relaciones con otras poblaciones a través de rutas comerciales.

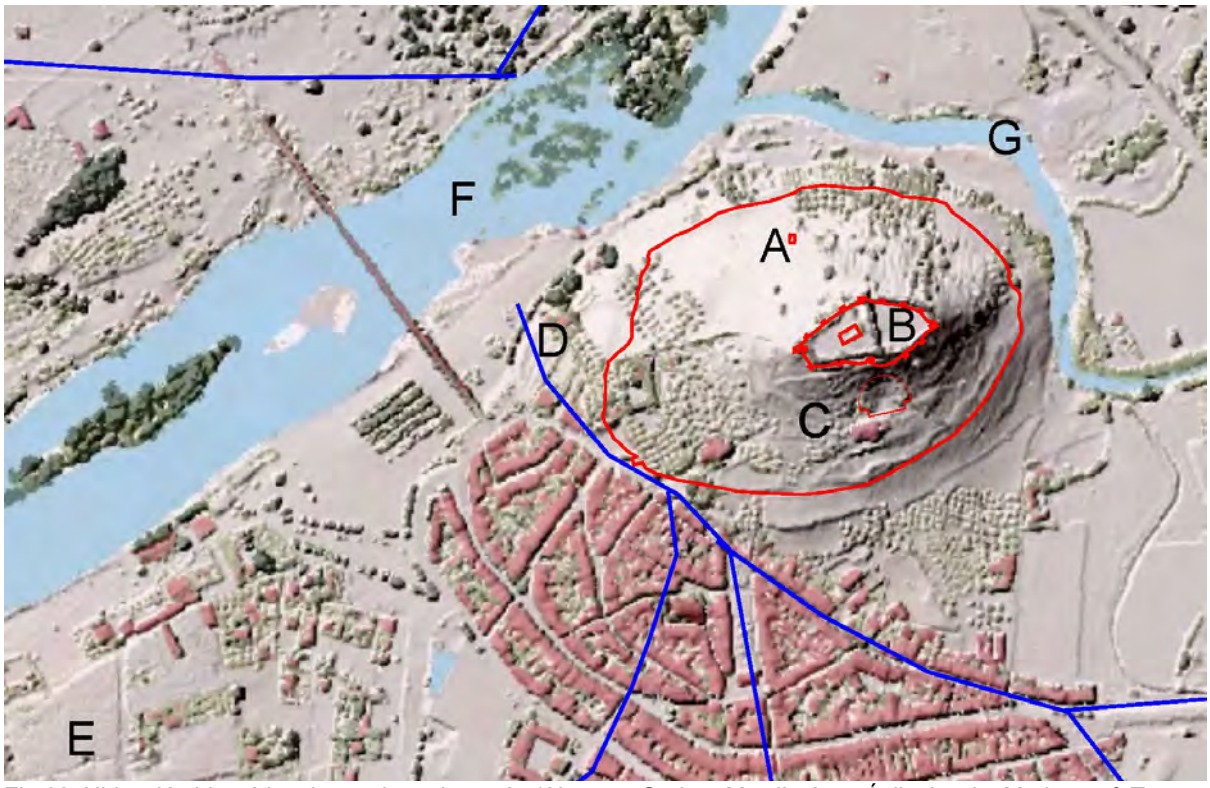


Fig.22: Ubicación hipotética de *Conisturgin* según (Almagro-Gorbea M. , Jiménez Ávila, Lorrio, Mederos, & Torres, 2006, pág. 16). A Ubicación hipotética de santuario. B Ubicación y disposición hipotética de la acrópolis y la *arx*. C Ubicación posterior del teatro. D Vía principal de comunicación. E Necrópolis. F Río Guadiana. G Río Ortigas (Dibujo: autor sobre Modelo Digital de Superficies Lidar del Instituto Geográfico Nacional).

2.1.2 La presencia romana en Hispania

Es importante estudiar cómo se produjo la transición hasta la ocupación romana, ya que la presencia y el dominio de Roma dieron lugar a la construcción del teatro. Esta fase de transición se extiende desde el final de la Segunda Guerra Púnica hacia el 206 a.C. (Almagro Gorbea & García Muñoz, 2013), hasta la presencia del fundador de la ciudad romana de Metellinum, Quintus Caecilius Metellus Pius en 79 a.C., quien permaneció en Hispania hasta el año 71 a.C.

El paso desde la ciudad hispana a la ciudad romana fue importante por el hecho de la preservación del lugar, por la fijación a una misma situación geográfica y por la continuidad a lo largo de tantos siglos. Esta constancia provino de la excelente ubicación, pero esta perseverancia en un mismo *locus* conllevó la pérdida de la identidad y probablemente la destrucción cultural del pueblo de los *cunetes* o *conios*. El fenómeno de la guerra, que ya había aparecido en varias fases de la historia del asentamiento, se estableció de forma pertinaz, hasta provocar la sustitución de una cultura hispana por otra resultado de las sucesivas ocupaciones.

La ciudad de *Conisturgin* y el territorio que controlaba se aproximó a Roma durante los primeros contactos, surgidos a raíz del desarrollo de la Segunda Guerra Púnica. A lo largo de un proceso, que condujo a la presencia de Metellus Pius, se produjeron grandes cambios y el desarrollo de una imparable actividad bélica. Esta vino motivada por la situación de Medellín en la frontera septentrional de un territorio que tenía importantes relaciones con el valle del Guadalquivir, zona geográfica proclive a la relación con Roma. Al norte de esta frontera se presentaban otros territorios que fueron controlados por las comunidades lusitanas.

La oposición de estas comunidades a la ocupación romana, junto a la obstinación de Roma por dominarlas, situó a *Conisturgin* en el centro de un enfrentamiento. El desarrollo bélico hizo que fuese ocupada alternativamente por las fuerzas en litigio, hasta la destrucción

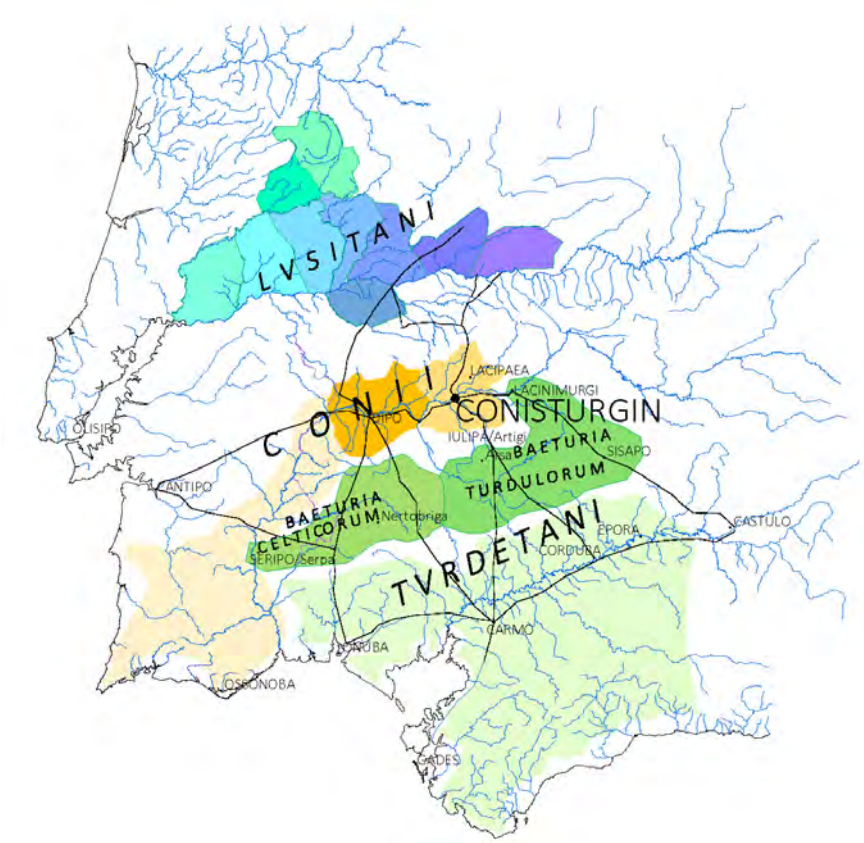


Fig. 23: Ubicación de *Conisturgin* y situación de regiones colindantes antes de la ocupación romana (Dibujo: autor).

final de su cultura. La desaparición de toda oposición y el control del territorio fueron los justificantes de la construcción del proyecto urbano romano, cuyo desarrollo sentó las bases del solar sobre el que luego se llevó a cabo el importante conjunto de intervenciones de monumentalización arquitectónica de época romana, del cual formó parte la construcción del teatro.

Conisturgin aparece mencionada durante el desarrollo de la Segunda Guerra Púnica, es probable que, siguiendo a Sículo (XXV,10), apoyase a Amílcar en 236 a.C. (Berrocal Rangel, 1992, pág. 42). En 210 a.C. acogió al general cartaginés Magón, según Polibio (10,7,5). Es posible que *Conisturgin* también apoyase la sublevación turdetana de 200 a 195 a.C. con mercenarios. (Berrocal Rangel, 1992, pág. 44). A partir de este momento el territorio, y la propia ciudad, se convirtieron en zona de paso de contingentes lusitanos provenientes del norte hacia el sur donde fueron derrotados por tropas romanas. Así según Livio (AUC 35,1 y 37,57,5), Scipio Násica derrotó a los lusitanos junto a Ilipa en 194 a.C., Emilius Paulus los venció junto Asta en 189 a.C. y Gaius Atinius volvió a derrotarlos en 187 a.C. junto a Asta (Chic García, 1980, pág. 20).

Las tropas romanas decidieron internarse hacia el norte, pasando por la región de *Conisturgin*, así Calpurnio Piso y Quintius Crispinus realizaron en 185 a.C. una campaña contra *Dipo*, ciudad vecina a *Conisturgin*, que seguramente se vio afectada (Almagro-Gorbea M. , Lorrio, Mederos, & Torres, 2008, pág. 1044).

En 155 y 154 a.C., según Apiano, se produjeron graves ataques a la *Betica* por fuerzas lusitanas al mando primero de Púnico y después de Cesarus, quienes atravesaron el territorio de *Conisturgin* y causaron la derrota de las tropas romanas de Manius Manilius, Calpurnio Piso y Mummius Achaicus. En 153 a.C. el líder lusitano Caucenus ocupó *Conisturgin* (Κονίστοργιν), que hasta ese momento debió ser aliada de Roma. La campaña de Caucenus se extendió hasta el norte de África hasta ser derrotado por Mummius.

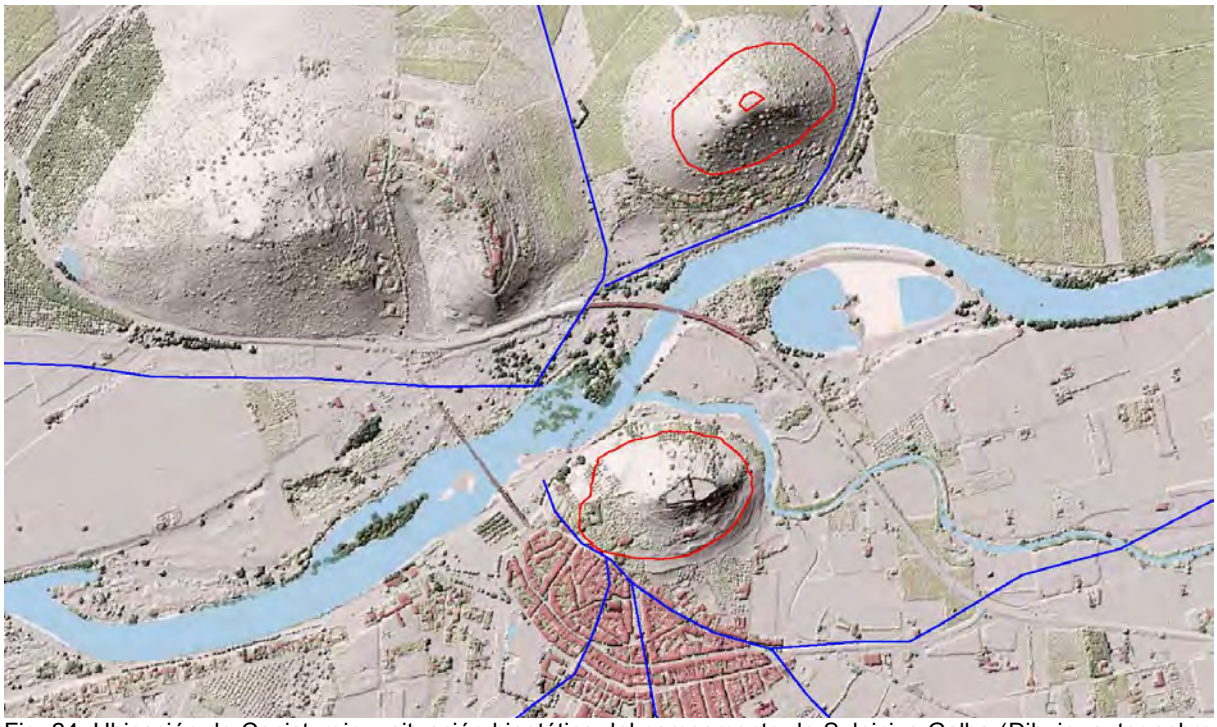


Fig. 24: Ubicación de Conisturgin y situación hipotética del campamento de Sulpicius Galba (Dibujo: autor sobre Modelo Digital de Superficies Lidar del Instituto Geográfico Nacional).

En 152 a.C. el general romano Atilius Serranus se dirigió al norte y tomó *Oxthracae*, a la vez Claudius Marcellus sometió *Nertobriga*, estando ambas en las proximidades de *Conisturgin*.

Los ataques lusitanos a las ciudades aliadas a Roma produjeron una nueva campaña al mando de Sulpicius Galba en 151 a.C. Este sufrió una grave derrota, tras refugiarse en *Carmo*, volvió hacia el norte y ocupó *Conisturgin* con un contingente de 20.000 hombres y tras pasar el invierno en *Conisturgin*, se retiro hacia el sur. Su movimiento produjo un nuevo ataque lusitano en 150 a.C., que, según Apiano, fue rechazado por Licinius Lucullus, quien invadió *Lusitania* con la ayuda de Galba provocando la petición de paz.

La presencia de Galba es un precedente de la que, unos setenta años después, protagonizó Metellus Pius. Es importante ver mencionado un considerable contingente romano que, presumiblemente, debió construir un campamento o *castra*.

Es posible que Galba situase su campamento en uno de los cerros al otro lado del río, el cerro Remondo. Los restos conservados en su cúspide son semejantes a un recinto de la misma época conservado en Pedrosillo (Badajoz) (Fernández-Tejeda Vela, 2011). En esta fase la intervención arquitectónica romana se redujo a la actividad castramental, y tuvo así un carácter efímero. Aun así, reveló la intención de presencia, al situarse junto a la ciudad hispana y al ejercer la función política de señalar el dominio.

Es posible que en este momento se produjesen en *Conisturgin* hechos históricos relevantes, como fueron las conversaciones de paz que terminaron en matanza de los lusitanos, en una estrategia desarrollada por Galba que dio lugar al surgimiento de una figura histórica importante, la de Viriato.

En 147 a.C. se produjeron nuevos ataques lusitanos a la *Betica*, que fueron rechazados por Gaius Vetilius, según recoge el papiro de *Oxyrinco* (PO 136). Poco después se produjo la primera acción de Viriato que apresó y ejecutó a Vetilius y devastó la zona de Carteia, según Apiano. En 146 a.C. Viriato derrotó a Plautius Hypsaeus, en el Monte de Afrodita, que es posiblemente es un lugar próximo a *Conisturgin* (Salinas de Frías, 2013). En 145 a.C. un nuevo

Fig. 25: Aspecto de la excavación de la *porticus postscaenam* en 2015. Las cimentaciones de las columnas de la *porticus* se sitúan sobre el entramado de muros restos de la ciudad hispana (Fotografía: autor).

ejército romano de mayor tamaño fue enviado al mando de Maximus Servilianus, quien avanzó sin lograr derrotar a Viriato (FHA 4 144). En 143 a.C. Viriato derrotó a Quinctius y ocupo *Itucca*, probablemente en las proximidades de Italica. En 142 a. C. otro nuevo ejército al mando de Maximus Servilianus derrotó a Viriato y le obligó a desplazarse hacia el norte. Servilianus destruyó cinco ciudades a su paso hasta llegar a *Conisturgin* (Κουνέους) donde pasó el invierno del 142 al 141 a.C., tras ello se retiró a la Bética para llevar a cabo una campaña de pacificación. Con posterioridad avanzó de nuevo hacia el norte, siendo derrotado por Viriato en *Arsa*, en las proximidades de *Conisturgin*, lo que provocó un tratado de paz (García Riaza, 2002).

El Senado romano no consideró correcto el acuerdo y envió a Servilius Caepio en 140 a.C. para provocar de nuevo la guerra. Caepio ocupó el territorio y edificó un campamento junto a la actual Cáceres, al norte de *Conisturgin*. Viriato intentó renovar la paz, pero sus representantes, corrompidos por Caepio, lo asesinaron según Apiano (*Hisp* 74).

Los ataques del nuevo líder lusitano, Tantalus, provocaron el envío de un nuevo ejército al mando de Junius Brutus en 138 a. C. La campaña de Brutus fue devastadora y llegó hasta el río Limia en 136 a.C. Las acciones desarrolladas contra los lusitanos continuaron durante los años siguientes apareciendo menciones en Plutarco, Apiano o Eutropio en los años 114,112,109,101 y 105 a.C.

2.1.3 Metellus Pius y *Metellinum*

La guerra de Sertorius se inició en 80 a.C., cuando los lusitanos acudieron a proponerle el liderazgo de su causa, según Plutarco (*Sert* 10,1). Como reacción a las acciones de Sertorius, el Senado romano envió a Metellus Pius para acabar con él en 79 a.C. como gobernador de Hispania Ulterior (Apiano *Hisp* 16,101). Metellus Pius inició un avance hacia el norte tras las fuerzas de Sertorius, llegando a *Conisturgin* que fue importante en la primera fase de la guerra. Metellus Pius destruyó la vecina ciudad de Dipo (Salustio *Hist* 1,106) y posteriormente ocupó

Conisturgin que aparece descrita como una ciudad importante de *Lusitania* (Salustio *Hist* 1,107).

Este fue el primer contacto de Metellus Pius con *Conisturgin*, la ciudad sobre la que fundaría la *colonia Metellinensis*, a la que dio su nombre. Metellus Pius avanzó hacia el norte, realizando un campamento, *Castra Caecilia*, junto a Cáceres, pero se vio obligado a retirarse en 78 a.C. a *Conisturgin*, tras la derrota de parte de sus fuerzas. El refuerzo de Sertorius en la zona del Ebro, y la derrota de otras fuerzas enviadas por el Senado, provocó que Metellus Pius se retirase a *Corduba* en 77 a.C. (Salustio *Hist* 2,28).

El Senado envió nuevas fuerzas que llegaron a *Hispania* en 76 a.C. al mando de Pompeyo, quien intentó unir sus fuerzas con las de Metellus Pius, pero fue detenido en *Lauro* por Sertorius (Salustio *Hist* 2,29-31). Hirtuleius, lugarteniente de Sertorius, descendió desde *Lusitania* hasta las proximidades de *Italica*, allí fue derrotado por Metellus Pius (Frontino 2,3,5). En 75 a.C. el ejército de Pompeyo descendió por la costa levantina para encontrarse con Metellus Pius. Sertorius intentó evitarlo dando lugar a la batalla de *Sucro* en la que fue derrotado, no pudiendo evitar la unión de Metellus Pius con Pompeyo (Plutarco *Sert* 19).

Las fuerzas combinadas de Metellus Pius y Pompeyo derrotaron de nuevo a Sertorius en *Segontia Lanca*, para después retirarse a invernar al norte del Ebro (Salustio *Hist* 2,95), mientras que Sertorius lo hacía en *Lusitania*. Durante el año 74 a.C. Sertorius consiguió separar de nuevo a los ejércitos al atacar a Pompeyo en *Calagurris*. Metellus Pius se estableció de nuevo en *Corduba*, tanto él como Pompeyo llevaron a cabo un programa de conquista de ciudades fieles a Sertorius, quien, progresivamente, fue perdiendo apoyo. En 72 a.C. Sertorius fue asesinado por miembros de su entorno (Apiano *Hisp* 1,12,115), ello provocó el fin de la guerra. Pompeyo se retiró a Italia tras reducir a una cantidad considerable de ciudades rebeldes. (Apiano *Hisp* 1,13,115). Metellus Pius permaneció como gobernador de Hispania Ulterior hasta el otoño de 71 a.C. Durante el desarrollo de la guerra es probable que *Conisturgin* fuese ocupada por Hirtuleius en 78 a.C. La fecha de su recuperación por Metellus Pius se ubica entre los años 76 y 74 a.C.

Metellus Pius y Pompeyo castigaron a diversas ciudades por su rebeldía mientras que premiaron a otras por su fidelidad. Probablemente *Conisturgin* se encontraba entre las ciudades fieles, como lo probaría su elección posterior como sede de una colonia.

Es significativa la relación directa de Metellus Pius con *Conisturgin*, que ocupó y convirtió en su sede durante la fase inicial de la guerra. La ocupación posterior por los enemigos de Metellus Pius y su recuperación final implicaron seguramente, que su arquitectura quedó seriamente afectada y que restarían escasas huellas de la rica cultura orientalizante, que la había caracterizado durante los siglos precedentes. La importancia que *Conisturgin* tuvo para Metellus Pius fue notable, pues supuso que poco tiempo después fuera refundada por él. Es probable que, tanto la ubicación geográfica como las condiciones urbanas y lo que se conservase de la antigua ciudad hispana, fueron atractivos suficientes para garantizar la refundación.

Las excavaciones arqueológicas desarrolladas por Almagro-Gorbea y colaboradores en diversas partes de la colina del castillo de Medellín, han revelado la presencia de la muralla, viviendas y santuarios de la ciudad hispana, sobre la que se produjo la fundación de Metellus Pius. La investigación desarrollada se aborda con mayor profundidad en el anexo C.

La permanencia de Metellus Pius en *Corduba* desde 74 a.C. hasta el otoño de 71 a.C. fue utilizada para pacificar las ciudades rebeldes y elevarles los impuestos. El final de su estancia de Hispania estuvo marcado por los excesos. Salustio (*Hist* 2,70), Plutarco (*Sert* 22,2), Valerio Máximo (9,1,5) y Cicerón (*Arch* 26) critican su vanidad al aceptar homenajes excesivos por parte de sus correligionarios. Su orgullo se manifestó también en su emisión de moneda como *imperator* usando los símbolos triunfales de su familia (Mommsen T. , 1860, pág. 244). Tras ser llamado a Italia abandonó Hispania y tras atravesar los Alpes disolvió a sus tropas.

Después de atravesar el norte de Italia, esperó fuera del *pomerium* de Roma hasta recibir el derecho de realizar su desfile triunfal en compañía de Pompeyo el último día del año 71 a.C. También fue criticado por sus excesos en el convite tras la celebración del triunfo, al servir 5.000 codornices, según critica Varro (3,2,7). Metellus Pius mantuvo su cargo como *Pontifex Maximus* hasta su fallecimiento en 63 a.C. y se retiró de la vida política reapareciendo en 66 a.C. y 65 a.C. solo para participar en defensas judiciales (Münzer, 1893-1980).

Tras la celebración del triunfo en 71 a.C. Pompeyo obtuvo el consulado en 70 a.C. junto a Marcus Licinius Crassus. Uno de los fines de este consulado fue conseguir tierras para los veteranos de las campañas de la guerra contra Sertorius (Dio 38,5,1). Según Plutarco (Lucullus 34,4) se obtuvieron ricas tierras, entre ellas estuvo *Conisturgin*, sobre la cual Metellus Pius fundó una colonia a la que dio su nombre, que se mantiene hasta hoy. Con la fundación de la *colonia Metellinensis*, probablemente en 70 a.C., Metellus Pius imitó a Pompeyo que había fundado las ciudades de *Lugdunum Covenarun, Gerunda*, y *Pompaelo*. La fundación de las ciudades, ya fueran nuevas o fundaciones sobre ciudades existentes como la *colonia Metellinensis* o *Metellinum* y *Pompaelo* respondía a varios fines durante la etapa final de la República romana:

-eran un medio para dar tierras a los veteranos.
-las fundaciones actuaban como puestos fronterizos y focos de aculturación.
-eran un medio de conmemoración de la victoria, más aún cuando llevaban el nombre del vencedor.

Estos tres objetivos se cumplieron con Conisturgin que pasó a llamarse:

colonia Metellinensis (Plinio NH 4,35,117)
Kaikilia Gemellinon, Metellina (Καικιλία Γεμέλλινον, Μετέλλινα) (Ptolomeo 2,5,8)
Metellinum (Itinerarium Antonini Augusti, 416,2)
Metilinon (Ravennatis Anonymi Cosmographia, IV.44.315,8)

Se han planteado teorías diferentes para la fundación de Medellín y su relación con Metellus Pius, que se pueden examinar en el anexo D.5. La investigación realizada, que en parte se desarrolla en el estudio sobre el entorno del teatro en la parte III, y en parte en el anexo D, evidencia que:

-Las excavaciones arqueológicas realizadas revelan la presencia de un urbanismo anterior al teatro y a las construcciones del foro a las que está asociado, así los restos de una casa de fecha anterior a Augusto han aparecido al noreste del ábside de la iglesia de Santiago.
-En la zona inmediata a la anterior y situada al sur del muro externo del edificio escénico, han aparecido los restos de un decumanus que es anterior al teatro y a la época de Augusto.
-Bajo la iglesia de Santiago han aparecido los restos de un templo romano, que parece presentar dos fases, una de la época de Augusto orientado hacia el oeste y otro anterior que se orienta hacia el sur.
-Pompeyo, compañero y familiar de Metellus Pius en la campaña contra Sertorius y Sila, mentor de Metellus Pius y también familiar suyo llevaron a cabo monumentos triunfales. A pesar de que Pompeyo realizase dos construcciones de este tipo en los Pirineos (Urkulu y Panisars) (Anexo D.4.4), celebrando sus campañas en Hispania contra Sertorius, y también Sila los hiciese en Grecia y llevase a cabo monumentos triunfales en Roma (Anexo D.4.2), no parece que Metellus Pius erigiese monumentos triunfales en Medellín.

Fig. 26: Restos de *insula* de etapa pre augustea situada al noreste del ábside de la iglesia de Santiago, y al sur del *decumanus*. Los muros de la casa aparecen protegidos con geotextil. A la derecha la calzada del *decumanus* situado al sur del muro posterior del edificio escénico. A la izquierda y cortado por el muro del ábside una de las cimentaciones de las columnas de la *porticus postscaenam*. Al fondo el *podium* del templo foral de etapa augustea (Fotografía: autor).

-A pesar de la tradición de la familia de Metellus Pius de erigir monumentos triunfales como la Porticus Metelli, o la reforma del templo de los Dioscuros, no parece que Metellus Pius siguiera esta costumbre en Medellín. (Anexo D.4.1)

Parece que Metellus Pius se limitó a fundar la colonia de Medellín para sus veteranos y que la dotó de una estructura urbana. Es posible que los siguientes restos correspondan a esta fundación:

-Una estructura urbana de la que se conservan un decumanus y un cardo. El decumanus cuenta con su sistema de alcantarillado. La orientación del decumanus es a la salida del sol el día de la fundación de Roma (21 de abril).

-Una casa situada al sur del decumanus junto a la parte noreste del ábside de la iglesia de Santiago.

-Un templo que por su proporción en planta se trata de un caso de tuscanicis dispositionibus. Por ello podría provenir de este momento histórico y, probablemente se orientó hacia el sur.

La disposición de estos restos en el interior de la ciudad hispana y la pérdida de su nombre, conllevan la realización de un modelo urbano de celebración de la victoria o arquitectura triunfal. La entidad de los restos señalados y el hecho de que se perpetuara el nombre de *Metellinum* o *colonia Metellinensis* durante la época de César y Augusto, indican probablemente una cierta importancia (anexo D.6). Esta parte de la historia de Medellín es poco conocida y debe ser objeto de investigación arqueológica que aporte más vestigios. No obstante,

se puede señalar que ya alrededor del 70 a.C. existió un modelo urbano de cierta importancia que se dispuso sobre en el interior de la ciudad hispana.

La parte final de la vida de Metellus Pius coincidió con la presencia de César en Hispania en 68 a.C. como cuestor del gobernador Antistius Vetus (FHA 5 4). El legado de Metellus Pius acabó en la herencia de su pariente P. Cornelius Scipio Nasica, a quien adoptó legalmente y que pasó a llamarse Q.C.M. Pius Scipio. Este personaje acabó decantándose por Pompeyo en el litigio que le enfrentó a César.

César fue propretor de Hispania Ulterior en 61-60 a.C. y al parecer quiso celebrar un triunfo sobre los lusitanos, cosa que no hizo por razones de conveniencia política (FHA 5 11). Los sucesos de la guerra, descritos por Dion Casio, hacen pensar en que, de nuevo, *Metellinum* sirviera como cuartel general de las tropas romanas.

La posición de Metellus Pius Scipio a favor de Pompeyo fue cada vez más clara, terminando con el matrimonio de su hija con el propio Pompeyo (Münzer, 1893-1980). Esta situación junto al hecho de que, tras la conferencia de Luca, Pompeyo obtuviese el gobierno de las dos provincias de Hispania hace suponer que la ciudad de *Metellinum* quedó de forma definitiva englobada en la esfera pompeyana.

En la nueva guerra civil *Metellinum* cobró particular importancia, al ser uno de los puntos de asentamiento de uno de los generales de Pompeyo y la ciudad más importante de una zona que comenzaba a definirse como área independiente, apareciendo denominada por primera vez como *Lusitania*, el país de los lusitanos. La situación política de la ciudad cambió poco después, puesto que Metellus Pius Scipio se convirtió en uno de los generales más destacados de Pompeyo, pero tras la derrota de *Pharsalos* tuvo que huir a África en 48 a.C. (Münzer, 1893-1980). Tras plantar cara a César en África, Pius Scipio se suicidó después de su derrota de *Thapsus* en 46 a.C. poniendo así fin a la influencia de los *Caecilii Metelli* en *Metellinum*. El posicionamiento de Pius Scipio, claramente a favor de Pompeyo, y la resistencia pompeyana en Hispania hasta después de la batalla de *Munda* en 45 a.C. implica, de acuerdo con las fuentes examinadas, que, seguramente, la ciudad de *Metellinum* fue vista como una ciudad enemiga por parte de César y posteriormente por Augusto (Anexo D.7).

Es posible que *Metellinum* sufriera las represalias de César (Dio 43,39). De la investigación realizada se deduce que es probable que la refundación de la ciudad por César pueda obedecer a un castigo (Amela Valverde, 2016, pág. 85) (Anexo D.9), de hecho, algunos autores sitúan en los años 40 a.C. la promoción colonial de *Metellinum* (Edmondson, 2011, pág. 38).

2.1.4 La fase augustea

La fase augustea es la más importante ya que en ella se produjo la construcción del teatro. Como consecuencia de las situaciones históricas anteriores y dada la importancia de *Metellinum*, Augusto o las élites de la provincia *Lusitania*, decidieron llevar a cabo un extenso programa de monumentalización dentro del cual se incluyó la construcción del teatro.

La etapa de inestabilidad que se produjo a raíz del asesinato de César dio lugar a nuevos levantamientos de los lusitanos, en los años siguientes se produjo el ascenso al poder de Octaviano. Como continuación de la política de colonización y desarrollo fijada por César, el procónsul C. Norbanus Flaccus fundó entre 36 y 34 a. C. la colonia *Norba Caesarina* (Edmonson, 2009, pág. 258), probablemente por indicación de Octaviano, en la actual Cáceres a 67 km al norte de Medellín. La derrota de *Actium* y la muerte de Marco Antonio en 30 a.C. produjo la estabilización política. Es posible que en este momento se realizara una *deductio* sobre *Metellinum* para reubicar a veteranos de la campaña oriental (González Román C. , 2017, pág. 353).

Fig. 27: Aspecto de los restos del muro de contención del foro de etapa augustea. En la parte baja del muro se observan los refuerzos de *opus quadratum* y entre ellos los lienzos de *opus incertum*. Entre cada refuerzo de *opus quadratum* se presentaba un contrafuerte. Aspecto en 2005 (Fotografía: Julián José Gutiérrez Clemente en *Proyecto de adecuación del entorno del Parque Arqueológico de Medellín*-2006, cedida por Santiago Guerra).

El inicio de la guerra contra los cántabros en 27 a.C. coincidió con el primer acuerdo entre el Senado romano y Octaviano, que pasó a controlar la nueva provincia de *Lusitania* junto a la *Tarraconensis*. La *Betica* quedó en poder del Senado romano (Edmonson, 2009, pág. 253). Aunque la nueva división provincial no se hizo efectiva hasta el 16 a. C. (Fabião, 2014, pág. 1659), es probable que ya fuera prestablecida en el 29 o 27 a. C.

La creación de la nueva provincia *Lusitania* por Augusto conllevó la elección de una capital, para ello no se escogió a *Metellinum*, la ciudad de mayor importancia en la provincia en aquel momento, sino que se decidió seleccionar una nueva ciudad. Esta fue la colonia *Iulia Augusta Emerita*, una fundación personal en 25 a.C. (Ayerbe Vélez, BarrientosVera, & Palma García, 2009, pág. 807) cuyo nombre se relacionaba estrechamente con la familia de Augusto (Edmondson, 2011). La fundación fue una celebración del triunfo en las guerras cántabras para cuyos veteranos se edificó la nueva urbe. El escaso lapso temporal de 9 años transcurrido desde la fundación de la nueva ciudad en 25 a.C. y la formalización de la nueva provincia y la elección de la capital en 16 a.C., hace pensar en que *Augusta Emerita* quizás ya fuese fundada con la idea de ser la capital provincial.

Las razones que pueden esgrimirse para el rechazo de *Metellinum* como capital provincial son las siguientes:

-Dificultad o imposibilidad de contar con tierras libres para los veteranos.

-Carencia de condiciones específicas para la construcción de un esquema urbano de gran tamaño tales como la disponibilidad de agua o la presencia de fuertes pendientes.

-Dificultad para desarrollar un programa urbano de nueva factura y de carácter triunfal.

-Enemistad política con Metellinum por haber sido fieles a los enemigos de César.

La fundación de la nueva ciudad *Augusta Emerita* se produjo a escasa distancia (35 km) de *Metellinum*. Las historias urbanas de ambas poblaciones eran muy distintas, puesto que cuando en 25 a.C. en *Augusta Emerita* se llevó a cabo el largo proceso de establecer los límites de la propia ciudad y su *pertica*, *Metellinum* y su territorio ya estaban definidos y poblados desde, probablemente, 70 a. C. y era colonia bien desde ese año o desde los años 40 a.C.

Es claro que el tamaño de *Augusta Emerita* y la categoría que ganó al ser declarada capital provincial supuso la pérdida de la preeminencia urbana para *Metellinum*. La presencia de la nueva ciudad tan próxima y con tanta importancia, absorbió muchas de las posibilidades de desarrollo y restó capacidades de *Metellinum*. Las evidencias prueban que el territorio asignado a *Augusta Emerita* rodeaba al correspondiente a *Metellinum* (Edmondson, 2011, pág. 38). Cabía esperar la decadencia de *Metellinum* y que pasara a ser un lugar intrascendente.

Las importancia de las construcciones promovidas por Augusto, a través de las élites, en *Metellinum* en los años siguientes, aparentemente durante la etapa del 16 a.C. a 14 d.C., que incluyen la construcción del teatro revelan lo contrario. La proximidad a la capital provincial conllevó varios efectos positivos destacables:

-Ciudadanos importantes de *Metellinum* vivieron en *Augusta Emerita* y desarrollaron allí gran parte de su vida social. El caso de Sulpicius Superstes, tres veces duunviro de *Metellinum* es paradigmático (Edmondson, 2011, pág. 45).

-Existió una relación cercana con los estamentos de poder asentados en *Augusta Emerita*, por ser la capital provincial, como el *legatus Augusti propraetore*, el *patronus coloniae,* el *procurator provinciae Lusitanae*, y el *praefectus fabrum* (Edmondson, 2018, pág. 71). La relación fue mutua y estos personajes intervinieron en *Metellinum*. Se han encontrado restos de monumentos como una base de estatua ecuestre al gobernador provincial L. Caecilius L.f. Rufus a poca distancia de Medellín (Edmondson, 2011, pág. 42) y en la epigrafía encontrada en el teatro, que se describe más adelante, se presentan homenajes a varios *praefecti fabrum* y *flamines*.

-Las relaciones de ciudadanos y de representantes del poder de *Augusta Emerita* con *Metellinum* conllevaron una extensión de la presencia de la casa imperial en *Metellinum* que acabó provocando el desarrollo de actuaciones de engrandecimiento, testimonio de ello es la epigrafía y la escultura con dedicatorias y esculturas a:

-Augusto (posible estatua sedente en el teatro)
-Livia (posible estatua del teatro)
-Julia la Menor (posible estatua del teatro)
-Gaius Cesar (dedicatoria)
-Julia Augusta (dedicatoria)
-Druso César (dedicatoria)
-Claudio (dedicatoria)
-Domitia Augusta (dedicatoria)

En *Metellinum* se produjeron continuas réplicas de lo realizado en *Augusta Emerita* que se extendieron desde los monumentos sepulcrales, o las estatuas fúnebres (Edmondson, 2011), hasta los proyectos a gran escala como fueron:

-La realización del foro compuesto por un templo, una basílica y pórticos.
-La edificación del teatro.
-La construcción de la *porticus postscaenam*.

La proximidad entre *Agusta Emerita* y *Metellinum* acabó produciendo una situación parecida a una *dípolis*. *Metellinum* fue, durante un tiempo y en ciertos aspectos, una extensión de *Agusta Emerita*. En *Metellinum* se emularon, a menor escala, las producciones artísticas y arquitectónicas de la capital provincial, tanto desde el estamento privilegiado de los ciudadanos de *Metellinum*, como desde las autoridades provinciales, como desde la propia casa imperial. El teatro romano de Medellín es uno de los resultados de esta intensa actividad. (Anexo D.10).

La propuesta monumental urbana de Medellín se desarrolló sobre una gran terraza artificial alteradora de la orografía natural y dominadora de un vasto paisaje, en la que se dispusieron el teatro y muy próximo a él el templo del foro. Ello hace pensar en los ejemplos conocidos de la arquitectura de los santuarios del Lacio (Anexo D.4.3).

El teatro de Medellín tiene resonancias de estos complejos puesto que, por ejemplo, el diámetro de su *cavea* era igual o muy similar al de muchos de los graderíos de estos santuarios. El teatro no era el único edificio situado en la plataforma artificial, sino que en ella estuvieron presentes un templo y pórticos, elementos que se presentan también en los esquemas de los santuarios del Lacio. El conjunto de Medellín es una intervención augustea a la que posterior y probablemente en época flavia se añadió la *porticus postscaenam*. La disposición de estos elementos en Medellín demuestra que los modelos que constituían los diferentes santuarios del Lacio seguían presentes en las respuestas arquitectónicas de monumentalización urbana de época augustea y flavia.

El recorrido por la arquitectura de los santuarios del Lacio con los casos de Fregellae, Gabii, Terracina, Praeneste, Nemi, Tibur, Lanuvium, Tusculum, Monte San Nicola, y Pietrabbondante, resalta la riqueza y la flexibilidad de estos esquemas arquitectónicos. El conjunto realizado en Medellín es otra muestra de la pervivencia y de la adaptabilidad de este esquema. Algunos de los santuarios anteriores, como Terracina o Tusculum, incorporaron posteriormente un teatro que se edificó en fecha próxima a Medellín, lo que prueba la importancia de este esquema de los santuarios del Lacio como referencia arquitectónica.

2.1.5 Modificación y abandono del teatro

La presencia de inscripciones de la etapa julio-claudia referidas a Druso César y a Claudio, o la dedicada a un gobernador de la etapa de Tiberio indican la continuación de la importancia de *Metellinum* durante esta etapa. La *frons pulpiti* del teatro de *Olisipo* se realizó en tiempos de Nerón. Medellín guarda similitudes con *Olisipo,* como son la realización de la *scaenae frons* con núcleos de piedra revestidos de estuco y la presencia de unas estatuas fuente de *Sileno*. Es probable que durante esta época se realizaran actividades de embellecimiento del teatro, como pudo ser la marmorización de la *orchestra*, *proedria* y *frons pulpiti*. El desarrollo de grandes proyectos urbanos en *Augusta Emerita* como el foro provincial en época de Tiberio y el "foro de mármol" durante la etapa de Claudio o Nerón, pudo tener su réplica en *Metellinum* en forma de mejoras de la decoración del foro o el teatro (anexo D.11).

La realización de la *porticus postscaenam* del teatro de *Metellinum* parece ser una réplica a la realizada en el teatro de *Augusta Emerita*. La inscripción a Domitia Augusta, hallada en Medellín y la tipología de la intervención planteada, parecen indicar que esta reforma del teatro se realizó ya durante la etapa flavia. En el estudio del entorno del teatro, situado más adelante en esta investigación, se aborda el análisis de esta parte. Es importante observar que en *Metellinum* la realización de la *porticus postscaenam*, con su peculiar disposición, constituye tanto una modificación de los espacios externos del teatro como una ampliación del foro. (anexo D.12). La realización de *Metellinum* respondió así también a la ampliación realizada en el foro municipal de *Augusta Emerita* durante la etapa flavia. La *porticus postscaenam* de Medellín es un caso único en los teatros romanos de *Hispania* al implicar el bloqueo de las *valvae*.

Las intervenciones de mejora de *Metellinum* no afectaron a la *scaenae frons* del teatro como sí ocurrió en *Augusta Emerita*, donde la nueva *scaenae frons* fue la finalización, durante la época de Trajano, de las intervenciones que se habían iniciado allí con Domiciano. La conservación de la *scaenae frons* en *Metellinum* y el grado de preservación de los elementos encontrados en la excavación, la hacen ser un ejemplo muy importante de la arquitectura realizada con estuco sobre un núcleo de piedra y de los frentes escénicos rectilíneos de la época de Augusto. Su conocimiento resulta esclarecedor de la disposición del frente escénico de *Olisipo* y del antiguo frente escénico de *Augusta Emerita*. Durante la etapa de Trajano se replicó en *Metellinum* el *sacrarium* dispuesto en la *ima cavea* del teatro de *Augusta Emerita*, continuando así con la práctica de la emulación de las intervenciones de arquitectura y escultura realizadas en la capital provincial (Anexo D.13).

La etapa de los severos y la etapa de crisis de 235 a 284 d.C., parecen marcar el comienzo de la decadencia de *Metellinum* y de su teatro. Esta situación parece prolongarse a la fase de la tetrarquía. El hallazgo de monedas próximas a la época de Constantino en la zona de la *porticus postscaenam*, parece mostrar una ligera recuperación, tras la cual se produjo el definitivo abandono del teatro (Anexos D.14-17).

2.1.6 Expolio y olvido

La proximidad de *Metellinum* a *Augusta Emerita* hace suponer que ambas ciudades seguirían un proceso parecido durante la etapas de las invasiones y el desarrollo del reino visigodo de Hispania. Seguramente la ocupación de *Augusta Emerita* por Attaces rey de los alanos en 412 se produjo a la vez en *Metellinum*. Más tarde se produjo una época caótica en la que la presencia de los alanos se extendió hasta 429 con Genserico, que no pudo evitar el saqueo de *Augusta Emerita* por suevos al mando de Hermigario (Hidacio 429,5). Posteriormente *Augusta Emerita* fue de nuevo atacada por suevos bajo Requila en 440 (Hidacio 440,16). La situación no se estabilizó hasta que se formalizó el dominio visigodo bajo Teodorico II y Eurico (Hidacio 469,3). Es muy probable que dada la cercanía a *Augusta Emerita*, las conmociones bélicas provocadas por la riqueza de la gran urbe lusitana se extendieran con la misma fuerza y efectos destructivos a *Metellinum*.

La gran pujanza del cristianismo que se produjo en Mérida, según recoge la obra *Vitas Sanctorum Patrum Emeretensium* en la época 570-633 d.C., debió tener repercusión en la cercana Medellín (Anexo D.18). Las vicisitudes bélicas de la fase 412-470 d.C. y la influencia de las numerosas construcciones religiosas de Mérida, debieron suponer una grave afección al teatro y foro en Medellín.

Durante la etapa musulmana la proximidad de Mérida implicó que en Medellín se produjera una influencia de los sucesos históricos. Así la conquista de Mérida en 712 por Mūsa b. Nuṣayr (Pérez Álvarez, 1992, pág. 99), seguramente conllevó el dominio de Medellín. Mérida y su área, incluyendo Medellín, fue entregada a los bereberes produciéndose una etapa de incertidumbre en el dominio político. Posteriormente en época emiral comenzó a desarrollarse el dominio cordobés que hizo de Medellín un lugar importante, al hallarse en el camino de Córdoba a Mérida, y próximo a esta ciudad. No obstante, Medellín siempre se caracterizó porque sus habitantes y gobernantes fueron en su mayoría bereberes (Pérez Álvarez, 1992, pág. 302), en lo que se diferenciará de Mérida que conservó durante mucho tiempo una fuerte relación con la cultura hispano-romana. Las fuentes mencionan la toma de Medellín por el rebelde bereber Šaqyā b. ʻAbd al-Wāḥid al-Miknāsī en 771, quien se mantuvo en poder hasta 775-777 (Salas Martín, 2001, pág. 116). El historiador Ibn ʻIḏārī menciona explícitamente el castigo de los bereberes de Medellín por parte de ʻAbd al-Raḥmān I (Pérez Álvarez, 1992, pág. 302).

Fig. 28: Aspecto del castillo de Medellín, desde el sureste. A la izquierda la iglesia de Santiago, a la derecha de este edificio se observan parte de los muros del teatro. Situación en 2008. La imagen actual del castillo es la que procede de renovaciones posteriores, el aspecto de la colina con los edificios situados hacia el sur bajo el castillo debió ser similar en la etapa musulmana (Fotografía: autor).

El sometimiento de Mérida al nuevo régimen omeya de ‘Abd al-Raḥmān I y sucesores, fue largo y costoso, implicando disturbios que conllevaron destrucciones de la muralla de la ciudad. Es probable que estos eventos tuvieran su repercusión en Medellín. Las rebeliones de Sullaymān (800), Maḥmūd b. ‘Abd al-Ŷabbār (829) y Sulaymān b. Martīn (830) produjeron un largo sitio de Mérida y la destrucción de sus murallas por parte de ‘Abd al-Raḥmān II (Pérez Álvarez, 1992, pág. 109). En este momento se produjo el saqueo de la ciudad de Mérida de elementos de mármol y la construcción de la alcazaba, con un profundo expolio de las construcciones romanas adyacentes (Alba, 2018, pág. 538). De época emiral proceden los primeros hallazgos de etapa musulmana realizados en el teatro, como los silos que afectaron a la parte oriental del edificio escénico y a la *versura* oriental (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 377).

Las nuevas sublevaciones de Mérida produjeron sucesivos arrasamientos de la muralla y de partes de la ciudad en 867 y 868 provocando su despoblamiento. Continuó una situación caótica en la que destacó la rebelión de ‘Abd al-Rahman b. Marwan b. Yunus al-Yilliqi en Mérida. En Medellín el historiador Ibn Ḥayyān cita la rebelión de Kurayb y Ŷunaid que arrastró a Mérida y a los bereberes de Medellín en 889 (Pérez Álvarez, 1992, pág. 302). A esta situación se unió la llegada, por primera vez, de los cristianos del norte bajo las órdenes de Ordoño II en 913 o 915. Este ataque se produjo, precisamente, por Medellín. (Pérez Álvarez, 1992, pág. 120).

La situación de desorden llegó a su fin con la actuación del califa ‘Abd al-Rahman III en 928-29, quien ordenó al visir Aḥmad b. Muḥammad b. Ilyās la conquista de Medellín realizando la reorganización administrativa. Medellín aparece mencionado como lugar de cierta importancia por el historiador Ibn Ḥazm como Ḥiṣn Madallīn bajo el dominio del clan bereber banū Farfarī (Salas Martín, 2001, pág. 115). De este momento histórico procede la cita del

Fig. 29: Aljibe del castillo de Medellín de etapa califal. Aspecto en 2008 (fotografía: autor)

geógrafo Ibn Ḥawqal, que únicamente refiere que Medellín está situado a dos días de camino de Mérida (Pérez Álvarez, 1992, pág. 27).

Como conclusión de esta etapa de dominio musulmán se constata que Medellín fue una población bereber que sufrió importantes ataques durante la etapa emiral y califal. Es probable que ʻAbd al-Raḥmān II o Muhammad II realizaran fortificaciones en la etapa 835-857, o bien que se llevaran a cabo bajo ʻAbd al-Rahman III. Prueba de estas construcciones son el aljibe y la primera construcción del castillo, junto a la de las murallas medievales que, probablemente, reutilizaron un sistema o cinta defensiva preexistente. Las sucesivas rebeliones de Medellín y la construcción de las fortificaciones implicaron, sin duda, el expolio del teatro y de las construcciones adyacentes (Anexo D.19). Una manifestación directa de la estabilización de Medellín durante la etapa califal es la amortización de silos de periodo emiral y la construcción de calles y edificios en el interior del teatro (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 377).Esta urbanización del espacio interior del teatro implicó, por un lado la

Fig. 30: Aspecto de las casas y calles que ocupaban el interior de la *cavea* durante las excavaciones del teatro en 2009 (Fotografía: cedida por Santiago Guerra).

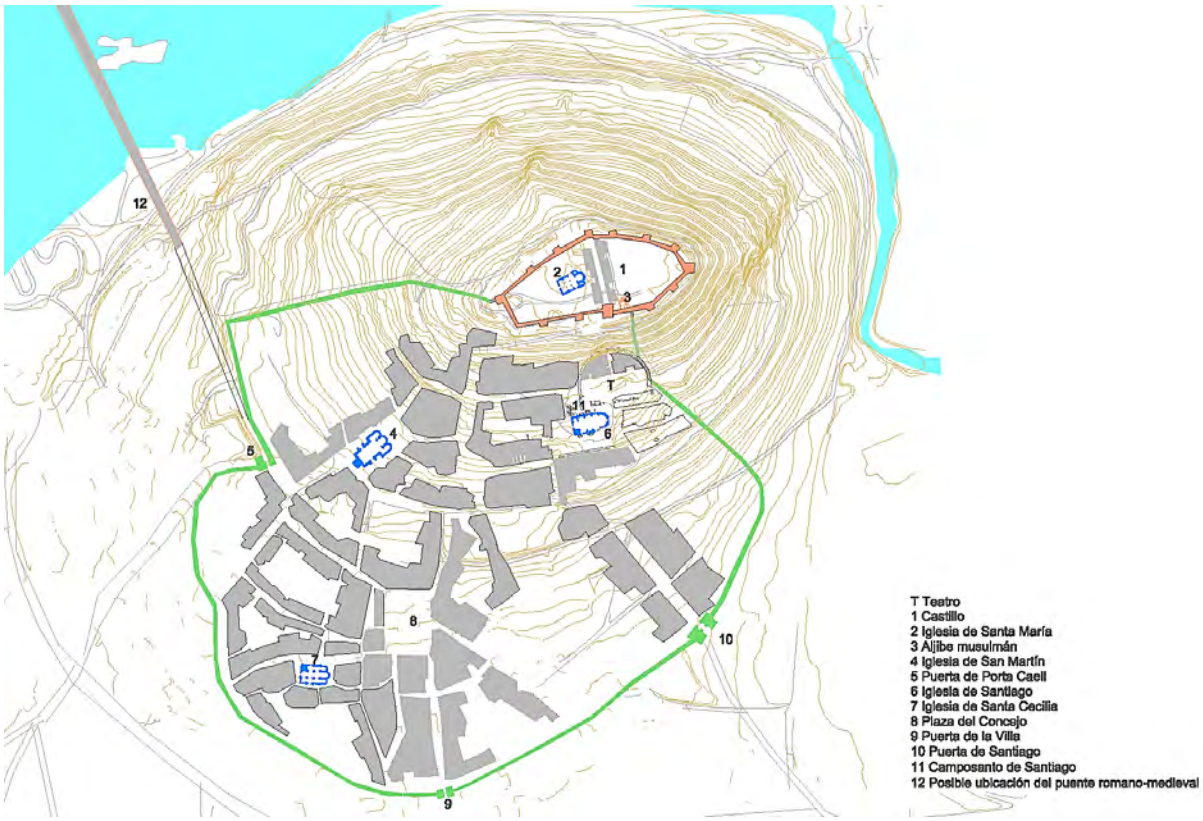


Fig. 31: Plano hipotético de Medellín hacia el siglo XIV (Dibujo: autor).

destrucción completa del edificio escénico, por otro la conservación parcial del edificio de la cavea en cuyo interior se situaron casas y calles (Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado, 2014, pág. 201).

Durante la etapa taifa Medellín sufrió la incursión de Fernando I en 1063. Para 1091 se produjo el dominio almorávide sobre la región, describiendo Al-Bakrī a Ḥiṣn Madallīn como castillo de la región de Mérida (Pérez Álvarez, 1992, pág. 65). En 1147 se inició el dominio almohade sobre Medellín que se extendió hasta 1232. Durante este periodo se realizaron importantes refuerzos defensivos que se caracterizan por el uso del tapial. Los restos de la muralla almohade son aún visibles junto al teatro en la parte sureste y en un largo tramo al oeste del castillo. La cerca almohade de Medellín siguió los modelos de fortificación realizados en otras ciudades importantes de la actual Extremadura, como Badajoz, Cáceres, Magacela, Reina, Hornachos o Montemolín. La mayor parte del castillo actualmente conservado en Medellín sigue la traza almohade. Su edificación exigió un enorme esfuerzo constructivo que implicó el aporte de una gran cantidad de material. El teatro fue utilizado como parte del amurallamiento. El expolio del teatro debió agravarse en este periodo de gran actividad constructiva (Anexo D.20). Durante la época almohade se detecta un proceso de reforma y mejora de las casas y calles existentes en el interior de la cavea del teatro, junto a la construcción de profundos silos en la parte occidental junto a la puerta segunda del ambulacrum (Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado, 2014, pág. 201).

El dominio cristiano desde 1232 implicó la construcción de iglesias. La más importante de ellas para la historia del teatro, fue la de Santiago. Esta se situó sobre el templo foral y por lo tanto adyacente al teatro. Probablemente ya existía una construcción previa, intermedia en el proceso diacrónico, entre el templo foral y la iglesia tardo románica. Para la edificación de la iglesia, cuyo ábside se realizó íntegramente con fábrica de sillería, se saqueó el teatro. La disposición por el exterior del ábside semicircular de fustes adosados implicó el expolio de una

Fig. 32: Aspecto del castillo desde el noroeste en 2009. La disposición que se observa en la fotografía no es muy diferente a la que tendría a finales del s. XV (Fotografía: autor).

gran cantidad de tambores de columna del teatro. La inmediatez entre la iglesia y el teatro hizo que éste se utilizara como cantera.

El paso de Medellín al señorío de los Téllez de Meneses a finales del siglo XIII implicó sucesivas reformas. Es probable que la fortaleza sufriese un primer ataque destructivo en la transición de poder de Alfonso X a Sancho IV. Alfonso Sanches, que se hizo con el señorío hacia 1314, inició una profunda reforma de la fortaleza que es aún visible en la enorme torre del homenaje. De nuevo el teatro y foro sirvieron de cantera para estas construcciones, en las que se usó tanto la fábrica de mampostería como la fábrica de sillería, así como importantes cantidades de cal extraída de la quema de mármol. Pocos años después en 1353 se describe que el castillo fue demolido, al menos en sus elementos defensivos más importantes, lo que implicó su posterior reconstrucción. (Cooper, 1991, pág. 493).

En un proceso que se extiende desde 1445 a 1456 se formalizó el condado de Medellín con el privilegio de mayorazgo que, iniciándose en la familia Pacheco, pasó por matrimonio a la familia Portocarrero. Esta situación marcó el futuro de Medellín hasta el siglo XIX al vincularlo de forma definitiva a un señorío. La vecindad del teatro a la fortaleza, que sirvió como bastión y como símbolo arquitectónico del señorío, significó la continuación del expolio.

Desde la creación del condado se realizó una profunda renovación del castillo que fue ampliado y mejorado de manera importante usando como cantera al teatro y los edificios del foro. Esta fase finalizó en 1479 con el sitio de la fortaleza, tras el cual debió de ser objeto de nuevas reformas. Por lo que en el lapso de 1314 a 1479 se produjeron importantes labores de construcción, destrucción, y reconstrucción y ampliación del castillo que significaron el aprovechamiento como material de construcción del conjunto inmediato del teatro y el foro. (Anexo D.21).

2.2 LA LABOR DE INVESTIGADORES Y HUMANISTAS HASTA EL SIGLO XIX

2.2.1 El inicio de la labor humanista a finales del siglo XV y siglo XVI

Al sitio del castillo de Medellín de 1479 le siguieron importantes obras de restauración del edificio, así como de adecuación de la residencia condal en el interior, estas actividades constructivas se nutrieron de la cercanía del teatro y de las edificaciones próximas del foro. El engrandecimiento del castillo y las labores destructivas del asedio condujeron a dañar el tejido urbano que se encontraba en las proximidades, incluyendo las casas situadas en el interior del teatro. Los daños a las viviendas comenzaron a provocar el abandono de esta zona de Medellín.

Pocos años después, en la etapa de 1494 a 1504, se fundó en el cercano municipio de Zalamea de la Serena, situado a 50 km, uno de los círculos humanísticos más destacados de la España de la época. El maestre de la Orden de Alcántara, Juan de Zúñiga y Pimentel, ya había iniciado en 1485 una corte de intelectuales entre los que se encontraban Elio Antonio de Nebrija, su hijo Marcelo, el Bachiller Frey Gutiérrez de Trejo, el maestro Fray Domingo, el Doctor de la Parra, el astrólogo judío Abraham Zacut y el maestro de Capilla Solórzano (Villaseñor Sebastián, 2013, pág. 586). En esta corte se estudiaban los testimonios de la cultura clásica y dentro de ellos los más inmediatos, las ruinas e inscripciones de los alrededores, comenzando a darles valor. Nebrija recorrió las ruinas de Mérida, Évora, Medellín y Alcántara estudiando sus inscripciones. Su proyecto, que no llegó a realizarse, era completar cinco tomos de Antigüedades de España, de los que tan sólo se publicó un resumen, *Muestra de la Historia de las Antigüedades de España* (González Germain & Carbonell Manils, 2012, pág. 40). Las copias de inscripciones romanas pasaron a formar parte de los *schedae* o colecciones, que comenzaron a circular entre los humanistas como ocurrió con el *Códice Valentino* (Galcerán de Pinos y Castro, ca 1550). Como resultado de la colaboración entre Nebrija y el humanista Lucio Marineo Sículo se publicó en Salamanca *De Hispania laudibus* en 1497 (Marineo Siculo, 1497), donde por primera vez se menciona a Medellín. Nebrija está considerado el autor de un conjunto de inscripciones recogidas en el *Antiquus Hispanus,* donde se presentan inscripciones de Medellín (González Germain, 2011, pág. 463). Otra colección que recoge inscripciones es la compuesta por Florián de Ocampo entre 1500 y 1515 (González Germain & Carbonell Manils, 2012, pág. 85) (Anexo E.1), en la que también aparecen menciones a Medellín.

Las inscripciones de Medellín fueron recogidas en Italia por Benedetto Ramberti (Anexo E.2, E.6), que las publicó en Venecia, apareciendo también en el *Anonymus Taurinensis* (González Germain, 2011, pág. 264). Lucio Marineo Sículo (Anexo E.3) publicó una segunda edición de su obra en 1539 , en la que figura la que pudiera ser interpretada como la primera descripción del teatro (Marineo Sículo, 1539, pág. XV):

> *Tambien vimos a Medellín puesto en lugar alto: el qual podría ser edificio de Metelo Romano que anduvo por España con exercito mucho tiempo*

Comenzaron así las menciones historiográficas que complementaron las colecciones de inscripciones, señalando la importancia de Medellín como colonia romana en la que se conservaban restos de arquitectura romana. De pocos años después proceden menciones en la

colección de Ocampo, o las que aparecen en las obras de Phighii y Strada (Hübner, 1869, pág. XVII 44) (Anexo E.4). Las menciones de la colonia romana de Medellín aparecieron también en la obra de Resende, que recogió la mención de Estrabón y que, al igual que Nebrija y Marineo Sículo, declararon haber visitado Medellín. Ambrosio de Morales desarrolló la línea de la historiografía aportando menciones de Salustio y de otros autores clásicos, estableciendo hipótesis históricas y describiendo las inscripciones (Anexo E.7). Otros autores que recogieron inscripciones de Medellín fueron Giacoboni (Anexo E.9), Occo (Anexo E.10) o Gruter (Anexo E.11) ya en el tránsito al siglo XVII.

2.2.2 El siglo XVII

Durante el siglo XVII continuaron produciéndose ligeros avances en el conocimiento de la *Colonia Metellenensis* y del propio teatro. Se presentó una situación de paralelismo con los estudios realizados en Mérida, los investigadores que visitaban el teatro y las ruinas de Mérida, solían pasar también por Medellín. Del examen de las fuentes historiográficas locales se constata, por otro lado, la progresiva decadencia de Medellín.

Uno de los investigadores viajeros, el peculiar padre jesuita Jerónimo Román de la Higuera, recogió precisamente el episodio histórico que pareció marcar el inicio de la crisis económica y social de Medellín. En 1603 una enorme crecida del río Guadiana arrasó el puente renacentista edificado en 1575 (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 590), su reedificación consumió una parte importante de los recursos locales y foráneos, impidiendo el que fueran utilizados en otras intervenciones necesarias, empobreciendo a la población. De la situación política y social durante esta época destaca la pertenencia al señorío del Condado de Medellín que condicionaba la situación económica.

De la Higuera fue también el descubridor del teatro siendo explícito con respecto a Medellín y al edificio:

> *Medellín la qual Villa estuvo en lo alto del cerro dicho de Medellin y vense bajar muros de fabrica romana a poniente y a levante.*
>
> *(...)a las partes de levante tiene grandes rastros de un coliseo y teatro(...)*
>
> *(...) anse hallado cavando en esta villa muchas monedas, ruinas y estatuas de hermossisimo alabastro (...)* (Román de la Higuera, 1610)

Esta última cita implica la realización de excavaciones arqueológicas, quizás accidentales por labores constructivas, y posiblemente un paso más del continuado saqueo, acaso expolio, de buscadores de antigüedades como el propio De la Higuera. Las diversas reconstrucciones y ampliaciones del castillo de Medellín, inmediato al teatro, se nutrieron de forma crónica de sus materiales constructivos que fagocitaron usándolo como cantera. La última de estas intervenciones había sido la construcción del Palacio Condal, situado en el interior del castillo, que se terminó hacia 1610, suponiendo un nuevo expolio del teatro y zonas adyacentes en el que aparecieron los restos que menciona De la Higuera.

La cita del teatro descrito como "grandes restos de un coliseo y teatro" son precisas y concluyentes y deberían haber generado un interés hacia el edificio, sin embargo, el autor jesuita no vería publicada su obra, que se quedaría en manuscrito y además sufriría una furibunda crítica por parte de estudiosos posteriores como Juan de Mariana o Gregorio Mayans, quienes pusieron en evidencia sus falsificaciones y lo denostaron por su carencia de espíritu crítico. Ello supuso la pérdida de este importante primer testimonio sobre el teatro de Medellín. (Anexo E.8).

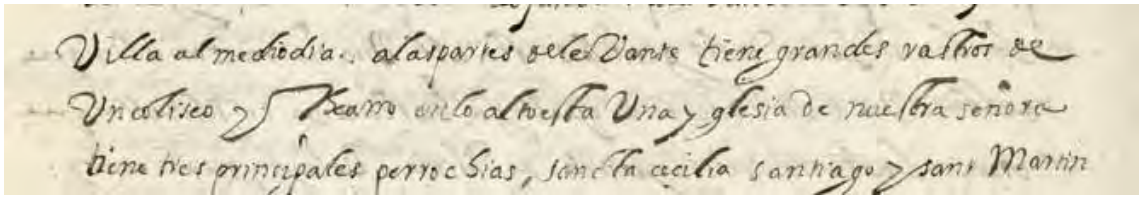


Fig. 33: Fragmento del manuscrito de De la Higuera donde aparece la mención al teatro (Fotografía: Manuscrito de la Biblioteca Nacional 1001169802 MSS/23044).

El Chantre de Évora, Balthazar da Faria Severim, describió a Medellín en 1604 como una población de novecientos habitantes, con tres parroquias y dos conventos, fue uno de los eruditos que visitó Medellín y que se mostró interesado por la polémica del supuesto cambio de curso del río Guadiana. De pocos años después, 1608, procede la obra de Fray Francisco de Coria que no aporta mucho al avance de la investigación (de Coria, 1608, pág. 244)(Anexo E.12). En la misma línea de recoger lo ya conocido sobre Medellín, se encuentra la obra de Fray Alonso Fernández en 1627 (Fernández, 1627, pág. 14) (Anexo E.13). La aportación de Bernabé Moreno de Vargas en 1633 incluyó nuevas inscripciones que recogió él mismo en Medellín, añadiendo la mención de Metellinum en el Itinerario de Antonino (Moreno de Vargas, 1633, pág. 272) (Anexo E.14). Juan de Tamayo en 1646 recogió en su obra un nuevo epígrafe, aunque siguió la línea establecida de recopilar las menciones anteriores (Tamayo, 1646, pág. 92) (Anexo E. 15). El autor local Solano de Figueroa ofreció en su obra de 1650, *Historia y Santos de Medellín*, dos interesantes aportaciones, por un lado, incluyó una importante colección de inscripciones que resultó la más extensa hasta la fecha, por otro aportó una nueva descripción del teatro. Ello demostró una actitud sistemática propia de un autor orgulloso del patrimonio de su lugar de nacimiento, aunque el objeto del libro era reivindicar a supuestos mártires de Medellín y con ello agrandar el pasado clásico resultaba importante. Lo más destacado es que, tras la posible mención de Marineo Sículo y la de Jerónimo de la Higuera, aportó una nueva e importante descripción del teatro (Solano de Figueroa, 1650):

TYRO. APOLLONIO. INSTAVRATO
RI MONTIVM SVORVM ET TARSIAE
SANCTISSIMÆ VIRGINIS ETVS FV
NIVERSVS POPVLVS METALLI
NORVM OB. NIMIVM AMORE AETE
RNVM. DECVS. ADMEMORIAM DEDIT

Fig. 34: Fragmento del manuscrito de De la Higuera donde aparece la copia de un falso epígrafe (Fotografía: Manuscrito de la Biblioteca Nacional 1001169802 MSS/23044).

> *(...) demas que hasta oy duran en lo alto de la Villa junto a Santiago unas ruynas de obra Romana, que fueron bóvedas que baxavan hasta la puerta que oy llaman de Santiago en la plaça del Coso, tan capazes y altas (aunque por baxo tierra) que cabia dentro dellas un hombre a caballo: he oydo decir que las avian hecho para baxar al rio a dar agua a los caballos.*
>
> *(...) han quedado rrastros del Circo que hubo en esta Ciudad, donde se hazian las fiestas Circenses, y regozijos públicos; y oy se ven sus fragmentos entre el Castillo, y Santiago; y aunque el sitio no dava lugar a q fuesse muy espacioso, por ser cuesta arriba, el estrivo y antepecho (que es obra de Romanos) persuade una bastate plaça, y la que avia menester una población de dos mil vecinos, que estos tendría esta Colonia en el tiempo mas florido de sus prosperidad (…)* (Solano de Figueroa, 1650)

HISTORIA
Y SANTOS DE
MEDELLIN.

Fig. 35: Portada de la obra de Solano de Figueroa en 1650 *Historia y Santos de Medellín* (Reproducción: Biblioteca Nacional. Biblioteca Digital Hispánica. 2/66315. SGCERVANTI).

Es llamativo que estas dos descripciones de De la Higuera y de Solano de Figueroa, tan certeras e interesantes, cayeran completamente en el olvido y no fueran tenidas en cuenta durante las dos centurias siguientes, en particular es chocante que las ignorasen los propios estudiosos posteriores, de los que únicamente podemos excluir a Hübner, quien mencionó a Solano.

Fuera de lo ya comentado sobre la obra de De la Higuera, Solano sí fue un autor conocido, aunque en el marco regional. De las publicaciones de Solano tuvo mayor repercusión

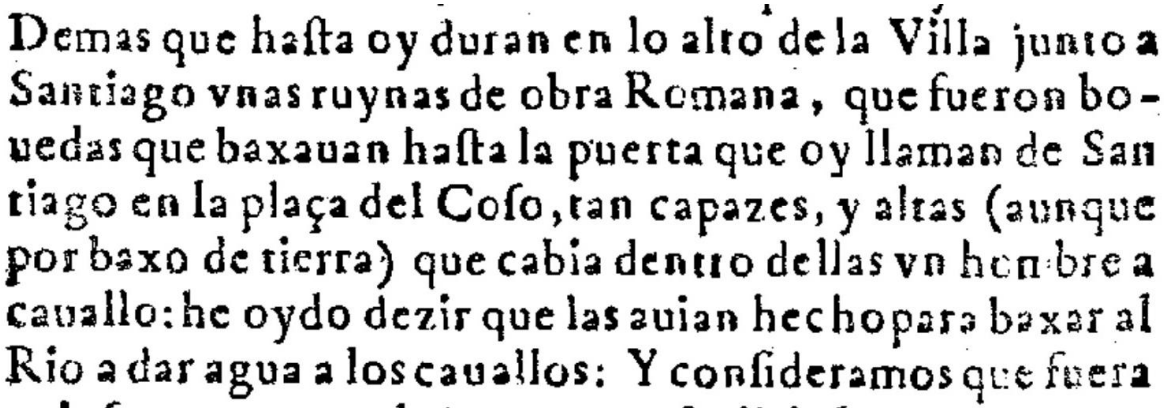

Demas que haſta oy duran en lo alto de la Villa junto a Santiago vnas ruynas de obra Romana, que fueron bouedas que baxauan haſta la puerta que oy llaman de Santiago en la plaça del Coſo, tan capazes, y altas (aunque por baxo de tierra) que cabia dentro dellas vn hombre a cauallo: he oydo dezir que las auian hecho para baxar al Rio a dar agua a los cauallos: Y conſideramos que fuera

Fig. 36: Reproducción de parte de la página 7 de la obra de 1650 de Solano de Figueroa (Reproducción: Biblioteca Nacional. Biblioteca Digital Hispánica. 2/66315. SGCERVANTI).

Fig. 37: Reproducción de parte de la página 10 de la obra de 1650 de Solano de Figueroa (Reproducción: Biblioteca Nacional. Biblioteca Digital Hispánica. 2/66315. SGCERVANTI).

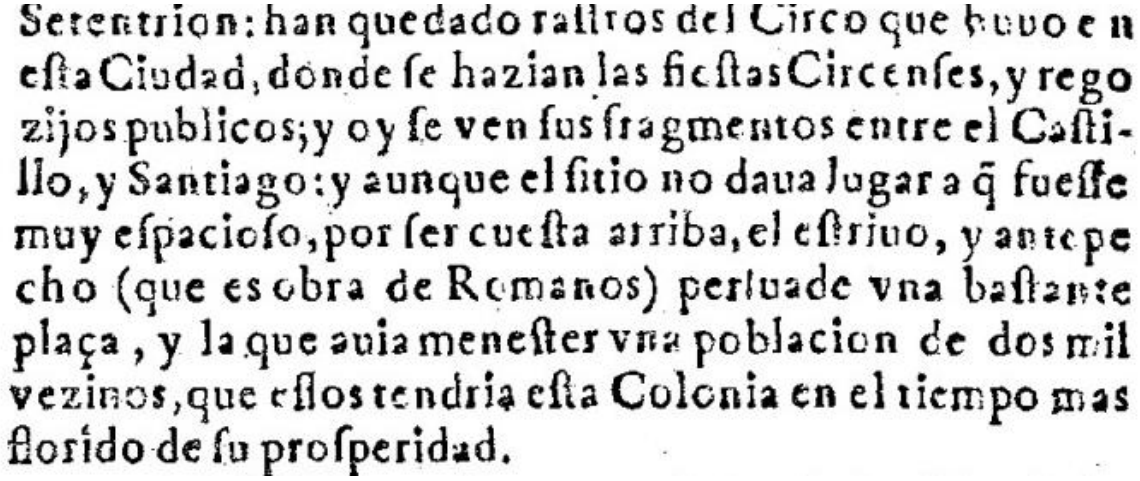

Setentrion: han quedado rallros del Circo que huuo en eſta Ciudad, donde ſe hazian las fieſtas Circenſes, y regozijos publicos; y oy ſe ven ſus fragmentos entre el Caſtillo, y Santiago: y aunque el ſitio no daua lugar a q̃ fueſſe muy eſpacioſo, por ſer cueſta arriba, el eſtriuo, y antepecho (que es obra de Romanos) perſuade vna baſtante plaça, y la que auia meneſter vna poblacion de dos mil vezinos, que eſſos tendria eſta Colonia en el tiempo mas florido de ſu proſperidad.

Fig. 38: Situación hipotética de Medellín en el siglo XVII (Dibujo: autor).

la *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*. La obra *Historia y Santos de Medellín*, en la que se incluyen las menciones del teatro, es una publicación que perteneció a la corriente de escritos que pretendían revisar la historia de la religión cristiana desde sus orígenes, para otorgar mayor importancia al lugar al que se refería, condenándola a pasar desapercibida entre los investigadores, por su temática y por el desconocimiento público de su autor.

Tras establecer las causas del fracaso de esta incipiente actividad investigadora, es interesante comentar que durante el siglo XVII el contexto urbano del teatro de Medellín debió de ser muy diferente. La iglesia de Santiago aún estaba en pleno uso y la presencia de su cementerio y atrio, protegidos por muros, debía de actuar como delimitación de espacios que ahora vemos abiertos y unidos entre sí. En esta época se presentaba un rico ambiente urbano de casas y corrales, entre ellos el del vecino Palacio del Coso, a ello se unía la inmediatez del Castillo cuya fisonomía en esta etapa debía de ser muy diferente. Esta arquitectura urbana con sus volúmenes edificados y elementos separativos de propiedades fragmentadas debió actuar como pantalla, frente a la visión de un espacio abierto con ruinas que se presentaba en Mérida, en la zona del teatro y anfiteatro.

Como justificación de la ausencia de otras investigaciones cabe referirse a la decadencia de Medellín que comenzaba a marcarse, lo que no solo afectó negativamente a la percepción de lo edificado y de los restos monumentales, por el cúmulo de construcciones arruinadas que comentaré a continuación, sino que convirtió a esta zona de la población en una parte marginal de un municipio en proceso de degradación. Esto dificultó las investigaciones visuales y las visitas, cuanto más las intervenciones y, sobre todo, entorpeció la percepción directa de la presencia del teatro.

A pesar de la inundación de 1603, que derribó el puente, en 1604 se hicieron obras de engrandecimiento y decoración del Palacio del castillo, que se comentaban anteriormente como posible causa de los hallazgos a los que se refiere De La Higuera (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 574). En 1630 finalizó la construcción del nuevo puente (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 594). Estas obras parecen indicar que se presentó un primer tercio del siglo con una situación económica favorable, que se invirtió hacia finales de la centuria.

Solano ya había descrito en su obra la ruina del rico y costoso palacio que Pedro Portocarrero había levantado en el castillo (Solano de Figueroa, 1650). Se trata de una existencia efímera para una construcción descrita en términos grandilocuentes, la cortedad de la vida del edificio parece denunciar el desinterés de los condes por sus propiedades de Medellín, y su elección por la vida en la Corte.

El Palacio del Coso, residencia oficial de los Condes de Medellín y Duques de Camiña y arquitectura simbólica del poder señorial, entró en estado de ruina, sus propietarios, en el cénit de su poder político, residían permanentemente en la Corte de Madrid. El edificio, de gran envergadura y rodeado de corrales que llegaban hasta la iglesia de Santiago y por lo tanto hasta las inmediaciones del teatro romano, había sufrido cuantiosos daños en 1684 a causa de la lluvia. Todo parece indicar que las cuantiosas reparaciones, que se evaluaron cuidadosamente, nunca llegaron a realizarse y que el complejo entró en situación de ruina (Maldonado Escribano & Navareño Mateos, 2004, pág. 1156). La misma situación atravesaba el Palacio Viejo, anterior residencia condal (Maldonado Escribano & Navareño Mateos, 2004, pág. 1157). Junto al Palacio del castillo significaba la ruina completa de los edificios condales de Medellín. El estado ruinoso de la arquitectura señorial, uno de cuyos objetivos era simbolizar el dominio, define el espíritu de decadencia de Medellín en esta etapa.

Paralelamente en Mérida se habían promulgado en 1677 unas ordenanzas que exponían:

> *Que no se saque cantería de las cercas, ni cavas, ni se deshagan los edificios antiguos, ni los forasteros saquen piedras para moliendas, ni obras, sin licencia de la ciudad* (Morán Sánchez, 2018, pág. 29).

Precisamente se indicaba que el objeto es conservar la memoria y mantener los edificios antiguos, para que:

> *no perezcan ni desminuyan*

La multa a los incumplidores era elevadísima, por lo que se deduce que había un verdadero interés en la protección de los monumentos (Morán Sánchez, 2018, pág. 30). Esta medida legal, muy innovadora en la España de su tiempo, debió tener un efecto considerable en la conservación y evidencia un sentido de la estimación del valor de los monumentos avanzado para su tiempo, pero su dictado obedeció probablemente a que se cometían abusos y daños contra los edificios que se pretendía proteger. El alcance de la medida es limitado, ya que se extendía a la ciudad de Mérida y a su término, pero dejaba fuera poblaciones y términos limítrofes como Medellín. Precisamente la depredación de piedra con fines utilitarios, como la fabricación de piedras de molino y otros de la misma categoría, se desplazó a lugares como las ruinas de Medellín.

Fig. 39: Presencia de ménsulas parótidas a los lados de las ventanas, y cornisas en la torre de la iglesia de Santiago (Fotografías: autor).

Fig. 40: Reaprovechamiento de partes de un pequeño frontón dórico en la puerta de entrada de la iglesia de Santiago (Fotografías: autor).

Una situación diferente se presentaba en los edificios religiosos. Mélida recogió en su catálogo, al hablar de la Iglesia de Santiago inmediata al teatro, dos importantes reparaciones realizadas en esta época, la torre y la nave. Para la torre copió la inscripción existente que databa las obras realizadas del año 1699 por el Arcipreste y Licenciado Estrada. Para la nave supuso que la inscripción grabada sobre la portada meridional de arquivoltas, celebraba su reparación en 1662 (Mélida Alinari J. , 1926, pág. 414). Parece que la Iglesia encontraba aún recursos suficientes para realizar estas obras, en las que se usaron partes del teatro como lo demuestran la actual portada de la iglesia, las cornisas que separan los cuerpos de la torre o las ménsulas parótidas dispuestas bajo las ventanas de la misma.

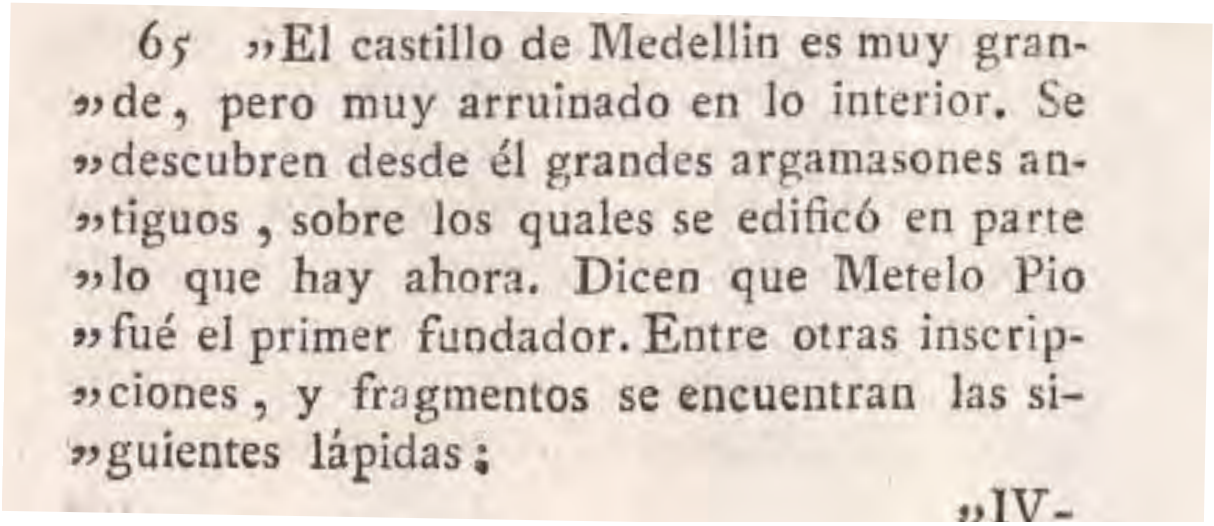
2.2.3 El siglo XVIII

Durante el siglo XVIII se observa la influencia del cambio cultural que se produce durante los reinados de Fernando VI y Carlos III. La fundación de la Real Academia de la Historia en 1738 y particularmente la de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752, conllevaron el desarrollo de una labor de investigación y estudio. A la primera le será asignada la labor de investigación sobre las antigüedades, a la segunda, la inspección de los proyectos (Muñoz Cosme, 1989, pág. 37), se trata por ello de un paso muy importante en el conocimiento y en la preservación del patrimonio arquitectónico. El efecto de estas iniciativas dentro de la zona de Medellín y Mérida se centró en el teatro romano de Mérida, aunque como consecuencia de ello también se visitase y mencionase Medellín en varias ocasiones, sin embargo, durante este periodo el teatro de Medellín nunca será mencionado.

La situación de decadencia de Medellín continuaba, así en 1728 se describieron importantes daños en el castillo, en la iglesia de Santa María del castillo y en el Convento de la Concepción. Todo indica que se repararon los daños del convento, pero que quedaron sin arreglarse los desperfectos en el castillo e iglesia de Santa María, situados en las inmediaciones del teatro. A ello hay que añadir los destrozos causados por el terremoto de Lisboa de 1755, como recoge el testimonio del alcalde mayor de Medellín, que señala los daños al castillo, Convento de la Concepción y a la iglesia de Santa María (Maldonado Escribano & Navareño Mateos, 2004, pág. 1166):

> *(...)se experimento conmoverse grandemente todos los edificios, amenazando una total ruina a iglesias, claustros de comunidades y dormitorios*

La situación de ruina del Palacio del Coso, ya descrita a finales de la centuria anterior, y la del castillo junto a la de la Iglesia de Santa María, ubicada en su interior, convirtieron a la



65 »El castillo de Medellin es muy gran-
»de, pero muy arruinado en lo interior. Se
»descubren desde él grandes argamasones an-
»tiguos, sobre los quales se edificó en parte
»lo que hay ahora. Dicen que Metelo Pio
»fué el primer fundador. Entre otras inscrip-
»ciones, y fragmentos se encuentran las si-
»guientes lápidas:

»IV.

Fig. 41: Fragmento de la obra de Antonio Ponz, Tomo VII, 1784, *Viaje de España* (Fotografía: Biblioteca Nacional de España. U/5994-U/5999).

zona del teatro en un campo de ruinas o de edificios en avanzado estado de abandono y degradación. Tan solo la iglesia de Santiago pareció salvarse, pero la degradación del barrio hizo que la población comenzase a abandonar las viviendas situadas en esta zona, provocando su ruina. Como símbolo de este progresivo abandono urbano en 1699 se constató un solo feligrés en la iglesia de Santiago. No obstante, se produjo una cierta recuperación en las intervenciones en los edificios religiosos y su mobiliario, al año siguiente se edificó la capilla del Santísimo Cristo de la Misericordia y también el coro alto en la iglesia de San Martín (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 116) y pocos años después en 1717, se llevó a cabo el dorado del retablo (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 158).

Pero estas intervenciones aisladas no fueron bastante para detener el proceso descendente de la población, a principios del siglo XVIII se produjo el cambio de residencia de los condes de Medellín a la Corte, que se hizo definitivo en este momento (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 576). La falta de residencia de los condes, influida por otros factores, derivó también de la situación ruinosa de los edificios en los que residían en Medellín, la ausencia de los Condes, y la de su numerosa comitiva, marcó el tono decadente de la población.

Se presentaron también iniciativas de recuperación urbana: en 1778 se realizó la reparación de la Puerta de Villa con caudales del Concejo (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 56) y en 1793 se realizó otra reparación del puente (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 601). El viajero Ponz (Ponz, 1784, pág. 188) (Anexo E.21) se refirió a la aparente prosperidad de la población que cifró en unos 400 vecinos (1.800 habitantes), aunque recogió el estado de ruina del castillo como muestra del estado de decadencia en la conservación de los edificios. De la descripción que ofrece del castillo se desprende la confusión que existía en la época sobre la zona arruinada en la que se encontraba el teatro, seguramente lo que refiere como "argamasones antiguos", eran en realidad las ruinas del teatro. Quizás esta mención incompleta de Ponz, tan aficionado a las antigüedades romanas, pueda explicar la ausencia de otras menciones al teatro en el largo intervalo 1650-1910, es posible que durante este periodo fuera realmente difícil percibir la existencia del edificio, ya que, además de estar rodeado del castillo, de la Iglesia de Santiago y de otras viviendas, aún se conservaba y al parecer se utilizaba el trazado medieval en el interior de la *cavea*. Esto explicaría posiblemente la ausencia de menciones y exploraciones durante el siglo XVIII, resultando llamativo que se indique que los "grandes argamasones" quedaban fuera del castillo y que no se identificara en absoluto la presencia del teatro, a pesar de que la comisión que desempeñaba por encargo del rey Carlos III, como persona perteneciente a las Reales

Fig.42: Aspecto hipotético de la zona del teatro en el siglo XVIII (Dibujo: autor).

Academias, fuera ,precisamente, consignar las cuestiones "apreciables y dignas de saberse" (Morán Sánchez, 2018, pág. 35).

El interrogatorio de la Real Audiencia de Extremadura parece ser más explícito que Ponz y también más revelador de un municipio en decadencia, así en el resumen que hace el alcalde del crimen de la citada Real Audiencia, Pedro Bernardo de Sanchoyerto, se explica con respecto a Medellín:

> *la decadencia del pueblo por falta de tierras para sembrar y que pudiera socorrérseles de las dehesas que citan*

El interrogatorio comenta también otros aspectos que podrían mejorar la situación económica, y se queja de los abusos del Conde las Atalayas y del Marqués de Torrecabrera (Barrientos Alfageme & Rodríguez Cancho, 1996).

Las actuaciones e investigaciones de esta época en la comarca se focalizarán en el teatro de Mérida. Mélida mencionaría posteriormente la indicación que realizó el embajador de Inglaterra en Lisboa, John Williamson en 1752 al rey Fernando VI, de que debería llevar a cabo en Mérida las mismas excavaciones que su medio hermano Carlos VII de Nápoles (el futuro Carlos III de España) estaba realizando en Herculano (Melida Alinari, 1915). Williamson había visitado Mérida y fue citado por Mélida como una persona que quiso efectuar excavaciones arqueológicas. En su visita había sido acompañado por José de Alsinet, médico local estudioso de las antigüedades (Morán Sánchez, 2018, pág. 30). Este nuevo afán por las excavaciones perseguía no solo la investigación de los edificios sino también, como ocurrió en Herculano, la depredación de las esculturas y piezas decorativas para las colecciones reales, parece que la similitud establecida por Williamson entre Mérida y Herculano como ciudades romanas arruinadas no se extendía a Medellín, que no se menciona.

Tras las noticias de la visita de Williamson y las cartas de Alsinet a la Real Academia de la Historia (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 31), las investigaciones en el teatro de Mérida,

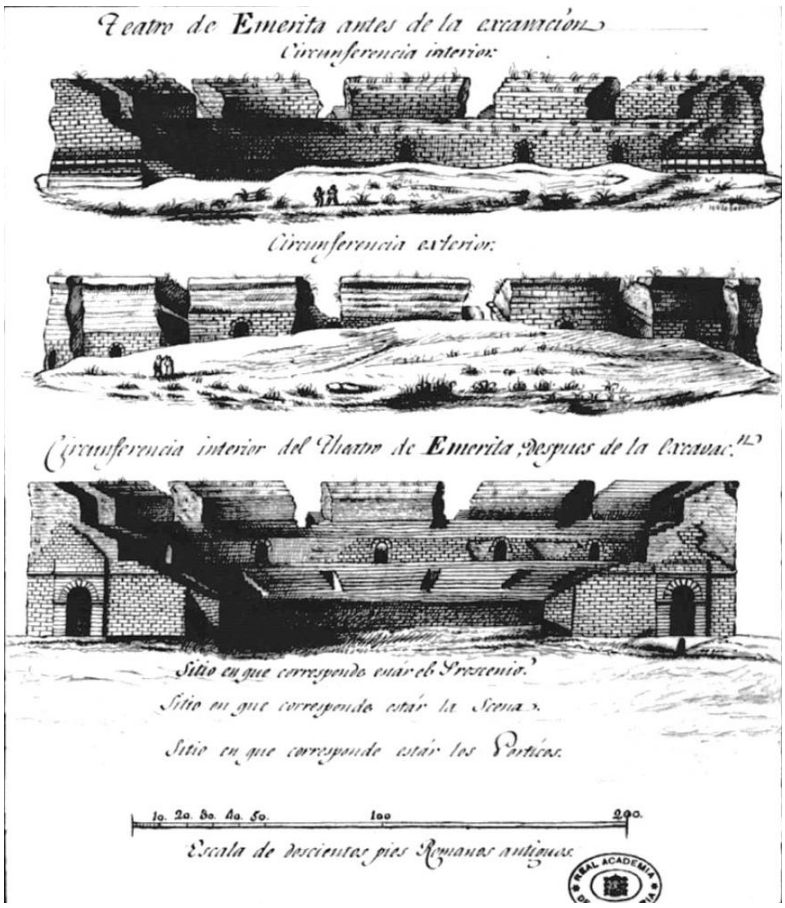
alentadas desde Madrid, cobraron importancia. Luis José Velázquez de Velasco, Marqués de Valdeflores, visitó el teatro de Mérida en diciembre de 1752 junto al dibujante Esteban Rodríguez, cumpliendo el encargo de Fernando VI con la supervisión de la RAH. Se realizaron excavaciones en el graderío y se llevó a cabo una importante planimetría del edificio cuyos planos recogían el estado tras la realización de las excavaciones, que pusieron al descubierto las dos entradas a la *cavea* y parte del graderío (Durán Cabello & Salas Álvarez, 2015). Velázquez visitó Medellín en mayo de 1753 pero acabaría confesándole a su amigo Montiano que no había encontrado nada de particular que no conociera ya por otros escritores, recogiendo el trabajo realizado en la lacónica frase:

> *(Medellín) donde copié varias inscripciones y observé la mudanza del río Guadiana*

El caso de Velázquez (Maier Allende, 2015, pág. 57) (Anexo E.18) es llamativo por la diferencia entre la atención que dedicó al teatro de Mérida, donde incluso realizó excavaciones, y la que prestó al teatro de Medellín, que ni siquiera mencionó. Esta situación no deja de ser chocante, así su descripción de la visita a Medellín hace pensar que fue breve, lo que, junto a la obsesión de la época por la epigrafía romana, hacen suponer que ni siquiera visitó el teatro o que se encontró con un estado de ruina difícil de interpretar, en el que no era posible discernir la presencia del teatro.

La existencia del ambiente urbano ya descrito, que presentaría más edificaciones de las actuales dificultaría la percepción del teatro, junto a casas luego desaparecidas, se presentaban corrales y paredes, los cuales junto a la muralla medieval, mejor preservada que hoy, intervenían como obstáculos visuales limitadores de las áreas visitables y visibles. Toda la zona del teatro se encontraba en estado ruinoso.

Fig. 43: Dibujos del teatro de Mérida, realizados por Esteban Rodríguez, dibujante del Marqués de Valdeflores (Reproducción: (Durán Cabello R.-M. , 2004).



En 1782 el estudioso Francisco Pérez Bayer fue enviado para copiar inscripciones y dibujar monumentos por la Real Academia de la Historia (Morán Sánchez, 2018, pág. 35), iba acompañado del dibujante Asensio Juliá. En su descripción del teatro de Mérida lo comparó al teatro de Pompeyo en Roma, fue el primer estudioso en calificar al anfiteatro de Mérida como tal, comparándolos con el de Santiponce (*Italica*) o el de Verona, criticando la denominación de naumaquia (Morán Sánchez, 2018). Se trató de otro estudioso que se centró en el teatro de Mérida y que no

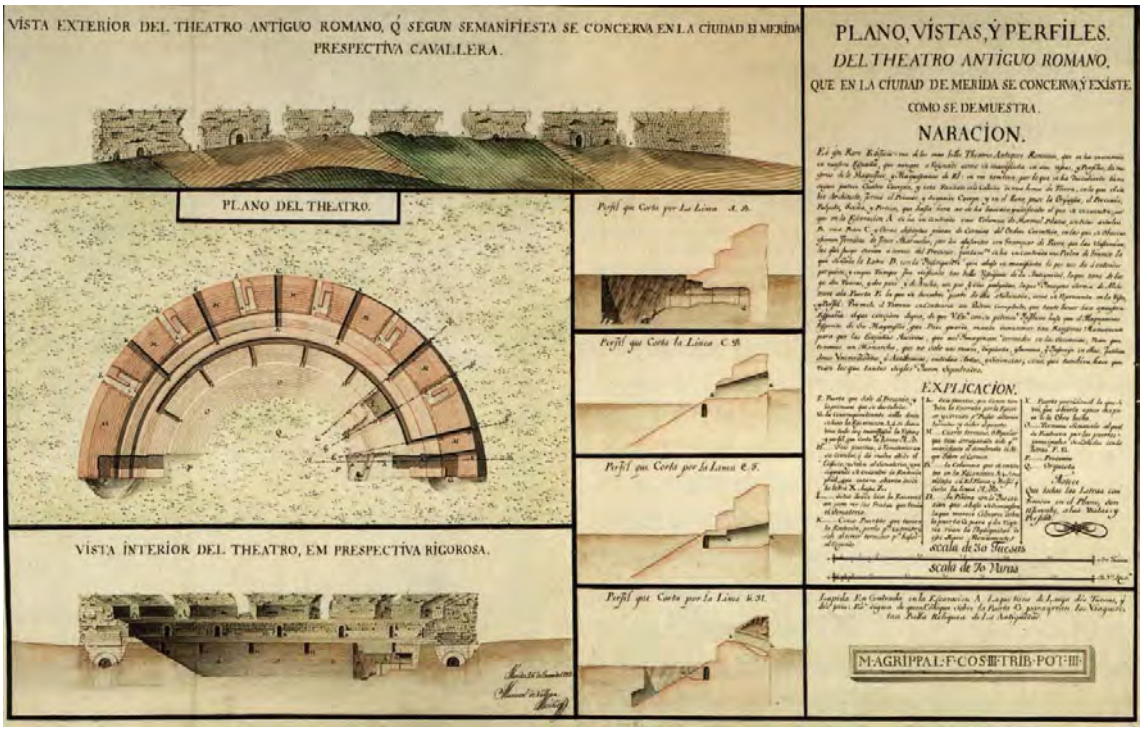


Fig. 44: Dibujo del teatro de Mérida por Manuel de Villeña y Moziño en 1791 (Reproducción: (Durán Cabello R.-M. , 2004).

mencionó Medellín en ningún momento. Otro caso de investigaciones en el teatro de Mérida fue protagonizado por Manuel de Villena y Moziño por encargo del Conde Floridablanca. Villena realizó nuevas excavaciones arqueológicas en el teatro de Mérida en 1791-1794 y una cuidada representación gráfica del edificio (Durán Cabello & Salas Álvarez, 2015). No hay constancia de que Villena visitara Medellín.

Pocos años después Fernando Rodríguez, recibió el encargo de dibujar los edificios de Mérida:

> *deberá medirlos con suma prolixidad y cuidado (...) convendrá que dé por escrito la clase de fábrica del edificio y la calidad de los materiales* (Durán Cabello & Salas Álvarez, 2015)

Según se exponía en la Real Orden. Tampoco en este caso se constata que hubiera intención alguna de documentar los restos de Medellín.

La misma ausencia de Medellín y de su teatro se produjo en los dibujos de Jacques Moulinier para la obra de *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Laborde en el año 1802 (Durán Cabello & Salas Álvarez, 2015). La situación urbana del teatro debía ser muy diferente en esta época y poco atractiva para incluirla en un grabado que mezclaba lo científico con lo pintoresco, como era el objeto de la publicación.

Otros autores que sí mencionan Medellín, aunque no citan el teatro, recogidos en una tabla sintética, fueron:

Flórez (Flórez, 1754)	menciona al Ravenate y a Ptolomeo.
Cornide (1798)	menciones de inscripciones y visita.
Forner (Forner y Segarra, 2017)	revisión de inscripciones y visita.

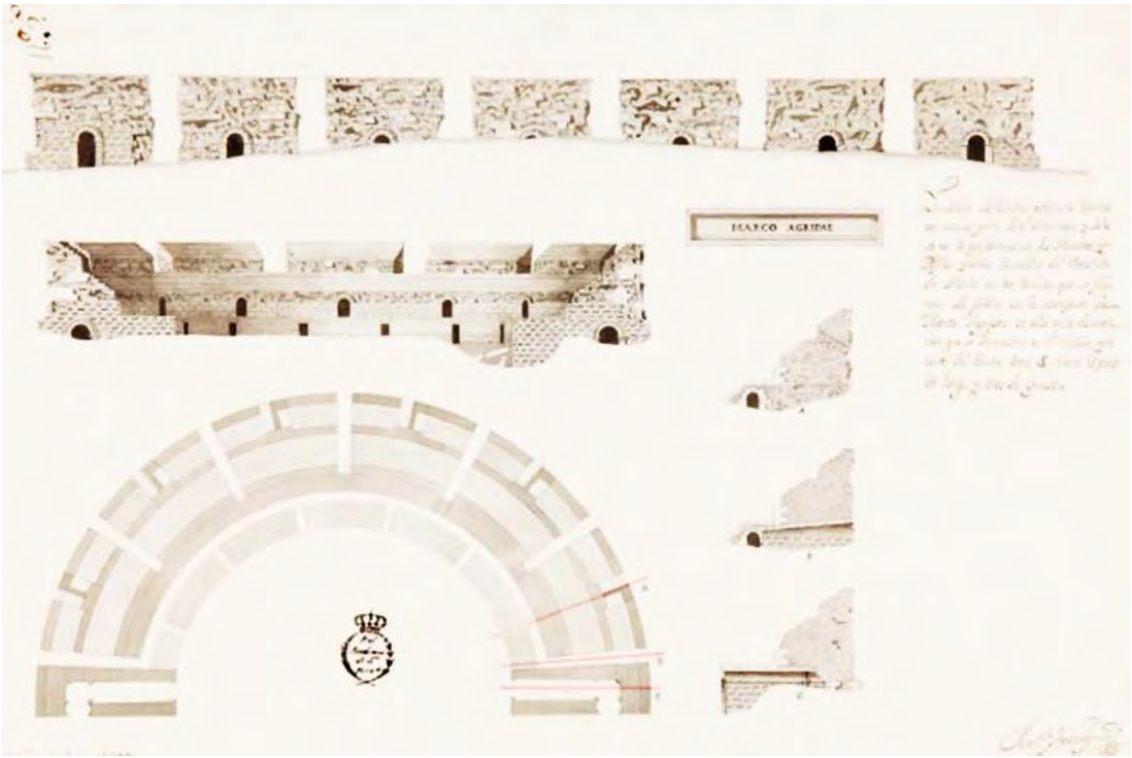


Fig. 45: Dibujo del teatro de Mérida por Fernando Rodríguez en 1794 (Reproducción: (Durán Cabello R. , 2004)).

Es destacable el espacio que Flórez (Florez, 1756, pág. 108) (Anexo E.17) dedica a Mérida en su obra. El viaje de Cornide a Medellín en 1772 tuvo un desarrollo desconocido ya que no se conserva esa parte de su diario (Abascal & Cebrián, 2009, pág. 55). Posteriormente volvió a pasar en 1798 pero sólo para describir su castillo visto en la lejanía (Anexo E.19). También es notable la labor de Forner, procedente de Mérida, en cuanto a la descripción de sus monumentos en su obra *Antigüedades de Mérida* que, lamentablemente, no será publicada hasta casi un siglo más tarde (Forner y Segarra A. F., 1893) (Anexo E.20). Lo mismo se puede decir con respecto a Cornide. Extraña por ello que estos autores no mencionasen el teatro de Medellín.

De todo ello se puede concluir que, durante el siglo XVIII, aunque el teatro de Mérida fuera sobradamente conocido y objeto de varias excavaciones y representaciones gráficas, ello no produjo actuación alguna en Medellín de la que se tenga noticia. De hecho, se constata que la importancia del teatro y de las ruinas de Mérida focalizaron la disponibilidad y el interés de los investigadores detrayéndolo de posibles actuaciones en Medellín.

Medellín tan solo se consideró como un lugar en el que existían inscripciones romanas. También era conocido por ser la ubicación de la discusión erudita sobre el supuesto cambio de curso del río Guadiana como única forma de explicar la incoherencia de que siendo una colonia perteneciente a *Lusitania* estuviese situada al sur del cauce del río Guadiana. Esta discusión consumió muchos recursos científicos de los investigadores de la época de manera estéril justo hasta el final del siglo XIX. Tan solo muchos años después cuando comenzaron a conocerse las delimitaciones provinciales romanas con mayor detalle se pudo entender que la frase de Plinio en *Naturalis Historiae* (4,35,19) en la que expone que el río *Anas* (Guadiana) separaba la *Lusitania* de la *Betica* es relativa y tiene un carácter genérico.

Como conclusión las actividades del siglo XVIII, si bien más abundantes e importantes, no tuvieron ningún reflejo en Medellín y menos en su teatro. La mención del siglo anterior fue completamente ignorada y los estudiosos que acudían a Medellín lo hacían con el prurito de encontrar algún epígrafe desconocido o superar en erudición las menciones anteriores o bien para descubrir la razón y las pruebas del supuesto cambio de cauce del río Guadiana. Los que

Fig. 46: Fragmento del Mapa geográfico del obispado de Plasencia de Tomas López 1797. Medellín aparece como cabeza de la Vicaría de Medellín una de las seis que componía la diócesis. La importancia de Medellín a nivel de organización territorial diocesana era ya una pervivencia del pasado (Reproducción: Instituto Cartográfico Nacional).

acudieron como Ponz o el Marqués de Valdeflores ni siquiera fueron capaces de reconocer el teatro. El hecho de que durante este siglo de abundantes investigaciones no se mencionase el teatro es revelador de su desconocimiento.

A la vez se observa como la población continuó con el proceso de decadencia que ya había iniciado en el siglo XVII, al verse reducido su término municipal y no recibir ayuda para la ejecución de los proyectos de desarrollo ideados como el regadío de las tierras municipales o el desbroce de la cercana Sierra de Yelves para dedicarla a olivar. Los intereses de los condes de Medellín y de magnates como el Conde las Atalayas o el Marqués de Torrecabrera eran otros.

2.2.4 El siglo XIX

La fase inicial del siglo XIX en el municipio de Medellín parecía presentar señales de una detención del deterioro urbano arquitectónico y económico. En 1803 se produjo una recuperación en los feligreses de la iglesia de Santiago, situada junto al teatro, que pasó de no tener inscripciones en los libros a presentar 379 almas ese año (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 117), lo que indicaría una cierta recuperación del vecindario de la zona del teatro, que quizás decidió regresar a viviendas hacía poco abandonadas y recuperarlas.

A pesar de estos prometedores inicios, la invasión francesa y la Guerra de la Independencia aceleraron el declive de Medellín de forma aguda. El 28 de marzo de 1809 las tropas del ejército francés al mando del Mariscal Claude Victor Perin, Duque de Bellune al mando del I Cuerpo del ejército francés, ocuparon el municipio. Pocos momentos después se

Fig.47: Plano de Berlier, “Bataille de Medeline, le 28 mars 1809 (Reproducción: Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército. Colección SG. Signatura Ar.G bis-T.2-C.3-188).

inició la batalla contra las tropas españolas al mando del general Gregorio García de la Cuesta. Aunque, por momentos, la batalla pareció comenzar en las calles y en el puente de la población, poco a poco se fue desplazando a la llanura al sureste. El propio mariscal Victor dirigió la desastrosa batalla desde el atrio de la iglesia de Santiago, junto al teatro.

En la conflagración fueron derrotadas las tropas españolas del Ejército de Extremadura. Al día siguiente 4.000 heridos moribundos fueron alojados en las iglesias de San Martín y Santiago (Sañudo Bayón, 2009) y el Convento de San Francisco fue usado como hospital de sangre, del campo de batalla se recogieron 16.000 cadáveres. La victoria francesa en la batalla tuvo como consecuencia la ocupación durante casi dos meses y el saqueo de la población. La conversión del castillo en fortaleza, otra consecuencia de la ocupación francesa, produjo que la iglesia de Santiago fuese expoliada, y que se arrancaran las puertas y se retirara la techumbre además de destruir los altares laterales (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 120).

Las tropas francesas permanecieron en un número de 3.000 efectivos, muy superior al de la población del municipio. Su efecto sobre los edificios religiosos y sobre la población fue devastador, no solo la iglesia de Santiago y el castillo, también el Convento de la Concepción quedó casi completamente destruido, los Conventos de San Francisco y de las Madres Agustinas sufrieron graves daños, desapareciendo todo el mobiliario, también fueron saqueadas la Casa Consistorial, la Cárcel, el Cabildo Eclesiástico y las Carnicerías junto a todos sus muebles y enseres (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 645).

En julio de 1809 varias partidas de soldados españoles indisciplinados causaron

Fig.48: Detalle del plano de Berlier, “Bataille de Medeline, le 28 mars 1809 (Reproducción: Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército. Colección SG. Signatura Ar.G bis-T.2-C.3-188).

destrozos en Medellín, allanaron varias casas, mataron ganados y robaron objetos de culto (*Semanario patriótico* 20-7-1809). La marcha incierta de la guerra tras la batalla de Arapiles hizo pensar en destruir fortalezas para que no volviesen a caer en manos de los franceses, así el 27 de enero de 1813 se ordenó volar el castillo de Medellín. Afortunadamente la orden, que hubiera significado la pérdida del edificio y grandes daños al teatro, no se ejecutó (*El Conciso*. Cádiz. 15-2-1813).

El episodio histórico de la batalla produjo las únicas representaciones cartográficas que se conservan de esta época de Medellín. En ellas no aparece el teatro y la escala de los mapas que reflejan los movimientos de la batalla implican que el nivel de representación del municipio sea poco definido. No obstante, muestran claramente que ya en esa etapa el vecindario del teatro

Fig. 49: Plano de la batalla de Medellín del capitán del ejército José Calderón González y el teniente Emilio March y García (Reproducción: Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército. Colección SG. Signatura SG. Ar. G bis-T.2-C.3-191).

estaba abandonado y posiblemente en ruinas. También se conserva una representación figurativa que, lamentablemente, representa el lado opuesto del cerro del castillo, por lo que no se observa la presencia de las ruinas del teatro.

Antes de la Guerra de la Independencia se citaban en Medellín 458 casas y algunos vecinos más, lo que correspondería a 2.300 habitantes. Tras la guerra se estimó la destrucción de 290 casas y la huida de los correspondientes habitantes, unas 1.450 personas o el 63% de la población. En 1817 se contaban tan solo 160 vecinos u 800 habitantes y 154 casas (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 655), lo que era signo claro de la huella destructiva de la guerra y del pésimo efecto sobre la evolución urbana y social del municipio.

La mella que el desastre de la guerra hizo en el prometedor inicio de siglo, supuso un retroceso de muchas décadas en el progreso de la población. En octubre de 1809 el alcalde mayor Francisco María de Castilla, informaba de que no había vacas, y que tan solo quedaba un cuarto de los carneros, habiendo desaparecido todas las reservas de trigo, cebada, avena y garbanzos. Todo había sido consumido por las tropas francesas junto a 90 yeguas, 130 cabras, 306 yuntas de caballería, 1.200 cabezas de vacuno, 1.350 cerdos y casi la totalidad de las 14.000 ovejas que había antes de la ocupación. El desastre, para una población cuyo principal sustento

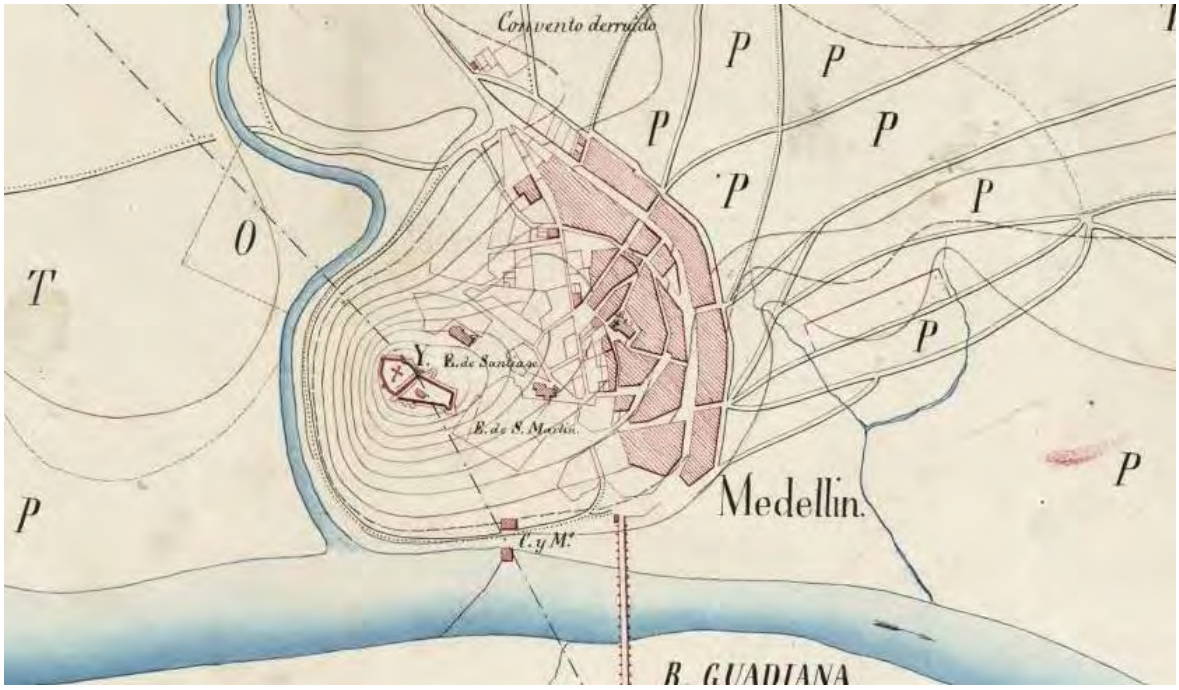


Fig. 50: Detalle del plano anterior. Se observa como las iglesias de Santiago y San Martín se ubican en un parcelario vacío. En esa zona se representa solo el perímetro exterior de las parcelas lo que indica un estado de ruina abandono. El teatro, situado entre el castillo y la iglesia de Santiago no se representa (Reproducción: Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército. Colección SG. Signatura SG. Ar. G bis-T.2-C.3-191).

era la agricultura y la ganadería, fue total. Las reclamaciones municipales de indemnizaciones por los destrozos resultaron estériles, el alcalde de Medellín D. Juan González de Mendoza tuvo que dirigirse a la corte en 1813, para presentar una reclamación contra la Diputación Provincial de Extremadura (El Redactor General de España 1-12-1813).

Medellín no acogió con simpatía los sucesos del Trienio Liberal. Llama la atención el caso del sacerdote de Santa Cecilia, José María de Alcocer, que recibió tales amenazas por su activismo en hacer conocer la constitución, que tuvo que solicitar la protección del capitán general de Extremadura (*El Espectador* 28-9-1821). A pesar de esta actitud conservadora de la población, el consistorio felicitó la inauguración de las Cortes presidida por Riego (*El Imparcial* 10-3-1821). En 1826 el diccionario de Miñano recogió el estado desastroso de la población que aún tenía ¾ partes de las casas destruidas y no se hallaba recuperada en todas sus zonas. Miñano indicó que en la población había nacido Hernán Cortés, pero que su casa era una de las destruidas (Miñano, 1826, pág. 453).

La recuperación de la figura de Hernán Cortés se convirtió en uno de los temas más importantes para Medellín. Se fue desarrollando a lo largo del siglo, quizás como recurso de una población cuyas expectativas se habían visto muy afectadas por la guerra. Poco a poco se fue convirtiendo en un asunto cada vez más importante que tuvo el efecto colateral de acaparar toda la atención del municipio, desviándola de la recuperación y conservación de su patrimonio. A la vez, desde el exterior, Medellín se identificará progresivamente con el personaje histórico y será su rememoración histórica la que focalice las actividades y proyectos, ocultando o poniendo muy por detrás otras cuestiones relativas al conocimiento, la conservación y puesta en valor de su valioso patrimonio histórico artístico y arqueológico.

En 31-3-1829 se publicó la Real Orden de fundar la nueva población de Santa Amalia en terrenos de Medellín, tras la petición de Antonio López y otros cien vecinos de Don Benito. Este grupo había presentado planos y se había comprometido a edificar las casas, descuajar los terrenos y llevar a cabo todos los gastos necesarios solicitando 10.000 varas superficiales. Este proyecto, que se llevó a cabo, significó una nueva mengua a las posibilidades de desarrollo económico de Medellín (*El Mercurio de España*, 6/1829).

Fig.51 Detalle del croquis de la Villa de Medellín levantado por el capitán ayudante Manuel Bausá y copiado por el piloto Juan José Campuzano de 1813. Se observa la zona del teatro, situada entre la representación simplificada del castillo y de la iglesia de Santiago, como un olivar (Reproducción: Cartoteca del Centro Geográfico del Ejercito. Colección SG. Signatura SG. Ar G. bis-T.2-C.3-190).

La expedición carlista del general Miguel Gómez, dentro de la Primera Guerra Carlista (1833-1840), pasó por las cercanías de Medellín el 6 de noviembre de 1836 dirigiéndose a Andalucía. Por unos días sus tropas se establecieron en la cercana localidad de Berlanga camino de Guadalcanal. Ello supuso que el general Rodil, al mando de las fuerzas isabelinas que le perseguían, ocupase Medellín. Gran parte de su tropa se situó en el castillo, procediendo en este tiempo a saquear la iglesia de Santa María del castillo, la casa parroquial adyacente y otros edificios del complejo, quedando todo ello en ruina (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 161).

La inestabilidad de la guerra continuó en 1837 cuando en el segundo semestre se derrumbó la línea defensiva isabelina, quedando la zona de Medellín ocupada por partidas carlistas que impidieron la celebración de las elecciones. Una fuerza carlista de 400 jinetes comandada por Fernando Sánchez y Francisco Barbado atacó Medellín (Recio Cuesta, 2017), acuchillando al alcalde y asesinando a un soldado, la partida detuvo en el municipio a un grupo de 60 quintos de Magacela y de Don Benito y asesinó a su jefe (*El Español*. Madrid. 8-11-1837). Durante varios periodos tropas isabelinas, denominadas "nacionales" se fortificaron en el castillo para combatir a estas partidas, así el general Agustín Nogueras reunió en Medellín las fuerzas isabelinas para combatir a las diversas partidas carlistas (*La España*. 2-4-1838). Esta situación de continua inestabilidad supuso una ralentización de las actividades económicas y significó importantes daños para la zona del castillo, que se fortificó de nuevo, causando posiblemente desperfectos en el teatro.

En esta época se produjo la disolución del señorío de Medellín, una institución secular. El efecto económico de este régimen político sobre el municipio es complejo de estudiar y no corresponde a esta tesis, sin embargo, no hay más que apreciar el progreso de las poblaciones cercanas, sobre todo de Don Benito, antigua aldea de Medellín, para dudar de una influencia positiva. La desaparición de este sistema político implicó la evolución y el avance del municipio hacia una mayor abundancia de recursos económicos que, no obstante, tardó en materializarse.

Tan solo seis años después de la exclaustración de los frailes, en 1840, el Convento de San Francisco fue comprado como cantera y completamente demolido hasta los cimientos. (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 190). No bastó con la pérdida de todos sus enseres y bienes muebles, sino que también fue realizada la obliteración completa de este importante monumento. El objetivo fue la construcción de una mansión en Don Benito y el relleno de una carretera lo que prueba el nulo valor dado a los edificios históricos en la época, desapareciendo la iglesia del convento en la que se encontraban las tumbas de los condes y la de los padres de Hernán Cortés. La situación recogida por Madoz en 1846 siguió insistiendo en la crisis, expuso que muchas casas estaban reducidas a solares y que en guerras pasadas se habían destruido el ayuntamiento, la cárcel y el Hospital de la Caridad y una casa cuna, e indicó que la población era de 810 almas. Es posible que se refiriese al teatro a través de una cita que puede interpretarse así:

Fig.52. Detalle de Armeé d'Espagne 1er corps Plan de la Bataille de Medelin, le 28 mars 1809, 1, 2 et 3 movements, Rompaes, Barabino.Se observa la zona del teatro y la presencia del camino de acceso al castillo (Reproducción: Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército. Colección SG. Signatura SG. Ar.G bis-T.2-C.3-187).

> *Desde esta fortaleza [castillo de Medellín] bajaba al río un camino cubierto de bóveda para surtirse de agua, cuyos restos aún subsisten*

Aunque los restos del teatro están en lado contrario al río hay que recordar que en esta época aún estaba en vigor la teoría de que en el pasado el río Guadiana había sufrido un cambio de curso.

En 1843 el coronel Alberto Rodríguez, del Regimiento de Infantería Borbón estante en Medellín, se rebeló contra el gobierno sin éxito (*El bien del País*, 4-10-1843). Al año siguiente los clérigos de Medellín rogaron a la reina que levantase el destierro al obispo de Plasencia Cipriano Varela (*El reparador*, 6-3-1844). Estos sucesos son muestra de la incertidumbre política que marcó los tres primeros cuartos del siglo XIX, conllevando muchos obstáculos para la estabilización económica de municipios del tamaño de Medellín.

Las actividades de arqueología e investigación a lo largo del siglo XIX continuaron centrándose en el teatro de Mérida y aportaron poco o nada sobre Medellín. Justo al inicio de siglo se había promulgado la real cédula de 6-7-1803 que mandaba respetar la instrucción de la Real Academia de la Historia sobre "el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos o que se descubran en el Reyno", esta había sido precedida por la Resolución de 24-3-1802.

Los primeros años del siglo verían el resultado de otra empresa de investigación, fruto de la inercia del siglo anterior, con la labor de Alexandre de Laborde. Recibido el encargo de Carlos IV y de su secretario de estado Manuel Godoy, Laborde realizó una toma de datos en la que pasó por Mérida (Canto, 2001), su obra no vio la luz hasta 1809. Un aspecto interesante de la obra de Laborde es la propuesta de hipótesis sobre la estructura originaria del teatro de Mérida, siguiendo los pasos de Fernando Rodríguez que ya lo había hecho años antes. Estas hipótesis de cómo era un edificio en el pasado influyeron en los proyectos realizados a posteriori.

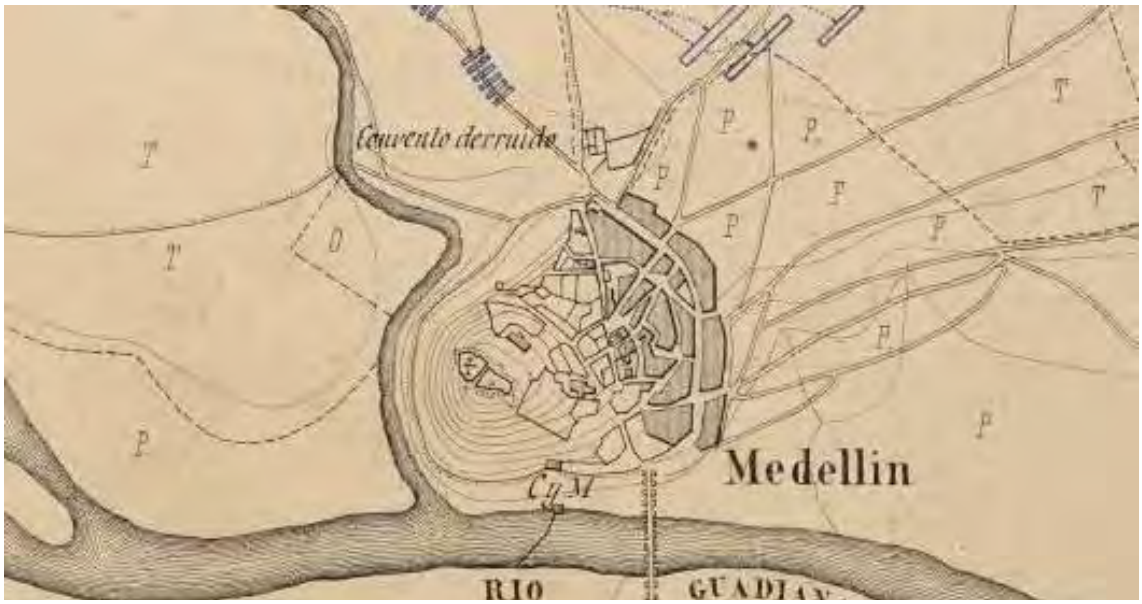


Fig.53: Detalle del Atlas de la Guerra de la Independencia. Batalla de Medellín. Se observa la presencia de manzanas de casas vacía en los alrededores de las iglesias de Santiago y de San Martín (Reproducción: Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército. Colección SG. Signatura SG. Ar.G bis-T.2-C.3-192).

El viajero Richard Ford pasó por Medellín en mayo de 1831, pero no dejó ningún dibujo en su camino a Mérida. Al año siguiente también se detuvo en Mérida, donde realizó varios dibujos, pero en esta ocasión ni siquiera visitó Medellín (Robertson, 2015). Las omisiones de visitas a Medellín de Laborde y de Ford en segunda visita, parecen indicar que no se consideraba un lugar importante en cuanto a su valor histórico y arqueológico, por el contrario, la importancia del teatro romano de Mérida era creciente.

En 1838 se creó por Real Orden el museo arqueológico de Mérida, cuyo objeto fue recoger los restos que aparecían y ordenar los fondos ya existentes, lo que prueba la importancia arqueológica de la ciudad, reconocida en una etapa tan temprana del siglo XIX (Morán Sánchez, 2018, pág. 56).

Por Real Orden de 13-6-1844 se crearon las Comisiones Provinciales de Monumentos. En cuanto a la situación de Medellín son de clara aplicación dos de las atribuciones que tenían:

Fig. 54: Detalle de Armeé d'Espagne 1er corps Plan de la Bataille de Medelin, le 28 mars 1809, 1, 2 et 3 movements, Rompaes, Barabino.. Es un dibujo más desarrollado sobre la figura anterior y se observa con mayor claridad el camino de acceso al castillo y la zona vacía alrededor de la iglesia de Santiago en la que se encontraba el teatro (Reproducción: Cartoteca del Centro Geográfico del Ejército. Colección SG. Signatura SG. Ar.G bis-T.2-C.3-189).

Fig.55: Dibujo del anfiteatro y teatro de Mérida, realizado para la obra de Laborde (Reproducción: (Laborde, 1811)).

> *1º Adquirir noticias de todos los edificios, monumentos y antigüedades que existan en su respectiva provincia y que merezcan conservarse.*
> *(...).*
> *6º Formar catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que no sean susceptibles de traslación, o que deban quedar donde existen, y también de las preciosidades artísticas que por hallarse en edificios que convenga enajenar o que no puedan conservarse, merezcan ser transmitidas en esta forma a la posteridad*. (Muñoz Cosme, 1989, pág. 38)

La fundación de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz en 1844 tuvo un éxito relativo, uno de sus primeros cometidos fue intentar proteger, sin éxito, un mosaico hallado en Mérida en la calle Portillo, que había sido objeto de solicitudes de excavación por parte del Gobernador de Badajoz Mariano de Albo desde 1840. De Albo había dado cuenta a la Real Academia de la Historia y propuso utilizar presidiarios o los fondos procedentes de multas, para la realización de las excavaciones necesarias sin conseguirlo (Morán Sánchez, 2018, pág. 52). Solo dos años después se fundó la Junta Arqueológica de Mérida para desarrollar y organizar la labor del museo (Morán Sánchez, 2018, pág. 56). La formación de la comisión provincial, quizás poco efectiva en estos momentos iniciales, resultará de gran importancia en el futuro, al recoger las competencias con respecto al patrimonio.

En 1854 se publicó una Real Orden que reforzaba el papel de la Comisión Central de Monumentos, organismo que regía a las comisiones provinciales, en la orden se presentaba una

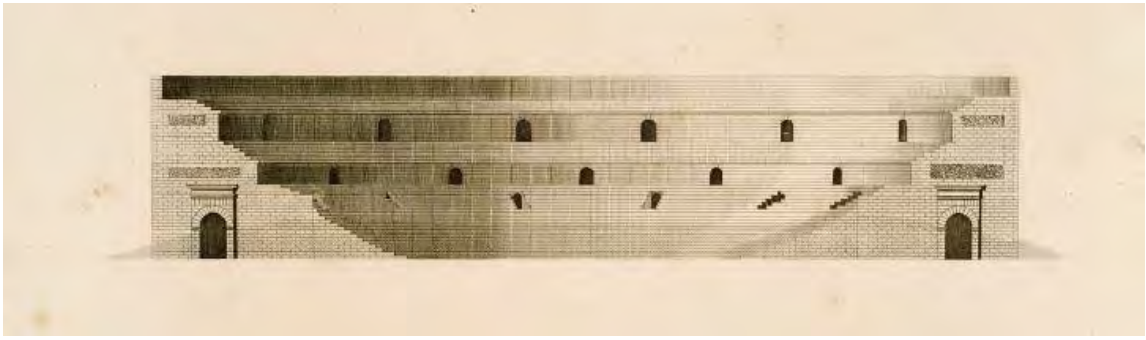


Fig. 56: Dibujo del teatro de Mérida, publicado en la obra de Laborde (Reproducción: (Laborde, 1811)).

modificación con respecto al reglamento de 1844, al añadir que las comisiones provinciales debían:

> *...reconocer frecuentemente el estado de los monumentos públicos, y dar parte desde luego al gobernador y a la central de los deterioros que en ellos advirtiesen, procurando su pronta reparación…reclamar ante el gobernador contra aquellas restauraciones que desfiguran el carácter y las formas de las obras monumentales, propiedad del Estado o de los Pueblos.*

No obstante, la Ley de Instrucción Pública de 1857 volvió a poner en manos de la Real Academia de San Fernando el control e inspección de las intervenciones en monumentos, quedando las comisiones provinciales bajo su criterio. Las comisiones quedaban obligadas, según su reglamento de 1865 a evacuar informes y facilitar datos, someter al examen y aprobación de la RASF los proyectos de restauración, remitir anualmente los presupuestos e inversiones, dar conocimiento de las adquisiciones, remitir trimestralmente el resumen de los trabajos, proponer investigaciones y diligencias y elevar catálogos a los museos. Sin embargo, las competencias en excavaciones y en patrimonio arqueológico y bibliográfico siguieron dependiendo de la Real Academia de la Historia, que no creó ningún organismo específico para controlar las excavaciones (Muñoz Cosme, 1989, pág. 37).

Un hecho importante, para Mérida, fue la fundación en 1867 de la Subcomisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Mérida (Durán Cabello R. , 2004), que intentó comenzar a realizar excavaciones y actuaciones de recuperación de los monumentos de Mérida, siendo su actividad la base de la intensa etapa de excavaciones arqueológicas en el teatro y anfiteatro de Mérida a principios del siglo XX. Precisamente, al poco de su fundación recibió una comunicación de la Real Academia de la Historia para que se detuvieran las excavaciones que, supuestamente, se estaban realizando desde 1865 con fondos gubernamentales en varios "sitios célebres" entre los que estaba Mérida, por no tener datos de estas (Morán Sánchez, 2018, pág. 53).

La Subcomisión solicitó recursos económicos al Gobierno en 1868 para excavar en el teatro de Mérida y los obtuvo tras el pronunciamiento favorable de la RASF, pero, al no realizar nada, tuvo que devolver las cuantías recibidas (Melida Alinari, 1915, pág. 4). El fallecimiento del presidente de la Subcomisión, Luis de Mendoza, a quien se habían consignado nominalmente los fondos, junto a problemas burocráticos impidieron la ejecución de excavaciones (Morán Sánchez, 2018, pág. 58). La Subcomisión consiguió la publicación de la obra del sacerdote Gregorio Fernández y Pérez, *Historia de las Antigüedades de Mérida*, redactada en 1826-1832, por considerarla importante, imitando a lo que había hecho la Sociedad de Monumentos de Cáceres con Viu (Morán Sánchez, 2018, pág. 53).

Fig. 57: Vista de Mérida de Richard Ford (Reproducción: (Rodríguez Barberán, 2015)).

Por estos años pasó por Mérida el dibujante Gustav Doré quien dejó unas vistas de carácter romántico e ideal de teatro de Mérida y de uno de los acueductos. Esta visión irreal junto al escaso valor científico de los textos de Davillier que acompañaban a las ilustraciones las aproximaba al gusto novelesco y pintoresco de la época dentro de la categoría del libro de viajes que, a pesar de su popularidad, se alejaba del avance en el conocimiento. (Morán Sánchez, 2018, pág. 55) (Davillier & Doré, 1874). Otro libro de viajes que incorporó la fotografía fue el de Clément Sipière quien también se detuvo en Mérida en 1882 (Morán Sánchez, 2018, pág. 61). En este caso los magníficos dibujos del grupo de Laborde, Ford o Doré son sustituidos por la fotografía. Sipière incluyó magníficas fotografías de Mérida, de su teatro, y del de Sagunto (Sipière, 1882). Según avanzaba el siglo el distanciamiento de los investigadores de Medellín era mayor, ninguno de los citados visitó Medellín, aunque su viaje desde Madrid a Mérida los hacía pasar a pocos kilómetros. Parece que ya no tenía ningún valor como lugar que visitar desde el punto de vista del o artístico o de lo histórico.

Otro tipo de documento gráfico que se puso de moda fueron los planos topográficos, de los que Mérida fue objeto en varias ocasiones como el plano de Coello de 1850, el de Ivo de la Cortina de 1867 y el de José López Alegría de 1878, que además incluyó una colección de imágenes de los *sehenswürdigkeiten* de la ciudad (Morán Sánchez, 2018, pág. 57). Medellín ni siquiera tuvo el honor de ser incluida como ciudad en los planos de Coello que consideraron a Alburquerque, Almendralejo, Castuera, Fregenal de la Sierra, Fuente de Cantos, Herrera del Duque, Jerez de los Caballeros, Llerena, Mérida, Olivenza, Puebla de Alcocer, Villanueva de la Serena y Zafra junto a la capital provincial Badajoz. Parece que Medellín y su colección de bienes históricos, artísticos y arqueológicos seguían siendo grandes desconocidos. Aunque hay que decir que el criterio de Coello se basó en recoger las capitales de los partidos judiciales.

Años después en 1889 se realizaron excavaciones en el teatro de Mérida por su alcalde Pedro María Plano con la ayuda de Manuel Gutiérrez miembro de la Subcomisión (Melida Alinari, 1915, pág. 4), descubriendo las portadas. Estas excavaciones son las citadas por Mélida en su *Catálogo* como realizadas en 1888 (Mélida Alinari J. , 1926, pág. 160). El vicepresidente de la Subcomisión le prohibió la continuación por no ser titulado y quedar fuera de sus

Fig.58: Vista del anfiteatro y teatro de Mérida según Gustav Doré (Reproducción: (Davillier & Doré, 1874))

atribuciones, lo que interrumpió las actividades (Álvarez Saenz de Buruaga, 1982). De esta época proviene la noticia publicada en la *Gaceta de Madrid* (242, 30-8-1875) que informaba de excavaciones en "el templo del emperador Augusto" en las que se habían hallado una "preciosa columna" de 6 m y "varias bóvedas subterráneas con pavimento de mármol", así como de que el sitio de "las Siete Sillas" (el teatro) se había descubierto "un arco que según se dice, era la entrada del baño romano" de 8 m de altura y 5 m de ancho. Esta serie de excavaciones parciales o fallidas marcó el trascurso del siglo XIX en Mérida, frente a lo ocurrido en el siglo anterior. Trasladando esta situación a Medellín no es de extrañar que no se realizara ninguna actividad de excavación arqueológica o siquiera de investigación de las ruinas.

Como fruto de esta realidad, la actividad de investigación emeritense, muy influyente en las actuaciones en Medellín, basculó a las obras escritas, fundamentalmente descriptivas, que se ocuparon de la interpretación de las ruinas del teatro. Así una tabla resumen sería la siguiente (Durán Cabello R. , 2004, pág. 21):

Juan Agustín Ceán Bermúdez	1832	*Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*
Gregorio Fernández y Pérez	1857	*Historia de las antigüedades de Mérida*
Rodrigo Amador de los Ríos	1880	*Ruinas del teatro de Mérida*
Pedro María Plano y García	1894	*Ampliaciones a la historia de Mérida*

Hay que tener en cuenta la repercusión de la prensa que ya a través de noticias breves o bien de reportajes más o menos extensos, comienza a ocuparse de los monumentos históricos. En concreto sobre el teatro romano de Mérida se publicaron reportajes en el *Semanario Pintoresco Español* en 1843 (Morán Sánchez, 2018, pág. 50) o el *Museo Universal* en 1859 (Morán Sánchez, 2018, pág. 51), ambos al parecer redactados por Manuel Murguía. Estos artículos de prensa contribuyeron a popularizar el conocimiento de los edificios históricos y a resaltar su valor entre una parte de la sociedad que, hasta entonces, no había participado de este conocimiento ni de la conciencia de su protección e investigación. No obstante, la popularidad

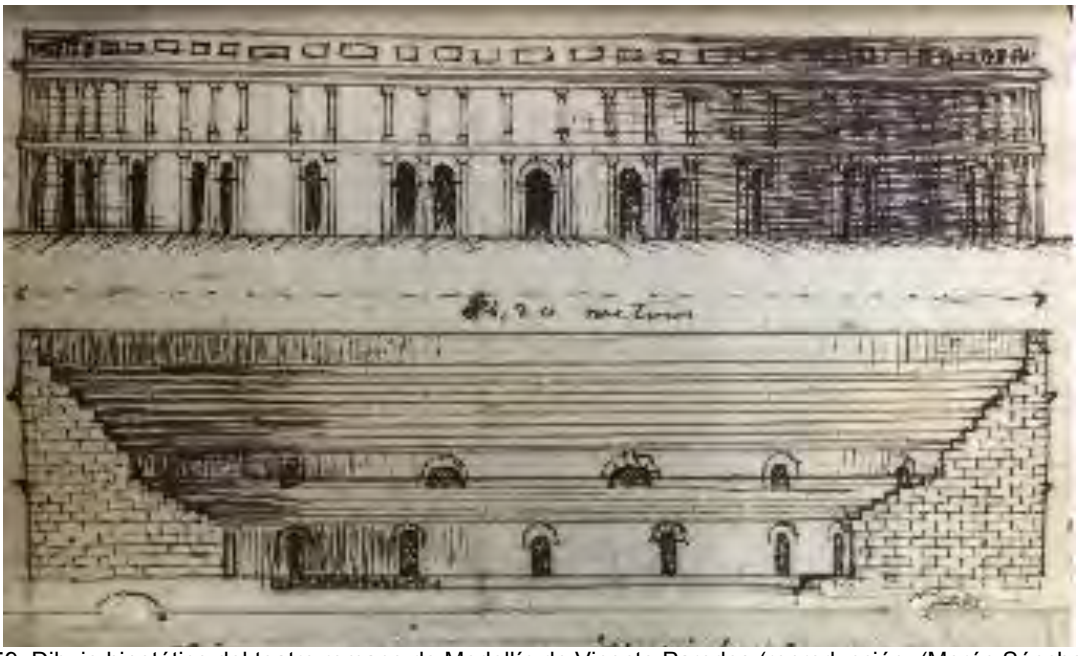


Fig. 59: Dibujo hipotético del teatro romano de Medellín de Vicente Paredes (reproducción: (Morán Sánchez C. J., 2016) Procede de Archivo Histórico Provincial de Cáceres. LVP.93/21)).

del teatro de Mérida, acrecentada por estas menciones, ocultó la presencia del teatro de Medellín que continuó siendo totalmente desconocido. Próximo a este tipo de obras publicadas en la prensa estuvo el que se considera el primer artículo científico sobre el teatro de Mérida, publicado por Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta en *Museo español de antigüedades* en 1880. En la conclusión del artículo el autor demandaba que se avanzase en el conocimiento y en la excavación del teatro de Mérida (Morán Sánchez, 2018, pág. 60). Mientras que se publicaban artículos sobre el teatro de Mérida, Medellín fue recogido en el *Semanario Pintoresco Español* como "*patria de Hernán Cortés*" en dos artículos de Manuel María Rodríguez Valdés (*Semanario Pintoresco Español* 20-2-1842). Otro comentario elogioso sobre Hernán Cortés fue publicado por el mismo semanario en noviembre de 1844. El tema de Hernán Cortés se convirtió en sinónimo de Medellín, excluyendo así cualquier otro contenido o interés. Así lo recogió el periodista y geógrafo Sebastián de Miñano al referirse en 1843 en la *Revista enciclopédica de la civilización europea* en su artículo *Palabras de uso común* con respecto a la voz *Pueblo* escribió:

> *Nace, por ejemplo, en Medellín, un Hernán Cortés para gloria de su patria, de su Rey y de su familia; y desde entonces ya no hay acto, ni representación, ni papeleta en los Medellinenses no recuerden que aquel pueblo tiene la gloria de haber dado de si un héroe digno de eterno nombre y fama, por lo cual piden y ruegan lo primero que se les pone en la cabeza.*

Otra parte de la investigación sobre el teatro de Mérida tuvo su objetivo en las hipótesis de restauración y fue desarrollada por el arquitecto y erudito Vicente Paredes desde 1887 (Fig.59). Sus primeras propuestas inexactas e idealizadas se fueron perfilando con el conocimiento de las excavaciones posteriores, su fallecimiento en 1916 y su edad le impidieron sumarse al equipo que desarrolló la excavación del teatro de Mérida y a la restauración posterior (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 209). La posición de Paredes se alejó de la de los investigadores anteriores en cuanto que se centró en el estudio arquitectónico a partir de sus numerosas visitas

Fig.60: Fotografía del puente de Mérida de Sipière. En las obras de finales del siglo XIX se utiliza la fotografía constituyendo un recurso documental de gran valor (reproducción: (Sipière, 1882)).

a las ruinas y al conocimiento de Vitruvio y de la Lex Roscia (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 209) y en cuanto a que se ocupó de la especulación restauradora del edificio.

Lo reducido de las excavaciones arqueológicas en el teatro de Mérida, tan solo a las parciales de Plano, implicaron una nula actividad de conservación en su teatro. Esta escasez en la investigación se puede proyectar aumentada, a Medellín. El panorama de actividades de conservación del patrimonio en Extremadura, a través de las comisiones provinciales de monumentos de Badajoz y Cáceres fue muy reducido. Como puede deducirse de las fallidas actividades de investigación en el teatro de Mérida, monumento que puede entenderse en esta época como símbolo del patrimonio extremeño, las realizaciones de investigación o restauración de monumentos fueron muy escasas, existieron problemas de inestabilidad política a lo largo de los tres primeros cuartos de la centuria, que dieron lugar a una amplia ineficacia administrativa en territorios que, solo a partir de 1833, habían sido unificados como provincias y que aún mantenían vigentes referencias a otras realidades territoriales anteriores. Si este era el panorama en las nuevas capitales provinciales de Badajoz y Cáceres, podemos deducir la situación de inactividad en poblaciones como Medellín.

La Real Orden de 1-10-1850, basada en la de 11-1-1808 que obligaba a que las obras realizadas con fondos municipales o provinciales debían haber sido aprobadas previamente por la Real Academia de la Historia y por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, añadía ahora que esta obligación se hacía extensiva a obras particulares en fachadas, capillas y demás parajes abiertos al público (Muñoz Cosme, 1989, pág. 22).

La Real Orden de 14-9-1850 define criterios de intervención en el patrimonio al indicar claramente que cuando fuese necesario realizar una restauración:

> *se respete el pensamiento primitivo, acomodando las renovaciones al carácter de la fábrica y procurando que partes antiguas y las modernas*

Fig. 61: Dibujo de Mérida de Richard Ford (Reproducción: (Rodríguez Barberán, 2015)).

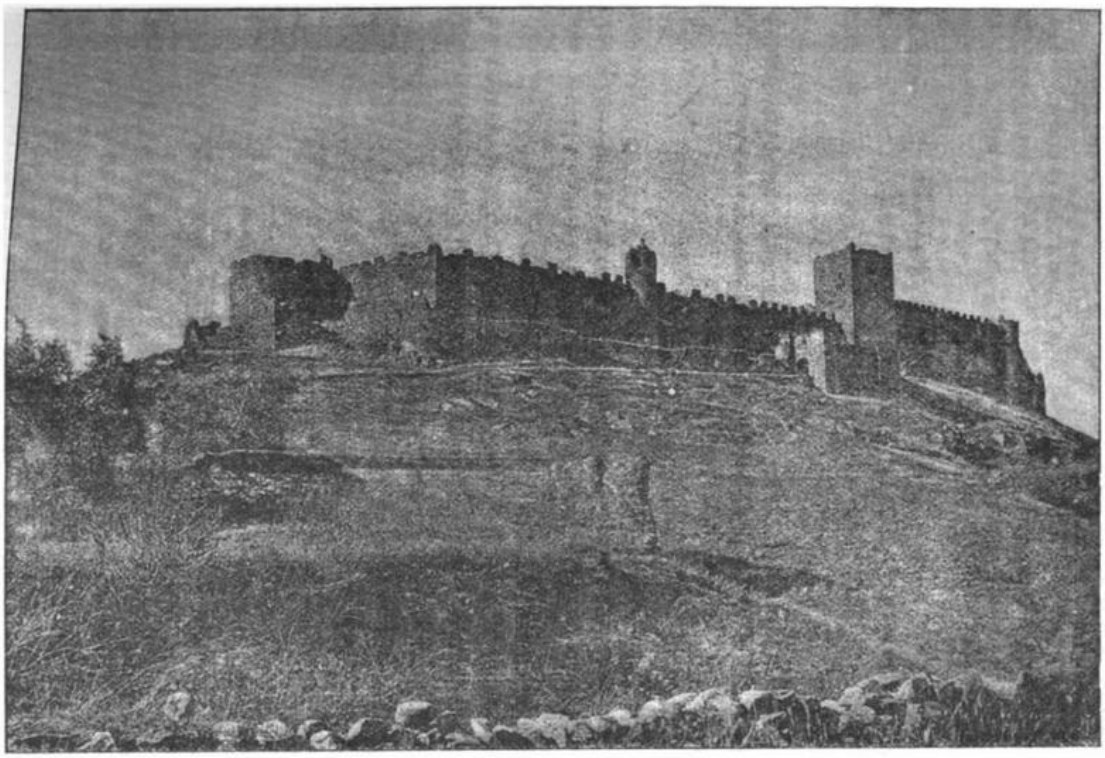
> *se asemejen y parezcan de una misma época* (Muñoz Cosme, 1989, pág. 22).

En las grandes ciudades, sobre todo Madrid, se fue formando un método de intervenir en los monumentos que tendría repercusión en Extremadura varias décadas después, pero que en este momento conocían tan solo algunos arquitectos extremeños. Dado el carácter de sus trabajos, más centrados en las edificaciones de nueva planta, solo aplicaron estos criterios en casos excepcionales. Merece destacar a Vicente Paredes que proyectó y dirigió la construcción de dos iglesias en Don Benito, la de Santa María del Consuelo en estilo neorrománico, y la de San Juan Bautista en estilo neogótico. Estas iglesias de nueva planta, construidas hacia 1888, reflejan la influencia de Viollet Le Duc y el gusto por los estilos medievales. Paredes fue nombrado miembro de la Real Academia de la Historia en 1897 y en el tránsito de siglo fue uno de los fundadores de la *Revista de Extremadura*, que reunió importantes aportaciones sobre el patrimonio de diversos intelectuales extremeños.

Aunque con escasa repercusión construida en Extremadura, los arquitectos e intelectuales siguieron las noticias y las publicaciones referentes al estudio de monumentos del pasado y de las intervenciones que se realizaban en ellos, a través de colaboraciones en prensa fueron trasladando al público este interés. La influencia de Viollet Le Duc y su obra fue de gran importancia, como lo prueba su nombramiento como miembro honorario de la Real Academia de San Fernando en 1868. También fue importante la labor de Antonio de Zabaleta, director de la Escuela de Arquitectura y de José Amador de los Ríos, ambos formaron la redacción del *Boletín Español de Arquitectura* (*BEA*) a partir de 1868. Así estudiaron la labor de las comisiones provinciales y de la efímera Comisión Central en "las antiguas colonias y municipios romanos" en referencia a *Italica*, *Augusta Emerita*, *Clunia*, *Sagunto*, *Ampurias* o *Acinipo* (*BEA* 2 junio 1846) en la que llama la atención la ausencia de *Metellinum*.

Zabaleta y Amador de los Ríos también comentaban las labores llevadas a cabo en Francia, en Saint Denis o en Notre Dame y la labor y comentarios de Didron, acusando de inacción al gobierno español (*BEA* 3 julio de 1868). Incluyeron también noticias de las

BADAJOZ



CASTILLO DE MEDELLÍN

Fig.62: Fotografía del castillo de Medellín. Se observa, a la derecha, un fragmento del teatro. Es la fotografía más antigua del castillo y, mínimamente, del teatro (Reproducción: (Díaz y Perez N. , 1887)).

"provincias" como la relativa a la comisión provincial de Badajoz, que pretendía erigir dos monumentos, uno a la batalla de la Albuera y otro al "célebre conquistador de Méjico", indicando que deberían contar con la ayuda de profesores de arquitectura y escultura, si bien se congratulaban de que el Gobierno les hubiese exigido bocetos de ambas actuaciones (*BEA* 8 septiembre 1868). Su revista también incluyó un largo debate sobre el uso del estilo "gótico" en la arquitectura transcribiendo las actas de la Academia de Francia y la respuesta del arquitecto Lassus. En el mismo número se publicó un estudio de los anfiteatros romanos españoles entre los que cita a *Italica*, *Clunia* en donde especifica que se estaban realizando excavaciones, *Acinipo* o Toledo (*BEA* 9 octubre 1846), ejemplificando la confusión de la época entre teatro y anfiteatro.

A esto se unió la obra y las publicaciones de arquitectos como Matías Laviña, Juan de Madrazo, o Demetrio de los Ríos, los tres directores de la polémica intervención en la Catedral de León. En el caso de Demetrio de los Ríos se aunaba también la actividad arqueológica junto a su hermano Amador en el anfiteatro de *Italica*. Entre otros arquitectos destacados se pueden mencionar a Arturo Mélida, Repullés y Vargas, Elías Rogent, Aníbal Álvarez, Adolfo Fernández Casanova o a Vicente Lampérez y Romea. En su época se llevaron a cabo grandes actuaciones que continuaban el espíritu de Viollet le Duc, con intervenciones muy duras que desfiguraron los monumentos sobre los que actuaban.

Contrario a esta teoría se presentó la obra de otros arquitectos como Ricardo Velázquez Bosco, junto a su práctica profesional. Comenzaron a aparecer voces críticas como Jiménez Serrano, Francisco Tubino o Enrique Leguina, que abogaron por una intervención conservadora. Su ejemplo y teoría tardará en tener un efecto real en las intervenciones (Muñoz Cosme, 1989, pág. 83). Ahora bien, la influencia de estas teorías hay que limitarlas en el caso

de la Extremadura de la época, a los arquitectos e intelectuales, con muy escasa repercusión en el patrimonio extremeño.

En Medellín también se produjo un reflejo de la actividad literaria ligada a la investigación y conocimiento del patrimonio histórico artístico y arqueológico. Ceán (Anexo E.22), aportó comentarios sobre varias inscripciones y sobre las hipótesis de la fundación, exponiendo que conservaba ruinas de su muralla y de sus acueductos, aunque no mencionó al teatro (Ceán-Bermúdez, 1832), recogió la mención a Castra Viceliana y la inscripción de "Plvtoni" demostrando con ello escaso espíritu científico, ya que ambas menciones eran falsas.

Víu (de Viu, 1852) (Anexo E.23) en 1852 hizo un aporte parecido, revisando las inscripciones y dando su opinión sobre los tópicos que se manejaban en la época sobre Medellín, sin referirse en ningún caso al teatro en su obra *Colección de Inscripciones y Antigüedades de Extremadura*, en la que había participado la Sociedad de Monumentos históricos y artísticos de Cáceres (Morán Sánchez, 2018, pág. 51). Tomás Muñoz (Muñoz y Romero, 1858) (Anexo E.24) en 1858 se refirió a las investigaciones de Forner y Velázquez, aunque no aportó nada nuevo.

Una publicación interesante fue la obra de Nicolás Díaz y Pérez, *Extremadura (Badajoz y Cáceres)* dentro de la colección *España sus monumentos y artes – su naturaleza e historia*, publicado en Barcelona en 1887 (Díaz y Perez, 1887). Díaz dedicó varios capítulos a Medellín. En primer lugar, expuso una colección epigráfica. Posteriormente incluyó una descripción particularmente dura de Medellín:

> *La villa es hoy un conjunto de ruinas, sobre las cuales existen solamente unos 150 edificios, una muralla antiquísima y un castillo feudal* (Díaz y Perez, 1887)

El autor incluyó en su obra que, en la Exposición Internacional Americanista de Madrid de 1881, el arquitecto municipal de Badajoz, Francisco Morales y Hernández y la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, habían presentado varios planos y documentos de lo que se conservaba de la casa natal de Hernán Cortés.

Díaz hacía referencia a otra de sus obras relativa a la mencionada exposición, de la cual fue autor en 1883 de un catálogo para las colecciones presentadas por la provincia de Badajoz (Díaz y Perez N. , 1883). En esta obra recogió los siguientes elementos:

> *29-Información practicada en Medellín en 1854 a fin de averiguar la casa (de Hernán Cortés) …*
>
> *30- Información que hace en Medellín la Comisión de Monumentos históricos y artístico de la expresada provincia en 1875, ampliando la que hizo en 1854 el ayuntamiento de Medellín, en averiguación de la casa…*
>
> *31- Memoria redactada por el arquitecto provincial de Badajoz, D. Francisco Morales Hernández, con los planos relativos a la casa …*
>
> *32- Plano general del estado actual de la casa … obra del arquitecto provincial de Badajoz don Francisco Morales Hernández, que la terminó en 14 de octubre de 1868…*
>
> *33- Plano de la zona que circunda la casa de … (del mismo arquitecto y de la misma fecha).*
>
> *34- (Dibujo del) Dintel que se hallaba colocado en la puerta solariega de la casa…*
>
> *36- Proyecto de un monumento en honor de Hernán-Cortés, que había de ser eregido (sic) en la Plaza de Minayo, en Badajoz, por el*

Fig.63: Dibujo de Richard Ford de la basílica de Santa Eulalia en Mérida (Reproducción: (Rodríguez Barberán, 2015)).

> *expositor (Copia del original que existe en la Real Academia de San Fernando)*

Díaz añadió en las notas que el proyecto iniciado hacía más de veinticuatro años, no había podido realizarse por la apatía de las autoridades o por falta de iniciativa, más adelante comentó que parecía que se volvía a despertar el deseo, ya que había leído en varios periódicos de Badajoz que:

> *El ayuntamiento de Medellín va a abrir decididamente una suscripción para erigir un monumento a Hernán-Cortés, en el solar de la casa donde nació este ilustre extremeño. El municipio contribuirá con 4.000 duros y nuestra Excma. Diputación provincial ha ofrecido también consignar otra suma con tal objeto.*

Posteriormente Díaz añadió otra noticia en la que la Diputación de Badajoz declaraba que daría 5.000 pesetas para tal fin. Más tarde Díaz se centró en la figura de Hernán Cortes sobre el que aporta un extenso comentario y expuso también que cuando visitó Medellín aún se conservaban medias paredes y algunos cimientos de la casa natal.

Sin lugar a duda la aportación fundamental para el estudio del teatro de Medellín durante el siglo XIX fue la de Hübner (Hübner, 1869) (Anexo E.25) en 1869. El investigador revisó de manera exhaustiva las menciones históricas de Medellín y sistematizó toda la colección epigráfica, también entró en la estéril discusión erudita sobre el cambio de curso del río. La aportación de Hübner fue sustancial ya que ordenó, aclaró y recopiló toda la información. Sin embargo, pecó de ser una aproximación libresca, aunque erudita y exhaustiva, ya que careció de información de primera mano, de tal forma que no hizo mención o descripción de los edificios romanos, entre ellos el más obvio, el teatro.

La precisión científica de Hübner benefició al teatro de Medellín, ya que centró la importancia de la *colonia Metellinensis* y estableció el marco temporal de su fundación y su importancia. La ordenación de la colección epigráfica aportó pruebas de su significación y de posibles fases de intervención y construcción de monumentos en época romana. Su aportación

Fig. 64: Escudo de Hernán Cortés recogido del antiguo convento de San Francisco y dintel de la puerta de la casa natal. Situadas en el lugar originario de la vivienda natal fueron el primer monumento a su figura. (Fotografía: Asociación Histórica Metellinense)

quedó sin embargo dentro del mundo académico, en el que tuvo una importante repercusión, no tanto en entre el gran público.

Las menciones literarias de Medellín coincidieron con un momento de recuperación local, aunque con oscilaciones, en ello tuvo influencia la pujanza de la cercana localidad de Don Benito (9 km) antigua aldea de Medellín. Separada de Medellín en 1735 (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 521) fue declarada ciudad en 1856, contando con casi 15.000 habitantes frente a los aproximadamente 1.500 de Medellín en la época. También fue de gran importancia la realización del ferrocarril que llegó a Medellín hacia 1860, como consecuencia del proyecto de D. Julián Pellón y Rodríguez de la línea Almadén-Mérida autorizada en 1855 (Gaceta de Madrid, 7-10-1855).

Frente a este desarrollo de Medellín en lo económico, no dejaron de presentarse reveses en cuanto a la conservación del patrimonio edificado que afectaron de manera aguda a la zona del teatro. Así de 1853 a 1881 la iglesia de Santa Cecilia estuvo cerrada al culto por la caída de la bóveda situada sobre el coro, tardando todo ese tiempo en ser restaurada (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 167). En 1860 se abandonó definitivamente la iglesia de Santa María del castillo (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 162), ello supuso el abandono definitivo del área del castillo y por consiguiente de una zona inmediata al teatro, que históricamente había acogido una importante actividad edificatoria.

En 1876 se produjo otra gran inundación del río Guadiana que se llevó el pretil y el piso del puente (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 36). En 1886 se vendió el Palacio del Conde de las Atalayas y se construyeron siete casas en su interior (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 138). En 1896 se suprimió la parroquia de la Iglesia de Santiago (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 122). El abandono de la iglesia de Santa María del castillo, que ya había sido muy dañada previamente, del propio castillo, del Palacio de las Atalayas y de la Iglesia de Santiago supuso que la zona del teatro quedase en este momento casi totalmente abandonada, y que se iniciase la obliteración del tejido urbano, tan solo la iglesia de Santiago consiguió subsistir en mal estado.

Fig. 65: A la izquierda en monumento a Hernán Cortés hacia 1900, en el centro modelo de yeso. A la derecha realización de la escultura en la fundición Masriera de Barcelona (Fotografías: Asociación Histórica Metellinenes de *Un escultor olvidado*. Barrón Casanova, Eduardo. Madrid 1978. Ed. Propia).

Frente a esta degradación del área del teatro se produjo una iniciativa que tuvo un gran impacto urbano, por un lado, mientras que por otro consumió los recursos y energías de Medellín por tiempo considerable. Se trató de un episodio ligado al regeneracionismo vinculado a la figura local de Hernán Cortés, que ya he mencionado anteriormente. Así en 1854 y por iniciativa municipal se limpió el solar donde se ubicaba la casa natal y las calles adyacentes iniciándose el depósito de materiales, para un entonces indefinido monumento al personaje histórico nacido en Medellín (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 663).

Las labores sufrieron una parálisis para ser retomadas en 1868, en plena revolución política, cuando se realizaron excavaciones en la antigua casa natal poniendo al descubierto los pavimentos y las trazas de los muros. Se presentó un proyecto para construir el monumento en la capital provincial, Badajoz, pero fue rechazado por la Real Academia de San Fernando que indicó que dicho monumento debía realizarse en Medellín (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 665).

Es curioso observar el afán por descubrir los restos que llegó hasta la excavación arqueológica de la casa natal, mientras se ignoraban otros restos arqueológicos como el teatro. También es indicativo, que la importante capilla funeraria erigida por Hernán Cortés para sus padres en el Convento de San Francisco, obra de notable mérito artístico e histórico, hubiera sido demolida hasta los cimientos sin ningún reparo tan solo 28 años antes. Hubo que esperar unos años para que el proyecto del monumento a Cristóbal Colón en Madrid sirviera de modelo a imitar. Ambos proyectos se desarrollaron casi en paralelo, aunque a menor escala el de Medellín. Por ello cabe trazar una serie de relaciones entre los mismos. Todo ello para establecer claramente que el impulso dedicado al monumento a Hernán Cortés, si bien muy positivo para el progreso del municipio, supuso la desaparición de cualquier iniciativa sobre el teatro.

También hay que reseñar el carácter regeneracionista y nacionalista de ambas iniciativas. En el caso de Medellín se trató de un espíritu regeneracionista y de nacionalismo local que se vio apoyado por otros municipios, por las instituciones provinciales, por el Gobierno y por particulares que compartían este espíritu, en cuanto a la recuperación de la memoria nacional a través del homenaje a una figura histórica. Hay que destacar el apoyo de escritoras regionales como Carolina Coronado que en varias ocasiones movió a la opinión pública para conseguir la conservación de la casa natal y para la construcción de la estatua (Fernández-Daza Álvarez, 2013).

Fig. 66: Aspecto de la plaza creada para el monumento a Hernán Cortés en 1895. Al fondo se observa la iglesia de Santiago y tras ella el castillo (Fotografía: Asociación histórica Metellinense)

El proyecto de Medellín, autodenominado movimiento patriótico de realización del monumento a Hernán Cortés recibió un fuerte apoyo en 1879 con la visita del rey Alfonso XII a la casa solar de Hernán Cortés (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 683). En 1883 se reinició el proyecto de construcción del monumento. En el mismo tuvo gran parte el alcalde Juan Damián de Tena y Moreno que había conseguido la construcción de una escuela, de la casa cuartel y de nuevas viviendas. También destacó la participación del sacerdote Eduardo Rodríguez Gordillo, autor de *Apuntes históricos de la Villa de Medellín* y la del senador por Badajoz Don Alejandro Groizard y Gómez de la Serna. En el proyecto de Medellín se expropiaron 23 casas que formaban una manzana con la casa de Hernán Cortes. Se inició el derribo de las casas para crear

Fig. 67: Aspecto de la plaza y el monumento hacia 1910 (Fotografía: Asociación histórica Metellinense)

Fig. 67: Fotografía del castillo hacia 1890. Se observa la iglesia de Santiago y detrás de ella se observan los restos del teatro entre olivos (Fotografía: autor desconocido (Gutiérrez Clemente, 2006))

un parque para el monumento. También se derribó uno de los torreones de la Puerta de la Villa y el propio arco de ésta. Se dotó así al monumento de una amplia plaza que quería emular de nuevo la disposición del proyecto de Madrid por el considerable coste de 8.455 pesetas.

Se trató de una intervención urbana muy dura, que destruyó una parte muy sensible del tejido urbano y además uno de los monumentos identitarios como era la Puerta de la Villa. Pero parece que la construcción del monumento lo justificaba todo, aún hoy es perceptible este vacío urbano en pleno centro del municipio. El proyecto del parque y paseo lo realizó el arquitecto provincial D. Ventura Vaca. También se reformó la Casa Consistorial y se derribó la Cárcel Vieja. Posteriormente en 1888 se iniciaron las labores de construcción del monumento, dos años después de la inauguración del monumento a Colón en Madrid. Se presentó a la Real Academia de San Fernando un modelo del monumento realizado por el escultor Eduardo Barrón (Fig. 65).

Tras obtener la donación del bronce del monumento del Gobierno, comenzaron las obras en 1889, año en el que la RASF encontró aceptable el boceto por parte de su director general V. Santamaría. El monumento se inauguró en 1890, con un coste total de 71.227 (Rodríguez Gordillo, 1916, págs. 662-691), aproximadamente un tercio del coste del monumento a Colón en Madrid, precio nada desdeñable y extraordinario para una población como Medellín. En 1892 con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, y por ser la patria de Hernán Cortes, la reina María Cristina y el Gobierno de Cánovas del castillo otorgaron al Ayuntamiento de Medellín el tratamiento de Excelencia (*Gaceta de Madrid*, 16-10-1892), reconocimiento no hacía sino subrayar la importancia de la figura histórica de Hernán Cortes y reforzar su asociación con Medellín.

Esta importante actuación tuvo el efecto de promover el progreso del municipio con dos costes notables, el más evidente el de drenar los recursos económicos y acaparar las energías por décadas, el subyacente centrar la atención en su realización y en su resultado y alejar el interés del patrimonio edificado y en particular del teatro. Se trató de la creación de un monumento nuevo, que se convirtió a su vez en un elemento del patrimonio histórico artístico

de Medellín. Quizás fue el monumento de Medellín más conocido del momento, por lo que competía con el resto de la colección metelinense.

La supresión de tres de las cuatro parroquias de Medellín, tras el reajuste diocesano de 1896 (García Muñoz, 2017), no dejaba dudas de una situación de crisis en el municipio que contrastaba con la construcción del monumento.

Precisamente poco antes, en 1879, había sido declarado monumento nacional histórico el Santuario y la Parroquia de la Virgen de Guadalupe por la Real Academia de la Historia y por la Real Academia de San Fernando, tras instancia de la Comisión provincial de monumentos de Cáceres y con el apoyo local. Esta declaración que consiguió detener el proceso de desmantelamiento en el que había entrado el edificio, fue un importante hito para la protección del patrimonio histórico artístico extremeño, consiguiendo llamar la atención nacional sobre la importancia del conjunto patrimonial extremeño.

2.3 HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN HASTA 1969

2.3.1 El primer tercio del siglo XX

El teatro de Medellín quedó fuera de la intensa actividad de conocimiento, conservación e intervenciones que se desarrollaron en los teatros romanos españoles durante el primer tercio del siglo XX. Dentro de estas actividades, formuladas por Noguera, Noguera y Navalón (Noguera Jiménez & Navalón Martínez, 2015, pág. 25), se puede trazar una comparativa en la que medir el progreso de las intervenciones en los teatros romanos de España y particularmente en Medellín y Mérida. Es visible que las actuaciones en Medellín son escasas o nulas, mientras que se desarrollan actividades en muchos teatros romanos españoles y particularmente en el teatro romano de Mérida.

En las tres primeras décadas de la centuria se desarrollan importantes actividades en los teatros romanos españoles. Además de las que se desarrollaron en el teatro de *Augusta Emerita*, hay que citar las acciones de Pierre Paris y George Bonsor en el teatro de *Baelo Claudia* de 1914 a 1919, las de Narciso Setenach y Cabañas en el teatro de *Bilbilis Augusta* en 1917, las de Puig y Cadafalch en el teatro de *Tarraco* en 1919, las de Gabriel Llabrés Quintana en el teatro de *Pollentia* en 1923, las de Jeroni Martorell en *Saguntum* entre 1930 y 1936 y las de Francisco Collantes de Terán y Delorme en *Italica* de 1937 (Noguera Jiménez & Navalón Martínez, 2015, pág. 27), todas ellas fueron paralizadas por la Guerra Civil.

La importancia de las actuaciones realizadas en Mérida apagó completamente cualquier actividad en el teatro de Medellín, a excepción de la notable descripción de José Ramón Mélida que se analiza después. El municipio de Medellín continuaba en una situación de progreso que se ha visto comenzar a finales del siglo XIX. La atención sobre el teatro romano estaba ofuscada por la realización del monumento a Hernán Cortés, que había consumido gran parte de los recursos económicos del municipio, la propia estatua honorífica se había convertido en un monumento *per se*, detrayendo el interés del resto del conjunto edificado de Medellín y en particular del teatro. La figura de Hernán Cortés seguía siendo un referente, como lo probaban publicaciones como la semblanza publicada en *Álbum Salón* de enero de 1900, al contrario, el potencial arqueológico y el patrimonio histórico artístico de Mérida llamaba la atención. Prueba de ello fue la excursión de la *Sociedad Española de Excursiones* a principios de 1905, a la que acudió Juan de Armada y Losada, Marqués de Figueroa y ministro de Fomento junto a Vicente Lampérez y Romea en la que, entre otros monumentos, se visitó el teatro (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 74).

En 1916 se describía Medellín con 497 vecinos (2.485 habitantes), lo que indicaba un progresivo aumento de la población (Rodríguez Gordillo, 1916, pág. 769). El municipio presentaba 300 casas de una planta y 123 casas de dos plantas (García Muñoz, 2017, pág. 2067). Se trataba de un modesto recuento para una población que había perdido durante el siglo XIX una parte importante de su tejido urbano histórico artístico. En cuanto a la situación relativa a la explotación agrícola o las industrias, se seguía en una situación decimonónica. Existían cuatro molinos de harina, uno de los cuales había sido convertido en fábrica de electricidad y harina, dos molinos de aceite y un horno de tejas. Tan solo circulaban 3 automóviles en 1936 (García Muñoz, 2017, pág. 2069). Aunque a lo largo de la etapa final del siglo XIX la situación de la población había mejorado, el desarrollo económico durante los tres primeros decenios del

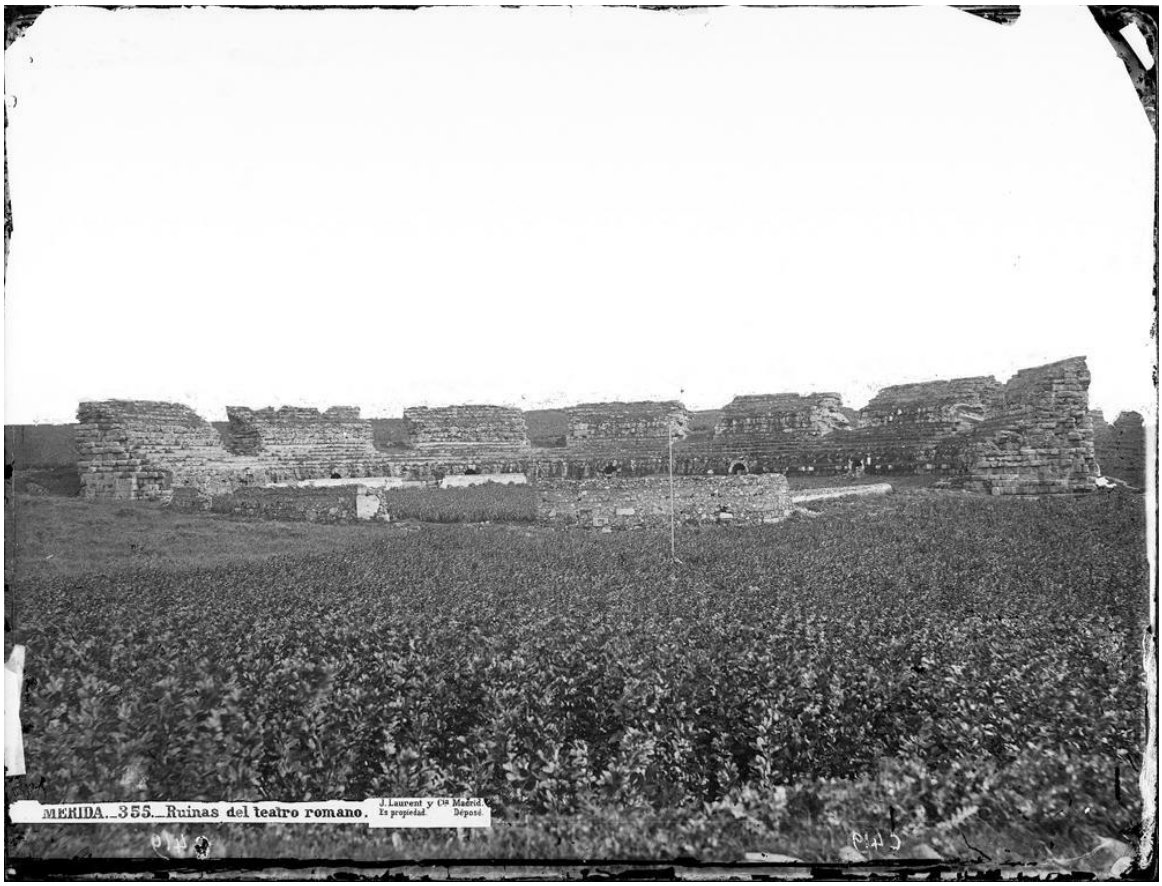
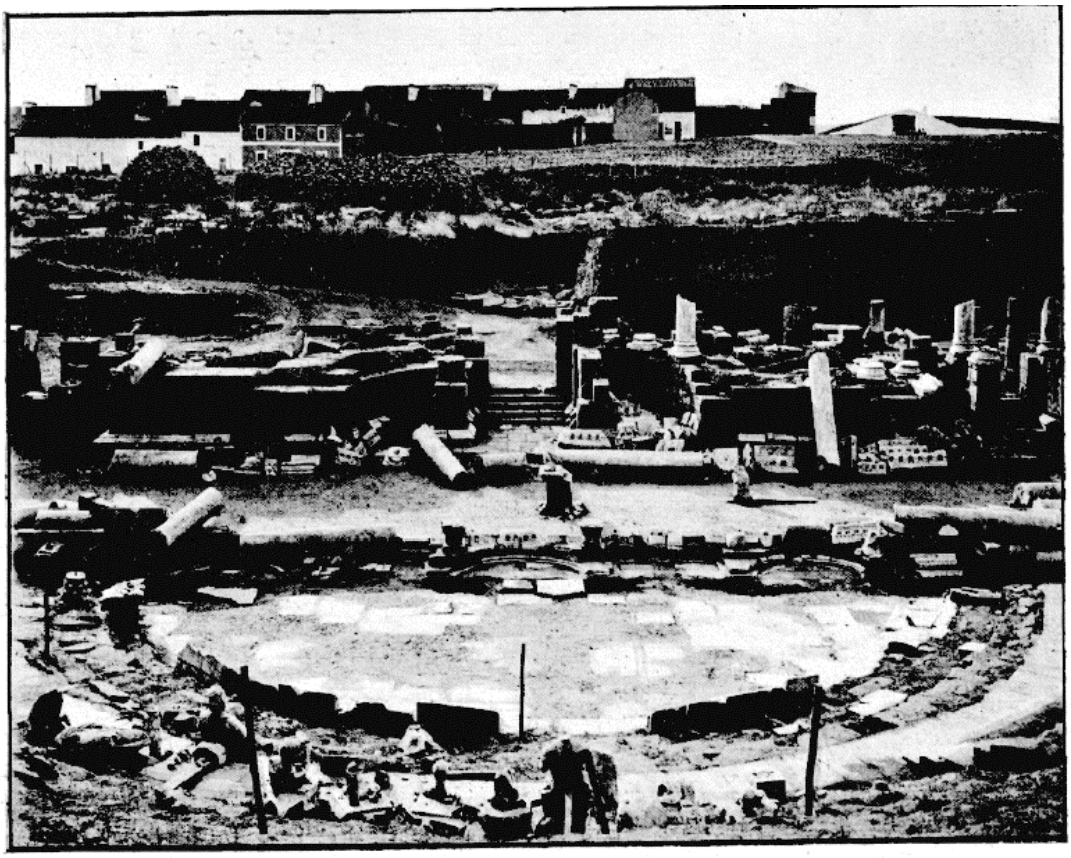


Fig. 68: Fotografía del teatro romano de Mérida hacia 1860 antes del inicio de las labores arqueológicas. Aunque con un mayor tamaño y una presencia más importantes de los restos conservados, su aspecto era similar al que por entonces tenía el teatro romano de Medellín, que permanecía olvidado (Fotografía: Archivo IPCE. J. Laurent y Cia).

siglo XX fue muy lento, contrastando con la posición dinámica de la economía de Mérida, en la que confluyeron numerosos factores de progreso, que influyeron positivamente en el desarrollo de investigaciones en su patrimonio histórico artístico y arqueológico.

Fue uno de los protagonistas de las actuaciones en Mérida, José Ramón Mélida, quien se ocupó de señalar la presencia y la importancia del teatro romano de Medellín. Lamentablemente fue también la figura a la que se puede achacar el acaparamiento, para el teatro romano de Mérida, de casi todos los recursos destinados a investigaciones arqueológicas e intervenciones de conservación por parte de los sucesivos gobiernos. El prestigio bien merecido de Mélida, le hizo merecedor de absorber los fondos y proyectos disponibles para desarrollar su ambicioso plan que, con la necesaria colaboración del extremeño Macías, llevó a cabo desde 1910 hasta 1934. Este plan, centrado en la investigación arqueológica, tuvo como objeto principal el teatro de Mérida, aunque también otros monumentos como el anfiteatro y en menor medida el circo, a los que se sumaron una gran cantidad de actuaciones paralelas de menor entidad.

Las excavaciones en Mérida se iniciaron en septiembre de 1910 bajo la dirección de José Ramón Mélida Alinari, como director de la excavación, y Maximiliano Macías, como supervisor al ser el secretario de la Subcomisión de Monumentos de Mérida. Actuaron como levantadores de planos Alfredo Pulido para el teatro y J. López para el anfiteatro (Durán Cabello R. , 2004, pág. 23). Mélida había promocionado a Maximiliano Macías a miembro de la Real Academia de la Historia por su valía., Macías le había ayudado en la confección del catálogo



Théâtre romain de Merida.
Fig. 4. — L'arrière-scène.

Fig. 69: Aspecto de las excavaciones del teatro romano de Mérida en 1915. El aspecto de la *orchestra*, *frons pulpiti* y edificio escénico, se asemeja mucho al que casi 100 años después se descubriría en el teatro romano de Medellín (Reproducción: (Lantier, 1915)).

provincial de monumentos de la provincia de Badajoz, en lo que se refería a Mérida y después a los alrededores. Este ascenso de Macías supuso que fuera nombrado secretario de la Subcomisión de Monumentos de Mérida, lo cual provocó la resolución de la problemática que arrastraba este organismo por problemas administrativos e ineficacia (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 75). Las relaciones profesionales de Mélida en Madrid, y su prestigio como arqueólogo, junto al aprovechamiento de sus contactos políticos, dio como resultado su nombramiento como director de la excavación y la aprobación de la primera partida. Al mismo tiempo desarrolló un plan de gestiones en paralelo con Macías desde Mérida. Se puso así en funcionamiento un proyecto ideado por Mélida, muy interesado en llevar a cabo la excavación, y Macías y sus compañeros de la Subcomisión de Mérida, que también deseaban ponerlo en marcha (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 79).

A ello se unió el prestigio y el interés suscitado por los monumentos y ruinas aparecidas en Mérida, que venía de un largo camino de esfuerzo en su investigación. En Mérida se presentaba una situación de desarrollo económico y social, produciéndose una coincidencia de circunstancias como resultado de un proceso histórico y del empeño de varias personas. Esta coyuntura, con toda su complejidad, era inviable en Medellín, donde además la presencia del teatro era desconocida, como hemos visto por testimonios de Ponz y Madoz, confundida con las ruinas que lo envolvían.

También colaboraron con el equipo dirigido por Mélida los correspondientes de la Subcomisión de Monumentos de Mérida, Juan Grajera y Manuel Gutiérrez (Mélida Alinari J. , 1910). Mélida había sido nombrado director de la excavación en el teatro de Mérida por el

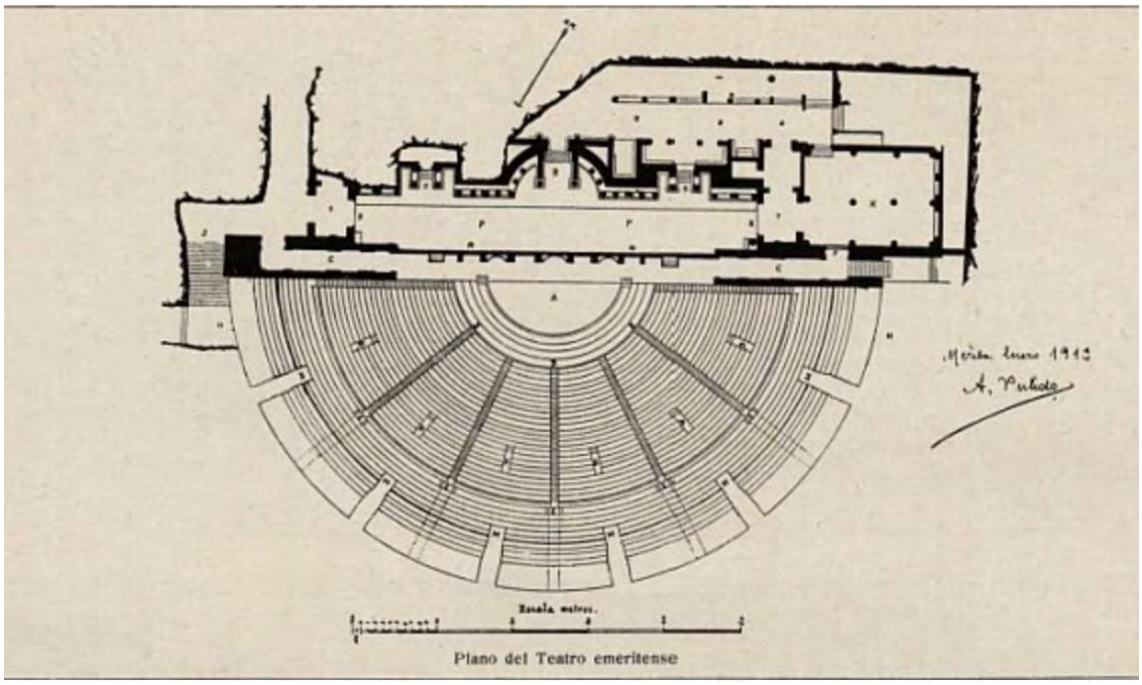


Fig. 70: Plano del teatro romano de Mérida con el estado de las excavaciones en 1913 publicado en la obra de Mélida de 1915 (Reproducción: (Melida Alinari, 1915)).

ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Álvaro Figueroa y Torres, Conde de Romanones, mediante Real Orden de febrero de 1910, ese año la asignación fue de 6.000 pesetas y las excavaciones comenzaron en septiembre (Melida Alinari, 1915, pág. 4).

La Junta Superior de Excavaciones Arqueológicas se implicó decididamente en el proyecto emeritense en el cuatrienio 1912-1915, subvencionando cuatro años de excavaciones arqueológicas que fueron dirigidas por Mélida. Fue el único teatro romano español que disfrutó de esta situación en la época. En esta fase en *Italica* las excavaciones, dirigidas por Amador de los Ríos, se centraron en el anfiteatro (Mederos Martín, 2015, pág. 199). La primera campaña del teatro de Mérida implicó el desescombro de la *cavea* y su entorno, finalizando en 1915. Durante la etapa 1911-1915 se recibieron 15.000 pesetas cada año (Melida Alinari, 1915, pág. 4), lo que supuso un presupuesto altísimo para la época, por ejemplo, Lampérez, en la visita de 1905, había dicho que el teatro de Mérida se podría excavar perfectamente con un presupuesto de 4.000 pesetas. La cantidad de presupuesto consumido en Mérida solo puede explicarse desde el interés del gobierno en su desarrollo, por la calidad de los hallazgos y por la buena ejecución por parte del equipo dirigido por Mélida.

Las excavaciones de 1910 comenzaron en el extremo derecho de la *cavea* hacia el centro, descubriendo la *orchestra* y 24 gradas. También se excavó la galería lateral de salida y parte de la decoración arquitectónica y escultórica de la escena (Mélida Alinari J. , 1910). En 1911 las excavaciones se centraron en la escena, descubriéndose las puertas de la *scaenae frons*. En esta parte de la excavación salieron a la luz los dos órdenes arquitectónicos, con gran cantidad de piezas de mármol, así como la estatua monumental de Ceres (Mélida Alinari J. , 1911).

En este contexto, para detener los casos de expolio, como el denunciado por Mélida en *Italica*, y regular la actividad, se promulgó la Ley de 7 de julio de 1911 de excavaciones arqueológicas desarrollada por el Reglamento de 1 de marzo de 1912. Esta ley estableció la obligación de contar con una autorización del Estado para todas las excavaciones arqueológicas en terrenos públicos o privados, realizadas por particulares o por sociedades científicas españolas o extranjeras. Además, posibilitaba al Estado la realización de excavaciones en dominio privado ya fuera adquiriéndolas por utilidad pública, ya indemnizando al propietario.

(Gabardón de la Banda, 2014) Este último aspecto de la ley fue utilizado en varias ocasiones. Por ejemplo, en Numancia, donde había intervenido Mélida, también en Mérida en 1914 para la adquisición de tierras para continuar las excavaciones en el teatro, según solicitud de su director, el propio Mélida (*Gaceta de Madrid*, 255, 12-10-1914). Dicha solicitud era consecuencia de la Real Orden aprobando la memoria presentada previamente (*Gaceta de Madrid*, 76, 17-3-1914). La ley de 1911 se utilizó de nuevo al año siguiente por Real Orden, impulsada de nuevo por Mélida, para la compra de los terrenos en los que se encontraba el anfiteatro de Mérida (*Gaceta de Madrid*, 295,22-10-1915). Un aspecto negativo de la ley fue que la propiedad sobre los bienes arqueológicos hallados se concedía a los descubridores (Gabardón de la Banda, 2014).

La ley de 1911 se vio complementada con la Ley relativa a la declaración y conservación de monumentos arquitectónicos artísticos de 4-3-1915. (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 73), que tendría su consecuencia en el Real Decreto que establecía la obligación de que la Junta Superior de Excavación y Antigüedades interviniese en los expedientes de conservación de monumentos históricos y artísticos que se incoasen (Gaceta 28-8-1917). La ley de 1915 tenía precisamente la intención de la protección de las ruinas y edificios cuya situación había quedado en precario al no ser considerados debidamente en la ley de 1911, sin embargo, ambas leyes generaron una separación entre bienes arqueológicos y bienes pertenecientes a otras clases de patrimonio, lo cual conllevó una duplicidad que dio lugar a una cierta ambigüedad (Muñoz Cosme, 1989, pág. 18).

A pesar de su brevedad en extensión y de su corto periodo de vigencia, la ley de 1915 tuvo una gran importancia para la protección del patrimonio (Muñoz Cosme, 1989, pág. 18). La definición de monumento se extendía de manera universal a los que tuvieran "mérito histórico o artístico", no estableciéndose limitaciones de estilo artístico y por lo tanto cronológicas, pudiendo ser declarados monumentos partes de edificios. Se establecía en el artículo 1 que el método para establecer esta categoría de mérito provenía de la incoación de expedientes, que debían incluirse en catálogos a solicitud de cualquier corporación o particular. Por lo tanto, se establecía también el método a utilizar para alcanzar este nivel de mérito (*Gaceta de Madrid*. 5-3-1915).

El artículo 2º de la Ley atendía a la conservación de los edificios, estableciendo la necesidad de contar con un permiso para el derribo si el edificio estaba incoado o declarado. También otorgaba al Estado y sus diferentes administraciones el poder de tanteo para la compra. El artículo siguiente prohibía la exportación de los monumentos catalogados. El resto de los artículos ofrecía una serie de garantías y ventajas para aquellos que restaurasen monumentos (*Gaceta de Madrid*. 5-3-1915). La exportación de bienes españoles tendría tristes consecuencias para el patrimonio histórico-artístico por la intervención de Addison Mizner, o Arthur Byne, y otros compradores y saqueadores de innumerables piezas y hasta edificios enteros para millonarios como Hearst, Vanderbilt o Belmont (Merino de Cáceres, 1990). La escasez de monumentos declarados hacia posible estos sucesos contradictorios con la prohibición de exportación de la ley de 1915.

En 1911 visitó las excavaciones de Mérida, Manuel Gómez Moreno para revisar los monumentos y escoger piezas para vaciados que se llevarían a la exposición *Mostra Internazionale di Archeologia* en Roma. La marcha de la excavación del teatro de Mérida conllevó el hallazgo de gran cantidad de piezas de mármol de los elementos de la *scaena* y de la decoración escultórica, entre ellos una monumental estatua de Ceres en muy buen estado de conservación. Tanto Mélida como Macías hicieron considerable publicidad de los hallazgos en

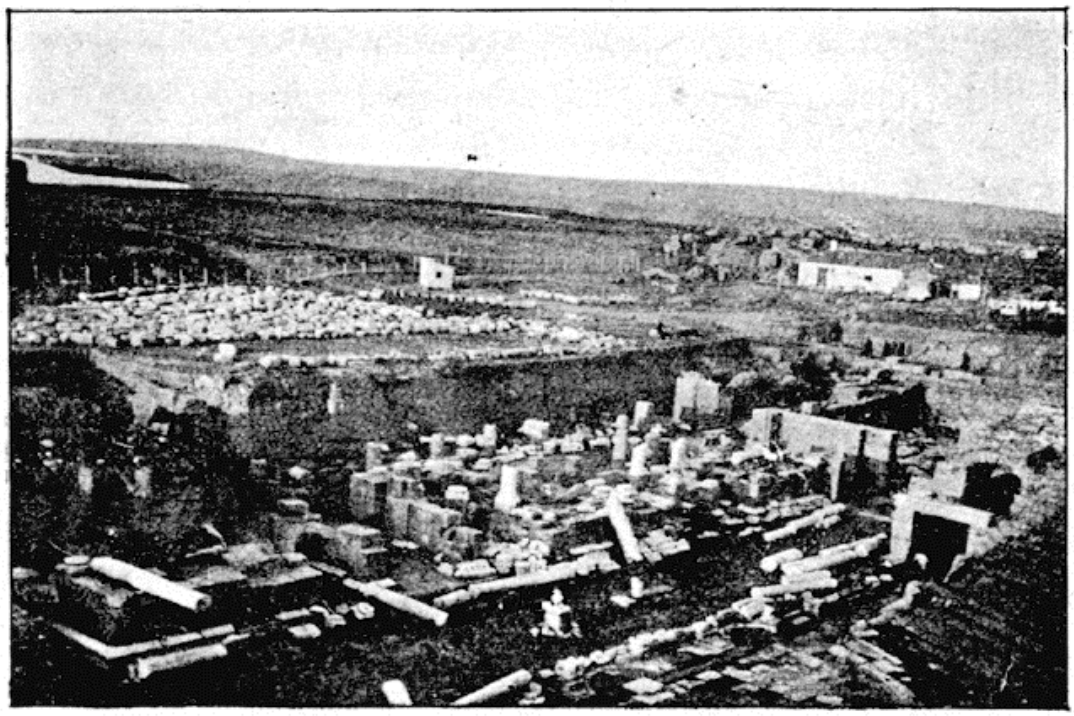


Fig. 10. — La scène du Théâtre de Mérida.

Fig.71: Aspecto del edificio escénico del teatro romano de Mérida en las excavaciones de 1913. El grado de arrasamiento del edificio escénico es muy similar al que luego presentaría el edificio escénico del teatro romano de Medellín. Esta fotografía comparada con el estado actual del teatro romano de Mérida señala la importancia de las restauraciones realizadas (Reproducción: (Paris, 1914)).

la prensa local, nacional y a través de la Real Academia de la Historia (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 89).

La excavación continuó durante 1911 con importantes hallazgos. Ya desde este momento comenzó a pensarse en la restauración de la escena. Mélida había determinado que estaba compuesta por dos órdenes arquitectónicos. La visita de Vicente Lampérez y Romea, catedrático entonces y luego director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, con algunos alumnos de arquitectura a principios de 1912, para tomar medidas para completar la planta del teatro, parece tener relación con esta idea de restauración. Esta visita fue seguida poco después por la de Bonsor, quien planteó a Mélida no solo medidas para la gestión del yacimiento, sino también el uso del teatro para visitas y para representaciones (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 97). Se planteaban así de manera temprana dos elementos importantes que acompañaban a la excavación, la reconstrucción parcial, de momento sin detallar, y el uso con fines didácticos y como medio para publicitar la excavaciones y obtener un beneficio económico destinado a la continuación de las actividades de investigación. Es llamativo que las labores de arquitectura se orientasen hacia "la posible restauración de la escena" (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 97) como expuso Mélida, en lugar de a la conservación de los restos arquitectónicos aparecidos. Ambas actuaciones tardarían en producirse, así la restauración proyectada no se iniciaría hasta 1916 y la primera representación no se produjo hasta 1933.

De 1912 proviene la primera autorización para la declaración como monumento nacional de las "antigüedades emeritenses" por el Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes, junto a la Real Academia de la Historia y la Real Academia de San Fernando. Esta declaración fue ambigua en cuanto a su extensión y solo mencionó expresamente el "teatro, los puentes, etc." (La Gaceta 210 28-07-1912). Aun así, tuvo una gran importancia ya que daba un estatuto legal extensivo a todos los monumentos de Mérida acogiéndose a la ley de 1911 y posterior reglamento de 1912. La importancia del proyecto desarrollado en Mérida, que

allanaba los trámites legales con la declaración como monumento, estaba muy lejos de producirse en Medellín.

A lo largo de 1912 y 1913 se continuó con la excavación del edificio escénico del teatro romano de Mérida, en el que seguían apareciendo restos de arquitectura, junto a una importante colección escultórica que en ese momento se componía de la "Ceres", de tres estatuas *thoracatas*, y de una estatua femenina vestida identificada con "Proserpina" junto a otra masculina identificada con "Plutón". En 1913 fue publicada la declaración como monumento nacional de las "antigüedades emeritenses" que se refería a autorización anterior y se llevaba a cabo la declaración formal (*Gaceta de Madrid*, 3-1-1913).

En 1914 se publicó la Real Orden por la que se aprobaba la memoria de las excavaciones presentada por Mélida y se le agradecía su labor (*Gaceta de Madrid*,76,17-3-1914). A lo largo del año 1915 quedó descubierta toda la planta del teatro, incluyendo la *cavea* con su recorrido perimetral externo y el edificio escénico, agotándose así la excavación de la parte principal del edificio teatral. A ello se unió el hallazgo anexo de la considerada como "casa-basílica". No obstante Mélida en sus informes unió la excavación del teatro a la de la "casa-basílica" primero y al anfiteatro después para proseguir con las excavaciones (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 117). A finales de 1915 comenzó la excavación de la *porticus postscaenam* y del anfiteatro. La excavación del anfiteatro se extendió hasta 1920. Desde 1929 a 1933 se excavó el pórtico del teatro. El fallecimiento de Mélida en 1933 y el de Macías el año siguiente puso fin a esta etapa (Durán Cabello R. , 2004, pág. 23).

Por otro lado, Mélida llevó a cabo una intensa labor de publicación y difusión de sus estudios y de los resultados obtenidos en las excavaciones del teatro de Mérida. Así publicó diversos artículos y trabajos: cuatro en 1911, otro en 1913 sobre el conjunto escultórico, otro en 1915, el más extenso, dos en 1916, y sendos escritos en 1919 y 1921 sobre el anfiteatro. También participó en el IV Congreso Internacional de Arqueología Clásica de París de 1929 y publicó obras de carácter general como *Monumentos romanos de España* en 1925 o *Arqueología Clásica* en 1932. Junto a Macías publicó una memoria de las actividades realizadas en 1932. Macías, por su parte, publicó *Mérida monumental y artística* en 1913 y lo corrigió en una nueva edición en 1929 (Durán Cabello R. , 2004, pág. 23). La primera obra fue de gran importancia, ya que no solo sirvió como catálogo de los monumentos de Mérida, sino también como memoria de los hallazgos realizados en el teatro romano de Mérida hasta ese momento.

La obra de Mélida de 1915 (Melida Alinari, 1915) incluyó en su parte final una sección comparativa con otros teatros romanos, en la que se refirió al mal estado de los teatros romanos y a su escasez. Citó los teatros de Marcelo, *Pompeya*, *Herculano*, *Tívoli*, *Tusculum*, *Fiesole*, *Ostia*, *Siracusa*, *Taormina*, *Aspendos*, *Orange*, *Arelate*, y *Thugga*, que decía ser muy semejante al de Mérida. De todos ellos expuso que se conservaban en mal estado o que no habían sido excavados. En cuanto al panorama español, refirió la destrucción de los teatros de Tarragona, Cabeza del Griego (*Segobriga*) y Toledo, también expuso que al teatro de Mérida solo se le comparaba el de Sagunto, y se refería al de *Clunia* en excavación, y al de *Acinipo*, aunque exponía la pobreza de los hallazgos realizados en aquellos lugares. Finalmente se refería a *Regina* y a Medellín:

> *En la región extremeña, los restos de un pequeño teatro, cuya identificación logré en Medellín (Metellinum), y los de otro análogo, con las tres puertas de la escena dentro de ábsides, subsistentes en Reina (Regina) pueden (sic) comparables*

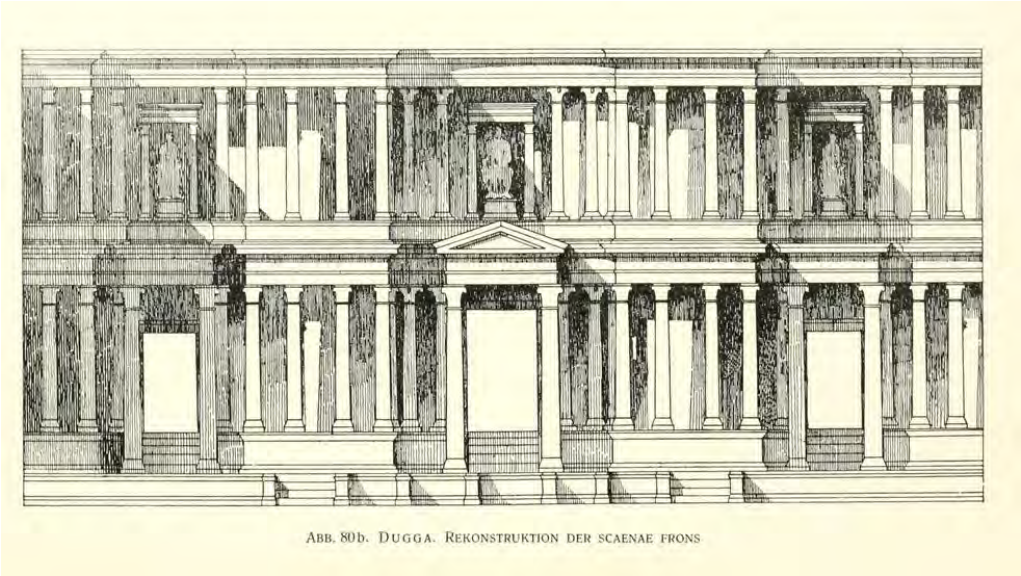


Fig. 72: Reconstrucción del frente escénico de *Thugga* por Fiechter. Esta propuesta y la intervención llevada a cabo allí influyeron de manera importante en la labor de reconstrucción del frente escénico del teatro romano de Mérida, después convertido en paradigma (Reproducción: (Fiechter, 1914)).

Esta cita fue muy interesante, ya que situó al teatro romano de Medellín en el mismo nivel y con la calificación de comparable al teatro romano de Mérida. La mención quedaba situada, además, en una publicación científica de considerable repercusión, ya que hasta ese momento fue la más elaborada de las realizadas por Mélida.

Esta labor de publicación se vio complementada por la de investigadores extranjeros que acudían a comprobar *in situ* las excavaciones del teatro por la repercusión que estaban teniendo en la prensa. Así Pierre Paris (Fig.71) (Paris, 1914), Lantier (Lantier, 1915) o Vallois (Vallois, 1919) publicaron sendos artículos en *Bulletin Hispanique*, en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* o en *Revue des Études Anciennes*.

Además de las excavaciones arqueológicas, que continuaron en otros lugares y edificios de Mérida, es interesante describir las actuaciones de arquitectura en el teatro de Mérida, ya que tuvieron una gran influencia, convirtiéndose en un paradigma. Ya he mencionado anteriormente las intenciones de reedificar la escena del teatro, idea que ya ocupaba a Mélida y Macías desde fases tempranas de la excavación. Es destacable la comparación que Schulten establece entre Mérida y *Thugga* en su correspondencia con Mélida (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 86). Precisamente en 1914 se publicaban una planta y particularmente una propuesta de la disposición original de la *scaenae frons* de *Thugga* en la publicación de Fiechter (Fiechter, 1914) (Fig. 72). El aspecto de los restos aparecidos en el edificio escénico era similar y la opción de realizar una *anastilosis,* llevada a cabo parcialmente en *Thugga*, parecía una opción razonable.

Las intenciones de Mélida y Macías comenzaron a fraguarse en 1914, cuando Mélida dirigió una solicitud para el proyecto de "reconstrucción" al ministro de Instrucción Pública. La administración competente, la Junta facultativa de construcciones civiles, propuso a Antonio Gómez Millán, arquitecto sevillano que había trabajado en *Italica* y cuya residencia quedaba más próxima a Mérida (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 142). Esto alejó a grandes figuras que habían visitado el teatro, o que habían sido consultadas por Mélida como Vicente Lampérez y Romea, Manuel Gómez Moreno o Aníbal Álvarez. Una vez se consolidó el nombramiento del arquitecto en junio, Mélida inició contactos con la intención de "reconstituir" el teatro, término que, en ese momento, definía como una anastilosis pura. Esta postura contaba desde su inicio con el rechazo del arqueólogo Elías Tormo. Mélida estableció una diferenciación entre restaurar y reconstituir que define literalmente como "poner en pie lo caído" (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 143). Este debate provenía de las diferencias existentes entre la corriente restauradora, que

englobaba por ejemplo a Lampérez, Gómez Moreno o Álvarez, que habían llevado a cabo restauraciones de monumentos muy criticadas, y la corriente conservadora, en la que se encontraba Gómez Millán.

Esta polémica se producía en un ambiente intelectual en el que se estaba produciendo la evolución del concepto de restauración. Como líder de la "escuela restauradora" mayoritaria, se puede señalar a Vicente Lampérez y Romea. Su catecismo puede extraerse de su presentación ante la Asociación para el progreso de las ciencias en 1913 bajo el título "La restauración de monumentos arquitectónicos, teoría y aplicaciones", donde expuso que debían sustituirse los elementos viejos por nuevos en el mismo estilo, aunque el monumento perdiese su autenticidad. Según el autor, era necesario "perecer para renovarse", aludiendo a que en arquitectura los elementos eran perfectamente reproducibles, por lo que la restauración en el estilo originario era posible. Eso sí, advertía que era necesario rehacer lo menos posible, no inventar nada, y limitarse a lo estrictamente necesario. Finalmente aludía al carácter histórico de esta práctica (Muñoz Cosme, 1989, pág. 86).

En contraposición se formó la "escuela conservadora" o "anti restauradora". Esta quedó influida por las teorías de la Institución Libre de Enseñanza de Giner de los Ríos y presentaba como líderes a Torres Balbás, discípulo de Ricardo Velázquez Bosco y de Manuel Bartolomé Cossío por lado y a Jerónimo Martorell, heredero de las ideas de Pijoan y de Puig y Cadafalch, por otro. Estos sostenían una fuerte crítica contra las intervenciones que falseaban los monumentos, haciendo pasar por antiguos a elementos nuevos, haciéndoles perder su autenticidad. En conjunto criticaban también los grandes dispendios de las obras de "restauración", que impedían que se utilizasen recursos en la conservación de monumentos en peligro (Muñoz Cosme, 1989, pág. 88). Esta corriente suscitó una serie de cuestiones muy importantes, como fueron la dimensión histórica del monumento y su derecho a mantener su integridad junto a su funcionalidad, y lo que ahora se denomina sostenibilidad. Se trata de aspectos avanzados, que la otra corriente restauradora ignoraba por completo. Era así una visión más compleja e integradora del monumento, que abogaba por la conservación, la consolidación, por la diferenciación de los añadidos en el caso de que fueran necesarios, y por la garantía de la conservación a través de un uso respetuoso y compatible.

Leopoldo Torres Balbás había publicado sus teorías en el periodo 1918-1923 en la revista *Arquitectura*, con una revisión crítica de las intervenciones realizadas, a través de su comparación con las corrientes que, en el campo de actuación sobre el patrimonio, se estaban desarrollando en Europa. Su labor como arquitecto conservador de la Alhambra interrumpió este proceso de 1923 a 1933, cuando retomó la publicación de artículos ahora enriquecidos por su importante experiencia granadina (Muñoz Cosme, 2005, pág. 26).

Las tensiones entre ambas escuelas llegaron a la discusión en el VIII Congreso de Arquitectos de Zaragoza de 1919, en el que se produjo una confrontación entre Lampérez y Romea y Torres Balbás. Lampérez descalificó a Torres Balbás por su juventud y por su falta de práctica real en intervenciones (Muñoz Cosme, 1989, pág. 89). En realidad, se trataba de posiciones teóricas que partían de perspectivas contrapuestas sobre la actuación en los monumentos. Como tales planteamientos teóricos, se enfrentaban después con la casuística real y con las circunstancias de cada monumento a restaurar. Esta cuestión planteaba, tanto a una escuela como a la otra, unos desafíos que exigían soluciones concretas difíciles de encasillar en uno o en otro extremo. Más que otra cosa, marcaban un grado de respeto a la materia del monumento dentro de una misma actitud de conservación. Si la "escuela restauradora" planteaba un nivel bajo de respeto y veía bien la sustitución justificada y la aportación imitativa, la "escuela conservadora" lo denostaba. Si bien la realidad de las necesidades de cada monumento se movía en una zona gris, que dificultaba estas posturas extremas. Para la "escuela restauradora" era patente el peligro de desfiguración de su criterio, para la "conservadora" era evidente el riesgo de una posición que siguiera a Ruskin al pie de la letra y planteara la actitud

romántica de contemplar como se deshacía el monumento, entre ambas estaba la manifiesta necesidad de intervenir, si se quería conservar.

A lo largo de su intervención en la Alhambra, Torres Balbás había desarrollado un método que incluía su propia experiencia y criterio, junto a la experiencia y el saber hacer de su maestro Ricardo Velázquez Bosco, y una influencia de las ideas europeas. Este método se podría resumir en la investigación histórica exhaustiva, en realizar un proyecto que comparase el estado actual con el reformado, en incluir fotografías de estado inicial, final y proceso, en la compilación de un diario de obra y en la publicación final (Muñoz Cosme, 2014, pág. 71).

Torres Balbás desarrolló una contribución importante en la redacción de dos documentos de gran importancia para la conservación del patrimonio, la *Carta de Atenas* y la *Ley del Patrimonio Histórico Artístico* de 1933, para ello acudió a Atenas en 1931 en compañía de Emilio Moya, Francisco J. Sánchez Cantón y Modesto López Otero, como parte de la representación española a la Conferencia de restauración de monumentos de la Oficina Internacional de Museos. Su presentación y su participación en el debate, le hicieron participar en la sección de conclusiones junto a Paul Leon o Giustavo Giovannoni. Estas conclusiones serían el núcleo de la carta de Atenas. La presentación de Torres Balbás fue luego publicada en las revistas *Mouseion* y *Arquitectura* ampliando su influencia (Muñoz Cosme, 2014, pág. 74).

En Atenas Torres Balbás compartió su experiencia con Gustavo Giovannoni, director de la *Scuola di Architettura di Roma* y catedrático de *Rilievo e Restauro dei monumenti*. Giovannoni mantenía la corriente arqueológica, que prefería mantener el estado del monumento y la restauración en estilo, que de una forma teórica, perseguía la recuperación de un hipotético estado inicial. Su teoría partía de la consolidación y de la conservación mediante técnicas modernas, sin separarse del respeto a todas las partes y teniendo en cuenta la tensión entre lo nuevo y lo antiguo, considerando el ambiente que circundaba al monumento. Estableció una serie de categorías posibles de intervención, aunque reconoció que cada caso era único, los tipos que consideraba fueron anastilosis, liberación, completamiento e innovación.

Giovannoni era discípulo de Camillo Boito, de quien había recogido la influencia del denominado *Restauro filologico*, contrario a las teorías de restauración estilísticas, que consideraba daban lugar a falsificaciones. Boito había establecido la importancia de la huella diacrónica en el monumento y un nivel jerárquico de intervención, de menos a más, solo cuando estuviese justificado, junto a la necesidad de poder distinguir las aportaciones. Boito a su vez había recibido las teorías de Max Dvořák y de Alois Riegl, que desde una postura teórica, habían expuesto la complejidad de los valores del monumento.

La amistad de Torres Balbás con el ministro de Educación Pública, Fernando de los Ríos, compañero de la Institución Libre de Enseñanza, produjo que pudiera influir en dos situaciones: la aprobación del Decreto de 3-6-1931 por el que se declararon una gran cantidad de monumentos y la redacción de la Ley de Patrimonio Histórico-Artístico. (Muñoz Cosme, 2014, pág. 79) En ambos casos, Torres Balbás, pudo aportar su amplio caudal de conocimientos en la conservación del patrimonio y en las teorías que se manejaban en Europa en aquel momento.

Volviendo al teatro romano de Mérida y a la realización de la intervención en el frente escénico, Gómez Millán redactó un primer proyecto que no presentó hasta agosto de 1916, para la desesperación de los arqueólogos. La "reconstitución" no comenzaría hasta finales de 1920 (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 148). Hacia finales de 1921 se presentaron problemas con la ejecución de la anastilosis, estos se referían a la altura de las columnas. (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 153). En 1924 con nuevos fondos que ascendieron a 10.000 pesetas, se comenzó a levantar el muro de fondo, totalmente de obra nueva, sobre los restos conservados de la parte baja del muro de fondo del edificio escénico. La intervención causó una impresión positiva, que debilitó la postura de los críticos como Elías Tormo o Manuel Cossío (Morán Sánchez C. ,

Fig.73: Aspecto de las primeras fases de la restauración del frente escénico del teatro romano de Mérida (Fotografía: archivo IPCE).

2018, pág. 157). El segundo orden no llegó a reponerse, en parte por la falta de convencimiento de Gómez Millán, que no llegará a realizar el proyecto, llegado el año 1929.

En cuanto a las excavaciones, a finales de 1928 se comenzó la excavación de la *porticus postscaenam* del teatro. Los trabajos pusieron al descubierto la parte noreste de la *porticus*. El fallecimiento de Mélida en 1933 y de Macías en 1934 supuso un cambio drástico de las labores en el teatro. Para continuar la labor en Mérida, fue nombrado el arqueólogo Antonio Floriano quien continuó la excavación de la *porticus* desde mediados de 1934 a la primavera de 1936, alcanzando hasta la línea de simetría, descubriendo la estancia del "*aula sacra*", donde se hallaron varios togados y la famosa cabeza velada de Augusto. Floriano publicó sus resultados en 1941 y 1944 (Morán Sánchez C. , 2018, pág. 169).

En plena crisis del periodo constitucional se publicó el Real Decreto de 3-3-1922 (Muñoz Cosme, 1989, pág. 23) (*Gaceta de Madrid* 63 4-3-1922), que estableció las reglas de garantía que afectaban al servicio de construcciones civiles, que quedaban incluidas en el presupuesto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Aunque el fin era el de conseguir locales para escuelas, se incluía una sección relativa a los monumentos que debían ser objeto de inventario. Como consecuencia de este y tras examen técnico, se establecían las categorías de catedrales y de monumentos, que podían ser o no utilizados con fines docentes. En los dos primeros se indicaba que "podrán realizarse las obras de conservación y reparación necesarias para su sostenimiento y útil aplicación", en el último tipo se podrían realizar obras "solo las de consolidación, indispensables para conservar la parte que haya sido declarada monumento nacional o para mantenerlos en el estado de conservación que tengan al presente". Aunque el fondo de esta reglamentación era claramente utilitario, esta determinación del concepto de lo indispensable quedó recogido posteriormente en la ley de 1933. El advenimiento de la dictadura de Primo de Rivera en 1923, supuso una revisión de la protección de los monumentos, fruto de la cual fue el Decreto Ley de Defensa de la riqueza monumental y artística de España de 9-8-1926. (Muñoz Cosme, 1989, pág. 19). Posteriormente, ya dentro del régimen republicano, se emitirá la ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional. Se trató de una ley que presentó un gran desarrollo en las reglas que incluía y en las competencias que establecía (Muñoz Cosme, 1989, pág. 19).

Mientras tanto en estas tres primeras décadas del siglo XX solo se puede mencionar una actividad en Medellín, se trata de la mención del teatro en la obra *Catálogo Monumental* de mano de Mélida (Anexo E.26), que tuvo una gran importancia. Desde las menciones de Jerónimo de la Higuera y de Solano de Figueroa en el siglo XVII, nadie se había ocupado de describir o mencionar la presencia del teatro. Mélida había sido elegido redactor del Catálogo

Fig.74: Vista de Medellín desde el noroeste (Fotografía: Ruth Matilda Anderson. Hispanic Society. Medellín I.1927)).

Monumental de Badajoz. En el reconocimiento y descripción del teatro de Medellín, tuvo importancia la labor desarrollada en Mérida, que le sirvió como referencia. La descripción de Medellín, que se expone a continuación detalladamente, está fechada a finales de 1911, por lo que ya llevaba dos años trabajando en la excavación del teatro de Mérida. También hay que señalar la labor del autor local Eduardo Rodríguez Gordillo, que publicó en 1916 su obra sobre Medellín (Rodríguez Gordillo, 1916).

La obra de Rodríguez Gordillo (Anexo E.27) peca de escaso nivel científico, pero aportó unos datos y comentarios de carácter local, como el nombre de las ruinas del teatro "Casilletas de Santiago" y la leyenda local sobre las bóvedas subterráneas, que describe correctamente como uno de los vomitorios del teatro. Definió claramente al teatro como tal, y dijo que era más pequeño que el de Mérida. Aportó toda una serie de datos que le suministró directamente Mélida, como se ocupó de mencionar. No obstante, el espíritu de los escritos de Rodríguez Gordillo es más afín al otro gran autor local de Medellín en el siglo XVII, Solano de Figueroa, sacerdote como él. La tardanza en la publicación de las memorias de Rodríguez Gordillo hasta 1916, le permitió incorporar las novedades que le aportó Mélida. En todo caso Rodríguez Gordillo aportó una insustituible información sobre el entorno del teatro a través de datos históricos sobre los edificios de Medellín y sobre la evolución social municipio. La destrucción de todos los archivos locales durante la Guerra Civil, da un valor capital a estas menciones.

Durante el tercer decenio del siglo XX se llevaron a cabo obras en el entorno del teatro de Medellín, cuya extensión y contenido no se conoce bien debido a la pérdida de los archivos municipales, citada anteriormente. Una de estas obras consistió en el derribo de la puerta medieval arruinada de Portacaeli, situada al oeste del teatro. Este monumento que destacaba en el perfil urbano y que constituía un resto de gran valor histórico, se conservaba en mal estado. La intervención fue de carácter peculiarmente destructivo, al obliterar la torre conservada dejando tan solo la parte baja de la puerta. También parece que se realizaron obras en el muro de contención del foro, adyacente a la iglesia de Santiago, aunque se desconoce su alcance,

Fig.75: Vista de Medellín desde la entrada norte del puente sobre el río Guadiana (Fotografía: Ruth Matilda Anderson. Hispanic Society. Medellín III.1927)).

parece que consistieron en la demolición de la parte alta del cierre del atrio de la Iglesia de Santiago. Se trataba de un muro del siglo XVII que delimitaba ese espacio edificado sobre el muro de contención del foro. Estas obras oscilaron entre la puesta en valor de los monumentos, la obra civil de mantenimiento y el derribo de ruinas consideradas inservibles y sin valor. Sin embargo, al no conocer exactamente su extensión, es difícil establecer su carácter, si bien parece haber existido una voluntad utilitaria y desdeñosa con los monumentos. Estas intervenciones se produjeron en la década de los años 1930.

Medellín se benefició de una de las declaraciones como monumento, que se otorgó al castillo. Así el decreto recogió que según los informes emitidos por la Junta Superior de Excavaciones y el Comité ejecutivo de la Junta de patronato para protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional, y de acuerdo con el Decreto Ley de 9-8-1926 se declaraban una amplia lista de 13 monumentos en la provincia de Badajoz, entre los que se encontraba el castillo de Medellín (*Gaceta de Madrid*, 155,4-6-1931). Se trataba de la primera declaración lograda por Medellín, que no recogía ni el teatro, ni los restos arqueológicos conocidos a través de la catalogación de Mélida, ni la referencia que posteriormente hace del teatro de Medellín en su memoria de las excavaciones de Mérida de 1915.

Además de Mélida visitaron Medellín otros estudiosos que, en este caso, aportaron obra gráfica de gran valor testimonial. Esta sirvió para poner en valor el patrimonio histórico de la localidad en otro formato. Así en 1928 visitó el municipio Ruth Matilda Anderson por encargo de la *Hispanic Society of America* (García Muñoz, 2017, pág. 2069). La intención de Anderson fue la de compilar imágenes sobre la vida y las costumbres españolas. Anderson había sido contratada por el director de esta institución, Acher Milton Huntington en 1921 (Lenaghan, 2004, pág. 15), iniciando sus viajes a España en 1923.

El viaje a Extremadura se produjo desde diciembre de 1927 a abril de 1928, registrándose en este periplo la visita a Medellín (Lenaghan, 2004, pág. 26). La obra de Anderson (Figs. 74,75,76) recogió dos magníficas vistas que incluyeron los iconos más

Fig.76: Vista de Medellín, calle Méjico (Fotografía: Ruth Matilda Anderson. Hispanic Society. Medellín II.1927)).

importantes de un paisaje romántico, el puente, el castillo, y la silueta de las iglesias y de la torre de Portacaeli. En otra fotografía reprodujo el ambiente de Medellín, con una imagen de la calle Méjico. Las fotografías no recogían la presencia del teatro, al estar realizadas desde el otro lado del río, dos de ellas, y al mostrar un aspecto de una calle, la otra. No obstante, sirvieron para ensalzar el valor del paisaje del patrimonio histórico artístico de Medellín, que pocos años después vería desaparecer la puerta medieval de Portacaeli, hito visual en las vistas de Anderson.

Otro fotógrafo que pasó por Medellín en la misma época, 1928-1929 fue el fotógrafo pacense Fernando Garrorena Arcas (García Muñoz, 2017, pág. 2069). Lo hizo con el encargo de recoger imágenes para el pabellón de Extremadura en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. La colección se compuso de 207 fotografías de la provincia de Badajoz en su mayor parte autoría de Garrorena (Amaro Pacheco, 2013, pág. 1295).

El conjunto de Medellín se compuso de 21 fotografías. En los títulos ninguna de ellas menciona la presencia del teatro romano. Recogen el castillo, la iglesia de San Martín, el puente, y vistas generales. Esto contrasta con las imágenes referidas a Mérida para la misma colección donde 7 de ellas recogen diversas vistas del teatro romano. Las imágenes del castillo recogen algún elemento aislado del teatro, gran desconocido aún a nivel de referencia visual (Figs. 77-83). Para la misma muestra del pabellón de Extremadura en la Exposición Iberoamericana de Sevilla se realizó un documental "Extremadura, la cuna de América" que recogió unas imágenes de Medellín (García Muñoz, 2017, pág. 2069). Se presentaron tres secuencias. Una es una vista fija del castillo en la que se ve la iglesia de Santiago, sin distinguirse el teatro. El resto son imágenes de la estatua de Hernán Cortés, y tras ella el castillo (Fig.84).

En esta campaña de imágenes se destacaba el valor de Medellín como población con un rico patrimonio histórico artístico, aunque no fuera el único objeto de las fotografías. Tampoco lo era destacar el valor del patrimonio histórico artístico, sino el valor costumbrista. En todo

Fig.77: Vista de la iglesia de Santa Cecilia de Medellín 1928 (Fotografía: Garrorena. Archivo de la Diputación de Badajoz).

caso, en ningún momento se describió la presencia del teatro. Esto contrastaba con la importancia dedicada al teatro romano de Mérida, que recogieron varias de las fotografías de Garrorena y un tramo considerable del documental. Esto demuestra, una vez más, la preponderancia del teatro romano de Mérida y el olvido y desconocimiento completo del teatro romano de Medellín. De hecho, estos documentos gráficos contribuyeron a subrayar la presencia del teatro romano de Mérida y, por omisión, a destacar la ausencia de cualquier mención o imagen del teatro romano de Medellín.

Fig.78: Vista del castillo de Medellín 1928 (Fotografía: Garrorena. Archivo de la Diputación de Badajoz).

Fig. 79: Vista del castillo de Medellín y la iglesia de Santiago, tras la cual se vislumbra en teatro en 1928 (Fotografía: Garrorena. Archivo de la Diputación de Badajoz).

Fig.80: Vista del interior del castillo de Medellín (Fotografía: Garrorena. Archivo de la Diputación de Badajoz).

Fig. 81: Aspecto de la plaza con la escultura de Hernán Cortés y el castillo al fondo en 1928 (Fotografía: Garrorena. Archivo de la Diputación de Badajoz).

Fig.82: Aspecto de la entrada al castillo de Medellín y de la parte norte de la barbacana. El teatro situado a escasos metros de la fotografía de la izquierda, no mereció la atención del fotógrafo específicamente contratado para documentar la riqueza patrimonial de Medellín. 1928 (Fotografía: Garrorena. Archivo de la Diputación de Badajoz).

Fig.83: Aspecto del puente de Medellín con el castillo al fondo en 1928 (Fotografía: Garrorena. Archivo de la Diputación de Badajoz).

Fig. 84: Dos fotogramas del documental *Extremadura, la cuna de América* 1928. En el fotograma izquierdo se puede observar un fragmento del teatro detrás de la iglesia de Santiago (Captura: *Extremadura, la cuna de América*).

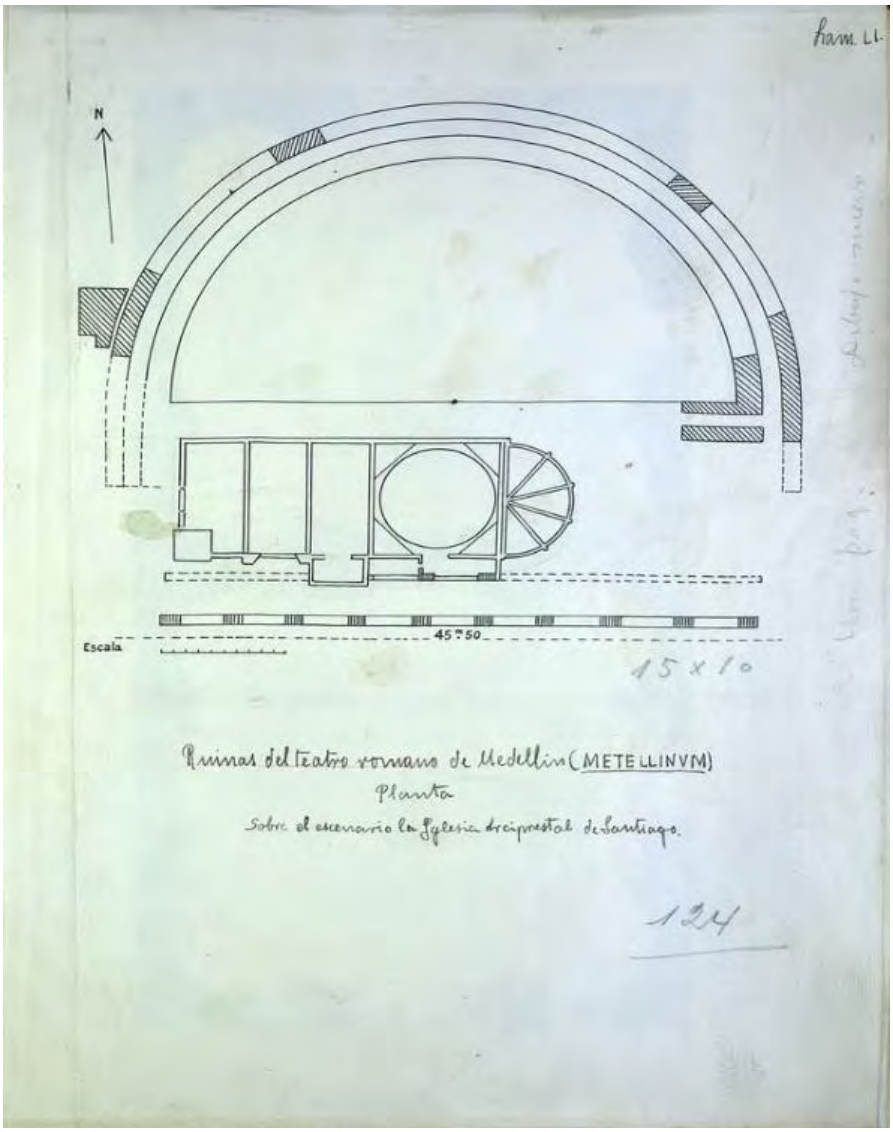


Fig.85: Plano del teatro romano de Medellín aparecido en el Catálogo Provincial de Monumental de la provincia de Badajoz (Reproducción: (Mélida Alinari J. , 1926)).

2.3.2 La intervención de José Ramón Mélida Alinari

El primer arqueólogo que investigó el teatro fue José Ramón Mélida y Alinari. Recibió el encargo de confección de un catálogo monumental y artístico de la provincia de Badajoz en 20-5-1907 (de Tena Ramírez, 2021, pág. 58) y entregó su trabajo en 22-12-1911 (Biblioteca CSIC). El trabajo fue publicado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1925 y 1926. El origen de esta iniciativa quedó registrado en el Real Decreto de 1-6-1900 promovido por el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes D. Antonio García Alix (García Alix, 1900), según indicaciones del director de la Real Academia de San Fernando D. Juan Facundo Riaño (de Tena Ramírez, 2021, pág. 50), para lo que se nombró a Manuel Gómez Moreno por Real Orden de la misma fecha.

Posteriormente, el tamaño gigantesco del trabajo implicó el contrato de diversos académicos, correspondiendo la provincia de Badajoz a Mélida, que poco después en 1910, inició la excavación del cercano teatro romano de Mérida (Mélida Alinari J. , 1910). La visita de Mélida a Medellín fue posterior al inicio de sus labores en Mérida, concretamente después de noviembre de 1911. Se sabe la fecha porque menciona el fallecimiento repentino de Eduardo Barrón, el escultor de la efigie de Hernán Cortés sucedido en esa fecha. Dentro de la labor de

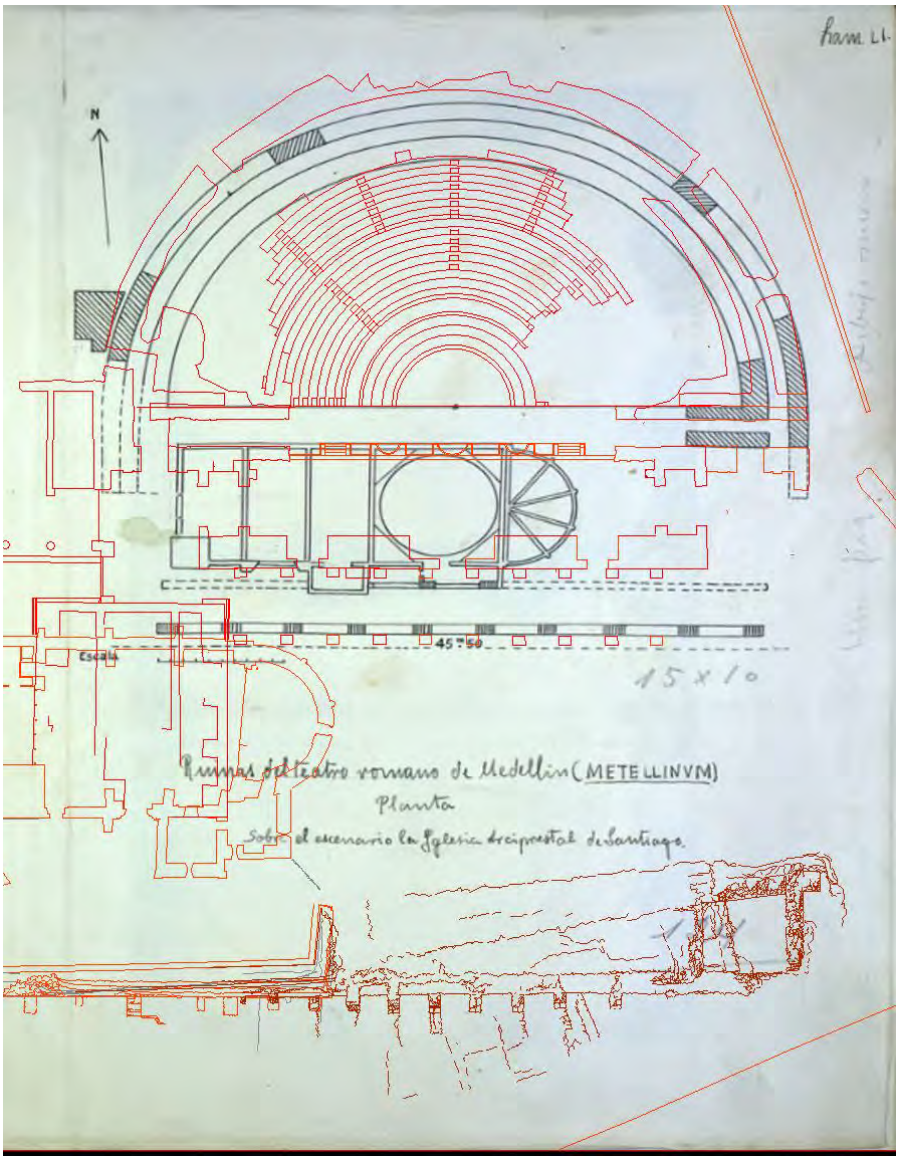


Fig. 86: Superposición de la planimetría real (rojo) sobre el plano realizado por Mélida (Dibujo:autor).

confección del catálogo se produjo el inicio del vasto proyecto emeritense. El encargo de redacción del catálogo a Mélida fue el que provocó, en su inicio, el conjunto de actuaciones en Mérida. Mélida contó con la ayuda de Macías y de otras personas para la redacción del catálogo en la zona de Mérida, es posible por ello que Mélida no visitase Medellín, sino que lo hiciera uno de sus colaboradores. En contra de esta versión está la mención personal de Mélida al erigirse como descubridor del teatro de Medellín, que hace pensar que visitó el lugar.

En primer lugar, Mélida describió la *Colonia* Metellinensis, citó sumariamente su fundación y recogió de forma muy sucinta las actividades de los investigadores y la presencia de una importante colección epigráfica, que describió como perdida en su mayoría (Mélida Alinari J. , 1925, pág. 327). Hizo una descripción de los monumentos romanos que, según él, acreditaban, junto al título de colonia y la ubicación en la vía de Mérida a Córdoba, la importancia de Medellín como ciudad romana. Entre los monumentos que se mencionaban estaban el puente romano (número 701), las murallas (702) y el teatro (703). Después ofrecía una colección epigráfica (números 704 a710). En cuanto al teatro dejó escrito:

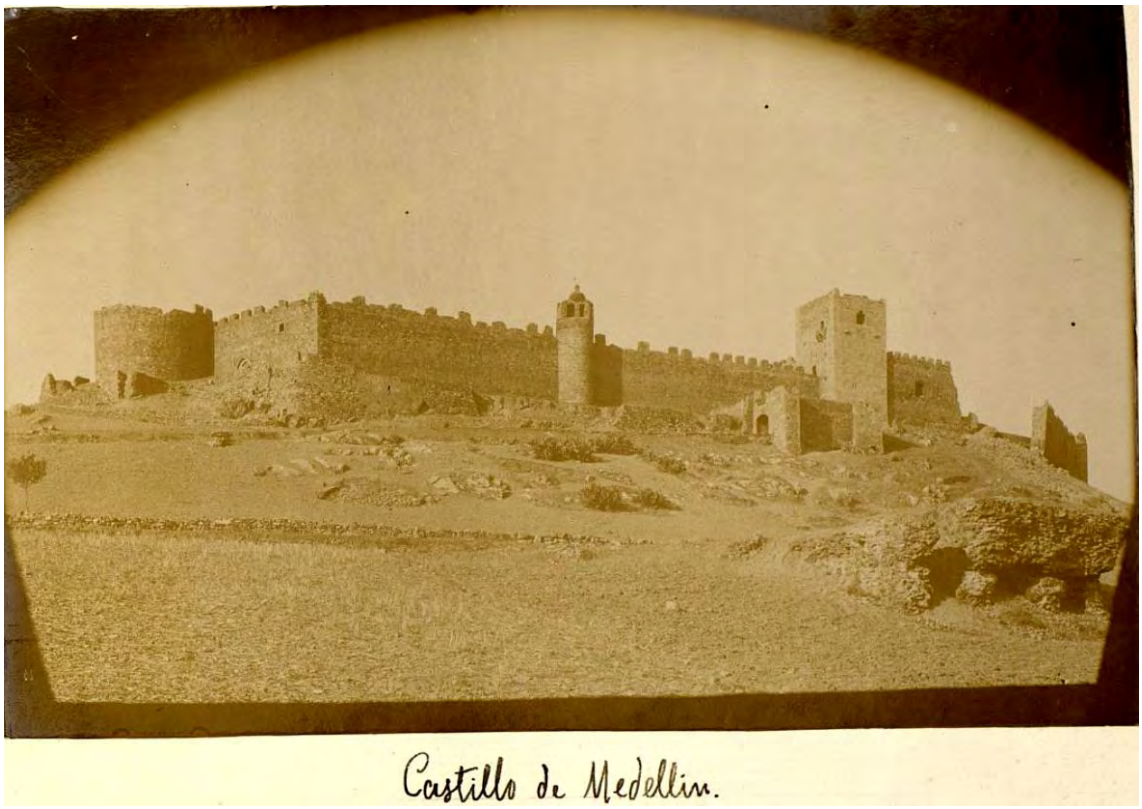


Fig.87: Fotografía del castillo en el Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz. En primer plano a la derecha los restos de la basílica foral. 1911 (Fotografía: (Mélida Alinari J. R., 1911)).

> *En la vertiente meridional de la colina en que asienta el castillo que domina la actual población existen como a media ladera unos frogones y trozos de muros de hormigón, tenidos hasta ahora por restos de las murallas romanas. Un estudio detenido de tales ruinas me permitió reconocer en ellas los restos de un pequeño teatro romano que medí, cuyo plano pude levantar.*
>
> *Como la mayoría de los teatros romanos fue este construido en la vertiente de la colina, vaciándola para asentar en ella la gradería inferior (ima cavea), hoy cubierta de tierra. Lo que de esta sobresale son los muros que sustentaban a mi juicio la gradería superior (summa cavea) que falta, así como la media (media cavea). Pero la disposición de estos muros permite transitar aún por algunos trozos de las galerías inferiores que daban salida a los vomitorios, y de uno de estos, a la derecha de la escena se conserva parte de la bóveda de medio cañón en esviaje que lo cubrió. El diámetro interior de lo visible es de 45 m 50 y el total de 55,85. También se conserva un buen trozo del muro y fachada posterior del escenario, con arquerías ciegas, en una longitud de 36 m y de 2 m 60 de altura. Otro orden de arquerías de ladrillo, paralelo del muro interior se advierte por los arcos de ladrillo en que asienta el muro meridional de la sacristía de la iglesia parroquial de Santiago, construida encima de la escena*. (Mélida Alinari J. , 1926, págs. 328-329)

Mélida se equivocó al presentarse como el descubridor del teatro, como he expuesto ya había sido descrito por Jerónimo Román de la Higuera y Solano de Figueroa en el siglo XVII, y es probable que por Lucio Marineo Sículo a finales del siglo XV. Este "descubrimiento" de Mélida trescientos años después, no hace sino subrayar el olvido y la desconsideración en la

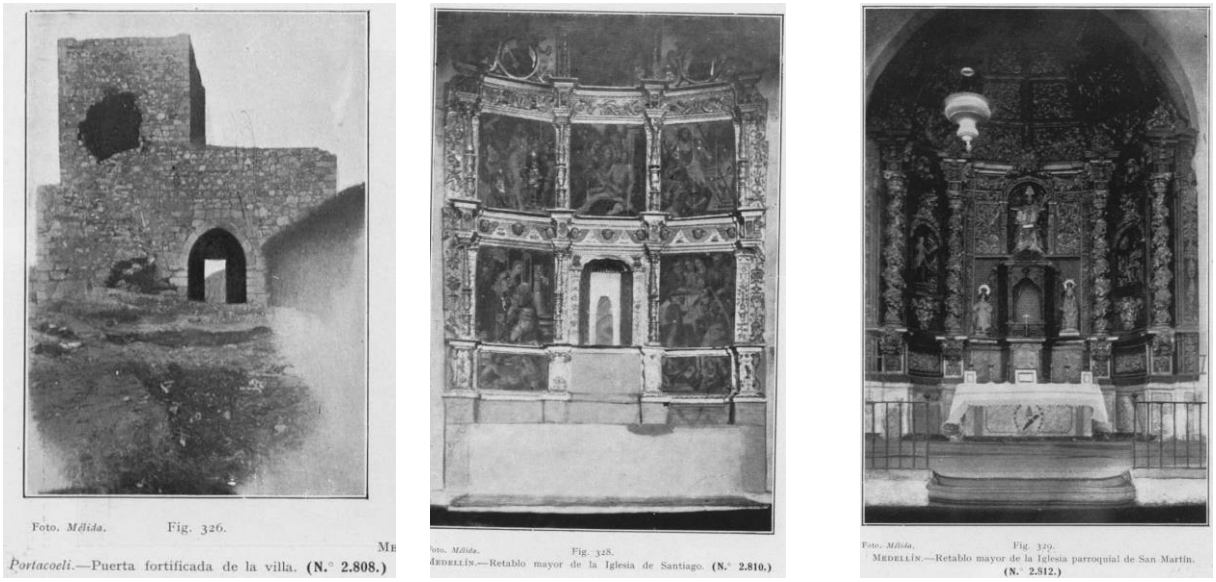


Fig.88: Fotografías del *Catálogo Monumental de Badajoz* de Mélida. A la izquierda la puerta medieval de Portacoeli, en el centro el retablo de la iglesia de Santiago, a la derecha el retablo de la iglesia de San Martín (Fotografías: (Mélida Alinari J. , 1926)).

que había quedado el monumento. Resulta explicable la presunción de Mélida si se piensa que desde 1650 hasta este momento, no había habido ni una sola mención al teatro romano de Medellín, a pesar de la cantidad de estudiosos que habían visitado la localidad o se habían ocupado de ella.

La mención es indicativa de la estructura del edificio que, en líneas generales, se describió correctamente teniendo en cuenta lo poco que era visible en ese momento. Es interesante el comentario sobre el muro posterior. Se refería claramente al muro de sostenimiento del foro, que Mélida creía que era el muro posterior del escenario, lo que le hizo ubicar la iglesia de Santiago dentro del mismo. Es llamativo este error ya que el muro descrito por él se encuentra a una distancia tal, que era imposible que fuese la parte posterior del escenario. De nuevo tenemos que entender que la situación de las edificaciones en su época debió de ser muy distinta.

Por otro lado, refirió la presencia de arquerías ciegas. Estas arquerías no son visibles en la actualidad. Es difícil discernir si describía una situación existente o si establecía una hipótesis sobre la disposición del muro. De acuerdo con las últimas intervenciones realizadas en ese muro (2023), se trató de una aportación de Mélida basada en su intuición. Quizás la idea de Mélida era reforzar su idea de que se tratase de la pared posterior del edificio escénico. También debió de ver las pilastras de *opus quadratum* distribuidas rítmicamente, y esto le hizo pensar en que estuvieran coronadas por arcos ciegos.

Se refirió también a otro orden de arquerías de ladrillo. En realidad, la parte alta de un arco de ladrillo sobre el que se apoya el muro oeste de la capilla adosada al sur de la iglesia parece que se ejecutó a la vez que la propia capilla, es ortogonal al muro del foro, por lo que no parece formar parte de un segundo orden de arquerías paralelo al muro de fondo tal y como lo describió Mélida. Sea o no este arco perteneciente a la estructura original del muro de contención, anuncia una disposición más compleja y diferente de lo que estimó Mélida.

Mélida incluyó también un plano que representaba la planta del teatro, la presencia de la iglesia de Santiago y la posición hipotética del muro posterior del edificio escénico (Mélida Alinari J. , 1925, pág. Lámina LI) (Fig.85). El plano, bastante sintético, representaba incorrectamente la disposición de la iglesia de Santiago y equivocaba la distancia de la *cavea* al muro de sostenimiento del foro (Fig.86). Representó en el muro de fondo una serie de pilares sobre los que se supone se presentarían las "arquerías ciegas" y una línea de puntos paralela

Fig.89: Dos vistas de Medellín incluidas en el borrador del *Catalogo Monumental de la Provincia de Badajoz* (Fotografías: (Mélida Alinari J. R., 1911)).

que representaría el orden interior paralelo de "arcos de ladrillo" en los que apoyaría el muro sur de la iglesia. Toda esta parte del muro posterior es también inexacta, ya que el muro se encuentra a mucha mayor distancia, y las arquerías de ladrillo son una conjetura del autor.

Una superposición de las dimensiones reales demuestra con claridad que la planta de la *cavea* es bastante parecida a la realidad (Fig. 86). El plano de la iglesia de Santiago es erróneo y su situación con respecto al teatro también. Lo mismo ocurre con el muro posterior de sostenimiento del foro, su representación y la distancia al teatro son erróneas. Parece obvio que Mélida, o su enviado, visitó el lugar y por ello resulta particularmente llamativo lo erróneo del plano. Lo que él interpretó como muro posterior del edificio escénico, es en realidad el muro meridional de la plataforma foral. Hay que pensar en que los medios de Mélida fueron limitados, también en que la cantidad de trabajo que suponía el encargo del catálogo provincial hacía que pudiera dedicar un tiempo y espacio limitado a cada uno de sus elementos. Es llamativo que, a pesar de lo incorrecto de la representación, sobre todo en cuanto a la posición de la iglesia de Santiago, el plano de Mélida casi acertó con la posición de la parte posterior del edificio escénico y de la columnata de la *porticus postscaenam*.

Es curioso constatar que al teatro romano de Medellín le dedica una hoja de su catálogo, mientras que al teatro de Mérida le dedica catorce. Esta diferencia se explica en su mayor conocimiento del teatro de Mérida, pero no deja de señalar dónde estaba centrada la atención de Mélida en cuanto a los teatros romanos de Extremadura. Así mismo, esta escasez en la descripción del teatro de Medellín dio la medida de la importancia que tenía para Mélida. A pesar de la ausencia de datos de excavaciones en Medellín, la cortedad de la mención dejó en mal lugar la relevancia del teatro de Medellín.

No cabe duda del interés que tuvo no solo la identificación del edificio, sino también, el efecto de su catalogación en cuanto a la protección que supuso para el conjunto. La tardía publicación del catálogo 1925-1926 por parte del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes marcó un hiato de 14 años. El esfuerzo de realización de los catálogos supuso en este caso sacar de un injusto olvido a un monumento romano de primer orden, y poner de manifiesto la importancia de la ciudad romana de la *Colonia Metellinensis* y la presencia de un conjunto arqueológico notable. La presencia en el *Catálogo* abrió la vía a la investigación del teatro y a las labores de recuperación y de estudio, sin embargo, estas no se produjeron hasta mucho tiempo después. Las intensas e importantes actividades desarrolladas en el teatro y anfiteatro de Mérida, dirigidas por el propio Mélida detrajeron la atención y los fondos económicos.

La labor descriptiva y estudiosa de Mélida en el caso de Medellín, no se ciñó exclusivamente al periodo romano. La presencia de menciones de elementos patrimoniales de época posterior desarrolla implícitamente la idea de la complejidad del proceso diacrónico del enclave y de su riqueza histórico-artística. En cuanto al teatro en sí, Mélida vuelve a subrayar la supuesta ubicación de la Iglesia de Santiago en el escenario del teatro. Lo importante es el valor que dio a la iglesia como monumento medieval notable y a su contenido mueble destacando la importancia del retablo plateresco (Fig.88). En ello no hizo sino construir la complejidad del enclave arqueológico en relación con su evolución histórica posterior. La presencia de elementos de valor histórico-artístico tardíos frente al monumento romano, engrandece y diversifica su importancia.

Expuesto sumariamente, Mélida recogió el castillo (n 1710) (Fig. 87 y89) junto a la muralla y puertas fortificadas de la villa (n 1711). Luego se ocupó de la Iglesia de Santiago (n 1712) y su retablo plateresco (n 1713) (Fig.88), dentro del entorno inmediato al castillo. (Mélida Alinari J. , 1925, pág. 409). Después recogió una serie de elementos como las iglesias de San Martín (Fig. 88) y de Santa Cecilia, sus retablos y la importante colección de imágenes religiosas desde el siglo XIII hasta el barroco. Finalmente describió el puente y el monumento a Hernán Cortés y los restos de su casa natal (Mélida Alinari J. , 1926, pág. 427). La intervención ya descrita de pocos años antes convertida en parte destacada del elenco monumental de Medellín.

Pocos años después, por encargo de la Comisión Regia del Turismo y Cultura Artística, Mélida redactó *Monumentos Romanos de España*. (Mélida Alinari J. , 1925). En ese momento era director del Museo Arqueológico Nacional y catedrático de la Universidad Central. Las menciones que hizo de Medellín, en este libro-guía de pequeño formato, fueron reducidas. Mencionó su ubicación en un ramal de la calzada romana de la Vía de la Plata (Mélida Alinari J. , 1925, pág. 20). Sin embargo, no comentó las supuestas ruinas del puente romano citadas en su *Catálogo*. La mención que hizo del teatro es un trasunto de la incluida en el *Catálogo*:

> *"Entre las ruinas de la Colonia Metellinensis, que se conservan en la vertiente meridional del cerro sobre el cual se alza el castillo medieval, hay unos restos de fábrica de hormigón, que estaban considerados como murallas, pero su disposición en semicírculo me convencieron de que lo son de un teatro de parecida capacidad al de Regina. Aparece visible el arranque de una galería abovedada semianular; otros frogones pertenecen a los macizos en que se asentaban la gradería media; la baja o ima cavea se oculta sin duda bajo la tierra laborable, y la iglesia de Santiago asienta sobre la escena, de la que se ve la parte superior de un arco bajo el muro de la sacristía."* (Mélida Alinari J. , 1925, pág. 83)

Es indicativo que en el índice-guía que cierra el libro, y que se destina "para visitar los monumentos más importantes", como es de esperar en un libro destinado al turismo, no se mencionara a Medellín. Aunque con el resto de los monumentos indicados en el epígrafe *Extremadura* se adopta una posición exhaustiva, solo se mencionaron los teatros de Mérida y de *Regina* obviando al de Medellín. (Mélida Alinari J. , 1925, pág. 147).

En todo caso debemos al insigne arqueólogo estas dos menciones y descripciones del teatro. La primera, más compleja del *Catálogo*, no solo situó al teatro como parte de la *Colonia Metellinensis* destacando su pretérita importancia, sino que también anunció la complejidad diacrónica del enclave histórico artístico de Medellín. Si en el *Catálogo* se puso al teatro de Medellín en el contexto de los teatros de Mérida y *Regina* y a la *Colonia Metellinensis* en el de las demás ciudades romanas situadas en la provincia de Badajoz, en *Monumentos* se puso a Medellín como uno de los teatros romanos hispanos figurando junto a una larga relación:

Tarragona, Sagunto, Alcudia, (Mahón), *Clunia*, *Arcobriga*, *Bílbilis*, *Uxama*, *Hispalis* (menciones históricas), *Italica*, *Singilia-Barba*, *Baelo*, *Regina*, *Acinipo* y Mérida. Por lo que en *Monumentos* se incorporó a Medellín al elenco de los teatros romanos de España. Además de dejar constancia escrita, estas dos menciones formaron parte del buen hacer como difusor de conocimiento de Mélida. A través de estas dos publicaciones se llegó a un amplio público. El *Catálogo*, dotado de carácter científico y metódico, dio a conocer el patrimonio público a los académicos y a los administradores motivando el deseo de expandir su conocimiento en los primeros y el deber de conservación en los segundos.

Fue también el *Catálogo* una publicación atractiva que tuvo una amplia aceptación entre las clases educadas, que no dejó de satisfacer un cierto espíritu nacionalista provincial, que miraba hacia el pasado en búsqueda de etapas de mayor importancia, como ya hemos visto con el caso de la estatua de Hernán Cortés. Por otro lado, *Monumentos* tiene una intención de público más amplia, ya sea aquellos interesados en los monumentos antiguos, romanos en este caso, ya el incipiente turismo, actividad de élite en este momento pero que añadió el interés de los visitantes internacionales, que rememorando las actividades de los viajeros románticos se interesaban por estos monumentos.

Quizás lo más importante, como quedó recogido por el propio título de *Monumentos* y no menos por el carácter de elenco selectivo del *Catálogo*, es el hecho de que Mélida adscribiese al teatro de Medellín a la categoría de monumento. Esta marca de carácter tuvo una repercusión en el devenir posterior, ya que lo situó en un nivel superior y lo hizo merecedor de una protección y de una intencionalidad en la investigación de la que hasta entonces había carecido. La mención de Medellín entre los teatros romanos españoles tuvo la consecuencia de hacerlo merecedor de la atención de investigadores y de actuaciones de conservación por parte de la Administración del Estado, al mismo nivel que el resto de los edificios del reducido elenco. Sin embargo, a la hora de declarar un monumento en Medellín, en 1931 se escogió el castillo, quizás dos monumentos era demasiado para un solo lugar en aquella declaración conjunto y se pensó que era más importante el castillo que el aún oculto y poco conocido teatro romano.

Fig.90: Imágenes de la estación de ferrocarril de Medellín tras un bombardeo (Fotografías: ABC 31-8-1936).

2.3.2 La Guerra Civil

Durante la Guerra Civil, el municipio de Medellín se vio sometido a una intensa violencia, al quedar situado en el frente entre ambos bandos. En esta tesis me ocupo de los daños al teatro romano y de los daños al patrimonio histórico artístico de Medellín dentro de un esquema cronológico.

El 10-08-1936 las tropas sublevadas comandadas por el teniente coronel Asensio ocuparon Mérida. El 14-08-1936 las tropas sublevadas entraron en Badajoz, el mismo día el teniente coronel Tella, con parte de las tropas sublevadas, repelió un ataque de las fuerzas republicanas que intentaba recuperar Mérida. Para llevar a cabo este ataque se habían reunido en las inmediaciones de Mérida, principalmente en Don Benito, concentraciones de tropas republicanas, en particular milicias y guardias de asalto, que venidas de Madrid se habían ubicado en poblaciones como Medellín. El 17-08-1936 fue ocupada Santa Amalia, población situada a 8 km de Medellín, por las tropas de la Legión al mando del comandante Castejón, bajo las órdenes del General Yagüe. Se le opusieron tropas republicanas formadas por milicias campesinas, comandadas por el diputado comunista por Badajoz, Pedro Martínez Cartón.

Al día siguiente 18-08-1936, se inició el avance de las tropas sublevadas sobre Medellín y Don Benito. Las tropas de Castejón habían sido reforzadas por otras del II Tabor de Tetuán, correspondiente a la columna del teniente coronel Asensio. Estas tropas formaban un amplio convoy con numerosos camiones y varios tanques. En la entrada de Medellín apostados en el Cerro del castillo y en el Cerro de Enfrente, se situaron las tropas republicanas de Federico Angulo Vázquez y su columna "El Socialista", siguiendo las órdenes del teniente coronel José del Barrio Navarro y del comandante José Ruiz Farrona. El enfrentamiento llegó hasta la entrada del puente. La llegada de la aviación republicana con base en Don Benito, provocó finalmente la retirada de las tropas sublevadas con grandes pérdidas. En el episodio intervino como tripulante de la aviación republicana el escritor francés André Malraux, como parte de la Escuadrilla España. Malraux dejó narrada la escena en su obra *L'Espoir* (1937). La derrota de las fuerzas sublevadas implicó que, durante la mayor parte de la guerra, Medellín permaneciera en el bando republicano, quedando en el frente.

La derrota de las fuerzas sublevadas fue recogida en la prensa y ello provocó que se hiciera un reportaje fotográfico sobre Medellín que fue publicado fundamentalmente por el periódico *Ahora*. Se trataba de fotografías que se centraban en los soldados republicanos situados en diversos lugares del castillo de Medellín. Una de las fotografías publicadas representa a unos soldados fijando un cartel sobre la entrada tapiada al Castillo. El pie de foto es el siguiente:

Fig.91: A la izquierda tapiado y disposición de un cartel de protección por parte de la Junta Protectora del Tesoro Nacional en el castillo, en el centro imagen propagandística tomada en el interior del castillo, a la derecha calle de Medellín con uno de los tanques capturados. 1936 (Fotografías: Ahora 23-8-1936).

> *Después de la toma de Medellín, en el histórico castillo de este nombre, es fijado un cartel, en el que se declara el monumento bajo el control de la Junta Protectora del Tesoro Artístico Nacional*

Esta Junta se había formado en 23-7-1936 y el castillo, como he expuesto, había sido declarado monumento nacional en 1931. Las acciones de protección del patrimonio de Medellín resultaron lamentablemente infructuosas.

Las tropas de Angulo se establecieron en Medellín al menos hasta septiembre de 1936 conservándose un relato del ambiente de la localidad, publicado por el escritor Eduardo Zamacois en prensa (*La Libertad*, 11-9-1936). En octubre de 1936 se registran ataques artilleros entre uno y otro bando:

> *el enemigo tira, no con gran intensidad, sobre Medellín, siendo contestado por nuestras piezas de esta plaza* (*ABC*, 10-10-1936)

Parece que fue la preparación artillera del ataque de las fuerzas rebeldes al día siguiente, por parte de dos escuadrones de caballería que se retiraron dejando 29 muertos. En todo caso se citaban ligeros encuentros con las "avanzadas rebeldes" (*ABC*, 11-10-1936). En estos momentos el frente se situaba a unos 2,6 km de Medellín hacia Santa Amalia ocupando las alturas de las sierras colindantes. El castillo fue adaptado como fortín realizándose varios nidos de ametralladoras, perforando los lienzos en varios lugares. Para llegar hasta el castillo desde la población se realizaron dos grandes trincheras. Una de ellas discurría por la parte este del cerro del castillo. La otra, más importante, accedía desde la iglesia de Santiago. La realización de esta segunda trinchera, supuso que el teatro romano resultase afectado, ya que el trazado en zigzag invadió su perímetro. Se destruyó una parte del muro de la *cavea* en dos zonas, una de entrada de la trinchera y otra de salida.

En junio de 1937 se iniciaron una serie de ataques de las fuerzas rebeldes sobre Medellín. El 6 de junio se presentó frente a las posiciones republicanas de la Sierra de Yelves una columna de 200 vehículos motorizados, con unos 5.000 hombres, mientras bombardeaban con artillería la zona de la estación de Medellín. La red de fortificaciones realizadas en la sierra repelió el ataque. Este se combinó con otro por otra población cercana que incluyó un nuevo

El castillo de Medellín y un rincón del pueblo.

Fig. 92: Fotografía de la plaza de Hernán Cortés con el castillo al fondo. Se observan las fachadas de las viviendas llenas de agujeros de metralla (Fotografía: ABC 9-1937).

bombardeo artillero sobre Medellín (*La Libertad* 6-4-1937). Pocos días después se registró un bombardeo aéreo:

> (*...)el martes por la mañana cinco trimotores facciosos bombardearon Medellín y Mengabril, causando gran número de víctimas, la mayoría de ellas mujeres y niños(...)* (*Ahora*, 10-6-1937)

El bombardeo sería recogido por la prensa en los días posteriores. A finales del mes se informaba de que "se suceden allí [Medellín] los combates y los avances y los retrocesos alternan" (*Boletín Decenal* 30-6-1937). Las fuerzas rebeldes ocuparon la elevación de Batanejos, situada a escasa distancia del rio Guadiana a principios de julio, amenazando con envolver Medellín desde el noreste (*El Sol* 8-7-1937). Los ataques de las fuerzas rebeldes se intensificaron en agosto y produjeron la retirada de las fuerzas republicanas a Medellín abandonando las sierras próximas. Para proteger la retirada se volaron dos arcos del puente sobre el Guadiana:

> *Los rebeldes atacaron el sector de Medellín. Ante la presión enemiga abandonamos Sierre Enfrente y se voló el puente sobre el Guadiana, quedando contenido el avance* (*Ahora* 27-8-1937)

Además de la destrucción parcial del puente, la artillería del bando sublevado ocupó las alturas próximas, en particular la Sierre de Enfrente y el Cerro Remondo, situadas a 1,3 km del castillo, desde allí comenzó a bombardear el castillo y las posiciones del municipio. Esto hizo que se reforzasen las fortificaciones realizadas en el castillo. La prensa de la época daba cuenta de los ataques artilleros de la siguiente manera: "

> *...las baterías enemigas cañonearon el partido de Medellín, el vado del Martel y Don Benito* (*Ahora* 28-8-1937)
>
> *...cañoneo propio por ... y alrededores de Remondo y Sierra de Enfrente, del sector de Medellín. La artillería enemiga actuó en contrabatería. La propia consiguió destruirle una pieza* (*ABC* 11-9-1937)

Fig.93: Fotografía de soldados republicanos de las Milicias Madrileñas, columna Castañeda y tropas regulares en el Castillo de Medellín, al fondo el municipio (Fotografía: Ahora 23-8-1936).

> *...cañoneo enemigo sobre las posiciones de... y castillo de Medellín…* (*Ahora* 12-9-1937)
>
> *...ligero tiroteo en varios sectores y cañoneo sobre nuestras posiciones al noroeste de Medellín* (*La Libertad* 15-9-1937)
>
> *...fuego de morteros enemigo contra el castillo de Medellín y cañoneo del sector de Medellín* (*Ahora* 17-9-1937)
>
> *...desde las posiciones de Medellín (Badajoz), tiroteo sobre las enemigas de Sierra Enfrente y Batanejo* (*ABC* 28-9-1937)
>
> *Desde Sierra de Enfrente los morteros facciosos dispararon contra el puente de Medellín* (*Ahora* 19-10-1937)
>
> *Disparos de mortero contra las tapias del Mirador de las Nieves (Toledo) y sobre el castillo de Medellín* (*Ahora* 26-10-1937)

De todo ello se puede concluir que durante el año 1937, Medellín fue objeto de continuos bombardeos, al menos uno de aviación, y múltiples de proyectiles de mortero y de artillería dirigidos fundamentalmente contra el castillo, y, en menor medida contra el puente o la población. Si bien el teatro quedaba situado en la cara opuesta de la colina, algunos obuses cayeron sobre la zona del teatro, siendo encontrado algún fragmento en las excavaciones. El estado del teatro, que permanecía sin excavar favoreció la preservación de los restos.

Tras esta situación de sitio por parte del bando sublevado, se comenzó a trazar un plan que consistía en realizar un corte en el saliente del frente en cuyo vértice se encontraba Medellín, para ello se acumularon tropas y recursos. El momento propicio no se produjo hasta junio de 1938, cuando comenzaron las acciones. Se trataba de evitar el ataque frontal contra las posiciones fortificadas de las tropas republicanas en la zona de Medellín. Tras intensos preparativos el ataque se llevó a cabo el 19-7-1938. El día 20-7-1938 las tropas sublevadas rompieron el frente haciendo un movimiento de pinza que se cerró el 24-7-1938 dejando embolsadas a las tropas republicanas en Medellín, Don Benito y Villanueva de la Serena, junto a un total de 23 poblaciones. Poco después se inició la ocupación de las diferentes localidades incluida Medellín. El hecho de que no se produjese un ataque frontal contra Medellín, evitó mayores daños a su patrimonio histórico artístico.

A lo largo del desarrollo del conflicto bélico se produjo la destrucción de importantes bienes muebles como imágenes religiosas, o los retablos de las iglesias de San Martín, Santiago

Fig.94: Destrucción parcial del puente sobre el río Guadiana (Fotografía: Asociación Histórica Metellinense).

y Santa Cecilia. Estos componentes del patrimonio histórico-artístico que habían sido catalogados por Mélida fueron destruidos. Igualmente fueron destruidos todos los archivos, el municipal y los archivos parroquiales, perdiéndose así un gran caudal de información y conocimiento. Esta pérdida supuso la destrucción de datos sobre la afección al teatro romano de las obras realizadas en el entorno del edificio, principalmente las realizadas en el castillo y en la iglesia de Santiago, algunas de las cuales se han descrito. También impide conocer con exactitud menciones que se hicieran al teatro en documentos municipales, por ejemplo, en escrituras públicas recogidas por escribanos o en las actas municipales o en los libros de fábrica. También se produjeron daños al puente y al castillo, donde sufrieron daños los restos de la iglesia de Santa María del castillo, cuyo aljibe fue utilizado como refugio. Una trinchera subterránea realizada para acceder a un búnker de ametralladoras y artillería destruyó parcialmente un aljibe de época romana. La realización de otros 3 puestos de artillería y ametralladoras supuso la destrucción parcial de lienzos de muralla. Por otro lado, el tejido urbano del municipio resultó también profundamente afectado, quedando destruidas o afectadas profundamente la mayoría de las viviendas.

La exposición de la población a la violencia más cruda de la Guerra Civil, durante algo más de dos años, supuso una pérdida trágica para Medellín, así como lo fue la destrucción del patrimonio histórico-artístico, como resultado la situación en la que quedó la localidad fue también pésima desde el punto de vista económico.

La acción de la Junta Protectora del Tesoro Artístico Nacional fue insuficiente. Había sido establecida el 23 de julio de 1936, en un contexto de convulsión social y política, con la pretensión de actuar como un enlace entre el gobierno y las milicias y organizaciones obreras. Su objetivo fue gestionar el patrimonio artístico incautado durante la sublevación militar. Funciono durante toda la guerra, aunque ya en febrero de 1937 quedaría incluida en el Consejo

Fig. 95: Aspecto de la plaza de Hernán Cortés y de la iglesia de Santa Cecilia hacia 1938 (Fotografía: Asociación Histórica Metellinense).

Central de Archivos, Biblioteca y Tesoro Artístico (Muñoz Cosme, 1989, pág. 41).La Junta del Tesoro Artístico de Extremadura se creó el 28 de marzo de 1938 por el soldado Antonio Rodríguez-Moñino, como una delegación de la Junta Central del Tesoro Artístico para proteger el patrimonio en el contexto bélico. Rodríguez Moñino, catedrático de Lengua y Literatura, había colaborado con Claudio Sánchez Albornoz en el Centro de Estudios Históricos. En julio de 1936 había sido nombrado vocal de la Junta para la Salvaguarda del Patrimonio Artístico Nacional junto a Rafael Alberti, María Teresa León, José Bergamín, Homero Serís, Carlos Montilla y otros. Finalmente había sido destinado en 1938 al frente de Extremadura. La formación de la Junta del Tesoro Artístico de Extremadura se produjo en una situación institucional caótica, caracterizada por tensiones entre diversas entidades gubernamentales. La Junta estaba constituida por miembros de distintos sectores políticos, procurando un equilibrio entre las fuerzas de izquierda, aunque su composición técnica se vio afectada por la guerra. En este contexto, la gestión del patrimonio cultural enfrentó serios desafíos y confusiones. La Junta del Tesoro Artístico de Extremadura logró rescatar un conjunto de 30 elementos durante su operación en La Serena, de los cuales 23 eran objetos litúrgicos y 7 eran manuscritos, incluyendo un libro coral. Sin embargo, no todos los bienes previamente controlados por Antonio Rodríguez-Moñino fueron incluidos en este inventario, lo que sugiere desorden en la recolección de objetos, y una precipitada evacuación hacia Ciudad Real. El esfuerzo estuvo marcado por el contexto de la Guerra Civil y la lucha por preservar el patrimonio cultural en medio de la incertidumbre y el conflicto.

De poco valieron estos esfuerzos para Medellín, en donde nada se pudo salvar, ya que para marzo de 1938 la mayoría de la destrucción del patrimonio histórico-artístico ya se había producido, y se había sufrido un constante bombardeo durante 1937. Por otro lado, quedaba muy próxima la operación de cierre de la Bolsa de la Serena que puso fin en julio de 1938 a las acciones de la Junta. Por parte del bando nacionalista se había creado la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en 22-4-1938, bajo la dirección del arquitecto Pedro Muguruza. Esta institución dependía de la Dirección General de Bellas Artes, dirigida por Eugenio d'Ors, dependiente del recién creado Ministerio de Educación Nacional con sede en

Vitoria (Muñoz Cosme, 1989, pág. 42). Este organismo creado pocos días antes de la ofensiva de la Bolsa de la Serena fue el que tuvo que enfrentarse a la lamentable situación a la que había llegado el patrimonio histórico-artístico de Medellín.

Las prometedoras tres primeras décadas del siglo XX, quedaron arrasadas de forma demoledora por el conflicto bélico. La posibilidad de la investigación o recuperación del teatro romano de Medellín sufrió un retroceso de décadas y las buenas perspectivas que se presentaban por su cercanía al ejemplo del teatro romano de Mérida y a los reconocimientos del valor e importancia del teatro romano por parte de Mélida, desaparecieron. El efecto del conflicto bélico se extendió a las normas y a la estructura administrativa para la protección del patrimonio, ya que muchas de las figuras implicadas en estas actividades murieron, tuvieron que exiliarse o sufrieron una dura depuración, como fue el caso de Torres Balbás (Muñoz Cosme, 2014) o Rodríguez Moñino, quien tras trabajar durante un tiempo junto a Lázaro Galdiano decidió exiliarse. La economía nacional y el propio patrimonio histórico-artístico entró en una larga etapa de reconstrucción.

Fig.96: Imagen de 1945 donde es visible la trinchera que sube hacia el castillo pasando por el interior del teatro (Fotografía: Instituto Cartográfico Nacional).

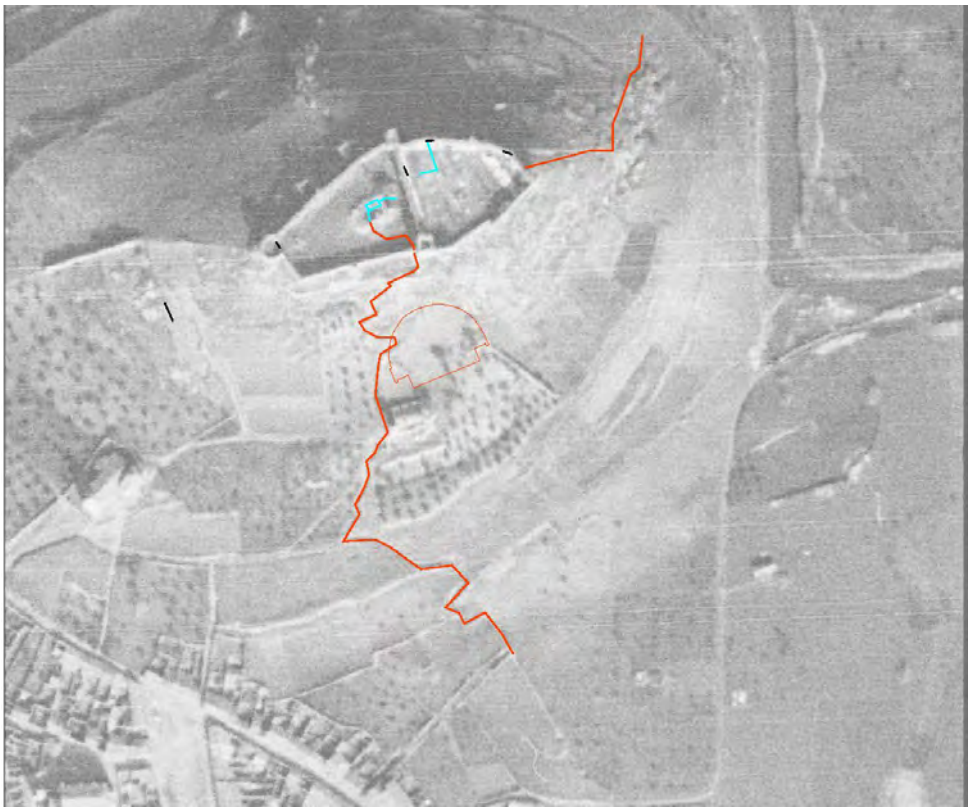


Fig. 97: Fotografía aérea de 1945 en la que se ha representado las trincheras en rojo, el perímetro del teatro, y las trincheras subterráneas en azul, junto a los búnkeres en negro (Dibujo: autor).

Fig. 98: Fotografía de 1945 en la que se representan los edificios destruidos en el casco urbano que aún no habían sido reconstruidos (Dibujo: autor sobre fotografía del Instituto Cartográfico Nacional).

Fig.99: Aspecto de Medellín en 1956. Se observa la reconstrucción de la mayor parte de las edificaciones y la presencia del nuevo edificio del ayuntamiento (Fotografía: Instituto Cartográfico Nacional).

2.3.3 La Posguerra y los años 1950-1970

La situación ruinosa de Medellín tras la Guerra Civil hizo que las autoridades del régimen franquista se ocuparan de realizar reparaciones de los daños que, de manera catastrófica, habían afectado al municipio. En ello intervinieron varios factores, en primer lugar, la localidad, que había llegado hasta la Guerra Civil en un razonable estado económico, había quedado devastada y de no intervenir, el proceso de recuperación económica hubiese sido mucho más lento, por otra parte, al régimen franquista le cabía un grado de responsabilidad parcial en los daños. Las fuerzas sublevadas no habían llevado a cabo un ataque frontal durante la operación que produjo el cierre de la Bolsa de la Serena en julio de 1938. De haber sido así, el nivel de destrucción de Medellín hubiera alcanzado el grado de Belchite o Rodén. Sin embargo, si que había realizado un ataque artillero continuado durante 1937 y había llevado a cabo, al menos, un bombardeo aéreo con cinco trimotores sobre la localidad.

También se presentaba el efecto propagandístico, al poderse beneficiar de la publicidad de las intervenciones llevadas a cabo. Para el nuevo régimen, la figura de Hernán Cortés y la conquista de América, constituían un tema de referencia en el que sostener un nuevo sistema de valores, por lo que actuar en Medellín era importante.

Tras la ocupación de la población por las fuerzas del nuevo régimen en 25 de julio de 1938 se creó una Comisión Gestora del Ayuntamiento de Medellín el 31 de julio (García Muñoz, 2017, pág. 2072). La población se enfrentaba a una situación durísima. No se pudo recoger la cosecha de 1936 y 1937, y en 1938 no se había sembrado. La situación de guerra continua y la evacuación de gran parte de la población en 25-8-1937 lo había impedido. A ello se añadía el incendio de los campos y el pillaje al que había sido sometida la totalidad de la población con pérdida de muebles, enseres y ganados. En las actas municipales se repite continuamente la "angustiosa situación de la población" (García Muñoz, 2017, pág. 2072). A

Fig.100: Aspecto de la plaza de Hernán Cortés en 1948 antes de realizar la intervención de Regiones Devastadas (Fotografía: Revista Reconstrucción 81, marzo 1948).

esta carestía se añadía la gran cantidad de pérdida de vidas humanas, ya fuera como resultado directo de los combates, ya como consecuencia de la represión que unos u otros llevaron a cabo sobre la población.

Las primeras acciones fueron la obtención de semillas, y la solicitud de préstamos al Banco de Crédito Local de España, avalando con tierras municipales, ya que los fondos municipales habían sido robados. Con mucho esfuerzo y progresivamente se consiguió recuperar una cierta estabilidad, en cualquier caso, la penuria del municipio se extendería hasta el bienio 1951-1952 (García Muñoz, 2017, pág. 2074).

La situación ruinosa provocó que Medellín se incluyese en el Decreto de 15-12-1940 por el que el "Jefe del Estado, en nombre de la Nación, adopta la localidad de…" (*BOE 12-1941)*, en este caso Medellín, de acuerdo con el Decreto de 23-9-1939. En esta relación figuraban localidades como Andilla, Torrevelilla, Cifuentes, Taragudo, Codo, Rodén, Puerto de la Selva, Villanueva del Duque, Fuenlabrada, Campo del Caso, Oville, Torres de Segre, Asentiu, Granadella, Mecina-Fondales, Guadix, Moclín, Fraga, Matet, Galbiel, Banastas, Oliván o Torla que, repartidas por la geografía española, presentaban una situación igualmente ruinosa. Como indicaba la concesión del estatus especial a Medellín, esta provenía de la Ley de 23-9-1939 por la que se creó la Dirección General de Arquitectura (*BOE* 273 30-9-1939). El objeto de esta era la "Reconstrucción Nacional" indicándose:

> *(...)las destrucciones producidas en las edificaciones, en los conjuntos urbanos y en los monumentos artísticos, la necesidad de ordenar la vida material del País con arreglo a nuevos principios, la importancia representativa que tiene las obras de Arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión del Estado en una época determinada(...)*

Fig.101: Aspecto de la plaza de Hernán Cortes desde la parte sur antes de realizar la intervención de Regiones Devastadas (Fotografía: Revista Reconstrucción 81, marzo 1948).

Por lo que se reconocía la necesidad de la reconstrucción, junto al efecto propagandístico de las intervenciones. En la ley se hacía partícipes a todos los arquitectos y auxiliares técnicos que prestasen servicio al estado, la provincia o el municipio, y a los colegios o sindicatos. En el mismo momento se nombró director general de Arquitectura a Pedro Muguruza (*BOE* 273 30-9-1939).

Cabe preguntarse por la razón de la selección de Medellín, no hay duda de su situación desastrosa, pero también existieron razones de índole política, quizás estaba presente un recuerdo de la derrota de agosto de 1936, constituyendo la actuación una declaración de poder del nuevo régimen. Otras localidades de la provincia de Badajoz que registraron intervenciones de este tipo fueron Cabeza del Buey, Zarza Capilla, Peraleda del Zaucejo, Campillo de Llerena, Zalamea de la Serena y Granja de Torrehermosa, todas ellas con graves daños.

Para llevar a efecto las actuaciones en Medellín, se solicitó un expediente al Ayuntamiento que lo elevó a la Comisión Gestora de la Diputación Provincial, que dio el visto bueno remitiéndolo a la Comisión Provincial de Regiones Devastadas y Reconstrucciones (García Muñoz, 2017, pág. 2075).

El Decreto de 25-3-1938 (*BOE* 29-3-1938) ya había establecido tempranamente la prohibición de obras que pretendieran restaurar bienes dañados por las acciones bélicas, sin la autorización previa del Ministerio del Interior. El Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones se había creado por la ley de 30-1-1938, desarrollando su estructura y competencias por el decreto de 25-3-1938, y orden de 11-6-1938, teniendo como objeto "la dirección y vigilancia de cuantos proyectos, generales o particulares, tengan por objeto restaurar o reconstruir bienes de todas clases dañados por efecto de la guerra". En 1939 el Servicio Nacional se había convertido en Dirección General.

Los diferentes tipos que se admitían en el decreto de 25-3-1938 eran:

Fig.102: Aspecto de la Plaza de Hernán Cortés desde el norte, al pie de la estatua conmemorativa realizada en 1948 antes de la actuación de Regiones devastadas. Se observa la ausencia del edificio del actual ayuntamiento. A la izquierda de las dos personas se observa la otra parte del monumento conmemorativo con el escudo y el dintel de la casa de Hernán Cortés (Fotografía: Revista Reconstrucción 81, marzo 1948).

1) De reconstrucción o reparación de monumentos artísticos o nacionales.
2) De reparación o reconstrucción de edificios de la Iglesia.
3) De reconstrucción y reparación de edificios y servicios propios del Estado.
4) De reconstrucción de edificios y servicios provinciales y municipales.
5) De reconstrucción de edificios particulares o de empresas.

Para el caso de Medellín se trataba de una actuación del tipo 4, que se centró en la nueva construcción del Ayuntamiento y en la urbanización y reparación de la plaza de Hernán Cortés, en un primer momento. En general este proyecto tuvo paralelismos con el que he expuesto con respecto a la disposición de la estatua de Hernán Cortés en el siglo XIX, ya que parte de las intervenciones más importantes se centraron en usarla como símbolo. La actuación de Regiones Devastadas, fue haciéndose más importante a lo largo de su desarrollo, aumentando las actividades planteadas inicialmente.

Los resultados del proyecto fueron recogidos en el número 81 de marzo de 1948 de la revista *Reconstrucción* de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. El artículo y probablemente la intervención, aparecen firmados por el arquitecto Antonio Cámara Niño, que presentaba el proyecto de actuación que consideraba la urbanización de la plaza de Hernán Cortés y la edificación de un nuevo Ayuntamiento. La urbanización de la plaza incluía reconstruir el muro perimetral de la plataforma central y rematarlo con pináculos, hacer las pavimentaciones de las calles laterales y de la propia plaza dotándolas de bancos, también se reconstruían tres casas arruinadas con fachada a la plaza.

La intervención, si bien tuvo el deseado efecto de mejorar el aspecto de la plaza más representativa de Medellín, y de dotarlo de un nuevo edificio para el Ayuntamiento, se quedó corta en cuanto a las necesidades de la población. Una de las cuestiones que no resolvió fue la

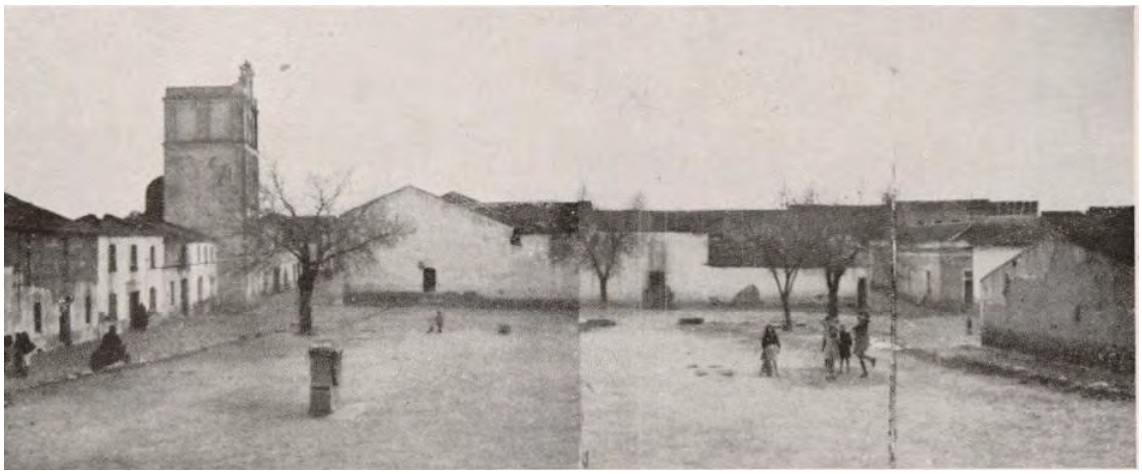


Fig.103: Vista panorámica de la parte sur de la plaza en 1948 antes de la realización del edificio del ayuntamiento por Regiones Devastadas. En primer plano a la izquierda el escudo que marca la posición de la casa natal de Hernán Cortés (Fotografía: Revista Reconstrucción 81, marzo 1948).

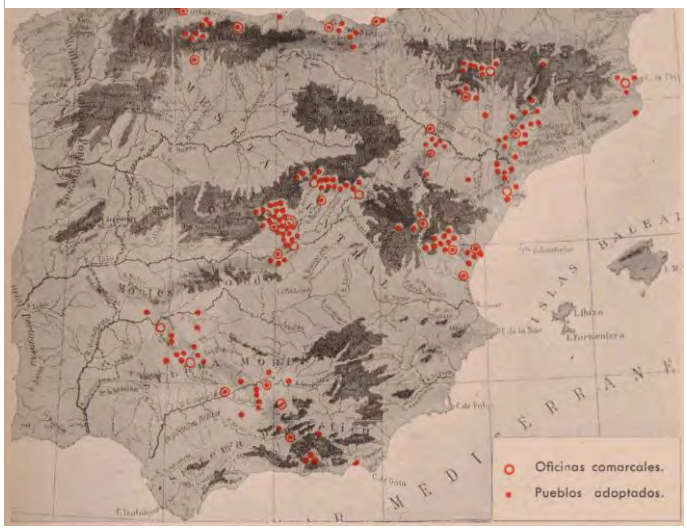
carestía de la vivienda. También supuso que, por el hecho de ejecutarse, alejase de Medellín otras intervenciones del Estado. En realidad, el efecto sobre la recuperación del patrimonio histórico-artístico de Medellín fue muy reducido, ya que solo contribuyó a mejorar la situación del entorno de la estatua de Hernán Cortés, aunque en una fase posterior se realizaron intervenciones menores en las iglesias de Santa Cecilia y algo más importantes en San Martín.

Las obras ya se habían iniciado en 1946, pues se cita en las actas municipales la necesidad de crear una estafeta de correos para atender a la población, pero también a la gran cantidad de obreros que se encontraban en la localidad, debido a las actividades de reconstrucción de la Dirección General de Regiones Devastadas. Posteriormente se llevaron a cabo más obras como el cementerio o el depósito de aguas y la red de distribución en 1955 (García Muñoz, 2017, pág. 2075).

También relacionado con la figura de Hernán Cortés se celebró en 1947 el IV Centenario de su muerte, que fue promovida por el Ayuntamiento y por la Diputación Provincial de Badajoz con un gran número de visitantes y de personalidades (García Muñoz, 2017, pág. 2075).

En 1950 en las obras realizadas para la construcción del depósito de aguas, situado a 250 m del teatro se encontró una moneda de Lisímaco (Almagro Gorbea & García Muñoz, 2013), lo que de nuevo destacó la importancia de la riqueza arqueológica de Medellín.

Fig. 104: Ubicación de los “pueblos adoptados” y de las oficinas comarcales de Regiones Devastadas (Reproducción: Revista Reconstrucción 81, marzo 1948).



Tras el trascurso de los años del hambre, en los que la paupérrima situación del municipio se combinó con falta o demasía de lluvias, se produjo una cierta estabilización económica. La Diputación Provincial de Badajoz puso en marcha un proyecto de *Huertos Familiares*, que en 1951 entregó 100 huertos. Estas medidas no pudieron impedir la cuantiosa emigración hacia grandes ciudades de España (García Muñoz, 2017, pág. 2076).

La inauguración del edificio del Ayuntamiento en 1957, con un coste de 1.256.000 pesetas, puso fin a la actuación de *Regiones Devastadas* que dejó como resultado una situación

Fig.105: Aspecto del proyecto de Antonio Cámara Niño para Medellín dentro de la intervención de Regiones Devastadas. El resultado final fue muy parecido. A la derecha se observa que también se pretendía rehacer las viviendas de la plaza (Fotografía: Revista Reconstrucción 81, marzo 1948).

mucho más favorable a la que se presentaba al final de la Guerra Civil. Finalmente, el resultado de esta intervención fue amplio ya que significó la urbanización de la plaza de Hernán Cortés, la construcción del nuevo ayuntamiento, el cementerio, el depósito de aguas con la red de distribución y diez fuentes, el colegio, la casa de maestros y la casa cuartel de la Guardia Civil. También se realizaron intervenciones de conservación en la iglesia de Santa Cecilia y en San Martín, en la que se intervino en la zona externa del ábside (García Muñoz, 2017, pág. 2077).

Una de las escasas labores de investigación de esta etapa, fue la visita de Antonio García Bellido en 1953 para reconocer el puente, lo que daría como resultado el artículo *El puente romano de Medellín (antigua "Metellinum")*, publicado en Archivo Español de Arqueología (García y Bellido, 1953). En el prólogo del artículo García y Bellido mencionó el teatro y aludió a la importancia de la antigua colonia romana, también aportó una de las claves del Medellín romano:

> *Todo hace pensar que la vida de la Medellín romana no fue muy próspera, siendo, sin duda, oscurecida y absorbida por su vecina Emerita Augusta (Mérida), fundada en el año 25 antes de J.C. a tan solo 32 kilómetros, en línea recta de Metellinum, y sobre el mismo río. La importancia de Emerita Augusta, que se constituye en capital Provincial de Lusitania, explica esta absorción y la evidente insignificancia de Metellinum. No obstante, aún pudo alcanzar cierta prosperidad, que se demuestra en el Teatro (con restauraciones de los siglos III o IV, pero construido acaso, como su vecino el de Mérida, en época de Augusto) y el puente.*

Aunque la supuesta insignificancia de Medellín partía más del desconocimiento de la ciudad que de otra situación, es importante destacar el fenómeno de absorción por parte de

Fig. 106: Vista panorámica de la plaza de Hernán Cortés en 1948 antes de realizar la reforma de Regiones Devastadas (Fotografía: Revista Reconstrucción 81, marzo 1948).

Augusta Emerita, que cita García Bellido. La mención que hace del teatro, demuestra que en estos años su presencia era conocida, aunque ello tuvo escasos efectos prácticos.

El desarrollo económico del municipio se fue afianzando poco a poco, así hacia 1961 se estableció allí un vivero forestal del estado y una fábrica de conservas en 1966, junto a una fábrica de ladrillos y una almazara. También en 1960 la Diputación Provincial de Badajoz construyó una plaza de abastos, y poco después un centro primario de higiene rural, una vivienda para el médico y entre 1962 y 1963 llevó a cabo la red de alcantarillado. Para 1969 se finalizó una nueva barriada de viviendas. (García Muñoz, 2017, pág. 2081).

La iniciativa municipal, a causa de la estabilidad creada, se pudo ocupar de otros proyectos, así en julio de 1964 el Ayuntamiento de Medellín decidió adherirse a la Asociación de Amigos de los Castillos, que habían desarrollado una labor continuada de mención, visitas y puesta en valor del Castillo de Medellín (*Boletín de la Asociación española de amigos de los castillos* 47,1-10-1964). Las acciones de promoción turística también fueron realizadas por Francisco García Sánchez, párroco, obteniendo para Medellín la medalla de bronce al mérito turístico en 1969 (García Muñoz, 2017, pág. 2083).

La realización del *Plan Badajoz* supuso un cambio definitivo para Medellín, ya que transformó la explotación agrícola de las tierras circundantes. Hasta entonces habían sido cultivadas en secano, con la sola excepción de algunas propiedades en las que se había realizado pozos, pero esta situación no sería efectiva hasta 1968-1969 (García Muñoz, 2017, pág. 2079).

Durante este periodo siguió en vigor la ley de patrimonio de 1933, si bien fue objeto de modificaciones. Entre ellas la Ley de 22-12-1955 que desarrolló la utilización de los monumentos, viniendo a prohibir usos incompatibles. El Decreto de 22-07-1958, separó entre monumentos provinciales y locales. La orden de 20-11-1964 aprobó las instrucciones de la Dirección General de Bellas Artes para los conjuntos. También se realizaron disposiciones genéricas como el Decreto de 22-4-1949 en relación con los castillos (Muñoz Cosme, 1989, pág. 21). En 22-4-1938 se creó el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, bajo la dependencia de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, con una comisaría general y nueve comisarías de zona. Como consecuencia del régimen político, se le dotó de una estructura jerárquica y politizada. Estas funciones fueron reforzadas por el Decreto Ley de 12-6-1953 (Muñoz Cosme, 1989, pág. 43). Una característica de la nueva organización administrativa fue el solapamiento entre la Dirección General de Bellas Artes, de Regiones Devastadas y de Arquitectura, que dio lugar a conflictos. Hasta 1960 el protagonismo lo tuvo Regiones Devastadas que incluyó actuaciones en conservación de Patrimonio (Muñoz Cosme, 1989, pág. 44), como ocurrió en Medellín en las iglesias de San Martín y de Santa Cecilia.

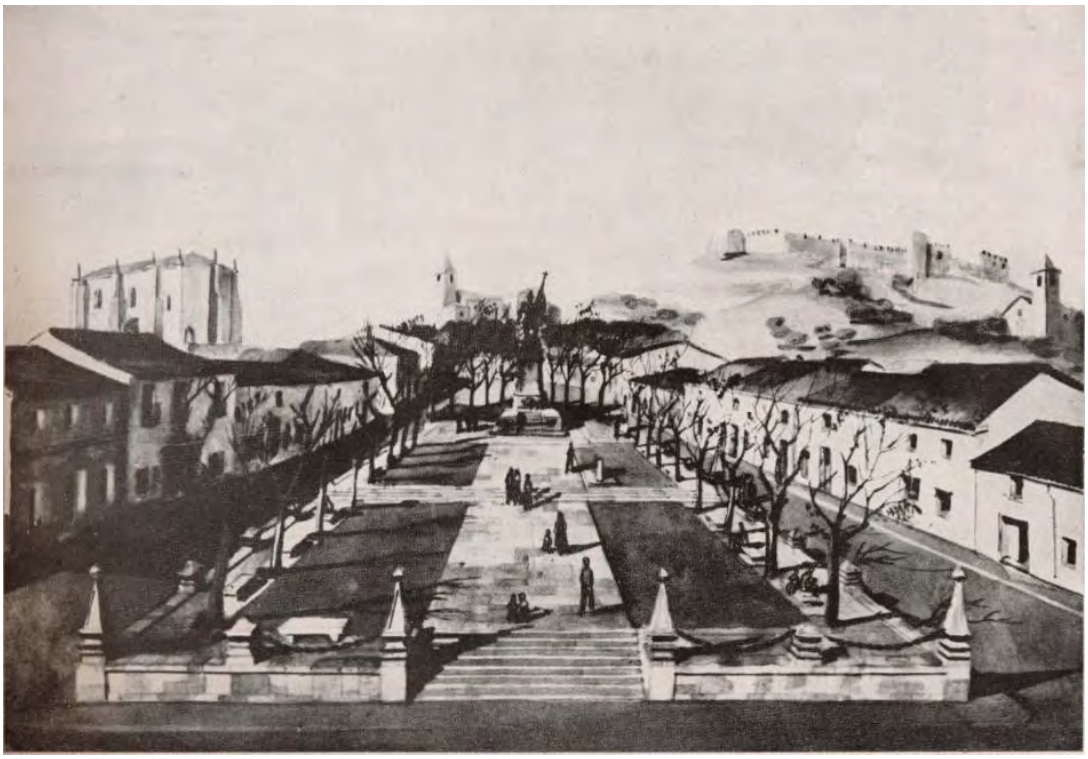


Fig.107: Aspecto del proyecto de Antonio Cámara Niño para Medellín en la modificación de la plaza de Hernán Cortes dentro del Proyecto de Regiones Devastadas. Esta parte del proyecto de cierre de la plaza no llegará a realizarse (Fotografía: Revista Reconstrucción 81, marzo 1948).

Como consecuencia del desarrollo de la organización administrativa, fue Regiones Devastadas la sección que llevó a cabo un mayor número de intervenciones en España, invadiendo claramente las intervenciones en patrimonio. La desaparición de Regiones Devastadas en 1960, y el olvido del carácter político de su intervención en Medellín, fue lo que facilitó la intervención de la Dirección General de Bellas Artes en el teatro a partir de 1969.

Mientras tanto en Mérida se retomaron las labores de recuperación del teatro, con un planteamiento diferente como era la actuación sobre el patrimonio. Las actuaciones por desarrollar estuvieron dirigidas en primer lugar por Félix Hernández, Arquitecto Conservador de Monumentos de la 5ª Zona desde mayo de 1936, y después de la reorganización de la 6ª zona, en la que se encontraba Mérida. Félix Hernández había intervenido previamente en Medina Az-Zahra, en el Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, en la Mezquita de Córdoba, en la Alcazaba de Badajoz o en el Monasterio de Tentudía (Morán Sánchez C. J., 2018, pág. 227). Por otro lado, se continuó en la excavación de la *porticus postscaenam* según trabajos dirigidos por José de C. Serra Ráfols de 1943 a 1953 (Álvarez Saenz de Buruaga, 1982).

El proyecto de Félix Hernández se redactó en 1944 e incluyó actuaciones en el *balteus* que divide la *cavea*, en las *analemmas*, y en muros y bóvedas de los *vomitorium* de la *summa cavea*. También incluyó la disposición de todas las columnas y pilares del primer orden aún no repuestos y completar el entablamento con la idea de reponer el segundo orden. Para ello se encontró necesario construir de nuevo una sección mucho mayor del muro de fondo del edificio escénico. La justificación fue reponer elementos del frente escénico que yacían desperdigados, según la expresión del arquitecto, y mejorar la comprensión del monumento. Se planteó también una futura reposición del segundo orden y se analizó la presencia de frontones triangulares y curvos, lo que parecía indicar que el remate no era recto. Las obras se desarrollaron en el periodo 1948-1954, creándose cierta tensión con la Real Academia de San Fernando, a la que se remitió el proyecto a posteriori en 1951 aunque finalmente lo encontró correcto. En todo

Fig.108: Aspecto del ayuntamiento en 2024, se puede observar el parecido y las simplificaciones con respecto a la figura 106. Se observa la ausencia del cierre de la plaza con pirámides y escalinata. Se trata de simplificaciones para economizar el costoso proyecto de Regiones Devastadas (Fotografía: autor).

caso las dudas de la RASF provenían de la actuación sobre el graderío (Morán Sánchez C. J., 2018, pág. 233). La profundidad de este debate no se conoce bien, pero parece que provocó la detención temporal de las obras y el cese del arquitecto.

El desarrollo de estas obras y proyecto del teatro romano de Mérida de 1944 a 1954 era impensable en Medellín, envuelto en un ambicioso e importante proyecto de reconstrucción del propio municipio por Regiones Devastadas. De hecho, el proyecto de Mérida se consideraba como una actuación de continuidad en las intervenciones en un monumento, mientras que el caso de Medellín se trataba de una labor concreta de reparación de los catastróficos daños sufridos durante la Guerra Civil. Eran pues dos líneas divergentes, que implicaban que no se considerase para Medellín otra actuación que la acometida por Regiones Devastadas. La presencia de ambos presupuestos de obra fue muy cuantiosa, tanto en el caso del teatro de Mérida, como en el caso del extenso proyecto de reconstrucción de Medellín. Ello supuso que fuera difícil o imposible obtener fondos para investigar o actuar en el teatro romano de Medellín o su entorno. De hecho, Medellín quedaría marcado por haberse destinado a la localidad un amplio presupuesto de reconstrucción urbana; esta sensación se extendería hasta el cambio de régimen. No cabía, o era difícil destinar otro presupuesto cuantioso para Medellín y menos aún para labores relacionadas con la investigación, excavación arqueológica y conservación del patrimonio.

La fase anterior del teatro romano de Mérida había quedado interrumpida y existía la voluntad de actuar y continuar las intervenciones. Esta labor correspondió al sucesor de Félix Hernández, José Menéndez Pidal como Arquitecto Conservador de la sexta zona. José Menéndez Pidal tenía una amplia experiencia en intervención en patrimonio desarrollada bajo

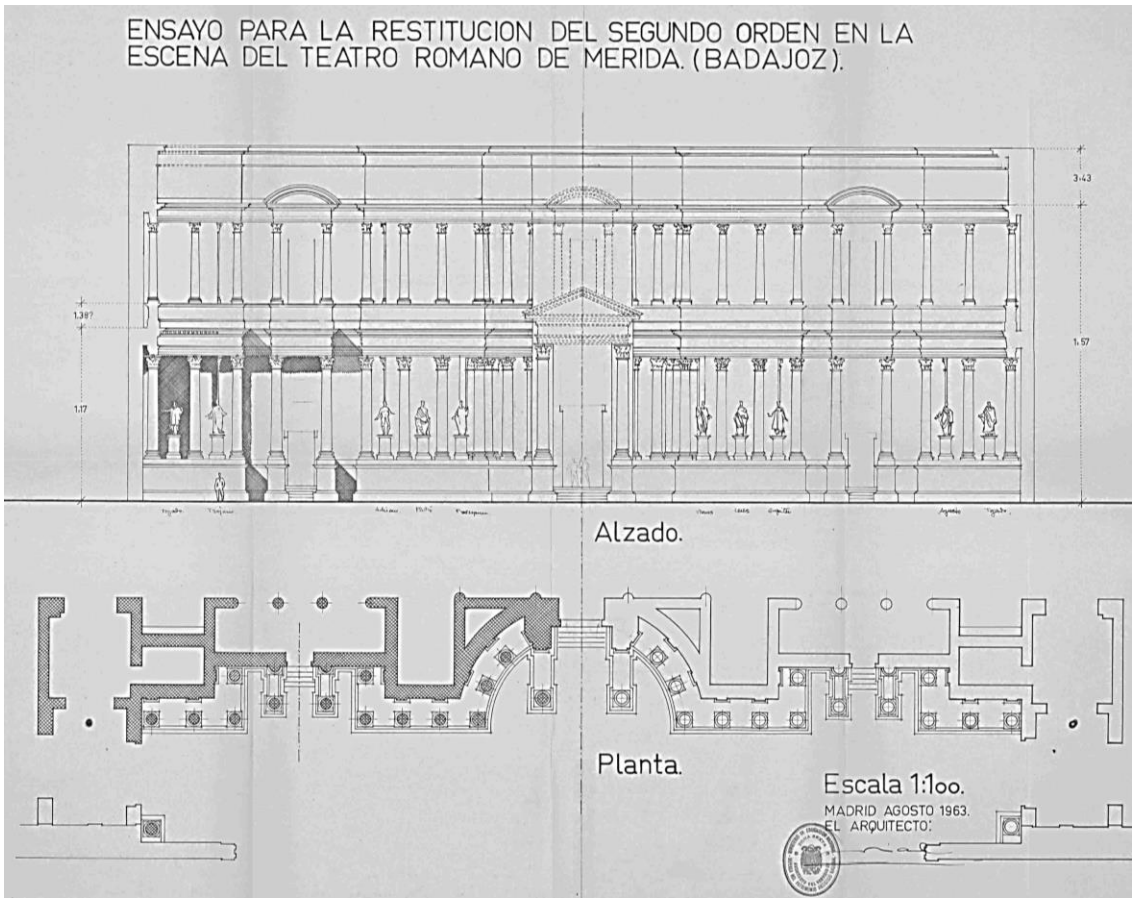


Fig.109: Ensayo de restitución del frente escénico del teatro romano de Mérida por José Menéndez Pidal en 1973 (Reproducción: Archivo IPCE).

las órdenes de Félix Hernández y había intervenido en varios edificios de Mérida. En sus primeras indicaciones sobre el proyecto a realizar, Menéndez Pidal aludió que a que seguiría los mismos métodos y criterios que había empleado Félix Hernández. El objetivo era la reposición del segundo orden y nadie pareció plantearse la conveniencia o no de la intervención. Se presentaban una serie de inconvenientes de importancia, como las dificultades estructurales por la falta de resistencia de las columnas inferiores, al no haber sido realizada la parte inferior por Gómez Millán con la idea de situar encima el segundo orden. Por otro lado, se conservaban menos fragmentos del segundo orden que del primero y además existían fuertes dudas sobre la solución en la zona de la *valva regia*, la disposición del *podium* del segundo orden y su coronación (Morán Sánchez C. J., 2018, pág. 235).

Parecían razones de peso para interrumpir las actuaciones, pero a pesar de que fueron expuestas por el arquitecto, el proyecto de reposición del segundo orden fue presentado en 1963. En el mismo planteó para el *podium* del segundo orden una proporción obtenida de Vitruvio. Posteriormente se realizó una clasificación de los materiales disponibles para la reposición, que también resulta revisable. Al primer proyecto por valor de casi un millón de pesetas le sucedieron otros dos en 1966, por valor de 800.000 y otro en 1967 por valor de dos millones de pesetas. Este año de 1967 se iniciaron las obras (Morán Sánchez C. J., 2018, pág. 237).

Durante la actuación se llevaron a cabo modificaciones, y se ofrecieron diferentes ensayos de las soluciones del frente escénico (Morán Sánchez C. J., 2018, pág. 239). Esto probaba no obstante la relativa arbitrariedad del resultado final. En la actuación de la recuperación del frente escénico del teatro romano de Mérida, se observan características que corresponden a la España del franquismo. Es un intervención simbólica que persigue obtener

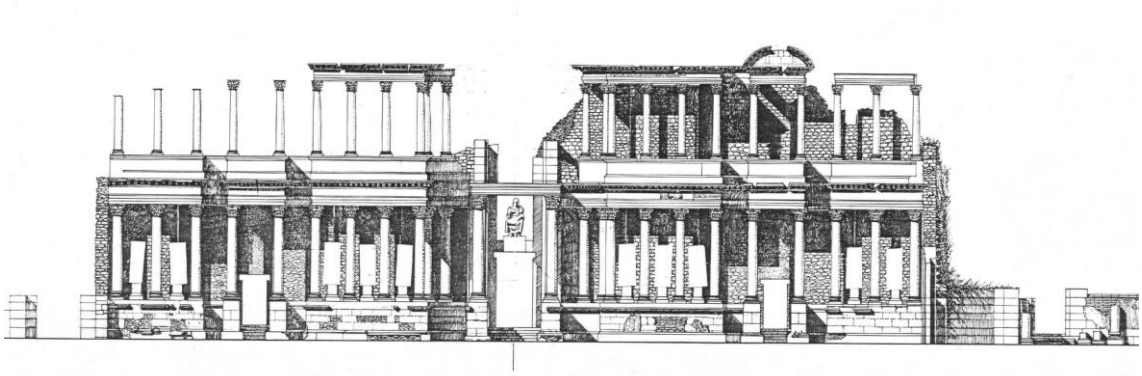


Fig.110: Aspecto final de la actuación de José Menéndez Pidal según plano de Dionisio Hernández Gil de 1981 (Reproducción: archivo IPCE).

una intervención representativa con una arquitectura monumental y propagandística, siendo la grandiosidad parte de la propuesta. Basta comparar el aspecto del edificio en 1915 con el de 1970 para comprobarlo. Parecen poder establecerse similitudes entre la restauración del frente escénico de Mérida y al de Giacomo Caputo en *Sabratha*. Caputo fue nombrado *Sopraintendente delle antichità in Libia* en 1933, en pleno régimen fascista. Las excavaciones de *Sabrahta* habían sido realizadas por Giacomo Guidi, que ya había iniciado la anastilosis parcial. La restauración de los tres órdenes del teatro por parte de Caputo fue el escenario para la representación de Edipo de Sófocles en 1937, con la presencia de Benito Mussolini. Se trató así de una intervención política y simbólica. La terminación del muro del tercer cuerpo en *Sabratha* presenta un criterio semejante al de la solución de J. Menéndez Pidal en Mérida. Se trataba de un referente internacional interesante que, no obstante, era fruto de las intervenciones en la Italia bajo el régimen fascista, cargadas de monumentalismo e intencionalidad política y propagandística.

Esta actitud de una intervención con un fuerte resultado visual que acepta un régimen de arbitrariedad, sin desdecir del meticuloso método de trabajo de Félix Hernández y de J. Menéndez Pidal, está influenciada por la línea seguida por los arquitectos del régimen, de monumentalismo oficial. Así se puede nombrar a Luis Moya, Luis Menéndez Pidal, o Francisco Pons Sorolla. No obstante, en el teatro romano de Mérida se observa también una línea más respetuosa con el monumento, como vemos por ejemplo en la decisión de mantener la fachada inacabada que es la que sostienen otros arquitectos como González Valcárcel, Rodríguez Cano o Anselmo Arenillas (Muñoz Cosme, 1989, pág. 132).

La segunda actuación en el teatro romano de Mérida, llevada a cabo en el intervalo 1944-1973, con un valor total de casi tres millones de pesetas, no cabe duda de que absorbió los recursos financieros destinados a los teatros romanos extremeños, lo que hizo muy improbable una actuación en Medellín. El volumen de las obras, y la notoriedad que fueron alcanzando, eclipsó cualquier otra actuación en un teatro romano en un lugar tan próximo como Medellín.

PARTE 3. DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO

Esta parte de la tesis constituye la descripción del objeto de estudio. Si antes se ha realizado una presentación general de la ubicación y de las características del teatro, junto a una síntesis de los contenidos arquitectónicos que se estudian, y tras ello una recopilación de las fuentes historiográficas, se presenta ahora una descripción del teatro. Esta tiene el objeto de analizar los diferentes elementos que constituyeron el edificio del teatro. Este análisis se mueve en el método de la dinámica cronológica extendiéndose al pasado, estudiando las disposiciones iniciales de los elementos arquitectónicos. Recoge también las modificaciones que se realizaron durante la vivencia del edificio, hasta el estado actual, como resultado final del expolio. Cuenta también con el auxilio del dibujo como herramienta de análisis y estudio de soluciones a veces complejas. Estas se presentan, por ejemplo, en el caso de los *aditus maximi* o de la *summa cavea* en el edificio de la *cavea.* También aparecen en el caso particularmente complejo del *frente escénico,* cénit de la *Kunstwollen* del teatro. La complejidad aparece también en la trama oculta y subyacente del trazado geométrico y en la matemática utilizada en la fase proyectiva.

Al examen del teatro se añade una descripción y análisis del entorno urbano en el que se desenvuelve su construcción, debido a las dependencias arquitectónicas que se manifiestan entre ambas partes. El teatro se inserta en una rica y compleja trama urbana, de la cual es una pieza esencial, existiendo interrelaciones en ambos sentidos, por ello no se puede entender el teatro sin su entorno, por lo que es parte del objeto de estudio, ya que explica y define en parte al propio teatro. Por último, se acompaña un estudio comparativo con otros teatros romanos con los que guarda similitudes.

Con las diferentes metodologías utilizadas simultáneamente, se pretende obtener una descripción que resulte integral y que intente abarcar los suficientes métodos de conocimiento, para poder entablar un diálogo con el edificio, un diálogo proyectivo. En palabras de Ignasi de Solá-Morales, "dejar hablar al edificio" y "entender que el edificio tiene capacidad para expresarse" (Muñoz Cosme, 2020, pág. 41). Es un diálogo entre la arquitectura del pasado con la de nuestros días, pero también con la arquitectura del futuro. Ya que, sentadas las bases de una conversación, es posible que otros la continúen por nosotros. Para llegar a la situación de conversar con el edificio, es necesario asimilarlo a través de su estudio, hacerlo parte de nosotros y comprenderlo integralmente. En palabras de Antón Capitel: "es necesario considerar la intervención del arquitecto como *factum* del propio impulso que el edificio tiene, de su espíritu artístico, interpretando el monumento para extraer de él la actuación sin llegar a formarla desde uno mismo". (Muñoz Cosme, 2020, pág. 41). Es decir, dejar fluir la *Kunstwollen* del teatro, pero para ello hay que comprenderla, describiéndola.

Método de medidas

Para las medidas he considerado el pie romano de 0,296 m (Vázquez Queipo, 1859, pág. 4), otros autores señalan una medida de 0,2957 m (Rottländer, 1998) (Feugère, 1995), mientras que otro valor indicado es 0,2963 m (Cadarso Montalvo, 2021, pág. 26). Considero el valor de 0,2957 m para el pie romano, teniendo en cuenta las relaciones proporcionales establecidas.

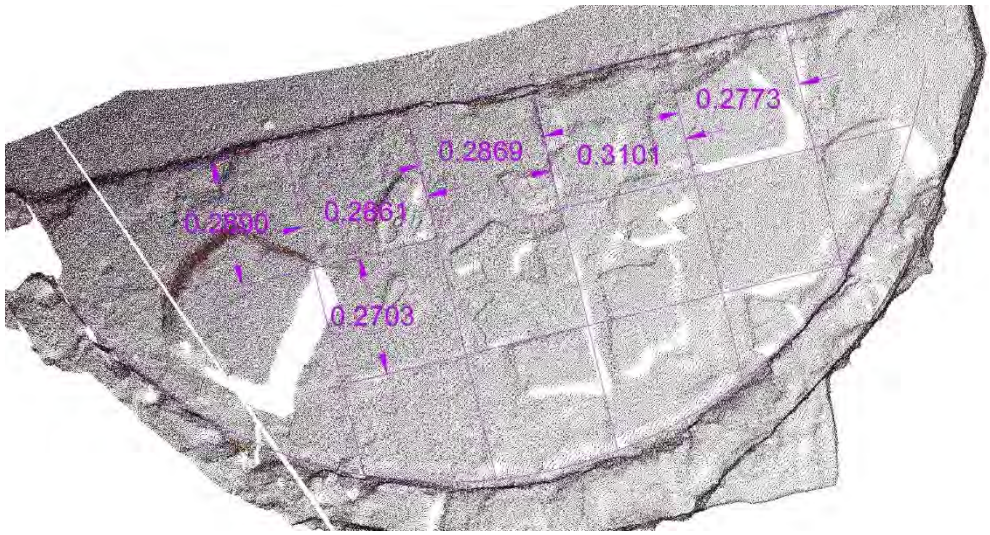


Fig.111: Toma de láser escáner de una de las exedras de la *frons pulpiti*. A través de la obtención de un archivo dxf en el programa autocad se pueden obtener conjuntos de puntos como éste. En el se representan las medidas del *opus sectile* de la exedra (Dibujo: autor).

Para comprobar las medidas del teatro romano de Medellín, se han medido los ladrillos *longum* pedale de las bóvedas de los *aditus maximi* (114 y 101), y del *ambulacrum* (20), las baldosas de las exedras de la *frons pulpiti* (6) o *proscaenium* y las baldosas de la *orchestra* (17). El resultado que estas medidas da para el pie usado es de 0,2832 m para la bóveda del *ambulacrum*, 0,2887 m para la bóveda del *aditus maximus* oriental, 0,2898 m para el caso del *aditus maximus* occidental, 0,28866 m para las baldosas de la exedra y 0,2862 m para las baldosas de la *orchestra*. Consideradas en conjunto las 258 mediciones realizadas arrojan una media aritmética de 0,2885 m, inferior en más de 1 cm al valor considerado. A pesar de esta diferencia con lo anterior, en el texto de la tesis considero la medida inicialmente comentada de 0,296 m y cuando cito un pie romano, abreviado como *p,* se refiere a este convenio. La medición del teatro se ha realizado a través de unir diversas tomas de láser escáner combinadas con un programa informático específico. Se han realizado unas 200 tomas, de las que se han seleccionado 134 para componer el modelo lo que supone unos 536 millones de puntos que abarcan un área de 12.350 m^2 del yacimiento arqueológico, con un margen de error muy reducido.

Fig. 112: La misma toma anterior en la que se puede observar la resolución de los puntos obtenida que permite registrar las huellas de las baldosas de *opus sectile* y los restos de reparaciones con *opus signinum*, así como las dimensiones exactas y el estado de conservación de la exedra (Dibujo: autor).

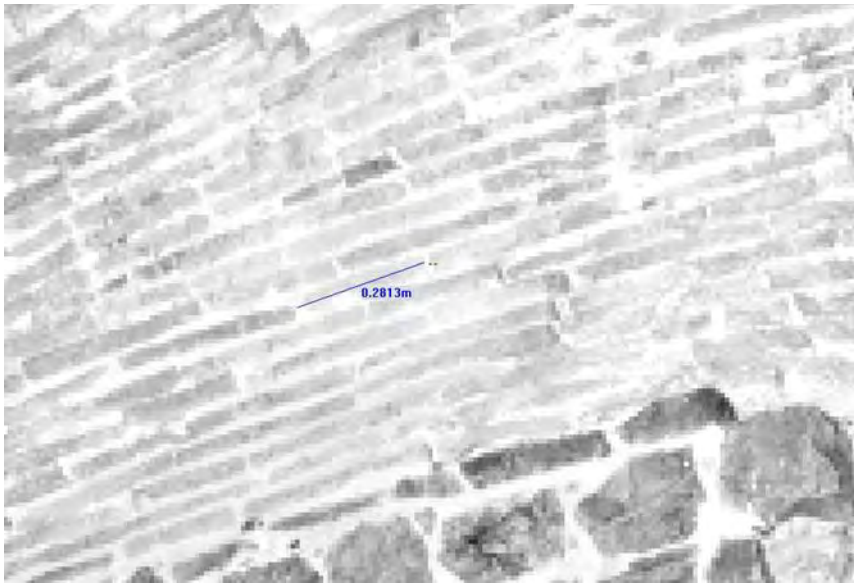


Fig.113: Comprobación de una medida de ladrillo situado en la bóveda del *aditus maximus* occidental mediante la herramienta informática SCENE sobre fotografía obtenida mediante el sistema de láser escáner FARO (Fotografía: autor).

Método tridimensional

Para el estudio detallado de los elementos arquitectónicos del teatro y para desentrañar su interrelación, se ha desarrollado un modelo en tres dimensiones, que recoge también la implantación del teatro sobre el terreno. Debido a que se trata de un teatro fundamentalmente construido *in montibus* (Vitr.5.3.3), la adaptación del terreno es muy importante y constituye un tema sustancial de la construcción del edificio del teatro. El terreno es de granito de dureza media baja en la parte inferior de la *cavea* y bajo el edificio de la *scaena*. Hacia la mitad de la *cavea* se presenta un cambio geológico con una interfaz de jabre o granito descompuesto, que facilita la excavación, pero que hace necesario profundizar las zanjas de cimentación de los

Fig. 114: Comprobación similar realizada con las mismas herramientas en los restos de la bóveda del *ambulacrum* (Fotografía: autor).

Fig. 115: Conjunto global de tomas de láser escáner que cubren todo el yacimiento arqueológico que rodea el teatro (Fotografía: autor).

diversos elementos. Mientras que, en la parte inferior, el cajeado se perfila exactamente en el terreno y la presencia de rellenos es escasa, en la parte media de jabre la necesidad de rellenos es mucho más importante. En esta parte del terreno, en la zona de la *cavea* se ha observado la presencia de *aggestus*, *agger* (Vitr.1.5.6-7) o rellenos bajo las gradas de manera importante.

Finalmente, en la parte alta, vuelve a cambiar el terreno presentándose un macizo de gran dureza de roca de cuarcita, que sirvió a la vez de cantera para el *opus incertum* utilizado en la construcción de los muros. El problema de rebajar la roca para asentar el edificio exigió técnicas de excavación de minería, que incluyeron la disposición de cuñas de madera en las fisuras, junto con la torrefacción o combustión de grandes cantidades de madera para fragmentar la roca.

El modelo tridimensional permite observar estos detalles del trabajo del terreno con mayor precisión, frente al uso en dos dimensiones del sistema diédrico, posibilita estudiar la construcción del edificio y la resolución de los problemas constructivos que se plantean en toda su extensión. En conjunto permite comprender y evaluar de manera sistemática la construcción y la gran mayoría de los detalles.

Fig. 116: Detalle del conjunto de tomas de láser escáner en la zona del teatro (Fotografía: autor).

Descripción previa

El teatro romano de Medellín presenta las partes habituales de un edificio teatral de la etapa augustea, aunque su construcción se extendió en el tiempo: la *cavea* o hemiciclo de planta ultrasemicircular, construida aprovechando la ladera, la *scaena* o edificio escénico de planta cuadrangular de construcción enteramente artificial, y la *porticus post scaenam* de planta cuadrangular de construcción artificial sobre un importante aterrazamiento del terreno.

El teatro se realizó sobre una colina, aprovechando así la pendiente de esta como base de la pendiente del graderío. Dada la forma semicircular del hemiciclo, la parte más lejana al edificio de la *scaena* quedó casi completamente apoyada en la colina, mientras que según se aproximaban los extremos de la *cavea* al edificio de la *scaena*, la construcción se hizo de forma artificial. Así el complejo sistema de los *aditus* fue completamente artificial. La forma regular del hemiciclo con su disposición geométrica semicircular, gradas y mesetas exigió tanto excavaciones de la colina como rellenos. La simplificación de la estructura del hemiciclo era la de un muro externo semicircular y un muro diametral o *analemma* que actuaba como muro de contención. El muro externo semicircular era doble. El muro diametral contenía la unión con el edificio escénico y las entradas o pasajes principales *aditus maxima*. El muro perimetral tenía a su vez otras entradas menores.

En líneas generales el teatro romano de Medellín fue un teatro *in montibus*, es decir que aprovechó la pendiente del terreno para edificar la *cavea*. La *cavea* carecía de muros radiales, la estructura muraria estaba compuesta por el muro externo semicircular, un muro concéntrico hacia el interior, formando una *crypta* y el muro diametral transversal o *analemma* que iba decreciendo en el plano vertical según lo hacían las gradas de la *cavea* hacia la *orchestra*. En la zona de los *parodoi* el muro diametral se duplicaba para conformar los *aditus maximi* o entradas monumentales. La *gradatio* quedó dividida horizontalmente por *praecinctiones*, sobre la *orchestra* que cuenta con *proedria*, disponiéndose una *ima cavea, media cavea* y *summa*

Fig. 117: Aspecto de la nube de puntos obtenida con láser escáner vista en perspectiva (Fotografía: autor).

cavea. La *summa cavea* disponía de un amplio *balteus* vertical en el cual se alojaba un pasillo circular o *ambulacrum*.

Se trataba de un teatro en el que la *analemma* era paralela al edificio escénico y ocupaba una posición diametral con respecto al trazado semicircular de la *cavea*. En la zona de confluencia del edificio de la *cavea* con el edificio de la *scaena*, la *analemma* se duplicaba en otro muro paralelo que daba lugar a la formación de los *aditus maximi* en recodo. Esta duplicación parcial de la *analemma* resolvía además la unión con el edificio de la *scaena* a través de unos estrechos *parascaenia* que servían de límites laterales a esta parte. La *cavea* tenía por lo tanto forma de herradura, para que los *aditus maximi* no quitasen espacio de la *ima cavea*, se generaba en ambos extremos de la *cavea* la duplicación de la *analemma*. Por otro lado, esta solución servía de refuerzo al papel de muro de contención, que desempeñaba la *analemma*. La duplicación del muro, y el apoyo del edificio de la *scaena* servían de arriostramientos. Presentaba también un muro anular interno que era equidistante al muro semicircular que definía el perímetro exterior, que quedaba situado a un intervalo o *ambulacrum* de 1,82 m de ancho. Esto también suponía un arriostramiento o refuerzo de la construcción. Por último, el muro perimetral se proyectaba hacia afuera más allá del segundo muro duplicado de la *analemma*, en el que se situaba la entrada principal, formando un contrafuerte para arriostrar aún más la parte de mayor altura y empuje de la *cavea*. Era un teatro en el que los *aditus maximi* estaban del lado de la escena (Sear, 2006, pág. 68). La ubicación *in montibus* junto con la presencia del *ambulacrum* impedían la existencia de pasajes radiales. Tan sólo las entradas a través de los *aditus maximi* y los *vomitoria*, situados junto al muro diametral, podrían considerarse pasajes radiales.

La *cavea* quedaba definida por un semicírculo de 61,10 m /206, 5 *p* de diámetro al que se añadía una prolongación en línea recta de 4,29 m / 14,5 *p* conformando una planta que era

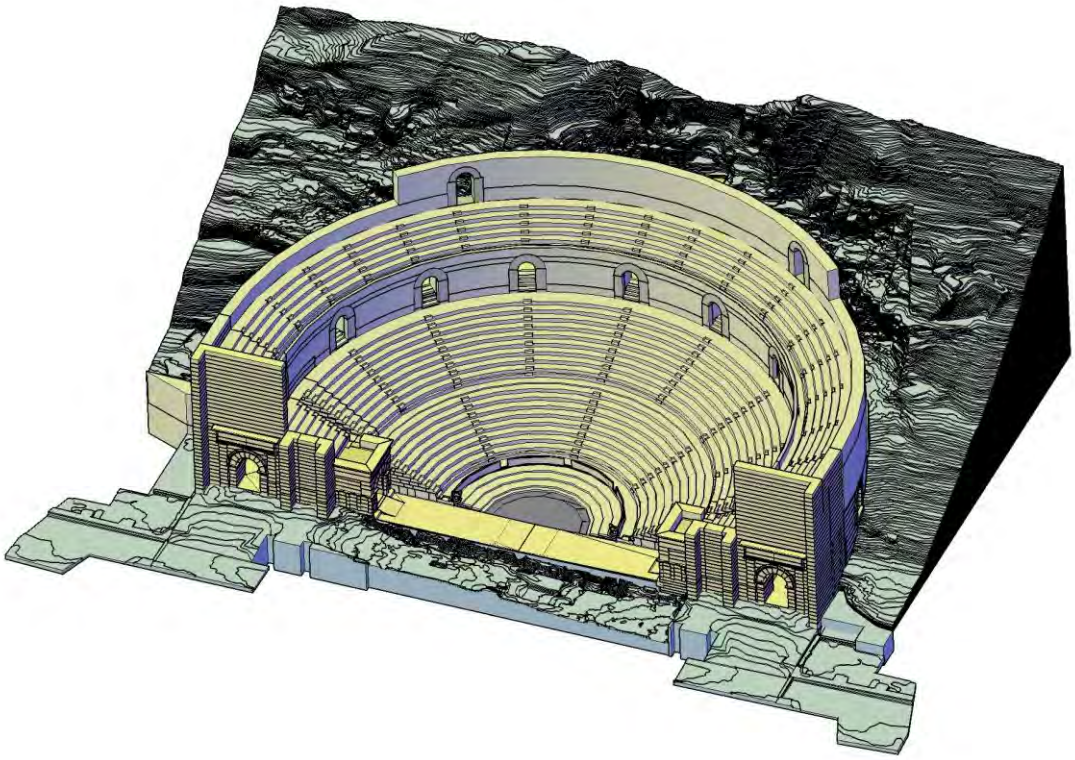


Fig.118: Aspecto del modelo en tres dimensiones del teatro realizado por el autor (Fotografía: autor).

ligeramente de herradura. La *scaena* presentaba planta rectangular con unas dimensiones globales de 9,83 m / 33 *p* por 44,20 m / 149 *p*, medidas desde el plano externo de la *frons pulpiti* (parte de las exedras más próxima al escenario) hasta el plano de la cara externa del muro de la *scaenae frons*.

Estableciendo una primera comparación en tamaño con los teatros romanos conocidos de la *Lusitania*, presenta similitudes con el del *Olisipo* con una *cavea* de 71 m de diámetro (Fernandes, 2020, pág. 16)y *Regina* con 64 m de diámetro (Noguera & Navalón, 2015, pág. 207). Presenta una diferencia considerable con respecto al de *Augusta Emerita* que tiene una *cavea* de 86,6 m de diámetro (Noguera & Navalón, 2015, pág. 207).

Por lo que se refiere a una comparativa del diámetro de la *cavea* con los teatros romanos de la *Betica* es superior al teatro de *Singilia Barba* (Serrano & Atencia, 1993) con 52 m. Presenta muchas similitudes en tamaño del diámetro de la *cavea* con los teatros de *Acinipo* (Fernández-Baca & al, 1993) con 62,10 m que presenta exactamente la misma medida, *Urso* con 65,12 m (Ruiz & Jiménez, 2016) es prácticamente coincidente y *Malaca* con 63,5 m (Noguera & Navalón, 2015, pág. 217) también presenta el mismo tamaño. Se encuentra ligeramente por debajo en cuanto al diámetro de la *cavea* con respecto a los teatros de *Acci*, con 72,80 m (López Marcos, 2015), *Baelo Claudia* con 70 m (Noguera & Navalón, 2015), e *Italica* con 76 m (Noguera & Navalón, 2015). Finalmente, el teatro romano de Medellín se encuentra lejos de los teatros romanos con un diámetro de la *cavea* grande, como *Gades* con 85 m (Noguera & Navalón, 2015), o *Corduba* con 124 m (Ventura Villanueva & Monterroso Checa, 2003).

En cuanto a una comparativa con el tamaño del diámetro de la *cavea* de los teatros romanos de la *Tarraconensis* se presentan casos de dimensiones similares como *Osca* con 67 m (Ruiz Ruiz & Cebolla Berlanga, 2014), *Segobriga* con 65 m (Noguera & Navalón, 2015) o *Tarraco* con 70,8 m (Noguera & Navalón, 2015). Junto con otros casos más alejados como *Bilbilis* con 78,2 m (Martín-Bueno, Núñez Marcén, & Sáenz Preciado, 2002), *Carthago Nova*

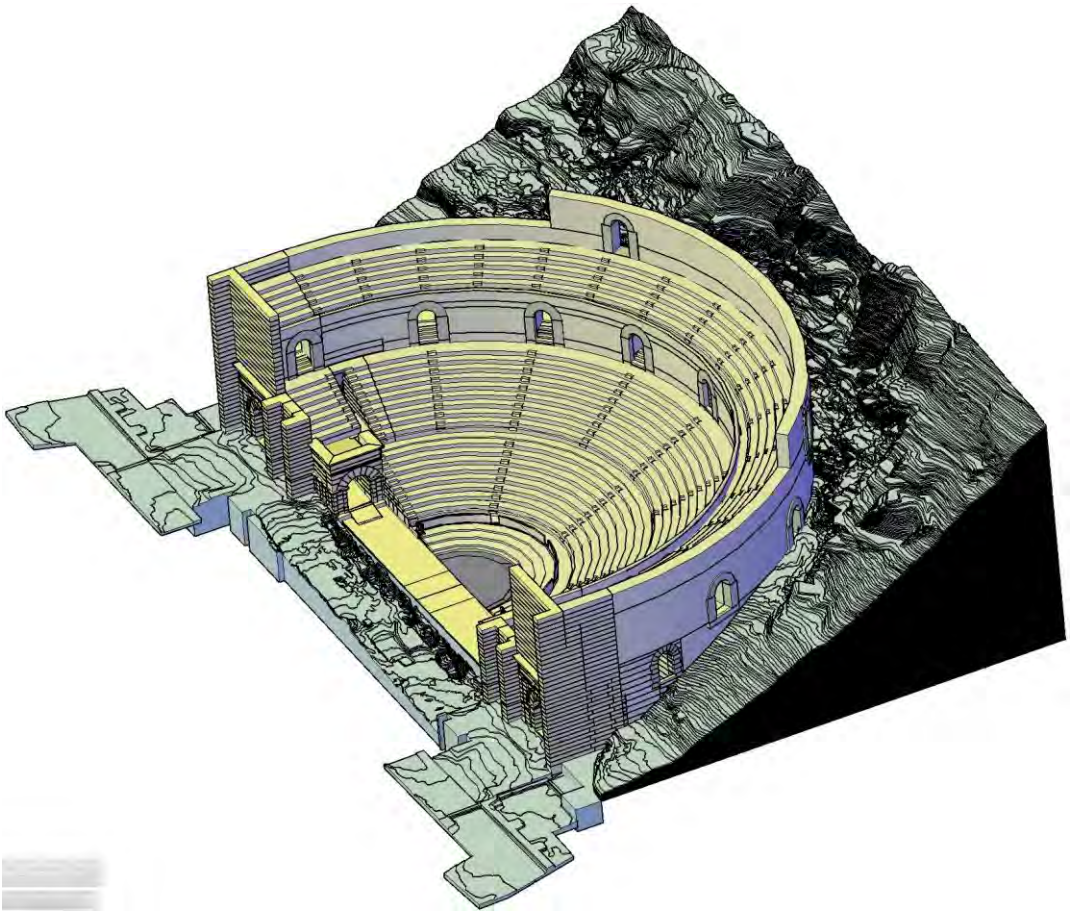


Fig. 119: Otro aspecto del modelo en tres dimensiones (Fotografía: autor).

con 87 m (Ramallo Asensio, Murcia Muñoz, & Ruiz Valderas, 2010), *Clunia Sulpicia* con 102,9 m (De la Iglesia Santamaría, 2016, pág. 67), o *Saguntum* con 85 m (Noguera & Navalón, 2015).

Por lo tanto, dada la coincidencia de medidas que ya he citado con una de las fases del teatro grande de Pompeya y los teatros de *Olisipo*, *Regina*, *Acinipo*, *Urso*, *Malaca*, *Baelo Claudia, Osca*, *Segobriga* o *Tarraco*, parece plantear la presencia de un tipo, al menos en cuanto al tamaño global del edificio.

La *porticus postscaenam* del teatro romano de Medellín, formaba parte de una estructura arquitectónica más compleja. En conjunto la estructura que incluía a la *porticus postscaenam* presentaba una planta rectangular situada al sur del edificio del Teatro. Presentaba unas dimensiones generales de 132,52 m 448 *p* por 36,72 m / 124 *p*. El extremo este de esta plataforma más amplia que incluía a la *porticus postscaenam*, estaba alineado con el extremo este del edificio de la *cavea*.

Por similitud de tamaño es también comparable a otros teatros del imperio del "tipo occidental" según la clasificación de Sear (Sear, 2006), como *Ferentium* (61,93 m), *Saepinum* (61,5 m), *Volaterrae* (63 m) de época augustea, Cuicul (62,0 m), o *Thugga* (63,5 m) de época Antonina (Sear, 2006).

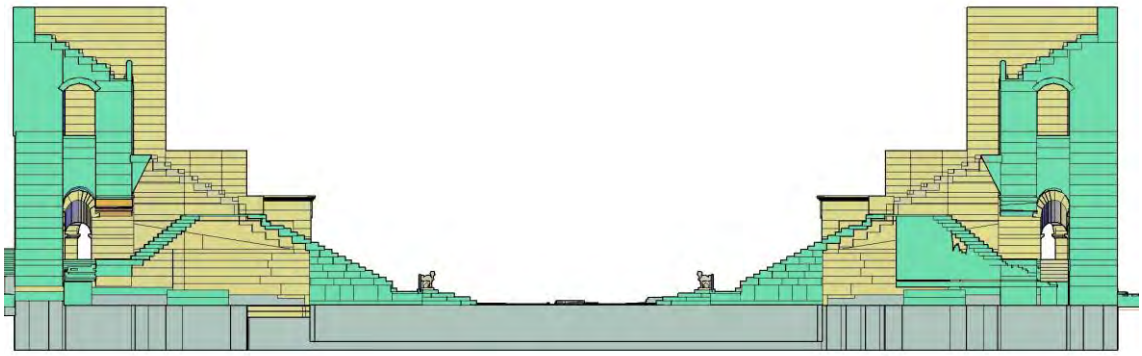


Fig.120: Sección del modelo tridimensional por los *vomitoria* de los *tribunalia* (Fotografía: autor).

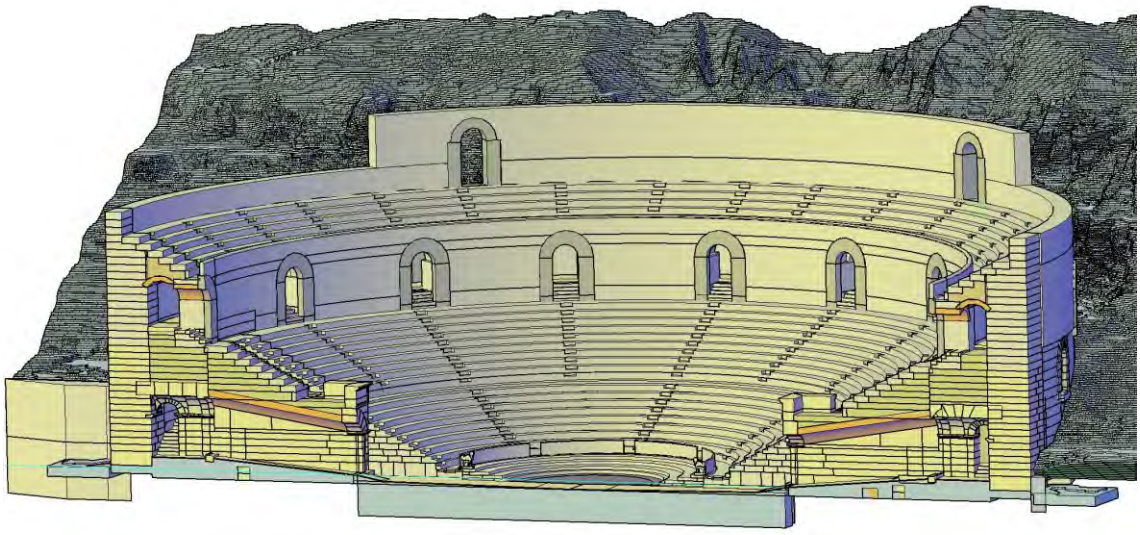
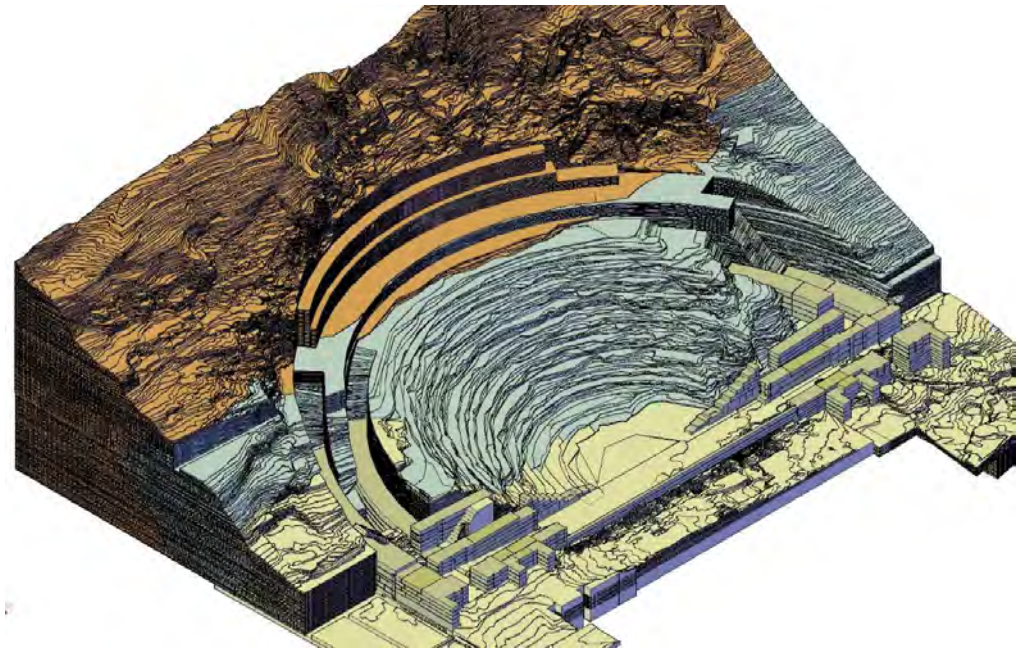


Fig. 121: Sección por los *aditus maximi* en el modelo tridimensional (Fotografía: autor).

Fig. 122: Modelo del cajeado del terreno para la inserción del teatro. Verde, granito. Azul. Jabre (granito degradado). Marrón, cuarcita (Fotografía: autor).



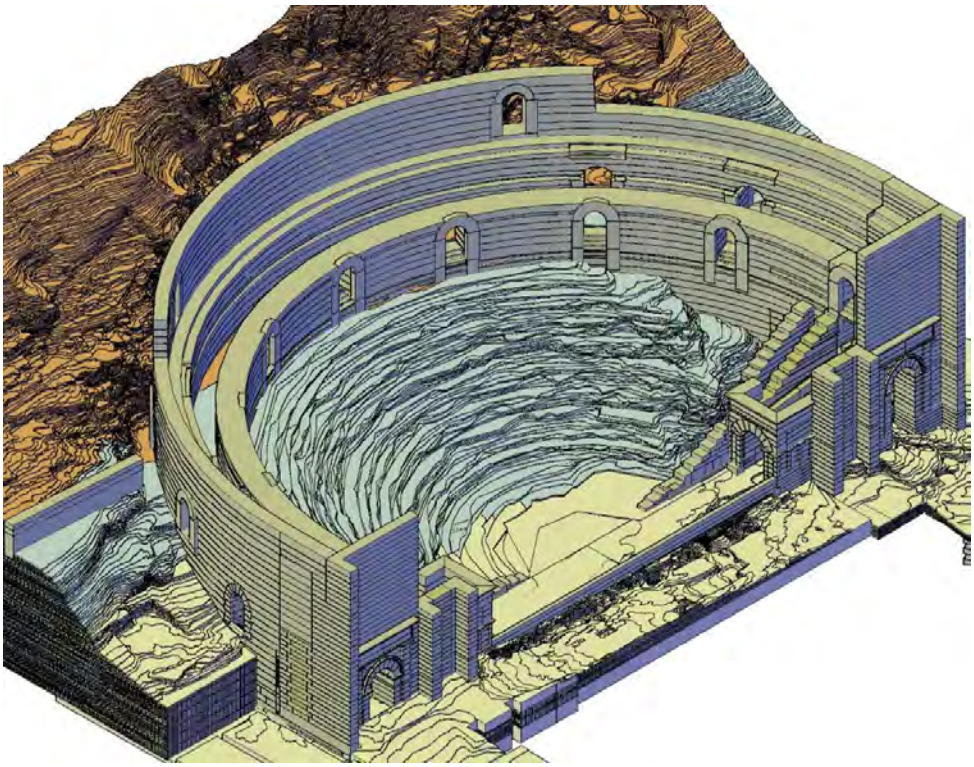
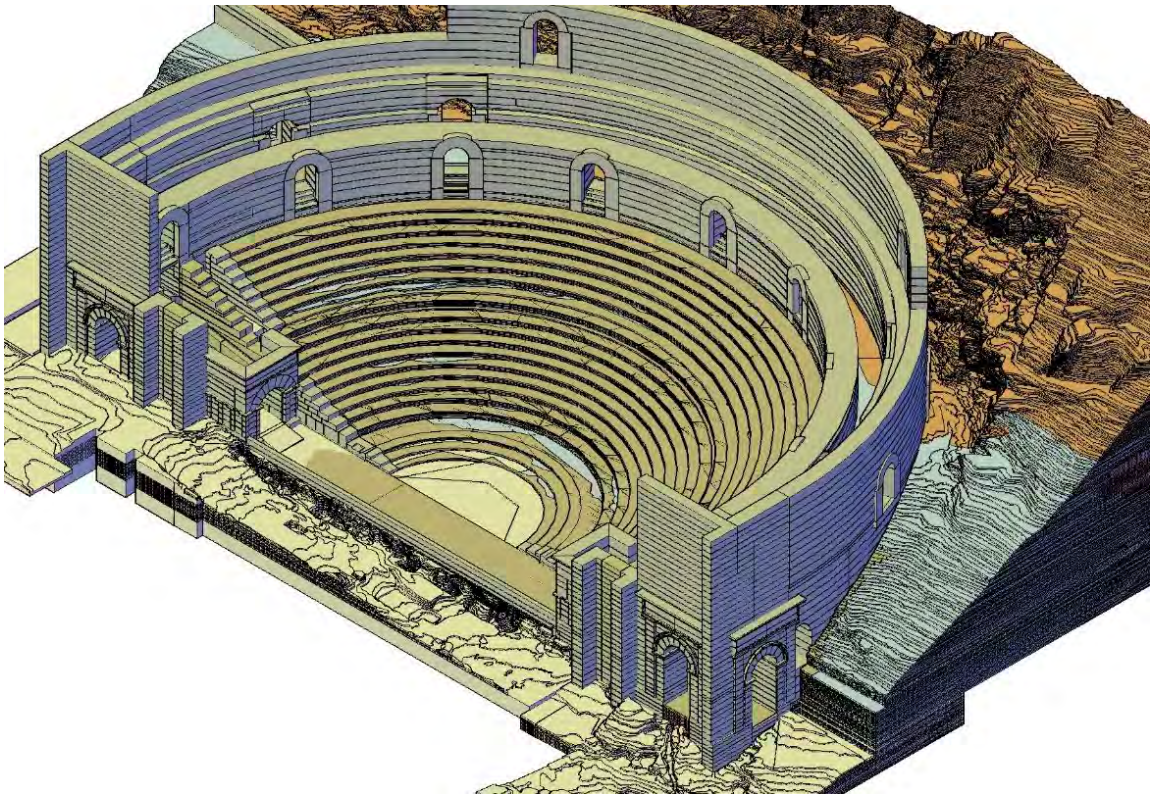


Fig. 123: Modelo en tres dimensiones con ubicación de la estructura de sostenimiento compuesta por dos muros de planta semicircular paralelos y muros diametral y su aprovechamiento de la pendiente de la colina (Fotografía: autor)

Fig. 124: Modelo en tres dimensiones representando la estructura básica de sostenimiento del teatro y el relleno con *aggestus* de rocas y tierras sobre el cajeado en la colina antes de la disposición del graderío (Fotografía: autor)



3.1 EL EDIFICIO DE LA *CAVEA*.

La *cavea* es la parte mejor preservada de las dos que conforman el edificio teatral. El estado de conservación del graderío, junto a la *orchestra* y el conjunto de restos del edificio, permite evocar su forma antigua. Se trata de uno de los teatros romanos de *Hispania* que mejor ha conservado su graderío y su *orchestra*. La caída de rocas y tierras desde la parte superior de la ladera formó una cubierta protectora, que sólo en algunas partes fue destruida. Esto permite contemplar su estado originario con su conjunto de grandes piezas de granito tallado, para acomodarse a la forma arquitectónica.

La *cavea* es un edificio en el que predomina el aspecto geométrico de la arquitectura. Su forma circular y el acúmulo de gradas sin decoración alguna, acentúa la impresión de fría disposición matemática de los elementos constructivos. La presencia de superficies planas y abiertas en la base, en la que se establecía el diálogo arquitectónico con el edificio de la *scaena,* acentúa aún más esta rigidez. Esta impresión debió ser aún mayor cuando aún se preservaba la disposición de la *summa cavea,* hoy perdida y reducida a restos desfigurados y parciales. La percepción como un edificio completamente simétrico era acentuada por la presencia de las *scalariae* que, casi como puras líneas, acentuaban su tendencia a una definición fríamente basada en un trazado geométrico.

La percepción geométrica del edificio de la *cavea* se articulaba con la presencia de una serie de elementos que enriquecían su disposición:

-los *aditus maximi* con sus salidas monumentales y la presencia de *tribunalia*.
-el corte producido por la salida de los *vomitoria* de acceso a los *tribunalia*.
-la presencia del *balteus* que sobre elevaba la *summa cavea* y que estaba horadado por puertas al final de las *scalariae*.
-la presencia de la caja escénica como perspectiva de cierre.

La disposición de tratamientos materiales suntuarios en la *proedria,* la *orchestra*, el *iter* y la *frons pulpiti*, recubiertos de ricos y exóticos mármoles de vivos colores diversos del granito, servía también como elemento de articulación. El tratamiento como un *ninfeum* de la *frons pulpiti*, con una desarrollo formal mucho más dinámico y la presencia de esculturas, sin duda se concertaban y conseguían reducir esa impresión geométrica y daban lugar a un espacio, que por su forma semicircular, concentraba las miradas y la atención en el interior.

La *cavea* estaba dividida en *orchestra*, *proedria*, *ima cavea*, *media cavea* y *summa cavea*, los elementos de separación estaban realizados mediante los *maeniana* o *praencinctionis* de los cuales se presentaban igualmente, *imus*, *medium* y *summa.*

Como final de esta parte se estudiará el conjunto conformado por el *iter*, los *aditus maximi* y la *frons pulpiti* o *parascaenium* que constituían la transición y articulación con el edificio escénico. Se divide su descripción en los siguientes apartados.

3.1.1 La *orchestra*
3.1.2 La *proedria*
3.1.3 El *imus praecinctio*
3.1.4 La *ima cavea*.
3.1.5 El *medius praecinctio*
3.1.6 Los *aditus maximi*
3.1.7 El *ambulacrum*, los muros perimetrales y la *summa cavea*
3.1.8 La *media cavea*
3.1.9 El *iter* y la *frons pulpiti*

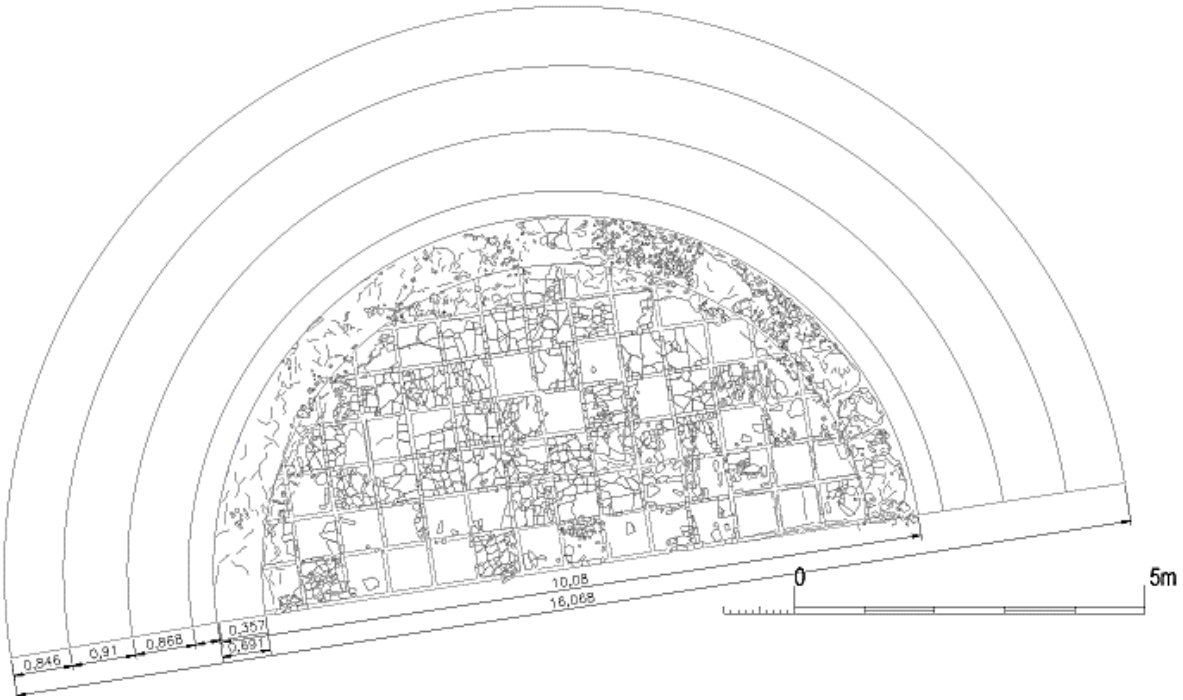


Fig. 125: Plano de la *orchestra* (Dibujo: autor).

3.1.1 La *orchestra*

La *orchestra*, excluyendo de ella a la *proedria*, queda definida por un semicírculo perfecto de 10,05 m /~34 *p* de diámetro. Presenta un suelo de piezas de mármol en *opus sectile* formado por cuadrados de una dimensión media de 58,8 cm / 2 *p*, separados por tiras de entre 5 y 6 cm / (1/5) *p* de ancho de mármol. Las tiras tienen así un décimo del ancho de las baldosas. En la confluencia con la *proedria* presenta un arco circular, que estaba revestido de mármol igual al de las gradas de la *proedria,* pero que quedaba ligeramente por encima del nivel de la *orchestra*. De esta forma actuaba como reposapiés, interfaz híbrida entre ambas partes, la parte plana de la *orchestra* y la parte escalonada de la *proedria*. La parte revestida por el *opus sectile* ocupa un semicírculo perfecto de un diámetro de 8,73 m / ~29,5 *p* de diámetro. El ancho de la franja que se sobre eleva por encima del *opus sectile* es de 66 cm / 2,5 *p*. Su presencia quizás evidencie la necesidad de más espacio en la *proedria*. La *orchestra* representa parte de la marmorización del teatro realizada en fecha posterior a su construcción.

El encaje entre las piezas de la *orchestra* y las de la *proedria* evidencia que el proceso de marmorización de ambos elementos fue contemporáneo. Delante de la *orchestra* y hasta la cara externa del muro de la *frons pulpiti* se desarrolla un amplio *iter* de 4,37 m / 14,75 *p*, que forma parte de la articulación del edificio escénico con el hemiciclo. Este espacio en parte queda ocupado por una serie de exedras y otros elementos que sobresalen del muro de la *frons pulpiti*, lo cual deja expedito para el *iter* una anchura de paso de 3,32 m / 11,2 *p*.

Se puede considerar un milagro el que la *orchestra* se conservase en el estado en que fue hallada en la excavación arqueológica. La caída de tierras desde la parte superior del teatro la preservó de la destrucción. La disposición geométrica tiene concomitancias con *Olisipo* y con *Augusta Emerita*, presentándose un material marmóreo muy similar al de este último teatro. Tratándose de una intervención posterior a la del momento de la construcción, cabe preguntarse dos cuestiones, como fue la anterior, y a que época corresponde la conservada, que sería una renovación. Los calzos usados para nivelar las nuevas piezas son de mármol blanco, quizás existiese una solución previa continua de mármol blanco. Para la datación, se presenta un amplio margen que oscila entre la fecha de la intervención del teatro de *Olisipo* en la mitad del siglo I d.C. o fechas tardías hacia el siglo IV d.C. La modificación completa del teatro de

Fig. 126: Detalle del dibujo de la *orchestra* (Dibujo: autor).

Olisipo, con el que se presentan numerosos puntos de conexión, ofrece la posibilidad quizás más plausible en cuanto a la datación. La *orchestra* formaba un todo con el *iter* y la *frons pulpiti* que se examinarán al final de esta sección.

3.1.2 La *proedria*

La *proedria* presenta tres gradas y un escalón o umbral previo que sirvió de reposapiés. Es de planta semicircular perfecta y queda delimitada por un *balteus* que se materializa en la formación de una ranura de planta semicircular, en la que se insertan los ortostatos que conforma el *pluteus*. Los diámetros de los semicírculos que definen esta zona del teatro son 10,04 m/≈34 *p* para el borde interior del reposapiés que bordea la *orchestra* y 16,55 m/≈56 *p* para el borde externo de la pieza que conforma la ranura en la que se encastra el *balteus*. El final del umbral o reposapiés e inicio de la primera grada se define en un diámetro de 10,76 m/≈36 ⅓ *p*. El final de esta primera grada e inicio de la segunda se define en un diámetro de 12,48 m/≈42 ⅕ *p*. El final de la segunda grada e inicio de la tercera de produce en un diámetro de 14,23 m/≈48 *p*. El final de la tercera grada e inicio del *balteus* con la ranura que sostiene el *pluteus* se define en un diámetro de 15,96 m/≈54 *p*. Aparentemente la ocupación fue de 81 personas.

El *balteus* presenta un canal de 12,9 cm de ancho por 10,5 cm de profundidad, unido a la parte posterior de la última grada de la *proedria*. En este canal quedaba insertadas los ortostatos de mármol oscuro que conformaban el *pluteus*. Las gradas de la *proedria* generan trasversalmente un grado de inclinación de 11º51’ (≈1/30 del círculo).

La *proedria* fue marmorizada a la vez que la *orchestra* con mármol color marfil. Probablemente la solución original de la *proedria* fue presentar las losas de granito como el resto del graderío. La costosa marmorización de la *proedria* exigió cortar piezas que también debieron adaptarse a los elementos verticales y que se sujetaron con anclajes de hierro. Los elementos verticales presentaron una moldura de coronación. No se presentan, aparentemente, restos de *sella* o *subsellia*; es difícil afirmarlo, ya que el conjunto fue expoliado totalmente, llegando a desaparecer los extremos de las gradas. El conjunto debió de ser bastante lujoso

Fig. 127: Aspecto de la *orchestra* en 2012, tras las restauraciones realizadas (Fotografía: autor).

como lo prueba la presencia del importante *pluteus* del *balteus* de mármol, que contó con tres puertecillas que quedan marcadas en el canal de base y con dos magníficas esculturas en forma de esfinge. Estas esculturas presentan grandes similitudes con la hallada por Mélida en la excavación del teatro romano de *Augusta Emerita*. Estas coincidencias en la decoración se repiten, y parecen aludir a programas de decoración compartidos en uno y otro teatro. La similitud entre las estatuas que adornaban la *frons pulpiti* con otras del teatro de *Olisipo*, hacen incluir a este otro teatro en las similitudes en la decoración.

La *proedria* como lugar de asiento de la élite colonial, debió ofrecer un aspecto suntuario al estar completamente revestida de rico mármol. Al conjunto del graderío se agregaba el *balteus* con las esfinges en *pendant,* con lo que todo en esta parte era suntuosa. La *proedria* tenía acceso directamente desde la *cavea* desde la *ima praecintio*, pasillo situado tras el *balteus*, a través de las puertecillas. Era el lugar de mayor privilegio del teatro, sólo comparable a los *tribunalia*.

En la *proedria* se mantenía un uso ritual ya que la puertecilla axial daba acceso a un primer *sacrarium* dispuesto inicialmente en la *ima praecintio* y, más tarde, al *sacrarium* definitivo de gran tamaño dispuesto axialmente en la parte baja de la *ima cavea*. Se trataba de elementos de culto de carácter imperial. Esto aportaba a este rico conjunto, conectado con la *orchestra*, un carácter sacro que se completaba en la *frons pulpiti*.

Es probable que, en el momento de la marmorización, la *proedria* resultase exigua ya que se añadió un espacio suplementario a sus pies invadiendo el perímetro de la *orchestra* y consiguiendo así una grada más. Al ser imposible ampliarla hacia arriba se hizo lo contrario. Quizás la necesidad representativa social era superior en el momento de la reforma, y el espacio disponible no podía acogerla. Ya que lo representativo era una de las características más destacadas de este espacio.

La profunda reforma de los revestimientos de esta área nos define una de las características de la variabilidad de la propuesta arquitectónica. Partiendo de una construcción inicial y llegado el momento, se acometían modificaciones que implicaban un cambio considerable destruyendo la configuración primera. Es un efecto de la moda, de la búsqueda

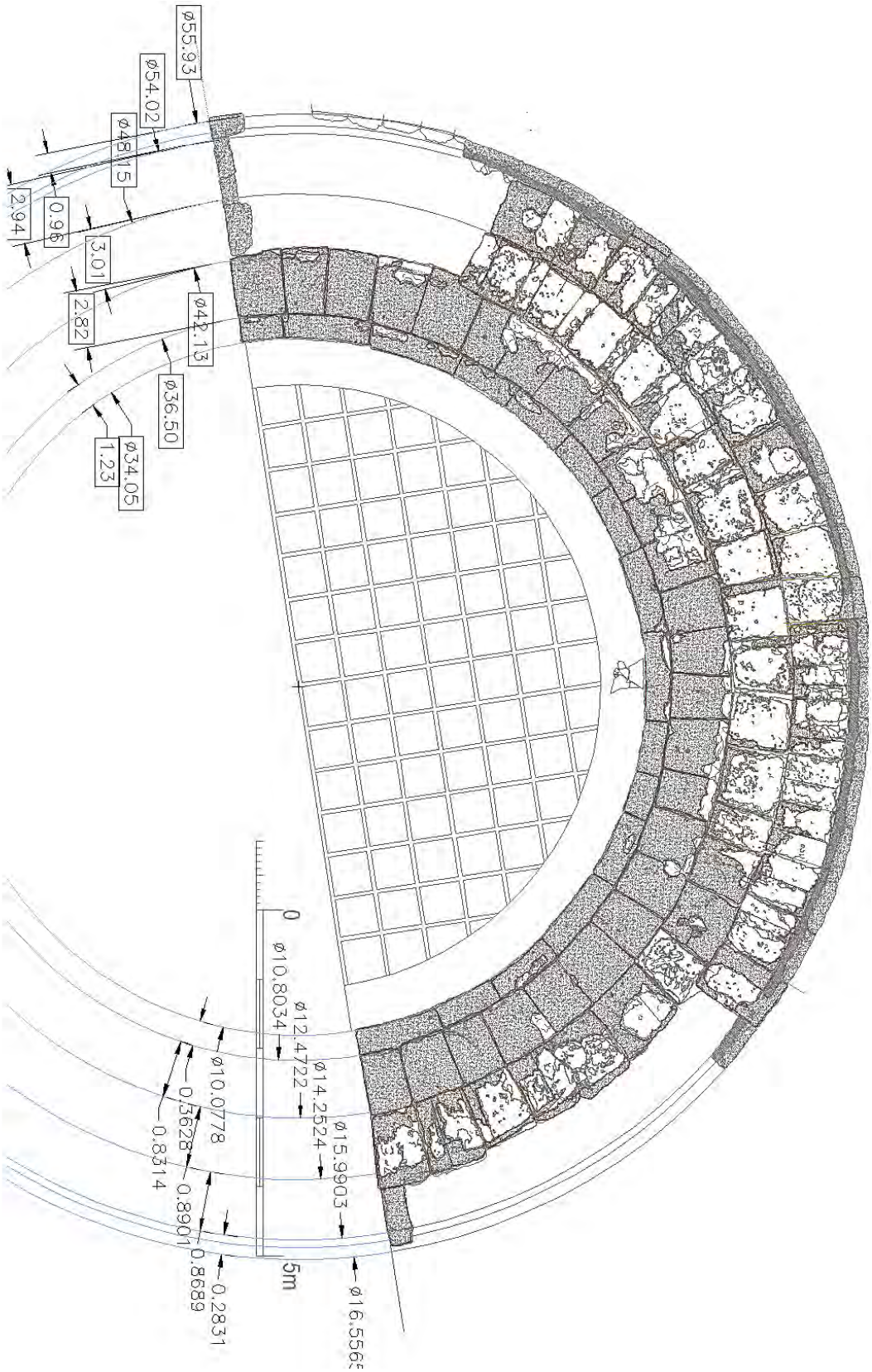


Fig. 128: Estado de la *proedria* tras la realización de la excavación (Dibujo: autor).

del impacto de lo nuevo en un edificio existente, persiguiendo reforzar la representatividad. El donante o *evergeta* procuraba la significación social, a través de modernizar y enriquecer esta parte, una de las más representativas del teatro.

Fig. 129: Aspecto de la *proedria* tras la restauración de 2012 (Fotografía: autor).

3.1.3 La *ima praecinctio*

Más allá de la *orchestra* y de la *proedria* el siguiente elemento en el desarrollo del hemiciclo, es un pasillo o plataforma horizontal que separa la *proedria* de la *ima cavea*. Se trata de un semicírculo concéntrico a la *proedria* situado detrás del *balteus*. Su trazado comienza en el círculo de 16.48 m /≈55 ½ *p* de diámetro y termina en otro de 18.82 m/≈63 ½ *p* de diámetro desde el centro de la *orchestra*. Presenta así un ancho de 1.14 m /≈4 *p*.

En la zona central presenta los restos rebajados de un antiguo *sacrarium* que fue eliminado cuando se construyó el nuevo en la zona central de la *media cavea*. Dado que la base de este antiguo elemento estaba labrada en la pieza, probablemente se trate de la solución originaria.

Fig. 130: Dibujo de la *ima praecinctio* tal y como descubierta en la excavación y trazado hipotético (Dibujo: autor).

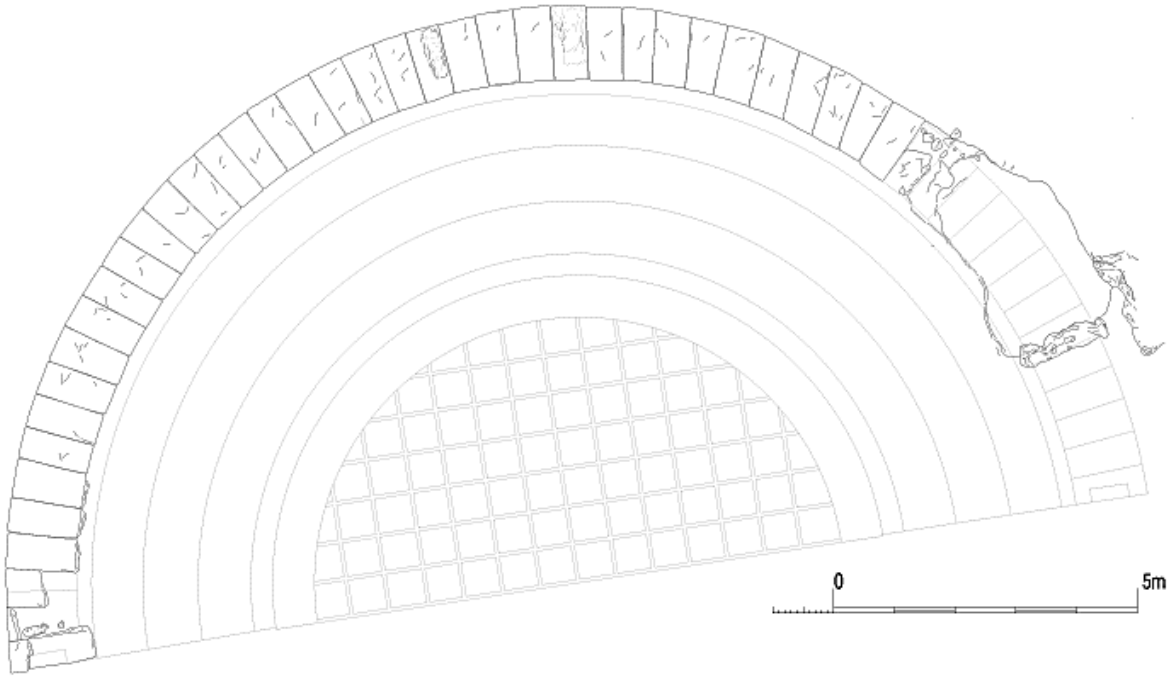


Fig. 131: Aspecto de la *ima praecinctio* en 2012 (Fotografía: autor).

3.1.4 La *ima cavea*

La *ima cavea* se extiende como la parte más baja del graderío del hemiciclo, entendiendo a la *proedria* y el *balteus* como parte de la *orchestra* y considerando la *ima praecintio* como ándito o lugar de paso. Se desarrolla concéntricamente a la *ima praecintio* y está limitada en sus extremos diametrales por los *analemmas*. Tan sólo en las dos últimas gradas contacta con el cuerpo de los *aditus maximi,* pero no tiene relación funcional con ellos ya que, a esa altura del graderío de la *cavea*, las dos últimas gradas de la *ima cavea* no continuaban por encima de los *aditus maximi,* sino que los elementos sobresalientes de éstos los limitaban verticalmente.

Comienza en un círculo de 18,82 m/≈63 ½ *p* de diámetro en la parte excéntrica de la *ima praecintio* y termina en un círculo de 31,32 m/ ≈106 *p* en la parte interna de la *media praecintio*. Presenta un ancho del sector de círculo de 6,20 m/ ≈21 *p*. Contiene un reposapiés o umbral y 8 gradas.

Cada grada presenta una media de 0,74 m/ 2 ½ *p* para el asiento, y 0,39 m/ 1 ⅓ *p* de altura En la parte baja se presenta un umbral de 0,291 m/~1 *p* por 0,44 m /~1 ½ *p* de altura. La

Fig. 132: Aspecto del final de la *ima cavea* y *proedria* y del muro de la *analemma* occidental en 2010 (Fotografía: autor).

Fig. 133: Aspecto de la *ima cavea* y el *sacrarium* de la fase II (Fotografía: autor).

altura total de la *ima cavea* entre las *praecinctionis* es de 3,79 m /12 4/5 *p*. Teniendo en cuenta la dimensión de la *praecintio* inferior, se puede trazar una línea recta inclinada que pasa desde el borde exterior del *balteus*, pasando por las aristas de las gradas con un ángulo de 28° 23'. La altura del umbral inferior y la altura de la *media praecintio* sirven para ajustar exactamente esta línea, lo que constituye un estricto cumplimiento de Vitruvio (5.3.4), no siendo esta la única coincidencia, ya que también las dimensiones de altura y anchura del asiento y la pendiente general son conformes a Vitruvio (5.6.3). Se presenta una medida cercana al límite de altura y al límite de anchura de la norma vitruviana. Resulta así un teatro cómodo y con una pendiente del graderío baja, dentro del margen señalado por los estándares vitruvianos. Esta coincidencias son reveladoras. O bien el arquitecto del teatro romano de Medellín conocía el tratado de Vitruvio, o bien los valores recogidos por Vitruvio eran una práctica habitual que se aplicó en Medellín. El establecer la pendiente del teatro tenía una gran importancia en los costes de la construcción y en la ocupación resultante.

La *ima cavea* queda dividida en cuatro *cunei* por tres *scalariae*, que se sitúan en el eje central y a 45º de él. Se presentan además dos *scalariae* que recorren las *analemmas*. A la *ima cavea* se accedía a través de la *ima praencinctio*, y a esta por dos escaleras que existen en las zonas extremas de contacto con la *orchestra*. Una vez en la *praencinctio* inferior se podía acceder por las cinco *scalariae* a los cuatro *cuneus*. El número de gradas de la *ima cavea* relaciona al teatro romano de Medellín con los teatros de *Baelo*, *Caesaraugusta*, *Olisipo* o *Regina*. Una estimación de la ocupación la sitúa en 570 personas.

En el centro de la *ima cavea* se presenta un *sacrarium*, que fue dispuesto posteriormente rompiendo las gradas. Se dispuso en el eje central con su entrada sobre el umbral de la base de la *ima cavea*. Presenta un área interna de es de 3,35 m/~11 ⅓ p de ancho por 2,25 m/~7 6/10 p. Tiene grandes semejanzas con el mismo tipo de estructura existente en el teatro romano de *Augusta Emerita*. Se trata de una nueva coincidencia, que parece demostrarnos que las intervenciones de Mérida, en este caso de época trajanea (Trillmich, 1989-1990, pág. 93), se replicaban en Medellín. Es como si la voluntad del promotor de la obra, en este caso parece ser el *praefectus imperialis* Q. Acutius Faienanus (Stylow & Ventura Villanueva, 2018, pág. 171), fuese la de celebrar el duunvirato quinquenal de Trajano en 106-107, y contase con hacerlo

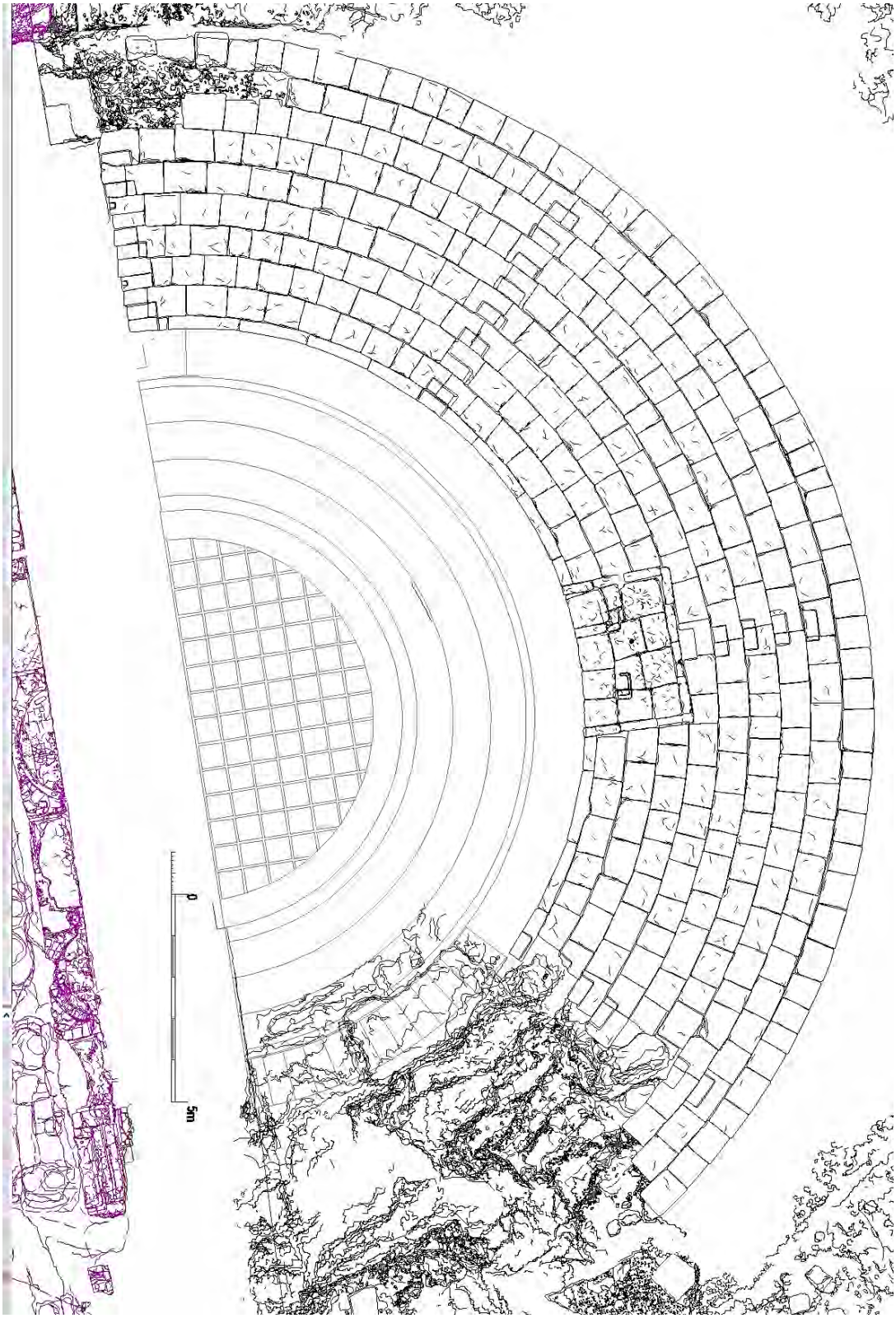


Fig. 134: Plano de la *ima cavea* e *ima praecinctio* (Dibujo: autor).

tanto en Mérida como en Medellín, como si ambas ciudades estuviesen estrechamente vinculadas.

Una característica importante es la observación de la disposición de las *scalariae*, ya que son una marca del trazado geométrico del teatro. El proceso geométrico de trazado matemático del teatro se ve así materializado y marcado en el propio edificio.

Fig. 135: Aspecto de la *ima cavea* y *proedria* en 2012 (Fotografía: autor).

3.1.5 La media *praecintio*

La *media praecintio* separa la *ima cavea* de la *media cavea*. Es un estrecho pasillo que se eleva ligeramente sobre la última grada de la *ima cavea*. Queda limitada por el umbral o reposapiés que inicia la *media cavea*. Vista su posición en la sección transversal es evidente que tuvo como fin manifestar la separación entre *media* e *ima cavea*, y permitir el paso de personas sin alterar la inclinación del graderío. Así se puede trazar una línea inclinada que, en sección, recorre perfectamente los vértices de las gradas sin ningún desvío.

Fig. 136: Aspecto de la *ima cavea*, *proedria* y *orchestra* en 2012 (Fotografía: autor).

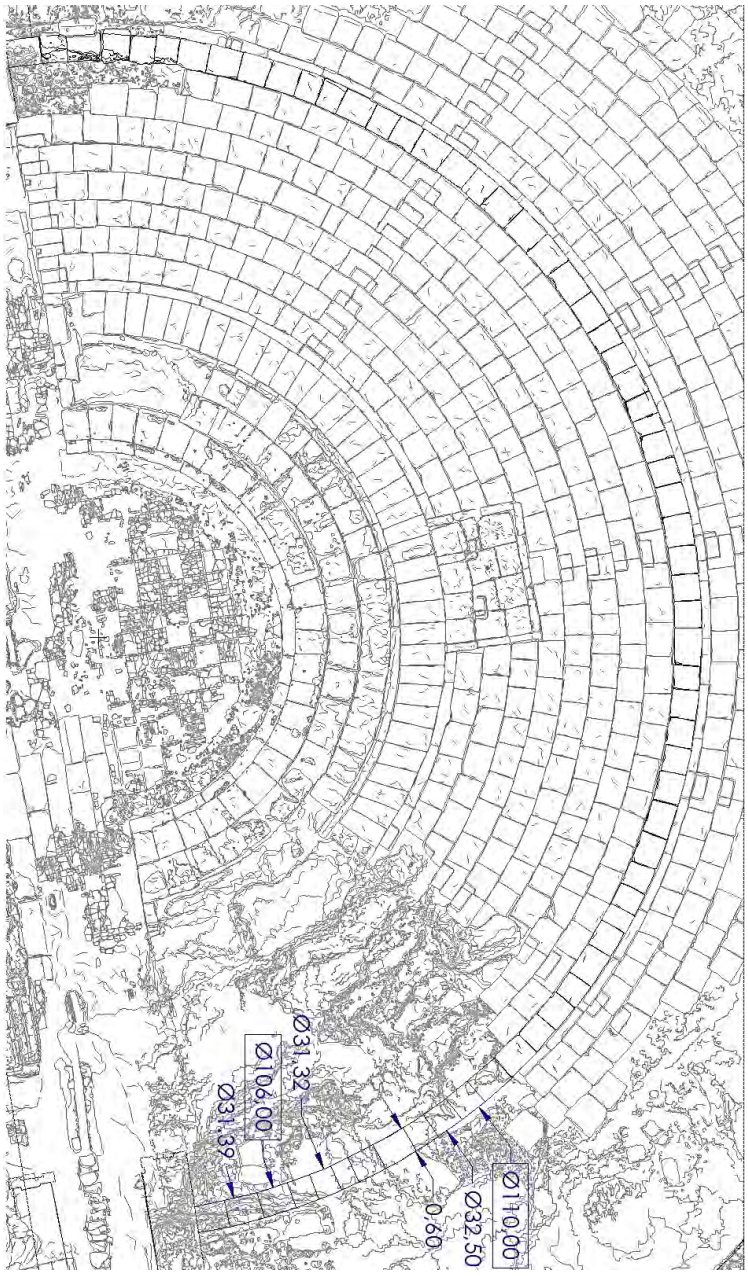


Fig. 137: Plano de la *media praencinctio* en el estado de descubrimiento (Dibujo: autor).

Es un anillo concéntrico a la *ima cavea* comenzando en un círculo de 31,32 m/ ≈106 *p* de diámetro y finalizando en un círculo concéntrico al anterior con un diámetro de 32,50 m /≈110 *p*. Presenta así un ancho de 0,60 m/≈2 *p*. Su nivel está elevado 0,10 m/≈⅓ *p* sobre el nivel de la última grada de la *ima cavea*. El umbral que limita la *media praecintio*, por su parte exterior se eleva 0,43 m/≈1 ½ p sobre su nivel, de esta forma se mantiene correctamente la pendiente constante de la *cavea*. El ancho de 0,60 m/≈2 *p* es exactamente la mitad de la *ima praecintio*. Si fuera más ancha habría exigido que el umbral de la *media cavea* hubiese sido más alto para poder mantener la pendiente del graderío. Según Vitruvio (5.3.4) esta característica de mantener la pendiente se debía a la propagación del sonido.

La *media praecintio* marcaba la separación entre la *ima cavea* y la *media cavea*, marcando la barrera entre dos zonas de ocupación en cumplimiento de la Lex Roscia Teatralis. Se trata de una interrupción arquitectónica que marca una separación social en el público, presenta una materialización suave ya que ningún elemento arquitectónico imposibilita el paso de una zona a otra, por lo que el cumplimiento de la jerarquía de las localidades del teatro era laxa en la época de construcción del teatro, o se fundamentaba en multas. En todo caso, si queda marcada la separación, que no deja de mantener la misma pendiente en la sección de manera que se percibe una ejecución geométrica admirable para los medios de la época.

3.1.6 Los *aditus maximi*

Dado que la disposición de la *media cavea* depende de la presencia de dos elementos, los *aditus maximi* y el *ambulacrum*, se describen estos elementos en primer lugar, antes de pasar a la descripción de la *media cavea*, que se apoyaba en parte sobre los *aditus maximi* y quedaba contenida, definida y tenía acceso por su parte superior, a través del *ambulacrum*.

El teatro romano de Medellín presenta sendos *aditus maximi* o *parodoi* que conducen desde el exterior del edificio al *iter* y *orchestra*, y en los que se situaban las entradas

Fig. 138: Sillares en *opus quadratum* formando la parte lateral derecha de la entrada monumental (izquierda). Vista general del *aditus maximus* occidental mostrando la entrada monumental y los restos de la bóveda de *opus latericium* que aún conserva restos del *opus caementicium* en su parte superior (Fotografías: autor).

monumentales Los *aditus maximi* estaban cubiertos por estructuras abovedadas, para permitir que las gradas se extendiesen sobre ellos hasta un cierto punto del plano inclinado del graderío, en el cual quedaba cortado por un plano vertical. También servían para disponer sobre ellos los *tribunalia* o palcos. Se formaban así las *confornicationes* o pasajes abovedados a suficiente altura y con dos entradas, una hacia el exterior y otra hacia el interior del teatro.

En el caso de Medellín los pasajes cubiertos se sitúan en los extremos del hemiciclo, al otro lado del eje que define el semicírculo de la *cavea*, por lo que producen una planta en herradura. Dada la situación aprovechando la pendiente de la colina, *in montibus*, en la que se ubica, esta es la opción más sencilla. Se desarrollan dentro de una parte del edificio que, necesariamente, exigía una construcción totalmente artificial, no pudiendo beneficiarse de la presencia de la colina sobre la que se erige el teatro. De esta forma los *aditus maximi* son los únicos pasajes *subcavea*, que se presentan bajo la *ima cavea* y la *media cavea*. Los *aditus maximi* conforman de esta manera la parte baja de la estructura artificial que define el hemiciclo en sus extremos, al estar más allá de la línea diametral, no quitan espacio del graderío, sino que le añaden un área más allá de esta línea. Esto es típico de los teatros medianos o pequeños como el de Medellín.

La anchura del teatro romano de Medellín es de 61,10 m/≈207 *p* de diámetro, el edificio de la *scaena* tiene una longitud de 44,20 m/149 *p*, por lo que el muro diametral del hemiciclo sobresale con respecto al edificio escénico dejando dos tramos de 8,45 m/28 ½ *p* a cada lado, donde se forman las *versurae* o espacios abiertos de entrada al teatro. Los dos tramos sobresalientes son los extremos del muro diametral, y por ello en esta parte la pendiente del graderío alcanza su mayor altura. En estos puntos se situaban las entradas monumentales al teatro, dispuestas sobre el muro diametral, formando así la entrada perpendicular al citado muro. Ello exigía un recodo o cambio de dirección de 90º para dirigirse hacia la *orchestra*. Esto vulnera lo expuesto por Vitruvio (5,3,5), referente a que las entradas y salidas se dispusieran en una línea recta continua: "*directos sine inversuris faciendos*". Sin embargo, son muchos los teatros romanos de Hispania en los que esto ocurre, por poner el ejemplo más próximo y que, probablemente influyó en la solución de Medellín, en el de Mérida, donde se presenta el mismo esquema de entrada monumental en recodo. Frente a estas entradas se producían espacios libres o *versurae*, que servían para aproximarse a las puertas del edificio teatral. En el lateral y formando un diedro se presentaban las entradas al edificio escénico. En el *aditus maximus* oriental del teatro romano de Medellín, se presentaba también una segunda entrada en la línea radial, con lo cual se cumpliría el principio de Vitruvio.

Los *aditus* se forman añadiendo muros paralelos a las *analemmas*, que se separan 2,28 m/ 7 4/5 *p* que es el ancho del pasaje. Es este muro paralelo el que recibe el apoyo del edificio escénico, por lo que los *aditus* conforman un elemento de sumo interés en lo arquitectónico y

Fig. 139: Aspecto de la bóveda de *opus latericium*. Aspecto de la parte norte, donde el expolio del muro separado entre *aditus* y *vomitorium* de la *tribunalia* reducido a una hilada, deja ver el pasaje del *vomitorium* de la *tribunalia*. Vista general del *aditus*, al fondo la *orchestra*, en primer plano el umbral de la puerta de acceso cubierto por un arco servía de transición entre la bóveda de *opus quadratum* y la de *opus latericium* (Fotografías: autor).

en lo constructivo. Son la charnela entre un edificio, cuyo planteamiento es esencialmente semicircular la *cavea*, y otro que parte de la ortogonalidad como tema dominante, el edificio escénico. Se produce así la unión a través de un elemento ambiguo. Esto se manifiesta claramente en la planta, no tanto en la sección, donde las gradas terminaban contra la pared sur del teatro.

Es en este punto dual del edificio, en el que precisamente se plantea la entrada monumental, con gran efecto psicológico. Un arco monumental, adornado con estatuas broncíneas (al menos en la parte occidental hubo una *thoracata* colosal de bronce de Augusto) (Nogales Basarrate, Guerra Millán, & Marcos Fernández, 2023), daba paso a un amplio pasillo abovedado, en el que (al menos en el caso occidental) se obligaba al usuario a cambiar de dirección 90º. Tras cierta distancia la bóveda comenzaba a descender en altura, hasta presentar una salida monumental al espacio interno de la *cavea* y a la apertura del edificio escénico dejando ver la *frons pulpiti*. Debía ser un trayecto mágico, en el que se sorprendía al visitante con la entrada a un mundo irreal muy diferente del exterior, en el cual además se producía la representación teatral. Era así quizás el efecto arquitectónico más espectacular, con el tránsito de lo externo al mundo interno del edificio teatral.

Por ello las soluciones constructivas fueran más lujosas con un despliegue de uso de *opus quadratum*, enriquecido con la entrada monumental externa y con la salida a la *orchestra*. En las entradas existió un desarrollado esquema arquitectónico de carácter representativo, puesto que en la planta se han conservado pilastras que anuncian la presencia de un entablamento, seguramente dotado de epigrafía, y una cornisa. En la salida hacia la *orchestra* se presentaba también un arco monumental, que además quedaba cubierto por las *tribunalia* o palcos reservados. Estas salidas contarían seguramente con elementos epigráficos, quizás con un homenaje al *conditor* como en el caso de *Augusta Emerita*. El pasaje estaba cubierto por una bóveda, probablemente de *opus quadratum* en la zona principal, y tras ella por una bóveda de *opus latericium* hasta salir a la *orchestra*.

No sólo eran especiales los materiales utilizados, también su misión estructural pues en esta parte el teatro alcanzaba una altura considerable, al no contar con el apoyo de la colina y alcanzarse la altura de la *summa cavea*. Esto producía empujes, de tal forma que una masa importante de *opus incertum* que descansaba sobre las bóvedas, servía de contrapeso y estabilización.

La planta no sólo presentaba la entrada principal, sino también la entrada a los *tribunalia* que contaban con un *vomitorium* específico. Este era ascendente para salvar la diferencia de altura entre la entrada y el *tribunal*. Curiosamente quedaba abierto a la *cavea* en cuanto atravesaba el muro perimetral, quizás la misión era que el público pudiera ver la entrada del

Fig. 140: Fotografía de la bóveda donde se aprecia el relleno de *opus caementicium* en la parte central. Dos aspectos de la salida del *aditus maximus* a la *orchestra*. Se aprecian las salidas apilastradas (Fotografías: autor).

personaje distinguido que ofrecía la celebración. En todo caso se trataba de pasajes privados, el estrecho arco de entrada con huellas de haber tenido una hoja de puerta, lo avala. La confluencia de estas entradas privadas con las entradas monumentales de los *aditus* parece haber sido resuelta de maneras diferentes en un lado y en otro del teatro, el lado occidental quedaba en contacto directo con el foro, mientras que el oriental daba a otra parte, menos representativa, de la ciudad.

En la parte oriental parece haberse dispuesto el esquema más claro. El *aditus* contaba con dos entradas, una radial en la dirección del muro diametral, y otra que se abría hacia el sur en recodo. Es una disposición que recuerda a la del arco quadrifonte, en este caso con tres caras abiertas. El *vomitorium* oriental del *tribunal* contaba con su entrada independiente, con disposición radial y accesible directamente desde el exterior para que el usuario no tuviera que cruzarse con nadie.

En la parte occidental este esquema se confunde, por un lado sólo existe una entrada en recodo, la radial queda impedida por la presencia de la *porticus* septentrional del foro, por otro tampoco puede darse la entrada radial al *vomitorium* del *tribunal*. Ello plantea una solución anómala recurriéndose a un recodo, que tiene que terminar en una cota más elevada de la ladera por lo que es ascendente. Otra anomalía más es que, en lugar de ser independiente, tiene comunicación con el *aditus*, perforando el muro que los separa, a ello se añade que el pasaje en recodo de acceso al *vomitorium* es mucho más ancho que éste. Todo ello hace pensar en que se aprovechó la situación para crear un acceso desde el foro hacia la parte alta de la ciudad pasando por el interior del teatro. La presencia de un umbral y de los restos de una puerta que impedía el acceso al teatro a través del *aditus* y al *vomitorium* parecen demostrarlo.

Se produce así una arquitectura acomodaticia que pierde su vigor geométrico, su rigor, por mor de resolver un problema que no se resolvía con una disposición arquitectónica específica. Parece que se forzó la posición del teatro en el esquema foral, sin permitir resolver esta comunicación urbana por otro medio. En general vemos en la diferente disposición de los *aditus* una actitud proyectiva concesiva a peculiaridades del entorno, detrayéndolo de la pureza de un modelo proyectivo más puro que, por ejemplo, renuncia a la simetría en los *aditus*, elementos definitorios. Estas soluciones de compromiso no empañan la pericia de la solución del proyecto y de su ejecución constructiva que, aunque muy perdida y expoliada hoy, debió ser magnífica y son pruebas del ajuste de un proyecto ideal a una realidad compleja.

3.1.7 Los muros externos, el *ambulacrum* y la *summa cavea*

La parte más peculiar de la arquitectura del edificio de la *cavea* del teatro de Medellín es quizás el conjunto formado por los muros externos y la conformación del *ambulacrum* y la

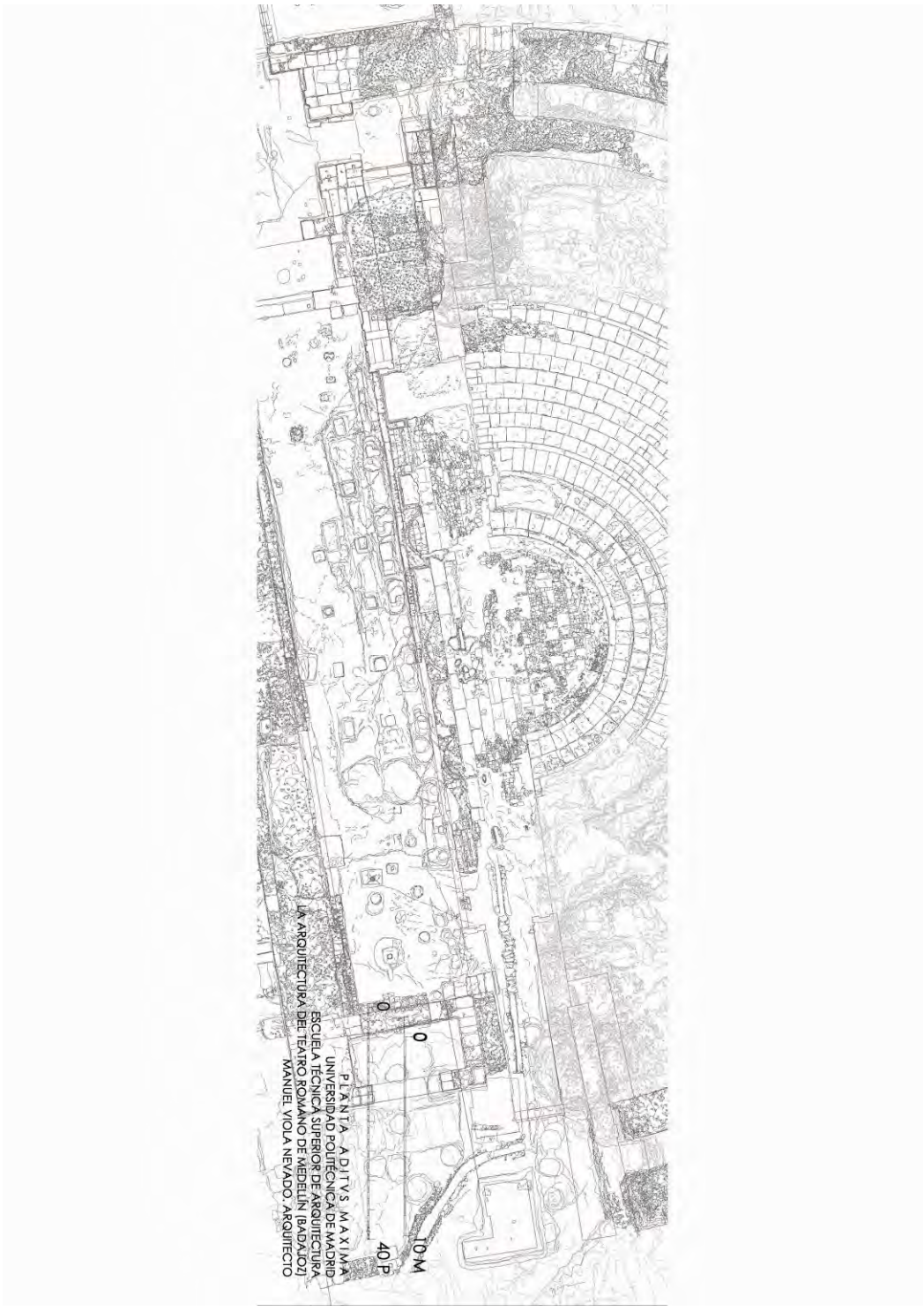


Fig.141: Plano de los *aditus maximi* (Dibujo: autor).

summa cavea. Es un caso definitorio y una característica singular, una concreción arquitectónica de la necesidad de señalar la jerarquía de las diferentes clases sociales que ocupaban el teatro. Esta marca de clase, que retrataba la cerrada organización social de la época de Augusto, cristaliza en una forma arquitectónica en el teatro.

Hubiese bastado un simple muro perimetral externo y la prolongación en la misma línea inclinada de la *media cavea* para crear la *summa cavea*. Sin embargo, nos encontramos con un complejo sistema, que al igual que en el caso de los *aditus maximi,* muestra la pericia a la vez

Fig. 142: Puerta 2 oriental del *ambulacrum* (izquierda). Restos de *opus caementicium* que mantienen la impronta del arco exterior de la puerta 1 oriental (centro). Restos de *opus caementicium* en el muro exterior que guardan la impronta de la bóveda del *ambulacrum* (Fotografías: autor).

que la obediencia a un esquema, procedente de una clara filología de modelos arquitectónicos. Es un sistema eficaz ante varios problemas proyectivos impuestos en una solución única, pero que obliga a esfuerzos de la arquitectura, de la construcción y de la adecuación del agreste entorno de la colina, fruto de la selección del modelo *in montibus*.

La más clara imposición es la separación, radical en este caso, entre el público que tenía el derecho de asistir a la *media cavea* y aquel otro al que sólo le estaba permitido ocupar la *summa cavea*. Era necesario un sistema de entradas independientes y el garantizar que no hubiera forma física de pasar de una zona a otra, lo que se resolvió con la disposición de un alto *balteus vertical*, lo que contrasta con la tenue separación física entre *ima* y *media cavea*.

A esto se añadió otro problema proveniente del estricto sistema de separación en estratos sociales. La separación entre *ima cavea* y *media cavea* se manifiesta en la discreta *media praecintio,* que vista desde la *orchestra* es casi imperceptible, un rasgo arquitectónico leve que ,en la práctica, no consigue afectar a la percepción de la claridad geométrica de la pendiente continua del graderío en el conjunto de *media* e *ima cavea*, tampoco a la expansión del sonido, honda preocupación de Vitruvio, que le dedica pasajes y pasajes, lo que demuestra que era una sección de la teoría arquitectónica de los teatros de su época que resultaba de gran importancia. Puesto que al fin el teatro era una máquina arquitectónica de transmisión de sonido, dado que la arquitectura del teatro tenía los fines prácticos de:

-permitir y facilitar la transmisión del sonido.
-hacer posible la visión de la representación y de la escenografía.
-resolver la ocupación y la evacuación del público en sus diferentes categorías sociales.
-hacer viables la representación de los actores y las labores escenográficas a través de la tramoya.

Era claro que la disposición de una separación física entre *media* e *ima cavea* vulneraba claramente el primer y el segundo objetivo, y únicamente facilitaba el tercero en su aspecto separativo. Ello no implica que no existiera un sistema coercitivo, puesto que se sabe por los textos clásicos de la práctica de las multas a aquellos espectadores que, obligados por su extracción social a ocupar la *media cavea,* se desplazaban a la *ima cavea*. Esta era quizás la falta que pretendía resolver la Lex Roscia Teatralis dentro de la recategorización social impulsada por Augusto. Pero dado que era necesario garantizar un acceso diferente a los ocupantes de la *media cavea,* se reservó para ellos la obligación de acceder al teatro por la parte alta de esta zona y tan sólo descender por las *scalae* hasta ocupar su lugar, sin ultrapasar la *media praecintio*.

Esto implicaba que tuviesen que acceder por el perímetro del edificio de la *cavea*, ya que debían hacerlo desde su parte alta, pero a esta obligación se sumaba la anterior del alto *balteus*, que impedía que a los ocupantes de la *summa cavea* mezclarse con los de la parte inferior. Por ello se elevó la *summa cavea*, para dejar espacio a las entradas a la parte alta de la

Fig. 143: Restos de *opus caementicium* en puerta 1 oriental que muestran la impronta de los sillares del arco exterior de la puerta y de la bóveda de *opus latericium* del interior (izquierda). Arranque de la parte oeste de la puerta 2 oriental (centro). Arranque de la jamba ese de la puerta 2 oriental vista desde el exterior (Fotografías: autor).

media cavea. Esto se pudo resolver mediante entradas radiales a cada una de las *scalae* de la *media cavea*, que doblaban su número con respecto de la *media cavea*. Una de las servidumbres que impuso la disposición *in montibus*, fue la de imposibilitar las entradas radiales en la zona central por la presencia de la roca, por ello y por la facilidad que aportaba para la ocupación y la evacuación de la *media cavea,* se decidió realizar un pasillo anular que recorriese todo el perímetro externo superior de la *media cavea*, de esta forma los espectadores podían deambular hasta encontrar la entrada radial que correspondía al *cuneus* que querían ocupar. Este *ambulacrum* al quedar situado bajo la *summa cavea* se convertía en *crypta* y repetía el recurso del pasaje cubierto que ya hemos visto en los *aditus*. Esta disposición provenía del modelo de referencia utilizado para el proyecto del teatro.

Al quedar situada sobre este dispositivo, la *summa cavea* conseguía estar separada físicamente por un alto balteus, esta eficaz solución conllevaba no obstante sus problemas, ya que por un lado complicaba constructivamente la solución arquitectónica, puesto que ahora se hacían necesarios no uno, sino dos muros perimetrales externos, una bóveda rebajada anular y por otro era obligatorio un sistema de pasos radiales a través de los dos muros, con los consiguientes complicados encuentros en los abovedamientos. Sobre este anillo resultaba ya sencillo superponer la *summa cavea*, si bien más costoso por el suplemento de altura. No obstante, se generaba otro problema, que tenía su origen en la disposición *in montibus* que en un sentido ayudaba y en otro dificultaba. Se trata de las entradas y accesos al *ambulacrum* y a través de él a la *media cavea* y, por otra parte, a la *summa cavea*. La disposición de la ladera ayudaba como escalera natural, resultando más sencillo hacer ascender a ambos grupos de espectadores la altura necesaria hasta el nivel del *ambulacrum* y después hasta el nivel de la *summa cavea*. La dificultad física de tener que ascender por la ladera era una marca más de las cargas de ocupar una posición inferior en el estrato de clases sociales, y evitaba la necesidad de disponer complejas escaleras internas, como por ejemplo ocurre en el teatro de Mérida para acceder a la *summa cavea*, ya que se tenía la escalera de la propia ladera.

Sin embargo, frente a un teatro *in plano*, el recorrido de la pendiente de la ladera permitía tan sólo el acceso en el punto en el que la pendiente se encontraba con el nivel del *ambulacrum* y con el de la *summa cavea*. Es decir, frente al deseado esquema de las múltiples entradas radiales, nueve en el caso de la *media cavea*, cada una orientada conforme a la *scalae* correspondiente, permitiendo dividir el flujo de los espectadores en nueve partes; se presentaban tan sólo dos o a lo sumo tres entradas. Las entradas de la *media cavea* se situaban

Fig. 144: Parte externa occidental con reconstrucción de la puerta *pylon* al *vomitorium* del *tribunal* occidental y acceso al teatro y al foro desde la parte superior. La reconstrucción pertenece a la intervención de Manuel Cuadrado Isasa de 1972 (Fotografía: autor).

a unos 45º del eje central y eran inviables por la parte central y por las partes diametrales. El mismo problema se presentaba en la *summa cavea*, donde sólo podían producirse en la zona del eje central.

Esta deficiencia de la resolución arquitectónica es manifiesta en Medellín, la rocosa conformación de la ladera, con durísima cuarcita, vino a dificultar la resolución de tal forma que la ejecución resultó farragosa y descuidada, falta de una solución correcta en lo que se advierte en los restos conservados. Por ello probablemente la ocupación y vaciado de la *media* y *summa cavea* debió de ser difícil. Parece que la resolución del teatro se proyectaba hacia dentro con una arquitectura introvertida, a la que parecía importarle poco, o ser un asunto secundario, el como llegaran los espectadores hasta su asiento, lo importante era la experiencia del espectador en el interior, y quizás esta solución deficiente de las entradas fuese, en cierto modo, premeditada para producir en el espectador la sorpresa o la magia del paso del exterior al interior del teatro.

Esta arquitectura de la introversión se manifiesta no sólo en la solución del sistema de entradas, sino también en el aspecto externo del edificio de la *cavea*, que se resolvió con un duro muro de *opus incertum*, cuyo único accidente eran las portadas de entrada en *opus quadratum*. No se hicieron muchas concesiones al aspecto exterior de lo que debía parecer una fortaleza o una mole impenetrable en cierto modo. La apertura de los vanos constituyó el único motivo aparente de expresión y articulación arquitectónica. Se trataba en todo caso de una fachada tosca y recia, austera, muy lejana a las entradas monumentales o del desarrollo arquitectónico que se observa, por ejemplo, en el teatro de Marcelo en Roma. Se entiende que la fachada externa de hemiciclo no pretendía hacer ninguna concesión a lo superfluo, su expresión era la de la pura funcionalidad, salvo en las entradas monumentales de los *aditus*, todo parece indicar que el teatro era externamente de una arquitectura seca, ascética, formulando la duda de si esta conclusión externa era buscada, o era fruto de una escasa disponibilidad económica que debía concentrarse en otras zonas del edificio.

Fig. 145: Dos aspectos de la cara externa del muro exterior de la *cavea* en su parte oriental en los que se observa la impronta de las partes expoliadas (izquierda y centro). A la derecha jamba interior de la puerta 2 oriental (Fotografías: autor).

En conjunto sin embargo la solución resulta admirable y de nuevo hay que resaltar la pericia para la ejecución constructiva de esta parte de la cáscara externa de la *cavea*, y de su coronación con la finalización de la *media cavea* y la disposición de la *summa cavea*. La disposición de la bóveda anular de compleja ejecución servía como estabilizador de los empujes del graderío, especialmente en las partes en las que se perdía la ventaja del soporte de la colina, actuando el doble muro como un arriostramiento.

La presencia del pasillo del *ambulacrum* de 1,67 m/5,5 *p* deja un recorrido amplio que permitía la circulación en torno a la *media cavea* a lo largo de la *crypta*. Lamentablemente en todo este conjunto de la coronación de la *media cavea* y zona de la *summa cavea* hay detalles que nunca podrán conocerse, su situación en lo alto del edificio, lo hizo más susceptible a la ruina y al expolio. Es probable que el muro interior de 2,07 m/7 *p* de espesor se presentara un acceso en el final de cada *scalariae* es decir nueve vanos, para acceder al *ambulacrum*. La situación era diversa en el muro exterior. Quizás la idea de proyecto fuera replicar los huecos del muro interior para maximizar la entrada y salida de espectadores. Esto era inviable de los 45º a los 135º ya que hubiera implicado excavar un profundo pasillo en la roca, si numeramo5º (as puertas de 1 a 9 en sentido horario, la 1 y la 9 estarán en la línea diametral, la 5 sobre el eje transversal, la 3 y la 7 en los 45º del eje transversal, las demás se encuentran en la bisectriz de los espacios de 45º a 22, 5º cada una, así la 2,4,6, y 8. Situadas a 22, 5º (8), 67,5º (6), 112,5º(4) y 157,5º (2).

La excavación del pasillo exterior, que hubiese permitido circunvalar la *cavea*, parece haberse iniciado tímidamente como muestran los cortes de roca, pero de inmediato se abandonó. No sólo habría que haber excavado el pasillo en la roca, muy estrecho, de la misma dimensión de la puerta como se ve en el lado occidental junto a la puerta 3. También habría que haber vaciado el volumen del sólido muro externo de 2,67 m/9*p* de espesor, es decir 4,62 m en total. Ante esta decisión de abandono se perdieron las entradas 4,5 y 6. La pendiente de la ladera permitió usar la entrada 2 con una escalera adosada y la 3 a través de un pasillo excavado en la roca. En el lado oriental parece haber permitido el uso únicamente de la 7. De tal forma que las entradas 1, 2, 8 y 9 quedaron en el aire, pero llegaron a ejecutarse con las mismas dimensiones que las puertas practicables, por lo que se observa en los restos conservados. De tal forma que es plausible que lo que se persiguiera en el resultado de la fachada, fuera reflejar el ritmo interno, la geometría del trazado, en la curva del muro externo. Esta solución, a pesar de ocultar un error de funcionamiento, no hay duda de que articularía la fachada. Así mientras que el efecto en la fachada exterior del teatro sería enriquecedor, el efecto de la disposición en ladera

Fig. 146: Refuerzos realizados con piezas de *opus quadratum* en la cara interna de muro exterior (las dos fotografías de la izquierda). Jamba norte de la puerta 1 oriental con arranque de la bóveda del *ambulacrum* (2ª desde la derecha). Base y jamba norte de la puerta 2 oriental mostrando el espacio entre los dos muros perimetrales (Fotografías: autor).

era que las 1028 personas que ocupaba las gradas, y que hubieran podido dividirse entre nueve puertas a razón de 114 personas por cada una, ahora sólo podían acceder por tres, correspondiendo 342 personas a cada una. Es evidente que esto no funcionó y que se crearon las acumulaciones de las que avisaba Vitrubio y por las que recomendaba las salidas expeditas en línea recta.

El problema de las entradas se agravaba en la *summa cavea*, donde todo parece indicar que hubo a lo sumo cuatro. Operando por analogía, y entrando así en el terreno de la hipótesis, se puede suponer que la *summa cavea* duplicara de nuevo las *scalariae* y tuviera 16 *cunei* y que por ello se presentase idealmente 17 puertas, ya que los únicos vestigios conservados de una de ellas la sitúan, precisamente en una de estas *scalariae* dobladas con respecto a la *media cavea*. Las puertas practicables que se situaban en la parte central, pues así lo obligaba la pendiente de la ladera, eran cinco en total, después de que una de ellas quedase imposibilitada por la presencia de una roca de mayor altura. Para una ocupación de 900 personas resultaban 180 personas por puerta, de nuevo un número demasiado elevado.

La solución de los dobles muros externos que alojan un pasillo oculto que soporta la *summa cavea* resulta de un gran interés funcional a pesar de los problemas de acceso. Las dimensiones de la crypta eran reducidas en altura, 2,6 m/9 *p* en el arranque y 3,18 m/11 *p* en la clave, lo que demuestra una intención práctica y de economía. La *summa cavea* es una de las partes más ignotas del teatro, puesto que las referencias de las ruinas son muy escasas. De acuerdo con los restos conservados en la coronación de la parte oriental, lo más probable es que tuviese cinco gradas más *praecintio* en la parte posterior, de unas dimensiones muy similares a las de las gradas de la *ima* y *media cavea*. Estaría limitada por un muro perimetral cuyo grosor sería mucho menor, aparentemente 0,88 m/3 *p*. Es posible que existiera una *porticus in summa gradatione*. Dada la excavación en la roca, es posible también que se presentase un *sacellum* axial relacionado con la *summa cavea,* pero los restos conservados de estas disposiciones son tan reducidos que hacen difícil su estudio o siquiera su existencia de la que sólo se conserva un posible capitel y un hueco en la parte alta de la roca en posición axial, débiles argumentos para sostener estas hipótesis, pero los vestigios están presentes.

3.1.8 La media cavea.

Una vez descrito el conjunto de contención del graderío, se describe el tramo superior del graderío inserto en el muro perimetral interno o *media cavea*, que se extiende desde la *media praecintio* hasta la cara interior del muro interior que delimita el pasillo anular que conforma

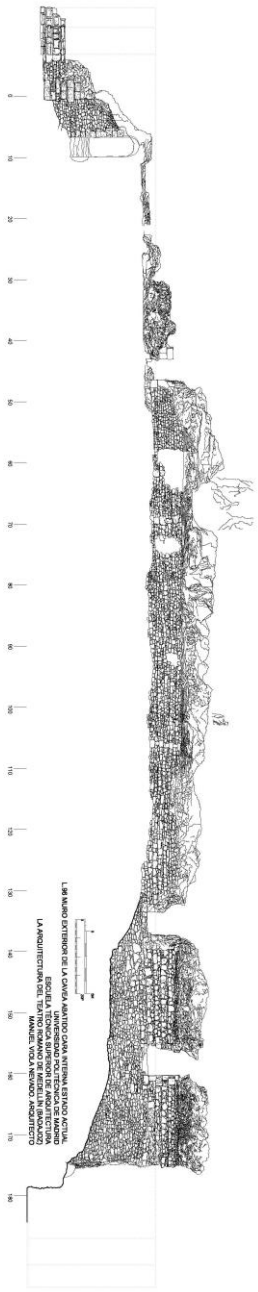


Fig. 147: Alzado exterior extendido en estado actual (Dibujo: autor).

el perímetro del teatro. Se inicia así en un diámetro de 32,50 m/110 ¾ *p* y termina en otro círculo de diámetro 48,12 m /162 ½ *p*. Ocupa por lo tanto un sector circular de 7,67 m/~26 *p*. De su disposición original se han conservado el umbral o reposapiés inicial y siete gradas con restos de otras dos gradas más. Estas gradas mantienen el tamaño de las gradas inferiores de la *ima cavea* de 2 ½ p de fondo. Aplicando esta proporción resultaría que la *media cavea* dispuso de un umbral, y de diez gradas, la última de las cuales debió servir de *praecintio* o pasillo. Es también posible que no existiera esta última grada para proporcionar un paso más amplio en la parte superior, o lo que es lo mismo que la décima grada o *praecintio* estuviera a la misma altura que la novena, esta es la hipótesis que se considera y por lo tanto en la *media cavea* se presentarían nueve gradas de asiento, siendo la última parte de la *praecintio* superior. Esto supone que se presenta un número de gradas similar entre la *media cavea* y la *ima cavea*, ligeramente superior en la primera. Ello puede aludir a la importancia que tuvo en la *colonia Metellinensis,* la presencia de la clase social a la que jerárquicamente correspondía este sector del teatro, la plebe, con tal de que vistieran toga blanca (Sear F. , 2006, pág. 2).

En la zona de los extremos de la *media cavea* se solventaban los tramos de prolongación del semicírculo en herradura para cubrir el paso inferior de los *aditus maximi*. Se trata de una solución compleja ya que esta extensión queda en parte limitada por los *tribunalia* o palcos, donde se detenía la parte baja de las gradas de la *media cavea*, mientras que en la parte alta, se veía interrumpida por la salida de los *vomitoria* de los *tribunalia*. Finalmente, un muro

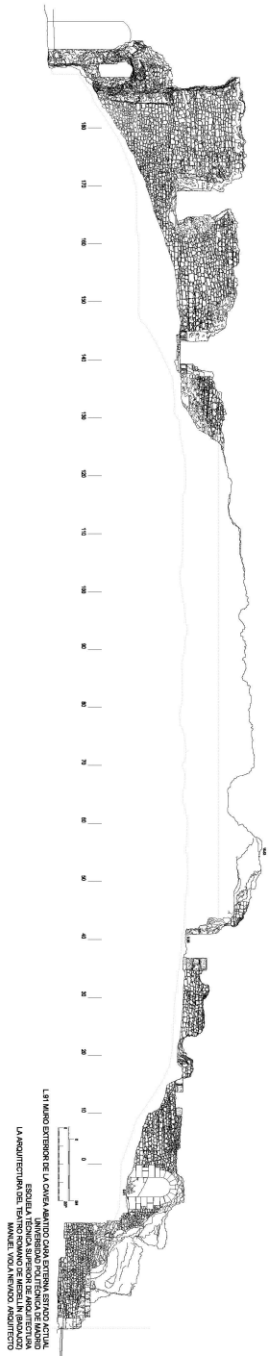


Fig. 148: Alzado interior extendido (Dibujo: autor).

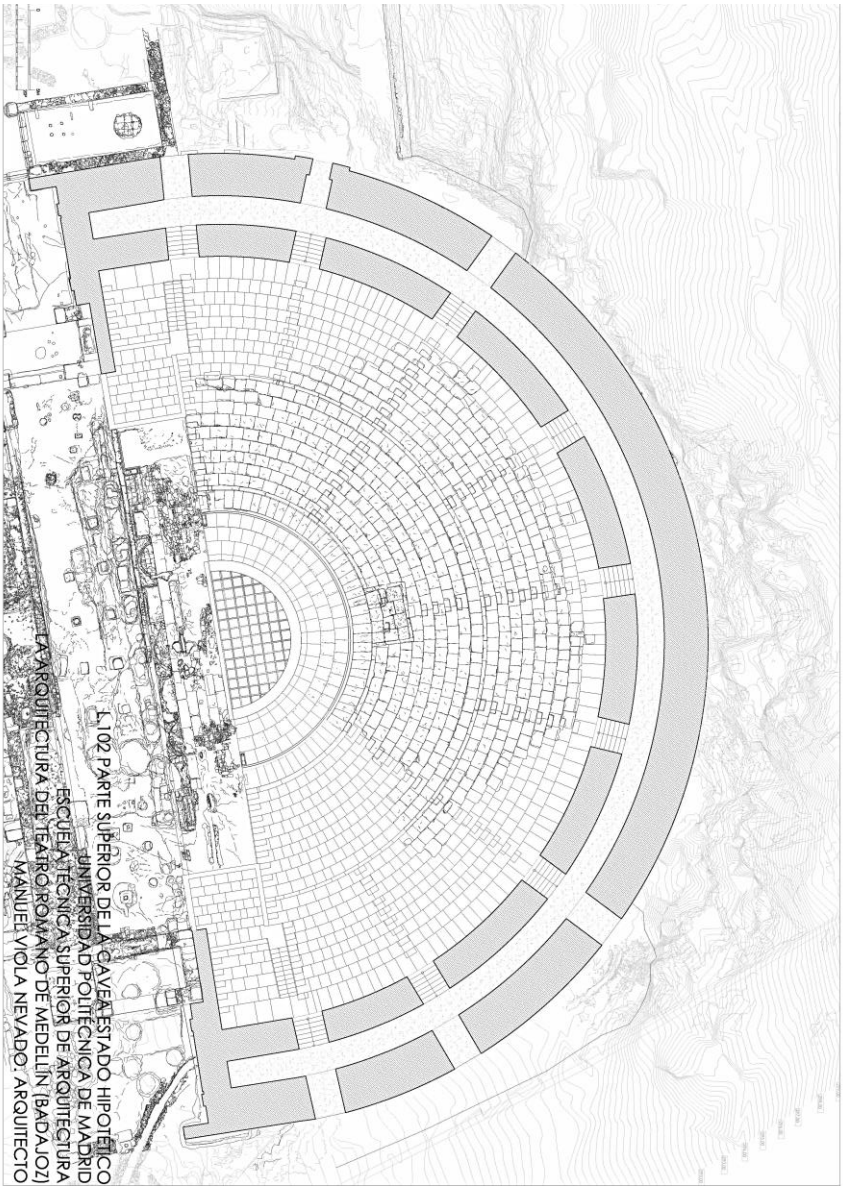
perpendicular, el de la fachada del teatro, interrumpía la extensión de las gradas de la parte alta de la *cavea*.

En la *media cavea* se presentan claramente señalados los ocho *cunei* que proceden de la duplicación de las *scalariae* de la *ima cavea*. Probablemente pudo alojar a 1.028 espectadores, una cifra considerable para una colonia de pequeño tamaño. Surge aquí de nuevo el tema de la monumentalidad, en cuanto a que el edificio quizás tuviera un planteamiento excesivo para el tamaño supuesto de la población. También es posible que en la proyectiva del teatro se pensase a futuro con un edificio ideado para poder absorber el supuesto crecimiento demográfico.

3.1.9 El *iter* y la *frons pulpiti*

Entre la *orchestra* y el edificio escénico se desarrolla un espacio amplio coincidente con el ancho de los *aditus maximi*, y con la extensión de la distancia existente entre sus salidas. Este espacio o *iter* se extendía desde el muro diametral o *analemma* hasta el muro que definía el borde exterior del *pulpitum*. Presenta una anchura de 4,35 m/14 ¾ *p* y una extensión entre una y otra salida de los *aditus maximi* de 28,31 m/ 95 ½ *p*. Es el espacio de conexión arquitectónica entre el edificio de la *cavea* y el edificio escénico, en el que la caja escénica se abre hacia la *cavea*, tiene por ello una importancia muy considerable. Se trata de nuevo de un espacio ambiguo que hace de transición entre la caja escénica y la *cavea*. Esta separación tenía un componente sacro, ya que separaba el mundo de la realidad de los espectadores del mundo ideal o ficticio del teatro, entendiendo que lo teatral tenía un toque divino o al menos mágico. Por ello el tratamiento de este espacio es el de un espacio abierto, en el que sólo al fondo, donde se produce la elevación del escenario, se aprovecha para acumular una decoración fastuosa, ya que la base del escenario, la *frons pulpiti*, constituía el umbral de otro mundo diferente, y su tratamiento era, en cierto modo, como el de un altar. De hecho, estaba adornado de manera suntuaria y se representaba en ella un trasunto de transformación de la realidad o de epifanía. Así enmarcando la percepción de la taumaturgia, se disponía una sucesión de nichos y exedras con una decoración de *opus sectile* que representaban una fuente o manantial, un *nympheum*. De hecho, existían al menos dos estatuas fuente de Sileno recostado en un odre, y varias tazas donde recoger el agua de las estatuas. Parece que estuvo decorado con esculturas de pequeño tamaño relativas al *thyasos* con la representación del propio Dioniso.

Fig. 149: Reconstrucción hipotética de la zona del *ambulacrum* (Dibujo: autor).



El pavimento de la *orchestra* limita con este espacio a través de una extensión formada por una banda de 0,27 m/ 0,9 *p* que se introducía en el *iter*. El pavimento del *iter* presenta una leve

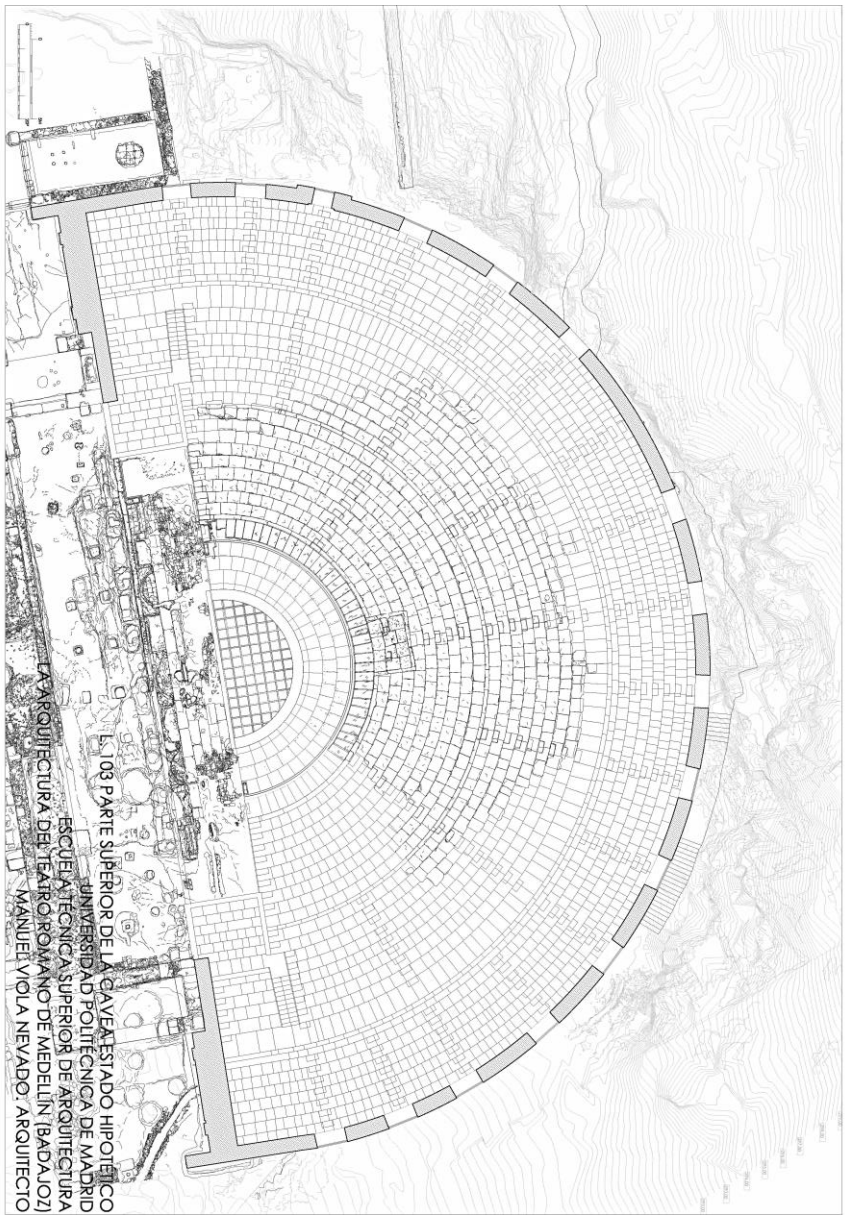


Fig. 150: Dibujo hipotético de la *summa cavea* (Dibujo: autor).

inclinación hacia la parte oriental. Estaba recubierto de baldosas de mármol, de las que han quedado algunas. Se trata de baldosas de 1,33 m en el sentido longitudinal y de 0,60 m en el sentido transversal. Se han conservado restos de unas 23 de estas grandes baldosas de mármol blanco rosáceo del tipo del anticlinal de Estremoz. Del resto se conservan las improntas de la mayoría, pudiendo realizarse una reconstrucción de su disposición originaria. Esta se interrumpe en la salida del *aditus maximus* occidental donde debieron de existir escalones debido al rápido y repentino cambio de nivel.

La conexión con la *orchestra*, y por ende con la *proedria*, señala esta zona como una de las más altas en significación del uso del edificio, produciéndose varias interacciones. De un lado la conexión entre lo representado en el *pulpitum* y lo percibido por los espectadores desde la *cavea*, de otro la presencia de dos escaleras, lo que implica que era posible, para los actores o para los integrantes del coro, pasar del *pulpitum* al *iter* u *orchestra,* por lo tanto, es un espacio de transición. También era el *iter* el espacio por el que ingresaban al teatro los espectadores que ocupaban un puesto jerárquico más alto a través de los *aditus maximi*, y ocupaban sus sillas en la *proedria* o espacio privilegiado de la *cavea*. Por último, en la parte superior de las salidas de los *aditus maximi* se disponían los *tribunalia* o palcos que ocupaban el promotor o promotores de los espectáculos o personajes más importantes. Se trata por ello de un espacio de transición espacial y de conexión, que además cumple misiones muy destacadas en el funcionamiento del teatro.

En la parte central del *iter* se disponía un canal oculto de evacuación de agua o *euripus*. Este canal presentaba sumideros en el suelo de mármol anterior y evacuaba a través del *aditus maximus* oriental. Recogía el agua de todo el teatro, al tratarse del punto más bajo del edificio. Es posible que también recogiese el agua de las fuentes que pudieron estar situadas en la *frons pulpiti*, que posiblemente tenía el planteamiento de un *nympheus*. Se ha conservado un

Fig. 151: Fotografía de la *ima* y *media cavea* en 2017 (Fotografía: autor).

sumidero que era una pieza de grandes dimensiones de 0,43 m por 0,43 m o 1,5 *p* por 1,5 *p*. En su interior se presentaba un círculo de 0,31 m de diámetro que contaba con 6 orificios, procedentes de dibujar una estrella hexagonal con círculos del mismo diámetro. Se corresponde con las piezas 253-4 y 488-3.

Al otro lado de la *orchestra* y *proedria*, se presentaba el *balteus* o muro vertical, que se formaba al quedar el *pulpitum* elevado por encima del nivel de la *orchestra* 1,17 m/~4 *p*. Este muro quedaba decorado con una secuencia de nichos rectangulares y exedras, junto a dos escaleras, así como dos partes planas en los extremos que resolvían el encuentro con las salidas de los *aditus maximi*. Todo ello, al igual que el suelo del *iter*, estuvo ricamente decorado formando parte del conjunto de marmorización que ya se ha descrito para la *orchestra* y la *proedria*.

Se han conservado las partes inferiores de esta serie de nichos, exedras y escaleras, así como algunos de los ricos pavimentos en *opus sectile* de esta zona. También han aparecido restos de un zócalo, la moldura inferior y parte del revestimiento de las zonas planas, nichos y exedras, así como piezas de la moldura superior. Por último, se han hallado una serie de piezas pertenecientes a este conjunto que se describen en los anexos, y que manifiestan la riqueza y la importancia decorativa dada a esta zona dentro del teatro.

Los nichos y exedras ocupan 23 m/77,5 *p* de la *frons pulpiti* y se proyectan 1,05 m/3,5 *p* hacia el exterior. Los nichos rectangulares grandes tienen 2,39 m/8,1 *p* y los nichos rectangulares pequeños 1,74 m/5,9 *p*. Las exedras curvas alojan fragmentos de círculos, la central tiene 2,71m/9,16 *p* de apertura y está trazado con un círculo de 2,95 m/10*p* de diámetro. Las exedras curvas pequeñas tienen una apertura de 2,30 m/7,75 *p* y están trazadas con un círculo de 2,50 m/8,5 *p* de diámetro.

Fig. 152: Fotografía de la *media cavea* en 2012 (Fotografía: autor).

3.2 EL EDIFICIO ESCÉNICO

3.2.1 Estudio inicial.

El edificio escénico concentra una parte importante del interés de la investigación, ya que acumulaba los elementos decorativos más significativos del teatro. En particular sobresale la presencia de la *scaena frons*, la fachada arquitectónica articulada, que acumulaba el interés artístico y decorativo. En ella se unían la arquitectura, la escultura y la pintura, siendo uno de los más importantes manifiestos artísticos del edificio teatral. Por ello su disposición original es un elemento de gran valía, a la hora de estimar la *Kunstwollen* del teatro. El edificio escénico actúa, en cierto sentido, por oposición al edificio de la *cavea*. En el edificio del graderío las concesiones decorativas y simbólicas era muy reducidas, ciñéndose a la *proedria, ochestra* y particularmente a la *frons pulpiti*, partes por otro lado dispuestas en la frontera con el edificio escénico.

Fig. 153: Vista del edificio escénico tras la orchestra en noviembre de 2010 (Fotografía: autor).

El edificio escénico, por contraste, se define por dos intenciones claras, acumular el contenido artístico en cuanto a expresión estética de una voluntad de deslumbramiento del espectador y de captación de su atención, y producir todos aquellos mecanismos físicos que intervienen en la percepción de la representación, para agrandar el efecto psicológico. Por ello la acústica y la percepción visual son los medios necesarios para percibir la actividad de los actores, músicos y tramoyistas. Estas actividades se producen en una caja de resonancia, tanto auditiva como visual, que es el edificio escénico, que aloja los mecanismos suficientes para permitir la operatividad de los agentes de la representación, acumulando una serie de funciones, como el control del escenario, el del manejo de la tramoya, y el del telón.

Como sede de la parte más clara de la voluntad artística, el edificio escénico y sobre todo el frente escénico, acumulaban una fuerte carga de significación arquitectónica, manifestando la voluntad de perpetuar la propaganda triunfal del *conditor*, desarrollando así uno de los objetivos de su construcción. El frente escénico era un fondo decorativo fijo, que representaba la fachada de un palacio, acogía también una importante colección decorativa y escultórica. La decoración escultórica combinaba las imágenes de los dioses, creando un ambiente sacro, que se repetía en la *frons pulpiti*, también presentaba físicamente a la familia imperial dentro de un objetivo político a la vez que sacro.

Se trata de una expresión arquitectónica de fuertes tensiones. De un lado acumula en determinadas partes una gran carga simbólica, que a veces exige de una hermeneútica que solo los cultos aristócratas de la colonia eran capaces de reconocer, en cuanto a la mítica sacra, y en

cuanto a la trasposición de ésta a la figura de Augusto y sus herederos. En otras partes se imponen al edificio puramente las funciones y se usan los materiales rudamente, casi de manera tosca, así en el *hyposcaenium* o cámara inferior al escenario, o en los *parascaenia* o habitaciones de tránsito al espacio del escenario. Es en el aspecto externo donde más se evidencia esta tendencia a la austeridad, que también se había visto en la *cavea*.

Fig. 154: Parte oriental del edificio escénico. Aspecto en octubre de 2008 (Fotografía: Santiago Guerra).

En el aspecto exterior las intenciones decorativas son muy escasas, reducidas a esquinazos, cadenas de *opus quadratum* de refuerzo, o las entradas por las *valvae* por los amplios vanos de los *parascaenia*. Tan solo en las *versurae* o *aulae*, situadas en las entradas, se evidenciaba de nuevo un claro afán monumental, mientras que en el resto del edificio dominada el esquematismo. Esta parca expresividad quedaba más presente en la *cavea*, que no dejaba de ser la fachada trasera del teatro y que iba absorbiendo la pendiente de la ladera, se manifestaba igualmenteen el edificio escénico, cuyas fachadas daban precisamente al espacio foral. De nuevo se procuraba actuar por contraste y de una forma centrípeta. Cualquiera podría verse subyugado por la mole externa del edificio escénico, y preguntarse y verse inducido a averiguar qué pasaba dentro. Aunque en el caso de Medellín se trata de una pequeña colonia provincial, situada en la periferia de lo romano, lo cual impone una contención en los medios expresivos y económicos.

Por último, alrededor del edificio escénico se desarrollaban las conexiones arquitectónicas y urbanísticas con el resto de los edificios que rodeaban el teatro. De tal forma que, necesariamente, el edificio del teatro que se definía en la *cavea* como exento principalmente, se plantea en el edificio escénico como inserto en una compleja trama de interrelaciones. Hay que considerar la visión lejana, ya que la altura del edificio escénico lo haría proyectarse por encima de los edificios anexos y constituir uno de los hitos del paisaje urbano del foro. En cualquier caso, su definición arquitectónica, si bien muy desarrollada en el frente escénico, es de nuevo esquemática en el resto del edificio, reducido sustancialmente a una caja abierta hacia la *cavea*. Por ello lo ortogonal y lo paralelepipédico tuvo un papel crítico en las formas arquitectónicas de este espacio del teatro.

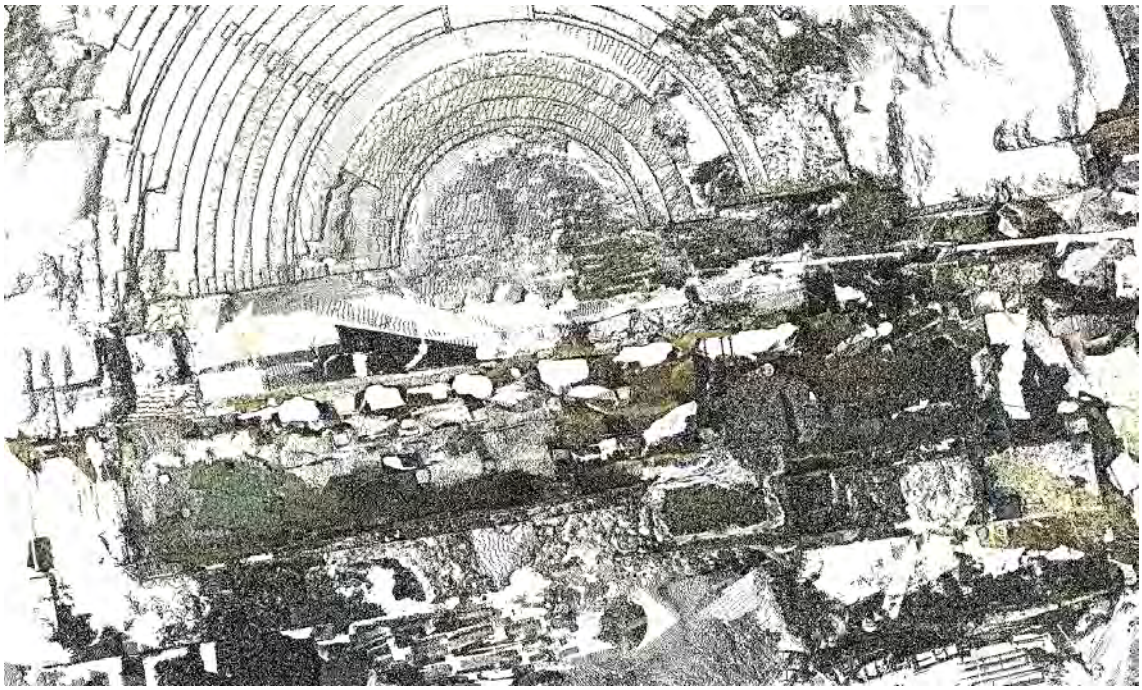


Fig. 155 Vista del edificio escénico de las tomas de láser escáner (Dibujo: autor).

Por desgracia el expolio del edificio escénico produjo su desaparición casi por completo. Tan se conservan, aproximadamente, 2m de altura de una arquitectura que probablemente tuvo 18,5 m de altura. Esto da una idea de la terrible pérdida sufrida en esta zona. Aunque muchos restos tuvieron la fortuna de quedar recogidos en el foso del *hyposcaenium*, una parte masiva de la arquitectura antigua ha desaparecido. Esto obliga a la cautela y a que sean más las preguntas, en este diálogo con la obra artística del pasado, que las respuestas. Por ello la aproximación metodológica volverá al sistema simultáneo, comparativo y crítico, debiendo abordar el examen de diversas partes por separado, para luego tratar de unificarlas en una síntesis que tiene el objeto de comprender esta parte del teatro, y como consecuencia su conjunto. Es una tarea más difícil en este caso, de estudio más concienzudo.

Una parte es descriptiva extendiéndose tanto a los elementos arquitectónicos y constructivos, no solo del edificio sino también de los diversos componentes de la *scaenae frons*, como a los elementos decorativos y escultóricos. Otra parte del estudio es un ensayo de anaparastasis que presenta varias líneas de investigación. Como en el caso de la *cavea*, dejo para los anexos la parte más extensa de la investigación.

El edificio de la *scaena* tiene forma totalmente rectangular en planta y queda adosado al conjunto del edificio de la *cavea*. El alzado presenta dudas en su definición, a causa del alto grado de destrucción del edificio, debido fundamentalmente a su construcción totalmente artificial, al no poderse beneficiar del terreno en el que se apoyaba, como ocurría en el edificio de la *cavea*. Se trataba de un prisma rectangular que presentaba escasa articulación al exterior. Al interior la organización en planta quedaba dividida en tres partes. La parte central, totalmente abierta hacia la *cavea*, acogía el *pulpitum* con la *contabulatio*, en este ámbito se presentaban las tres puertas habituales en los teatros romanos, la central o *valva regia* y las dos puertas laterales o *valvae hospitaliae*. A los lados se presentan los *parascaenia* o estancias laterales, que daban acceso desde las *versurae* hasta la *scaena*. El edificio de la *scaena* presenta 44,22 m / 149,37 *p* en el sentido longitudinal. En el sentido transversal presenta 9,84 m / 33,27 *p* si se incluye el espesor del muro del *proscaenium*, y 9,45 m / 32 *p* si se mide desde el plano exterior de la fachada posterior hasta la superficie externa del *aditus maximus*.

Fig. 156: Aspecto del edificio escénico a finales de 2010 (Fotografía: Santiago Guerra).

El trazado en planta queda dominado por el gran espesor del muro trasero del edificio en el que se disponía la *scaenae frons* con 2,96 m / 10 *p* de espesor. Un muro masivo cuyo objeto era acoger el frente escénico y equilibrar el resto del conjunto de naturaleza más frágil. Dos muros perpendiculares a los *aditus maximi* a cada lado de 0,94 m / 3,21 *p* de espesor definen los estrechos *parascaenia* de 2,64 m / 8,9 (~9) *p* de dimensión transversal de espacio libre interior. Estos muros definen también el *pulpitum* con 35,33 m / 119,34 *p* por 6,58 m / 22,12 *p* de ancho. El espacio interno del *pulpitum* está delimitado hacia la *cavea* por el estrecho muro del *proscaenium* de 0,29 m / 1 *p* de espesor.

El *pulpitum* está totalmente abierto a la *cavea*, obstaculizado parcialmente en la parte baja por los *tribunalia* y cerrado en la parte posterior, donde se desarrolla la *scaenae frons* con las puertas o *valvae*, en los laterales los *parascaenia* presentan un amplio pasillo transversal definido por dos vanos consecutivos de 3,49 m / 11,78 *p* de luz, que supuestamente fueron arcos abiertos a las *versurae*. Los *parascaenia* resultan excesivamente estrechos, en el sentido longitudinal del edificio, lo que denota la importancia que se dio al espacio central, que parece recoger un escenario excesivo para el tamaño del teatro. Seguramente, en la época de construcción del teatro de Medellín, el aspecto representativo, tanto de la arquitectura del frente escénico como de las representaciones en sí, dominaba al resto de las funciones, reduciendo el papel de los *parascaenia* al de mero compromiso, con un uso práctico muy limitado.

El edificio de la *scaena* era totalmente artificial. El único aprovechamiento del terreno fue la base de granito meteorizado en la que se excavó el *hyposcaenium*. Por esta razón presenta un grado de expolio muy importante. La pérdida de gran parte del alzado del edificio dificulta su conocimiento. Las funciones del edificio de la escena son las de acoger a los figurantes o actores en la celebración de los "espectáculos en los días festivos de los dioses inmortales" (Vitr.5.3.1) y hacer posible la tramoya que permitía el desarrollo de la escenografía.

Para el trasiego de los figurantes se han conservado los restos de la base de las tres *valvae,* así como los vanos de considerable dimensión que atravesaban los *parascaenia*. Si bien las *parascaenia* presentan los restos del acceso expedito, sobre todo en la occidental, y con el auxilio de escaleras en la oriental; las *valvae* parecen haber tenido su acceso limitado debido a la diferencia de cota existente en origen y sobre todo tras la realización de la *porticus postscaenan* que supuso su tapiado. Esto supuso una grave alteración de las funciones del edificio escénico que se produjo, probablemente, cuando en etapa flavia se decidió construir la *porticus postscaenam*. Se presenta así una variación importante del uso del *pulpitum* que singulariza al teatro romano de Medellín frente a otros teatros romanos. Los actores se veían así limitados a usar únicamente las entradas de los *parascaenia*. Esta vulneración de las características arquitectónicas de un teatro romano vino motivado por la construcción de la *porticus postscaenam*, pero también denota que el uso del *pulpitum* y la manera de representar, había variado en la etapa flavia.

Fig. 157: Aspecto de la parte posterior del edificio escénico (Fotografía: autor).

En el *hyposcaenium* se presentan los restos de los pilares que sostenían la estructura de madera del piso lignario del *pulpitum*, así como restos de los mecanismos escenográficos. De la *frons pulpiti* ya se ha descrito su disposición como elemento ambiguo entre *cavea* y *scaena*. De la *scaenae frons* se han conservado numerosos fragmentos tanto de la arquitectura, como de los elementos decorativos y algunos testimonios de la escultura, entre ellos dos estatuas casi completas y una cabeza de otra, así como innúmeros fragmentos de otras estatuas. Finalmente, poco se sabe de la disposición de la coronación del edificio, o de sus alzados externos. Debido a que su expolio alcanzó hasta el nivel del escenario e incluso llegó a cotas inferiores.

En la figura 158 se recoge la planta del edificio escénico remarcada. Se observa claramente el dominio del muro de fondo escénico. En su parte inferior se observa como se presenta una bancada que se proyecta hacia el *hyposcaenium*, para servir de apoyo a las vigas de madera con las que se resolvía la estructura de madera de la *contabulatio*, cuyas vigas se apoyaban también en el muro de la *frons pulpiti*. En la parte superior el muro perdía parte de su grosor, que era utilizado para la disposición de las columnas que componían la *scaenae frons*. Se observa también la disposición de las pilastras que sostenían la estructura del escenario, unas de planta cuadrangular y otras usando columnas reutilizadas, lo que implica el desmantelamiento de edificaciones previas. También se observan elementos de la maquinaria.

En la misma lámina 158 se aprecia el alzado posterior del edificio escénico, al que luego se volverá, al presentar algunos restos que permiten establecer una hipótesis de la disposición inicial. La *porticus postscaenam* se adosó posteriormente a esta fachada, tapiando las puertas y los elementos de articulación arquitectónica de la fachada, lo que implica que no existía relación arquitectónica entre la *porticus* y el edificio del teatro por esta zona. El edificio escénico sirvió únicamente como muro ciego sobre el que superponer la arquitectura de la *porticus postscaenan*. En las otras tres secciones se presentan cortes del *hyposcaenium* mostrando la

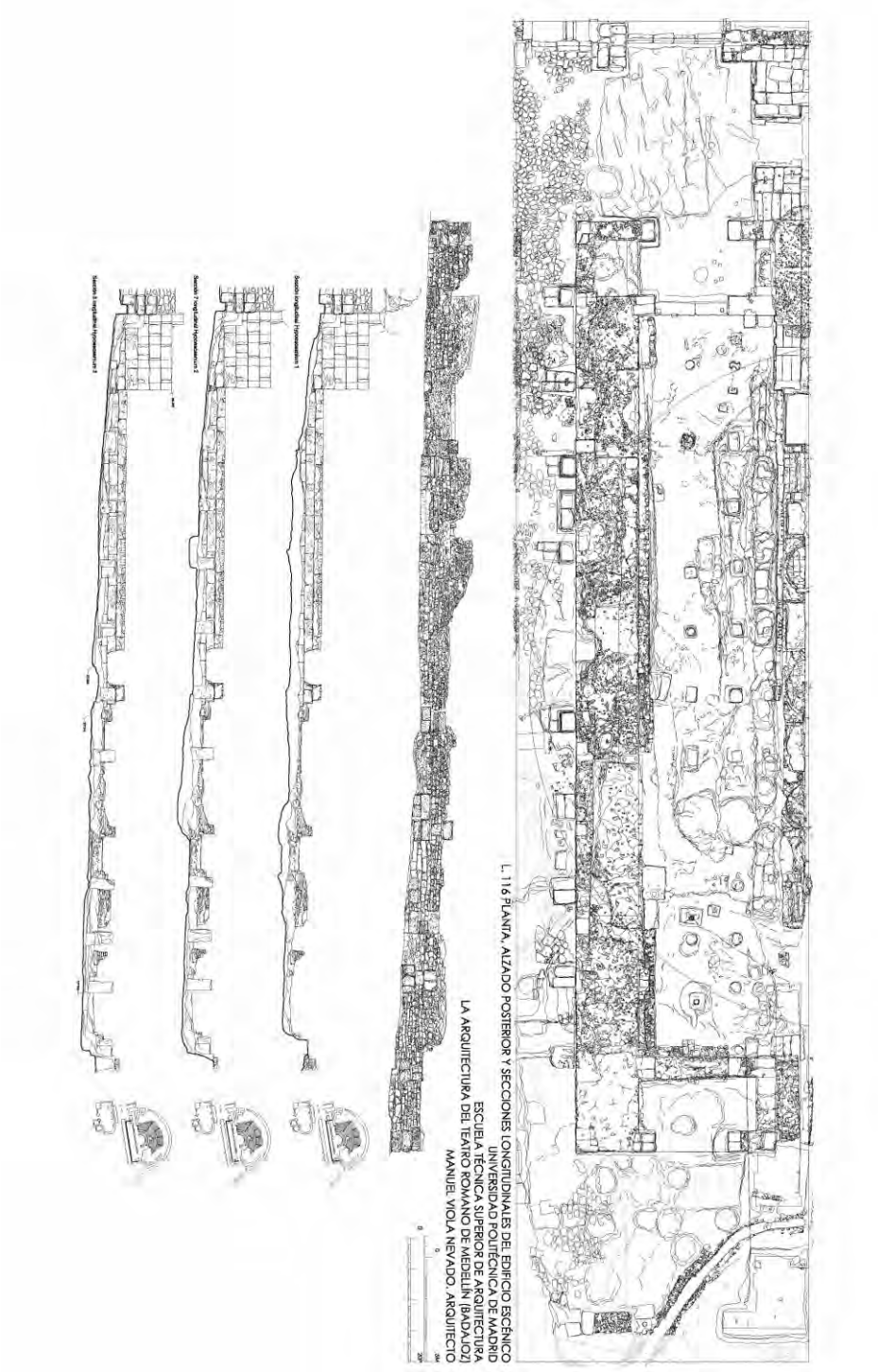


Fig. 158: Planta y secciones longitudinales del edificio escénico (Dibujo: autor).

excavación de la cámara que sirvió para alojar el espacio existente bajo el escenario y los diversos elementos que alojaba que más adelante se analizarán.

En la figura 159 se presenta la planta acotada del edificio escénico. Junto a ello una sección transversal donde se representa la relación con el edificio de la *cavea*, así como la presencia del edificio anexo del templo, ocupado posteriormente por la iglesia de Santiago, y una cloaca asociada al *decumanus* que discurría junto al teatro. Se observa también la presencia de los elementos de la *porticus postscaenam*. Junto a esto se presentan otras secciones que muestran los diferentes cortes del *hyposcaenium*.

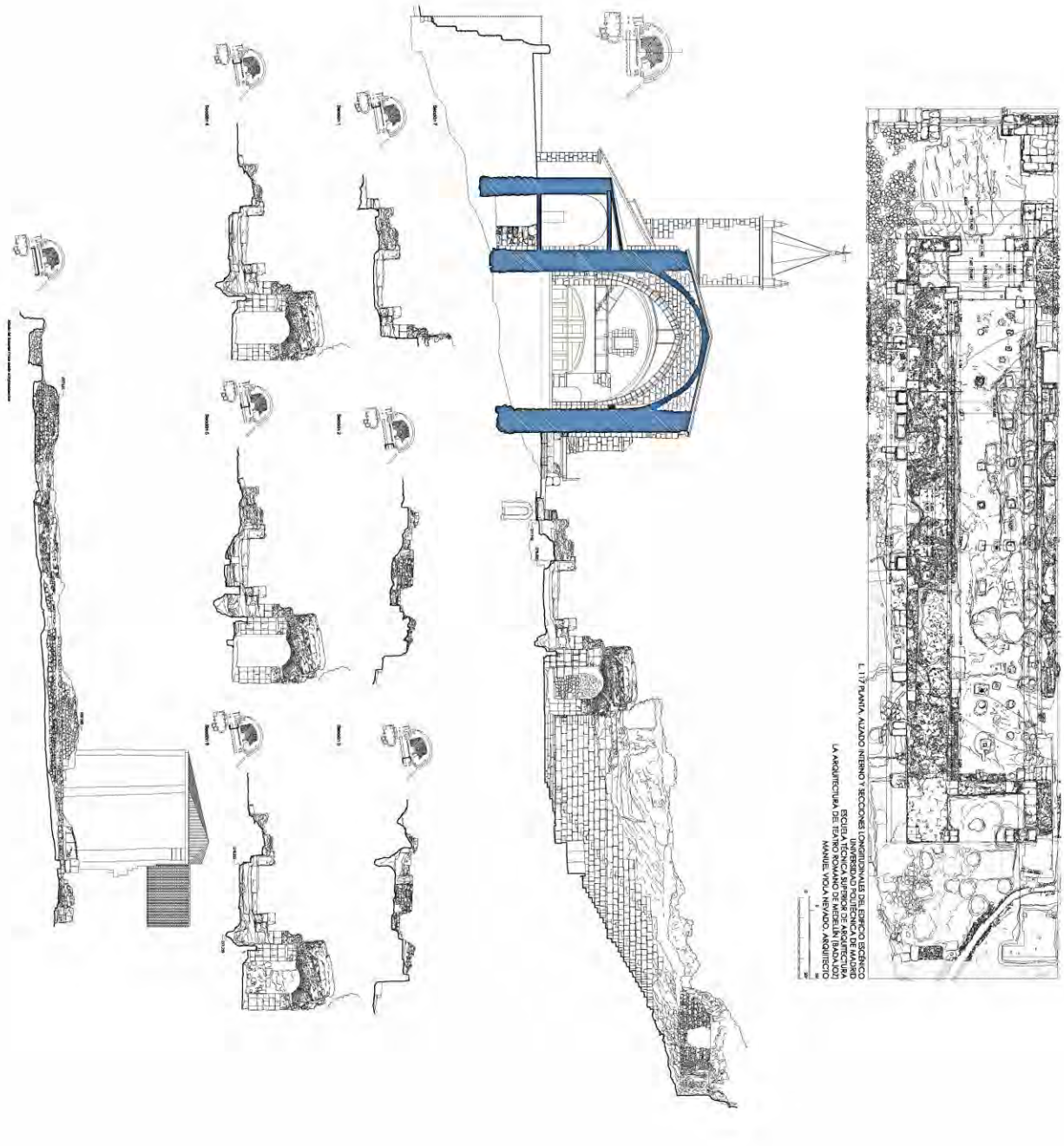


Fig.159: Planta acotada y secciones transversales del edificio escénico (Dibujo: autor).

3.2.2 Estudio de los *parascaenia*

En cada uno de los *parascaenia* se presenta, simétricamente, la conexión del edificio de la *scaena* con la *cavea*. Esta se produce a través de dos muros perpendiculares a la línea diametral, y al desarrollo diferencial del plano de separación del edificio escénico con el edificio de la *cavea*.

Estos muros surgen sin que se produzca ninguna articulación, del grueso muro del fondo del edificio escénico. Tan solo en el plano externo del muro perpendicular exterior, que conforma el lateral del edificio escénico, se produce la presencia de un esquinazo formado por gruesos sillares almohadillados que forma las esquinas del edificio escénico. Este muro lateral del edificio escénico se interrumpe por la formación del amplio paso con grandes sillares que formalizan el hueco del vano. La misma interrupción se presenta en el muro perpendicular al muro de fondo y paralelo al anterior que separa el escenario de los *parascaenia*.

Fig.160: Aspecto del parascaenium occidental 2010 (Fotografía: autor).

Mientras que, en la parte del muro de fondo, los dos fragmentos transversales de los muros separadores se unen formando un conjunto sólido construido a la vez, no ocurre lo mismo en la unión con el edificio de la *cavea*. En este caso se presenta una forma en C. Los dos tramos de muros transversales que forman el hueco de paso quedan unidos por un muro paralelo al de los *aditus maximi*. No se presenta trabazón entre esta C y el muro de los *aditus maximi*. También el muro paralelo al muro de los *aditus maximi* está añadido, y carece de trabazón con los muros transversales la citada C. De ello se deduce que, al menos durante un tiempo, el edificio la *cavea* y el edificio de la *scaena* fueron independientes, quizás porque uno se adosó al otro. Aparentemente el edificio de la *scaena* se adosó al edificio de la *cavea* que ya estaría construido previamente al menos en la zona de los *aditus maximi*. También el muro de la C de los *parascenium* que une los fragmentos transversales fue adosado después, seguramente con el objeto de rigidizar el conjunto ante una necesidad estructural surgida o percibida a posteriori.

En la parte opuesta del *parascenium*, la correspondiente al muro de fondo, se observa que aproximadamente a partir del nivel del escenario se realiza una reducción significativa del grosor del muro de fondo. Así se deduce de los paramentos de *opus incertum* conservados

fragmentariamente y que arrancarían de ese nivel. El muro de fondo se reduce al espesor de los muros *laterales* del edificio escénico. De esta forma se consigue un espacio adicional, quizás usado como minúscula *choregia*.

La ubicación del edificio escénico ocupando parte de un *decumanus* hizo que quedase limitado en su dimensión de fondo. Esto produjo la disposición de un edificio escénico de poco fondo que limitó la presencia de estancias adosadas por la parte posterior y estableció una disposición simplificada del *postscaenium*. Este se redujo sustancialmente al muro que sostenía la *scaenae frons* y únicamente presentó las *valvae* de paso. Esta situación de impedimento del desarrollo posterior quedará más clara cuando se exponga la evolución urbanística del conjunto en el que se ubica el teatro.

Fig. 161: Aspecto del parascaenium oriental 2010 (Fotografía: autor).

El muro externo de cada *parascenium* servía de fachada hacia cada *basílica* o *versurae*, y se articulaba con la arquitectura decorativa de las entradas principales al teatro a través de los *aditus maximi*. La fachada arquitectónica de la entrada sobresale del plano lateral que limita el desarrollo de los *aditus maximi* y se proyecta hacia la *versura*, formando un diedro con la fachada de la *parascaenia* que, salvo la definición de gran vano de paso, carece de cualquier otra articulación o enriquecimiento. En este vano de paso ni siquiera se presenta un umbral, pareciendo que su realización se reduzca a la formación de un vestíbulo del *pulpitum*. Es posible que aparte de permitir la entrada de los actores hacia el *pulpitum*, y la entrada y salida de la tramoya, sirviera también como una entrada pública en determinadas ocasiones.

Las entradas monumentales parecen haber sido la única concesión a lo decorativo en las *parascaenia*, y en general en todo el edificio escénico. La estrechez de estas partes debía de hacer difícil a los actores la espera para la salida a la escena. Sobre todo, cuando, a mediados del siglo I d.C. con la construcción de la *porticus postscaenam* se decidió tapiar las *valvae*. Es probable que este importante cambio del las *valvae* del edificio escénico implicase modificaciones importante e los *parascaenia*, para que supliesen la misión que desempeñaban las *valvae*.

3.2.3 Estudio de la parte central del edificio escénico.

El diseño de la *scaenae frons* del teatro es totalmente rectilíneo. Se presentan únicamente los huecos de las *valvae*, a su vez conformados como nichos ortogonales. Se trata por lo tanto de un diseño sencillo y que no plantea elementos curvos como nichos o exedras, ni tan siquiera en la *valva regia*.

Las dimensiones se pueden obtener a través de los vestigios conservados. Como se describía antes es posible determinar exactamente las dimensiones del *pulpitum* y de las *parascaenia*, a través de las esquinas limítrofes del edificio escénico y de la presencia de los muros transversales al muro de fondo que las delimitan claramente y las separan del espacio del *pulpitum*. La dimensión de la *valva hospitalia* occidental ha quedado visible en los restos conservados del muro de fondo. Se trata de un nicho rectangular de 4,13 m/~14 *p* de frente por 2,06 m /~7 *p* de fondo. Queda situado a 2,60 m/8 ¾ *p* del muro de la *parascaenia*. Está separado por un muro de 0,91 m /~3 *p* de la fachada posterior del edificio escénico.

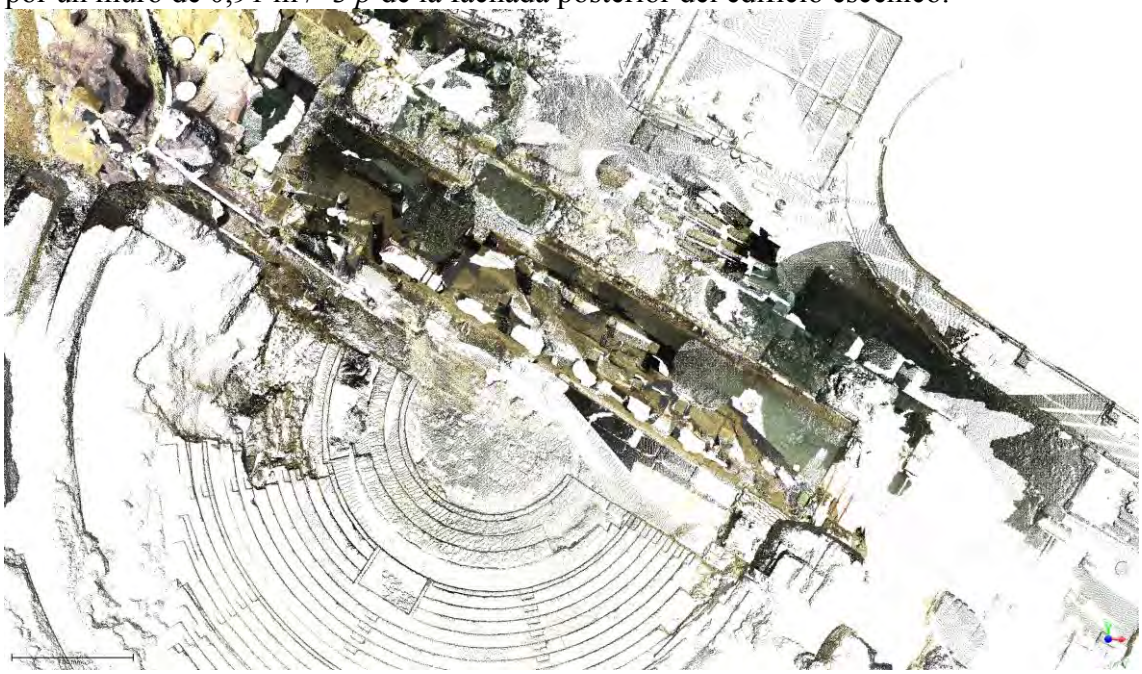


Fig. 162: Aspecto del edificio escénico de las tomas de láser escáner (Dibujo: autor).

La posición de la puerta o *valva* es más difícil de establecer ya que solo se ha conservado la jamba oriental que se sitúa a 0,84 m/~2 3/4 *p* del rincón oriental del nicho, mientras que la jamba izquierda u occidental ha desaparecido por el expolio. No obstante, se conserva la dimensión en la *valva hospitalia* oriental que es claramente visible en el alzado. Esta tiene una dimensión de 1,73 m/~6 *p* de ancho. Llevando esta dimensión al nicho de la *valva hospitalia* occidental, resulta en que la puerta está desplazada y no se sitúa en el centro del nicho sino desplazada hacia el centro del edificio escénico. Así en el fondo del nicho se tendría un tramo de 0,84 m/~2 3/4 *p*, como se ha dicho anteriormente, luego el hueco de la puerta de 1,73 m/~6 *p* y después un tramo de 1,55 m/~5 ¼ *p* hasta la esquina occidental del nicho. Esta irregularidad es llamativa, y anuncia una disparidad entre el diseño de la *scaenae frons* y el de la fachada del edificio escénico hacia el exterior. Es posible que, dado el grado de arrasamiento existente, a partir de la cota de la *contabulatio* se centrasen los huecos de las puertas, lo cual en este caso se podría haber hecho fácilmente trasladando las jambas situadas hacia las *parascaenia* un poco hacia el exterior del edificio escénico. Sin embargo, el expolio sufrido no permite corroborar esta hipótesis y las puertas pudieron quedar descentradas con respecto al nicho.

Otra cuestión es que cuando se realizó la *porticus postscaenam*, las puertas estaban tapiadas. No puedo saber si se tapiaron cuando se hizo la *porticus*, o bien si ya estaban tapiadas

anteriormente, debido a la diferencia de nivel existente entre la altura de la *contabulatio* y la altura del piso en la zona externa al muro posterior del edificio escénico, bastante más baja. El caso es que esta funcionalidad del teatro de usar las *valvae* del muro de fondo se perdió pronto, quizás el descentramiento de las *valvae hospitalia* dentro de su nicho no ayudó a esta funcionalidad.

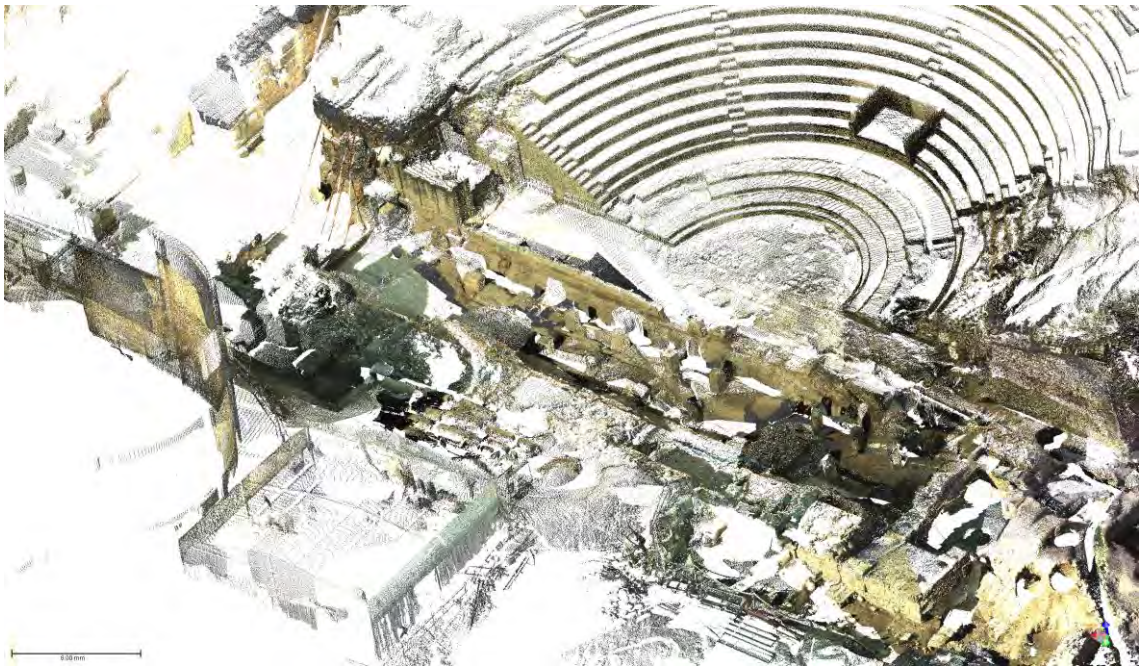


Fig.163: Otro aspecto del edificio escénico de las tomas de láser escáner (Dibujo: autor).

La disposición interna de la *valva hospitalia* oriental es desconocida, ya que en esa zona del muro de fondo del edificio escénico se realizó un lagar en época medieval, que destruyó el área interior, aunque mantuvo afortunadamente el alzado exterior, donde queda patente el vestigio del hueco de la puerta.

En cuanto a la *valva regia* se conserva la formación de la parte occidental del nicho rectangular que la conformaba interiormente. Esta situación permite a través de la simetría central saber las dimensiones de este nicho, de nuevo de forma rectangular. El hecho de que el nicho tenga esta forma liga la solución a los primeros ejemplos de los teatros de la etapa de Augusto en la cual aún no se había desarrollado el nicho interno de la *valva regia* con forma curva. También hay que considerar el hecho de que el teatro de Medellín sea un edificio de dimensiones medias, supeditado al caso próximo de Mérida. Dentro de esta teoría de la subordinación arquitectónica, es posible que se usaran convenios artísticos más arcaicos, o bien que el equipo destinado a la ejecución del teatro de Medellín no estuviese en posesión de los conocimientos de la vanguardia arquitectónica del momento. También es posible que el hecho de que todos los nichos, incluido el central sean cuadrangulares, sea un signo de filología arquitectónica que marque una antigüedad superior para el teatro de Medellín, con respecto al teatro de Mérida. También es posible que el frente escénico del teatro de Medellín sea un testimonio de cómo fue el frente escénico emeritense antes de la reforma de principios del s. II d.C.

El nicho de la *valva regia* resulta ser de un tamaño considerable, con 7, 55 m/~25,5 *p*. El fondo es el mismo que los nichos de las *valvae hospitalia* con 2,06 m/~7 *p*. Esto deja una separación de 7,13 m/~24 *p* a los nichos de las *valvae hospitalia*.

Fig. 164: Aspecto externo de la valva hospitalia oriental. Se observa como una las bases de pilastra de la porticus postscaenam la tapa parcialmente (Fotografía: autor).

Aunque la solución del frente escénico sea posterior, se puede establecer una comparación con el teatro de Mérida, ya que en la solución definitiva seguramente se mantuvieron las dimensiones generales de la solución previa. En el teatro de Mérida el tamaño de la distancia entre el nicho de la *valva hospitalia* y el final del *pulpitum* es de un 11,1% del total de la longitud del *pulpitum*, el ancho del nicho de las *valvae hospitalia* es de 13,18%, su fondo de 6,37 %, la distancia entre el nicho de las *valvae hospitalia* y el nicho de la *valva regia* es de 14,75%, y el ancho de la *valva regia* es de 21,66 %. Los mismos valores en el caso de Medellín serían 7,37%, 11,71%, 5,84%, 20,23% y 21,42%. Donde se ve que el ancho de la *valva regia* tiene una proporción similar, igualmente el fondo de los nichos de las *valvae hospitalia* es semejante en proporción. La distancia entre nichos es sensiblemente superior en proporción un 5,48%, y por ello el tamaño de los nichos de las *valvae hospitalia* y sobre todo la separación al final del *pulpitum* es inferior en Medellín, con un 1,47% y 3,73% respectivamente. En todo caso es llamativa la coincidencia en la proporción del nicho de la *valva regia*. Se puede ver en la siguiente tabla.

	Mérida	Medellín
Distancia entre nicho *v.h.* y final *pulpitum*	11,1%	7,37%
Ancho del nicho de las *v.h.*	13,18%	11,71%
Fondo del nicho de las *v.h.*	6.37%	5,84%
Distancia nicho *v.h. v.r*	14,75%	20,23%
Ancho *v.r.*	21,66%	21,42%

Por lo que se refiere al ancho de la puerta de la *valva regia* de nuevo se ha conservado en el alzado siendo de 2,38 m/~8 *p*. Obviamente se observa que el fondo del nicho es el mismo que el caso de las *valvae hospitalia*, ya que la disposición del muro del edificio escénico no permitía otra solución. Con el ancho de puerta mencionado quedaban dos espacios ciegos en el

fondo del nicho de la *valva regia* de 2,58 m/~8 ¾ *p*. ligeramente superiores al ancho de la propia puerta.

Fig.165: Aspecto del exterior de la *valva regia*. 2010. Se observa como una de las pilastras de la porticus postscaenam la obstruye parcialmente (Fotografía: autor).

3.2.4 Estudio de las piezas arqueológicas

A pesar de las numerosas piezas aparecidas en el *hyposcaenium*, y en menor medida en otros lugares, no se conserva una columna completa de la *scaenae frons*. Esta situación es consecuencia del profundo proceso de expolio sufrido por el edificio escénico, que lo ha reducido casi a los cimientos. Afortunadamente la presencia del foso del escenario o *hyposcaenium* sirvió como depósito de las piezas que iban cayendo allí durante las diferentes campañas expoliadoras. Ello no fue garantía suficiente y aún a pesar de su papel como cámara cerrada por muros perimetrales, fue saqueado en algunas zonas. El expolio fue sistemático en las piezas de mármol en las que el teatro era rico. Las partes realizadas en mármol se desmenuzaban y se trasladaban a los hornos, y tras ser quemadas eran fuente de cal a lo largo de la Edad Media. Esto se debe a que el contenido del mármol en carbonato cálcico puede llegar al 90%. Por ello de las piezas de mármol tan solo han quedado mínimos vestigios conservados por azar. Excepción a esta norma fueron las magníficas piezas escultóricas que o bien por su ubicación, o bien porque fueron ocultadas se salvaron de la destrucción. Las piezas de granito también fueron reutilizadas.

Fig. 166: Aspecto de la valva hospitalia occidental. 2010. (Fotografía: autor).

Este expolio hizo que se salvaran numerosas piezas de núcleo de granito y decoración en estuco, y también, en menor medida, las realizadas con fábrica de ladrillo y posteriormente estucadas. Debido a que las columnas estaban realizadas en varias piezas de granito ensambladas y estucadas se rompieron en el proceso expoliador. No se presentan así fustes monolíticos que permitan acoplar basas, capiteles y cornisas conservados para conocer la disposición completa del orden, como ocurre en aquellos teatros que han conservado estas piezas en mármol. Tampoco la huella en un muro vertical de apoyo que permita estudiar la posición de los engarces de estas piezas. Esta situación introduce una considerable incertidumbre al estudio de la *scaenae frons* del teatro de Medellín. Esta falta de certeza hay que tenerla en cuenta y considerar que solo podamos hacer suposiciones más o menos acertadas sobre la disposición original.

No obstante, se cuenta con un extenso catálogo de piezas que se ha ido reuniendo a través de las diversas campañas (Viola Nevado J. M., 2015). Las colecciones de basas, fustes, capiteles y cornisas aportan una gran cantidad de datos. El objetivo es conseguir trazar una propuesta que una los datos científicos de la catalogación sistemática de los elementos, a los resultados de la investigación teórica fundada en los textos de Vitruvio. De esta forma se pretende alcanzar una hipótesis que, aunque siempre quedará abierta a la crítica y a la interpretación, utilice todos los datos disponibles. Al menos así el caudal de información reunida quedará a la disposición de otros investigadores.

Las piezas de la *scaenae frons* fueron realizadas mediante estuco sobre un alma de piedra de granito. A pesar de la esmerada y cuidadosa ejecución, ello ha supuesto un problema para su conservación. Muchas piezas han perdido su cubertura de estuco quedando reducidas a las médulas de piedra de granito de tosca labra, usadas como base del estucado. Se presenta por lo tanto un problema de mediciones, teniéndose que estimar, a veces, el espesor del estuco perdido para poder analizar la pieza en cuestión. Si bien la cuantiosa colección de piezas estucadas, ofrece un elenco considerable de referencias precisas que permite estimar la disposición del estuco, esta situación no deja de representar un factor añadido de incertidumbre. Hay que tener en cuenta que el referente estético, arquitectónico y matemático es la pieza

estucada. Es decir, las referencias a las proporciones o las medidas se aplican a las piezas estucadas. Las piezas sin estuco no son más que una parte constructiva integrante del resultado final, y como tales no se pueden considerar como objeto de referencia. Es necesario entender a las piezas estucadas como si fuera una pieza de mármol, de hecho, son una imitación económica de ello. El grado de elaboración de las partes decoradas en estuco es magnífico en su finura, en la excelencia de su ejecución, y en el uso de materiales costosos en su policromía. Todo ello indica que en realidad se quería ofrecer la idea de que las piezas estaban realizadas en mármol. La razón de realizar esta obra en estuco, hay que encontrarla en la economía. Realizar las mismas piezas en mármol hubiera sido costosísimo, además de hacer necesaria mano de obra especializada en la labor. Tampoco se tenía la suficiente disponibilidad de mármol en el momento histórico en el que se construyó la *frons pulpiti* del teatro. La realización en estuco aportaba una serie de facilidades que acababan suponiendo un considerable ahorro de tiempo. Esto hay que tenerlo en consideración puesto que el teatro, como obra de arquitectura, formaba parte de la arquitectura del poder. Como tal expresión de dominio, autoridad y poder, pretendía ser usada como progaganda lo más inmediatamente posible. También aspiraría a ser duradera, así las piezas estucadas han llegado hasta nosotros, en muchos casos, intactas. Luego por este método de imitación se conseguía el mismo efecto estético y político, en menos tiempo y de forma más económica.

Otra cuestión es intentar saber cuál fue el proceso del expolio. Se supone que se desmontaron antes las piezas altas del edificio escénico y que su demolición se realizó de arriba abajo. Pero dado que se trató de un proceso caótico y fruto de diversas campañas, e incluso de acciones individuales, es posible que se desmontaran las piezas desordenadamente. En un proceso lógico caerían en el foso escénico primero las piezas de coronación del segundo orden y después las piezas de este y sobre él caerían las piezas del primer orden. Esto no parece haber sido así ya que en el foso escénico se registra el más completo desorden, además de que el conjunto inicial del depósito fue alterado en varias partes, donde se excavó en búsqueda de piezas. Por ello es difícil saber de antemano si hay piezas de los dos órdenes, o solo de uno, o al menos de manera mayoritaria de uno y en este caso saber de cuál si del superior o del inferior. Teniendo en cuenta la altura considerable del edificio escénico, también hay que tener en cuenta efectos físicos. Así es muy posible que la coronación de la *frons pulpiti* incluyendo los remates de esta, el entablamento y posiblemente el segundo orden, se deshicieran al ser arrojados desde la parte superior. Dado el absoluto desinterés de los expoliadores y la acción de los factores meteorológicos que se presentaron tras el abandono del edificio no era de esperar ningún cuidado en el proceso de desmantelamiento. Se puede imaginar como quedaría un capitel de granito estucado de unos 300 kg de peso al caer desde una altura de unos 10 m.

A ello se une que, al caer la parte superior en primer lugar, puesto que la ruina de la parte baja implica el colapso de la parte superior y por lo tanto sería posterior, sería utilizado este material en etapas más antiguas. Utilizado y reutilizado varias veces hasta quedar inservible e irreconocible. Es decir que las partes superiores quedaron probablemente expuestas a un grado de reutilización durante más tiempo.

Otra cuestión es la superposición de los estratos arqueológicos y su formación en el teatro. En un esquema inalterado se encontrarían en primer lugar en la parte más baja del derrumbe las piezas que hubieran caído allí en primer lugar, probablemente las del orden superior, y sobre ellas caerían posteriormente las del orden inferior componiendo otro estrato superior. Pero cabe la posibilidad de que una vez caído el primer estrato, este se retirara en su mayoría para ser reutilizado y sobre este estrato vaciado, cayera el orden inferior. También es posible que se produjeran derrumbamientos de partes importantes por vuelco, suponiendo esto el giro de una parte de la fachada escénica sobre un punto o línea y la caída girada o abatida de los elementos arquitectónicos lo que les daría una proyección o alejamiento de su posición original.

En resumen y ante tal grado de posibilidades tan diferentes entre sí, cabe dedicarse al estudio y catalogación de las piezas arqueológicas y a su examen y análisis y de ello extraer conclusiones. No obstante, hay que tener en cuenta también las diferentes posibilidades enunciadas que resumidas implicarían la posibilidad de un expolio del orden superior en primer lugar, con un mayor grado de destrucción por los factores físicos de su caída y su posible reutilización, junto a su posición probable en los estratos arqueológicos inferiores.

Detalles complementarios y explicación se pueden observar en los siguientes planos del anejo G.

T.2 PLANTA Y ALZADO POSTERIOR DEL EDIFICIO ESCÉNICO.

T.3 PLANTA ACOTADA Y SECCIÓN TRANSVERSAL DEL TEATRO Y DEL EDIFICIO ESCÉNICO.

T.4 SECCIONES LONGITUDINALES Y TRANSVERSALES DEL EDIFICIO ESCÉNICO

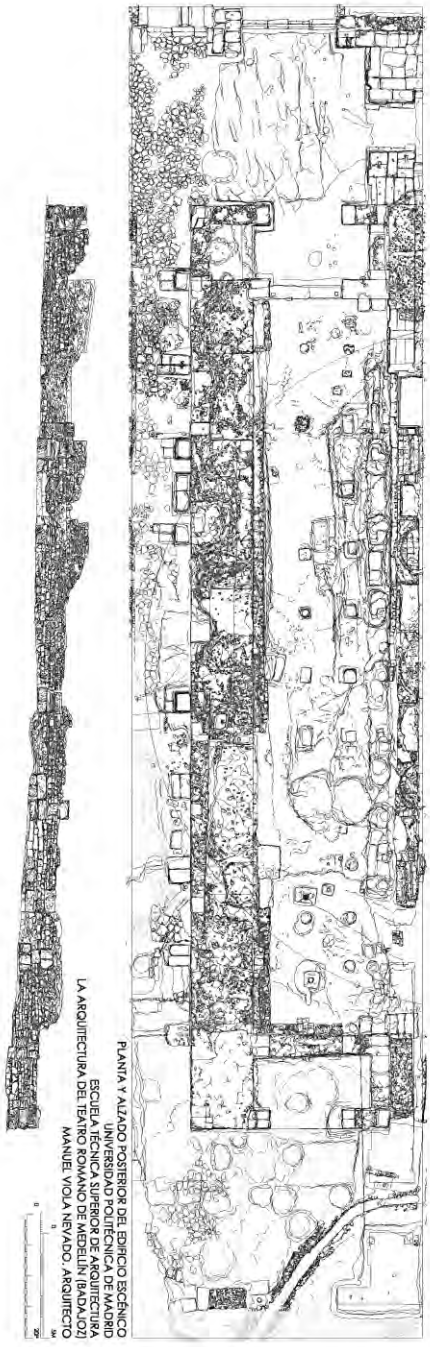


Fig. 167: Planta y alzado posterior del edificio escénico.

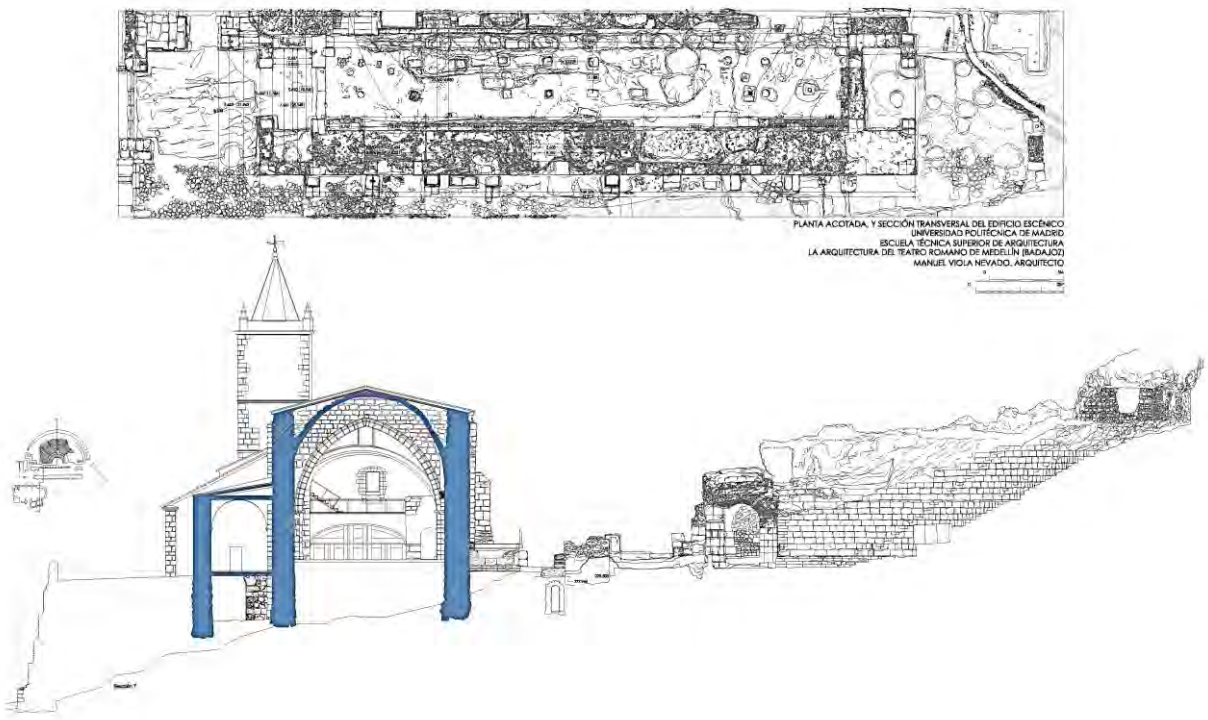


Fig. 168: Planta acotada y sección transversal del edificio escénico.

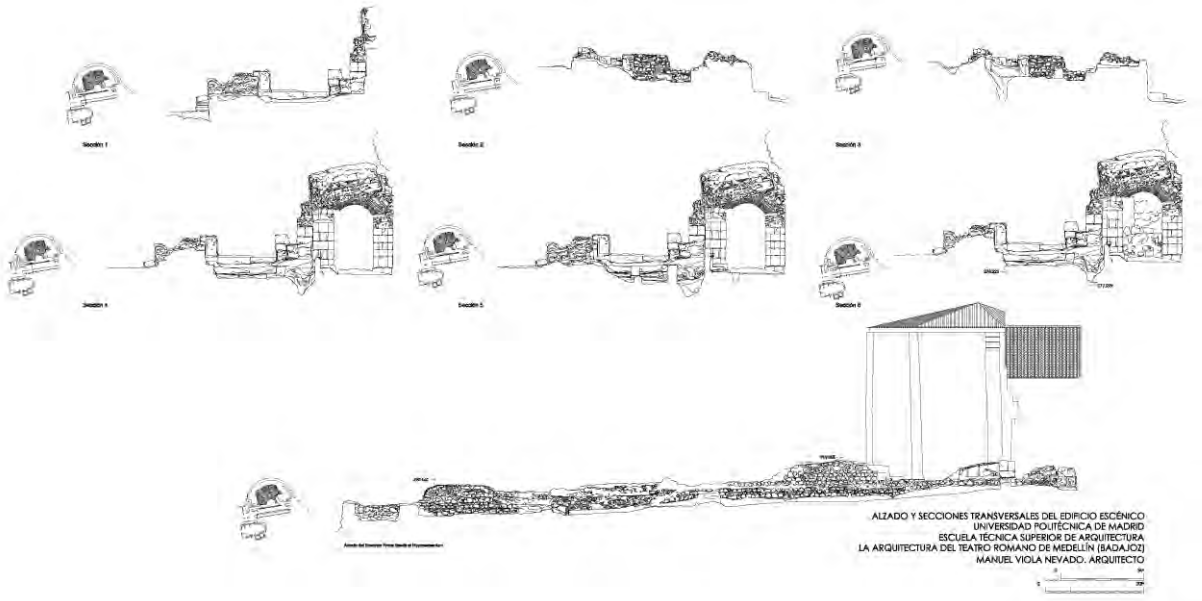


Fig. 169: Secciones longitudinales y transversales del edificio escénico.

3.2.5 El hyposcaenium

El *hyposcaenium* quedaba cubierto bajo la *contabulatio* o superficie de madera del escenario. En su parte norte quedaba separado del *iter* por la pared de *opus quadratum* de la *frons pulpiti*, también por dos tramos de los paramentos sur de los *aditus maxima*. En los laterales este y oeste quedaba limitado por los muros de los *parascenia*, y al sur quedaba confinado por el muro de fondo del edificio escénico. Se creó así un foso escénico que se excavó en la roca a una profundidad superior a la del *iter – orchestra*. Resultó así un amplio espacio rectangular de 35,25 m/119,15 *p* de largo por 6,56 m /22,21 *p* de ancho. En la zona de los *aditus maximi* se reducía ligeramente el ancho al introducirse ligeramente las paredes de estos elementos hacia el *hyposcaenium*.

El *hyposcaenium* tenía una finalidad puramente funcional y debía permitir que pudieran acceder personas, para accionar las maquinarias de la tramoya del teatro y también para tareas de mantenimiento. La escenografía era la típica del teatro de la época de Augusto, centradas en el manejo del telón o *auleaum*, del *siparium* y es posible que otros elementos menores.

Las funciones que caracterizan a este espacio del teatro de Medellín son las siguientes:

1.- Resolver la estructura de soporte del escenario de madera o *contabulatio* que, compuesta de vigas y correas sostenía el peso de las tablas y de los actores y elementos de la escenografía dispuestos directamente encima. A esta parte se une el mantenimiento de la estructura permitiendo el acceso a la parte baja para examinar o reparar las piezas de madera en mal estado.

2.- Permitir el funcionamiento del telón frontal o *auleaum* y de los postes telescópicos en los que se sujetaba y su mantenimiento, así como el del *siparium*.

3.- Alojar una sala de máquinas para la tramoya, principalmente para el manejo del *auleaum* y quizás para otras máquinas.

4.- Permitir el acceso y salida de los operarios.

5.- Alojar depósitos de agua u otros líquidos para el funcionamiento de las fuentes de la *frons pulpiti* y su mantenimiento.

6.- Resolver el soporte de elementos correspondientes a la *scaena frons* o las fachadas laterales de la misma.

Cada una de estas funciones tenía una manifestación material en este espacio que pretendía estrictamente responder al uso y que carecía de cualquier tipo de decoración o elemento superfluo. Por lo que cada función da lugar un grupo de estructuras diferente.

Prueba de este carácter de mero servicio, es que se presente una marcada pendiente de este a oeste, siendo el oeste mucho más profundo, y en el que se situaba la sala de máquinas, al permitir una mayor altura. Así junto al umbral que daba entrada a la *contabulatio* desde el *parascaenium* occidental tan sólo se presentaba 35 cm de altura bajo el entablado. Esta altura pasaba a ser de 2,14 m en la zona de la sala de máquinas, situada en el extremo oeste, posteriormente ascendía ligeramente, antes de encontrarse con el muro de separación con el *parascaenium* oriental.

3.2.5.1.-Estructuras relacionadas con el soporte del escenario.

El soporte del escenario estaba compuesto por tablones de madera, cuyos restos carbonizados aparecieron en la excavación arqueológica y permitieron determinar que se trataba de madera de conífera. Probablemente se trataba de pino piñonero, algunos de cuyos bosques han persistido en zonas no muy lejanas como Garrovillas situado a unos 112 km, aunque seguramente en la época existirían fuentes más cercanas. Tampoco hay que olvidar la posibilidad del transporte fluvial que, seguramente, llegó hasta Medellín y que posibilitaba el enlace con los puertos marítimos. Estos tablones se apoyaban en un sistema de correas y de vigas. La posición de las vigas puede determinarse por las estructuras de apoyo que están formadas por dos líneas de pilares paralelas al muro de cierre del edificio escénico. Estos pilares se sitúan a unos 3,06 m/10,33 *p* de separación media entre ellos en el sentido paralelo al muro de la *frons pulpiti*. En el sentido transversal se presenta la secuencia muro de fondo del edificio escénico / primera línea de pilares / segunda línea de pilares / muro de la *frons pulpiti*. Estos vanos presentan unas luces de 2,45 m/8,17 *p*, 2,25 m/7,68 *p* y 1,86 m/6,19 *p*.

Fig.170: Aspecto del hyposcaenium en 2010. Se observan los postes de sostén de la estructura. 2010 (Fotografía: autor).

Esto lleva a pensar que en este sentido se dispusieran las correas o vigas secundarias. Lo más probable es que las vigas principales paralelas al muro de la *frons pulpiti,* estuvieran en la parte más baja, sobre ellas se dispondrían las correas de menor sección y perpendiculares a la *frons pulpiti* y sobre las correas, estarían clavadas las tablas del escenario en el sentido paralelo a la *frons pulpiti*. Es posible también que se presentara un sistema de vigas en entramado ortogonal, al mismo nivel con vigas en las dos direcciones sobre las que se clavaran las tablas del escenario.

Comenzando por el muro del edificio escénico, se presenta un bancal que sobresale del muro y que parece haber servido para apoyar las vigas de madera, ya que se encuentra rematado a ese nivel y no presenta interrupciones o cambios que indicasen otra función. Desaparece en la zona de la *valva hospitalia* oriental por efecto del lagar que se excavó posteriormente en esa zona, pero se observa la huella en la roca de granito. Este bancal presenta la dimensión de 50 cm/1,80 *p* e invade parcialmente toda la longitud sur del *hyposcaenium*. Paralelos a este bancal se presentan las líneas de pilares cada una de las cuales tuvo catorce pilares.

Fig.171: Aspecto del hyposcaenium en las imágenes de láser escáner, vista hacia oriente, son visibles las dos filas de soportes (Dibujo: autor).

A continuación, se presenta la primera línea de pilares, que está compuesta por siete elementos habiendo desaparecido cinco elementos. La naturaleza de los apoyos es muy variopinta. Se presenta un apoyo de ladrillos, una columna con su basa reutilizada, tres prismas paralelepipédicos de granito y dos fustes lisos de columna, junto a un apoyo de ladrillo. En primer lugar, se presenta un fuste cilíndrico de escasa altura. Después hay un salto en el que faltan tres soportes. A continuación, se presenta un prisma de granito, posteriormente la columna reutilizada. Más adelante se presentan dos prismas cuadrangulares de granito de escaso tamaño y, finalmente se conserva un fuste cilíndrico, faltando dos soportes al este y uno al oeste.

En el muro del *parascaenium* oriental se presenta un apoyo realizado en fábrica de ladrillo que es bastante amplio presentando 81 cm de ancho. Esto se debe a que, como veremos, se apoyaba aquí una de las columnas que flanqueaba la entrada al *parascaenium* oriental y que conformaba la fachada lateral del teatro.

Más próxima al muro de la *frons pulpiti*, se presenta la segunda línea de pilares que ha conservado trece elementos, habiéndose perdido uno de ellos. Conservada en mejor estado permite hacerse una idea del funcionamiento de esta estructura, que quedaba formada por una parrilla ortogonal de vigas de madera que, apoyadas en estos pilares, servía de base a la *contabulatio*. El primero de los soportes más cercano al *parascaenium* occidental, es un tramo de fuste cilíndrico liso desplazado ligeramente de su fosa de apoyo. Le sigue una pilastra de ladrillos *longum pedale* de 1x1,5 *p* de cuatro hiladas. A esta le siguen cuatro prismas cuadrangulares. Le siguen tres prismas cuadrangulares de granito, uno de ellos con un dado en la coronación. El primero de estos tres prismas tiene un orificio circular en el centro de cada cara. En la parte oeste se presentan cuatro fustes cilíndricos. El último de ellos se apoya en un saliente de la roca y es más corto, mientras que los otros tres son muy parecidos. El tercero de estos cuatro, que queda separado ligeramente del muro del *parascaenium* oriental, presenta una caja excavada en su frente este. Se trata de una colección muy irregular que acoge piezas de desecho de la construcción sin cuidar en lo más mínimo su aspecto, e incluso superponiendo piezas cuando una no es suficiente. El tamaño medio de los fustes cilíndricos es de un diámetro de 0,54 m/1,84 *p* y el lado de los prismas de granito es de 0,47 m/1,62 *p*.

Fig. 172: Otro aspecto del hyposcaenium en las imágenes de láser escáner, vista hacia occidente (Dibujo: autor).

El apoyo en el muro de la *frons pulpiti*, estaba condicionado por la presencia de las fosas del *aulaeum*, que interrumpían de una forma u otra la entrega de las vigas. Por ello lo más probable es que las vigas volasen desde la última línea de soportes y quedasen en voladizo.

La posibilidad, que se indica más delante, de que existiesen trampillas para izar los mástiles del *aulaeum* y del *siparium* hace improbable que las vigas perpendiculares a la *frons pulpiti* alcanzasen a la posición del muro. Junto a ello se presenta el hecho de que tanto el telón del *aulaeum* como los telones más reducidos de los *siparium*, quedaban almacenados, al descender, bajo el escenario. Esta característica no sería posible con la presencia de la prolongación de las vigas hasta el muro de la *frons pulpiti*. También la disposición del entablado perpendicular a las correas, supondría que la estabilidad de estas no quedaba comprometida por la presencia de las trampillas de los telones que contaría con su propio sistema de sujeción.

Este estudio se complementa con los siguientes planos incluidos en el anexo G.

T.5 SECCIONES LONGITUDINALES DEL HYPOSCAENIUM
T.6 PLANTA DE LA ESTRUCTURA DEL HYPOSCAENIUM
T.7 SECCIÓN TRANSVERSAL DEL HYPOSCAENIUM

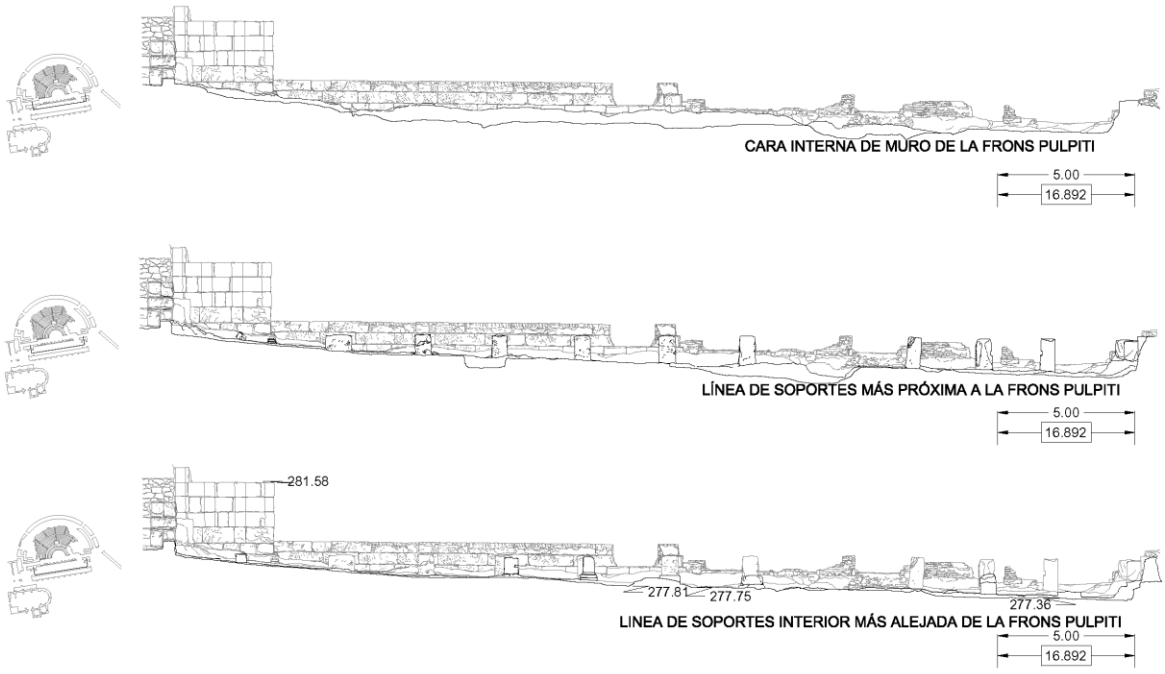


Fig.173: Secciones longitudinales del hyposcaenium (Dibujo: autor)

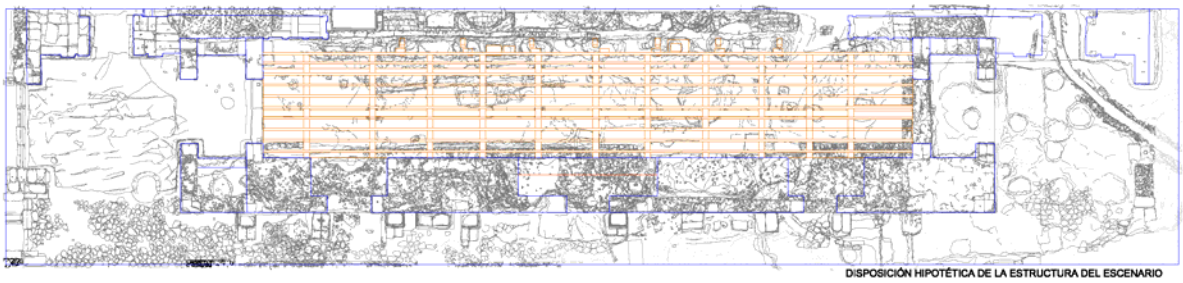


Fig. 174: Planta de la estructura del hyposcaenium (Dibujo: autor)

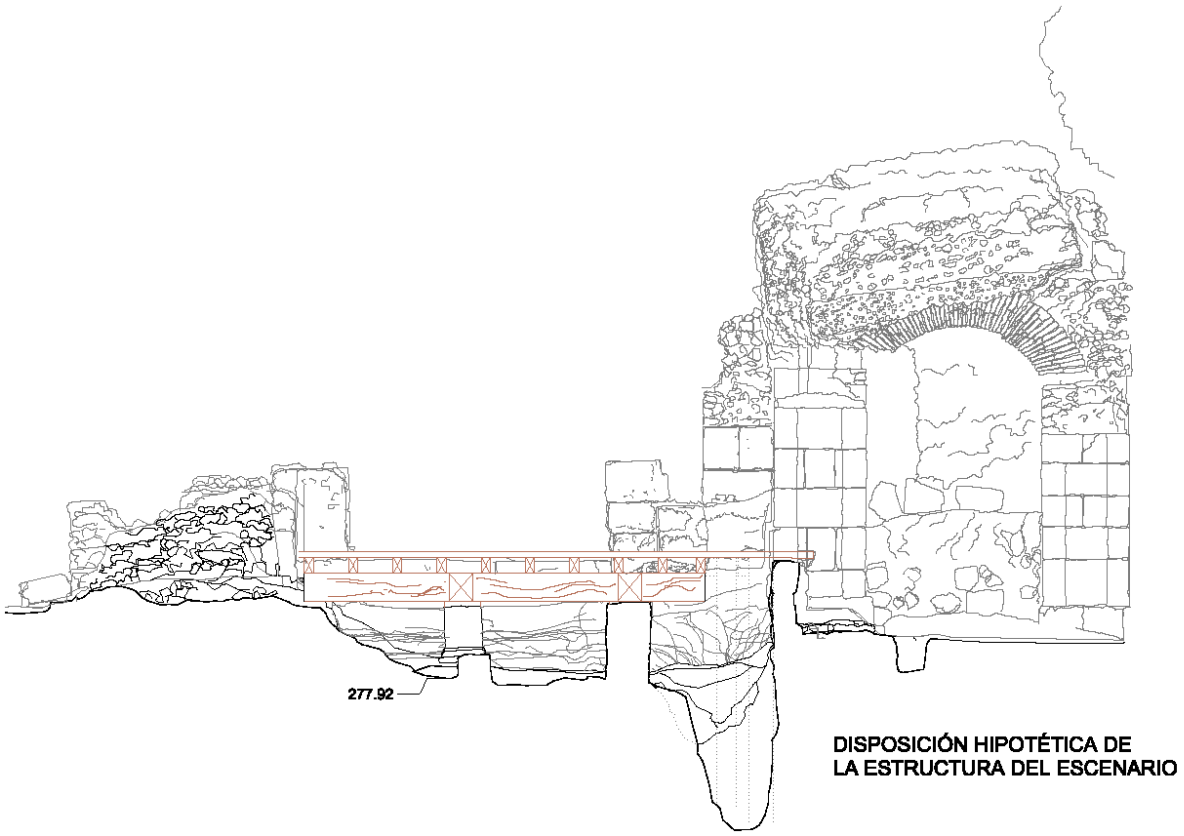


Fig. 175: Sección transversal del hyposcaenium con estructura del *pulpitum* (Dibujo: autor)

3.2.5.2. -Estructuras relacionadas con el auleaum y siparium

En la zona próxima al muro de la *frons pulpiti*, se preservan una serie de fosas o pozos excavados en la roca, en los que se alojaban los postes telescópicos y el telón enrollado. En los fosos irregulares se conservan una serie de entalles y cajeados, que corresponden a los diversos mecanismos de manejo y operación del telón. También en las piezas de *opus quadratum* se presentan cajeados, que corresponden al mismo sistema. Por el aspecto de los propios pozos y de los cajeados conservados, se concluye que debió tratarse de un mecanismo complejo y delicado. La ausencia de anclajes realizados con hierro y plomo parece indicar que estaba realizado principalmente con elementos de madera, con los que se formaban las diferentes piezas de los mástiles y de las cajas en los que estos se alojaban. Se presentarían también una serie de rodamientos y cuerdas, de los cuales se ha perdido todo resto. La presencia de la sala de máquinas en la parte este del *hyposcaenium*, hace suponer que las cuerdas de operación se extendían hasta ese punto. Dada la forma longitudinal de la parte alta del foso, parece que el telón enrollado quedaba recogido bajo el nivel del escenario donde, seguramente, existió un sistema de trampillas para dejar expedito el escenario durante las representaciones.

Fig.176: Vista de las fosas del *aulaeum* en fotografía de octubre de 2008 (Fotografía: Santiago Guerra).

Los elementos de madera estaban alojados en pozos directamente excavados en la roca de granito ligeramente descompuesto, que presentaba así la posibilidad de ser tallado. La naturaleza de la piedra, junto a las dificultades para ejecutar la excavación, da a los pozos formas irregulares y suavizadas que se asemejan a conos. Aún así es posible reconocer entalles cuadrangulares. Es posible que los elementos de madera estuvieran sujetos por aportes de mortero de cal o argamasa, que los contuviera en su posición dentro de los pozos. No se conserva la presencia de un muro interno que definiese una caja continua para el telón. Pudo existir y haber desaparecido posteriormente, pero al no haber aparecido ninguna huella de este, y comparando con los apoyos del escenario relativamente bien conservados, es posible que estuviese realizado también con piezas de madera.

En el caso del teatro de Medellín se presentaban siete postes verticales. Su disposición está marcada por la parte más profunda de los pozos, en los que se reconoce la forma

cuadrangular, y por presentar una parte que intenta aproximarse lo máximo posible a la cara interna del muro de la *frons pulpiti*, quedando situada a 13 cm al interior del mismo. Estos siete mástiles sostenían un telón que tapaba la boca del escenario de 28,27 m/95,50 *p*. De tal forma que el telón quedaba dividido en ocho tramos de 3,53 m/11,93 *p*, cada uno. Estos tramos se distribuían de forma irregular, así de oeste a este sus medidas fueron 4,01 m/13,5 *p*, 3,27 m/11,05 *p*, 3,68 m/12,42 *p*, 3,51 m/11,85 *p*, 3,66 m/12,38 *p*, 3,09 m/10,44 *p*, 3,29 m/11,11 *p*, 3,74 m/12,63 *p*. Luego se presentaban dos tramos más largos en los extremos, siendo de medidas relativamente parecidas en la zona central. En los extremos se presentarían posiblemente cuerdas, que se apoyaban en la cara interna de los muros de los *tribunalia* que permitían la misma operación.

Fig. 177: Vista de las fosas del *auleaum* hacia el oeste.2008. (Fotografía: Santiago Guerra).

La altura del telón vendría limitada por la altura de los *tribunalia*, a menos que existieran postes en dichas posiciones. En el caso de que estuviera limitado por estos elementos, su altura podría haber llegado a alcanzar los 4,92 m por encima del nivel del escenario. La profundidad que alcanzaban los pozos de los postes es la misma con respecto a la posición del escenario y por ello siguen la ligera inclinación del escenario hacia el este. La dimensión vertical máxima que presentaba el espacio desde la superficie del escenario al fondo de cada pozo era de 3,70 m/12,48 *p*. Esta altura coincide por ejemplo con el teatro grande de Pompeya y es cercana a la del teatro de Herculano o Siracusa (Neppi Modona, 1961, pág. 195).

La forma de los pozos es diferenciada. Así de oeste a este, los pozos I, II y III son de dimensiones similares. En el pozo IV, que era el central, se presentaba una caja suplementaria de 1,13 m por 0,77 m hacia el este. Otro espacio similar se presentaba al este del pozo V. Los pozos VI y VII estaba unidos entre ellos, y se presentaba así un espacio intermedio que estaba rebajado hasta casi la misma profundidad. Estas cajas suplementarias presentaban relación con la operativa del telón, que se hacía desde la parte este donde se situaban los tornos o cabrestantes en la sala de máquinas. Unas cajas excavadas en el fondo de roca y giradas unos 30 º con relación a la dirección del muro de la *frons pulpiti*, y situadas en la vertical de la cara este de la boca de la caja escénica, alojarían las poleas que permitían cambiar la dirección de las cuerdas o cables hacia los tornos o cabrestantes.

Fig.178: Fotografía de los pozos del *auleaum* y *siparium*.2010. (Fotografía: autor).

La disposición de los pozos es más próxima que los 6 pozos que presenta el teatro de *Italica* (Rodríguez Gutiérrez, 2004, pág. 167). Así las distancias entre mástiles son más reducidas en Medellín. Sin embargo, no sigue el sistema de *Italica* de dos muros paralelos, sino el de muro y fosa interior, como menciona la autora anterior sobre Acinipo. La disposición en Medellín debió de ser bastante sencilla con postes iguales que levantaban un telón o *aulaeum*, que quedaba enrollado por detrás de ellos. Es decir, los postes quedarían vistos y detrás quedaría el telón, ya que la otra forma de disponerlo no era posible en este caso. Se dejaba así la mayor superficie posible del escenario disponible para los arreglos del montaje escenográfico entre los actos de las representaciones. Los postes podrían estar así pintados por su superficie hacia los espectadores.

Resulta así un sistema más sencillo que los mencionados por la autora anterior para *Iguvium*, *Saepinum*, *Alba Fucens* o Tarragona (Rodríguez Gutiérrez, 2004, pág. 173). El número de pilares de Medellín estaría en el entorno de los teatros hispanos que disponen de 5,6 u 8, y su sistema sería muro de la *frons pulpiti* y pozos inmediatos para alojamiento de los pilares, junto a un rebaje corrido para el telón. Los pilares y el telón de boca o *aulaeum* quedarían situados así en *finitio proscaeni*, lo más próximo posible al borde.

Fig.179: Fotografía de la zona de encaje de poleas y rodamientos hacia los cabrestantes.2010. (Fotografía: autor).

En el funcionamiento en concreto parecen haber existido dos mástiles por cada poste. Así en cada una de las bases de los pozos se puede ver una disposición en T o en L. Un mástil quedaría más próximo al muro de la *frons pulpiti*, presentando la caja que lo alojaba unas dimensiones máximas de 25x33 cm como se puede deducir del pozo I. Suponiendo unas paredes de la caja de madera de 4 cm, el mástil más cercano a la *frons pulpiti* pudo tener 15x23 cm. La caja interior parece haber tenido unas dimensiones de 51x25 cm, y por su forma debió alojar dos mástiles, que suponiendo un grosor de 4 cm para la caja, pudieron tener una dimensión de 20 x 16 cm cada uno.

La separación de las cajas más internas con respecto a las externas, y la posición desplazada puede llevar a pensar en que estas cajas pertenecieran a otro mecanismo escenográfico diferente. De hecho, en esta línea más interna, cuyo eje se sitúa a 80 cm hacia el interior de la línea interna del muro de la *frons pulpiti*, se presentan otras cajas cuadrangulares que están alineadas. Quizás se tratase de otro tipo de recurso diferente al *auleaum* o telón de boca, y que se tratase de *siparium* o telones más internos que quedasen fijos durante las representaciones para fines escenográficos y se cambiasen en los diferentes actos. Quizás las cajas de gran tamaño contuvieran elementos a modo de ascensores, por lo que se pudieran subir a actores *ex machina* durante las representaciones.

Fig.180. Fotografía de las tres piezas de base de cabrestante. Se observa una columna con entalle para alojar probablemente una polea, al fondo encastre de los engranajes.2010. (Fotografía: autor).

Esta segunda línea podría explicar la presencia de dos cabrestantes y de las dos cajas de poleas dispuestas en ángulo. De esta forma se podría hablar de una escenografía más rica y compleja, ya que no sólo se contaría con el telón de boca o *auleaum*, sino también con telones aislados, al menos 5 que pudieran subirse, uno por cada par de mástiles, por separado. Junto a ello podrían existir otros posibles efectos escenográficos a través de cajas de mayor tamaño. Un cabrestante menor podría estar relacionado con esta segunda línea.

De esta forma se presentarían diversas posibilidades. Por un lado, el telón de boca o *aulaeum*, que estaría subido al principio de la representación y se bajaría para iniciarla, igualmente se subiría en cada entreacto, bajándose cuando se hubieran realizado los cambios necesarios en la escena. Por otro lado, estarían los *siparium*, al menos 5, que permitirían diferentes configuraciones de la escena en los diversos actos de esta, pudiéndose izarse u ocultarse independientemente en cada acto. En ellos se representarían elementos relacionados con la representación sobre un soporte textil. Por último, es posible que existieran otras trampillas, al menos dos grupos dispuestos cada uno en la línea de las exedras curvas menores que pudieran elevar objetos o personas a la escena, o hacerlas descender.

Esta sección se complementa con los siguientes planos incluidos en el anexo G.

T.8 DISPOSICIÓN DE FOSOS Y POSTES DEL AULAEUM
T.9 SECCIÓN TRANSVERSAL DE FOSO DEL AULAEUM
T.10 SECCIÓN TRANSVERSAL POR POZO DEL AULAEUM
T.11 HIPÓTESIS DEL AULAEUM
T.12 SECCIÓN TRANSVERSAL DEL ESCENARIO

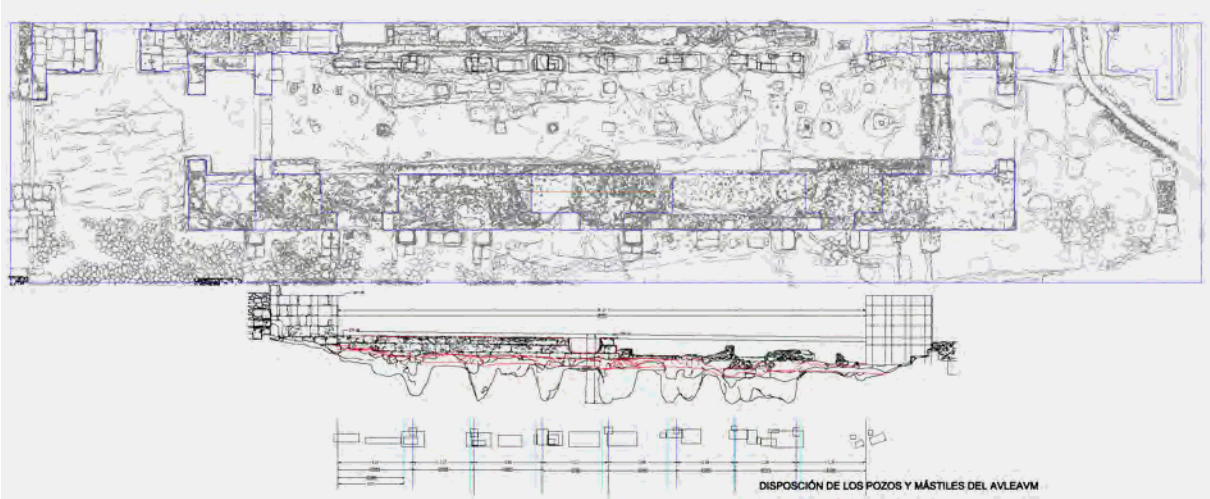


Fig. 181: Disposición de fosos y postes del *aulaeum* (Dibujo: autor).

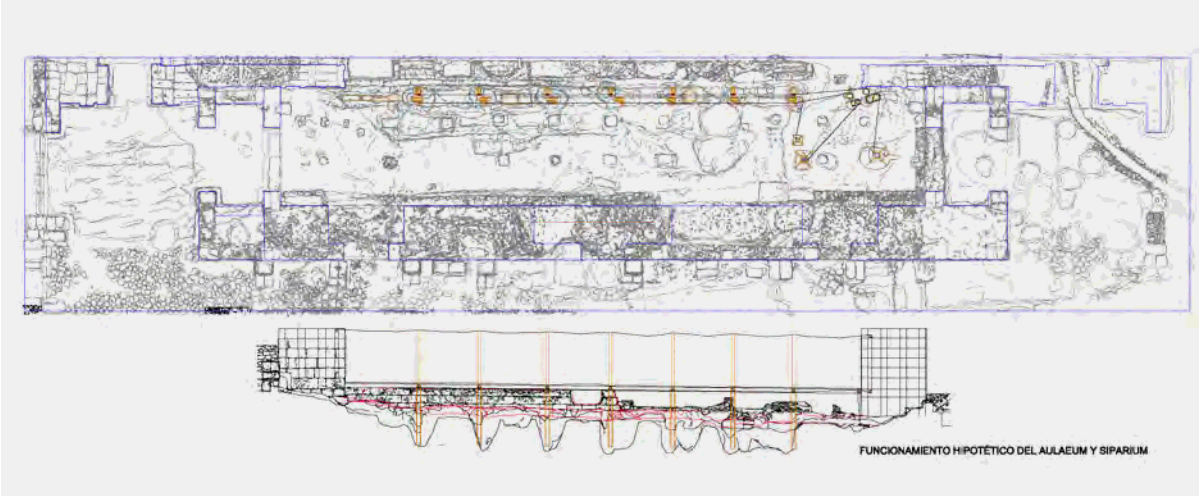


Fig.182: Hipótesis de funcionamiento del *aulaeum* (Dibujo: autor).

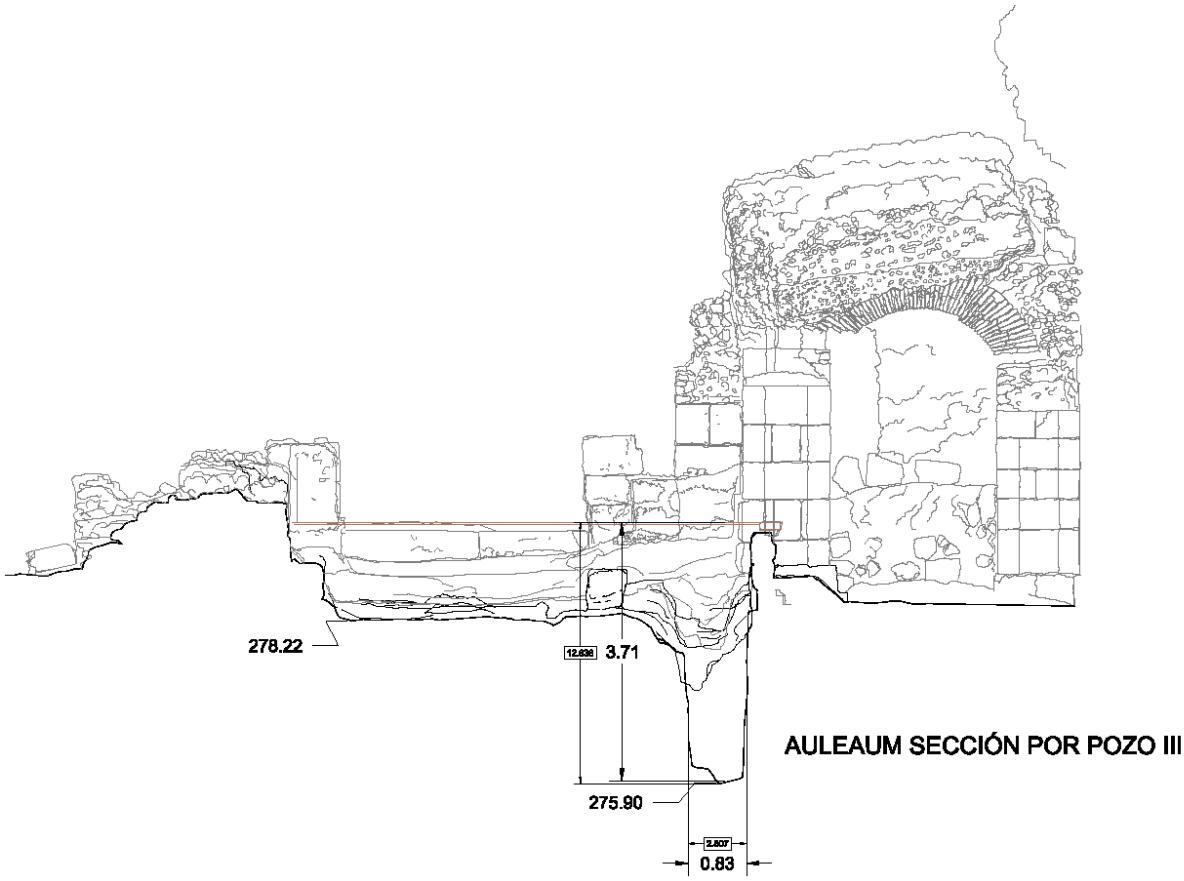


Fig.183: Sección transversal por pozo III del *aulaeum* (Dibujo: autor).

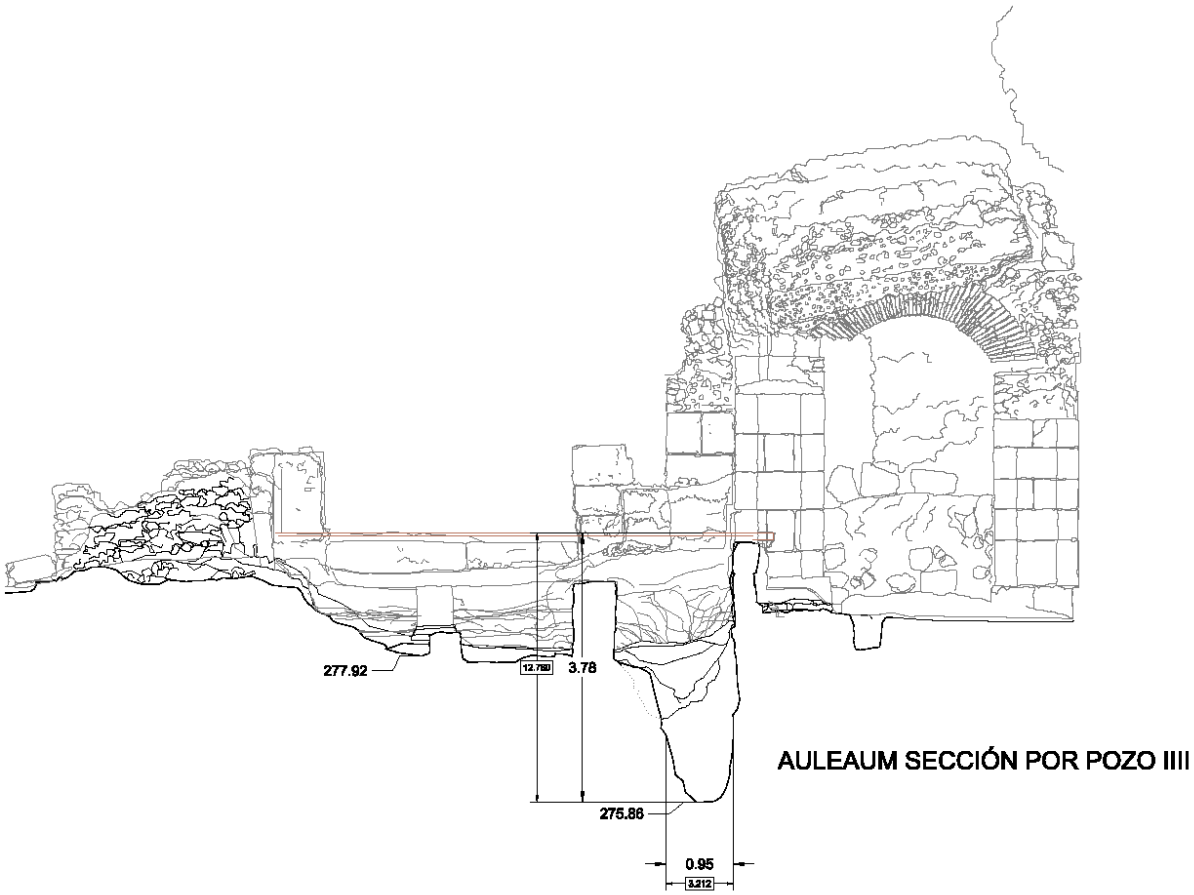


Fig.184: Sección transversal por pozo IIII del *aulaeum* (Dibujo: autor).

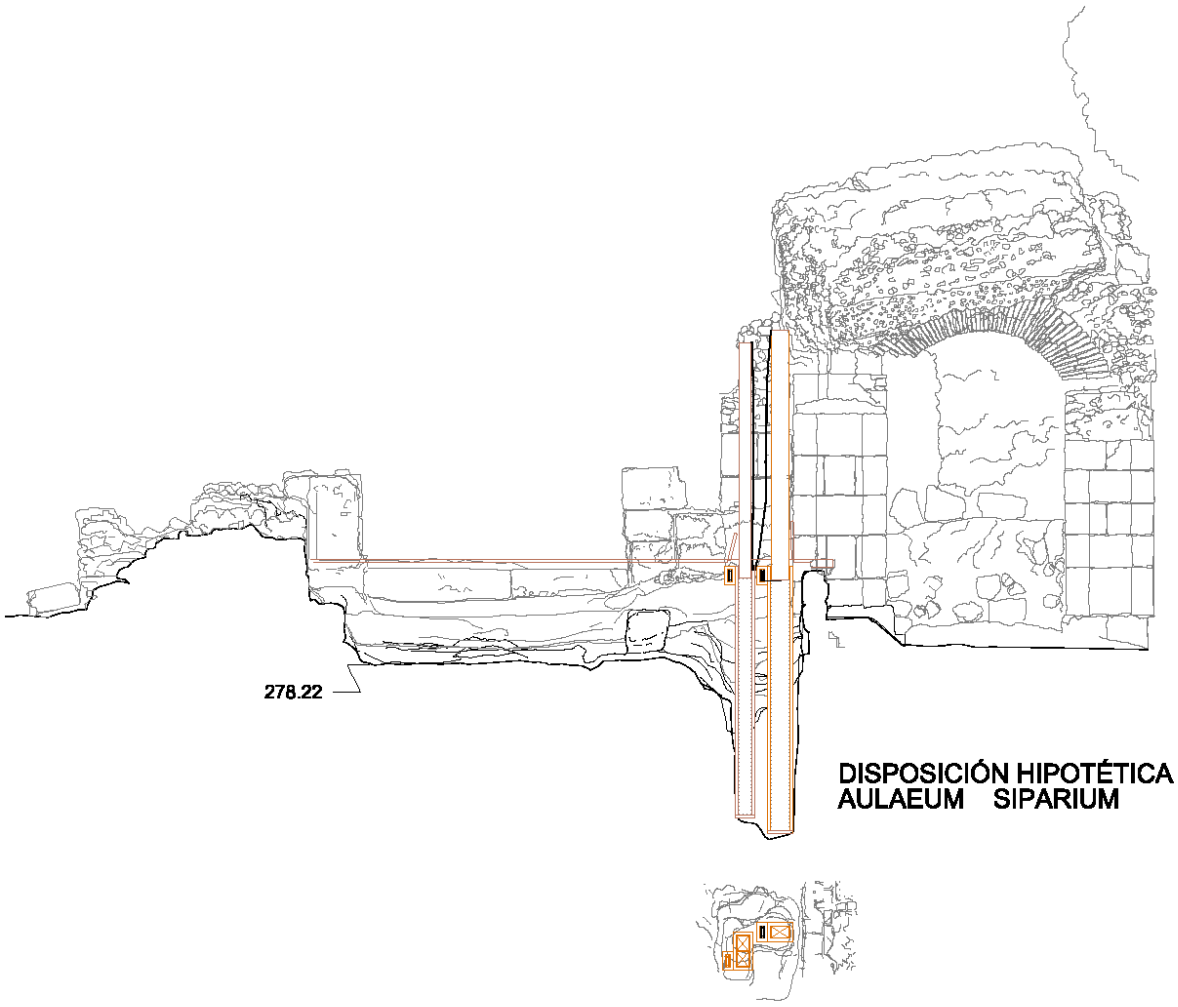


Fig. 185: Sección transversal con disposición hipotética del *aulaeum-siparium* (Dibujo: autor).

3.2.5.3.- Sala de máquinas para la tramoya.

La sala de máquinas estaba situada en la parte oriental del escenario. En ella y debido a la pendiente del terreno, se presentaba una mayor altura disponible para el manejo de la maquinaria. Esta al menos presentaba 4 aspectos diferentes:

1.- Operación del *aulaeum*.
2.- Posible operación de los *siparia.*
3.- Posible operación de trampillas con elevadores.
4.- Proyección de líquidos a las fuentes de la *frons pulpiti*.

Para las tres primeras, se conservan las posiciones de 3 cabrestantes de diferentes tamaños, que ya se han relacionado con las primeras tres funciones. Para la última función se presentan las huellas de dos depósitos circulares. En esta zona debieron presentarse dos cubas, que o bien eran autónomas o bien estaban conectadas, y que eran accionadas mediante una bomba para alimentar las fuentes. También es posible que estuvieran conectadas con un depósito situado junto a la segunda puerta occidental del *ambulacrum*, que recogería el agua de lluvia de la ladera y la podría transmitir a estos depósitos, aportando así la presión suficiente para alimentar las fuentes. En el caso en el que los depósitos situados hipotéticamente en el *hyposcaenium* fueran autónomos, ya fuera esta su única opción o bien una alternativa al poderse desconectar del depósito de la *cavea* podrían llenarse de otro líquido, por ejemplo, vino.

3.2.5.4.- Acceso y salida de los operarios.

Se evidencia la presencia de una escalera que está situada junto a la *valva regia* en la parte posterior del escenario. Disponiendo una trampilla en el escenario se podría acceder por ella al *hyposcaenium*. Las personas encargadas de accionar la tramoya debían permanecer en el interior del *hyposcaenium* mientras estuviese bajado el telón del *auleaum* y debían contar con un capataz que les indicase cuando tenían que accionar los diversos elementos. Parece que esta entrada era la única viable a la zona del *hyposcaenium*.

3.2.5.5.- Depósitos de agua y líquidos.

Se presentan dos huellas circulares de posibles depósitos situados en la parte central y un poco hacia el este del *hyposcaenium*. Seguramente serían depósitos realizados con madera como botas o barriles, o bien de tipo metálico, aunque no ha quedado traza de ellos.

3.2.5.6.- Elementos de la scaenae frons y fachadas laterales.

Por encima del nivel del escenario y en la *valva regia*, se presentan piezas que presentan oquedades que podrían haber pertenecido a *periaktoi* o *scaena versilis* o prismas giratorios, que podrían albergar motivos diversos y modificarse según avanzase la representación y de acuerdo con la temática cómica, bucólica o trágica de la misma.

Fig.186: Escalera de acceso al *hyposcaenium* junto a la *valva regia* (Fotografía: autor).

Fig. 187: Restos de posible depósito de agua en la parte superior de la *cavea*, bajo el *ambulacrum* junto a la puerta segunda de la parte occidental de la *cavea* (Fotografía: Santiago Guerra).

Fig.188: Posibles elementos relacionados con la presencia de *periaktoi* o *scaena versilis* en el nicho de la *valva regia* (Fotografía: autor).

Fig.189: Al fondo y a la izquierda de un tramo de columna que sostenía una de las vigas del escenario se observa la presencia de un sillar sobre el que se asentaba la columna que flanqueaba el vano del *parascaenium* oriental (Fotografía: autor).

En los muros laterales que separan el tramo central de los *parascenia*, se conservan las bases de las columnas que enmarcaban las puertas de los *parascenia* en la parte opuesta a la *scaenae frons*. Formaban así dos fachadas laterales que enriquecían la disposición arquitectónica. Estas terminaciones se presentan en las dos fachadas de separación con las *parascaenia*, por lo que se presentaron simétricamente en ambos lados.

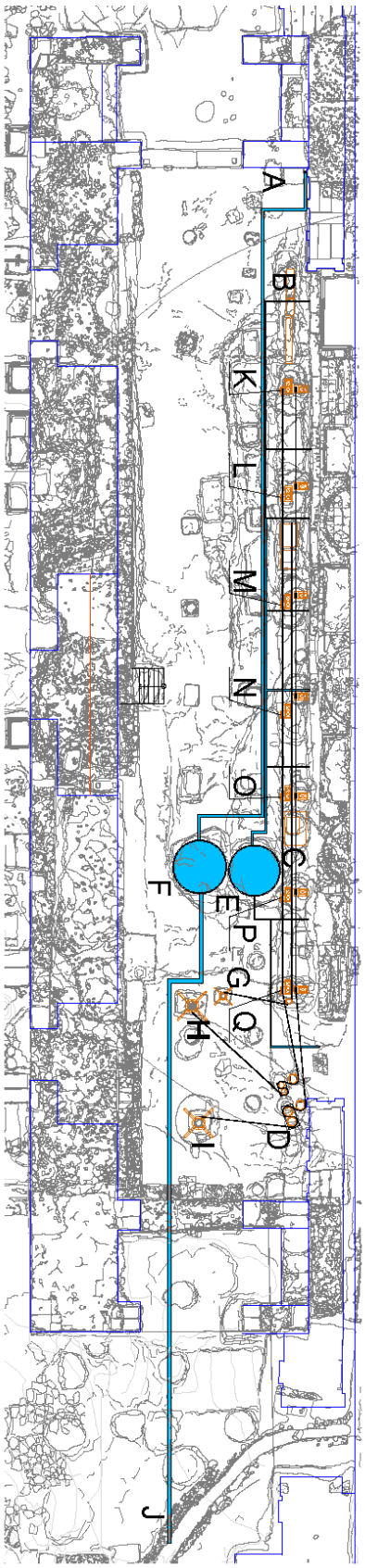


Fig. 190: Hipótesis de funcionamiento interno del *hyposcaenium*. A Entrada de agua proveniente del depósito situado en parte alta de la *cavea* junto a la entrada 2 occidental. B conducciones de agua a las estatuas fuente y fuentes de la *frons pulpiti-nympheum*. C Posible trampilla elevadora 1. D Engranajes y poleas para el manejo de *aulaeum* y *siparia*. E Depósito de agua o líquidos 1. F Depósito de agua o líquidos 2. G Cabrestante 1. H Cabrestante 2. I Cabrestante 3. J Salida de agua sobrante al *euripus* K, L,M,N,O,P,Q Pozos para los mástiles del *auleaum* y *siparia* (Dibujo: autor).

3.2.6 ANAPARASTASIS DEL FRENTE ESCÉNICO

3.2.6.1 Hipótesis previa sobre la disposición de la *scaenafrons*.

Parece que en los estudios sobre los teatros romanos la anaparastasis del frente escénico sea una de las partes más atractivas, que permite incluso la creatividad arquitectónica en la disposición de los diferentes elementos, según el estado de las pruebas y de los restos con los que se cuente. Independientemente de la metodología utilizada, habrá siempre un grado de idealización o de realización de la suposición arquitectónica, que salve la distancia mayor o menor al ejemplo originario. La evocación se cierne sobre este proceso como un hechizo, pudiendo empujarnos hacia un cierto romanticismo, entendido como ese mundo dibujado de Piranessi, Cruyl, Vantitelli o Schinkel, donde en un afán de realismo siempre cabe la imaginación. Ello a pesar de que los ejemplos conservados de la arquitectura romana casi siempre nos conducen al asombro, y se alejan normalmente del tópico, con soluciones que quizás se nos antojan caprichosas o extrañas pero que, si son algo, son auténticas. Casos como el templo de Augusto de Pola, Santa María sopra Minerva en Asís, o la reelaborada fachada del templo de Clitunno, nos interpelan desde su realidad de autenticidad diacrónica, como puerta a un pasado remoto, que sigue palpitante en una arquitectura que no podemos contener en secas reglas y tratados.

Vitruvio, como una de las bases referencia a la arquitectura romana, no deja de avisar en varios mensajes. En uno de ellos se queja de que los motivos de los frescos se alejen de la realidad y representen monstruosidades, "monstra", como "*juncos por colunas, por frontispicios garabatos estriados con hojas crespas y roleos. Hacense candeleros que sostienen templitos, sobre cuyos frontispicios se ven nacer de ciertos troncos muchos vástagos tiernos como volutas, sobre los cuales hay, sin alguna verisimilitud, varias figurillas sentadas*" (Ortiz y Sanz, 1787, pág. 179) (Vit.7.5.3). Donde denuncia el barroquismo imperante en su época en los motivos pintados al fresco, pero también como una tendencia manierista de la arquitectura hacia lo fantástico o lo heterodoxo, como alejado de los ideales ejemplos helénicos de Pytheos y Hermogenes principalmente, pero también de lo recogido en los 26 tratados que menciona (Vit. 7. Pref. 12).

Vitruvio (Vit.5.6.7) deja libertad al arquitecto del teatro para adaptar las normas al edificio concreto:

> *Estas proporciones no pueden acomodarse generalmente a todos los teatros, sino que deberá el Architecto advertir con diligencia la conmesuración que convendrá dar a las partes, y la forma con que podrá acomodarlas mejor al sitio y magnitud de la obra; pues hay cosas que tanto en teatros pequeños como en grandes se deben hacer de una magnitud misma para su buen uso, como son las gradas, los corredores, los parapetos, los tránsitos, las escaleras, púlpitos, tribunales, y algunas otras, en las quales es fuerza no seguir reglas, y acomodarlas al uso que han de tener. Asi mismo, si lo pidiera la escasez de materiales, v.gr. mármoles, madera, y los demás que se preparan para la fabrica, se podrá añadir ó quitar alguna cosa, con tal que sea moderada y con prudencia. Pero para esto se requiere que el Architecto sea práctico, y perspicaz en invenciones ingeniosas*". (Ortiz y Sanz, 1787, pág. 121) (Vit. 5.6.7)

Pero esta aparente libertad que da al arquitecto no deja de encajarla en unos "ajustados preceptos" o *praescriptiones terminatas* (Vit. 1.prefacio), para que se tengan siempre presentes como medida de la calidad de las obras. Luego de nuevo, y en este caso en el prefacio en su carta a Augusto, Vitruvio condena los excesos o desvíos de una serie de normas.

Vitruvio (Vit. 1.2.6) cuando habla del decoro expone que "*si en el cornison Dórico se tallasen dentellones, o triglifos en el Jónico, trasportando las propiedades arregladas de un Orden á otro, se ofendería la vista, por ser diversas las leyes de cada uno, establecidas ya por antigua costumbre*"

(Ortiz y Sanz, 1787, pág. 12). Esta mención de Vitruvio a lo indecoroso se refiere ciertamente a amaneramientos de las reglas tradicionales que se producían en su época.

Tanto la reflexión inicial como las cuestiones citadas de Vitruvio, denunciando por un lado la corrupción existente en su época de la norma defendida por él, y por otro la condición de referencia abierta de su propia reglamentación, nos avisan a la prudencia a hora de plantear la anaparastasis del frente escénico del teatro romano de Medellín y de hacerlo como una investigación abierta.

Fig.191: Pinturas del ángulo suroeste del escenario (Fotografía: autor).

Hasta ahora se ha ocupado de la posible estructura del frente escénico de Medellín el artículo de Mateos y Picado (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011), que los propios autores definen correctamente como una primera aproximación. Una de las bases de su propuesta son las medidas de la *orchestra* que estimaron en una medida ente los 22 m y los 23 m/74,3 -77,7 *p* (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 393). Esta primera base de su investigación es un error, ya que en el momento de escribir el articulo la *orchestra* no había sido excavada, y cuando lo fue a finales del año 2010, resultó ser de 15,97 m/55 *p*. hasta la parte interna del balteus y de 16,48 m/55,5 *p* por su parte exterior. No obstante, como ya he expuesto en el estudio de las dimensiones del frente escénico en relación con los escritos de Vitruvio, la *orchestra* no es sólo la parte delimitada por la grada más baja de la *proedria* sino el conjunto hasta la primera grada de la *ima cavea* (Vit. 5.6.6), que en este caso alcanzaría hasta los 18,85 m/63,68 *p*. Se trata, por lo tanto, incluso en este último caso de valores alejados de los señalados por los autores del artículo citado. Tomando el valor máximo según las dimensiones reales del teatro y haberse aplicado ese método la altura del *podium* sería de 1,57 m, en tanto que los autores anteriores proponen que fuese de 1,95 m de altura. (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 395). Un valor que, probablemente, responde a lo que Vitruvio entiende como diámetro de la *orchestra*, es el diámetro hasta la mitad de la *ima praecinctio* de 17,62 m/59,5 *p*. Así en relación con (Vit. 5.6.6) se fija que la longitud de la escena sea de dos diámetros de la *orchestra*. La longitud de la escena de Medellín es de 35,24 m/119 *p* y 17,62m·2=35,24 m. Según esta conjetura la altura del *podium* de Medellín sería de 1,46 m.

Más adelante los autores del artículo anterior, indican la presencia de fustes de módulos diferentes entre los que ellos mismos excavaron en el *hiposcaenium* en 2008, así recogen un módulo de 45 a 47 cm y otro de 53 a 55 cm de diámetro. Este hecho lo relacionan con la presencia de restos

de dos órdenes de columnas. (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 397). Sin embargo, esto no resulta plausible puesto que, según el mismo pasaje anterior, Vitruvio establece que las columnas del orden superior deben tener un cuarto de la altura de las inferiores (Vit. 5.6.6). También establece que las columnas jónicas tendrán un módulo de diámetro en la parte baja y 9,5 módulos de altura incluyendo basa y capitel (Vit. 3.3.7). Por lo que si estimamos el módulo mayor con un diámetro de 53 a 55 cm el módulo menor debería ser de:

Ab= altura del orden bajo.
Aa= altura del segundo orden.
Según (Vit. 5.6.6) Aa=Ab/4.
Db= diámetro del orden bajo.
Según (Vit. 3.3.7) Db=Ab/9,5 luego Ab=Db·9,5.
Y Aa=Ab/4=(Db·9,5)/4
Da= diámetro del segundo orden, según (Vit. 3.3.7) Da=Aa/4
Y Da=Aa/4=((Db·9,5)/4)/4=31 ó 32,6 cm.

Como se ve se trata de valores netamente menores a 45 o 47 cm. Por ello seguramente la presencia de dos módulos de fuste se debería a la presencia de *prothyrum*, edículos o *antae*, para enfatizar las *valvae*.

Los autores del artículo continúan usando las reglas de (Vit.5.6.6) para estimar las alturas de los *podia*, columnas y entablamentos de los dos órdenes fijándolos en 1,95-5,77-1,15 m para el primer orden, y 0,97-4,35-0,88 m para el segundo orden, respectivamente. Con una altura total del *scaenaefrons* de 15,09 m. Con este dato elaboran una propuesta de proporciones generales siendo de ¼ de la anchura de la *cavea* y 2/3 del diámetro supuesto y equivocado de la *orchestra*. Comparan estas proporciones con el teatro de *Italica*, aunque reconocen que su *scaenae frons* sea una aportación posterior. Baste decir que el valor de base está equivocado, para poner en duda estos valores.

Mateos y Picado afirman que se presenta un doble orden jónico superpuesto, disponiendo el inferior de basas áticas, mientras que el superior dispondría de basas toscanas.

Resulta una combinación anómala, tanto por que no es la norma de los edificios clásicos como por el pasaje de (Vit.1.2.5), en el que establece la comparación del orden dórico con la fortaleza y del orden corintio con la delicadeza, dejando en medio el orden jónico. Establece así el criterio a seguir en la superposición de órdenes que tiene ejemplos paradigmáticos en los edificios de espectáculos como el *Theaterwandmotiv* del teatro de Marcellus o del anfiteatro Flavio, ambos en Roma. Por lo que resulta difícil pensar en la superposición de dos órdenes jónicos. También hay que mencionar el pasaje de Vitruvio (Vit. 5.1.3) en relación con los pórticos de los foros: "*Las colunas superiores se harán un quarto menores que las de abaxo; porque para sostener peso deben los cuerpos inferiores ser mas firmes que los superiores… los cuerpos superiores de un edificio deben ser menores que los de abaxo, tanto en altitud como en grueso"* (Ortiz y Sanz, 1787, pág. 108)(Vit. 5.1.3). Por lo que no tendría sentido superponer dos órdenes iguales, ya que según lo anterior el orden inferior debe ser de caracteres más fuertes que el superior.

Como referencias de la superposición de dos órdenes jónicos utilizan la referencia del teatro de *Olisipo*, si bien en realidad Lidia Fernandes (Fernandes L. , 2001), la investigadora de ese teatro, describe esta hipótesis como dudosa y menciona su extrañeza basándose en los dibujos del arquitecto italiano Francesco Saverio de Fabri de 1798, que serían publicados por Luis Antonio de Azevedo en 1815, junto a dibujos del propio Azevedo de 1807 (De Azevedo, 1815) (Fernandes & Caessa, 2004/2005). Se trata por lo tanto de una hipótesis dudosa sustentada en dibujos del siglo XVIII y XIX. Las medidas de los fustes de estos dibujos del teatro de *Olisipo* no figuran en los planos, y se trata de dibujos que, siendo muy correctos para la época, no estaban realizados como representaciones exactas. Además, lo que se representa son núcleos de fuste sin el recubrimiento de estuco que tuvieron, lo que aumenta las dudas, por lo que las medidas serían relativas como indica Hauschild. (Hauschild, 1990).Todo ello hace de la analogía con el frente escénico de *Olisipo*-Lisboa una hipótesis débil en cuanto a la disposición de dos órdenes jónicos superpuestos.

Otra referencia planteada por los autores para el uso de dos órdenes jónicos superpuestos es el teatro romano de *Ferento* (Pensabene, 1989). El investigador de este teatro, Pensabene, afirma que los capiteles de estilo jónico que se hallaron se corresponderían a dos órdenes superpuestos. No obstante, la altura del orden superior supera la proporción de ¼ frente a la altura del orden inferior como indica Vitruvio. Para los capiteles Pensabene contó con un único caso, según recoge en su catálogo, pudiendo medir su sumoscapo. Para el resto de los capiteles jónicos del orden superior se refiere a fragmentos que carecen de sumoscapo y que el autor compara por las medidas de los pulvinos o de las volutas. Tan sólo uno de los capiteles fragmentarios es menor a los demás, presentando una datación posterior a la fase augustea que abarca al resto. Por ello se trata también de una referencia dudosa.

También resulta anómala la propuesta de basas toscanas para un orden superior jónico, para la cual los autores encuentran referencias en *Baelo Claudia* y en el pórtico del foro de *Ampurias* (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 397) basándose en Fincker y Moretti (Fincker & Moretti, 2009) y en Mar y Ruiz de Arbulo (Mar Medina & Ruiz de Arbulo, 1990) respectivamente. Como se expone en el estudio de las basas, aquellas que parecen toscanas, en realidad son basas áticas partidas que han perdido el toro inferior y, posiblemente, un plinto. Es posible que la parte inferior de estas basas que, seguramente, fueron áticas en su conjunto, tanto en el orden inferior como en el superior, quedaran unidas a los restos del *podium* de cada orden. En Medellín la forma de hacer las basas áticas con la escocia reducida a una línea se convierte en muchas ocasiones en que se aprovecha para hacer la junta entre piezas. También la igualdad entre los dos toros que conforman la basa ática hace pensar, de estar partida la basa en dos partes por la escocia, que se trata de dos basas diferentes cuando en realidad forman parte de la misma pieza. Se trata de una de las dificultades que presenta esta arquitectura de estuco. Al perderse el revestimiento exterior, que es el que realmente refleja la forma de la idea artística, los núcleos de granito son una tosca referencia con amplios grados de relatividad a la hora de determinar la forma expresiva prístina. Esta circunstancia arroja un grado de indeterminación importante en los casos de esta arquitectura del estuco de *Lusitania*, que afecta a los teatros de Medellín, Mérida (en su primera disposición) y Lisboa, pero que se extiende también a otra arquitectura civil existente sobre todo en Mérida.

Más sentido clásico tiene la propuesta posterior de los autores de establecer un orden jónico en la parte inferior y un orden corintio en la parte superior como citan ellos mismos (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 399) para los teatros de *Philippopolis* (Sear F. , 2006, pág. 424), Aspendos (Sear F. , 2006, pág. 366) y *Afrodisias* (Sear F. , 2006, pág. 329). Esta situación se podría relacionar, como hacen los autores, con una influencia oriental en la obra de M. Vipsanius Agripa en *Augusta Emerita*, que pudo extenderse tanto a *Olisipo* como a Medellín (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 399).

También se ocupan los autores del artículo de establecer una hipótesis sobre el *podium*. Sobre este citan primeramente las pinturas y parte baja del mismo de 1,35 m de altura conservadas en el extremo oeste del frente escénico. Parece obvio exponer que en ese punto el *podium* carece de basa y que esta solución se extendía a todo el frente escénico. No obstante, los autores citan una moldura de basa TRM-1552-7, junto a varias molduras de coronamiento, presentando la pieza TRM-1532-24. Los autores comparan esta solución con el *podium* del orden inferior del teatro de *Italica* citando a Rodríguez (Rodríguez Gutiérrez, 2004, pág. 239) .Rodríguez reproduce el cuidado dibujo de Jiménez (Jiménez Martín, 1989, pág. 297) y sigue sus elaboradas determinaciones en cuanto a disposición y tamaño de los elementos, estableciendo una datación augustea para la globalidad del teatro. (Rodríguez Gutiérrez, 2004, pág. 311). Sin embargo, esa hipótesis de los autores es contradictoria con los restos conservados descritos al principio del párrafo, que evidencian que el *podium* de Medellín no contó con basa. De hecho, al resto conservado de 1,35 m de altura sólo le faltaría la moldura de coronación para llegar a la altura que se ha propuesto de 1,46 m.

Finalmente, el artículo de Mateos y Picado establece una relación con el teatro romano de Mérida, con el cual vinculan su hipótesis, concretamente con el antiguo frente escénico que tuvo su

teatro, y que sería posteriormente destruido (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011) en una etapa dentro del periodo 96-106 d.C (Mateos Cruz, 2018, pág. 295) . Los autores encuentran semejanzas entre los capiteles de Medellín y los que se conservan en la *porticus postscaenam* del teatro emeritense, que muestran el mismo tipo de realización con alma de granito y revestimiento de estuco. En base a esta evidencia establecen una conexión entre las construcciones de los teatros de Mérida y Medellín y hacen de Mérida el modelo en el que se basarían Medellín y Lisboa (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 399).

La comparación con Mérida nos lleva a otra autora que había estudiado la disposición del frente escénico antiguo de Mérida. Se trata de Nicole Röring, quien había publicado un artículo sobre este asunto en 2010 (Röring, 2010). Nicole menciona en su artículo que fue su colega Heinz Beste quien le apuntó la idea de que las piezas del antiguo frente escénico de Mérida se hubiesen reutilizado en la *porticus postscaenae*. Para Röring el teatro de Mérida contó con un frente escénico realizado con el mismo proceso de Medellín. Al realizarse la total reforma del frente escénico en la etapa trajanea, los elementos del frente escénico antiguo se usarían para realizar las columnas de la *porticus postscaenam* en un ejemplo de reutilización y amortización de los restos anteriores y de una cierta continuidad arquitectónica. Esta hipótesis presenta sin embargo muchas carencias ya que no se ha realizado ningún estudio pormenorizado de la *porticus postscaenam* de Mérida. Röring menciona la similitud de las piezas de la *porticus postscaenam* con las halladas en Medellín y de hecho plantea que el frente escénico de Medellín fuera un modelo para saber cómo había sido el primer frente escénico de Mérida.

Una cuestión que menciona Röring con respecto al *podium* del antiguo frente escénico de Mérida es que posiblemente se asemejara al denominado "templo de Diana" de Mérida con una moldura en la parte superior y sobre ella lo que la autora denomina la hilada de los plintos (Röring, 2010, pág. 169).

Fig. 192: Fotografía del muro de fondo del edificio escénico visto desde el *hyposcaenium*. Representa el tramo ente la *valva regia* y la *valva hospitalia* occidental. Se observa en la parte más baja, con charco de agua, la base del *hyposcaenium*. Sobre esta parte un primer rebaje para la base del muro realizado en la roca de granito. Sobre esta parte un primer muro de *opus incertum* formando un bancal sobre el que apoyaban las vigas de madera que sostenían el escenario (con piedras rojizas). Sobre esta parte se observa el muro del frente escénico que presenta un cambio de coloración en el *opus incertum* ligeramente por encima de la posición del plano de uso del escenario. Se observa la ausencia de cajeado o elemento alguno que indicase la presencia de moldura inferior de *podium* (Fotografía: autor).

Unas piezas similares a las mencionadas por Röring aparecieron en la excavación del *hyposcaenium* del teatro de Medellín por lo que un *podium* sin basa, con esta moldura de coronación y la "hilada de los plintos" es una posibilidad.

3.2.6.2 Conjunto de base

La disposición del frente escénico de Medellín es totalmente rectilínea, presentando tres nichos rectangulares. El escenario se desenvuelve en un espacio de 35,30 m/119,25 *p* por 6,87 m/23,22 *p* midiendo hasta la parte exterior del muro de la *frons pulpiti*. En la zona de los *aditus maximi* este tamaño se reduce a 6,44 m/21,75 *p*.

Al fondo y a los lados del escenario se situaba la *scaenae frons*, que presentaba así un frente principal completo de la misma longitud que el escenario y dos alas de la longitud citada con la limitación de los *aditus maxima*. Al fondo del escenario se situaba un grueso muro de cierre del edificio escénico de 2,97 m/10*p* de ancho. A los lados se presentaban los muros de separación con los *parascaenia* de un espesor de 0,92 m/3,1 *p*. En estos muros se presentaban dos grandes huecos de paso de 3,49 m/11,8 *p*, que quedaban descentrados situándose más cerca del frente escénico a 0,83 m/2,81 *p* y más alejados de los *aditus maxima* a 2,15/7,26 *p*.

En la disposición no se presenta otra articulación que tres nichos rectangulares de una profundidad de 2,06 m/7 *p*, que quedan separados por un delgado muro de 0,91 m/ 3*p* de la línea exterior del muro posterior del edificio escénico. Estos tres nichos alojan a las tres puertas canónicas de los teatros occidentales de la época de Augusto. Presentan dos nichos para las *valvae hospitalia* a los lados de 4,13 m/24 *p*, junto a un importante nicho para la *valva regia* de 7,55 m/25,5 *p*. En el fondo de los nichos se abren las puertas de paso que son de 1,73 m/6 *p* en el caso de las *valvae hospitalia* y de 2,38 m/8 *p* en el caso de la *valva regia*. Los vanos de la *valvae hospitalia* se encuentran desplazados en su nicho quedando más cercanas al centro de la *scaenae frons* presentando 0,84 m/2,75 *p* hacia el centro de la *scanae frons* y 1,55 m/ 5,25 *p* hasta el fondo del nicho hacia el extremo externo de la *scaenae frons*.

Se trata de un esquema totalmente rectilíneo y basado en la ortogonalidad. Como se comenta en los anexos, no se conservan restos en el *hyposcaenium* de basas avanzadas de columnas con respecto a la línea interna del muro de fondo del edificio escénico. Por lo que todo el aparato de las columnas debió quedar comprendido en el espacio del grosor del muro de fondo del frente escénico y no debió superar el fondo de los nichos, salvo el caso de los *prothyron*. Lamentablemente no queda resto alguno de las bases de las columnas, por lo que se ha desarrollado uno de los anexos que estudia la disposición posible en base a los cánones vitruvianos para los tramos existentes entre las *valvae*. Por la diferencia entre el diámetro de los fustes, bases y capiteles se sabe de la presencia de dos módulos de columnas. Estos no corresponden a un orden I y un orden superior II de la *scaenae frons,* sino que responden a la presencia de prostas o *prothyri* en el diseño del frente escénico, perteneciendo todos ellos al orden I. Así se presenta un imoscapo para el marco 1 o menor de 0,529 m y otro de 0,625 m para el marco 2 o menor. Aplicando directamente la norma para el caso de una disposición éustila jónica (Vit. 3.3.7), corresponderían unas alturas de 5,02 m incluyendo fuste y basa para el marco 1 y de 5,93 m incluyendo fuste y basa para el marco 2. Por lo que entre ambas columnas había una diferencia de 0,91 m.

3.2.6.3 Influencias previas

Los frentes escénicos rectilíneos son comentados por Sear (Sear F. , 2006) quien realiza una clasificación en el capítulo 8 de su obra. Como precedentes de mediados del siglo I a.C. cita a los teatros *Tusculum* y *Minturnae*. Tras ello se refiere a teatros augusteos que presentan esta disposición como *Ostia* (18-17 a.C.), *Amiternum* (augusteo temprano o tardorrepublicano),

Venafrum (14 a.C.), *Falerio Picenus* (augusteo), *Saepinum* (augusteo tardío), *Pola* (augusteo tardío) o *Augusta Begiennorum* (segunda mitad del siglo I d.C.). Sear también cita ejemplos en *Hispania* como *Acinipo* (datado entre 59-53 a.C.), *Italica* (con renovaciones posteriores), *Clunia* (con restos augusteos y reforma tiberiana), *Baelo* (de época claudia). Mas adelante cita algunos teatros romanos africanos, en los que describe como *extraña* esta disposición, como *Iol*/*Caesarea* (final siglo I a.C.), *Cillium* (fin siglo I d.C.) o *Thamugadi*. En oriente la disposición rectilínea parece ser la norma, así en el oriente africano en la Cyrenaica y Egipto, y sobre todo en Grecia, donde tanto teatros con rasgos occidentales como *Aspendos, Curium* o el Odeón de Herodes Ático en Atenas, así como teatros antiguos romanizados como Esparta, Éfeso, Argos o el teatro de Dyonisos en Atenas tienen *scaena frons* rectilínea. (Sear F. , 2006, págs. 83-84). Otro ejemplo en *Hispania* sería *Clunia* (De la Iglesia Santamaría, 2016).

Sear afirma que la disposición del frente escénico del teatro de Pompeyo en Roma pudo ser también rectilínea al compararlo con el de *Iol*/*Caesarea*, que describe como una consecuencia del anterior. (Sear F. , 2006, pág. 84). La misma disposición rectilínea supone para el teatro de Marcellus en Roma y estima algo similar para el de Balbo, debido a la suavidad de la curvatura de la *regia* en renovaciones posteriores.

En base a esto Sear define un esquema básico, en el que las *valvae* quedarían flanqueadas por columnas y se presentarían dos columnatas una de cuatro columnas entre la *regia* y la *hospitalia* y otra de dos o tres columnas entre la *hospitalia* y el límite de la *scaena frons*. También supone como una característica común de los teatros de la época de Augusto la presencia de un nicho curvo en la *valva regia*. (Sear F. , 2006, pág. 85), lo que supondría que la disposición de Medellín sería arcaizante y relacionada con los teatros anteriores.

Otro autor que estudia las disposiciones rectilíneas de las *scaena frons* es Pensabene en conjunto con Nuccio (Pensabene & Nuccio, 2010) quien las relaciona con la disposición del frente escénico del teatro de Marcelo en Roma. La relación del teatro de Medellín con el teatro de Marcelo en Roma se puede fijar en varias líneas. En primer lugar, la correspondencia temporal puesto que el teatro de Marcelo fue completado en el 13-11 a.C. (Pensabene & Nuccio, 2010, pág. 57) y para el teatro de Medellín se supone una fecha próxima al teatro de Mérida en 15-16 a.C. En segundo lugar, el proyecto del teatro de Marcelo se englobaba en una actuación en conjunto con la inmediata *Porticus Octavia* que Augusto había reformado para disponer una biblioteca y diversos elementos para su hermana Octavia.

El conjunto teatro-pórtico de Marcelo-*Porticus Octavia*, no intentaba sino competir con el complejo de Pompeyo del teatro y la *porticus post scaenam* y demás edificios del conjunto pompeyano de Roma. Se trataba de un rival, archienemigo de su tío abuelo y padre adoptivo César, al que vencer ahora con la arquitectura. No obstante, la muerte de Marcelo hijo de Octavia, y yerno de Augusto por su matrimonio con Julia hizo que el teatro le fuera dedicado. Aunque puedan hallarse similitudes entre el complejo de Medellín de foro-teatro y el pórtico-teatro de la *Porticus Octavia*-Teatro de Marcelo, son interesantes otros dos aspectos. El primero es la realización casi contemporánea de ambos complejos ya mencionado, el segundo es que el *Porticus Octavia* supuso la reforma del *Porticus Metelli*, un gran complejo manubial de los Caecilii Metelli. La situación de modificar y reformar una disposición previa de los Caecilii Metelli se producía igualmente en Medellín. En ambos casos se trataba de otra intervención triunfalista sobre los antiguos enemigos de César, puesto que el último vástago de los C. Metelli, Quintus Caecilius Metellus Pius Scipio, hijo adoptivo de Quintus Caecilius Metellus Pius fundador de Medellín y constructor de la primera ciudad, había sido uno de los partidarios de Pompeyo y había combatido a César en África suicidándose tras la batalla de *Tapso*.

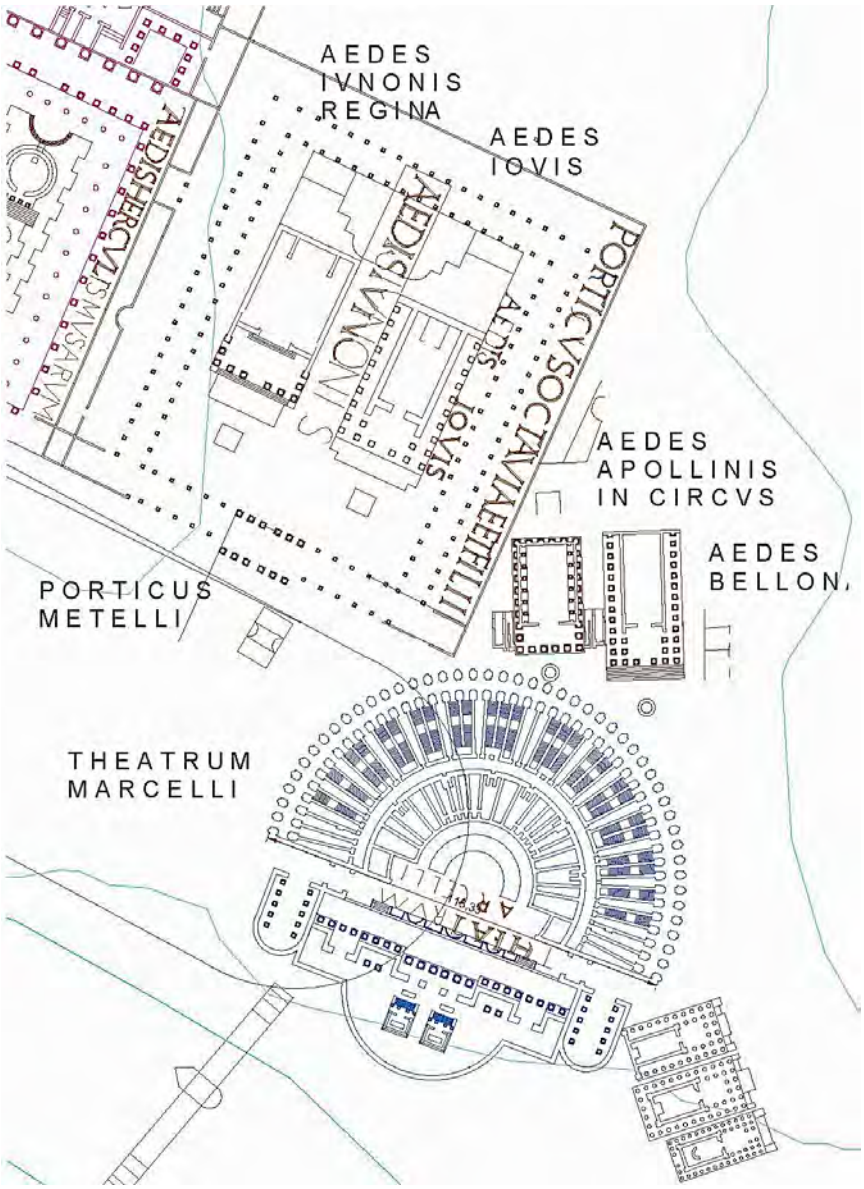


Fig. 193: Complejo formado por el teatro de Marcelo y el Pórtico de Octavia o de Metellus (Dibujo: autor).

Por ello parecen fundadas las referencias al teatro de Marcelo en el caso de Medellín, siendo posible que sea uno de los teatros realizados siguiendo tipologías y técnicas arquitectónicas que se usaron en el teatro de Marcelo, adaptándolas al tamaño mediano del teatro metellinense. Entraría así en la línea de los teatros como *Ostia*, *Cassino*, *Herculano*, *Iguvium*, *Arles*, *Italica* o *Taormina* que Pensabene y Nuccio dicen haberse originado en el caso del teatro de Marcelo. (Pensabene & Nuccio, 2010, pág. 57). O bien sería parte de la línea señalada por las mismas razones por Monterroso, con los teatros de *Pola*, *Saepinum* y *Amiterno* como integrantes. (Monterroso Checa, 2007, pág. 51).

Lamentablemente el frente escénico del teatro de Marcelo en Roma es muy mal conocido, al haber desaparecido casi por completo, aunque se han realizado aportaciones importantes sobre su disposición hipotética por parte de los autores mencionados, Pensabene, Nuccio y Monterroso en los artículos citados. Estos autores se basan en las fuentes clásicas, en la Forma Urbis y en los dibujos renacentistas, junto a los restos arqueológicos de los fustes. Quizás lo más notable, a golpe de vista, es la similitud entre los restos de la planta del frente escénico de Medellín y la propuesta de Pensabene y Nuccio (Fig.195). Destaca la posición central, aislada y comparativamente grande de la *valva regia* y su nicho, frente a la continuidad de los laterales de la *scaenae frons* en los que las *valvae hospitalis* no son más que meros

accidentes. Da la misma impresión que la planta de Medellín. El problema es que se trabaja con la comparación con hipótesis y no con la comparación entre restos materiales.

Es conocido que la disposición marcada de la *valva regia* del teatro de Marcelo procede de la reutilización de las lujosas columnas de mármol Luculleo hechas traer de *Teos* por el edil M. Emilio Scauro en 58 a.C., para el teatro provisional que mandó fabricar para sus *ludi*, luego transportadas a su casa en el Palatino y más tarde transferidas por Augusto al teatro. (Pensabene & Nuccio, 2010, pág. 59). Sobre la disposición de estas columnas en la *valva regia* existen dos propuestas, la de Monterroso con un frente hexástilo replicando al templo de Apolo in Circo. (Monterroso Checa, 2007, pág. 60). Sin embargo, Pensabene y Nuccio, basándose en Asconio, se refieren a un frente tetrástilo con un orden de 13,20 m de altura. Además, las columnas de este frente tetrástilo estarían pareadas (Pensabene & Nuccio, 2010, pág. 63).

Sea como fuere las columnas del vano de la *regia* eran diferentes y de mayor altura al resto, y a los lados se extendía una columnata ininterrumpida, de 24 columnas según la hipótesis de Pensabene y Nuccio.

Esta situación además suponía que el tratamiento del vano de la *valva regia* era independiente. Es decir, se presentaba un tratamiento arquitectónico de puerta monumentalizada alrededor de la *regia* y enmarcado en el nicho, y a los lados dos columnatas independientes de la *regia* resolvían los tramos laterales incorporando en su interior a las *valvae hospitalia*. Este parece haber sido la solución aplicada en Medellín, donde la estrechez de los nichos de las *valvae hospitalia* no parece admitir la disposición de *prothyri*. Aún con la ayuda de la comparativa hipotética a la posibilidad de las similitudes con el teatro de Marcelo, quedan muchos temas abiertos en Medellín, pero se indican unas líneas a seguir que permiten elaborar una hipótesis abierta.

Fig. 194: Aspecto del vano de la *valva regia* y *valva hospitalia* del teatro romano de Medellín en 2009. El centro de la *valva regia* queda marcado por la posición de la escalera de acceso al *hyposcaenium*. Se observa el trazado rectilíneo del frente escénico. No se conserva ningún elemento que pueda fijar la posición de las columnas de los *prothyri* o antas en la *valva regia*. Se observa claramente el bancal corrido inferior de apoyo de la estructura de vigas de madera que sostenían el escenario. Sobre el mismo se observa el arranque el muro del frente escénico en el que no se ve ninguna huella de moldura inferior de *podium*. A la izquierda de la *valva regia* se observa la presencia del hueco de un lagar medieval que desfiguró el muro del frente escénico en la zona de la *valva hospitalia* oriental (Fotografía: Santiago Guerra).

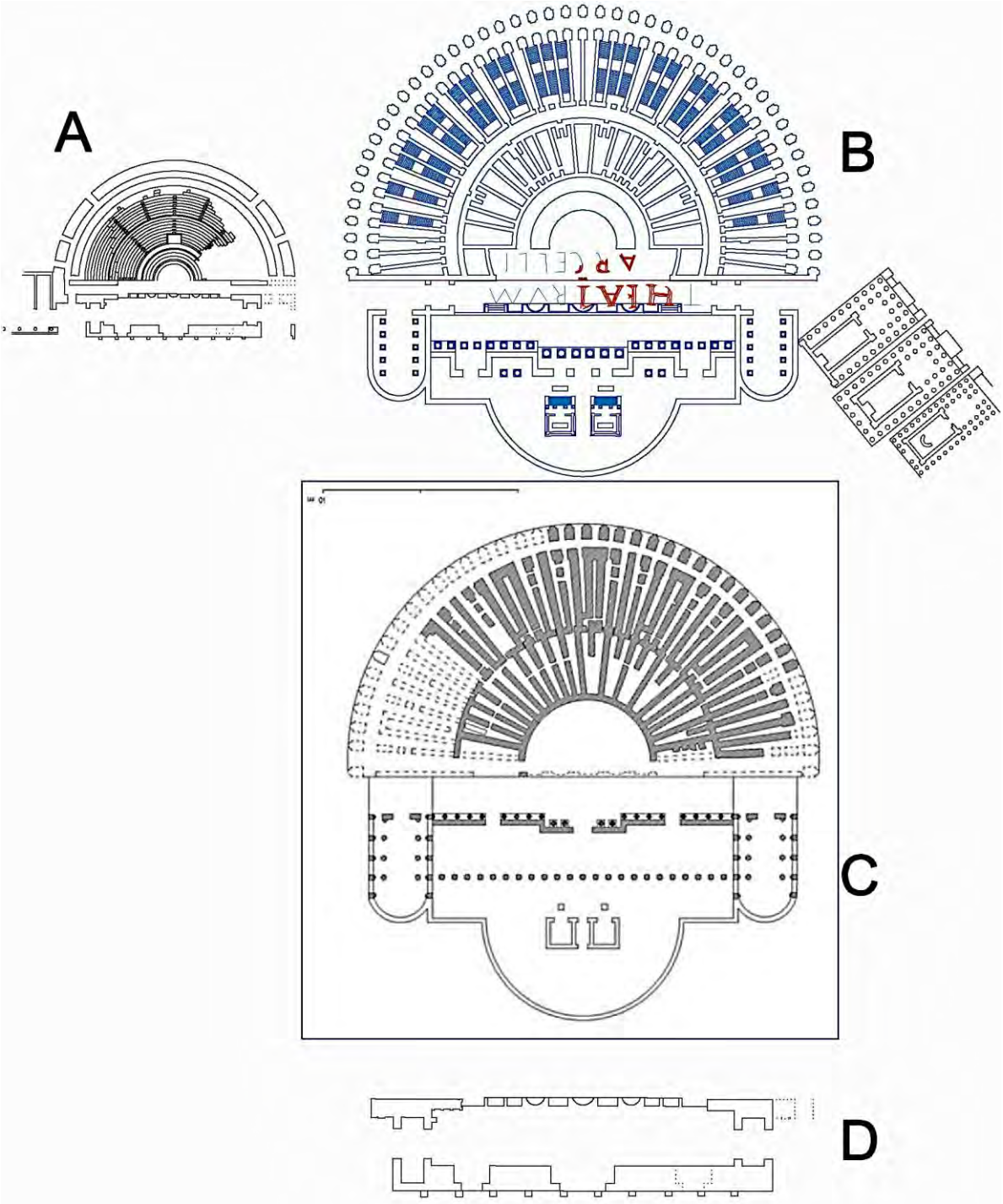


Fig. 195: Comparativa entre el teatro romano de Medellín y el teatro de Marcellus representados a la misma escala. A. Teatro romano de Medellín. B. Teatro de Marcellus en la versión del autor. C. Teatro de Marcellus en la versión de Pensabene y Nuccio (Pensabene & Nuccio, 2010). D. Edificio escénico de Medellín representado en escala al mismo tamaño que el frente escénico del teatro de Marcellus para apreciar las similitudes (Dibujo: autor).

3.2.6.4 Disposición hipotética

Para la disposición hipotética se parte de los restos hallados en las excavaciones arqueológicas, que permiten conocer los argumentos arquitectónicos generales de la disposición. A saber, la disposición rectilínea del frente escénico, la presencia de dos alas y los tamaños de los nichos de las *valvae*. Se tienen en cuenta las colecciones que se adjuntan en los anexos principalmente de basas, capiteles y fustes, aunque también las de cornisas, molduras y

esculturas. Se consideran los estudios realizados sobre la disposición en planta, sobre la relación entre planta y sección y sobre la disposición de las columnas, todo ello en relación con la norma vitruviana, recogiéndose estos estudios en los anexos. Con todos estos argumentos es posible proponer una restitución hipotética del frente escénico.

Se trata de una propuesta completamente abierta a averiguaciones posteriores. En el teatro de Medellín se presentan varias situaciones que dificultan de manera extraordinaria plantear una anaparastasis:

-No se presentan restos de la ubicación de las bases de las columnas.

-Las columnas están realizadas con piezas de granito estucado lo que impone dos limitaciones.

-No se conservan columnas completas.

-Muchas de las piezas han perdido parcial o totalmente el estuco por lo que no es posible conocer su tamaño real.

Frente a ello se pueden argüir las cuestiones que sí que se conocen, que sin embargo se mueven en el terreno de la hipótesis, y están lejos de debelar la oscuridad que rodea al frente escénico de Medellín. No obstante, parece haber algunas cuestiones ciertas:

-El frente escénico conservó la disposición inicial de estuco y no fue sustituido en la etapa de Domiciano-Trajano, como en el caso del teatro de Mérida, aunque en este época se produjo la construcción de la importante *porticus postscaenam*.

-Lo más probable es que el orden I fuese jónico y el orden II corintio.

-El frente escénico era rectilíneo y estaba compuesto por cuatro tramos que dejaban tres nichos entre sí también rectilíneos.

-Las partes que rodeaban a los nichos se situaban sobre *podia* corridos que, aparentemente, no tenían moldura de base y cuya moldura de coronación pudo ser similar a la de coronación del templo foral.

-Los paños laterales a las *valvae* tenían respectivamente 4 y 2 columnas (4 columnas el situado entre la *valva regia* y las *valvae hospitalia*, y 2 columnas el comprendido entre la *valva hospitalia* y el extremo). Tenían probablemente un arreglo éustilo y la altura de las columnas estaba en torno a los 4,11 m para el orden I y 3,30 m para el orden II.

-La misma solución se extendía a los paños laterales de los *parascaenia*, donde una columna suplementaria de las mismas características que la de los paños laterales, quedaba dispuesta sobre *podium* aislado, flanqueando el vano de paso al *parascaenium*.

-La solución de las *valvae* era diferente y estaba realizada con *prothyri* que quedaban en el mismo plano, o con escasa variación en el caso de las *valvae hospitalia*. El *prothyron* de la *valva regia* estaba seguramente también en el mismo plano o con escasa variación, aunque es posible que los *prothyri* quedasen también ligeramente retraídos frente a los paños laterales, aunque nunca, más salientes que los paños laterales.

-La presencia de *podia* aislados para las columnas laterales de las puertas de los *parascaenia* asegura la presencia de *podia* aislados para los *prothyri*. Las columnas del *prothyron* de la *valva regia* eran de un marco ligeramente más alto, unos 93 cm más altas en total. Esto provocaba que el entablamento de este prothyron, que se ubicaban en el nicho de la *valvae regia* quedase más alto que el entablamento de los paños laterales. A la vez ello implicaba que no se encontraban los entablamentos de los órdenes, sino que giraban 90º para hacer un encuentro con el muro de fondo. Es probable que el *prothyron* de la *valva regia* contase con dobles columnas debido a su anchura. Los *prothyron* de las *valvae hospitalia* contaron con columnas y seguramente eran las mimas que las de los tramos laterales

-El frente escénico a pesar de estar realizado con estuco presentó una decoración muy elaborada, como se puede observar en la ejecución de los fustes y de los capiteles jónicos del orden I. Sobre esta decoración en estuco contó con una decoración escultórica muy importante y de una gran calidad. El conjunto de esculturas estaba ornado por molduras de mármol de gran

riqueza, lo que debió dar un aspecto suntuario al frente escénico. La posible estatua monumental sedente de Augusto probablemente se presentó en la parte alta del nicho de la *valva regia*.

Fig. 196: Propuesta de Pensabene y Nuccio para el teatro de Marcelo probable influencia en Medellín (Reproducción: (Pensabene & Nuccio, 2010)).

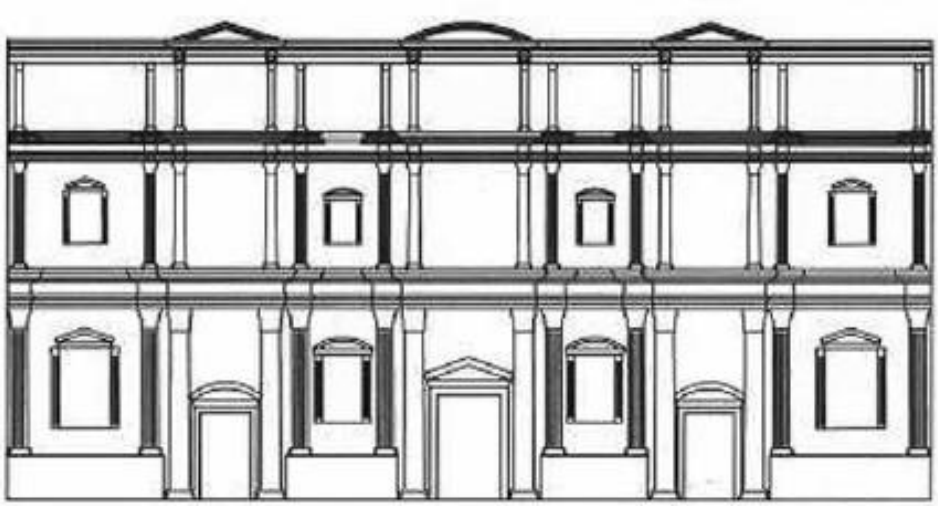


Fig. 197: Propuesta de Pensabene y Nuccio para el teatro de Ostia. El número de columnas conservado en Medellín y la disposición de los nichos se aleja de este modelo que tiene su reflejo en *Italica* o en *Clunia* (De la Iglesia, Tuset, & Martínez, 2019) (Reproducción: (Pensabene & Nuccio, 2010)).

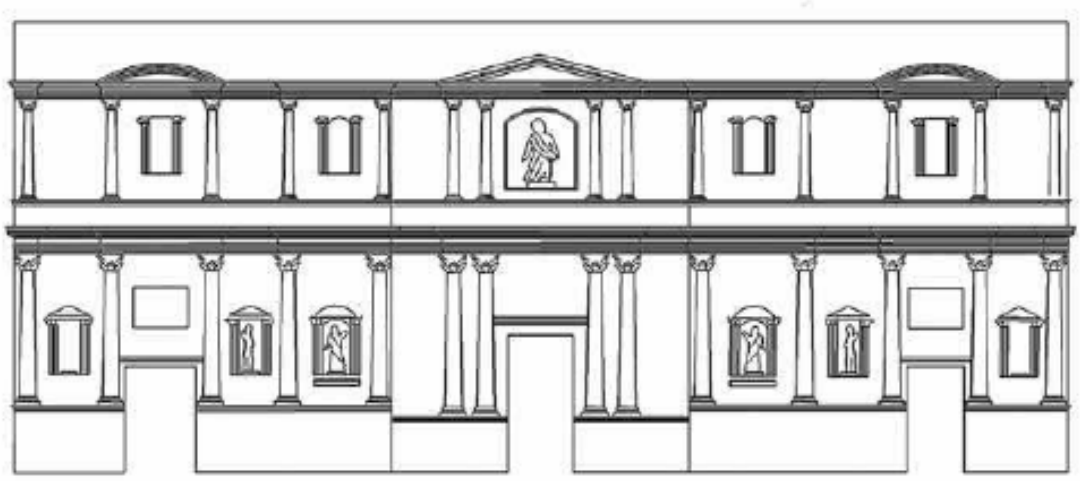


Fig. 198: Propuesta de Pensabene y Nuccio para el teatro de Casino. En la valva regia se presentan las dobles columnas de la propuesta del teatro de Marcelo de Roma y se sitúan sobre un podium (Reproducción: (Pensabene & Nuccio, 2010)).

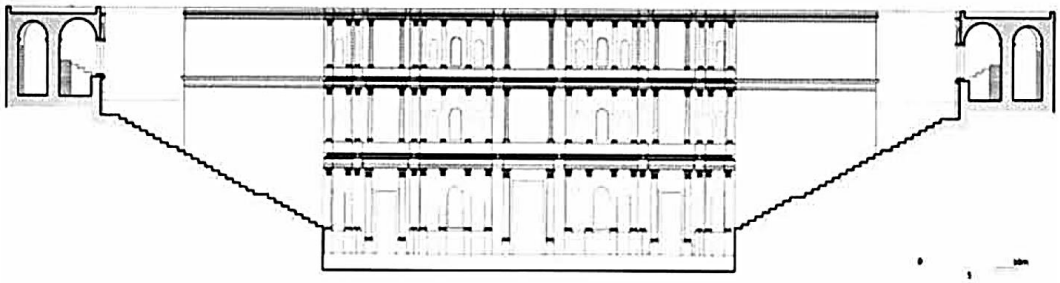


Fig. 199: Propuesta de Pensabene y Nuccio para el teatro de Taormina. Los prothyri de las valvae presentan podia independientes. (Reproducción: (Pensabene & Nuccio, 2010)).

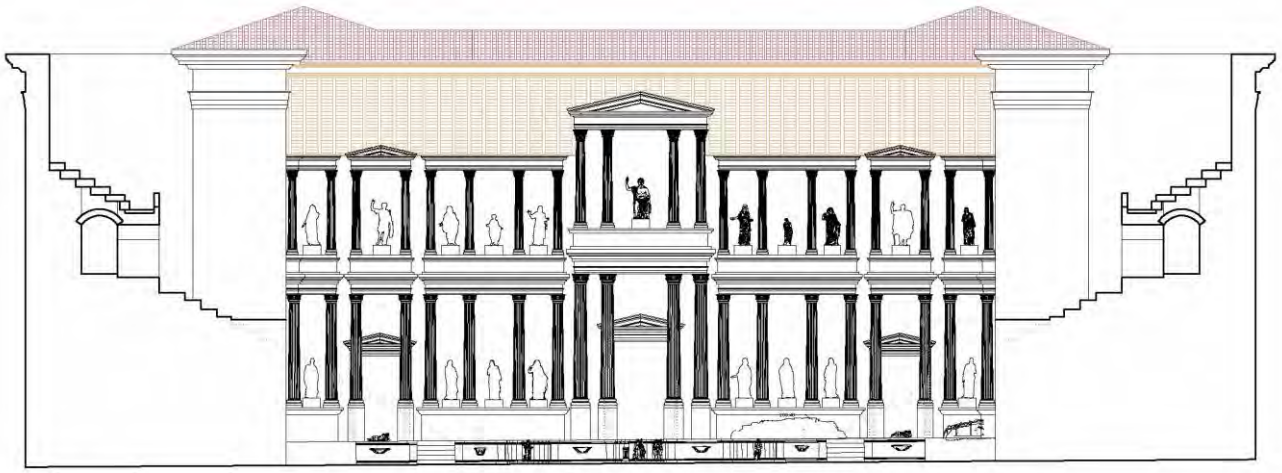


Fig. 200: Propuesta hipotética para Medellín (Dibujo: autor).

Este estudio se complementa con las siguientes láminas del anejo G.

T.13 ANAPARASTASIS DEL FRENTE ESCÉNICO
T.14 ALZADO ESTE DEL TEATRO HIPOTÉTICO.
T.15 ALZADO OESTE DEL TEATRO HIPOTÉTICO.
T.16 ALZADO POSTERIOR DEL TEATRO HIPOTÉTICO

3.3 EL ENTORNO DEL TEATRO

El teatro carecería de sentido sin un entorno urbano en el que enmarcarse. En el caso de Medellín este entorno es denso y abigarrado. Es el resultado de la decisión de perpetuar la idea fundacional de Q.C.Metellus P. de asentar su fundación en el interior de la ciudad prerromana. Augusto repetirá el proceso, refundando la ciudad e imponiendo sobre ella un complejo urbano monumental, con una idea de afirmación del triunfo político.

Si la decisión de Augusto de monumentalizar Metellinum a través de la construcción del foro y el teatro, tiene caracteres indudablemente triunfales por sus victorias propias y por la imposición de su régimen, también los tiene de triunfo sobre la *gens* Caecilii Metelli. El último vástago de esta *gens*, Quintus Caecilius Metellus Pius Scipio, hijo adoptivo de Q.C.Metellus P. fue uno de los últimos partidarios de Pompeyo, suicidándose poco después de su derrota en *Tapso* contra César. Pompeyo fue el archienemigo de César, Divus Iulius, tío abuelo y mentor de Augusto. La divinización de César por el Senado, durante el segundo triunvirato en 42 a.C., y la inauguración del templo de Divus Iulius en 29 a.C. en Roma, conforman el marco que incluía la victoria y venganza sobre los enemigos y ejecutores de César: Pompeyo y aliados, entre ellos Metellus Scipio. El templo del foro de Roma se consagró al *sidus Iulium*, el cometa que apareció en el cielo y al que los augures declararon prueba de la deificación. Muestra de esta situación, que quizás nos pudiera parecer lejana en Medellín, es la presencia del *sidus Iulium* como decoración del paludamento que portaba la *thoracata* broncínea monumental de Augusto, situada a la izquierda de la entrada monumental occidental al teatro a escasos seis metros del templo foral metellinense. (Nogales Basarrate, Guerra Millán, & Marcos Fernández, 2023)

La construcción del foro y teatro sobre la ciudad preexistente obliga a una proximidad quizás forzada. A esta contribuye también la necesidad de la construcción de la terraza artificial sobre la que se sustenta el conjunto. En esta intimidad forzosa, los edificios se aprietan unos contra otros, circunstancia que se presenta con mayor fuerza con el templo foral y el teatro. La disposición en una colina sobre la que asienta el teatro obliga a esta vecindad. La ubicación sobre la fundación anterior conlleva asumir una topografía adversa que influye decisivamente en la disposición de los elementos que, seguramente, de haber tenido más espacio disponible se hubieran distanciado entre sí.

Esta condición se presentaba únicamente en el sentido norte sur, la dirección de máxima pendiente de la colina, ya que en la dirección este oeste existía más espacio y por ello la disposición urbana se alargó en ese sentido con mayor libertad, dando como resultado una disposición rectangular del foro con el sentido este oeste más desarrollado que el norte sur.

La presencia de la ciudad anterior y del esquema previamente desarrollado por las construcciones triunfales de Q.C. Metellus P. actuó como marca urbana prevalente que dejó su rastro en la disposición posterior.

A falta de la muy necesaria investigación arqueológica en el lugar de ubicación del templo foral, y en aquellas zonas del foro en las que aún no se ha investigado, todo parece indicar que Q.C. Metellus P. dispuso un esquema urbano en Metellinum. Este tuvo que desarrollarse después de su triunfo celebrado junto a Pompeyo el último día del año 71 a.C. Su fallecimiento hacia 63 a.C. marca el intervalo durante el cual debieron ser ejecutadas o al menos iniciadas las construcciones de Metellinum, tras su fundación colonial en el mismo lapso.

Lamentablemente se presentan escasos datos relativos a la estructura de este esquema urbano, que se vería muy influenciada por los restos de la ciudad prerromana sobre la que se asentó como acto triunfal. Los restos en algunos casos son más definidos, en otros sólo apuntan líneas a seguir, pero parecen ofrecer rasgos sólidos sobre los que proponer, al menos, una línea de investigación.

Uno de los primeros es que posiblemente Q.C.Metellus P. edificase o bien un templo, posibilidad más fundada, o bien un trofeo en el emplazamiento del templo foral de Metellinum. Templo o trofeo, es indiferente a estos efectos, se trataba de una edificación triunfal y de carácter claramente manubial. Es conocido que Q.C. Metellus P. creó impuestos especiales justo antes de la finalización de su gobernación sobre *Hispania Ulterior*. La duración de su gobierno dependía de la guerra contra Sertorio y su finalización, durante este periodo la obtención de pagos era práctica común entre los gobernadores, que precisaban de esos fondos para continuar su carrera política. En el caso de Q.C. Metellus P. son conocidos sus excesos en la celebración precoz de su triunfo en Córdoba criticados como paradigma de vanidad, al igual que los de su triunfo, en cuya comida de celebración se consumieron más de 5.000 codornices como critica Varro, como extremo del derroche. Estas anécdotas parecen afirmar que Q.C. Metellus P. extrajo grandes sumas de Hispania y que su vanidad era imponderable. Dada la actividad de Pompeyo, su socio en estos episodios, como constructor de dos trofeos, uno en Panissars y otro en Urkulu, y como fundador de ciudades como *Pompaelo*, *Lugdunum Convenarum* y *Gerunda*, es factible que Q.C. Metellus P. intentase emular estos hechos. Igualmente, ambos Q.C. Metellus P. y Pompeyo desarrollaron un acuerdo de premio de los eméritos de sus ejércitos, que cumplieron al beneficiarlos con tierras y ubicarlos en nuevas ciudades, una de ellas *Metellinum.* Este acuerdo fue llevado a la práctica durante el consulado de Pompeyo y Craso en el año 70 a.C.

Se trata de unos principios bien patentes en el final de la República romana, que habían sido transmitidos de generación en generación entre los *optimates,* la búsqueda del triunfo militar y su cristalización en arquitectura manubial que perpetuase la declaración como *imperator*. La fundación de ciudades no deja de ser una escala superior en esta tendencia, conveniente para la acogida de los veteranos con quienes se había contraído una deuda política. Frente a la escasez de tierras libres en Italia, la fundación en remotas regiones, como *Metellinum* entonces, tenía sentido. Quizás al igual que Pompeyo marcó la frontera donde se iniciaron sus conquistas en *Hispania*, los Pirineos, Q.C. Metellus Pius, hiciera lo mismo allí hasta donde había alcanzado su conquista y hasta donde había agrandado la *Hispania Ulterior*, *Metellinum*. Con Augusto no tendremos sino una repetición del mismo principio con ciertas variaciones se tratará de una refundación, pero también acogerá el sentido de lo triunfal, ya de su victoria en *Actium* y del asentamiento de su régimen, ya de las guerras cántabras en su primera fase, ya de la victoria sobre los enemigos asociados a Pompeyo. En ello influyó claramente la fundación de *Augusta Emerita*, la capital de la nueva provincia *Lusitania* cuyo origen fue la victoria en las primeras fases de las guerras cántabras. Probablemente ambas actuaciones de urbanismo monumental se desarrollaron a la vez o con pocos años de diferencia en Mérida y en Medellín.

Una de las influencias que pudieron tener las construcciones de Q.C. Metellus P. en Medellín fue el helenismo, que conoció a través de su padre, Q.C.M. Numidicus, formado en su juventud en Atenas bajo el filósofo estoico Carneades (Münzer, 1897, págs. 1218-1221) y que más tarde en su exilio (103-99 a.C.) se dedicó a los estudios filosóficos en Rodas y Tralles hasta su vuelta a Roma, siendo reconocido como gran orador. Este conocimiento de la tradición griega fue utilizado para las dimensiones del campamento edificado por Q.C.M. Pius en las cercanías de Cáceres en la campaña de 79 a.C., *Castra Cæcilia*. En aquel lugar, próximo a *Metellinum* utilizó la medida de 650 pies romanos (29.57 cm x650=192.21 m) lo cual equivale al estadio olímpico de 600 pies griegos (32 cm x600=192.27 m) (Schulten A. , 1918, pág. 96). Esto revela las consecuencias prácticas del helenismo en la obra directa de Metellus, helenismo que aparece en las grandes construcciones manubiales de sus antepasados, la *Porticus Metelli* y la gran reforma del templo de los *Diouscuros* en el foro. Factores importantes fueron la herencia social, y de manera directa la herencia familiar de la arquitectura manubial asociada al triunfo, junto con la costumbre del *tropaion* tanto en cuanto a la arquitectura manubial del trofeo, como a su ubicación *in finibus*. Por último, cabe asociar estos factores a la fundación de

una ciudad que sería el solar de esta construcción dentro de la tendencia, también helenística, de perpetuar la victoria a través de un asentamiento urbano que ostentase el nombre propio, además de cumplir unas funciones de carácter militar, fundamentalmente como puesto avanzado de veteranos en la frontera.

La fundación de *Metellinum* parece llamar al ejemplo de *Pompaelo*, que traducido por Estrabón como "Pompeiopolis" parece provenir de una forma ibérica semejante a "pompai-iltun" (Untermann, 1976-2) (Tovar Llorente, 1977) con el mismo significado, en cualquier caso, una ciudad a la que Pompeyo da directamente su nombre. Igualmente recuerda sus fundaciones en *Gerunda* y *Lugdunum Convenarum*, reutilizando ciudades o poblaciones fortificadas preexistentes. El sentido de la arquitectura manubial se manifiesta en la propia fundación de la ciudad, que al ser dotada de los edificios necesarios para las funciones urbanas, cobra un sentido de reclamación de la victoria y de homenaje a su patrono o fundador. La propia estructura urbana en sus diferentes edificios actúa como un *tropaion*.

Como vemos, de manera práctica, se resuelven una serie de funciones divergentes en una sola creación urbana, que en sus diferentes facetas resuelve los diversos intereses de manera armónica. Se traslada el fin de la arquitectura manubial, antes ligada necesariamente a Roma, a ubicaciones situadas en la periferia de los nuevos dominios romanos, *in finibus*, creando así nuevos lugares que aspiran a ser un reflejo de la metrópoli que será siempre la referencia urbana simbólica. En esta línea de ideas es donde puede haberse producido la serie de operaciones que dieron como resultado el *locus* idóneo para la disposición del teatro.

¿Pero cuales serían los rasgos que aluden a las construcciones de Q.C. Metellus P? Estos han quedado más evidentes a raíz de las excavaciones arqueológicas realizadas en 2015 en la zona de la *porticus postscaenam*.

3.3.1 Presencia de un decumanus y de cardo secundario.

El teatro se asienta sobre un *decumanus* situado al sur del edificio, sobre el que se construye el muro de cierre sur del edificio escénico. La calzada fue destruida parcialmente y ocupada por las fosas de cimentación del teatro. Bajo la calzada existe una red de cloacas bien desarrollada. La plataforma del foro corta y rompe este *decumanus*, al situarse a una cota inferior, como se observa en la entrada hacia la *versura* occidental del teatro. El *stilobatos* de la *porticus* septentrional del foro se apoya en la cara norte de este *decumanus*. Ello implica que se trata de una estructura urbana previa.

Fig. 201: Ubicación del decumanus sobre una hipótesis de la planta de la ciudad prerromana, en rojo tramo descubierto y hacia el sur de este el *cardo minor* (Dibujo: autor).

De este *decumanus* se descubrió un *cardo* menor, que discurría por la cara este del templo foral. Este sistema da una primera idea de la estructura de la ciudad tardo republicana que se asentó sobre la ciudad preexistente, de cuyo urbanismo sólo conocemos la muralla alrededor de la colina y la presencia de una *arx* en la cúspide, junto a posibles establecimientos de culto en la cara norte de la colina opuesta a la posición de la ciudad. La cara sur de la colina debió ser la parte más importante de la ciudad anterior, puesto que era la más soleada. Era también la que presentaba un dominio sobre el paisaje y la que recibía y controlaba la llegada de las redes viarias más importantes, aquellas provenientes del sur, donde se encontraban los territorios que, culturalmente, presentaban un mayor interés para la urbe preexistente.

Este *decumanus* coincide en su extremo occidental con la posterior puerta medieval de Portacaeli, quizás una pervivencia. Y en esa puerta se producía la conexión con la vía principal. La orientación del *decumanus* viene determinada por la astrología, ya que se orienta a la salida del sol el día de la fundación de Roma, 21 de abril. Esto da un carácter sacro al urbanismo, a la vez que consagra la nueva fundación a la metrópoli o a su divinización, enlazando con la idea de *romanitas* y confirmando los ritos fundacionales de los augures recogidos por Vitruvio, quien describe la determinación astronómica de los puntos cardinales a través del uso del gnomon (Vit. 1.6.6-7), y prescribe la ubicación en el centro de la ciudad, si su situación era tierra adentro, y dentro del mismo la situación del templo, en el punto más alto con dominio visual sobre la mayor parte de la ciudad (Vit. 1.7.1). La orientación del *decumanus maximus* es de 9º 9’ 33’’ al norte del este y no exactamente al este. Magli (Magli, 2008) recoge varias fundaciones romanas en Italia de orientaciones similares, así Parma (183 a.C.) y *Tridentum* (23 a.C.) a 8º al norte del este, y *Aletrium* (s. II a.C.) y Hatria (289 a.C.) a 7º al norte del este (Magli, 2008, pág. 11). Se cumpliría así con el principio de imitación de Roma en las nuevas fundaciones: *efigies parva simulaque populi romani* (Viola Nevado J. M., 2015, pág. 277).

3.3.2 -Forma urbana cuadrada

Otro rasgo patente es la presencia de una forma cuadrada en la trama urbana, que se marca potentemente y que quizás tenga relación con estos momentos iniciales ya que presenta una ligazón directa con el *decumanus* anteriormente descrito.

Fig. 202: Ubicación de la forma urbana segregada al norte del decumanus y al este de la ciudad prerromana (Dibujo: autor).

La forma urbana cuadrada tiene un área de 155 x 155 m aproximadamente. Esta delimitada por un fuerte muro de unos 2 m de espesor de *opus incertum*, libre de construcciones en la parte este y que fue reutilizado como base la muralla medieval en los lados norte y oeste. Confluye con la puerta medieval de Portacaeli, por lo que parece que el recinto controlaba el acceso a la ciudad por la parte este. Igualmente se situaba en la proximidad del río, por lo que podía controlar el paso de este. La información arqueológica sobre esta parte es nula por ahora. En la parte sur se presenta en la zona central la iglesia de San Martín, que resulta estar sobre el *decumanus* anterior. La posición centrada en cuanto al recinto y su posición en el *decumanus*, puede hacer suponer la presencia de algún edificio de relevancia que estuviera en relación con el recinto anteriormente mencionado. La forma urbana cuadrada guarda una clara relación con el *decumanus*, ya que sus muros perimetrales definidores serían paralelos o perpendiculares al mismo. La medida interior de 155 m/528 *p* equivaldría a una superficie aproximada de 20 *actus* cuadrados. Dado que el recinto se encuentra delimitado por la base de una muralla, y por su forma geométrica muy definida, se podría pensar en un uso castramental o fortificado, pero sería necesaria una investigación más detallada. En la zona de confluencia con la ubicación de la posterior puerta medieval de Portacaeli, se presentan los restos de una construcción circular, así como los vestigios del muro sur de este recinto. Quizás la puerta principal de entrada a la ciudad y la posición del cercano puente definan argumentos de esta disposición urbana.

Fig. 203: Aspecto de la muralla de cierre de la forma urbana cuadrada (Fotografía: Julián José Gutiérrez).

3.3.3 -La casa republicana y el decumanus

En las excavaciones arqueológicas desarrolladas en la *porticus postscaenam* de 2014-2015, aparecieron los restos de una casa que resultaba estar ligada al *decumanus* anteriormente descrito, destruido parcialmente por el foro y el teatro. La casa fue totalmente obliterada por la construcción de la *porticus postscaenam*. Por la fachada de esta casa y por la disposición de la cloaca, que se supone situada en el centro del *decumanus*, es posible conocer las dimensiones de este. La casa se sitúa al lado este del templo foral del que la separa un estrecho *decumanus minor* y directamente al sur del *decumanus*. La cloaca tiene una galería interior de 0,56 m/2 *p* de ancho con 1,74 m /*circa* 6 *p* de altura total y está cubierta por una bóveda de cañón de mampostería de medio punto que arranca a 1,47 m/5 *p*. En su punto final conservado, cerca de la ubicación de la *valva regia* del teatro, presenta un arco con dovelas y jambas de *opus quadratum*. Tiene los restos de ventilaciones que en el tramo conservado de 32,50 m se presentan a 10,70 m y a 21,60 m de la salida este. (Carbajo López, 2014). La cloaca continuaba a lo largo del *decumanus,* aunque presenta un ramal hacia el sur en la zona de la *valva regia* del teatro, lo que posiblemente marca el límite este de la casa.

Fig. 204: Fotografías de la cloaca (Fotografías: Santiago Guerra y Francisco Gallego).

Los restos aportan un *decumanus* de 4,54 m/*circa* 15 *p*. Los restos de la casa republicana son fragmentarios conservándose la fachada norte con la puerta al *decumanus* y el arranque de los muros hacia el sur. Estos se ven cortados por la presencia del ábside medieval del siglo XIII de la iglesia de Santiago. La casa fue posteriormente obliterada por la construcción de la *porticus postscaenam*, dejándola arrasada a la cota del *decumanus*.

Fig.205: Disposición de los restos de la casa republicana al sur del *decumanus* y dimensión de este. Se observa como el teatro invade la parte norte del *decumanus* llegando hasta la pared norte de la cloaca. Las pilastras de la *porticus postscaenam* adosadas a la parte posterior del muro del edificio escénico apoyan directamente sobre la cloaca. La cloaca aparece representada al norte de los restos de la casa. Se representan también las ventilaciones de la cloaca tapiadas posteriormente (Dibujo: autor).

A través de la posición del ramal sur de la cloaca y de la situación de la puerta de casa es posible plantear una hipótesis de su disposición. La casa republicana de tener planta cuadrada daría lugar a una ínsula de 19,41 m/*circa* 66p de amplitud. Su disposición en relación con el *cardo*, que la flanquearía por el este, podría venir dada por la posición del ramal sur de la cloaca que establecería una dimensión para ese *cardo* de 2,41 m/*circa* 8 p, aproximadamente la mitad del ancho del *decumanus*. Esto podría justificar una hipótesis de la distribución de la disposición de la ciudad antes de la construcción del foro de Augusto.

3.3.4 -El templo republicano-

Otro de los restos que posiblemente corresponda a la etapa tardo republicana, sea el templo o trofeo sobre el que se edificó posteriormente otro templo en época de Augusto. El edificio se sitúa apoyado en la zona central del lado este del espacio que luego ocuparía el foro de Augusto. En esa parte se observa el podio de un gran edificio, seguramente un templo sobre el que hoy se encuentra la iglesia de Santiago. Constituye una importante construcción de 55,5 pies (17,05 m) (E-O) por 65 pies (19,25 m) (N-S), en lo visible hoy. Son reconocibles tres lados, el lado norte, donde se observa que fue retirado el revestimiento externo de *opus quadratum*, posiblemente cuando se erigió el teatro debido a la estrechez que resultó en el *decumanus* que pasa por el norte del templo, ya que la fachada norte del templo y el tramo adyacente del *decumanus* quedaron englobados en parte en la versura occidental del teatro. Este hecho, claramente, hace del teatro un edificio posterior al templo.

La eliminación de la cara externa de *opus quadratum* es evidente no sólo en la presencia del muro interno de *opus incertum* sino también en el torpe retalle de la moldura inferior del podium para formar inglete, más evidente en la esquina NO. Se observa también que el templo se superpone al *decumanus*, lo que evidencia que estamos contemplando dos fases superpuestas, por un lado, los restos del templo de la época de Q.C. Metellus P., por otro los del templo de la etapa de Augusto superpuesto a él, al cual pertenece el *podium*.

La parte norte de este edificio es visible, debido a que la construcción de los edificios medievales se desplazó hacia el sur, dejando vistos dos tramos de los lados E y O, que quedan definidos por la aparición de la parte baja del *podium* que está conservado íntegro en el lado E.

No obstante, no se reconocen los laterales E y O completos sino sólo en su extremo N siendo constatable la presencia de una construcción adosada, quizás una escalinata en el lado O.

Fig. 206: Disposición hipotética de la ínsula de la casa republicana al sur del *decumanus maximus*. En el *decumanus* se representa el área de este ocupada por el edificio escénico (Dibujo: autor).

Fig.207: Restos de la casa republicana vista desde del sur (derecha). Ángulo NO del interior de la casa republicana con restos de estuco (centro). Restos de la prolongación este de la cloaca con elementos de cimentación de la *porticus postscaenam* (izquierda) (Fotografías: autor).

Fig.208: *Podium* del templo en su esquina NE antes de la excavación de la parte baja. Son visibles las molduras de la base y de la coronación (Fotografía: autor).

Sin embargo, el lado sur es más difícil de precisar, debido a que toda la parte meridional del área foral se sostiene sobre un gigantesco muro de contención. De tal forma que la cara sur del probable templo queda enterrada. En 2002 fue excavada la esquina sureste, situándose la

esquina en la medida de los 65 pies, pero sólo visible en el basamento, sin poderse constatar que ocurre con el *podium* que, en esta parte, ha desaparecido.

Fig.209: *Podium* del templo en su lado NE tras la excavación se observa la cimentación y la confluencia con *cardo* descendente en sentido NS adosada a la cara E del templo. En la parte de fondo se observa el sillar de cimentación de una de las columnas de la *porticus postscaenam* que apoyaría directamente sobre la fachada E del templo (Fotografía: autor).

Fig.210: *Podium* del templo en su esquina NO con moldura inferior retallada para fingir el inglete con la fachada N reformada cuando se edificó el teatro (Fotografía: autor).

Fig.211: Estructura de cajones del interior del templo y muro retranqueado del lado N. Se observa en la confluencia con el *podium* del lado E la presencia del sillar de la moldura sobresaliente y junto a él parte de la cimentación del *opus quadratum* de la cara N del *podium* desmontado cuando la construcción del teatro (Fotografía: autor).

En la esquina noreste es donde mejor se ha conservado el *podium* del edificio, observándose claramente la parte inferior y superior de la moldura de este elemento sobre el que se levantaba el templo. El *podium* de *opus quadratum* que queda visible pertenece probablemente al templo augusteo. En la figura 8 se observa como el *podium* se eleva sobre una *eutinteria* de mampostería, los restos del antiguo templo previo a la etapa augustea, sobre los que se apoya la nueva construcción augustea. Se observa claramente como el *cardo* existente entre el templo y la casa republicana es descendente, aunque en un grado suave. En la figura 10 se observa claramente que el templo estaba construido interiormente con una estructura de cajones rellenos, levantando el nivel de uso del templo sobre el *decumanus* la altura del *podium*. La presencia de un pronunciado escalón entre el nivel del foro y la parte conservada del *decumanus* en la cara norte indica que este *podium* fue más elevado en la parte oeste de la construcción. La estructura de cajones presenta dos muros internos en dirección norte sur y se observa el relleno de los cajones. Lamentablemente el nivel de uso de la iglesia de Santiago supuso la destrucción de este esquema ya que se situó bastante por debajo de la cota del nivel de uso del templo.

Fig.212: Cara interna de la hoja de opus quadratum de la cara E del templo (Fotografía: autor).

En la esquina sureste se observa la presencia de varias hiladas superpuestas de *opus quadratum* almohadillado. Esta disposición en esquina presenta dos caras cuidadosamente trabajadas, la este y la sur, de tal forma que demuestra que la construcción quedó vista en ambas caras en cierto momento histórico. La cara vista hacia el este aporta también la cota del *cardo* que iría descendiendo hacia el sur. La cara hacia el sur recibe un muro de *opus incertum* que se adosa. Este muro se retranquea ligeramente hacia el oeste. Lamentablemente las excavaciones realizadas no han podido revelar el otro lado de este muro adosado, de tal forma que no podemos conocer su sentido. Es posible que se tratase de un muro de arriostramiento perteneciente a las construcciones que, posteriormente, sirvieron para rellenar la plataforma artificial y que dejaron enterrada esta parte de la construcción en época romana.

Se trata por lo tanto de una investigación a la que aún le queda mucho por ofrecer. Probablemente la esquina elaborada de esta forma tan sólida define la situación del extremo SE de la construcción. También es posible pensar que la construcción originaria contase con un pórtico proyectado hacia el sur, pudiendo extenderse la planta del edificio en esa dirección hasta los 82 pies (24,24 m). Presentaría de ser así unas dimensiones muy semejantes al templo de Évora (Hauschild, 1991, pág. 109). Sin embargo, de estar orientado hacia ese lado la fachada presentaría una escalinata excesivamente pronunciada

Una sección transversal como la figura 12 puede ayudar a entender la compleja disposición diacrónica que entorpece la comprensión del edificio. Ya que acumula la fase previa

a la augustea, la fase augustea y las destrucciones posteriores que desfiguraron por completo el edificio.

Fig.213: Sección transversal de la cara E del templo con A restos de la esquina SE con fábrica de *opus quadratum* con almohadillado a dos caras E y S y resto de la fábrica de *opus incertum*; B restos de la esquina NE con base de *opus incertum* y *podium* con base, zócalo y coronamiento en opus quadratum; C cloaca en el centro del decumanus; D muro posterior del edificio de la scaena del teatro; E pilastra adosada de la parte interna del *porticus postscaenam* y su cimentación; F umbral de paso del *parascaenium* O al *proscaenium* del teatro; G contrafuerte del *aditus maximus* O del teatro; H base del muro de contención del aterrazamiento augusteo (Dibujo: autor).

Fig. 214: Dos aspectos de la esquina SE del templo. A la izquierda se observan los sillares almohadillados con el ángulo a 90º. A la derecha se observa la continuidad del muro de refuerzo del muro de contención hacia el Sur (Fotografías: autor).

Fig.215: Capitel jónico monumental hallado en la zona del pórtico al N del templo (Fotografía: autor).

Fig. 216: Vista de la esquina sureste del templo. A parte baja de *opus incertum*. B muro adosado por el sur de *opus incertum.* C sillar desplazado perteneciente a la reconstrucción medieval. D muro de *opus incertum* que continúa por la fachada este del templo (Dibujo: autor).

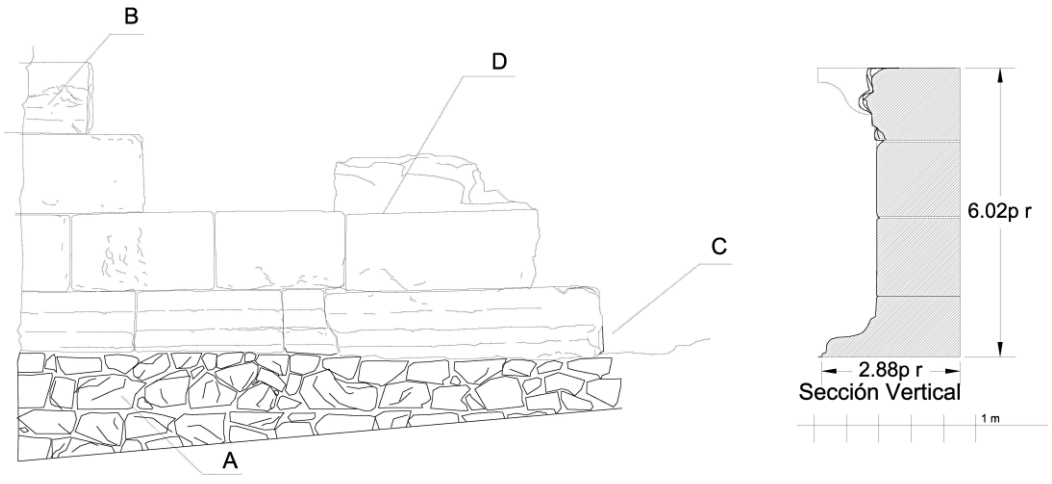


Fig.217: Vista desde el este del *podium* de época augustea del templo en su extremo norte con una altura de 6 pies romanos. Se observa la moldura inferior y superior en *kyma* recta (Dibujo: autor).

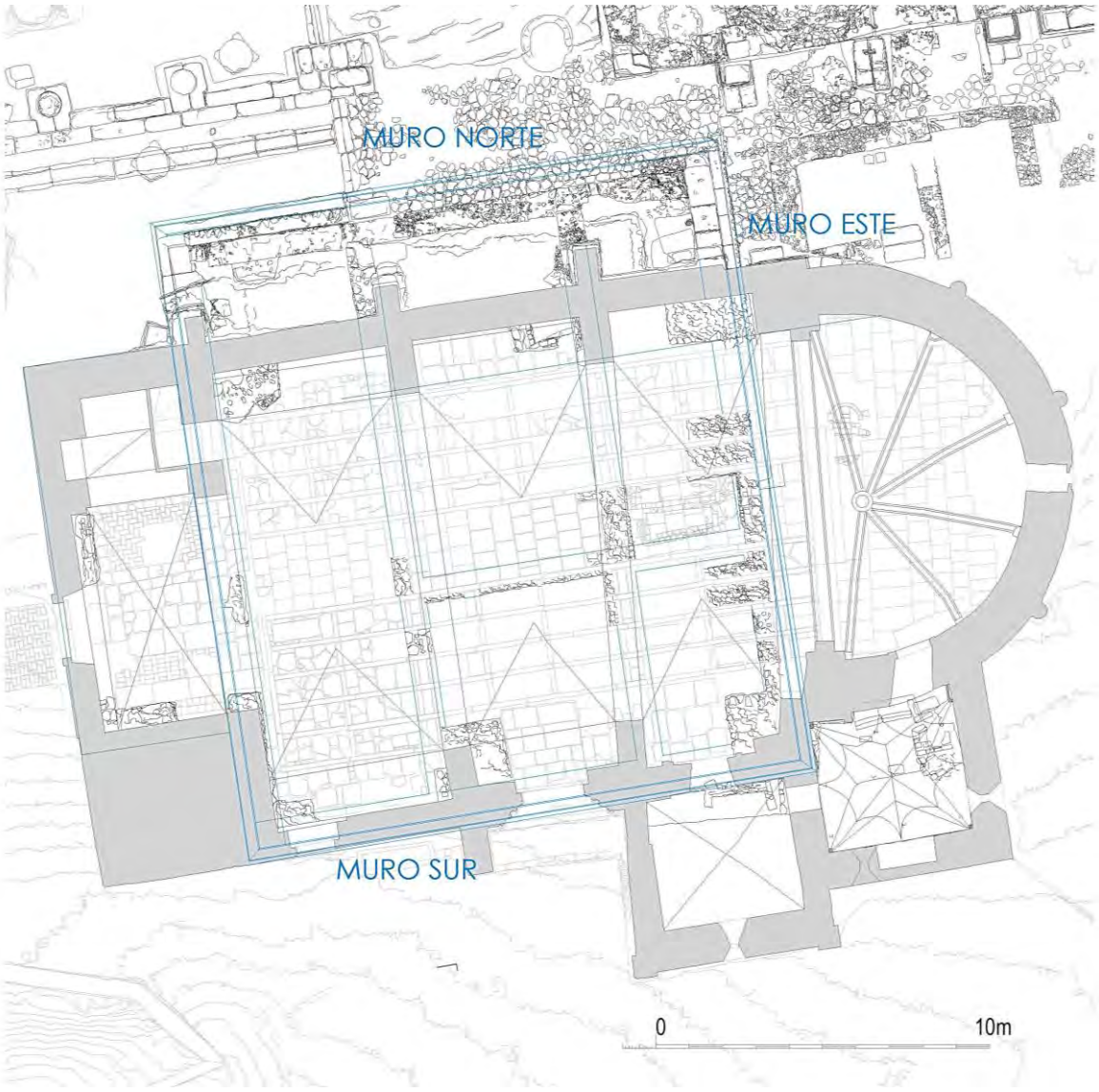


Fig. 218: Planta hipotética del templo a través de los restos aparecidos en las excavaciones de 2002 e investigaciones complementarias realizadas en 2012 (Dibujo: autor).

En la planta de la figura 218 se puede entender mejor la disposición del templo en relación con el teatro y a la iglesia de Santiago. Ana Bejarano realizó excavaciones en 2002 (Bejarano Osorio, 2007), que recogió en su artículo posterior con la disposición de los muros subyacentes al suelo de la iglesia. En ellos aparecen unas grandes plataformas adosados a los muros este, sur y en parte al oeste. Estas excavaciones fueron parciales, ya que sólo afectaron a las tumbas que se levantaron porque era necesaria su reparación o alteración. No se produjo así la deseable excavación general y los hallazgos fueron parciales. Este conjunto de plataformas podría estar relacionado con la presencia de columnas e implicar que la fachada del templo de la etapa republicana se abriese hacia el sur, teniendo su lado norte cerrado. Esto implicaría la presencia de una gran escalinata. La parcialidad de las excavaciones arqueológicas realizadas impone, no obstante, grandes dudas.

Es difícil pensar en una posible construcción casi cuadrada de 56x65 pies cómo un *tropaion*. No parece corresponderle la posición central en el esquema foral. Por lo que el modelo de monumento, semejante a los trofeos pompeyanos de los Pirineos parece quedar descartado. No obstante, hay que decir que las dimensiones del templo de Medellín se aproximan a las del cuerpo central del trofeo de Pompeyo en Panisars. El templo de Medellín guarda grandes

similitudes con el templo republicano de Sagunto. En el templo de Sagunto se maneja la hipótesis de que el templo estuviera ligado a un monumento conmemorativo o trofeo. En Sagunto se descubrieron tallas de una cabeza de grifo, patas de un caballo, dos guerreros enfrentados cada uno en un lado de una esquina, un fragmento de una coronación y otros (Aranegui Gasco, 1991). Este trofeo de *Sagunto* parece haber sido un edificio exento anejo al templo. Las carencias de conocimiento en el caso de Medellín impiden examinar está hipótesis.

En la planta de lo descubierto se observa una estructura en cajones formada por muros ortogonales de los cuales se ven dos que parten del lado N y recorren el edificio en el sentido NS, y otros dos que se reconocen peor, que salen del lado E y siguen la dirección EO. En la zona E parecen presentarse zonas más extensas de cimentación o plataformas que podrían corresponder a la presencia de columnas. Otra constatación que podría explicar la estructura del templo anterior a la disposición de Augusto es su tamaño. Así se observa que se presenta una disposición que podría relacionarse con la *tuscanicis dispositionibus* (Vit. 4.6.6), en cuanto a su disposición global. En la obra de Vitruvio se señala que el templo debe tener seis partes de longitud por cinco partes de anchura (Vit. 4.7.1). Comparando esta proporción con las dimensiones observadas en Medellín se tendría:

6/5=1.2 ~ 65/55.5=1.17

Por lo que se observa que el caso de Medellín está muy cercano a esta proporción, que produciría un módulo de 10,83 *p*. Esto implicaría que el templo de Medellín en la etapa republicana se abriría hacia el sur o acaso hacia el norte ya que la dimensión más larga de la construcción se sitúa en la dirección norte sur. La orientación hacia el sur la apoyarían también la presencia de plataformas en esta zona y su ausencia en la parte norte.

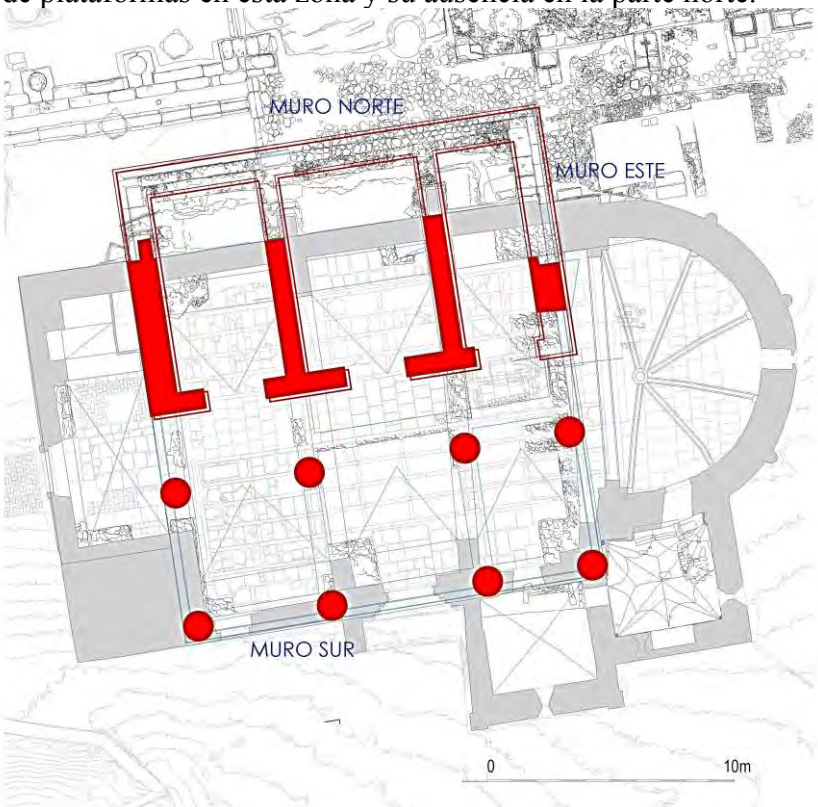


Fig.219: Hipótesis de planta en función del tamaño general y de los restos conservados (Dibujo: autor).

A través de esta hipótesis, se podría suponer que el muro quedaba cerrado hacia el norte donde se situaría una *cella* tripartita y abierto hacia el sur donde se presentaría la fachada tetrástila habitual en estos templos. Ello haría necesaria una gran escalinata que se proyectaría hacia el sur y de la quizás sea un vestigio el muro adosado, que se adosa a la esquina sureste

del templo. Quizás este muro fuese uno de los laterales de la escalinata, ya que en estos templos la escalera se disponía en la prolongación de los muros laterales.

Aplicando de esta forma las proporciones que establece Vitruvio en su texto (Vit. 4,7,2) se dividiría el ancho en 10 partes, dando tres partes a las *cellae* laterales y cuatro a la central. Aplicando este esquema sobre los restos descubiertos se observa que presenta importantes puntos de coincidencia, que podrían hacer plausible este esquema de templo para la construcción de Q.C. Metellus P. y que quizás estuviese relacionado con un trofeo que emulara los de su colega Pompeyo. Esto implicaría que el posible primer foro se abriría hacia el sur del templo. Aunque de esto no tenemos ningún vestigio. La intervención de Augusto dispuso un gran muro de contención para sostener la bandeja del foro y obliteró todos los restos. De hecho, de ser cierta esta hipótesis de orientación del templo, la intervención augustea modificó su disposición situando la fachada principal hacia el oeste lo que implicó la reestructuración del edificio.

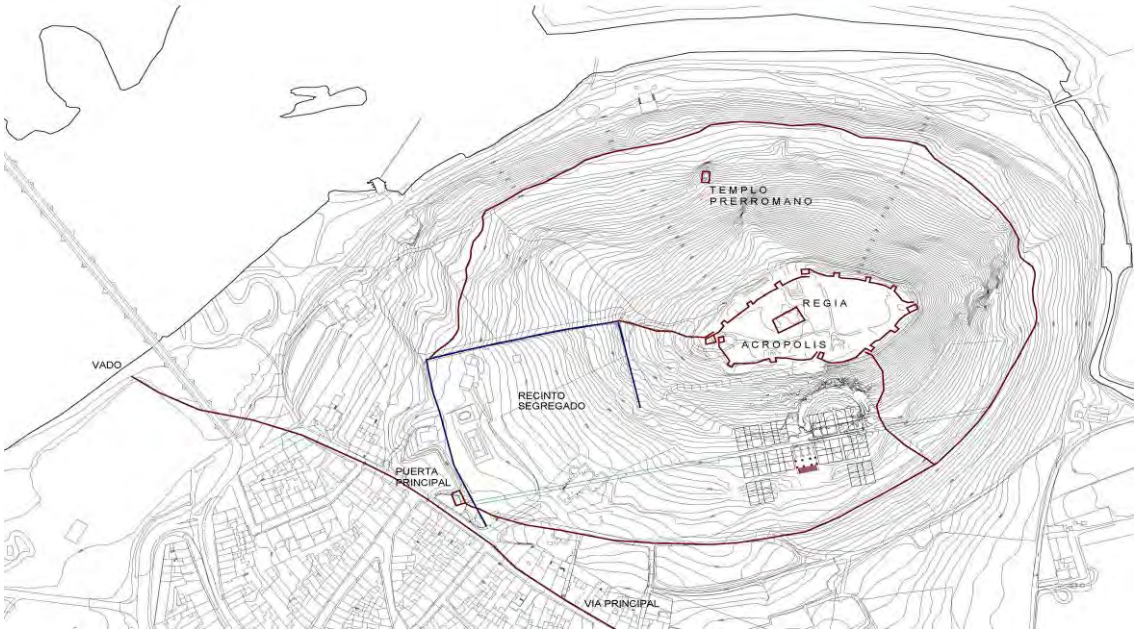


Fig. 220: Aspecto hipotético de la trama urbana previa a la disposición del foro de Augusto (Dibujo: autor).

Esta estructura haría pensar en una planta tripartita, en la que las *cellas* se abrirían hacia la fachada sur siguiendo el esquema de templo capitolino con tres *cellas* alineadas unas junto a otras. Esta hipótesis de trabajo que exige la realización de una excavación arqueológica de la zona del templo más general enlazaría con el caso de *Saguntum* (Aranegui Gasco, 1991) de menor tamaño. También presenta similitudes con el tamaño del templo de *Scallabis* (Santarem) de 51x51 pies romanos. (Arruda & Viegas, 1999). También con el tipo de los templos capitolinos con similitudes a *Cosa* (Arruda & Viegas, 1999, pág. 220), Florencia (*idem*), *Luni (idem*), *Minturnae* (*idem*). También presenta similitudes en el tamaño global, con el templo gemelo de la cercana *Nertobriga* (Berrocal-Rangel, De la Barrera, & Caso, 2014). En cualquier caso, tan sólo la excavación arqueológica podrá confirmar esta hipótesis de trabajo. Con ella se puede plantear un modelo hipotético de la estructura de la ciudad romana que se mantendría hasta el desarrollo del foro de Augusto. Esta situación urbana podría haber perdurado en un tramo aproximado que va de los años 71 a.C. hasta 15 a.C. y haber pervivido unos 56 años aproximadamente.

La distribución urbana hipotética presenta la necesidad de progresar en la investigación científica realizada que actualmente ofrece tan sólo rasgos que permiten tan solo esbozarla. Hay

que tener en cuenta también la posible presencia de una reforma de época de César, o incluso que estas construcciones provengan de esa época. Así el inicio de las construcciones romanas de *Scallabis* ha sido datado de las campañas de César en Hispania Ulterior en el año 61 a.C. (Arruda & Viegas, 1999, pág. 189). Como expondré más adelante en Medellín probablemente se produjo una *deductio* en tiempos de César, hecho que pudo implicar la construcción de este templo o quizás su reforma. Otra fecha importante es la fundación de la colonia Norba Caesarina situada en las proximidades de Medellín hacia el norte, siguiendo los proyectos de César en 35 a.C. (Arruda & Viegas, 1999, pág. 189). También es posible que se hiciera antes de que César abandonase Hispania en 48 a.C. (Arruda & Viegas, 1999, pág. 190). En cualquier caso y aunque la construcción presenta características arcaizantes, tan sólo la evidencia arqueológica podrá fundamentar una discusión más profunda.

Fig. 221: Detalle de la anterior figura (Dibujo: autor)

3.3.5- Las intervenciones de la época de Augusto

Más adelante en esta tesis se aborda la cuestión de la posible presencia de justificaciones políticas que llevarían al monumental proyecto desarrollado en Medellín en la época de Augusto, así como de su posible datación. Baste repetir ahora lo mencionado al principio sobre el carácter triunfal de intervención augustea y sus connotaciones manubiales.

El esquema general del área foral de Augusto se dispuso sobre una gran terraza artificial, enlazando así directamente con los ejemplos, que se estudian más adelante en esta tesis de la *koiné* arquitectónica del teatro-templo del Lacio. La disposición del foro supuso el arrasamiento de una parte considerable de la ciudad, tanto de la prerromana como de la romana republicana que se ha expuesto. El dominio visual desde la terraza artificial del foro se extendía a todas las orientaciones salvo al norte, dominando una gran región del paisaje. Para la disposición del foro se acometieron importantes labores constructivas que posibilitaron la terraza artificial en la que se apoya el conjunto del foro. El foro se ubicó a lo largo del *decumanus maximus*, que enlazaría hipotéticamente con la entrada principal al recinto amurallado prerromano. Esta entrada principal es el punto más próximo de la ciudad a la vía principal que venía desde el sureste y que se dirigía al vado del río Guadiana.

Fig.222: Ubicación del foro a lo largo del *decumanus maximus* en el interior de la ciudad de la planta hipotética de la ciudad de *Conisturgin*. En el SO la vía principal que conduce al vado del río. El foro domina la vía principal y la parte S de la ciudad y se ubica en la zona preferente si se tiene en cuenta la pendiente de la colina (Dibujo: autor)

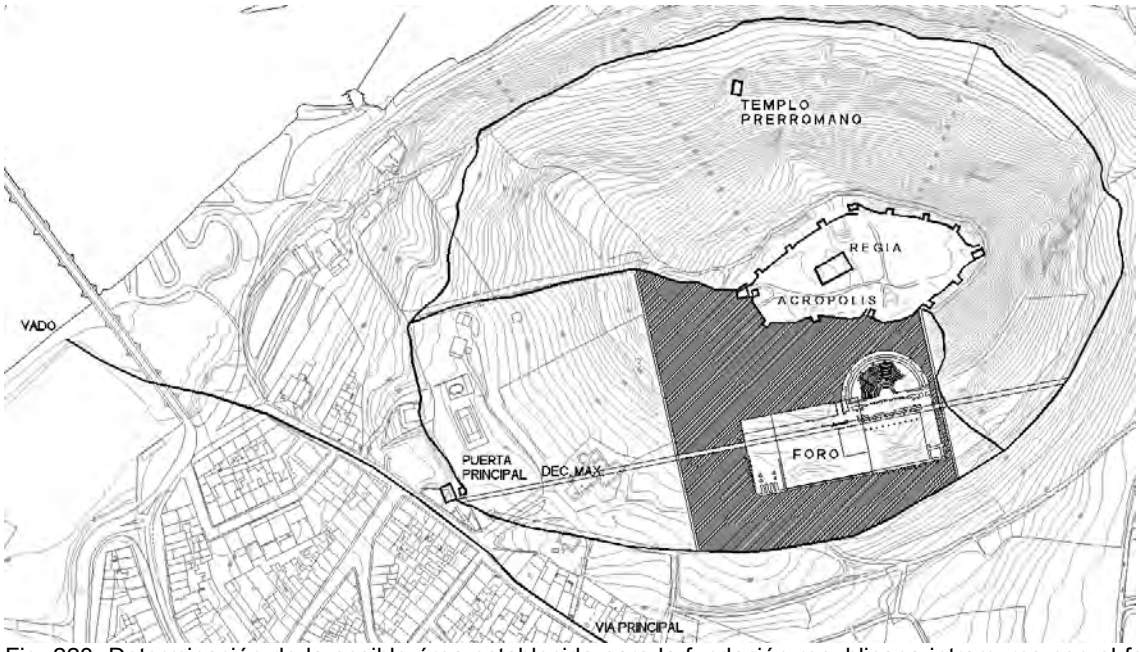


Fig. 223: Determinación de la posible área establecida para la fundación republicana intramuros con el foro y el *decumanus maximus* en posición central, y disposición del área foral en su interior (Dibujo: autor)

Situado en la ladera y sobre la terraza de esta forma artificial, el foro obtuvo un control visual y un efecto escenográfico sobre la vía principal y quedó en conexión con ella a través de la entrada principal a la ciudad que, seguramente, fue remodelada. En esta época se realizó el puente sobre el rio Guadiana por lo que se reformaría la conexión entre la puerta principal y el puente. El puente augusteo ocupó otra posición con respecto a los actuales procedentes de los siglos XVI y XVII, pero su ubicación es desconocida debido a la fagocitación de materiales que ejercieron estas construcciones posteriores. Se respetó la posición de la acrópolis con la

posible r*egia*, así como la zona de templo prerromano, teóricamente situado en la ladera norte del cerro del Castillo.

El nuevo templo del foro, realizado sobre el anterior templo descrito, actuaría así como foco urbano competidor con la acrópolis y con el área sacra de la zona norte de la ladera de la ciudad prerromana, actuando como contrapeso político y religioso, pero también como alternativa permitiendo la coexistencia con el esquema urbano anterior. De tal manera que se reutilizaron y aprovecharon funciones urbanas existentes proponiendo a la vez un nuevo esquema. Se observa la presencia de una actividad de reciclado urbano. Este proceso tiene un aspecto útil ya que se reutiliza el contenido urbano anterior, pero igualmente tiene un aspecto de perpetuación. La ciudad anterior pervive en la nueva que, tan solo actualiza zonas esenciales manteniendo el resto. Esta perpetuación del hecho urbano señala una continuidad de gran importancia identitaria y revela una hibridación con las poblaciones anteriores. La implantación del nuevo esquema foral tuvo como centro el templo preexistente, que había sido el lugar sacro fundacional de la colonia en tiempos de Q.C. Metellus P. Esta conservación del motivo fundacional se extendió también al nombre del lugar que mantuvo el dedicado a su fundador sin apellidarla con denominaciones como *augusta* o *julia*. Esto probaría la cierta importancia de la ciudad al momento de la construcción del foro en la etapa de Augusto.

El foro es el resultado de un proceso diacrónico de evolución urbana. Se pueden distinguir las siguientes fases:

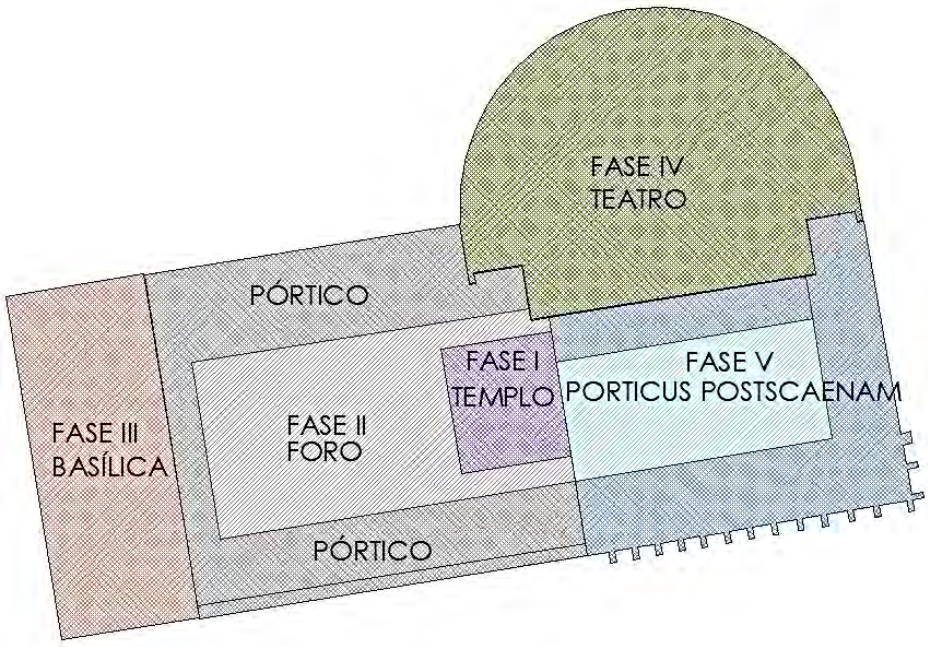


Fig. 224: División en fases del Foro de Metellinum (Dibujo: autor).

Fase I. Fundacional.

A esta primera fase parecen corresponden el templo, situado en la zona central. Es posible que existiera una ordenación foral o un espacio con especiales características arquitectónicas que acompañase al templo en esta etapa. Pero se desconoce su disposición o forma, únicamente puedo aportar lo anteriormente dicho y que este foro seguramente se situara al sur del templo en una disposición divergente con la solución final. Tanto templo como viviendas situadas en las proximidades fueron arrasados y cubiertos por el foro augusteo.

Fase II. Foro de Augusto.

El foro se conformó en una gran terraza artificial que se articuló en torno al templo que forma su fondo este. Su construcción según comparación con otros modelos conocidos parece

provenir de la reforma augustea en las últimas décadas del siglo I a.C. Presenta un muro con contrafuertes hacia el sur.

Fase III. Basílica.

Al oeste del espacio foral se presentan los restos de una gran basílica que parece haber sido adosada al conjunto foral, o incluso haberse construido a la vez que se finalizaba el foro. Resulta difícil establecer en qué momento se produjo su construcción, pero parece haberse llevado coetáneamente o poco después de la fase anterior.

Fase IV. Teatro.

Al conjunto anterior se adosa un nuevo programa foral hacia el este que amplia notablemente el espacio representativo. El edificio más importante de esta etapa es el teatro que se introduce en el conjunto anterior, mezclándose parcialmente en él, pero creando un nuevo espacio urbano. El edificio escénico llega a invadir ligeramente el *decumanus maximus*. Esta fase parece provenir de la etapa augustea y ser contemporánea a las construcciones de teatro y anfiteatro en *Augusta Emerita* y puede ser datado de las últimas décadas del siglo I a.C., los rasgos de superposición constructiva hacen patente que se edificó con posterioridad a las fases anteriores.

Fase V. *Porticus Postscaenam.*

Con posterioridad se llevó al cabo la *porticus postscaenam* que se adosó al teatro y al templo y que llevaba unida la construcción de una ampliación de la terraza artificial hacia el este y el sur, en este caso con un muro con contrafuertes proyectados hacia el exterior situados a menor distancia que los del muro de la fase augustea. Esta fase puede estar subdividida a su vez en otras dos, una la construcción de la tanda del pórtico más próxima al teatro y otra la construcción de las otras dos alas o tandas que cerrarían el conjunto con la disposición de la terraza artificial que se adosa a la anterior. La datación de esta fase es posterior a la etapa augustea y probablemente, según se analiza más adelante, sea de época flavia después del año 69 d.C.

3.3.6-La terraza foral

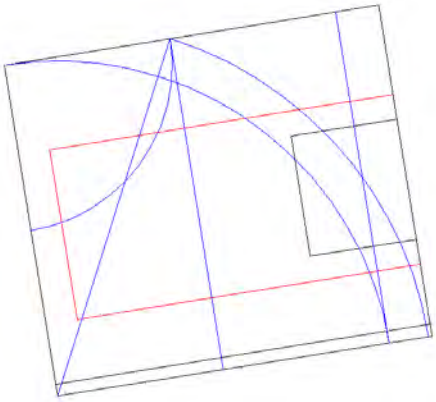


Fig. 225: Trazado geométrico del Foro augusteo del Medellín (Dibujo: autor).

El conjunto global de la Fase I presenta unas dimensiones de 180,6 x 204 pies (53,46 x 60,37 m). La longitud más larga constituiría la parte paralela al *decumanus maximus* mientras que la más corta de norte a sur ligeramente inclinada hacia el SE constituye la dimensión paralela al *cardo maximus*. La medida de longitud de 180,6 pies (60.37 m) es muy similar a la tercera parte de la medida de 60,37 m x 3= 181.11 m que se encuentra a medio camino entre la dimensión del estadio griego de 177,6 m y el estadio romano de 185 m, la octava parte de una milla romana, así (177.6 m + 185 m)/2=181 ,3 m. Puede haber sido esta la dimensión rectora inicial. Por otro lado, el área de 36.842 pies^2 (3.227,38 m^2) sería próxima a 2,5 *Acti Quadrati* o 10.25 *Climae*. El trazado general se obtiene dibujando un cuadrado de 180,6 pies (60.37 m)

de lado y abatiendo la semidiagonal desde del vértice del cuadrado. Ello equivale a restar medio cuadrado de lo que sería la proporción aurea. Así, 204/181=1.127, y tomada la expresión del número áureo:

$Na= {(\sqrt{5}+1)}/{2}$=1,6180…

Si se le resta la mitad del área del cuadrado:

${(\sqrt{5}+1)}/{2} - {1}/{2}$=1.118

Que está muy cercana a la proporción asignada a la Fase I (error de 0,79%). La disposición de la terraza artificial conllevó una importante modificación del terreno así el muro de contención hacia la parte sur presenta hoy en día 8,5 m de altura desde el nivel del *decumanus* ,pero debe ser bastante más profundo, pudiendo llegar seguramente a los 12 m de altura. Por otro lado, el muro de contención de la ladera por la parte norte presenta 5 m de altura. Por ello tanto las labores de desmonte, como las de relleno junto con las de edificación de los muros de contención supusieron una labor muy considerable. Así *grosso* modo 1.510 m^3 de excavación en terreno rocoso y unos 15.000 m^3 de relleno. Lo que constituye una labor ingente de modificación del paisaje y de arrasamiento de la ciudad preexistente.

3.3.7 El templo augusteo

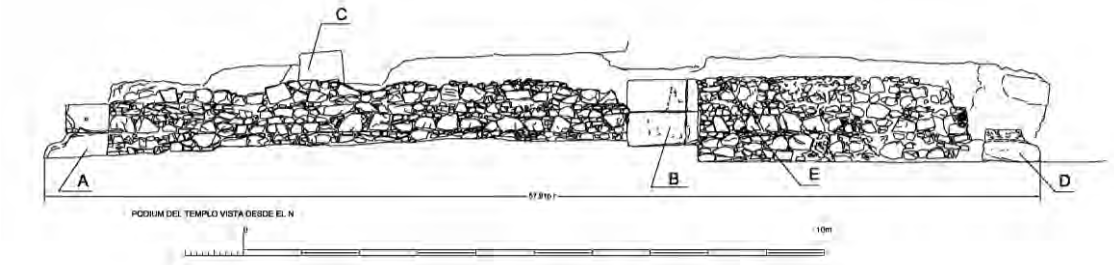


Fig.226: Alzado N del templo con refacción de un muro de *opus incertum* retranqueado con A moldura del *podium* E; B entrega del cierre de la *versura* occidental del teatro; C muro transversal interior; D moldura del *podium* S del templo; E factura interna del nuevo muro de *opus incertum* retranqueado para dejar mayor espacio a la *versura* del teatro (Dibujo: autor).

Todo parece indicar que el templo augusteo se dispuso sobre la construcción anterior que se ha analizado anteriormente. La disposición del foro centrada en el templo y su conformación artificial, así como la decisión de ubicarlo a lo largo del *decumanus* existente, implicaron que por el sentido de la pendiente fuera más conveniente disponer un foro alargado en el sentido este oeste en lugar de norte sur. Ello supuso que el eje girara noventa grados con respecto al que supuestamente existía anteriormente. De ser cierta esta hipótesis esta situación implicó que se modificó también el eje principal del templo, que pasó de tener su fachada hacia el sur a tenerla hacia el oeste. Si a ello se une el cambio de nivel debido a la disposición de la terraza artificial, el resultado fue la obliteración del templo anterior que se utilizó como base del nuevo templo.

El grado de ambigüedad presente por el desconocimiento de la planta podría hacer posible un pórtico central hacia el O del edificio del estilo del templo augusteo de la Concordia en el Foro romano. Este modelo arquitectónico resultaría muy posterior, ya que aparece en la región en la etapa de Tiberio, en la construcción del foro denominado "provincial" de Mérida. Más bien los restos conservados en la parte central O fuera del perímetro del *podium*, deben pertenecer a una escalera de acceso al templo, lo que confirmaría que la fachada se orientaba hacia ese lado.

Es más probable un modelo relacionado con el templo de *Divus Iulium* en el foro de Roma, mencionado al principio de esta sección. La planta del templo de la época de Augusto

de Medellín tendría mucho parecido en tamaño a la *cella* del templo de Roma, siendo casi coincidente en tamaño. El modelo arquitectónico podría ser parecido. También podría guardar similitudes con el templo de la Calle Viñeros en Mérida que presenta un esquema muy similar y una *cella* con dimensiones muy parecidas.

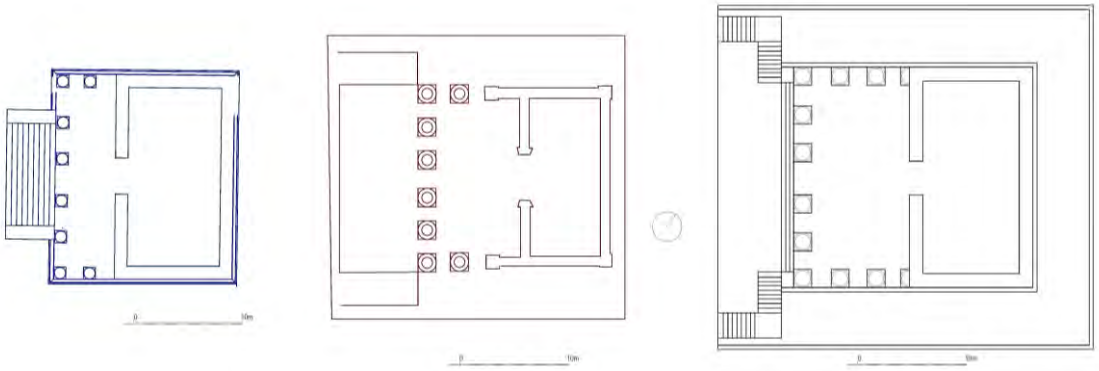


Fig.227: Comparativa entre plantas, a la izquierda la hipótesis del templo de la época de Augusto de Medellín, en el centro el templo de *Divus Iulium* del foro de Roma, a la derecha el templo de la Calle Viñeros en Mérida (Dibujo: autor)

Un resto de este templo es el capitel jónico monumental, que se analiza en la colección de capiteles recogida en los anexos. Este podría haber pertenecido al templo y haber figurado en una fachada jónica hexástila. La altura de las columnas puede estimarse de manera muy aproximada a partir del diámetro del capitel que sería de 0,95 m en el sumoscapo. Con este dato se obtendría un sumoscapo de 7/6·0,95m=1,10 m (Vit.3.3.12). Dada la disposición en planta, el intercolumnio resulta de 2,44 por lo que se trataría de un caso éustilo, por lo que a la columna le correspondería una altura total incluyendo basa y capitel de 9,5x1,10m=10,45 m (Vit. 3.3.7). En cualquier caso, se trata de propuestas de trabajo. Del templo augusteo se conservan las partes del *podium* ya mostradas en las figuras anteriores. Se observa que se trata de elementos arquitectónicos realizados con extremada precisión.

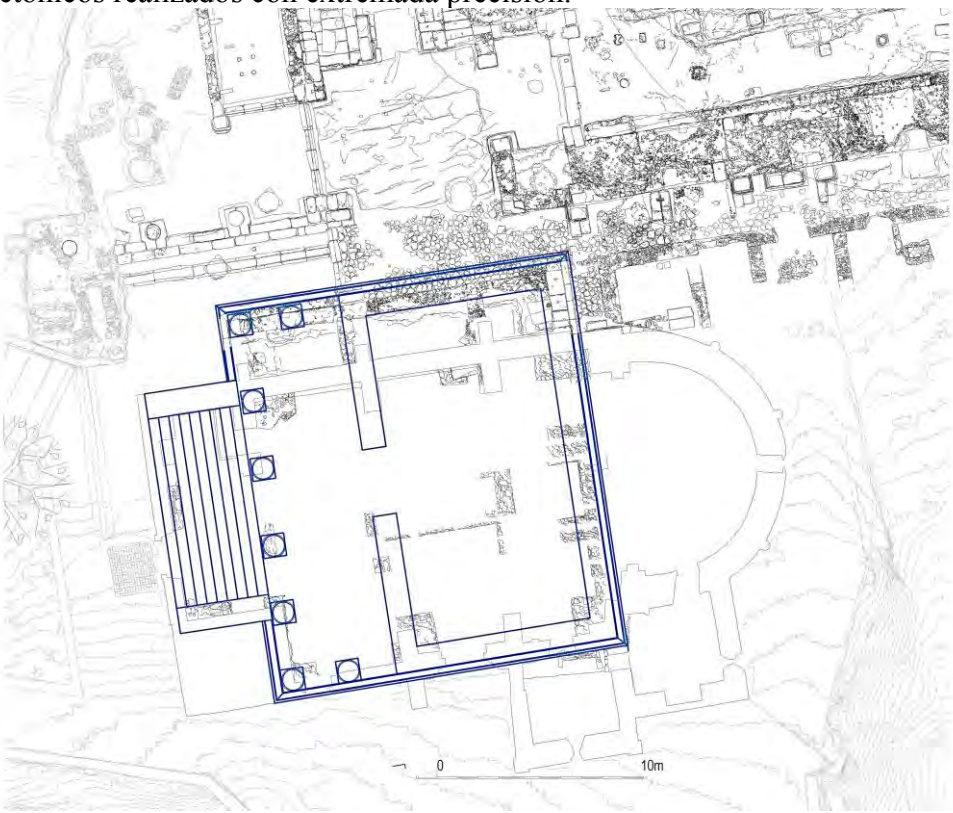


Fig. 228: Hipótesis de la disposición del templo de etapa augustea en el foro (Dibujo: autor).

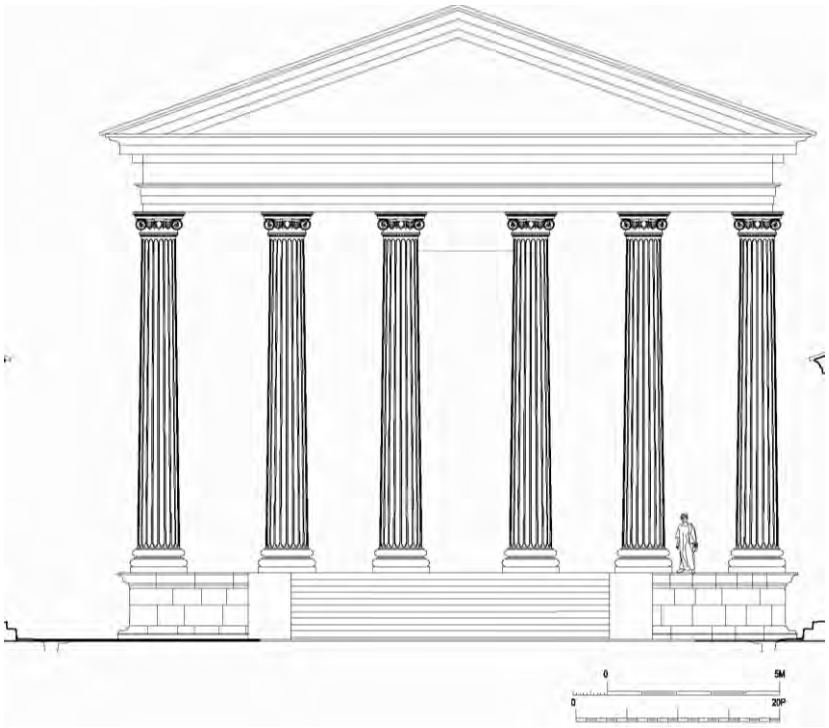


Fig. 229: Aspecto hipotético del templo foral de la etapa de Augusto (Dibujo: autor).

3.3.8-La basílica

Fig. 230: Aspecto de la subestructura del extremo sur de la basílica con posible sustentación del extremo axial del tribunal, en primer planto a la derecha muro de cierre este (Fotografía: autor).

La basílica se situaba en el extremo oeste del foro y sus restos fueron descubiertos en las excavaciones de 2012, posteriormente surgieron más detalles en la excavación de 2013. Lamentablemente es un edificio que fue arrasado completamente, conservándose al nivel inferior al que fue su altura de uso. Históricamente eran visibles unos machones que corresponden a la ubicación de la cabecera de la basílica, posible tribunal o aula de cabecera situada hacia el sur. Se trata de un edificio de gran tamaño y que quedaba situado al lado oeste del foro.

Encontramos de nuevo el problema de la falta de datos en la investigación, ya que tan sólo se ha excavado y descubierto el tercio sur del edificio. Podemos saber su sección y la forma del extremo sur o tribunal, pero no su longitud dada la variabilidad de proporciones que se presentan en las basílicas, al ajustarse a la disponibilidad de los espacios. La basílica de Medellín fue un edificio importante de 21,72 m/73 *p* de ancho. Con respecto a su longitud únicamente podrá saberse a través de la realización de excavaciones arqueológicas. Es posible establecer dos hipótesis, la primera es que alcanzara hasta el extremo de la plataforma del foro. La otra es que alcanzara hasta el *decumanus* donde podría presentarse la entrada al conjunto foral. Los restos aparecidos en las excavaciones arqueológicas parecen confirmar de manera clara que se trata de un edificio basilical con tres naves. Así si observamos en el plano (Fig.231) podemos deducir la estructura del edificio.

Fig.231: Restos de la basílica. A. muro oeste. B. Contrafuerte mayor. C. contrafuertes menores. D. Contrafuerte intermedio. E. Contrafuerte en esquina. F. Muro sur de contención. G. Bases de la zona de la posible sala axial sur o tribunal. H. Plataformas de columnas. I. Muro este (Dibujo: autor).

Se observa la presencia de dos muros longitudinales externos, A e I. El muro oeste A presenta contrafuertes y sería una delimitación externa del espacio foral. El muro este I separaría a la basílica del foro. El muro sur F pertenece al gran muro de contención que conforma la terraza artificial del foro. Los cuatro muros G parecen definir la base de una sala axial o tribunal que podría tener el antecedente de la basílica de Pompeya. En la parte norte de los muros G estarían situadas las cuatro columnas que cerrarían la perístasis. Las cuatro plataformas H, corresponderían a cuatro columnas de la nave central o perístasis.

Fig.232: Otro aspecto de la basílica desde el sur, a la izquierda el muro de cierre oeste y en el centro los cuatro muros de prolongación de la perístasis en su encuentro con el muro de sustentación al sur que se conservan colgado en la parte superior (Fotografía: autor).

Parecen presentarse dos posibilidades para la planta. Se desarrollan ambas, dejando a necesarias investigaciones posteriores el averiguar cual fue la aplicada en la construcción del conjunto del foro de Medellín.

Fig.233: Planta de la basílica en el caso de que ocupara todo el frente oeste del foro (Dibujo: autor).

En la opción a) la basílica ocuparía todo el costado oeste del foro presentando una planta de 21,72 m/73,5 *p* por 52,17m/176 *p*. La proporción resultante es 2,40. La estructura sería de tres naves presentando una nave central con *ambulacrum*, lo cual es habitual en las basílicas hispanas. La perístasis sería de 4x12 columnas. En la parte sur presentaría una sala axial, los restos de cuya base conforma la parte conservada de grandes macizos de la parte sur.

Esta disposición no es desconocida así se asemejaría mucho a la basílica de Clunia con perístasis de 4x14 y tamaño de 83 m por 25,5 m. (Medina & Arbulo Bayona, 1986, pág. 3). El

problema que plantea esta disposición es que bloquearía el foro de Medellín por la parte oeste. Dado que por la parte norte y sur las entradas son dificultosas, lo más probable es que la entrada se ubicase en la cara oeste del conjunto. En la cara norte del foro se excavó la colina dejando un muro de unos 5 m de altura por lo que la entrada por esa parte es improbable. Por la cara sur se presenta el enorme muro de contención de una altura supuesta de 12 m, por el que también sería improbable la entrada, a menos que se realizase una entrada subterránea, algo parecido al templo de Hércules Victor en *Tibur* lo cual parece también improbable. Por último, lo más probable es que se buscase la entrada al complejo por la parte situada enfrente del templo para así determinar una posición visual dominante para éste. De nuevo aparece aquí la necesidad de realizar excavaciones arqueológicas como única garantía científica, para este caso de la ubicación de las entradas.

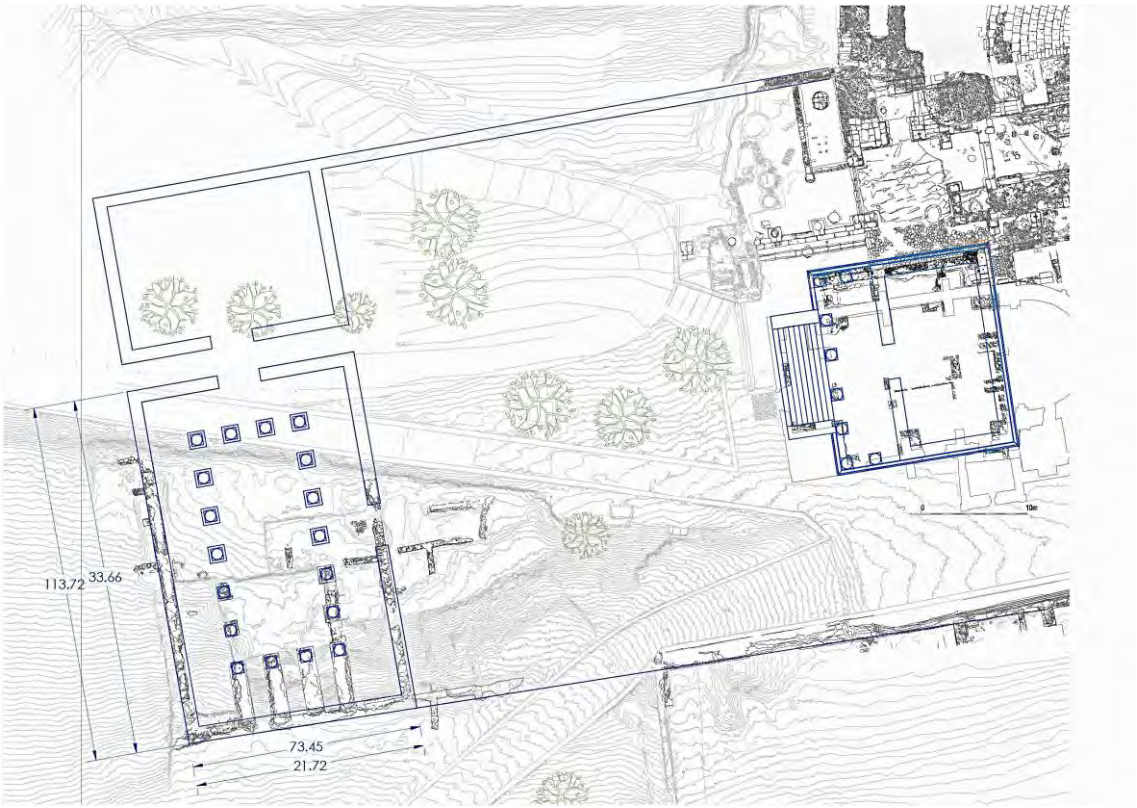


Fig. 234: Planta de la basílica en el caso de que alcanzase tan sólo hasta el decumanus (Dibujo: autor).

Es posible un sistema de entradas diferente y menos acusado que una entrada siguiendo el *decumanus*, y que se presentasen entradas menores a un conjunto fundamentalmente cerrado que guardaría muchas similitudes con el foro de Clunia. Esta disposición sería también similar a la del primer foro de Mérida, en el que la basílica jurídica ocupaba la parte sur de la plaza y presentaba dos salas axiales una en cada extremo, quedaba situada así con entrada axial situada en línea con el eje del templo. La basílica del primer foro de Mérida pudo tener unas dimensiones de 21,45 m por 60,75 m presentando así una proporción de 2,83. Es destacable la semejanza con la de Medellín que seguramente fue una copia del mismo esquema. Probablemente la basílica de Mérida tuvo una perístasis de 4x12 que sería igual a la de Medellín en el caso anterior.

En la segunda posibilidad la basílica únicamente alcanzaría hasta el *decumanus*, permitiendo de esta forma la presencia de un vano de entrada al conjunto foral a través de este elemento urbano que presenta una influencia tan clara en el esquema. De esta forma no sólo dejaría la entrada, sino también un posible conjunto edificado al norte del *decumanus* que serviría para el alojamiento de otras dependencias que generalmente presentan los foros hispanos, como la curia. Sin embargo, esta disposición presenta la anomalía de no quedar en

una posición simétrica con respecto al conjunto lo que sería extraño. Así la entrada a la basílica no quedaría en el eje de la entrada al templo.

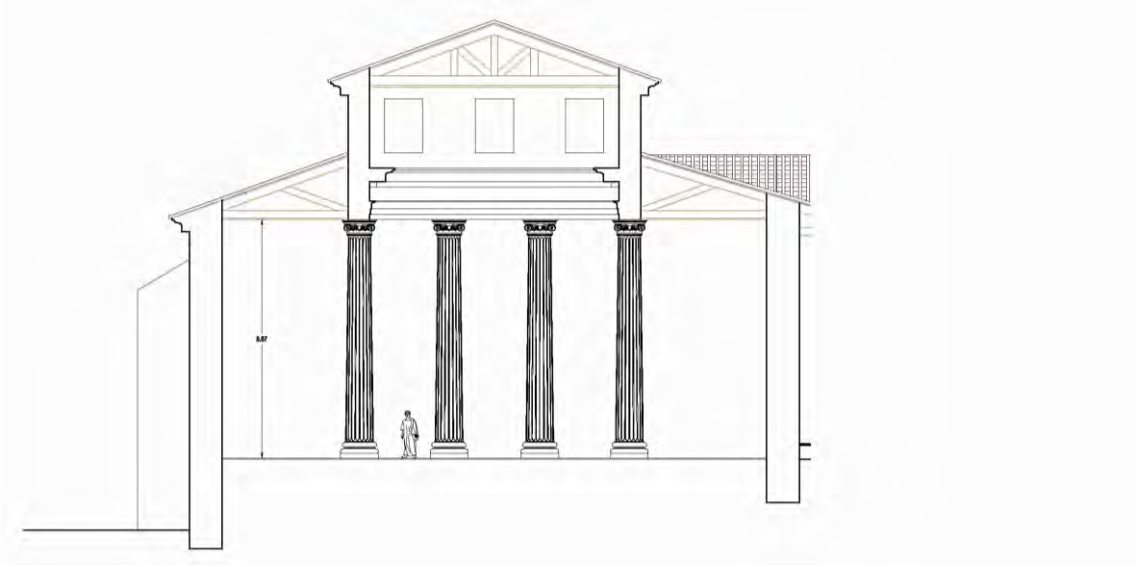


Fig.235: Hipótesis de la sección transversal de la basílica de Medellín (Dibujo: autor).

Por ello parece que la disposición en la que la basílica jurídica de Medellín ocuparía todo el flanco oeste de la plaza sea la más probable, enlazando así con los ejemplos de la disposición originaria de Mérida, *Clunia*, *Tarraco*, *Ruscino*, *Corinto* o *Doclea* (Medina & Arbulo Bayona, 1986). Las dimensiones globales y la estructura de la perístasis plantean semejanzas de la basílica de Medellín con la de *Segobriga*. (Romero Novella, 2014). Otra de las semejanzas es con la basílica de *Pompeya*, así las dimensiones de la nave central de Medellín de 8,71 por 38,97 m son similares a las de Pompeya con 12,28 por 44,05, las naves laterales de Medellín son de 4,45 m mientras que en Pompeya son de 4,70 m. Se presentan también similitudes con la basílica de *Contributa Iulia* de 38,5 m x 18,10 m, con perístasis de 4x8. (Mateos Cruz & Pizzo, 2014)

La planta de la basílica judiciaria de Medellín queda definida claramente por los restos de los muros perimetrales. También por la presencia de cuatro muros que sostuvieron las columnas y la parte absidal sur de la basílica. Hacia el interior se observan las plataformas que sirvieron de cimentación de las columnas de las cuales se han descubierto cuatro. También se observa que la basílica presentaba contrafuertes en muro oeste que daba hacia el exterior del foro. La proporción de 2,40 m de las dimensiones en planta se encuentra entre los límites de 2 y 3 que describió Vitruvio (Vit. 5,1,14). Las naves laterales de la basílica de Medellín tendrían 4,45 m frente a los 8,71 m de la nave central, presentando así una relación de 1,95, proporción superior a la señalada por Vitruvio (Vit. 5,1,5) de 3. Por ello las naves laterales resultan más anchas de la norma vitruviana. También expone Vitruvio, en el mismo pasaje, que las columnas tendrá la misma altura que las naves laterales, por lo tanto 4,45 m y que las columnas de la parte superior deben ser un tercio de las inferiores.

Nada podemos saber de cómo fue la sección de la basílica de Medellín debido a su arrasamiento completo hasta por debajo del nivel del suelo. Podemos suponer a través del pasaje anterior la presencia de una nave lateral de proporción cuadrada y un aumento de la altura de la nave central de un tercio de la altura de las columnas, es decir de 4,45 m/3=1,48 m. En su ejemplo de *Fano*, Vitruvio establece una sala central de 60 *p*/17,76 m de ancho en la que las columnas, incluyendo su capitel tienen una altura de 50 *p*/14,8 m de altura. Para la nave lateral de la basílica de *Fano*, Vitruvio estableció una altura igual a su anchura. Si se considera la presencia de los entablamentos sobre las columnas de la basílica de *Fano*, la proporción para la nave central sería próxima al cuadrado. Aplicando esta proporción a Medellín la altura de las

columnas sería de 8,67 m ligeramente inferior a las del templo según he expuesto anteriormente. Sobre las columnas subiría la altura de la nave central para presentar un claristorio.

3.3.9-La porticus norte del foro

Fig. 236: Vista de la *porticus* norte. En primer plano desagüe coincidente con e eje del antiguo *decumanus* que se ve al fondo. A la izquierda del caz de drenaje se aprecia el estilóbato de la *porticus* e inmediata la columnata monumental que termina en la entrada a la *versura* o *aula* occidental del teatro. Al fondo a la izquierda se observan las pilastras que definían las entradas a las *tabernae*. Estas limitan a la izquierda con el muro de contención de la ladera (Dibujo: autor).

De la *porticus* antigua se observa claramente la construcción en la parte norte. Se trata de una banda de *tabernae* adosada al muro de contención de la colina. Cada una de las tabernae define un espacio interno de 8,67 m /29 p de fondo por 3,54 m /12 p de ancho, quedando separada de la contigua por un muro de 0,53 m / 1,75 p de ancho, mientras que el muro de fondo que sirve de contención de la colina tiene 0,78 m/ 2,5 p de ancho. Frente a cada taberna se desarrolla un tramo de pórtico que se conforma por una columna alineada con el muro de partición entre *tabernae*. Se genera así un pórtico que tiene 5,03 m /17 p de ancho al eje de la columna, por 4,08 m /14 p entre ejes de columna. Actualmente se ha excavado una primera taberna adosada al muro O del *aditus maximus* O del teatro. Se han descubierto 3 columnas y la base o cimentación de otra más que siguen este módulo de la *porticus* norte.

Esto hace pensar que la *porticus* se extienda hasta la basílica. Es posible que en el punto de confluencia con la basílica se presentase la entrada al conjunto del foro por la parte norte. Es también posible que en la parte central de la *porticus* se presentase algún edificio que no tuviese el uso de *tabernae,* pero hasta que no se realicen las necesarias excavaciones arqueológicas esto no podrá comprobarse. Así sucedía en la *porticus* del templo de Mérida donde se ubicaban edificios de otros usos como la curia, o las salas duunvirales o de ediles en la cara oeste del foro que equivaldría en este esquema a la cara norte en Medellín.

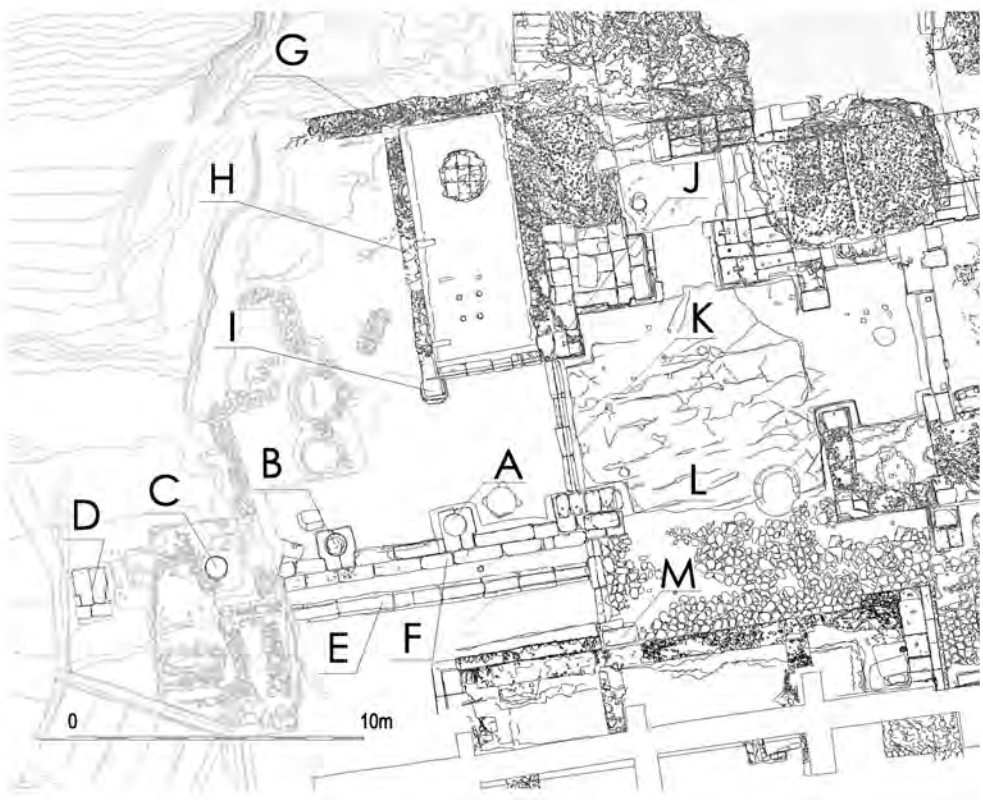


Fig. 237: Restos descubiertos de la *porticus* norte del foro. A. Columna exenta. B. Columna exenta. C. Columna exenta. D. base de columna descubierta en cata arqueológica. E. Caz del desagüe del foro coincidente con el eje del antiguo *decumanus*. F. Estilóbato de la *porticus*. G. Muro de contención de la ladera que fue cajeada y rebajada para la ubicación del foro. H. Muro de delimitación entre t*abernae*. I. Pilastra que remata la pared entre *tabernae* y que se corresponde con la columna exterior. J. Unión del teatro a la *porticus*. Se observa que la pared del teatro se solapa posteriormente a lo que podría ser una pared de continuación de la *porticus* y forma en el sur como fachada el contrafuerte que limitaba la c*avea* del teatro aprovechando el muro anterior. K. Umbral de entrada a la *versura* del teatro con huellas de puerta de madera. L. Pilastra de finalización de la *porticus* hacia la *versura* del teatro. M. Pilastra adosada a la cara norte del templo foral para definir la versura del teatro (Dibujo: autor).

La *porticus* es interesante ya que se observa que el teatro se adosó a ella aprovechando uno de los muros de separación entre tabernas, que absorbió como parte del muro externo de la *cavea*. En todo caso este cambio de proyecto no fue muy posterior a la construcción de la *porticus*, ya que el suelo de la *versura* del teatro está en pendiente para acceder a la puerta monumental y aprovecha el granito de base. Si la *porticus* se hubiera extendido hasta la ubicación de la *versura* esta pendiente habría sido rebajada.

Las columnas de esta *porticus* fueron dóricas puesto que carecen de basa. Su diámetro es de 0,76 m/2,5 *p* y su intercolumnio es de 3,35 m/11,5 *p*. Se conservan la parte baja de los fustes de núcleo de granito y debieron estar revestidas de estuco como lo estuvieron las del teatro. El intercolumnio podría reducirse así a una dimensión más cercana a los 11 *p* que viene a ser un intercolumnio de 4,6 diámetros. Las columnas disponen de unas pilastras cuadradas que se situaban en el frente del muro de separación entre las *tabernae*. Estas piezas tenían basa. Por lo cual pudieron ser jónicas o corintias. La distancia entre la cara interna de las columnas y las pilastras es de 3,91 m/13,5 *p*.

Este diseño de orden dórico en el exterior y orden jónico o corintio en el interior sigue las normas de Vitruvio en cuanto a los pórticos (Vit. 5,9,2). Vitruvio señala una altura para las columnas externas de es del doble de la distancia entre la columna externa y la intermedia. Por ello en este caso sería de 7,82 m de altura aproximadamente. Para la columna interior Vitruvio establece una altura de 1/5 más de altura para apoyar las vigas del tejado por encima del entablamento del orden exterior. En base a estas dimensiones se puede elaborar una hipótesis de cómo fue la sección de esta zona. También podemos tener en cuenta las normas para el

trazado del orden dórico que expone Vitruvio y partir de sumoscapo existente, que debió alcanzar con el estuco una dimensión de 0,80 m de diámetro. Siguiendo el pasaje (Vit. 4,3,4) establece un grosor de dos módulos para la columna y una altura incluyendo los capiteles de catorce módulos. De esta forma si el módulo es de 0,40 m, la altura sería de 5,60 m.

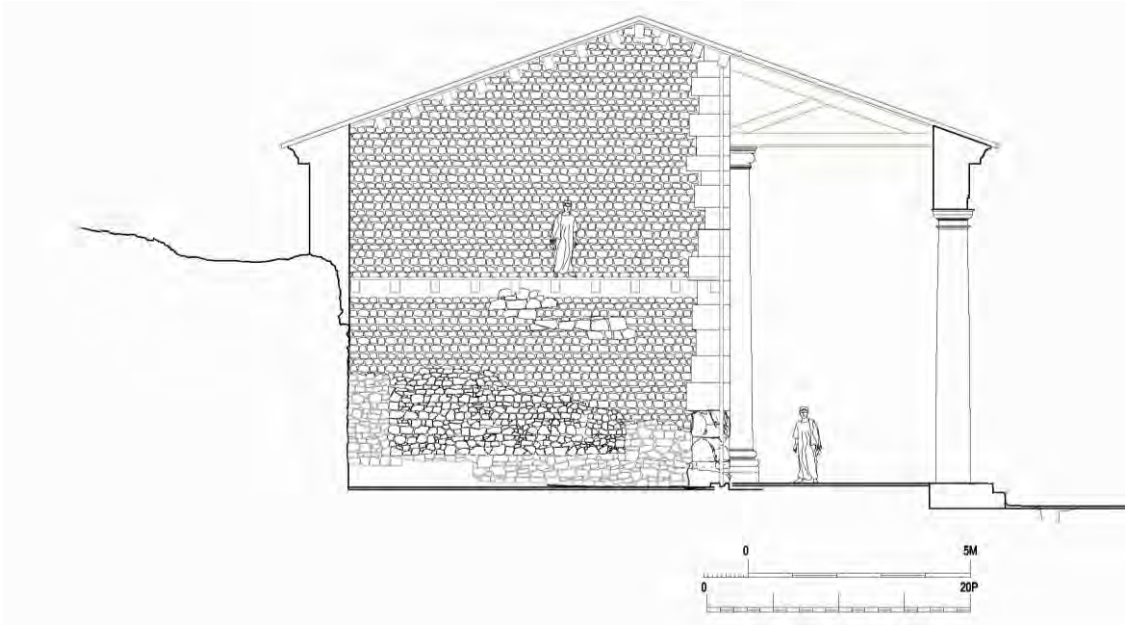


Fig. 238: Sección hipotética del foro (Dibujo: autor).

Esta solución daría lugar a unos edificios bastante altos, que pudieron tener dos plantas, sirviendo la superior como almacén, con un piso de madera. Al frente hacia el foro seguramente se presentaba un cierre de madera, como se observa por las huellas existentes en la entrada a la *taberna* descubierta en la que se observa el tallado de una hoja de puerta.

Es posible que en la confluencia con la basílica se presentara una de las entradas, ello se deduce de la falta de coincidencia del módulo de la *porticus* con el muro de cierre este de la basílica.

3.3.10-La porticus sur y oeste del foro

Sobre este elemento no se ha realizado ningún hallazgo ya que el nivel actual de los terrenos es muy inferior al ocupado anteriormente por esta disposición arquitectónica. De nuevo es necesaria la realización de futuras investigaciones arqueológicas que vengan a resolver este grado de desconocimiento. Únicamente se presenta un posible resto junto al muro de la basílica. En la *porticus* se presentan dos puntos importantes, uno es el encuentro con la basílica donde, probablemente, se situó una entrada. En este caso debió de contar con un sistema de escaleras que permitieran salvar el desnivel. El otro punto es la zona sur del templo en la que pudo continuar la *porticus* hasta encontrarse con el muro de cierre o bien existir alguna disposición diferente. Es posible que en dicha zona se encontrase la *curia*. En la parte norte este punto de articulación con el templo fue ocupado por la *versura* del teatro, por lo que no se planteó el problema que aparece en esta zona. Para esta *porticus* se supone una disposición simétrica a la establecida para la parte norte, pero sin poder asegurar nada, debido a la desaparición de toda esta parte hasta una cota inferior. Si la *porticus* fue simétrica a la norte, es posible que contara con ventanas hacia el paisaje que se extiende hacia el sur.

Los restos permiten suponer que existió una *porticus* hacia el oeste que cerraría el conjunto del foro adosándose a la fachada este de la basílica. Esta *porticus*, aparentemente, fue más estrecha y definió así una *triporticus* típica de los foros hispánicos.

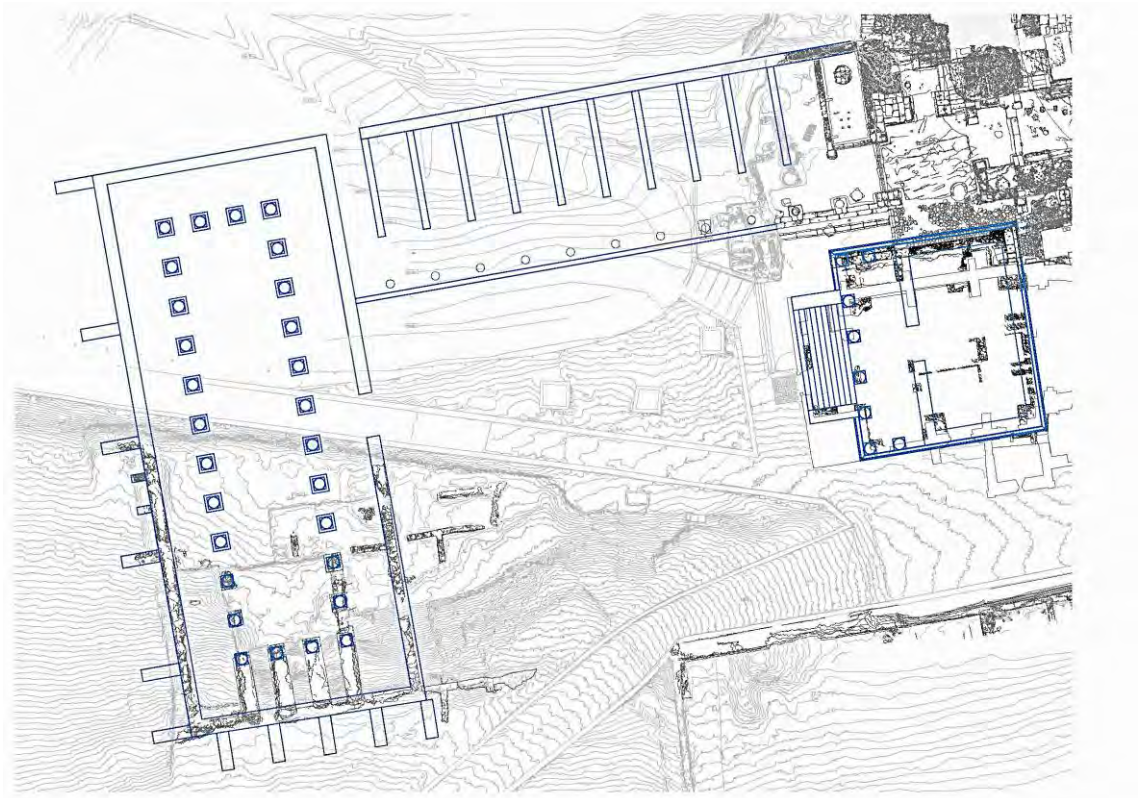


Fig.239: Aspecto hipotético del pórtico norte, suponiendo que estuvo compuesta íntegramente por *tabernae*. En la confluencia con la basílica se presenta una posible entrada (Dibujo: autor).

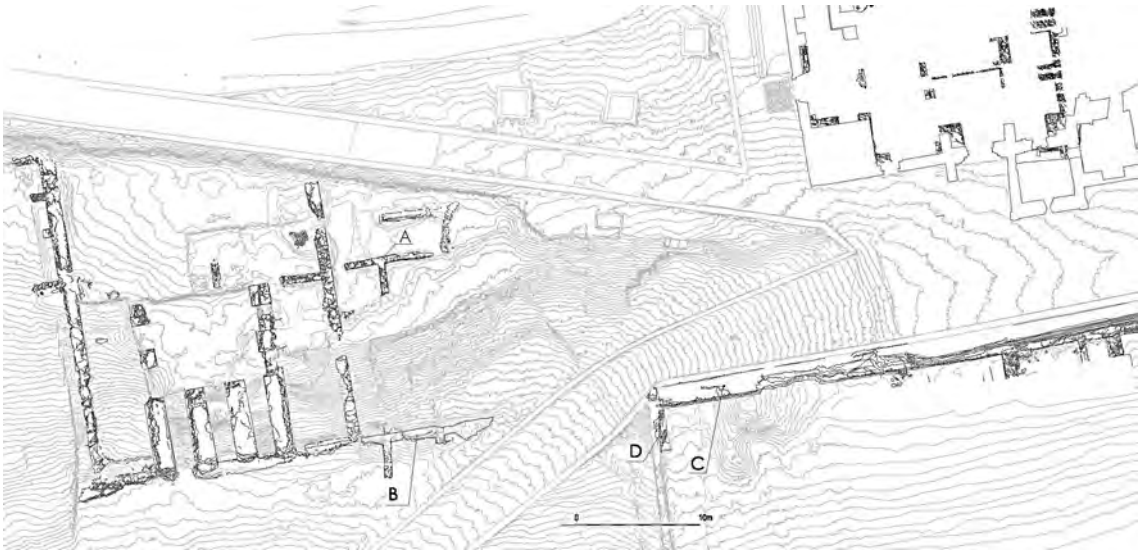


Fig.240: Aspecto de la ubicación del de la *porticus* sur. A. Restos de la ubicación de la base de la columnata sur y de la cara oeste de la *porticus* delante de la basílica. B. Resto del muro de contención al sur que contenía a la porticus. C. Cuerpo principal conservado del muro de contención. D. Contrafuerte de muro de contención (Dibujo: autor).

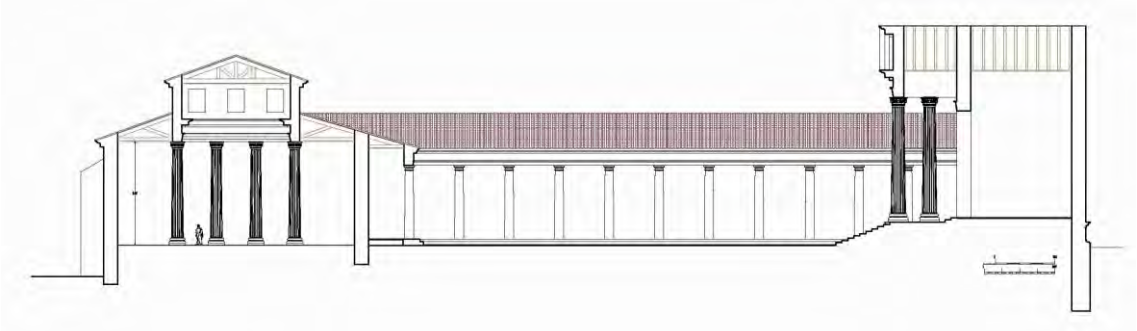


Fig.241: Aspecto hipotético del foro con la basílica en la parte izquierda, el pórtico norte en la parte central y el templo en la zona de la derecha (Dibujo: autor)

3.3.11-El muro de contención

El conjunto del foro se sustentaba sobre un gran muro de contención que se situaba al sur. La supervisión arqueológica y excavación posterior realizadas a raíz de la intervención de conservación realizada en 2023, han puesto de manifiesto la estructura de este muro (Viola Nevado J. M., 2021) (Fernández Algaba, 2023). Parece que fue realizado en la época de Augusto, puesto que su realización era condición necesaria para la edificación del foro y que su misión fue la de sustentar el conjunto anteriormente descrito. El muro está formado por tongadas de unos 0,44 m/1,5 *p* de altura y está realizado en su mayoría con *opus incertum*. Presenta refuerzos cíclicos de contrafuertes y de cadenotes de grandes sillares de *opus quadratum* con engatillado.

El muro tiene un espesor total de 1,50 m/5 *p*, presenta hacia el exterior los refuerzos de *opus quadratum* y los contrafuertes con una cara externa de *opus incertum*, presentando un núcleo de *opus caementicium*. Tras el muro se observa el relleno de terrenos en tongadas hasta alcanzar el nivel del foro. De este relleno fue posible extraer restos arqueológicos de cerámicas que permitieron establecer un *terminus ante quem* de la época de Augusto al no presentarse restos de etapas posteriores.

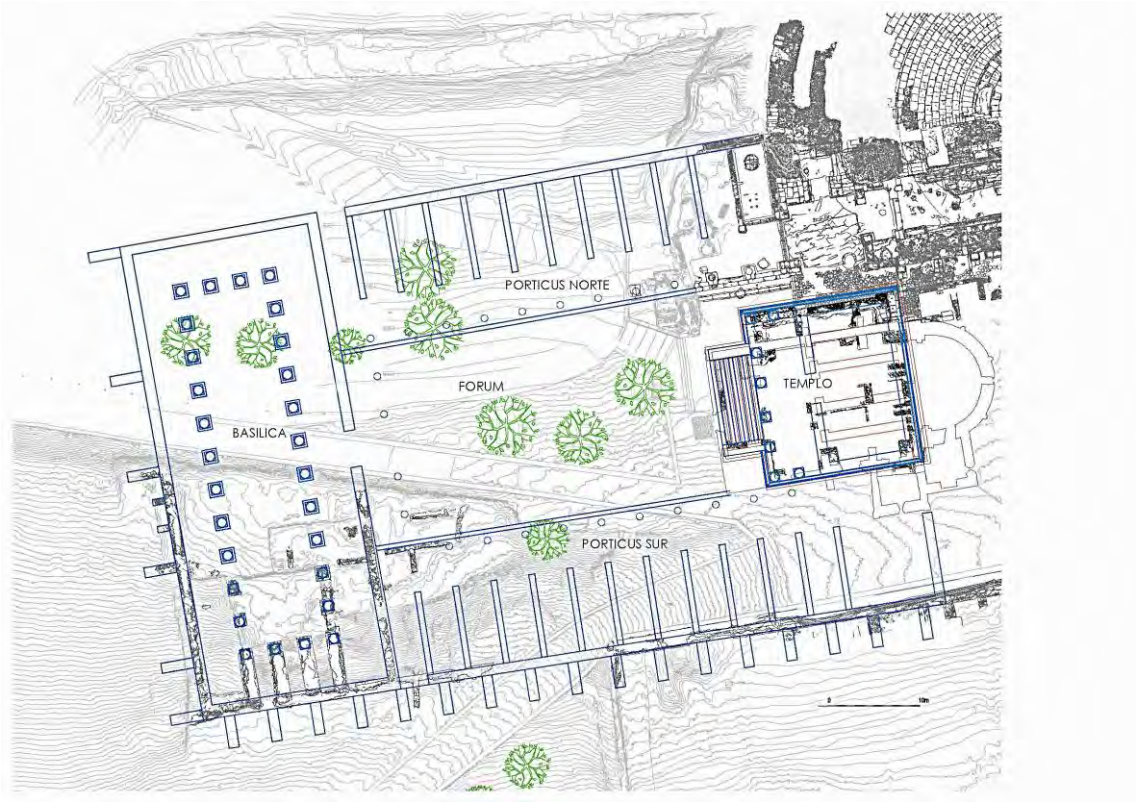


Fig.242: Aspecto hipotético del foro de la etapa de Augusto (Dibujo: autor).

El primer elemento en forma de esquina se sitúa en la línea de la fachada este del templo y presenta tres hiladas superpuestas de *opus quadratum* cuyas alturas varían entre 44 cm y 39 cm. En su colocación superpuesta se usa una disposición a soga y a tizón que alterna las juntas verticales. Este elemento presenta claramente una cara hacia el este, que fue ocultada por la ampliación de la *porticus postscaenam* que se prolongó hacia el sur.

Los siguientes elementos presentan una disposición que alterna un sillar a soga y otro a tizón y que invierte la disposición en la hilada superior. En muchas ocasiones el sillar dispuesto a soga presenta un gatillo que sostiene el sillar a tizón de la hilada superior. Los sillares presentan un fuerte almohadillado. Los sillares a soga presentan medidas de 1,07,1,05,1,02,1,12,1,18 m. Es decir que rondan los 1,08 m/3,67 *p*, situándose cerca de los 3,5 *p*. Los sillares a tizón presentan una anchura de 0,56, 0,47, 0,43, 0,40, 0,38 m por lo que rondan los 0,448 m/1,5 *p*. Las alturas de las hiladas presentan 0,48, 0,50, 0,51, 0,40 m luego rondan los 0,47 m/1,6 *p*. En total por lo tanto las hiladas contrapeadas tienen una altura de 0,47 m/1,6 *p* y una anchura total que se va desplazando de un lado a otro de 1,48 m/5 *p* como valores promedio. La presencia de engatillado en los sillares se observa también en los esquinazos del muro posterior del edificio escénico del teatro, por lo que se podría plantear una situación de contemporaneidad entre la construcción del muro de contención y la del teatro.

Fig.243: Aspecto del muro de contención en el año 2000. Los restos romanos se encuentran en la parte baja (Fotografía: Julián José Gutiérrez).

La distancia entre estos refuerzos es variable, presentándose 4,63, 4,78, 4,78, 4,71, 4,87, 4,57 m, por lo que la distancia media entre cada uno de los refuerzos de *opus quadratum* es de 4,72 m/16 *p*. Los contrafuertes se sitúan entre los refuerzos a la misma distancia a ejes. Presentan una anchura de 1,10 a 1,20 m/4 *p*. Sobresalen del muro 3,5 m/12 *p*. La separación entre ellos es de 3,52 m/12 *p*. Por lo tanto, la distancia entre los contrafuertes es la misma que su proyección hacia el exterior. En la parte externa los contrafuertes presentan un remate en *opus quadratum*, aunque están construidos en el resto con *opus incertum*.

Esto da lugar a una sólida estructura de aspecto rítmico cuya única variación se produce en las esquinas, en ellas la separación entre el eje del primer refuerzo interior de *opus quadratum* y la cara externa de la esquina es de 5,60 m/19 *p*. El conjunto debió ofrecer un aspecto imponente hacia el sur con su altura de unos 12 m, a lo que se añadían las construcciones situadas en la coronación. Sin embargo, todo este conjunto fue expoliado posteriormente siendo visible tan sólo la parte baja del muro en la actualidad.

Fig. 244: Aspecto de la esquina este del muro con el refuerzo de *opus quadratum* en el que se observa la esquina sureste del muro de contención con sillares con acabados hacia ambas caras (Fotografía: autor).

Fig. 245: Aspecto de uno de los cadenotes de *opus quadratum* en el que se aprecia el tallado de un apilastrado (Fotografía: autor).

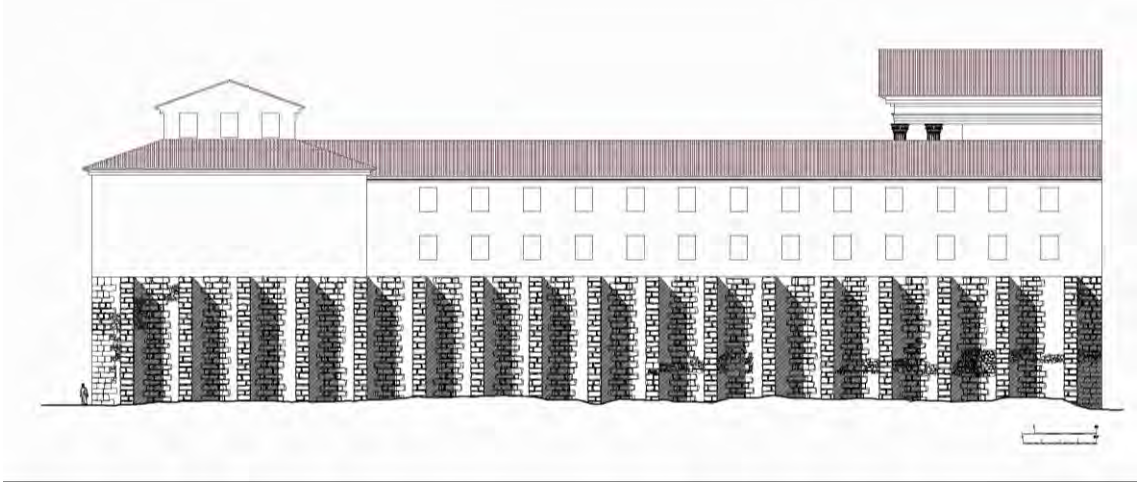


Fig.246: Aspecto hipotético del muro de contención y del foro de Augusto (Dibujo: autor).

3.3.12 -Similitudes del forum de Medellín

Más adelante en esta tesis estudio la relación de la propuesta urbana del muro de contención en conjunto con el templo y el teatro con los ejemplos de la arquitectura de los santuarios del Lacio. Este es uno de los puntos de comparación del conjunto hipotético de Medellín. Otro sería la comparación con el desarrollo urbanístico de Mérida que también se aborda más adelante estableciéndose relaciones. Por último, podría señalarse la relación con otros conjuntos hispanos e italianos en los que establecer similitudes.

Fig.247: Aspecto hipotético del foro de Augusto de Medellín implantado en la trama de la ciudad republicana anterior (Dibujo: autor).

Los ejemplos de *Terracina*, el templo de Hércules Victor en *Tibur*, el santuario de Praeneste, el santuario de *Gabii*, el santuario de Pietrabbondante, o el templo de Spoleto, o el de *Ferentium*, sirven como ejemplo de los santuarios del Lacio y proximidades. Los ejemplos hispanos de *Bilbilis*, *Munigua*, *Aeminium* o *Ercavica* son otros casos de arquitecturas en terrazas con una clara intención de alteración del paisaje. Hay que subrayar las similitudes con el santuario de terrazas de *Munigua*, con cuyo modelo se presentan evidentes coincidencias en la forma de realizar el muro de contrafuertes. Existen también referentes en Mérida, pero no de la escala alcanzada en Medellín.

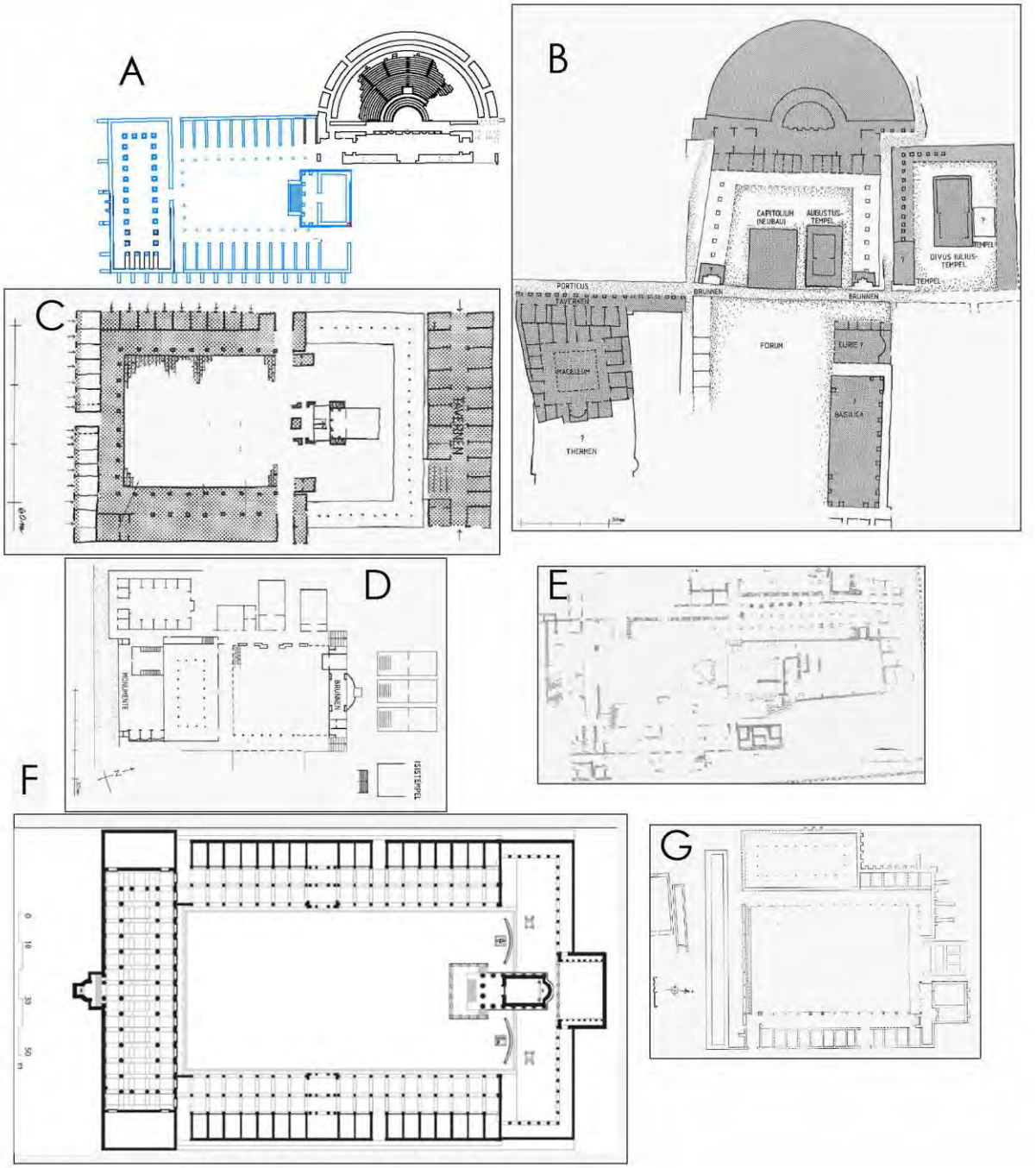


Fig.248: Comparativa entre diversos esquemas forales representados a la misma escala. A. Hipótesis de Medellín (Dibujo: autor). B. *Minturnae* (Pfanner, 1990, pág. 92). C. *Ampurias* (Pfanner, 1990, pág. 92). D. *Baelo* (Pfanner, 1990, pág. 71). E. *Bilbilis*. (Martín Bueno, 1900, pág. 227) F. *Clunia* (De la Iglesia & Tuset, 2013). G. *Sagunto* (Aranegui, 1990, pág. 247).

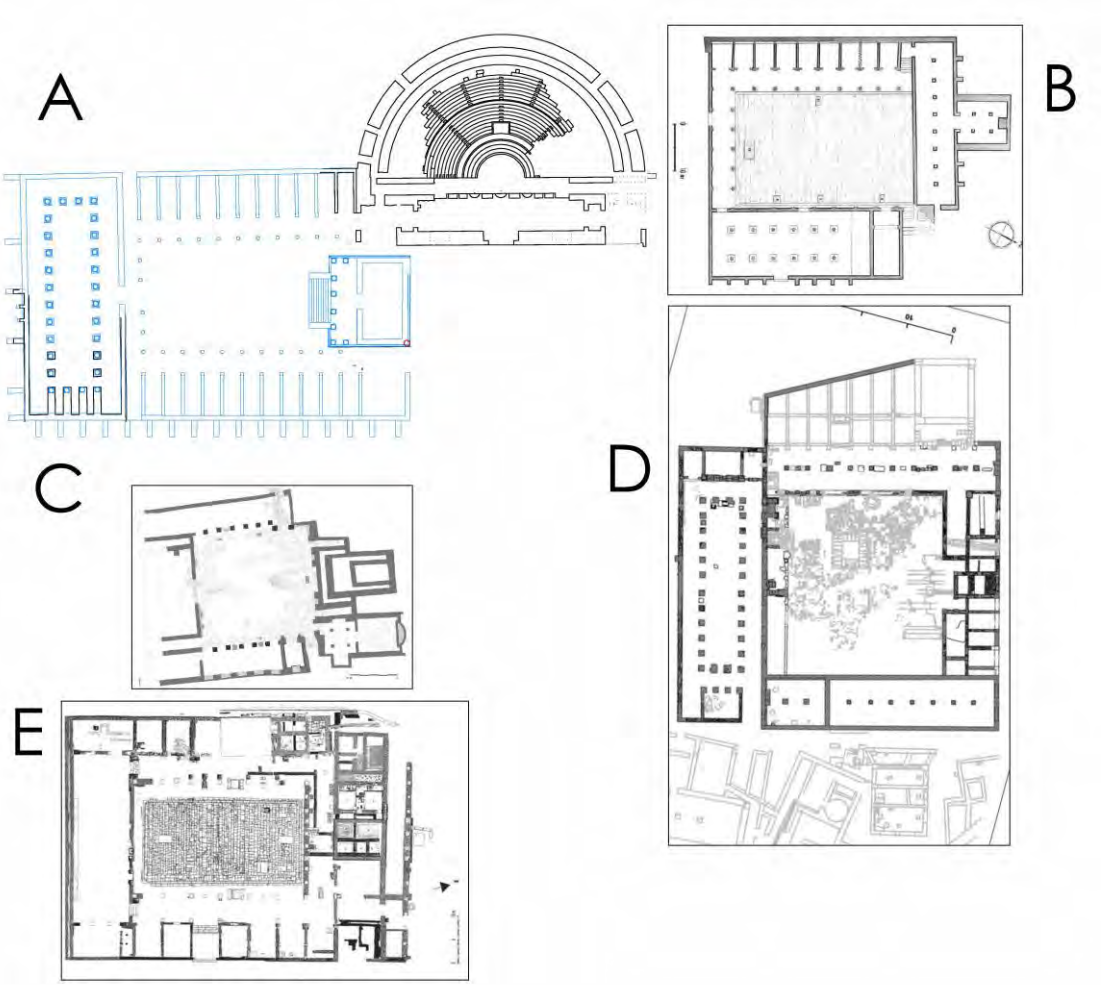


Fig.249: Comparativa 2 con diversos esquemas forales representados a la misma escala. A. Hipótesis de Medellín (Dibujo: autor). B. *Coninbriga* (Alarção, Carvalho, & Da Silva, 2017, pág. 133). C. *Ituci* (Ventura, Morena, & Moreno, 2013). D. *Segobriga* (Mar & Pensabene, 2013, pág. 35). E. *Velleia* (Romero Novella, 2014, pág. 205)

Por citar algunos ejemplos se puede destacar la similitud con el foro de *Minturnae*, donde la unión del teatro al esquema foral es muy similar, al igual que el tamaño del conjunto. En cuanto a la forma del foro presenta similitudes con *Amuris*, *Baelo*, *Bílbilis* o *Sagunto*. Presenta grandes similitudes con el foro de *Clunia,* aunque el tamaño del esquema resulte menor (De la Iglesia Santamaría & Tuset Bertrán, 2022). A nivel de tamaño y disposición se asemeja a los foros de *Conimbriga*, *Ituci*, *Segobriga* o *Velleia*. Especialmente reseñable es la aproximación en tamaño y disposición a *Segobriga*. Por lo que se podría decir que el ejemplo itálico de composición general al unir el foro al teatro es claramente el de *Minturnae*, mientras que en los foros hispánicos presenta muchas similitudes con Clunia y especialmente con *Segobriga*.

3.3.13 -La porticus postscaenam

Tras haber examinado las construcciones del foro se presenta otra pieza arquitectónica a estudiar, la *porticus postscaenam*. Es posible que su propia denominación pudiera establecer una relación íntima con el teatro. Sin embargo, esta relación es controvertida. Espacialmente la *porticus* se sitúa en la proyección del teatro hacia el sur. Dada la disposición del teatro, desplazada del esquema foral, como ocurre en *Minturnae*, y adosado a última hora al esquema urbano, quedaba al sur del edificio una amplia área de ciudad, de la que sólo le separaba un estrecho *decumanus* que el teatro había invadido parcialmente. Por otro lado, la construcción

de la terraza foral en la época de Augusto dejaba un amplio paredón en el que apoyarse en su cara este. Esto suponía que con realizar una terraza en forma de L apoyada en la anterior y como continuación de ella, se pudiera operar en el área urbana situada al sur del teatro como un área urbana privilegiada que pudiera utilizar esas ventajas para disponer un espacio abierto al coste de llevar a cabo una ingente intervención constructiva.

La realización de la *porticus postscaenam* en el teatro de Mérida en época flavia (Mateos Cruz, 2018, pág. 297) fue el ejemplo replicado en Medellín, y las semejanzas con esa intervención son considerables. La emulación que se hacía en Medellín de las intervenciones realizadas en la capital provincial parece tener otro ejemplo en este caso.

Fig.250: Parte baja del muro de contención de la *porticus postscaenam* (Fotografía: autor).

Los primeros restos de la *porticus* surgieron durante las excavaciones de 2008 y 2009 e incluso fueron interpretadas como posibles contrafuertes del teatro, aunque ya Mateos y Picado (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011) indicaron que su disposición interfería con las *valvae*. La ampliación de las excavaciones arqueológicas en 2011, 2014 y 2015 ha dado como resultado el descubrimiento de una estructura compleja que se adosa al teatro por su lado sur, y al conjunto foral de Augusto por su lado este.

La realización de esta *triporticus* implicó el tapiado e inutilización de las *valvae*. Esto suspuso una seria afección al funcionamiento de las representaciones, ya que los actores o intervinientes se vieron limitados a usar las entradas de las *parascaenia* sin posibilidad de usar las *valvae*. Además, conllevó una elevación de nivel de unos 40 cm sobre el nivel del antiguo *decumanus*. Pero sobre todo creó una importante intervención urbana, ya que su realización supuso la eliminación de una parte importante de la ciudad, aquella comprendida entre la fachada sur del teatro y la línea marcada por la terraza artificial de contención.

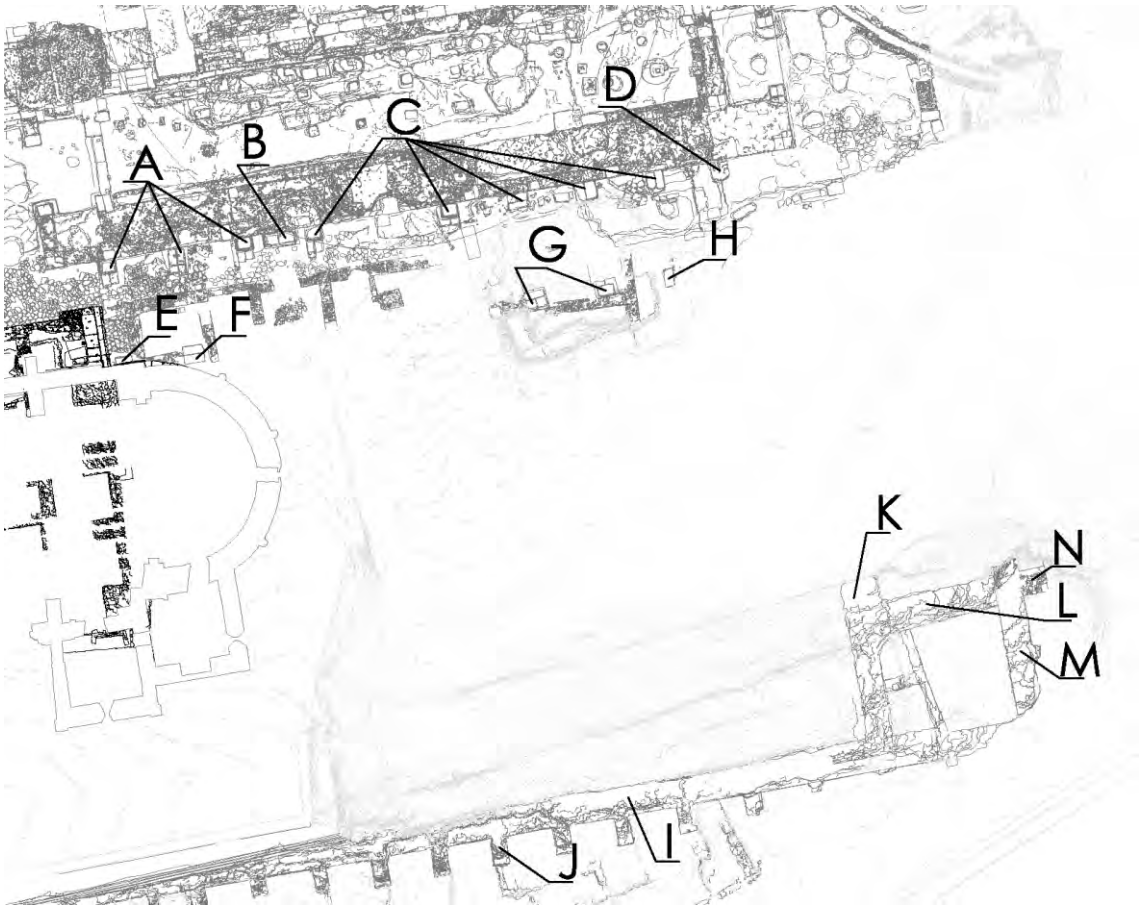


Fig.251: Restos de la *porticus postscaenam* A. Situación de pilastras adosadas a la parte externa de muro posterior del edificio escénico. B. Pedestal situado entre dos pilastras. C. Pilastras adosadas y restos de ellas. D. Base de pilastra adosada. E. Base de columna pegada al muro este del templo e interrumpiendo el cardo minor. F. Base de cimentación de columna. G. Grandes bases de cimentación de columnas. H. Parte superior de la cimentación de una columna. I. Muro sur de contención. J. Contrafuertes del muro. K. muro interior que marca la posición de las columnas de la *porticus* este. L. Muro transversal interno que marca la posición de las columnas de la *porticus* sur. M. Muro lateral este de cierre de la porticus. N. Contrafuerte del muro este (Dibujo: autor).

La *porticus* se realizó adosando pilastras cuadrangulares a la parte externa del muro posterior del edificio escénico. Estas pilastras definieron la posición de las columnas externas que quedaron situadas por la aparición de sus cimentaciones. Mientras que las pilastras se cimentaron sobre el pavimento del *decumanus*, las columnas contaban con profundos pozos de cimentación que se extendieron hasta alcanzar el firme. Estos dos elementos definen la cara norte de la *triporticus*. Las pilastras se separaron entre sí unos 4 m/ 13,5 *p* con diferencias que llegan a los 12 cm entre uno y otro vano. Las pilastras presentaban una dimensión de 0,63 m/2,10 *p* por 0,76 m/ 2,56 *p* de frente. Esto marca posiblemente el diámetro de las columnas en 0,76 m/2,56 *p*. La distancia desde el centro de las pilastras hasta el centro de los apoyos de las columnas fue de 5,97 m/20,16 *p* una luz considerable para la *porticus*.

Fig.252: Vista de la parte oriental de las pilastras adosadas. Se observa el cambio de nivel que estaría en la base de la pilastra (Fotografía: autor).

Fig.253: Vista de la parte occidental de las pilastras adosadas. Se observa cómo las pilastras se adosan al exterior de la pared externa del edificio escénico, descansando sobre sillares colocados a pares perforando el decumanus (Fotografía: autor).

Estos restos definen correctamente la *porticus* norte. Un detalle importante es la presencia de una columna adosada al templo que podemos ver en la figura 209. Esta columna cancela el *cardo* minor y se apoyaría justo al lado del templo. Este detalle marcaría el hecho de que la *porticus postscaenam* no tendría una parte adosada a la cara este del templo y que en

realidad sería una *triporticus* que tendría pórticos en el norte, este y sur, pero no en el oeste, donde quedaría libre la fachada del templo. Es posible que en esta parte se presentara una construcción de tipo religioso en posición axial dando la espalda hacia el templo (fig.257).

El resto de las dimensiones de la *porticus* y su dimensión exterior, vienen dadas por la ubicación de los muros perimetrales y de los muros interiores en los que apoyarían las columnas.

Fig.254: Cimentaciones de las columnas de la porticus norte. Al fondo se observa el muro del edificio escénico (Fotografía: autor).

Fig.255: Muros internos de la *porticus*, a la izquierda parte del muro exterior. En primer plano el muro de cierre este y un contrafuerte (Fotografía: autor).

De esta forma se puede presentar una hipótesis de la disposición de la *porticus postscaenam*. Esta conformaría un amplio espacio de 50,71 m/170 *p* en el sentido este oeste y de 36,91 m/125 *p* en el sentido norte sur. De acuerdo con la posición de los muros la *porticus* sur tuvo probablemente una dimensión de 7,70 m/26,36 *p* de ancho y la *porticus* este tuvo 8,36 m/28,23 *p* de ancho. Se trata de unas dimensiones monumentales. La altura de la columna puede deducirse, hipotéticamente a través del supuesto diámetro del sumoscapo. No podemos saber de que orden serían estás columnas, aunque probablemente fueran corintias con basas áticas.

Estas basas aparecen en el arranque de las pilastras conservadas. Presentan una escocia bien definida a diferencia de las basas conservadas de la *scaenae frons*. Las tandas definidas serían de 11x 7 columnas. Un tamaño considerable que conjuntado al foro preexistente supone una intervención urbana de tamaño colosal para esta ciudad de pequeño tamaño. Quedaría así en relación con otras grandes intervenciones urbanas de época flavia como por ejemplo la ya citada de la *porticus postscaenam* del teatro romano de Mérida o la renovación del foro de *Conimbriga* también en la misma provincia.

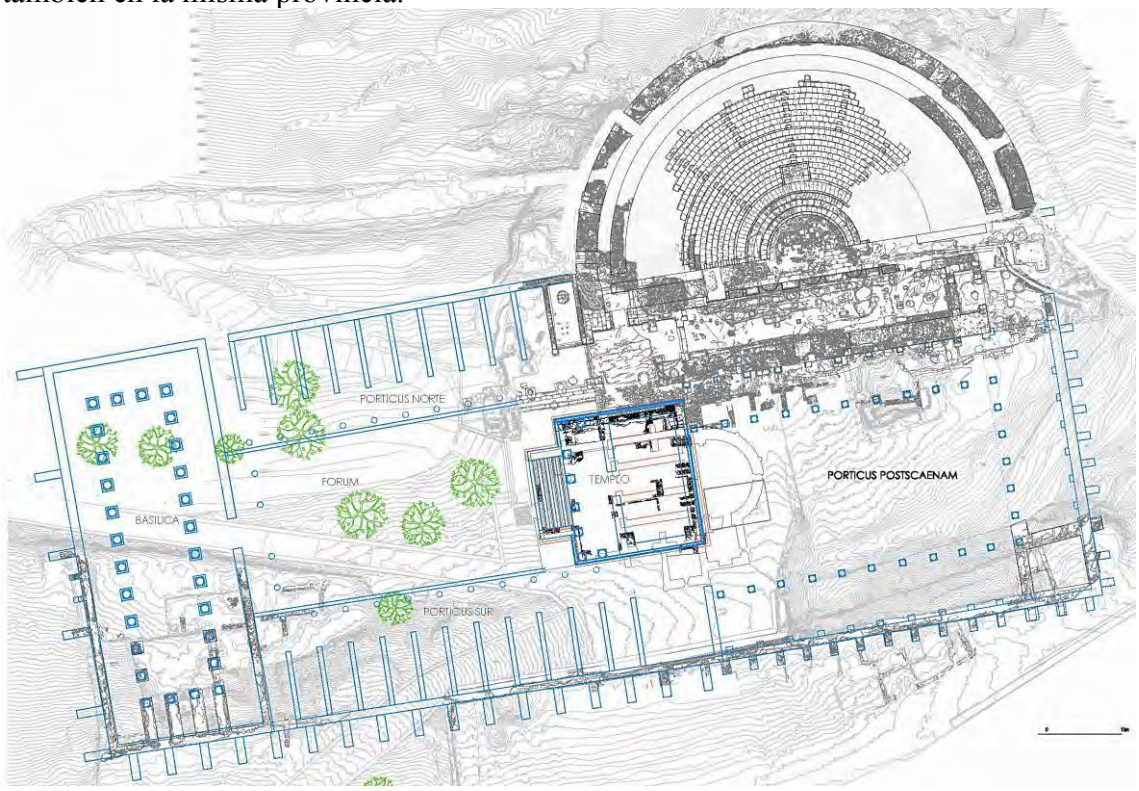


Fig.256: Hipótesis de la disposición de la *porticus postscaenam* y del conjunto del foro. En la cara oeste de la *porticus postscaenam* es posible la presencia de un edificio religioso situado en posición axial y apoyado contra el muro este del templo foral (Dibujo: autor).

La presencia de un amplio pedestal entre las pilastras prueba que, en este espacio, se dispuso un amplio programa decorativo y escultórico de representación de la nueva dinastía, que se beneficiaría de la posición medular de este espacio urbano con una relación privilegiada con el foro y con el teatro. Por lo general en otras intervenciones de este tipo es corriente la disposición de edificios axiales, que subrayan esta corriente propagandística que subraya, de nuevo, la arquitectura triunfal. Estos edificios muestran la relación de continuidad con la dinastía julio-claudia y la divinización de los nuevos emperadores. Un ejemplo es la denominada aula sacra de la *porticus postscaenam* del teatro romano de Mérida. Por ello es posible que existiese una construcción axial adosada al templo sobre la cual se edificara posteriormente el ábside de la iglesia medieval. También contaría este espacio con un tratamiento del amplio espacio libre generado en el centro, que superaría al espacio interior del foro augusteo. Sin embargo, la construcción artificial de todo el conjunto facilitó el expolio posterior, que llegó a la cimentación sobre la ladera y que ha dejado muy escasos restos de la disposición original. Porque todo el conjunto se sostenía sobre un muro de contrafuertes. En este caso se realizó un muro paralelo interior que quedó interconectado con el exterior. Este muro interior soportó las columnatas de los pórticos. La presencia de este doble muro posibilitó que los contrafuertes se proyectaran hacia el exterior en menor dimensión. No obstante, se repitió la misma disposición rítmica que acentuaba el carácter de espacio sacro y recogido con un amplio control visual y que exhibía un dominio sobre la modificación artificial del terreno.

Además, contaba con entradas igualmente recogidas lo que acentuaba la sorpresa del visitante al entrar en este espacio de gran expresividad arquitectónica.

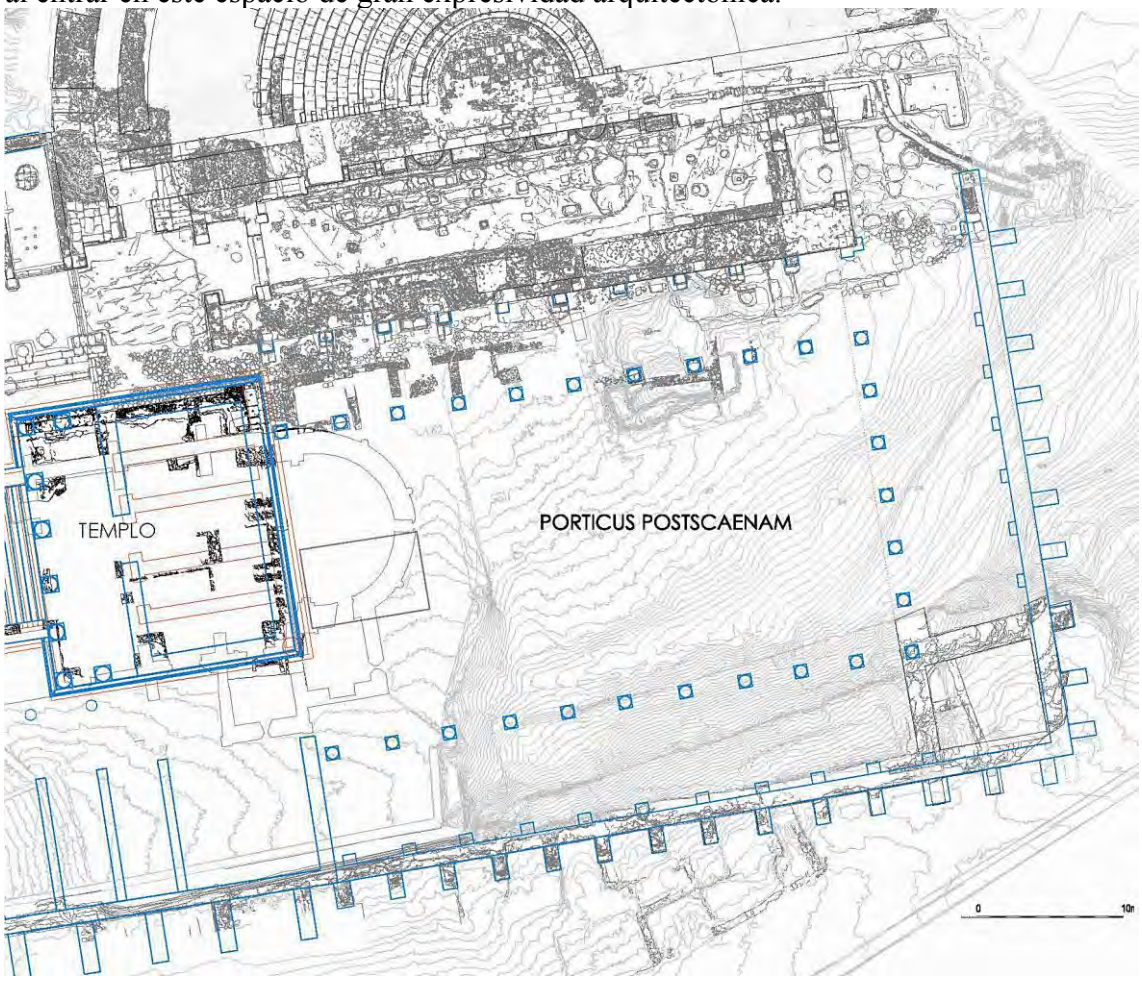


Fig.257: Aspecto de la *porticus postscaenam* mostrando su conexión con las *versurae* del teatro y como estas quedan configuradas con esta intervención (Dibujo: autor).

La configuración del muro varía ya que no se hace un uso tan marcado del *opus quadratum* recurriendo en mayor medida al *opus incertum* con un fuerte núcleo de *opus caementicium*. De tal forma que resultó una construcción más económica del muro. El muro presenta externo presenta un espesor de 1,45 a 1,50 m/5 *p* con tongadas que en este caso son de mayor altura llegando a los 60 cm/2 *p* de altura. Los contrafuertes quedan más próximos entre ellos en comparación con el otro muro, situándose a unas distancias variables entre 2,66 y 2,70 m/9 *p*. Son de menor tamaño presentando 90 cm/3 *p* de ancho por 1,62 m/5,5 *p* de proyección exterior. Por lo tanto, se observa la diferente solución constructiva frente al otro muro de contención anterior del foro de Augusto.

Fig.258. Aspecto de la *versura* oriental. Se observa el pozo de cimentación del aditus maximus oriental y en la proyección del contrafuerte se ven los restos del vano de entrada a la *porticus postscaenam*. El vano de entrada se utilizó para dar salida al *euripus* o conducción de aguas de lluvia del teatro. A la derecha la entrada al *parascaenium* oriental (Fotografía: Santiago Guerra).

Fig.259: Aspecto de la formación de la entrada a la *versura* occidental con la definición de dos vanos por disposición de una pilastra intermedia. Se observan en los pilares y en los umbrales los rebajes para las hojas de puerta (Fotografía: autor).

De esta forma es llamativo el carácter oclusivo de la *porticus* hacia el exterior, así como sus complejas conexiones urbanas. Por un lado, se relaciona con el teatro a través de las *versurae* que se materializan con esta intervención a través de la anexión de este espacio. La

relación con la *versura* oriental era más directa. Se presentaba un acceso desde el exterior de la ciudad a la *versura* como muestran los restos de la base de la entrada conservados. Desde la *versura* se podía acceder al teatro a través de la entrada monumental situada al norte, al escenario a través de la entrada al *parascaenium* situada de frente, o a la *porticus* girando noventa grados hacia el sur. Esto hacía de la *versura* un espacio de gran relevancia urbana a manera de *aula* que relacionaba entre sí los diferentes usos. Probablemente las puertas contaban con hojas de madera como veremos en la *versura* opuesta, pero la devastación de esta zona por la construcción de la muralla medieval inmediata supuso la pérdida de innumerables vestigios.

Si la definición es clara por el lado oriental, es mucho más compleja por el lado occidental. En ese lado la *versura* occidental del teatro quedó introducida hacia el esquema foral de Augusto ya que coincidía con la pared norte del templo. Esto produjo que se realizara una *versura* occidental, que hacia el oeste conectaba directamente con la *porticus* norte del foro y con el propio foro, pero que hacía el sur quedaba limitada por la presencia del muro del templo. Hacia el este la *versura* daba entrada a la *porticus postscaenam* a través de un estrecho paso de tan sólo 2,54/8,5 *p*. Esto se hizo posible modificando la fachada norte del templo que fue alterada para ampliar esta conexión como ya se ha comentado anteriormente. La presencia del templo fue la que probablemente implicó que no existiera un costado oeste en la *porticus postscaenam*. En la conexión con el foro y con la *porticus* norte del mismo, se dispusieron unas importantes pilastras de *opus quadratum*, una poniendo fin a la *porticus* norte, la otra adosada a la pared del templo. Entre estas pilastras se dispusieron umbrales en los que se conserva la huella de hojas de madera que cerrarían el paso a estos espacios. Esta intervención se asemeja mucho a la existente en Mérida en la disposición de los accesos a la *porticus postscaenam* del teatro.

Es posible que estas *versurae* estuvieran cubiertas, pero de ello no ha quedado ningún vestigio. Igualmente compleja resulta la conexión por la parte sur. En esta zona es posible que existiera una conexión con la zona en que es posible que se situase algún edificio de significación especial del foro de Augusto como sería la curia. Al no conocerse la disposición de esta zona es posible que hubiera una conexión o que no existiera ninguna.

Por lo tanto, podemos observar la compleja relación con el teatro, que queda englobado en un complejo y rico esquema urbano y que registra una importante conversión de las entradas monumentales a través de la definición de las aulas de entrada o *versurae*, pero que pierde toda conexión a través de las *valvae*. Esto supuso que el teatro se convirtiera en un espacio aún más introvertido y cerrado, obedeciendo así a la modificación del funcionamiento del edificio escénico en la época.

En resumen, la descripción del entorno del teatro hace pasar de un edificio aislado a otro que está encastrado en un complejo ambiente urbano, también en un proyecto de monumentalización urbana que presenta dos claras fases, una en la etapa de Augusto a la cual el teatro parece haberse añadido en la última fase y de manera un tanto forzada, y otra en la fase flavia donde se complementa con la disposición de una *porticus postscaenam*, que acaba por componer un esquema foral aún más definido.

Esta disposición es puramente hipotética y se basa en los hallazgos arqueológicos. Es necesario desarrollar una investigación más amplia que permita esclarecer los detalles. Falta sobre todo un apoyo epigráfico y también investigar otras fuentes de datación que puedan explicar por completo este rico conjunto de *Lusitania*. Tampoco es claro el proceso de refundación de la colonia y sus razones. Medellín representa un caso especial en *Lusitania* por su antigüedad. La fundación de Q.C. Metellus P. no cabe duda de que fue significativa y creadora fundamental del hecho urbano de las modificaciones posteriores, pero no está clara la estructura de la ciudad en esa etapa. Tampoco lo está la posible refundación en etapa cesariana, sus razones o sus posibles restos arquitectónicos. Finalmente, la importantísima intervención en época de Augusto con una posible refundación, presenta también aspectos oscuros en cuanto

a la datación exacta y a la periodización de las diferentes piezas que conforman el foro. Para terminar, la determinante intervención flavia-trajanea está en conexión con los privilegios y actuaciones de esta época en muchas de las ciudades de Hispania, pero está igualmente oscura en cuanto a sus razones y su datación exacta.

Para el desarrollo de esta parte se han realizado los siguientes planos que se incluyen en el anexo G.

T.16 ALZADO POSTERIOR DEL TEATRO HIPOTÉTICO
T.17 ALZADO POSTERIOR DE LA PORTICUS POSTSCAENAE HIPOTÉTICO
T.18 SECCIÓN LONGITUDINAL 1
T.19 SECCIÓN LONGITUDINAL 2
T.20 ALZADO LONGITUDINAL 1
T.21 ALZADO LONGITUDINAL 2
T.22 SECCIÓN TRANSVERSAL 1
T.23 SECCIÓN TRANSVERSAL 2
T.24 ALZADO ESTE CONJUNTO 1
T.25 ALZADO ESTE CONJUNTO 2
T.26 ALZADO OESTE CONJUNTO.
T.27 PLANTA GENERAL HIPOTÉTICA

3.4 EL FUNCIONAMIENTO DEL TEATRO.

El funcionamiento del teatro se puede dividir en varios aspectos que definen los cometidos que debía resolver el edificio. Anteriormente ya se ha dividido la función en dos aspectos, el de caja acústica y visual que permitiese al público ver y oír las representaciones, y el de la caja escenográfica que permitiese la realización de las representaciones por partes de los actores o declamantes. Se trata de dos funciones complementarias y que, no obstante, resultan en cierto modo muy diversas entre sí. Esta diversidad la manifiesta la propia disposición de los edificios que resultan ser, la *cavea* y el edificio escénico, muy diferentes entre ellos.

Pasando a examinar la *cavea*, tiene que cumplir dos objetivos: ofrecer lugares para sentarse al público, que debe tener un sistema de entrada y salida y cumplir los requisitos acústicos y visuales. A estos requisitos previos se suma otro que, al menos en su etapa inicial, obligada a una clara separación y aislamiento de unas clases sociales de otras, mediante el lugar que ocupaban en el graderío.

La forma de resolver los asientos para el público era un graderío que presentaba gradas superpuestas. Estas se dispusieron en la forma clásica realizadas en piedra de granito con planta semicircular, con algunas interrupciones y extensiones que no vienen sino a subrayar la pureza geométrica de la disposición, que es la de un cono invertido truncado en su base por una superficie horizontal. De esta forma se resolvía también la expansión de sonido. La difusión de las ondas acústicas preocupó a los arquitectos de aquel tiempo, como demuestra el amplio estudio que le dedica Vitruvio.

Básicamente podemos comprenderlo a través de la forma que se crea al arrojar una piedra a una superficie de agua, como expone Vitruvio. Las ondas concéntricas son a la vez el dibujo de la planta del graderío, y la forma de expandirse el sonido. Si en la lámina de agua se presenta un entrante, las ondas concéntricas se interrumpen y se crea una contraonda. En el sistema vitruviano no pueden existir obstáculos que interrumpan la transmisión de las ondas de sonido por el aire. Esto hace que los círculos concéntricos de los espectadores se sitúen superpuestos, para posibilitar que las cabezas de los que están situados en las filas sucesivas queden por encima de las cabezas de los espectadores que están delante. De esta forma el sonido se difunde en un plano no horizontal sino inclinado y hay que trasladar la figura de la superficie horizontal del agua a la de un cono invertido o embudo. Esto lo vemos cuidadosamente resuelto en Medellín. La solución de las *praecinctiones* realizadas de tal forma que no interrumpan la línea inclinada del graderío es una muestra de ello.

Resuelta la cuestión acústica, se presenta la problemática de la ocupación de los lugares por los espectadores y de su posterior evacuación. Se trata de un problema que presenta además la complejidad de los momentos previos y posteriores a las representaciones en los cuales se produce una acumulación de personas que pretenden llegar a su lugar al mismo tiempo.

Para ello la teoría vitruviana, reflejo de los modelos utilizados en la época, propone dividir el graderío en cuñas o *cunei*. La llegada a estas cuñas se realizaba a través de un sistema horizontal a través de las *praecinctiones* o de las propias gradas si estaban vacías. Este sistema incluía por ello un sistema de circulación en anillos o *ambulacra* que tenían también la misión de servir como pasillos. Junto a este sistema se presentaba otro en el sentido de máxima pendiente a través de las *scalariae*. Estas se realizaron rebajando un peldaño en la arista de la grada. Las *scalariae* definían también las cuñas en las que se dividía el graderío. Se resolvía así el paso de unos anillos a otros situados encima o debajo.

Loa accesos al graderío se realizaban desde entradas situadas en el perímetro que se resolvían en forma radial y que se ubicaban en las extensiones de las *scalariae*. Este era el sistema ideal que partía de que no existieran recodos, sino líneas rectas para permitir una evacuación expedita.

A este sistema ideal se impone una primera circunstancia, la separación por clases sociales basada en la Lex Roscia Teatralis. Esta circunstancia es clara en Medellín donde se presentan cuatro grupos fundamentales, la clase alta o senatorial situada en la *proedria* al nivel de la *orchestra* en la zona más baja y con mejor visión y audición de la representación. Esta parte se destina a la élite colonial. Otro grupo es la clase media destinada a los *equites* que se sitúa en la *ima cavea*, la parte inferior del graderío. Para ello fijaba la Lex Roscia Teatralis la presencia de 18 gradas para los teatros romanos donde esta ley tenía efecto legal. En los teatros provinciales y de tamaño mediano como el de Medellín se empleó un número menor. Un tercer grupo es la clase baja o proletariado compuesta por hombres libres que se ubicaban en la *media cavea*, situada en la parte intermedia del graderío. Por último, un cuarto grupo compuesto por la clase ínfima se ubicaba en la parte más alta o *suma cavea*, compuesta por mujeres y esclavos dentro del sistema jerárquico y patriarcal romano. Todo ello dentro de la rígida estratificación social que dominaba todos los aspectos de la vida pública de la época de la construcción del teatro.

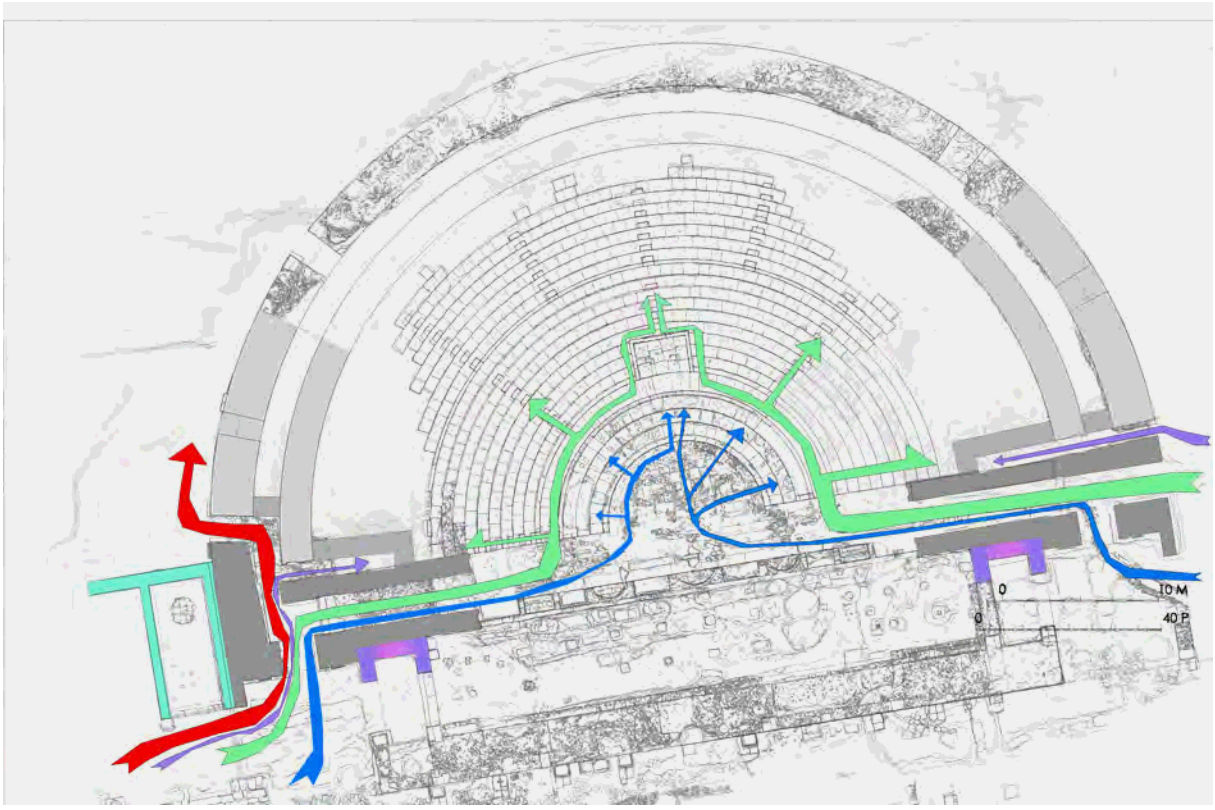


Fig. 260: Hipótesis de funcionamiento y ocupación de la *proedria*, *tribunalia* e *ima cavea* (Dibujo: autor).

Pero lo que realmente va a resultar determinante por la posición del teatro de Medellín en la situación de las entradas muy alejadas del ideal arquitectónico y que resultarán por ello problemáticas. El modelo del graderío con forma de cono implicada la necesidad de entradas a diferentes niveles. En otras tipologías de teatros se resuelve mediante escaleras internas, un buen ejemplo de ello es el teatro de Marcelo en Roma.

Dependiendo de la ubicación del edificio se presentan casos diferentes. Fundamentalmente hay dos modelos, en el primero de ellos el teatro se sitúa en una superficie plana, *in plano*, y las entradas pueden realizarse radialmente en todo el perímetro, pero exige la presencia de escaleras interiores. El otro modelo es la ubicación en ladera, *in montibus*, que actúa como escalera natural y puede dar acceso a varios o a todos los niveles. Sin embargo, la presencia de la ladera bloquea un número considerable de entradas haciendo difícil o imposible su uso si no es a través de galerías

Este segundo modelo es el que se presenta en Medellín. Ya se han descrito los problemas que provoca la adaptación a la forma de la ladera. Como escalera natural, la ladera sólo permite el acceso puntual en su recorrido. A través de escaleras suplementarias puede producirse alguna entrada alternativa. Sin embargo, el recorrido de la ladera en su encuentro con la superficie cilíndrica de la *cavea* presenta solo la posibilidad de acceso en un único punto determinado. Además, la pendiente de la ladera va imposibilitando el uso de sucesivas puertas. Este fenómeno del acceso puntual a cada nivel plantea grandes limitaciones para el acceso y para la evacuación. El grupo de personas que debe acceder a la vez plantea importantes problemas de acumulación. Se presenta un resultado de la jerarquización social de forma que cuanto más baja es la clase social más engorroso, difícil y trabajoso es acceder al puesto a ocupar en el teatro.

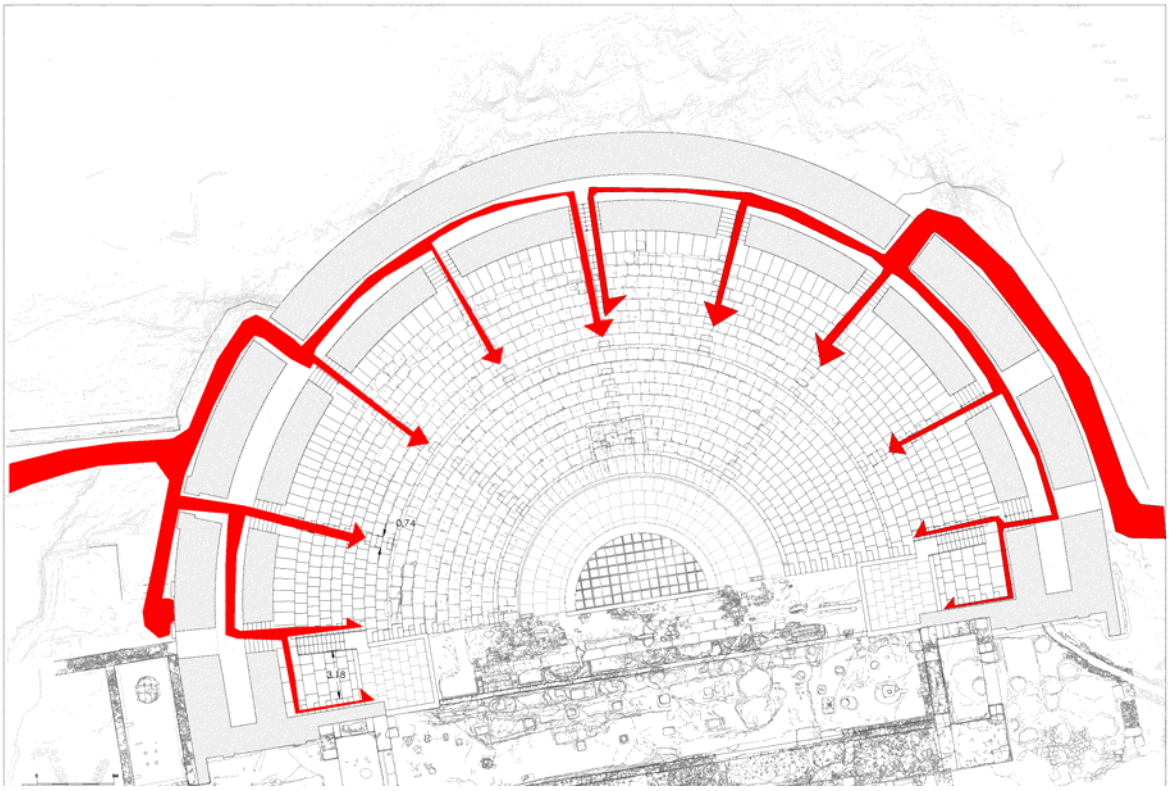


Fig. 261: Hipótesis de funcionamiento de la *media cavea* (Dibujo: autor).

Para la clase alta, reducida en número, las dos entradas monumentales de los *aditus máxima* resultaban más que suficientes. El único aspecto llamativo es que las entradas se produzcan en recodo. En esto parece que la entrada oriental contó también con la alternativa de entrada directa. No obstante, parece que la entrada más importante del teatro fue la occidental debido a que estaba en íntima relación con el foro (Fig. 260, color azul). Tampoco presenta problema el acceso de las personas ocupantes de los *tribunalia* ya que disponían de su *vomitorium* privado (Fig.260, color morado). Para la clase media de los *equites* el acceso estaba probablemente resuelto a través del mismo paso de los *aditus maxima,* pero quedaba excluido de la *proedria* a través de la presencia del balteus (Fig. 260 color verde). Las personas de clase media debían acceder a través de la *ima praecinctius* a sus localidades, utilizando las *scalariae* de la *ima cavea*. Por lo tanto, el acceso y salida para las clases altas y medias era sencillo, quizás un poco más laborioso para la clase media, que debía subir por las *scalariae* pero que disponía de amplitud de paso. En esta zona la ocupación de la *proedria* fue probablemente de 23 personas. La ocupación de la *ima cavea* fue probablemente de 570 personas. Esto supone que por cada uno de los *aditus maximus* debían pasar unas 297 personas lo cual parece razonable.

La entrada a la *media cavea* se resuelve a través del *ambulacrum* o pasillo anular que permite la entrada por la parte interna del teatro a cada una de las *scalariae*. El pasillo no era amplio, pero permitía la circulación a través de todo el hasta encontrar la puerta correspondiente. La capacidad de este pasillo anular era limitada. No obstante, el acceso a este pasillo anular se producía a través de la ladera únicamente a través de dos puntos, a lo sumo tres. Se presenta por lo tanto una situación de acumulación en estas entradas (Fig. 261).

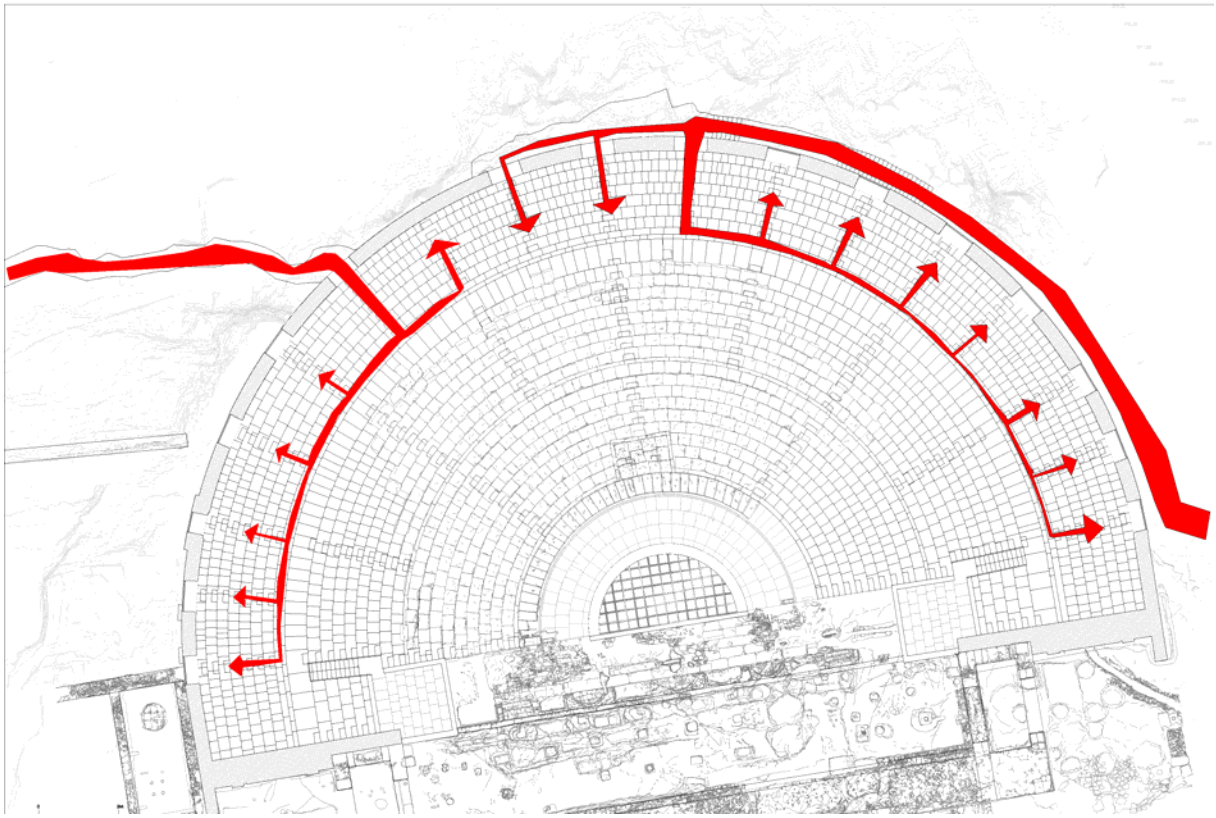


Fig. 262: Hipótesis de funcionamiento de la *summa cavea* (Dibujo: autor).

Suponiendo que por la parte oriental de la *cavea* tan sólo se producía una entrada y asignando a esta entrada la mitad de la capacidad, debían pasar por ella 514 personas. Por el otro lado es posible que esta cifra se dividiera en dos y por cada una de las entradas del lado occidental debían pasar 257 personas. Realizar la ocupación y desocupación del teatro a través de puertas de tan sólo 1,83 m, no cabe duda de que planteó graves problemas de acumulación. Esta cuestión revela un mal planteamiento por la disposición *in montibus*. Es posible que la ubicación en una colina facilitase y abaratase la construcción, pero implicó un fallo de diseño. Como resultado la ocupación y desocupación de la *media cavea* debía ser muy lenta. El llenado o el abandono rápido de esta zona implicaría el uso de las entradas inferiores de los *aditus maxima*. Se observa así la inconsistencia del planteamiento arquitectónico con el pasillo circular o *ambulacrum* rodeando todo el perímetro de la *media cavea* y disponiendo de entradas radiales, cuando la entrada a esta galería era tan reducida y angosta. Se constata así que una cuestión era el planteamiento sobre el plano, fruto de un modelo filológico de planta que se seguía en la construcción y otra muy distinta era su ubicación en un caso real, en el que como esta se presentaría serios condicionamientos a la funcionalidad. Este planteamiento, no obstante, parece insistir en la idea del un cosmos difícilmente penetrable. Una vez sentado el público se iniciaba aquella parte del funcionamiento a la que se prestaba mayor atención, la representación, mientras que el acceso parece haber sido una cuestión menor o secundaria, sobre todo si se pertenecía a una clase social baja.

Una situación parecida se presentaba en el funcionamiento de la *summa cavea* (Fig.262). En este caso se presentaba una sola entrada para el lado occidental y dos o quizás tres para el lado oriental. Para la ocupación hipotética de 900 personas implica el mismo problema anterior, unas 450 personas ante una puerta de 1,80 m de ancho en lado occidental y la tercera parte de personas para cada puerta, en el mejor de los casos, en el lado oriental. Además, para alcanzar estas puertas había que ascender por la ladera y recorrer un sinuoso y estrecho camino tallado en la roca. De nuevo son evidentes las cuestiones anteriormente evidenciadas, la falta de interés por resolver un problema de funcionamiento, lo que denota que el problema de la entrada y la salida de personas, con las posibles aglomeraciones, no se consideraba. En este caso sería un error de diseño arquitectónico, que añadía un recorrido agotador y entradas reducidas en número y en anchura. Se observa una falta de congruencia entre el esquema arquitectónico del edificio sobre el plano y su funcionamiento real sobre el terreno. En este sentido, en el problema de acceso en la *media cavea* y en la *summa cavea* y su mala solución se evidencia que en el caso de estas partes del teatro, primó la economía sobre la comodidad y la funcionalidad del edificio.

Por lo que se refiere al edificio escénico su funcionamiento era aparentemente más sencillo en función del número de actores o de personas intervinientes en la representación o el acto concreto que se realizase sobre el escenario. Hay que apuntar no obstante varias líneas que pueden explicarse desde la evolución de los intereses escenográficos y de representación a lo largo del lapso transcurrido desde la construcción del teatro, en el centro del reinado de Augusto, aproximadamente, hasta al menos la etapa flavia-trajanea.

-El edificio escénico presenta una gran preocupación por la representación arquitectónica. El frente escénico ocupa una gran parte del edificio escénico y da lugar a un escenario que resulta quizás excesivo para un teatro de una dimensión como la de Medellín. Esto puede ser el resultado de lo anterior, en cuanto a manifestación de la arquitectura del poder ejemplificada en la *scaenae frons* e ilustrada con un complejo programa escultórico, pero también de la necesidad de disponer de un espacio de representación amplio, que permitiese un desahogo y una amplitud que posibilitara funciones importantes. Esta segunda característica no haría sino reforzar a la primera.

-Como consecuencia de lo anterior los *parascaenia* fueron reducidos a la mínima expresión, resultando así espacios excesivamente angostos, incluso pensando en ellos sólo como vestíbulos del escenario.

-Dada la ubicación urbana forzada del edificio escénico que llego a invadir parcialmente un *decumanus*, el edificio escénico tuvo escaso fondo, que se destina exclusivamente al escenario careciendo por completo de edificios de almacenamiento o *choragia*. Esto debía suponer un problema grave para las representaciones, al implicar una pobreza en decorados y elementos desmontables, que no tendrían lugar donde almacenarse. Es posible que existiese algún edificio cercano, que resolviese los problemas de almacenamiento, si bien se trata de un posible fallo de diseño del edificio escénico. Una última posibilidad es que los *parascenia* planteados como altas torres que estabilizaban la caja escénica central, estuvieran subdivididos en diversas plantas en altura, y existiese una conexión vertical sencilla entre ellas y así pudieran utilizarse como almacenes. Por último, cabe la posibilidad de que las necesidades de almacenamiento de escenografía fuesen muy reducidas y el espacio disponible en los reducidos *parascaenia* fuesen suficiente, no obstante, la complejidad que presentan los mecanismos alojados en el *hyposcaenium* indica lo contrario.

-El edificio escénico contó con un importante conjunto de recursos escenográficos como denotan la presencia de tres cabrestantes, fosos para el *aulaeum*, quizás *siparium* y posiblemente también trampillas para elevar y hacer descender objetos o personas. Por ello o bien desde el momento de su construcción, o bien posteriormente se produjo un evidente interés

por los recursos escenográficos y la posibilidad de enriquecer las representaciones con el uso de la tramoya.

-El funcionamiento de las *valvae* es un aspecto muy importante en el edificio escénico, y en el caso del teatro de Medellín constituye un asunto definitorio que lo singulariza con respecto a otros teatros romanos. La ubicación *in montibus* del teatro tuvo dos efectos negativos. El primero la invasión del *decumanus* situado al sur del teatro. La dureza de la roca encontrada en la parte más alta de la colina obligó a desplazar el edificio hacia abajo en la ladera, para evitar el trabajo de picar la durísima cuarcita. Esto implicó invadir el *decumanus* situado al sur del teatro, probablemente el borde de esta vía era el límite señalado en el proyecto. Por ello el muro posterior del edificio escénico ocupó 1,36 m/4,6 *p* del *decumanus*, ocupando así una tercera parte del ancho de la calle de 4,54 m/ 15 *p* de anchura, y separándose tan sólo 34 cm de la cloaca. El segundo efecto negativo la diferencia de cota del escenario y del *decumanus*. Por un lado, el *decumanus* presentaba una pendiente descendente de oeste a este del 4%, mientras que el escenario estaba a nivel, por lo que según se avanzaba en la fachada posterior del escenario hacia el este mayor era el desnivel, siendo en total de 1,75 m considerando la totalidad del edificio escénico. Por otro el escenario quedaba a mayor altura que el *decumanus* presentando una diferencia inicial de 1,53 m en la *valva hospitalia* occidental. Esta diferencia, por efecto de la pendiente del *decumanus* pasaba a ser de 2,11 m en la *valva regia* y de 2,61 m en la *valva hospitalia* oriental. Esto implica que ya en la configuración original en la que el teatro limitaba hacia el sur con el *decumanus* preexistente, el uso de las *valvae* estaba muy condicionado y dada la imposibilidad de disponer escaleras internas, al limitar el vano de las *valvae* directamente con el *decumanus*, hacia necesaria la disposición de escaleras externas que, al invadir una calle, debieron ser desmontables. Se trata por ello de un fallo importante del diseño del teatro que habría tenido que disponer el nivel del escenario a la misma altura que la rasante del *decumanus* en la *valva hospitalia* occidental. Esto hubiera supuesto hundir todo el edificio 1,53 m, con un costo enorme, ya que cambiar la altura del *decumanus* hubiera implicado inutilizar el acceso a las viviendas situadas al sur. Precisamente esto fue lo que se hizo con la reforma de la construcción de la *porticus postscaenam*, en la que se enterró el *decumanus* y se obliteró todo el barrio de casas situado al sur del teatro hasta el muro sur de la *porticus*. En la parte este del edificio escénico se subió el nivel 9 cm, y en el otro extremo 1,75 m, de esta forma se consiguió que el desnivel con el escenario fuese de 1,08 m ,1,17 m y 1,21 m en cada *valvae* de oeste a este respectivamente. Es decir que se unificó el desnivel y se redujo a límite razonable mejorando en 0,45 m, 0,94 m y 1,40 m en cada *valvae* respectivamente de oeste a este. Esta reforma no evitaba el problema de las escaleras, pero suponía una clara mejora y una racionalización del problema. Sin embargo, sorprendentemente, se hace evidente que esta reforma de la construcción de la *porticus postscaenam* no estaba destinada a mejorar el acceso de las *valvae*, ya que la disposición de las pilastras internas de la tanda norte de la *porticus postscaenam*, adosadas directamente al muro sur del edificio escénico, no sólo no guardan relación con las *valvae,* sino que en algunas ocasiones están dispuestas sobre ellas. Es decir que la realización del complejo y costoso proyecto de la *porticus postscaenam* conllevó el tapiado de las *valvae*. Esta situación hace pensar que, de hecho, cuando esta reforma se llevó a cabo, probablemente durante la etapa de Domiciano, las *valvae* no se usaban o presentaba un uso dificultoso como se ha expuesto al principio. La importante reforma que se realizó de las *versurae* del teatro, coincidiendo con la reforma de la *porticus postcaenam* hacen suponer que el papel de las *valvae* se realizó a través del uso de las *versurae* y de los *parascaenia* durante las representaciones. En todo caso el error de diseño, y la dificultad o imposibilidad de uso de las *valvae* caracteriza como caso singular al teatro romano de Medellín.

Esta parte se complementa con los siguientes planos incluidos en el anejo G. T.28 FUNCIONAMIENTO DE LA IMA CAVEA. T.29 FUNCIONAMIENTO DE LA MEDIA CAVEA, T.30 FUNCIONAMIENTO DE LA SUMMA CAVEA

3.5 LA CONSTRUCCIÓN DEL TEATRO

La construcción del teatro hizo necesaria el acopio de una gran cantidad de materiales. La realización del teatro *in montibus* supuso un ahorro considerable al no tener que construir la parte del edificio que aportó la propia colina. No obstante, fue necesaria una compleja labor de excavación de la roca. En el caso de la cuarcita de la parte superior esto supuso un trabajo muy costoso por la dureza de la roca. Ya se ha visto como esta dificultad condicionó de manera muy importante la funcionalidad tanto del edificio de la *cavea* como del edificio escénico, dando como resultado un mal funcionamiento de ambas partes y ocasionando una disposición no deseada en planta, invadiendo el *decumanus* situado al sur, y en sección, dificultando y, finalmente, impidiendo el uso de las *valvae*. La disposición *in montibus* supuso, por otro lado, que una gran parte del material excavado en la colina se pudiese utilizar en la obra. Así el *opus incertum* que vemos utilizado en los muros exteriores, tiene el mismo color y está realizado con la misma piedra que la que se excavó de la ladera. De esta forma se amortizó el coste de la excavación de la dura roca. También se reutilizó la roca de granito excavada y los pequeños fragmentos de cuarcita para realizar el *opus incertum*. A pesar de estos importantes aportes y del ahorro económico que supusieron, una gran cantidad de materiales tuvo que ser traída desde lugares apartados del teatro. Entre ellos está la gran cantidad de roca de granito apropiada para la realización del *opus quadratum* y el tallado de las gradas, la enorme cantidad de cal y arena necesaria, y la considerable cantidad de ladrillos cocidos en hornos que se usaron en las bóvedas de los *aditus maximi* y del *ambulacrum,* así como en la realización del frente escénico. Junto a ello está la considerable cantidad de madera escuadrada y aserrada que se usó en el escenario y en el techo del edificio escénico, así como en la *porticus* que pudo coronar la *summa cavea*. También hay que considerar las *tegulae* del edificio escénico.

A esta gran cantidad de materiales hay que sumar aquellos otros que tuvieron un fin decorativo y que incluyen una gran cantidad de estuco y núcleos de piedra para columnas y entablamentos. La gran cantidad de mármol para revestimientos utilizado en la *orchestra*, *proedria*, *frons pulpiti* y edificio escénico. Estos mármoles incluían elementos lisos y molduras. La considerable cantidad de esculturas de mármol e inscripciones de mármol que decoraron el teatro. En cuanto a los mármoles hay que considerar que, aunque una parte considerable procedía de canteras situadas en *Hispania* y a una distancia media de Medellín, se presentaba una considerable cantidad de mármoles exóticos provenientes tanto de Italia como del Mediterráneo oriental. Todos estos elementos desde el estuco, pasando por las piezas de granito y todas las labores en mármol hicieron necesaria la presencia de operarios especializados.

La puesta en obra tuvo que resultar también costosa. La forma del edificio hizo necesario el uso de grúas, andamios y maquinaria de arrastre y colocación de los pesados sillares de granito tallado para la realización de las partes de *opus quadratum* y del graderío, además de la labor de acarreo de todos los materiales traídos de otros lugares.

Para tener una idea parcial de la cuantificación de la obra en el anexo A se presentan un recuento de los materiales y técnicas constructivas utilizadas en la construcción de la *cavea*. A esto se añaden aquí las cantidades relativas a la construcción del edificio escénico.

Para la realización del edificio escénico fue necesario utilizar una cantidad aproximada de 1.903 m^3 de *opus incertum*. La cantidad aproximada de *opus quadratum* fue de 248 m^3. La cantidad de tierra que hubo que retirar fue aproximadamente de 5,4 m^3 y la cantidad de excavación en roca de granito fue de 532,5 m^3 aproximadamente. Sumadas estas cantidades a las recogidas para la ejecución del edificio de la *cavea* suponen en conjunto las siguientes cantidades:

Resumen cantidades para la construcción del teatro.

Excavación		
Excavación en roca de granito	921,29	m3
Excavación de tierra	393,56	m3
Excavación en roca dura de cuarcita	372,14	m3
Excavación en roca blanda de jabre	992,66	m3
Rellenos con tierra y roca	528,83	m3
Desplazar tierra a escombrera	3.205,59	m3
Albañilería		
Mezclar aggestus con cal	7,88	m3
Asentar piedra de granito con mortero de cal	748,76	m3
Realizar mortero de cal y arena	39,80	m3
Recibir revestimiento de mármol	384,15	m2
Opus incertum	3673,74	m3
Opus quadratum liso	567,96	m3
Opus quadratum almohadillado	46,10	m3
Opus caementicium	1587,72	m3
Opus latericium	101,46	m3
Opus quadratum bóvedas	42,42	m3
Tallado de piedra y transporte		
Piedra de granito tallada	748,76	m3
Mármol para revestimiento de mármol	9,60	m3
Escultura		
Esfinges *proedria*	2.00	
Pilas para fuentes	9.00	
Estatuas pequeñas *frons pulpiti*	3.00	
Altares *frons pulpiti*	2.00	
Estatuas *sacrarium*	2.00	

En esta relación no se tiene en cuenta la decoración del frente escénico ni la construcción de este, tampoco su decoración escultórica. La tabla anterior da una idea de la cantidad de obra que hubo que realizar para llevar a cabo el teatro.

3.6 LA PROYECTIVA DEL TEATRO Y EL TRAZADO GEOMÉTRICO

Parece evidente pensar que, en el caso del teatro de Medellín, existió un extenso proceso de ideación de la arquitectura. La complejidad arquitectónica que presenta el edificio, junto a las muy diversas funciones arquitectónicas a las que debía responder y el imbricado esquema urbano en el que se insertó, hacen necesario un complejo proceso proyectivo y de construcción.

Si bien existen suficientes coincidencias con la norma vitruviana, como para afirmar que el autor o autores del proyecto de Medellín conocían el mismo sistema de reglas, no puede negarse la importante singularidad del edificio. Se presentan así soluciones propias, que derivan del caso particular, y que se aplican a las características únicas del lugar y, en cierto modo, no acaban de estar resueltas. Parece existir así una separación entre el trazado del proyecto y su implantación en el terreno. Si intrincado fue el proceso de ideación, igual de compleja debió resultar la ejecución, puesto que implicaba una adaptación al terreno y una logística muy importante para el control de los operarios y el aporte de los materiales.

El proceso de ideación parece haberse llevado a cabo en oficinas alejadas del terreno y en un campo de principios ideales, que debe mucho a los modelos de la filología arquitectónica de los teatros. También parece haberse alejado de la realidad urbana en la que debía insertarse. Se trata de una inserción forzada, no estando resueltos correctamente los engarces y las distancias con el resto de las piezas que configuran el proyecto previo del foro. El proyecto del foro parece tener deudas con la situación urbana previa, sobre todo en cuanto al templo foral. No obstante, aprovechando la obra artificial del aterrazamiento, dispone un sistema foral tripartito con cierta regularidad, aunque el templo queda ligeramente descentrado. En la aportación posterior del teatro, se revela cierta improvisación y una apariencia forzosa, en cuanto al posicionamiento del teatro en el foro.

Este planteamiento se evidencia en la relación del teatro con el foro, y en particular de la del teatro con el templo foral. Parece que existía un esquema ideal, un trazado de teatro que parecía ser independiente del terreno y del esquema urbano, que se implanta sin resolver las conexiones. Hubiese sido necesario desplazar la planta del teatro hacia arriba en la ladera dejando sin afectar el *decumanus* preexistente y también dar más espacio al edificio escénico, además de dejar el nivel del escenario a la altura del *decumanus*. Seguramente la imposibilidad de rebajar el terreno para estos fines obligó a desplazar el teatro hacia el sur, invadiendo el *decumanus*, estrechando el edificio escénico, debiendo modificar la fachada norte del templo foral para dejar el espacio suficiente y dejando con difícil uso las *valvae*.

Existe un gran desconocimiento de la ciudad sobre la que se implanta el teatro y que, sin duda, vino a imponer ciertas condiciones específicas, que ahora se nos escapan.

Es posible que el teatro ya viniera diseñado con arreglo a un sistema de referencias arquitectónicas y hubiese de implantarse en el lugar, a pesar de las importantes contradicciones funcionales que plantea. Además de las ya descritas, la diferencia notable de cota entre un *aditus* y otro, así el *aditus maximus* oriental queda así a demasiada altura sobre el terreno y lo mismo le ocurre al *parascaenium* oriental, la disfunción de las entradas a la *media* y a la *summa cavea,* que debieron provocar problemas de aglomeraciones y ralentización del proceso de llenado y evacuación del teatro. Otras contradicciones serían, la implantación del teatro en la *porticus* norte del foro, que se realiza de manera intempestiva y generando una fuerte disimetría en la planta, la relación muy forzada entre el ángulo suroeste del edificio escénico y la fachada norte del templo, que da lugar a una desfiguración de este último por falta de espacio físico de paso, la invasión del *decumanus*, con el consiguiente apoyo de la masa del muro posterior del edificio escénico sobre el sistema de cloacas de la vía urbana, el costoso y laborioso encuentro del edificio del teatro con el terreno, sobre todo en la parte superior en donde la presencia de una roca durísima de cuarcita dificultó la cabida del perímetro de la *cavea*.

Todo ello parece indicar la misma tendencia de implantar un diseño independiente sobre una realidad que planteaba sus propias circunstancias. Esta falta de relación entre proyecto y realidad debió provocar además importantes sobrecostes en relación con la valoración inicial que, seguramente, formó parte del diseño ideal primigenio.

En cuanto al trazado geométrico y el proceso de elaboración de este proyecto, digamos que ideal, remito al lector a un trabajo previo (Viola Nevado M. , 2016) en el que se desarrolla este tema con detalle. Ese trabajo fue el resultado de una línea de investigación que tuvo como tema central el trazado geométrico. Esta línea desarrollada por el autor le hizo participar en la jornada *Teatros Romanos de Hispania: Conservación, Restauración y Puesta en valor (2015-2016)* de la Universitat Politécnica de València y también en el *III Foro internacional de teatros romanos de Andalucía, Conservación, Uso y Gestión Cultural de los Lugares Antiguos de Espectáculo* de la Universidad de Sevilla en 2016. En ambas jornadas pudo conocer otras líneas de investigación sobre teatros romanos en *Hispania* y compartir su descubrimientos.

En el capítulo de libro citado se da como razón del trazado del proyecto ideal la capacidad del teatro, que estaba en relación con la importancia de la ciudad, siendo un argumento primordial para servir de base para el diseño arquitectónico. En el mismo estudio se establecen las relaciones de proporcionalidad entre las diferentes zonas del teatro, la relación entre las áreas de las diferentes partes y la presencia de un sistema de trazado geométrico que consigue explicar el trazado de cada elemento del teatro.

La aplicación de tratado de Vitruvio al caso del diseño del teatro romano de Medellín aporta algunas coincidencias. Estas explican la posición de la *frons pulpiti*, la posición de los ejes de las *valvae hospitalia* y el ancho del nicho de la *valva regia*. Se trata de coincidencias destacables que se basan en un círculo regulador que pasa por la parte externa del *balteus* de la *proedria*. Pero dejan sin contestar otras muchas cuestiones. El caso de Sagunto estudiado por Salvador Lara aporta las aplicaciones del trazado vitruviano a los teatros romanos y expone como se pueden interpretar estas reglas (Lara Ortega, 1992) (Lara Ortega, 1997). También son relevantes los trabajos de Small (Small, 1983), Hammond (Hammond, 1964) y Sear (Sear F. B., 1990)

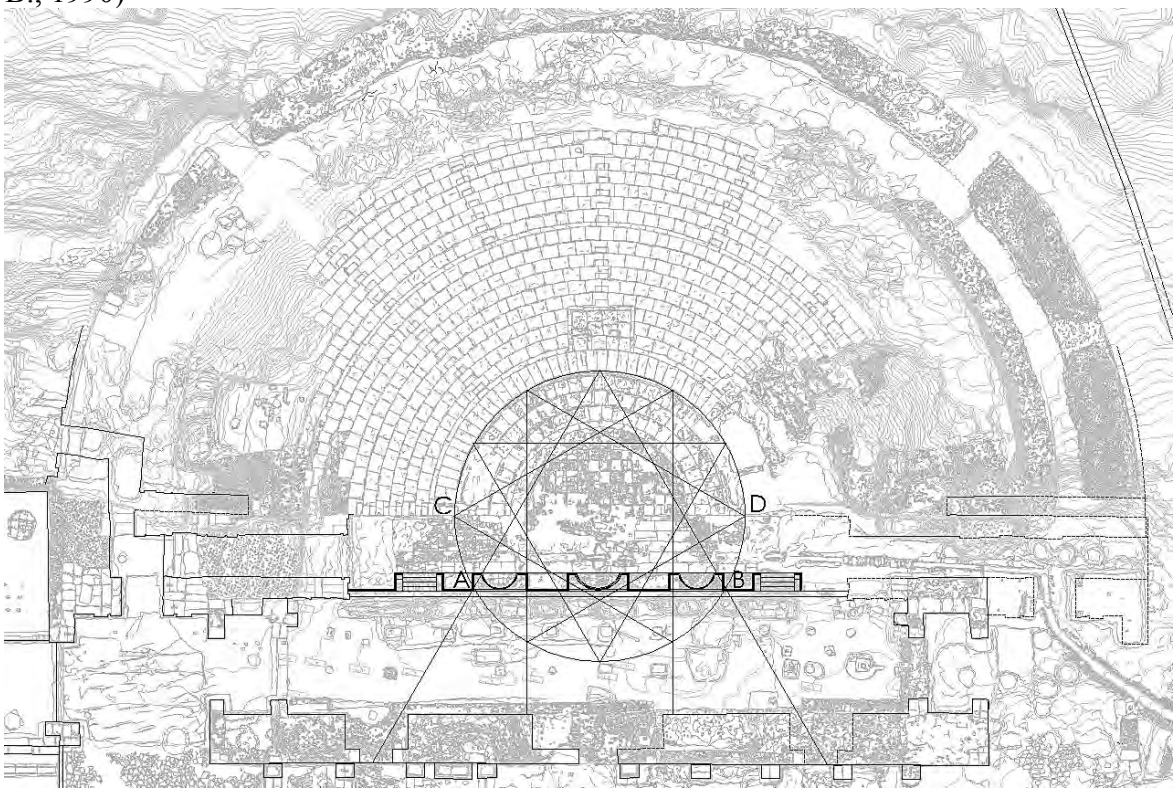


Fig. 263: Aplicación del sistema vitruviano al trazao del teatro romano de Medellín (Dibujo: (Viola Nevado M. , 2016)).

En el capítulo de libro mencionado, se estudian ampliaciones al sistema de Virtruvio, así si se modifica el círculo de referencia a la línea media de la *ima praecinctio*, se obtiene una proporción directa con el tamaño de la longitud de la *scaena* que es justo el doble, si se prolongan los triángulos inscritos más allá del círculo regulador, se obtienen coincidencias destacables, como la posición del fondo del escenario, la ubicación de la línea media de la *media praecinctio* o la posición del círculo externo de la *cavea*. Pero esta proyección aún basándose en el esquema de Vitruvio, no figura como método de su tratado. Como conclusión el sistema recogido por Vitruvio en su tratado no explica, adecuadamente el trazado del teatro de Medellín.

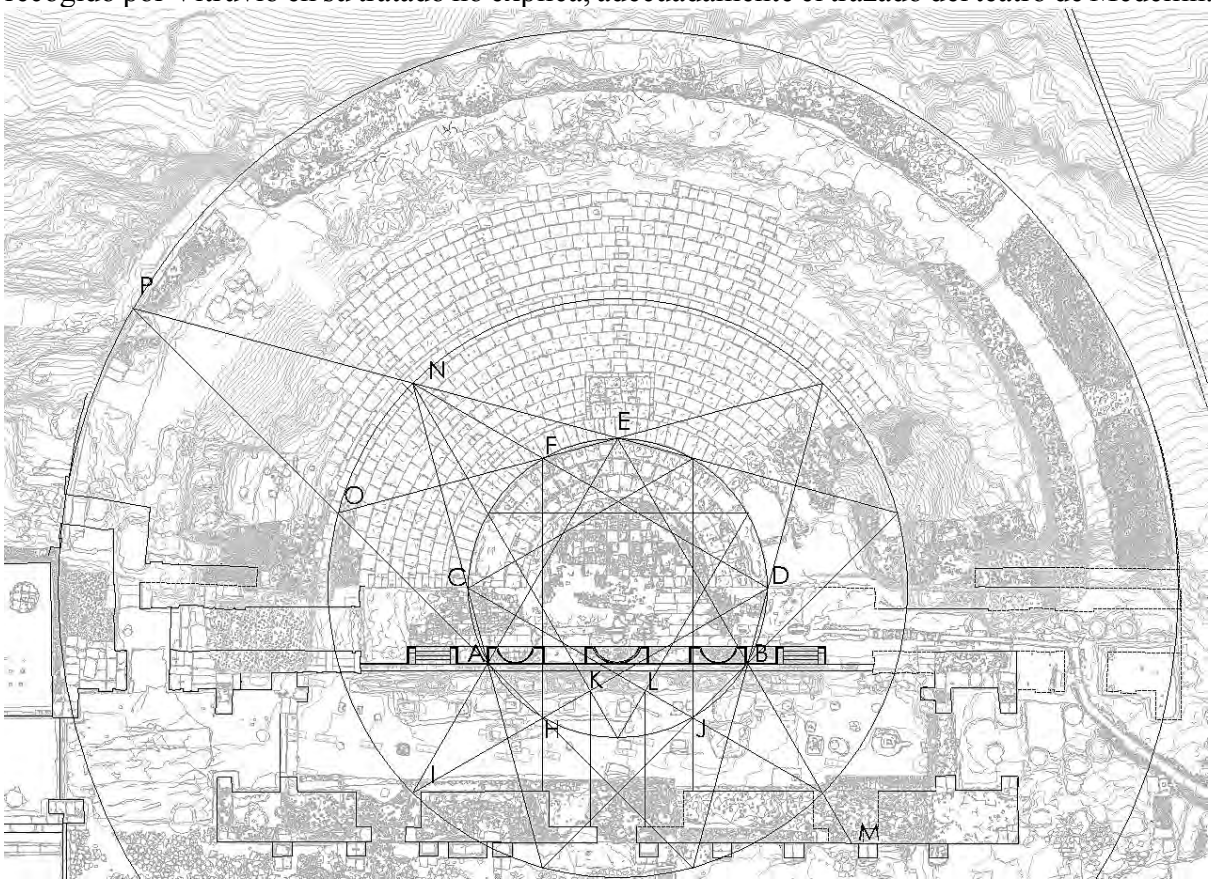


Fig. 264: Extensiones del trazado vitruviano (Dibujo: (Viola Nevado M. , 2016)).

Por ello se abordan métodos alternativos en el citado capítulo de libro. Un método alternativo es el proporcional, que parte de considerar el diámetro círculo que define la *orchestra* de 7,99 m/27*p*. Doblando este diámetro se obtiene un círculo que pasa por la parte externa del *balteus de la* proedria con 15,99 m/54 *p*. Si se multiplica el círculo inicial por cuatro se obtiene la línea media de la *media praecintio* con un círculo de 31,98 m/108 *p*. Si se multiplica por seis el diámetro de la *orchestra* se obtiene el perímetro externo de la *media cavea* con un círculo de 47,99 m/162 *p*. Si se dibuja un cuadrado de 15,99 m/54 *p* de lado (el diámetro que pasa por la cara externa del *balteus* de la *proedria*), a su lado se dispone un cuadrado igual se obtiene el borde externo de la *media cavea*. Ahora si se abate la diagonal de este cuadrado se obtiene exactamente del diámetro externo del teatro. Partiendo del diámetro inicial de 7,99 m, lo anterior equivale a la operación:

$2 \times 7{,}99 \times (1+2\sqrt{2}) = 61{,}21$ m/207 *p*

Que equivale al diámetro externo del teatro.

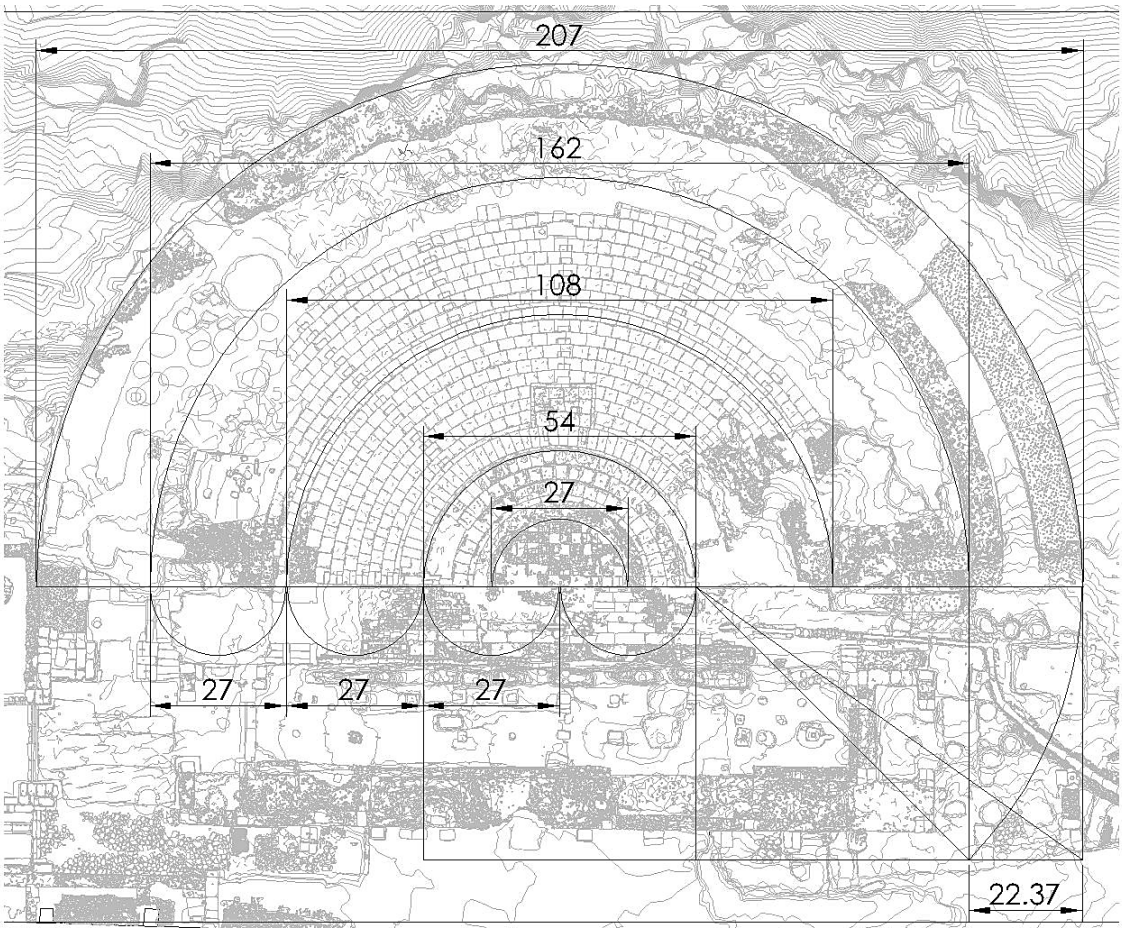


Fig. 265: Sistema proporcional de trazado ((Viola Nevado M. , 2016)).

Este sistema proporcional tiene un efecto en las áreas destinadas a cada parte. De tal forma que, si se asigna 0,25 A como área de la *orchestra*, se tiene 0,75 A para el área de la *proedria*, 3A para el área de la *ima cavea*, 5A para el área de la *media cavea* y 5,65 A para el área de la *summa cavea*. Si se suman las áreas de cada parte se obtiene un valor muy próximo al *actus quadratus* de 14.400 p^2. Este sistema proporcional presenta coincidencias evidentes que demuestran que fue utilizado en el diseño del teatro.

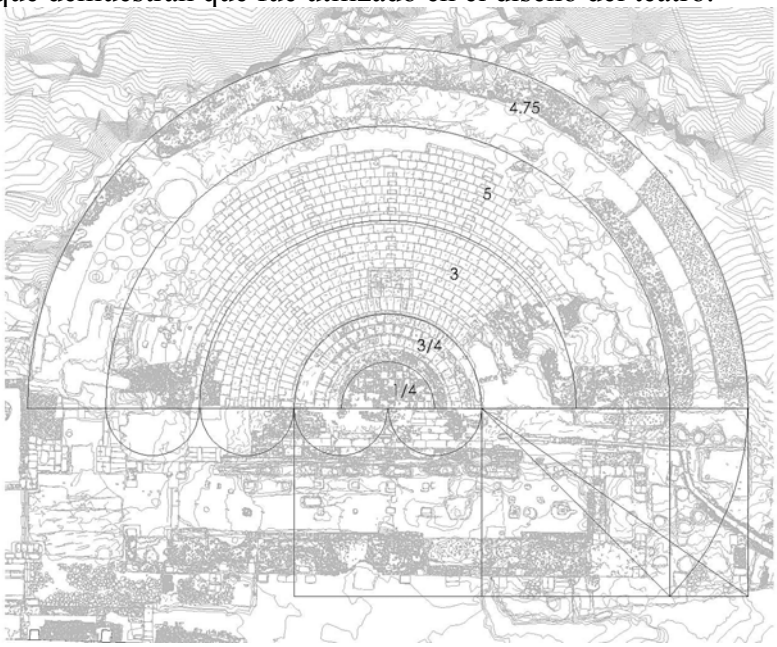


Fig. 266: Correspondencia entre trazado y áreas internas (Dibujo: (Viola Nevado M. , 2016)).

Además de este sistema proporcional se presenta un sistema gráfico, elaborado a partir de las menciones de Sear (Sear F. B., 1990), en relación con sistemas de trazado que tenían relación con cuadrados inscritos en círculos, relaciones con la disposición de las *scalariae*. También influenciado por la teoría de las matemáticas clásicas en su investigación sobre los números irracionales (Viola Nevado M. , 2016). El sistema se basa en inscribir dos cuadrados, formando un octógono, en el círculo regulador que pasa por la cara externa del *balteus* de la *proedria*. Usando este referente geométrico se obtiene:

-La posición de las portadas de salida de los *aditus maximi* y su trazado interno.

-La posición de la *frons pulpiti*

-La posición de las fachadas con las entradas monumentales a los *aditus maximi*.

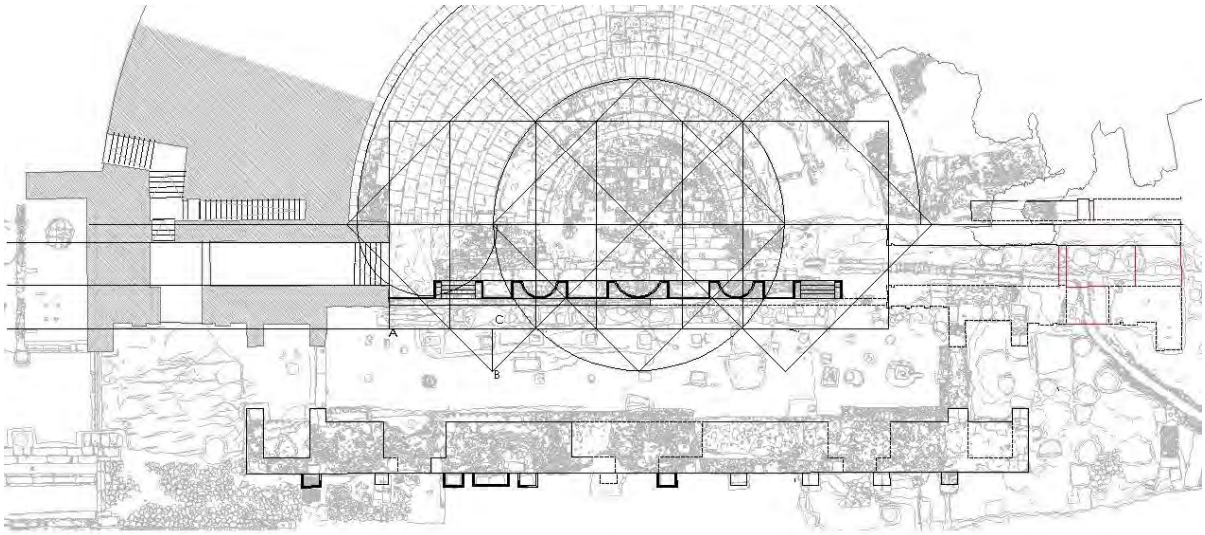


Fig. 267: Aplicación del trazado de los cuadrados y el círculo de referencia para la determinación de la posición y tamaño de los *aditus maximi* (Dibujo: (Viola Nevado M. , 2016)).

-El fondo del edificio escénico.

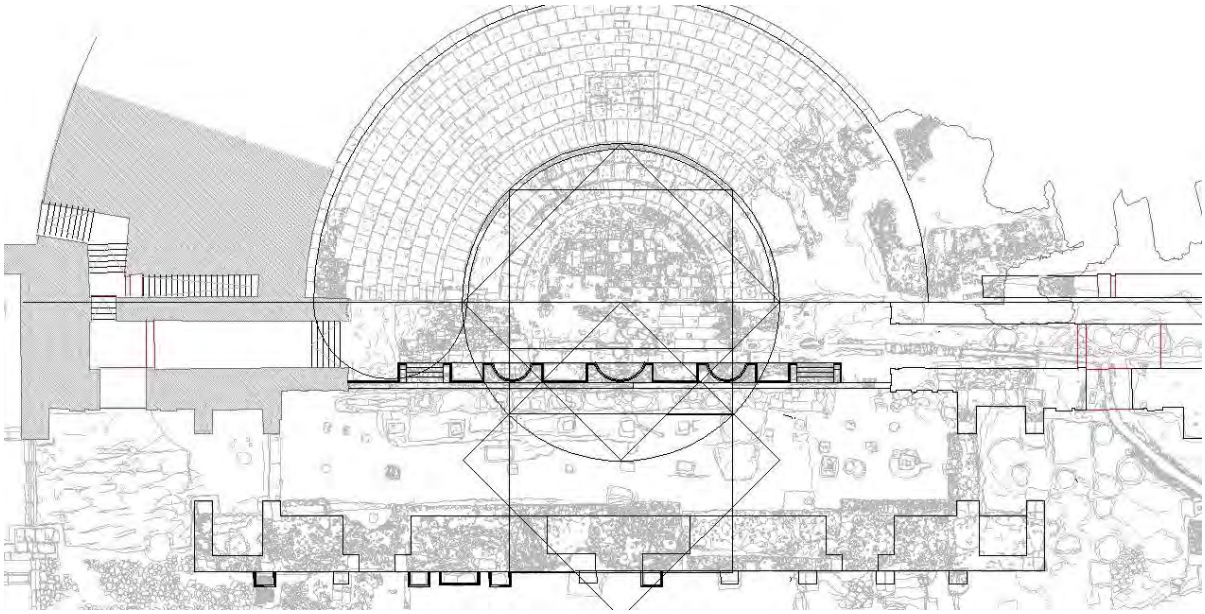


Fig. 268: Aplicación del trazado de los cuadrados para delimitar la disposición del muro de fondo del edificio escénico (Dibujo: (Viola Nevado M. , 2016)).

-El ancho del escenario y el ancho y la distribución del edificio escénico.

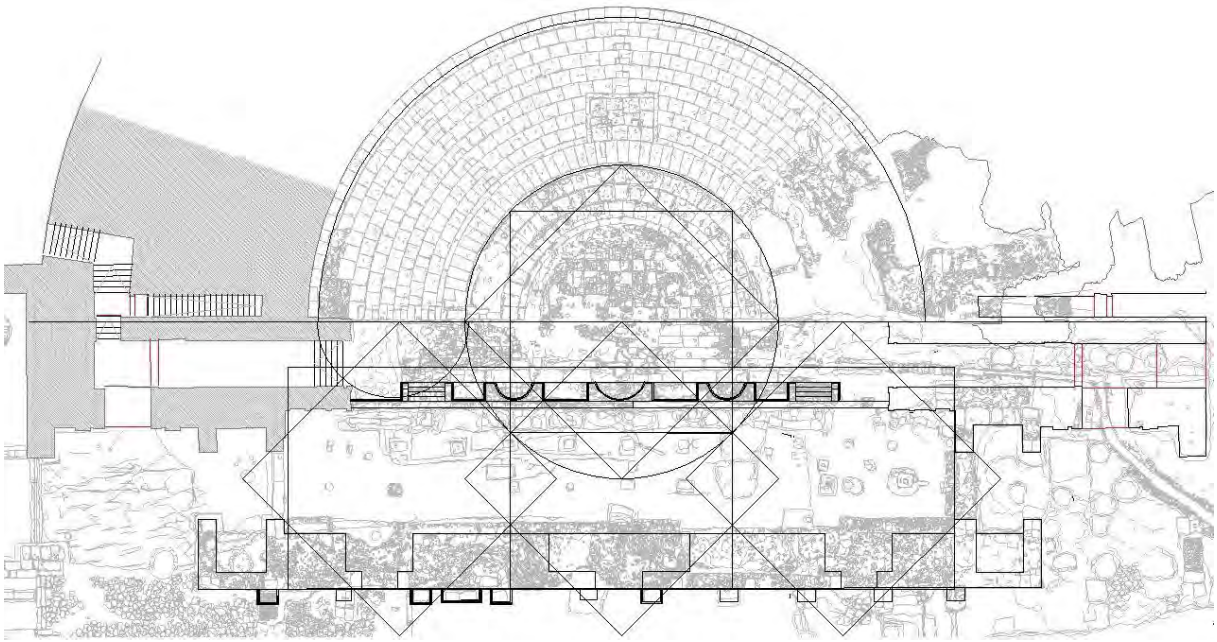


Fig. 269: Aplicación del sistema de los cuadrados para la determinación del tamaño de la escena: (Dibujo: (Viola Nevado M. , 2016)).

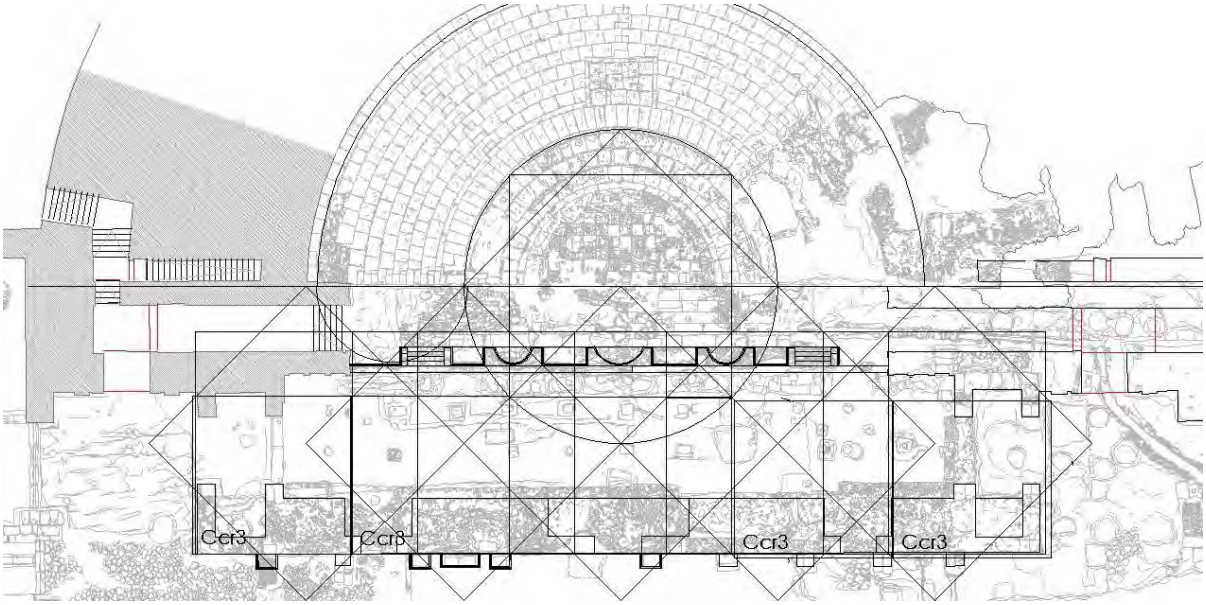


Fig. 270: Aplicación del sistema de los cuadrados para la determinación del trazado del edificio escénico (Dibujo: (Viola Nevado M. , 2016)).

Este sistema, desarrollando su aplicación en sección y descomponiéndolo en fragmentos proporcionales explica la composición y la disposición geométrica de los elementos del teatro. Así explica la sección de la *summa cavea*, la disposición de los muros del edificio escénico y su grosor, la disposición de los nichos y exedras de la *frons pulpiti*. Por la presencia de todas estas coincidencias clave y por su extensión a los detalles del diseño de los elementos, debió ser usado en el trazado proyectivo del edificio.

3.7 EL ESTUDIO COMPARATIVO CON OTROS TEATROS

El estudio comparativo del teatro romano de Medellín tiene como objeto ahondar en el conocimiento de los posibles antecedentes del modelo que se usó para el diseño del proyecto que se llevó a cabo. Se trata por ello de un análisis filológico de los modelos arquitectónicos que pueden haber influido en la ideación arquitectónica. También se pretende indagar en aquellas tendencias que pudieran mostrar si existió un arquetipo determinado de teatro romano que se emplease en este trazado.

Por ello se estudian los teatros romanos que fueran realizados con anterioridad o en contemporaneidad con Medellín, pero no aquellos otros que fueran construidos con posterioridad. Para ello se aplica el hecho, aceptado en esta tesis, de que el teatro procede de una fecha cercana al cambio de era, dentro del reinado de Augusto como así sostiene su primer investigador Mariano del Amo (Del Amo y de la Hera, 1982) y también Mateos y Picado (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011). Estos últimos autores, además informaron del hallazgo de material arqueológico compatible con esta datación.

Otros criterios de criba que pretendo utilizar son el hecho de que se trate de teatros de tamaño parecido, en torno a un diámetro próximo a 61,10 m/206,5 *p* de circunferencia para el edificio de la cavea, junto a unas dimensiones del edificio escénico de 9,83 m/33 *p* por 44,20 m/149 *p*. También el hecho de que dispongan de un frente escénico rectilíneo o lo más rectilíneo posible. Junto a ello se añade también el distintivo de disponer de *crypta* bajo la *summa cavea*.

Por último, se tienen en cuenta principalmente los teatros de Italia y de las provincias occidentales, a pesar de que se pudiera producir alguna influencia oriental debida a que su posible *conditor*, Agripa, aplicase una influencia levantina, debido a la estancia en aquellas provincias durante su exilio en Lesbos como gobernador de Siria en 23-22 a.C., tal y como sostienen como hipótesis Mateos y Picado en su artículo. Con estos criterios de selección quedan fuera numerosos teatros romanos, incluso en el marco hispánico, y en los contextos de proximidad geográfica o histórica. No obstante se considera el criterio escogido como el más apropiado para identificar los posibles antecedentes utilizados en el trazado del teatro de Medellín.

Italia. Latium et Campania

La regio I de Italia, centrada en Roma es la que atesora una mayor cantidad de ejemplos con los que comparar el teatro de Medellín y que entran dentro de los filtros que se han propuesto en los criterios de esta investigación. Italia y en concreto el Lacio parece ser la fuente donde se creó el modelo en el que el teatro de Medellín se inspira.

Acerrae.

Los restos de este teatro podrían tener una dimensión similar al de Medellín, aunque el estado de investigación es muy pobre. (Sear F. , 2006, pág. 119)

Aquinum.

El teatro presenta un diámetro de 64 m. Lamentablemente el conocimiento de la estructura del edificio es muy rudimentario, no permitiendo comparaciones con un teatro que dataría el 40 al 30 a.C. (Sear F. , 2006, pág. 120). (Mainz, 2024)

Casinum.

Este teatro presenta un diámetro menor al de Medellín, teniendo una *cavea* con un diámetro de 53,5 m. (Neppi Modona, 1961, pág. 106) No obstante, presenta el interés de tener un frente escénico rectilíneo. En este estudio se han seguido los planos de Carettoni (Carettoni,

1940). También presenta la solución con la *crypta* como base de la *summa cavea*. En la comparación en plano se observa la correspondencia entre la *orchestra* de Medellín y la de Casinum. Igualmente, la situación de la cara interna del muro de *balteus* de la *summa cavea* es únicamente unos 78 cm superior en Medellín. Ello hace que la dimensión de la *summa cavea* de Casinum en planta sea más reducida. La disposición de la *crypta* es casi idéntica a Medellín presentando unas medidas muy parecidas, aunque al ser el muro interno del *ambulacrum* de menor espesor en Casinum, la *summa cavea* tiene un menor desarrollo. También coinciden la disposición del graderío y su pendiente y la disposición de la *orchestra*, *proedria* y *balteus* de la *proedria.* Otra similitud con Medellín es el sistema de entradas a la *cavea*.

Fig. 271: Fotografía del teatro de Casinum en 1939 durante las excavaciones de Carettoni (Fotografía: (STUDI CASSINATI Anno IX. N.4, Ottobre-Dicembre 2009))

El edificio escénico es más reducido en Casinum, y está algo más cercano al centro de la *orchestra*. Quedaría unos 96 cm más próximo al centro de la *orchestra* que el edificio escénico de Medellín. El edificio escénico de Medellín es notablemente mayor. Si se superpone al edificio escénico de Casinum se observa cómo el grosor del muro de fondo de la caja escénica es de igual o muy similar espesor. Las *valvae* tanto las *hospitalia* como la *valva regia* se sitúan en la misma posición y el tamaño de los nichos es muy similar. Tan sólo en Casinum los ángulos de la *valva regia* están redondeados, pero únicamente el rincón, lo cual no lo separa mucho de la solución de Medellín. La longitud del edificio escénico de Casinum es idéntica o muy similar a la longitud del escenario de Medellín y dado que Casinum carece de *proscaenia* los frentes escénicos de ambos teatros son muy parecidos. Lamentablemente el estado del edificio escénico de Casinum ofrece datos muy pobres con respecto a la disposición de los elementos. Casinum también dispone de los pozos del *aulaeum* y de la sala de máquinas en posición parecida a Medellín.

El teatro de Casinum fue restaurado en la segunda mitad del siglo I d.C., contaba con dos estatuas de desnudos heroicos descritos por M. Valenti, situadas sobre los nichos de las *valvae hospitalia* y una estatua monumental de Augusto sobre la *valva regia*, que procedían del arreglo estatuario inicial. El teatro de Casinum contó con una dedicatoria a los *principes iuventutis*, Cayo y Lucio César como pudo ocurrir también en Medellín, como posible prueba de la intervención de Agripa. Estos datos los aportan Pensabene y Nuccio, que incluyen

Casinum en la saga de teatros derivados directamente del teatro de Marcelo en Roma y a la cual se incorporaría de esta forma igualmente Medellín (Pensabene & Nuccio, 2010).

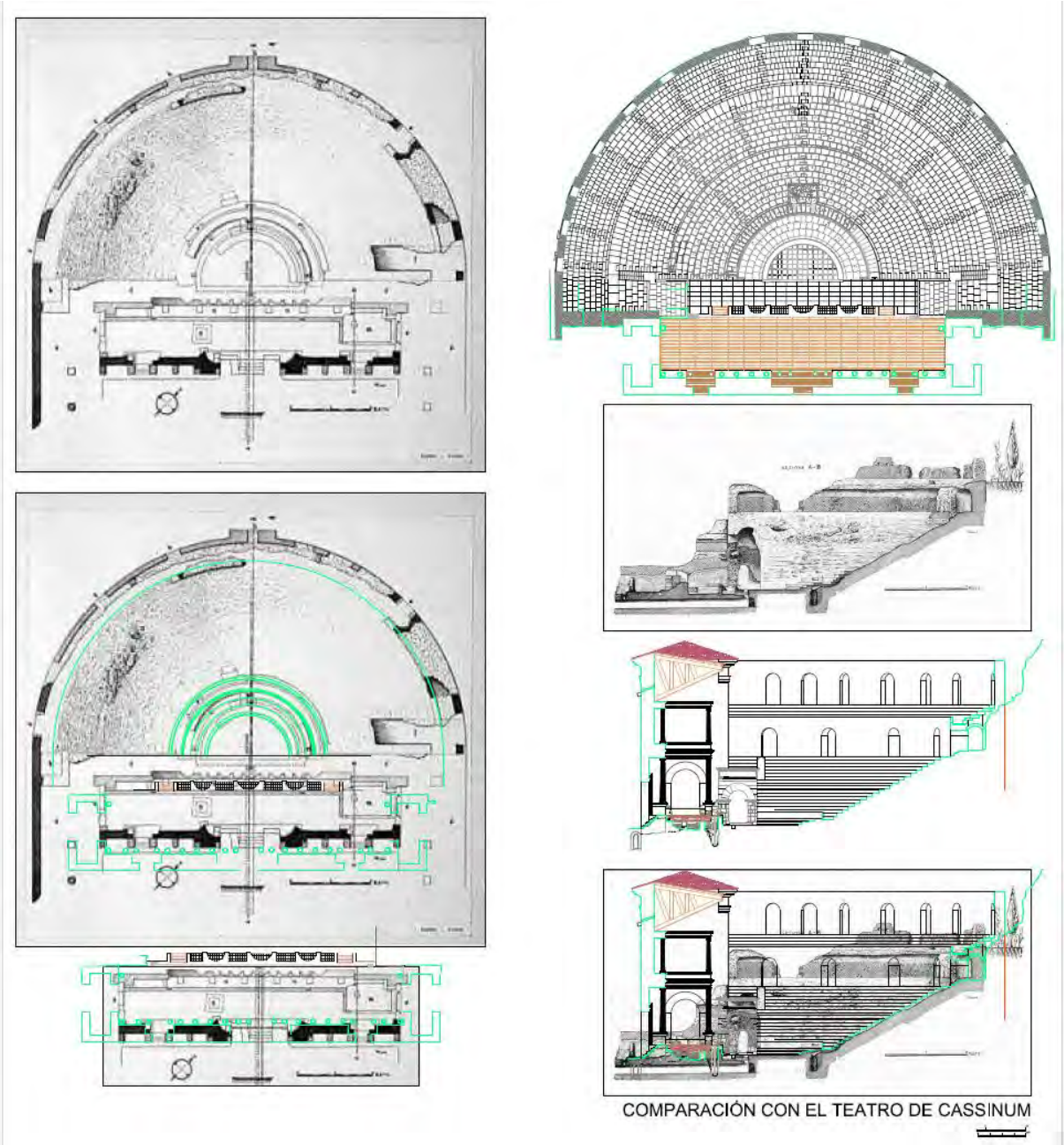


Fig. 272: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de *Cassinum* (izquierda) (Dibujo: autor)

En el caso de Casinum es también interesante observar como se desarrolla la *porticus postscaenam* y como sirve para resolver las *versurae* de entrada al teatro. Es llamativa la situación de la columna en medio de las *versurae* y cómo este elemento se prolonga en los pórticos. Es difícil establecer una relación temporal a estos efectos, pero sería interesante investigar en este sentido.

Fig. 273: Ilustración de Nibby sobre el estado de Gabii en su visita. En primer plano los restos del graderío (Reproducción: (Nibby, 1819))

Gabii.

En este caso no se establece una comparación, sino la cita a un arquetipo, la del santuario teatro que se puede rastrear en Italia desde etapas muy tempranas, siglos IV-III a.C., como ocurre en el santuario púnico de Cagliari il Mingazzini. (Neppi Modona, 1961, pág. 81) En estos casos se presentan unas gradas junto al edificio sacro que, progresivamente, se van asemejando a un teatro. El caso de Gabii también incorpora grandes terrazas basadas en muros de contención. El graderío, desaparecido, fue visto por Nibby (Nibby, 1819) quien lo dibujó y lo describió como de un diámetro de 170 palmos. El graderío ya se había perdido a principios del siglo XX como narra Sear. Lo curioso es que tuviera un diámetro de 60 m. Este complejo religioso que data aproximadamente del 160 a.C. presentaba la relación entre teatro y santuario y la presencia de grandes terrazas artificiales, temas que hemos visto realizados en Medellín. (Sear F. , 2006, pág. 123)

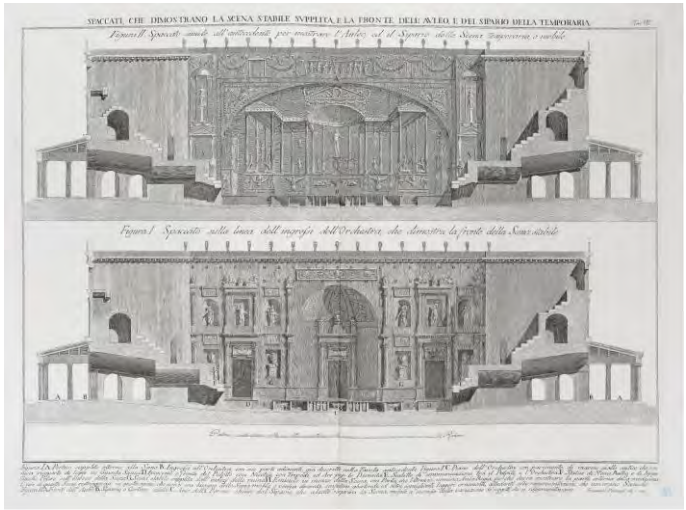


Fig.274: Dibujos de Piranesi representando el auleaum del teatro de *Herculanum* (Reproducción: (Piranesi, 1756))

Herculanum.

El edificio procede de poco después de 32 a.C. según la inscripción de construcción de Appius Claudius Pulcher (Sear F. , 2006, pág. 124), teniendo a Publio Numisio como arquitecto. (Mainz, 2024). Posteriormente tuvo reformas por parte de Annius Mammianus Rufus, que no están datadas con precisión. El diámetro de este teatro, 54 m, es inferior al de Medellín. Por lo tanto, existe una diferencia de escala, aunque la fecha de la construcción pueda ser cercana.

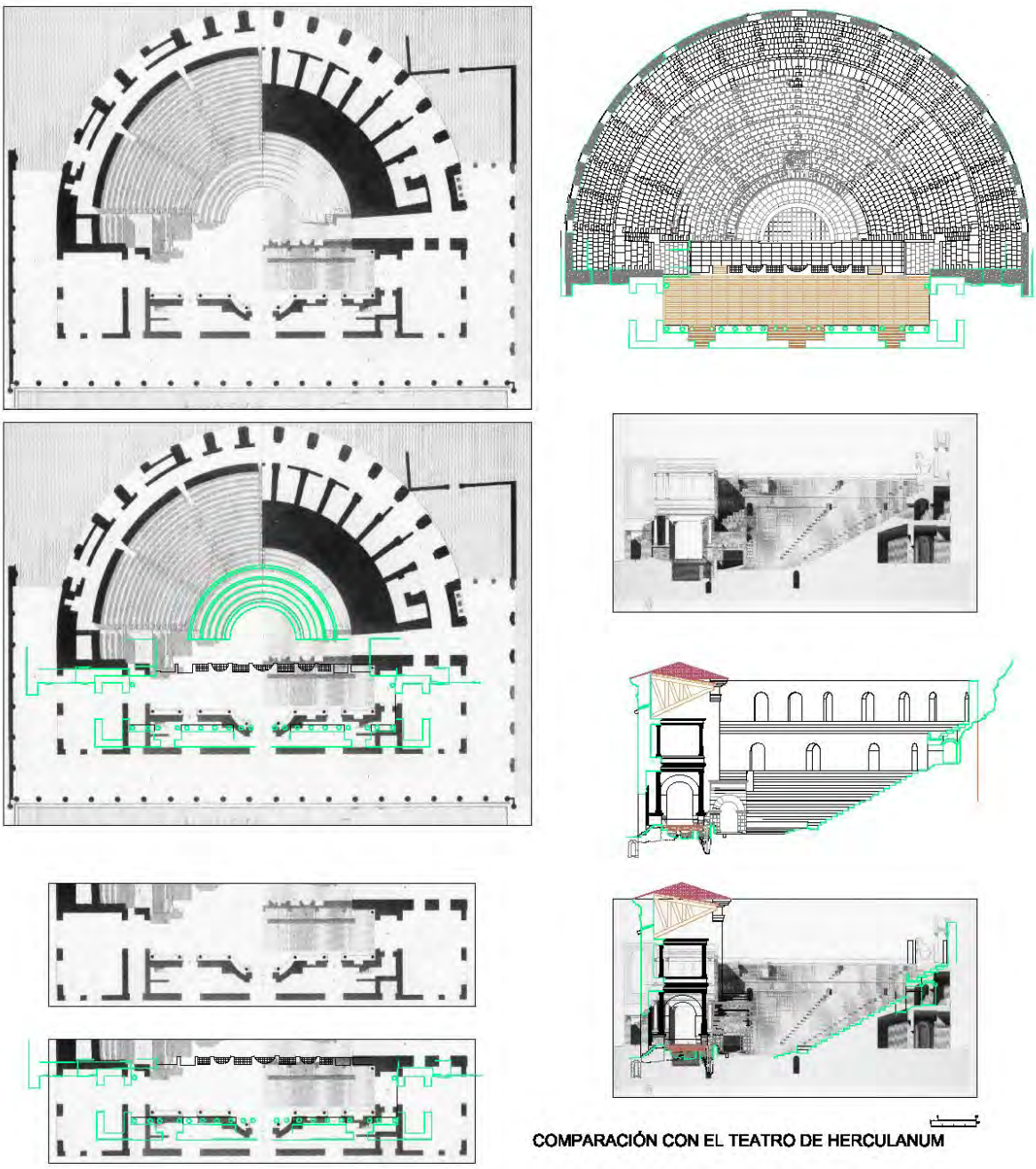


Fig. 275: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de *Herculanum* (izquierda) (Dibujo: autor)

El teatro de *Herculanum* tiene un diámetro de *orchestra* y una distribución de la *proedria* idéntica al teatro de Medellín. También hay una coincidencia en la *ima praecinctio*. La disposición de la *cavea* con un tramo semicircular y una extensión en línea recta sobre los *aditus máximi* es también muy semejante, y como consecuencia la disposición de los *tribunalia*.

La ubicación del edificio escénico es similar, en *Herculanum* se encuentra unos 98 cm más cerca del centro de la *orchestra,* pero quizás fuera por el tamaño global menor. El escenario de Medellín es mayor, lo que es lógico por un mayor tamaño global. No obstante, la medida de la longitud del escenario de *Herculanum* junto a los *parascaenia*, iguala a la medida de Medellín. La profundidad del escenario es muy similar, algo menor en *Herculanum*. La distancia entre el borde externo de la *frons pulpiti* y la cara interna del muro de la *scaenae frons* de *Herculanum* iguala a la distancia entre el borde externo de la *frons pulpiti* y cara externa del *podium* del frente escénico de Medellín.

Fig. 276: Imagen de las excavaciones de Dante Vaglieri, 1913 (Fototografía: Archivio fotográfico Pa-Oant B2090.Ostia Antica.)

Por lo que el teatro de *Herculanum*, a pesar de su diferencia de tamaño, presenta similitudes importantes con Medellín como sería la presencia de *crypta* y la disposición de la *summa cavea*, el tamaño de la *orchestra*, *proedria* e *ima praecinctio*, la disposición de los *tribunalia* y la forma de solución de los *aditus maximi* y algunas coincidencias en las dimensiones del edificio escénico.

Lanuvium.

El teatro de Lanuvium presenta una *cavea* de 53,87 m de diámetro. El hecho de que esté inmerso en una serie de edificaciones medievales dificulta su investigación. Presenta el pasaje abovedado de la *crypta* y el *ambulacrum,* así como una definición de los *aditus maximi* compatible con Medellín. (Sear F. , 2006, pág. 125) Esta datado de época augustea y fue edificado aprovechando parcialmente el terreno. (Mainz, 2024)

Ostia.

El teatro presenta un diámetro de 65 m, muy parecido al de Medellín. Posteriormente fue ampliado a 88 m. Presenta cuatro *cunei* en la *ima cavea* también de forma similar. Las fechas de su construcción proceden de 18-12 a. C. (Sear F. , 2006, pág. 129) Cerca de la escena se encontró una inscripción:

M (arcus) Ag]rippa co(n)s(uli) CIL XIV 82. (Mainz, 2024)

Neppi data la construcción en base a la inscripción en 27 a.C. (Neppi Modona, 1961, pág. 107), lo que probaría la realización de una intervención por parte de Agripa, como ya hemos visto en Casinum y probablemente se produjo en Medellín. El teatro de Ostia fue muy alterado posteriormente por Septimio Severo y por Marco Aurelio. También resultaron muy agresivas las intervenciones de De Vico realizadas durante 1920 y 1930, tras las excavaciones de Guido Calza. Para el análisis se han usado los dibujos de De Vico y de Italo Gismondi.

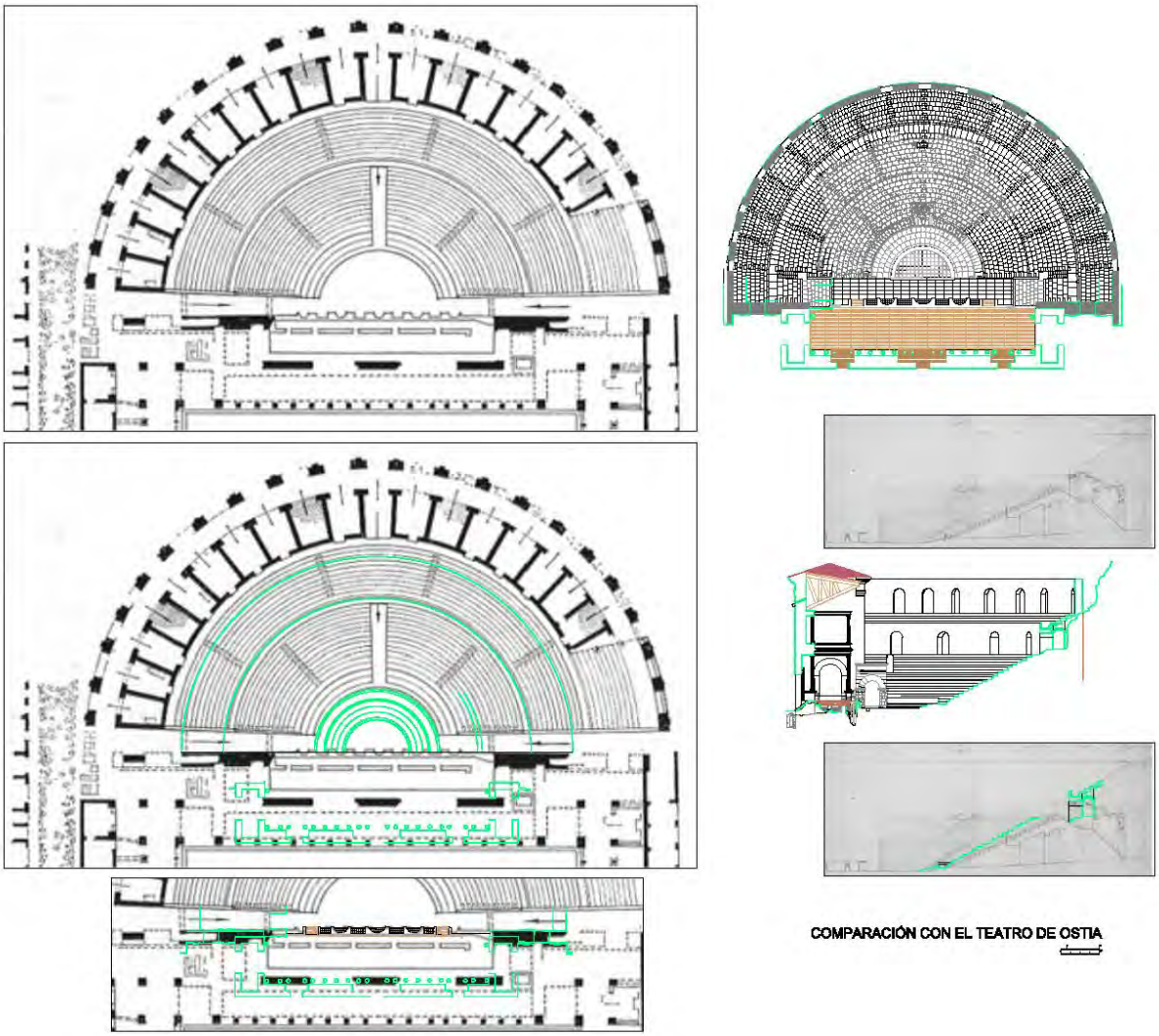


Fig. 277: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de Ostia (izquierda) (Dibujo: autor)

Para las comparaciones en planta hay que hacer la labor previa de no considerar las ampliaciones de Septimio Severo y Marco Aurelio. El límite de la cavea de Medellín quedaría un poco más adentro del límite que tuvo el teatro de Ostia en su primera fase. También se observa que la planta de Ostia es infra semicircular, en contraste con los teatros que se han visto hasta ahora que son todos semicirculares. La *orchestra* de Ostia tiene el mismo diámetro que el inicio de la *ima cavea* de Medellín. La posición del *balteus* o muro vertical en el que se inicia la *summa cavea* de Medellín coincide con la *praecinctio* que separa la *ima cavea* de la *media cavea* del teatro de Ostia. Luego vemos que en el teatro de Ostia están marcados los vestigios de un modelo que se utiliza de otra forma en Medellín. También el teatro de Ostia está dividido en cinco *cunei* en la *ima cavea* como ocurre en Medellín, al tener una *cavea* infra semicircular.

El edificio escénico de Ostia está mucho más adelantado hacia el centro de la *orchestra*, quedando el borde de la *frons pulpiti* coincidente con el centro del círculo de esta. La parte trasera del edificio escénico de Medellín coincidiría con la posición de las columnas de la

porticus postscaenam de Ostia. Una vez situado el edificio escénico de Medellín en coincidencia con la planta, se observa que el trazado de la *frons pulpiti*, con sus nichos y exedras es muy similar, tan sólo en Ostia se añaden a los lados dos nichos en arco de círculo a los extremos. El tamaño del escenario sería coincidente en ambos teatros. Así el tamaño de Ostia deducido por el *hyposcaenium* y por la posición del muro de fondo es casi idéntico a Medellín.

En la sección se presentan escasas coincidencias. El teatro de Ostia tiene menos pendiente, debido probablemente a su construcción totalmente artificial. La solución de la *summa cavea* presenta algún parecido en los pasajes interiores, aunque hay que considerar que el teatro de Ostia fue totalmente modificado en esta zona en la ampliación tardía.

El teatro de Ostia, en su configuración augustea, ha sido mencionado por Pensabene y Nuccio como uno de los reflejos del teatro de Marcelo de Roma (Pensabene & Nuccio, 2010), por lo que estaría relacionado de esta forma con Medellín.

Pompeya.

El primer investigador en establecer similitudes entre el teatro romano de Medellín y otros teatros romanos, como ya expuse al principio de la tesis, fue Mariano del Amo (Guerra Millán, 2009), quien dató el teatro de una fecha próxima a la edificación del teatro de Mérida, cuya dedicatoria conocemos a través de la gran lastra epigráfica de 15 a 16 a.C. (Mateos Cruz & Pizzo, 2011, pág. 3). En las conclusiones de sus memorias, Mariano del Amo estableció una correspondencia "con absoluta certeza" con la segunda fase del teatro grande de Pompeya hacia el 75 a.C. (Guerra Millán, 2009, pág. 109), lo que le hizo datar el teatro de Medellín de la segunda mitad del siglo I a.C. y acaso a finales de ese siglo.

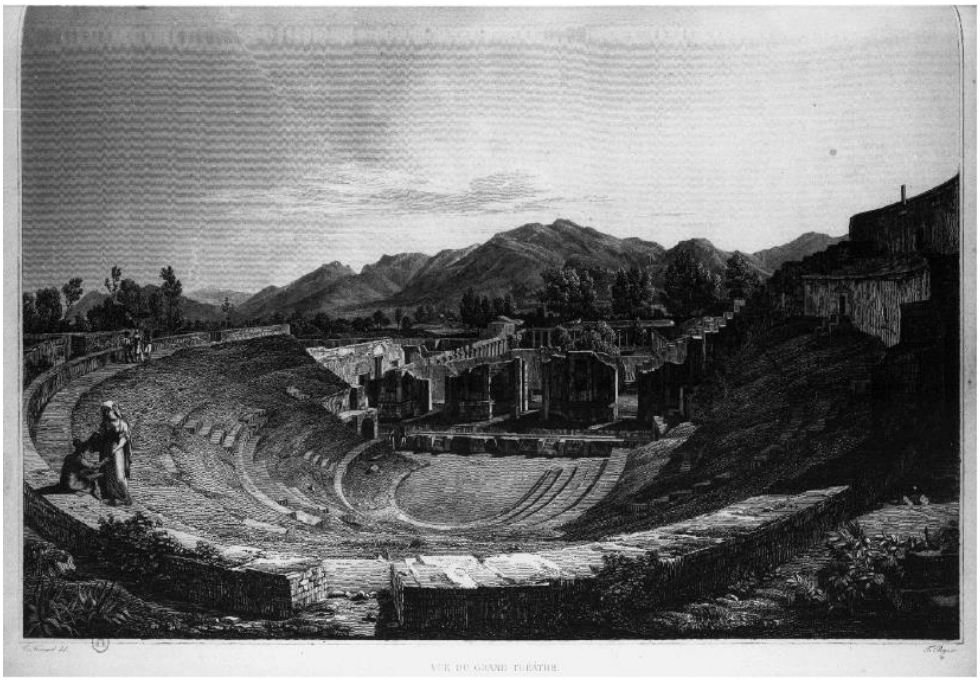


Fig. 278: Aspecto del teatro grande de Pompeya, grabado de Mazois y Gau (Reproducción: (Mazois, 1838)).

El teatro grande de Pompeya presenta una historia compleja, ya que es un teatro helenístico en el que se realizaron diversas modificaciones hasta llegar a la disposición cristalizada en la erupción de 69 d.C. Esta peculiar característica fruto del desgraciado evento histórico ha permitido la conservación de los restos en un estado excelente. Sobre la historia del edificio hay numerosas teorías, y ha sido objeto de muchos estudios a lo largo de la historia.

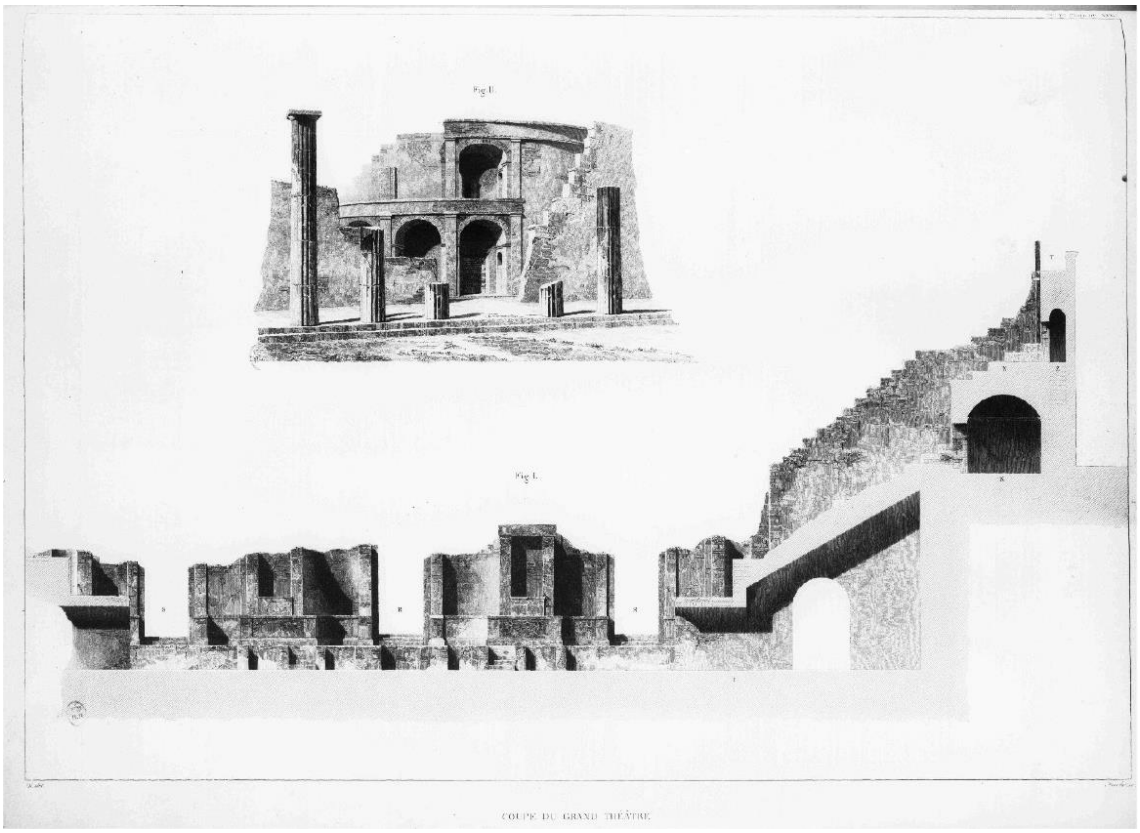


Fig.279: Aspecto del exterior de la cavea y sección parcial por el frente escénico del teatro grande de Pompeya de Mazois y Gau (Reproducción: (Mazois, 1838)).

En la descripción de Neppi (Neppi Modona, 1961, pág. 88) se mencionan las hipótesis cronológicas de Mau (Mau, 1916), aunque se siguen las de Byvanck (Byvacnk, 1925). Según este autor se presentan tres fases, una primera del siglo III a.C. Una segunda del 75 a.C. en la cual se cubrieron los *parodoi*, estableciendo así una relación con el edificio escénico. Se elevó el nivel de la *orchestra* y se modificó el edificio escénico eliminando los *parascaenia* anteriores. Por último, en una tercera fase del principio del siglo I. d.C., costeada por M. Olconio Rufo y M. Olconio Celere y realizada por el arquitecto Marcus Artorius Primus, se sustituyeron las gradas de tufo de la *cavea* por otras de mármol, se dispuso una *crypta* y sobre ella la *summa cavea* y se realizaron los *tribunalia* sobre la salida de los *parodoi*. En esta reforma se bajó el nivel de la *orchestra*, y se dispusieron las gradas de la *proedria*, se bajó el nivel del escenario y se dispusieron los elementos necesarios para el *aulaeum*. El frente escénico fue redecorado y se remodelaron las puertas y el terreno alrededor del edificio escénico. (Neppi Modona, 1961, pág. 94). Esta explicación es también sostenida por Maiuri (Maiuri, 1942).

Es importante también resaltar que, aunque se aprovechó una colina preexistente, fue necesario realizar importantes obras con la disposición de paredes circulares y radiales y el añadido de *aggestus* para conseguir la pendiente necesaria, como se comprobó en las excavaciones realizadas en 1951 (Neppi Modona, 1961, pág. 94).

La fijación del tamaño de la *cavea* provino, según estas excavaciones de la reforma de los Olconi, ya que anteriormente era unos once metros menor.

Para realizar la comparación se han utilizado los dibujos aportados por Mazois (Mazois, 1838).

Las coincidencias con el teatro grande de Pompeya, como indicó Mariano del Amo, son abrumadoras. Habría que reconocer una relación entre ambas intervenciones.

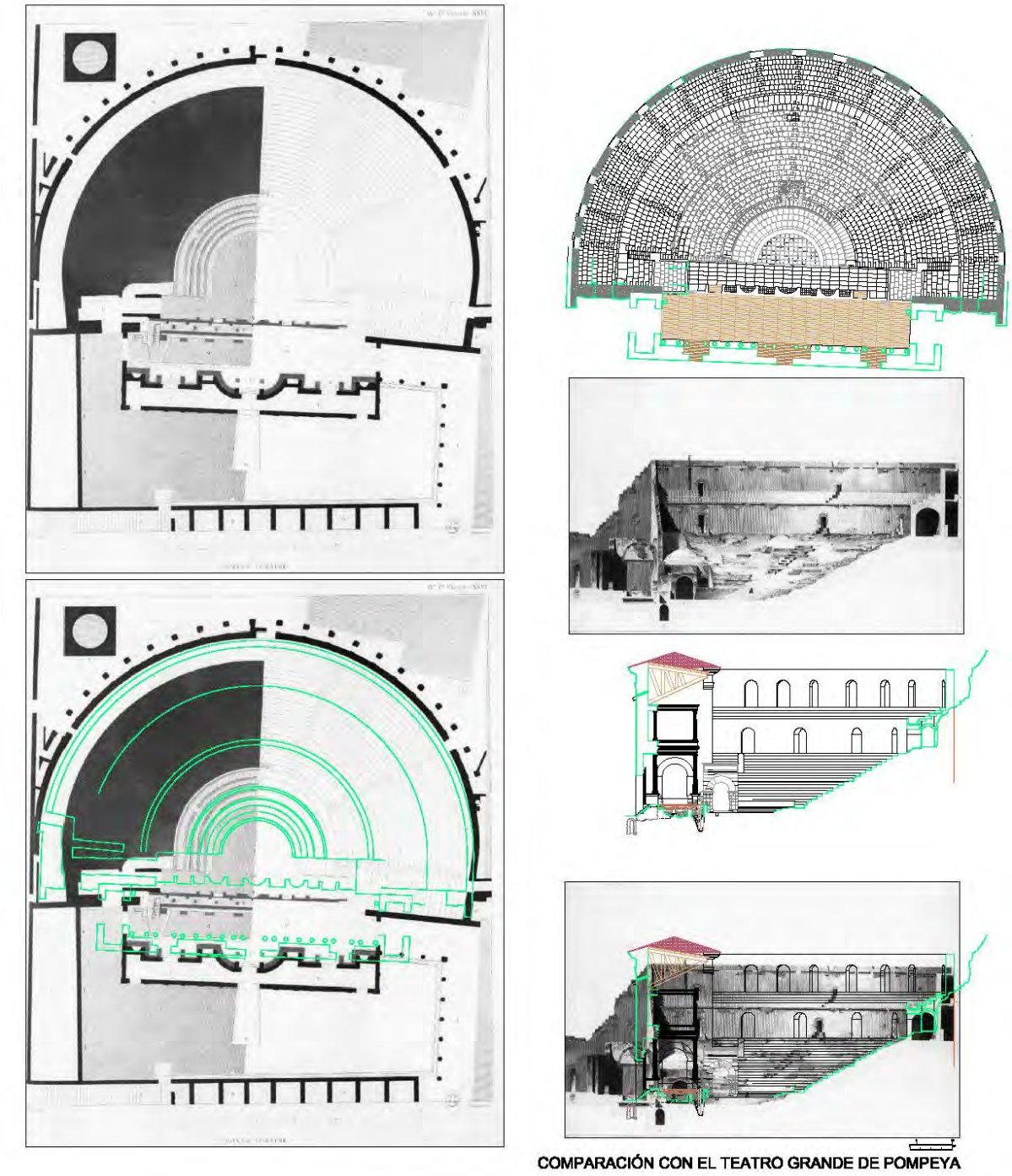


Fig. 280: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de Pompeya (izquierda) (Dibujo: autor)

Coincidencia 1.

Ambas intervenciones se producen en el mismo momento temporal, ya que según los autores anteriores la intervención de los Olconi está datada del año 1 d.C., por ello ambos pertenecen a la misma etapa de la fase augustea de los teatros. La fecha de la realización de la reforma de los Olconi está datada a través de la abundante epigrafía que dejaron en el propio teatro. Así por ejemplo la inscripción CIL X 837, que celebra a M. Olconio Rufo como duunviro por cuarta vez como *tribunus militum a populo*, dignidad concedida directamente por Augusto, de quien también aparece en la inscripción como sacerdote. Esta inscripción está fechada en el año 2 a.C. Por los estudios de Nicolet (Nicolet, 1967) se sabe que los cargos de M. Olconio

Rufo comenzaron hacia 20 a. C. y finalizaron hacia 14 d.C., fechas en la que deben enmarcarse la realización de las reformas del teatro grande de Pompeya.

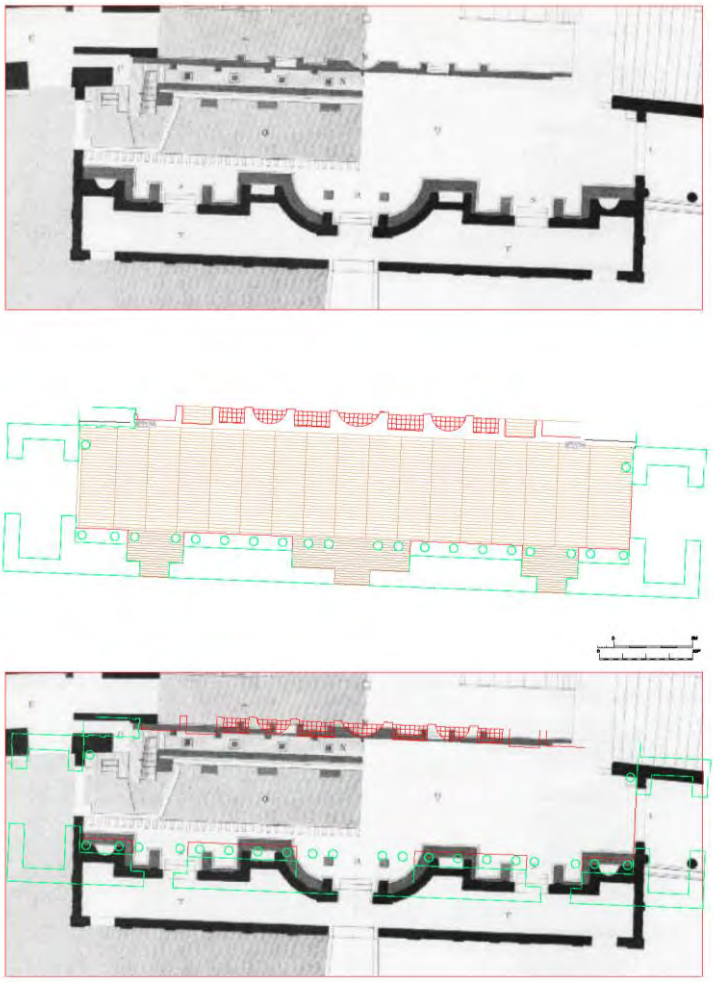


Fig. 281: Comparación entre el frente escénico del teatro de Pompeya (arriba) y el de Medellín (centro). En la parte baja se superponen los dos, observándose las coincidencias (Dibujo: autor)

Coincidencia 2.

El tamaño de la *cavea* es casi exactamente el mismo. El diámetro externo del teatro de Medellín es de 61,10 m/206,5 *p*. Neppi indica para el teatro grande de Pompeya un diámetro de 62 m. (Neppi Modona, 1961, pág. 89). Sear presenta un diámetro de 60 m para la tercera fase (Sear F. , 2006), esta similitud es muy llamativa.

No coincide el tamaño de la *orchestra* ya que el diámetro de Pompeya de 12,49 m es ligeramente superior al de Medellín de 10,05 m. No obstante, coincide el diámetro del arranque de la segunda grada de la *proedria* de Medellín con la *orchestra* del teatro de Pompeya.

Coincidencia 3.

La solución en *crypta* de la base de la *summa cavea*, y la disposición de esta sobre el pasaje con la presencia de un *balteus* hacia la *cavea* es muy similar. Si bien la bóveda y el *ambulacrum* son de mayor tamaño en Pompeya, la solución global es la misma. El número de gradas sería ligeramente mayor en Medellín debido a que no dispone de la galería secundaria externa que presenta Pompeya. No obstante, el tamaño en planta en conjunto de Pompeya es el mismo que en Medellín y la sección presenta evidentes semejanzas. Así la altura del muro de *balteus* hacia la *cavea* sería la misma.

Coincidencia 4.

La pendiente del graderío es coincidente en ambos teatros, como se puede ver en la sección superpuesta. A pesar de que la distribución varía en cuanto a la presencia de *praecinctio* en Medellín.

Coincidencia 5.

La presencia de *aditus maximi* en recodo sigue el mismo sistema, aunque en Medellín se presenta una traza más desarrollada y elaborada, debido a que en Pompeya estos pasajes son el resultado de la adaptación de sistemas anteriores del teatro. La resolución de los *tribunalia* y la disposición de las bóvedas de los *aditus maximi*, junto al arco de salida de la *orchestra* es muy parecida. Igualmente, la presencia de un acceso restringido o *vomitorium* a los *tribunalia* es muy similar en los dos teatros.

Coincidencia 6.

El sistema de entradas al teatro, con dos grandes *aditus* en la parte baja y entradas perimetrales a través del *ambulacrum* para la parte alta de la *media cavea* y por la parte superior e independiente para la *summa cavea*, a través de un recorrido perimetral, es el mismo en ambos teatros.

Coincidencia 7.

En ambos teatros se reutilizó una colina preexistente. Aunque en Pompeya se realizó un sistema de muros concéntricos y radiales de apoyo sobre la colina y en Medellín no se presenta esta estructura de cajones, en ambos teatros se usó el sistema de rellenos o *aggestus*, para disponer las gradas encima.

Coincidencia 8.

El tamaño del escenario es muy similar. Es sabido que los Olconi modificaron el tamaño del escenario eliminando los *parascaenia*. Si en Medellín se eliminaran los estrechos *parascenia*, la parte central del edificio escénico en anchura y en profundidad sería la misma que en Pompeya, así en Medellín el escenario tiene 35,16 m de ancho por 7,04 m hasta el borde de la cornisa de la *frons pulpiti*. En Pompeya estas medidas son de 33,36 m de ancho por 7,15 m de medida transversal. Esta coincidencia es relevante. El tamaño de las puertas de los *parascaenia*, que en Pompeya no existen por lo que hay un acceso directo a las *versurae*, es casi idéntico en ambos teatros. No coincide, sin embargo, el trazado de la *scaenae frons*. Ambas tienen tres puertas, pero en el caso de Pompeya los nichos de las *valvae hospitalia* son mayores y el nicho de la *valva regia,* aunque parecido en tamaño es curvo en Pompeya. En Pompeya dada la carencia de *parascaenia*, se dispuso un edificio en la parte posterior del conjunto escénico que no se presenta en Medellín. No obstante, el grosor del muro de fondo en el que se dispone la columnata es muy similar en la zona de las *valvae hospitalia* de Pompeya con el de Medellín. Coincide también la altura del escenario.

Dado que el teatro de Pompeya presenta una planta en herradura, el edificio escénico se encuentra más alejado del centro de la *orchestra* de lo que ocurre en Medellín. La diferencia es la dimensión de la prolongación de la *proedria* en forma de herradura, que en Pompeya es de unos 3,35 m. El edificio escénico de Medellín está unos 3,17 m más cerca del centro de la *orchestra* luego parece que esa sería la razón para la separación mayor del edificio escénico existente en Pompeya.

Coincidencia 9

El sistema del *aulaeum* y la disposición de la sala de máquinas es muy similar entre ambos teatros.

Conclusión.

La cantidad de indicios y coincidencias, a veces muy llamativas en la exactitud, hacen suponer que, como dijo Mariano del Amo, hay una relación de dependencia del teatro de Medellín con respecto al teatro grande de Pompeya.

Praeneste.

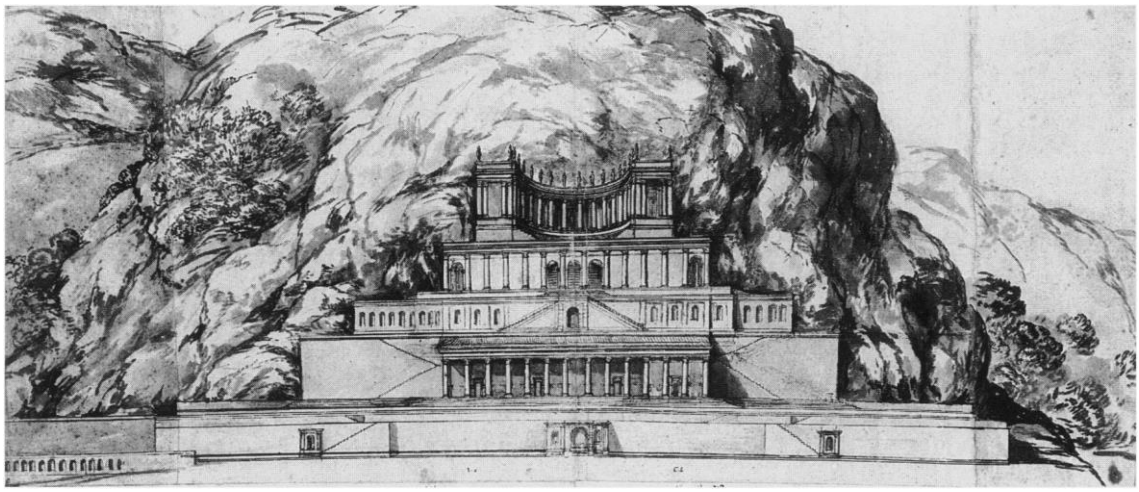


Fig. 282: Reconstrucción del templo de la Fortuna de Praeneste según Pietro da Cortona (Reproducción: Berlín, Kupferstichkabinett, KdZ 26441)

Praeneste constituye otro ejemplo de Santuario que incorpora un teatro. En este caso en la parte más alta de gran complejo, y justo bajo la parte principal del santuario se presenta el graderío, que queda abierto a la magnífica vista que ofrecen las gigantescas terrazas descendentes sin edificio escénico. De nuevo nos encontramos ante uno de los ejemplos arquetípicos de la arquitectura de los santuarios del Lacio, el graderío ligado a un santuario y la modificación del terreno a través de grandes estructuras artificiales con amplísimo dominio del paisaje. Cicerón menciona la construcción de edificios escénicos de madera que se erigían con ocasión de los *ludi* y que posteriormente se desmontaban. Se trata, de nuevo, de un predecesor, procedente del 130 al 100 a. C. (Sear F. , 2006, pág. 133), de Medellín.

No deja de resultar llamativo que el diámetro de este graderío sea de 59 m, quedando de nuevo muy próximo al diámetro de la *cavea* de Medellín.

Roma.

Los teatros de Roma, Pompeyo, Marcelo y Balbo superan claramente las dimensiones del teatro de Medellín. No obstante, ya he mencionado en la parte correspondiente a la anaparastasis, la línea que une al teatro de Marcelo y al de Medellín, como se ha visto ya reflejado en *Casinum* y *Ostia*. En cualquier caso, el grado de destrucción de los teatros de Roma provoca el tener que trabajar con hipótesis.

Terracina.

Terracina no sólo acoge el lugar del magnífico santuario en la cúspide del monte junto al mar, nuevo caso de los santuarios del Lacio, sino que también cuenta con un teatro.

Este teatro es otro de los que presentan similitudes con Medellín en cuanto al tamaño de la *cavea* de 60 m (Sear F. , 2006, pág. 139), así como por su orientación al suroeste. Lamentable su estado de conservación es lastimoso, habiendo sobrevivido muy pocos restos. Se conservan dos bases de estatua para Cayo César y Lucio César presentándose así de nuevo la relación con Agripa. (Mainz, 2024) . Para el plano se ha utilizado el dibujo de M. Marchetti, publicado en Cassieri, *Terracina* Tav. I, así como por el plano que esta misma autora recoge, junto a colaboradores (Cassieri, Gregori, & Refalo Bistagne, 2019). En los últimos años se han

realizado importantes intervenciones de investigación, recuperación y puesta en valor de los restos que han sacado a la luz este importante edificio, que había sido absorbido y desfigurado por edificios posteriores.

Fig.283: Dibujo romántico de *Tusculum* (Reproducción: Repositorio de la Escuela Española de Historia y Arqueología).

La comparación con la planta de Cassieri presenta coincidencias notables. Así la posición y el tamaño de la *orchestra*. Junto a ello el perímetro de límite de la *media cavea* es el mismo en ambos teatros. Más confuso resulta el perímetro exterior y la disposición de la *summa cavea* que varía entre el plano de Cassieri y la propuesta hipotética de Marchetti. En el caso de Marchetti la disposición de la *orchestra* es idéntica. También es similar, en esa propuesta la disposición de los *analemmas* diametrales para la *ima cavea* y la posición de los *tribunalia*. En cuanto al edificio escénico existen importantes diferencias puesto que en el caso de *Terracina* el edificio era mucho más pequeño y de menor fondo y aún se encuentra en estado de investigación. Es importante también destacar su posición inmediata al foro y a un templo.

Tibur.

El santuario de Hércules Vencedor en Tibur es otro de los ejemplos arquetípicos de la arquitectura de los santuarios del Lacio, de nuevo se constatan aquí de forma paradigmática la presencia del templo dentro de un gigantesco santuario en relación con un graderío y una colosal disposición en terrazas. El diámetro de la *cavea* es ligeramente superior a Medellín con 70 m de diámetro. (Sear F. , 2006, pág. 139)

Es importante mencionar también el teatro latino de la cercana Villa de Adriano. Este edificio, posterior al teatro de Medellín ya que fue construido durante el reinado del emperador (117-138 d.C.), presenta el mismo diámetro en planta de 61 m y se orienta también hacia el sur. (Sear F. , 2006, pág. 140). Por ello es posible que, en cierto modo, ya que se trata de un edificio

simbólico como el resto de la arquitectura del fantástico complejo, obedeciese a unas constantes que se mantenían para los teatros de tamaño mediano.

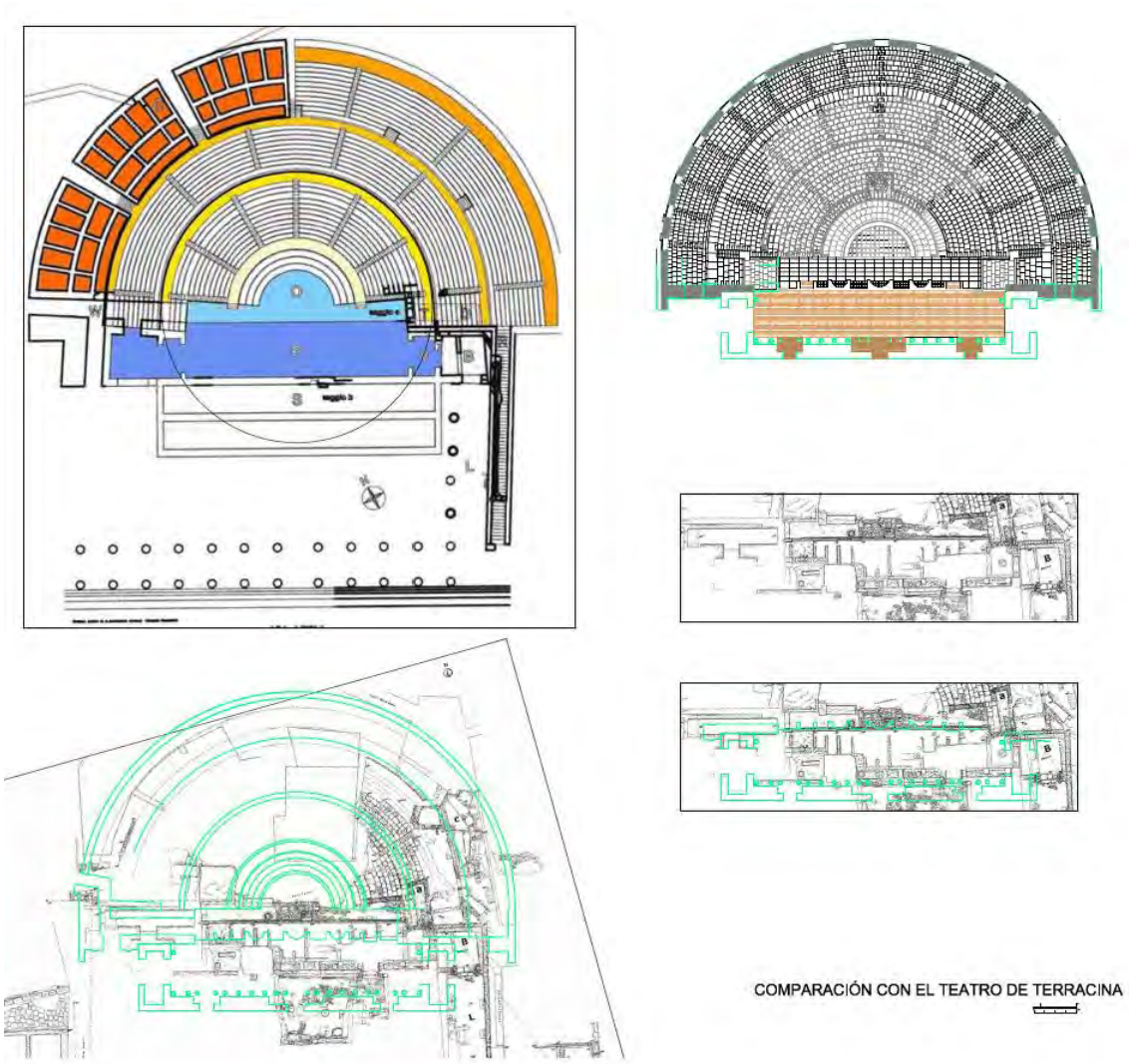


Fig. 284: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de *Terracina* (izquierda) (Dibujo: autor).

Fig.285: Avanzi della Villa di Mecenate a Tivoli ... Dibujo de Piranesi de uno de los laterales del templo de Hércules Victor en Tibur (Reproducción: (Piranesi, 1756)).

Tusculum.

El teatro de *Tusculum* resulta tener una planta bastante menor que el caso de Medellín, siguiendo así el tipo de teatro de tamaño inferior a Medellín que hemos visto reflejado en *Herculanum*. La datación de este teatro varía según los autores que lo han estudiado. Así Lauter lo data en 100 a.C., Coarelli en la primera mitad del siglo I a.C., Courtois lo define como tardo republicano y Frézouls como tardo republicano o de los primeros tiempos de Augusto. (Sear F. , 2006, pág. 141). La inscripción de Caius Caelius Rufus fija la fecha de actividad de reformas en la época de Augusto, debido a que Rufus fue cónsul en 17 d.C. El teatro ha sido objeto de un extenso programa de excavaciones por parte de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma junto al CSIC y de una publicación reciente de 2021 por parte de Oliva Rodríguez, Josep A. Remolà, Jacinto Sánchez Gil y Diana Gorostidi. Es destacable la relación del teatro con el inmediato foro.

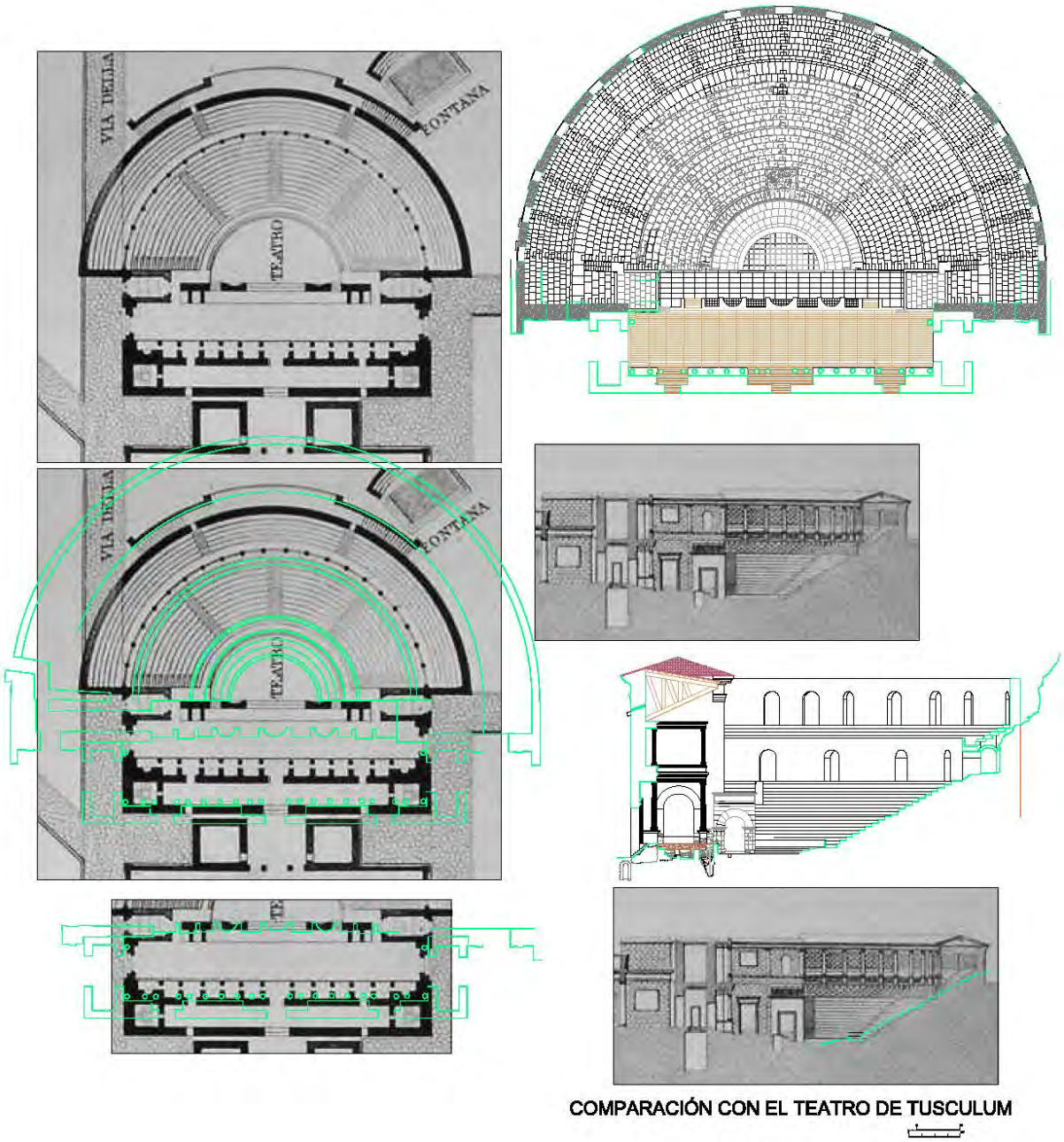


Fig. 286: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de *Tusculum* (izquierda) (Dibujo: autor).

Para la comparación en planta y sección se ha utilizado el idealizado esquema de Canina. En planta se observa que la extensión de la *ima cavea* de ambos teatros, *Tusculum* y Medellín es muy similar. También el arranque de la *ima cavea* es casi coincidente, por lo que se puede asimilar una *ima cavea* con la otra. El teatro de *Tusculum* carece de *media cavea*. si se considera el diámetro del círculo que incluye las escaleras de acceso posterior de *Tusculum* coincidiría con el extremo de la *media cavea* de Medellín.

El edificio escénico está más cercano al centro de la *orchestra* en *Tusculum*, fruto de su menor tamaño global. La dimensión del escenario de Medellín en largura es casi igual a la del edificio escénico de *Tusculum*. El escenario de *Tusculum* carece de *parascaenia* por lo que sus dimensiones se asemejan mucho a las de Medellín. También es muy similar la profundidad del escenario. Dado que en *Tusculum* se presentan los almacenes en la parte posterior del escenario, no se corresponden la posición de las *valvae hospitalia*. La disposición rectilínea del frente escénico es muy semejante en ambos teatros, la posición de las columnas es casi coincidente, aunque el frente escénico de Medellín era más amplio y contenía un número mayor en los extremos.

La sección presenta la misma pendiente. Si se considera en *Tusculum* la *ima cavea* y la *summa cavea* bajo pórtico que plantea Canina, la altura total suma de ambas partes igualaría a la suma de *ima cavea* y *media cavea* en Medellín.

Italia. Lucania y Brutii.

Según los criterios de selección establecidos no parece presentarse ningún caso comparable en la Regio II de Apulia et Calabria, debido a que los teatros *Beneventum* y *Lupiae* son de mucho mayor tamaño y el de *Herdoniae* es muy mal conocido. El teatro de Tarento que presenta tantas reseñas en la literatura clásica no ha sido hallado. Por ello paso a examinar la Regio III de Lucania et Brutii. No se consideran los teatros de *Elea*, *Gioiosa Iónica* o *Grumentum* debido a que resultan de un tamaño sensiblemente inferior al de Medellín. El teatro de *Locri Epizephyrii* presenta un diámetro parecido, de 65 m, pero resulta tratarse de un teatro de estilo griego procedente del siglo IV a.C. (Sear F. , 2006, pág. 147). Similar condición presenta el teatro de *Metapontum* que además tiene un tamaño considerablemente mayor. Los pequeños teatros de *Paestum*, o *Rhegium* no son tampoco comparables a los criterios de análisis, igual que *Scolacium* que resulta de un diámetro menor o los poco esclarecidos teatros de *Tegianum Dianum*, *Vibo Valentia* y *Volceii.*

Sibaris-Copia.

Este peculiar teatro presenta una disposición en planta diversa de la de Medellín. Su periodo de construcción parece encontrarse entre la 50 a.C. y la primera parte del reinado de Augusto. (Sear F. , 2006, pág. 145). Presenta la notable coincidencia de tener el mismo tamaño a Medellín. La planta del teatro de *Sibaris* es anómala. El corte que presenta la *cavea* en la zona de la *orchestra* coincide con la disposición de la *praecinctio* separadora de la *ima* y *media cavea* de Medellín. Los muros perimetrales externos son prácticamente coincidentes. La ubicación del edificio escénico varía sensiblemente. Ello se debe a que la traza del teatro de *Sibaris* es sensiblemente infra semicircular. Así el muro posterior del edificio escénico de *Sibaris* coincidiría con la posición del borde externo de la *frons pulpiti* de Medellín. La amplitud longitudinal del edificio escénico de *Sibaris* es semejante a la anchura del escenario de Medellín. No obstante, el escenario y edificio escénico de Medellín son bastante más profundos.

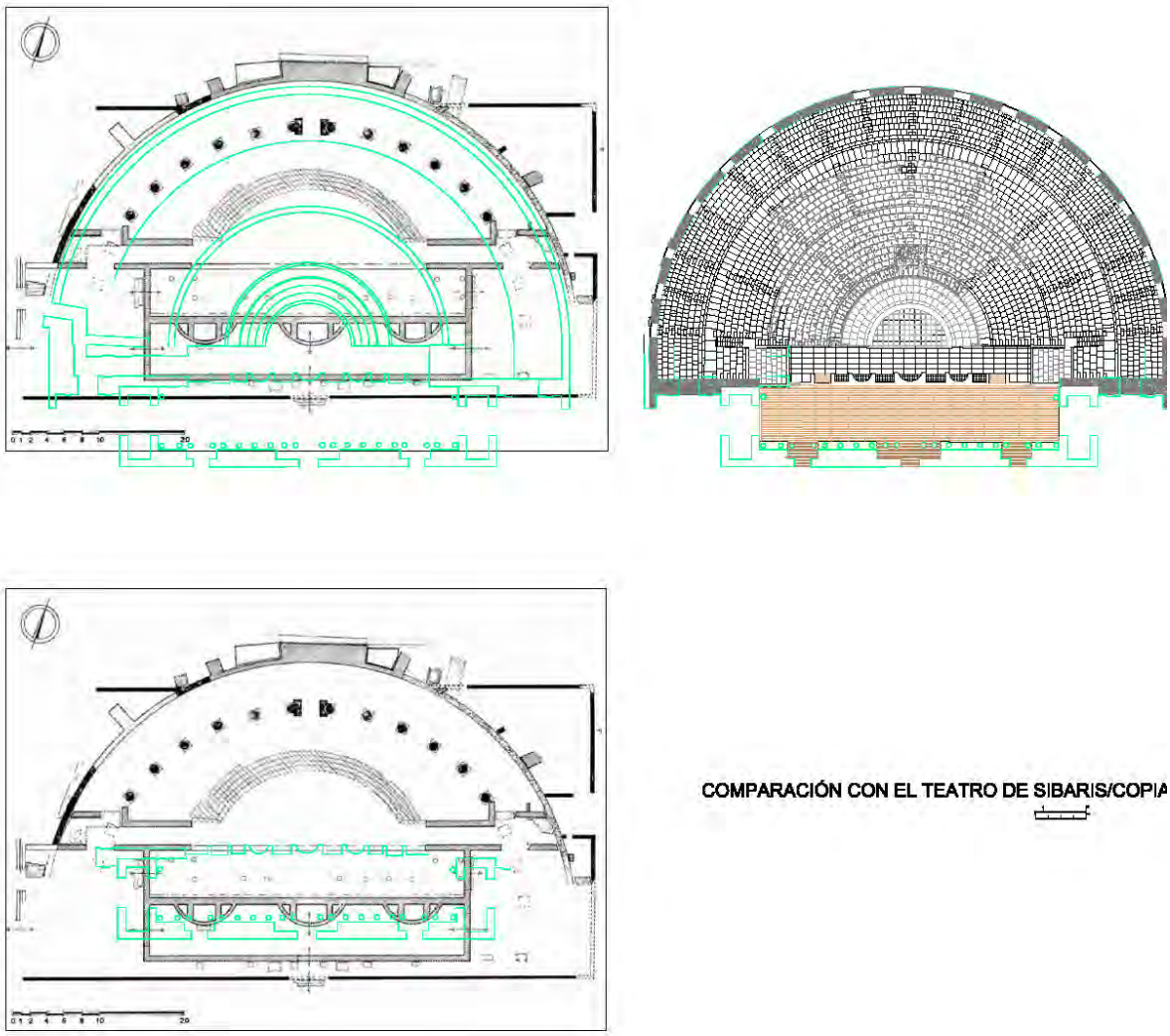


Fig. 287: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de *Sibaris* (izquierda) (Dibujo: autor).

Fig. 288: Dibujo de etapa romántica de *Alba Fucens* (Reproducción: (Nibby, 1819)).

Italia. Samnium

No se incorporan en este análisis los siguientes teatros del Samnium:
Aequiculi /Nersae, por desconocimiento actual de sus características.
Allifae, por no contar con datos actualmente.
Amiternum, por tener una cavea excesivamente grande de 80 m.

Aquae Cutiliae, por no existir datos sobre la disposición arquitectónica.
Cluviae, por se el diámetro excesivamente pequeño de 40 m.
Corfinium, por ser el tamaño de la *cavea* mayor al filtro considerado con 75 m.
Iuvanum, por ser el diámetro menor con 37 m.
Lavernae, por no contar con datos.
Rocavecchia di Pratella, el diámetro de la *cavea* es pequeño con 14,5 m.
Supinum, no se presentan datos.
Teate Marrucinorum, el diámetro es excesivamente grande con 84 m.
Telesia, el diámetro es pequeño con 48,7 m.
Los datos de esta enumeración proceden de (Sear F. , 2006) págs., de 149 a 155.

Alba Fucens.

El teatro de *Alba Fucens* tiene un diámetro de 62,5 m, casi coincidente con el de Medellín. Es un teatro más antiguo ya que procede del siglo I a.C., fue renovado hacia 50 a.C., nuevas reformas se realizaron en la etapa 40-50 d.C. (Sear F. , 2006, pág. 150). Neppi, no obstante, presenta un tamaño superior de 77 m. Este autor informa de la dependencia de un esquema helenístico previo que tuvo como resultado el que no se consiguiera una completa unidad edilicia entre el edificio de la *cavea* y el edificio escénico. (Neppi Modona, 1961, pág. 110). Cuestión esta importante, que ya se ha visto en el caso de Pompeya o Casinum, y que parece arrastrarse como un rasgo de la definición arquitectónica, en ambos casos los edificios escénico y del graderío estuvieron separados por una junta estructural fruto de una construcción por separado. Incluso en la definición edilicia de Medellín se observa también ese cierto desapego o falta de relación entre una parte y otra, *cavea* y edificio escénico y se presenta una junta estructural.

En el inventario de la Oficina Estatal de Arqueología de Maguncia se aclara que el diámetro es de 62,5 m, pero que tras la ampliación realizada a principios del siglo I d.C. se amplió a 77 m. (Mainz, 2024). De nuevo hay que destacar en este caso la proximidad a un templo, el templo de Hércules, con su recinto sagrado que se sitúa inmediato hacia el oeste y la presencia cercana de un esquema foral, con la presencia de una basílica. Existe también otro templo en la cumbre de la colina en la que se apoya el teatro, que recuerda a la posición de la *arx* de la ciudad hispana de Medellín. Este santuario más antiguo que el conocido como de Hércules, llamado *tempio Pettorino*, contó al parece con un graderío propio como se ha visto en los santuarios teatros del Lacio.

Para la planta se ha utilizado el plano de Mertens. (De Visscher, De Ruyt, De Laet, & Mertens, 1954). La comparación revela que, efectivamente, el teatro romano de Medellín tiene el mismo tamaño que tenía el de *Alba Fucens* antes de la ampliación. La posición del final de la *media cavea* del teatro de Medellín coincide con una *praecinctio* bien marcada en *Alba Fucens*. El arranque de la *ima cavea* está ligeramente retrasado, es decir, es de mayor diámetro en el caso de *Alba Fucens*. Frente a Medellín en *Alba Fucens* se sigue la disposición infra semicircular. A partir de esta característica el edificio escénico está más cercano al centro de la *orchestra* en el teatro italiano. El edificio escénico es más profundo en Medellín y en *Alba Fucens* carece de *parascaenium*, aún así la longitud total de ambos edificios escénicos es casi idéntica.

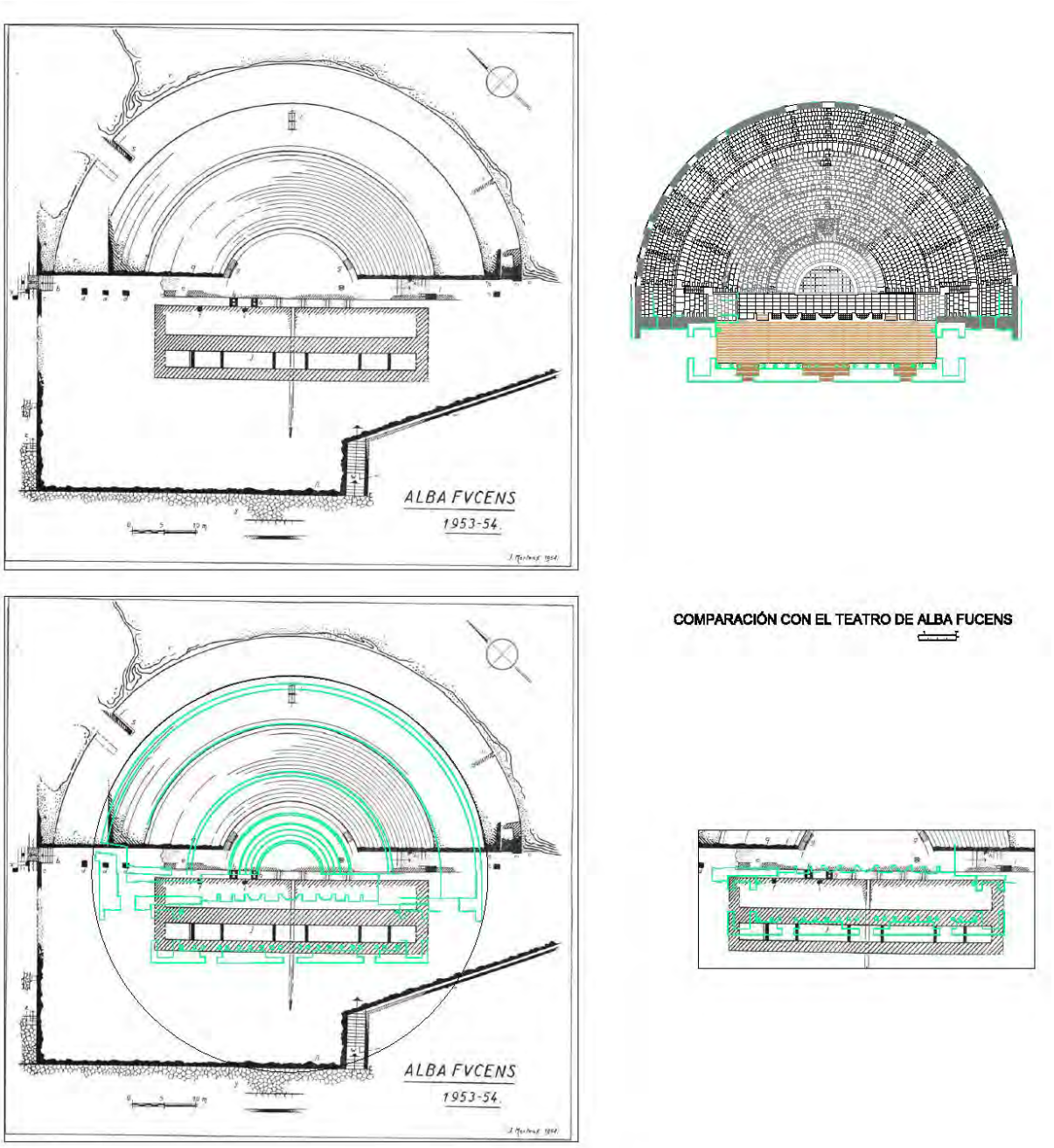


Fig. 289: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de *Alba Fucens* (izquierda) (Dibujo: autor).

Aveia, Fosssa.

Este teatro presenta el mismo tamaño que Medellín, pero está muy poco investigado y con los datos que poseo no puedo establecer una comparación (Sear F. , 2006, pág. 151).

Peltuinum, Civita Ansidonia.

El teatro de *Peltuinum* presenta una dimensión muy similar con 58 m de diámetro para la *cavea*. Está datado de época augustea. (Sear F. , 2006, pág. 152) . Este teatro de nuevo presenta grandes similitudes en cuanto a los temas tipológicos de la disposición en una colina que se aprovecha parcialmente para apoyar el teatro, y la situación inmediata a un santuario que queda colindante al muro de la *cavea*, en un templo rodeado de un pórtico cuadrangular. El estado de conocimiento de este teatro es deficiente. En la superposición de planta se observa

como el perímetro exterior es ligeramente superior en Medellín. La disposición de la *summa cavea* sobre una zona artificial realizada con cajones formados por muros concéntricos y radiales es coincidente en planta. La posición de la *frons pulpiti* con respecto a la *orchestra* es similar a Medellín. También parece haber coincidencia en el tamaño longitudinal del edificio escénico, aunque no lo puedo afirmar en base a los datos que poseo.

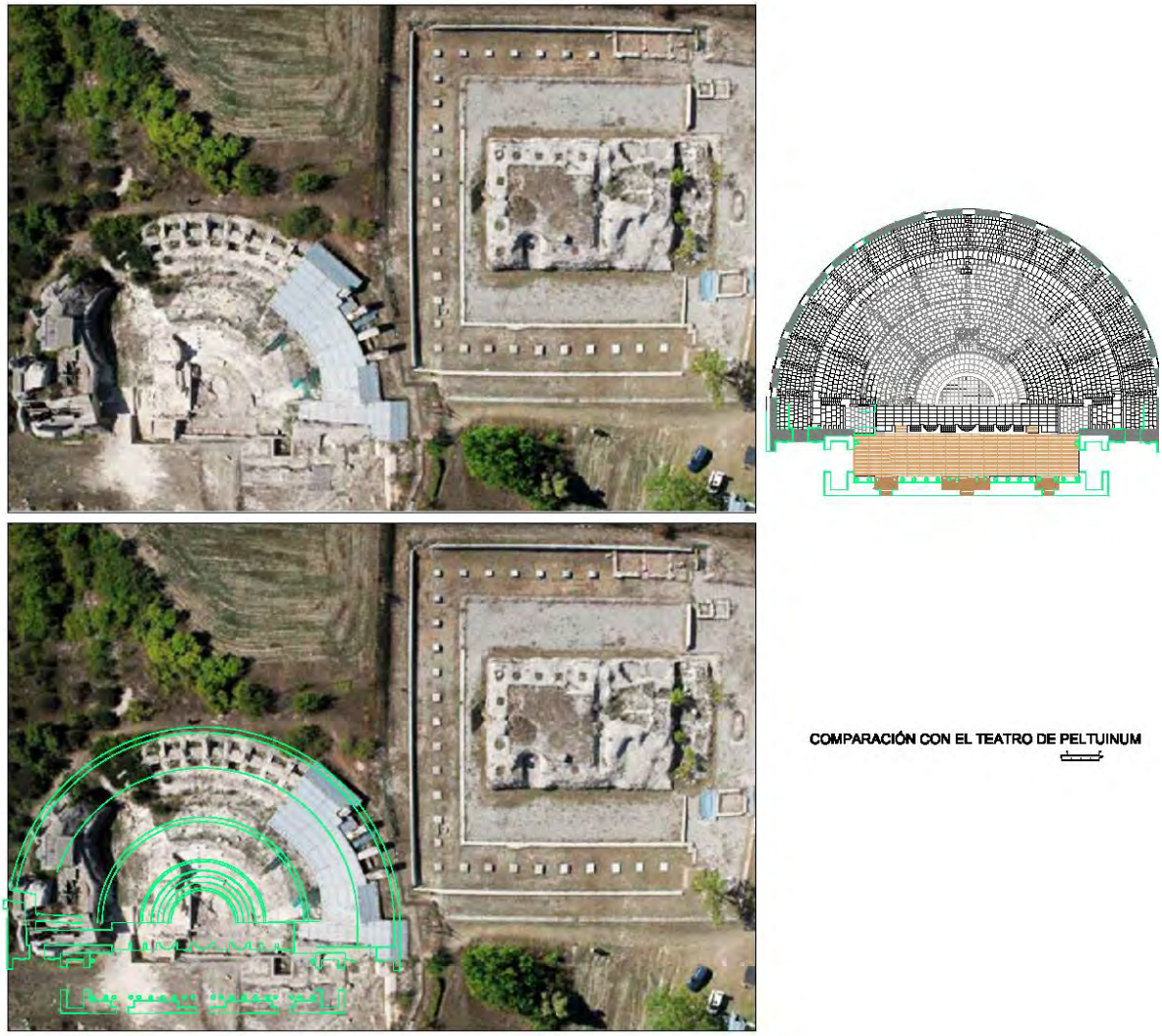


Fig. 290: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de Peltuinum (izquierda) (Dibujo: autor).

Pietrabbondante.

Pietrabbondante conforma de nuevo un arquetipo que ya se ha comentado, el de teatro-santuario ubicado en un aterrazamiento con gran dominio paisajístico, ya estudiado en otra parte de esta tesis. El diámetro de la *cavea* es ligeramente inferior a Medellín con 54 m. En cuanto al edificio de la *cavea*, el diseño de P. presenta una planta que es ligeramente de herradura. El inicio de la *ima cavea* es ligeramente mayor en P. frente a Medellín. Es llamativa la coincidencia de la anchura del escenario, también se presenta entre la distancia de la *frons pulpiti* y la parte posterior de edificio escénico. Si bien en P. gran parte del edificio escénico queda ocupado por un espacio de celdas mucho más amplio. También es muy parecido el tamaño de los *parascaenium*.

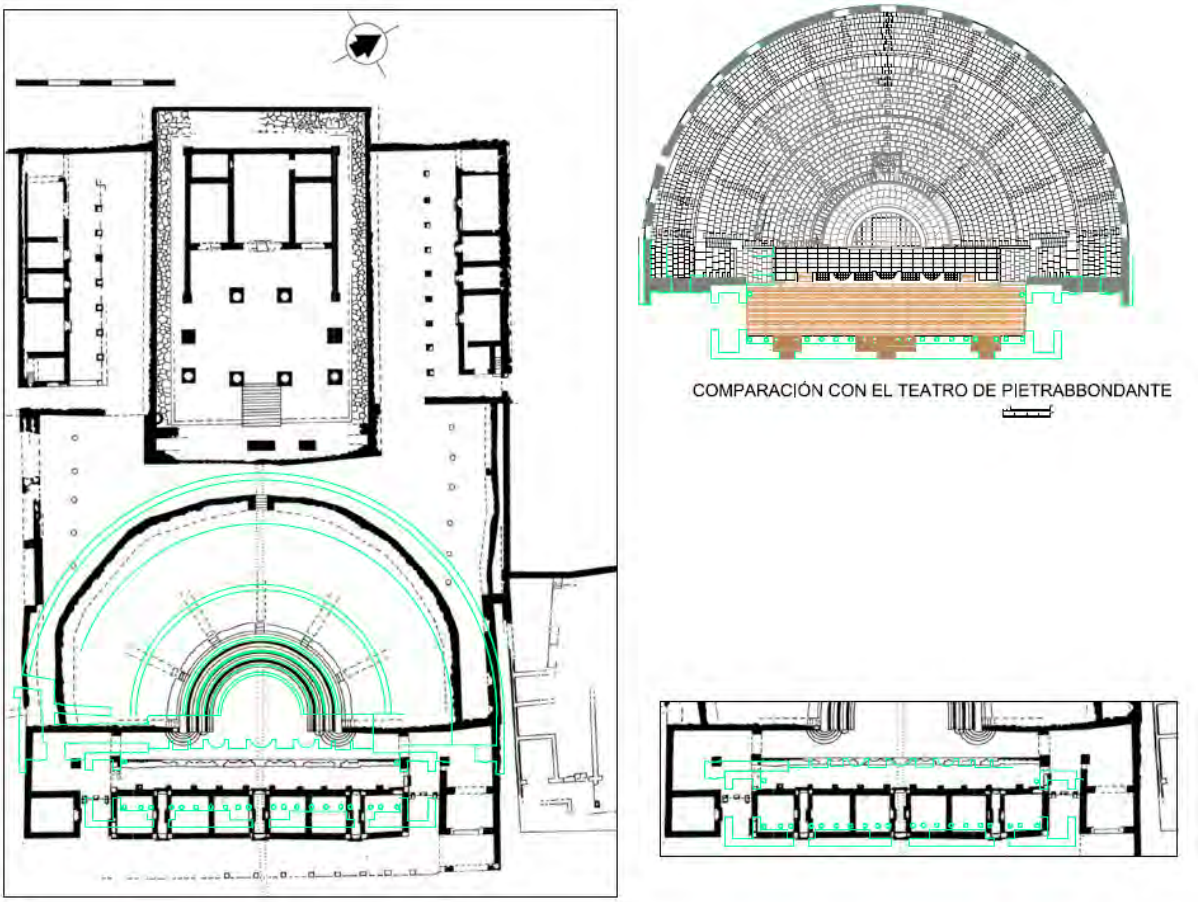


Fig. 291: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de Pietrabbondante (izquierda) (Dibujo: autor).

Saepinum.

El teatro de S*aepinum* presenta de nuevo la misma anchura 61,5 m que el teatro de Medellín. Según Gaggioti data de una etapa tardía de la época augustea siendo el *terminus post quem* la etapa de edificación de las murallas del 2 a.C. al 4 d.C. (Sear F. , 2006, pág. 154). Ello se debe a que el edificio del teatro se superpone a la muralla. En S. la *cavea* se abre hacia el sur como en Medellín. Probablemente contó con un *ambulacrum* abovedado y cuenta con un elaborado sistema de substrucción, compuesto por muros radiales y concéntricos que da lugar a un complejo sistema de cámaras y pasillo. El edificio escénico de S. presentaba frente rectilíneo y estaba estucado, las columnas eran, en parte, de ladrillo estucado. Estas últimas características son reconocibles en Medellín.

La comparación en planta, a través del plano de Gaggioti, revela grandes similitudes. Así el tamaño del edificio de la *cavea* es el mismo. En la zona de la *orchestra* la posición del *balteus* que delimita la *proedria* en S. es coincidente con el arranque de la *ima cavea* en Medellín. El borde de inicio de la *orchestra* coincide con el comienzo de la segunda grada de la *proedria* de Medellín. La *cavea* de S. estaba subdividido en los mismos *cunei* que Medellín. Se presenta una diferencia en la disposición de la *summa cavea*.

La disposición de las *analemmata* es la misma, y muy similar es la disposición de los *aditus maximi*. La ubicación de la *frons pulpiti* es igual, presentándose así la misma dimensión para el *iter*. El fondo del escenario está situado en posición muy similar, aunque el de S. es ligeramente inferior. El escenario de S. está formado por un frente rectilíneo con pilastras proyectantes hacia el exterior de forma rectangular que soportaban a las columnas del frente escénico.

El sistema de apoyo de la *cavea* es diferente, pero ello se debe al diferente planteamiento, debido a que S. se encuentra en un emplazamiento llano.

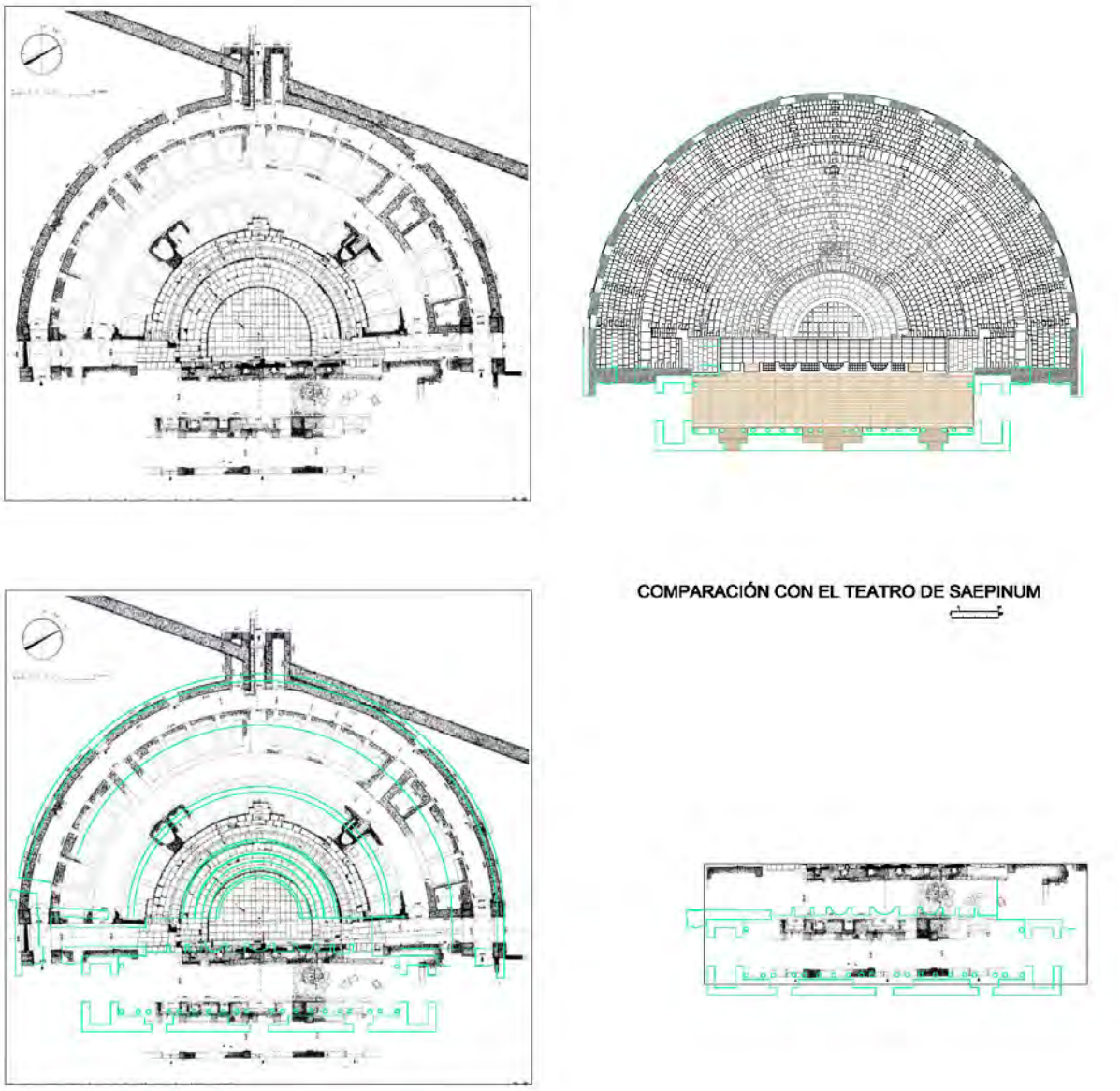


Fig. 292: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de Saepinum(izquierda) (Dibujo: autor).

Italia. Umbria.

No se considera el caso se *Asisium* por no contarse con datos. (Sear F. , 2006, pág. 159). Tampoco se tiene en cuenta a *Hispellum* al ser su *cavea* de 100 m de diámetro. (Sear F. , 2006, pág. 160). Por la misma razón tampoco se considera *Iguvium*. (Sear F. , 2006, pág. 160). Por lo que respecta a *Interamnia Nahars* se presenta falta de datos, lo mismo ocurre con los teatros de *Mons Fereter*, o *Pisaurum*. El teatro de *Mevania* con un diámetro de la *cavea* de 90 m supera los límites establecidos, al igual que el de *Ocriculum*, *Pitinum Mergens*, y *Spoletium.* El teatro de *Ostra* con un diámetro de 44,60 m queda bajo los límites establecidos en este estudio, lo mismo ocurre con *Prolaqueum*.

Carsulae.

El diámetro de 62,7 m es muy similar al de Medellín. Esta datado de época augustea o Julio-Claudia. (Sear F. , 2006, pág. 160). Según la Oficina Estatal de Arqueología de Maguncia el diámetro es de 62 m. (Mainz, 2024). La *orchestra* resulta de un tamaño ligeramente superior en C. y el inicio de la *ima cavea* se realiza en un diámetro ligeramente superior. El teatro de C. es ligeramente infra semicircular por ello el edificio escénico está ligeramente más cerca del centro de la *orchestra*. Aún así el fondo del edificio escénico es muy similar con diferencia de escasos centímetros. La ubicación de los nichos de las *valvae* es muy similar, estando las *valvae hospitalia* prácticamente coincidentes en ubicación. La longitud del escenario de 35,60 m en C. es de 35, 16 m. En C. la *valva regia* tiene un fondo ligeramente curvo.

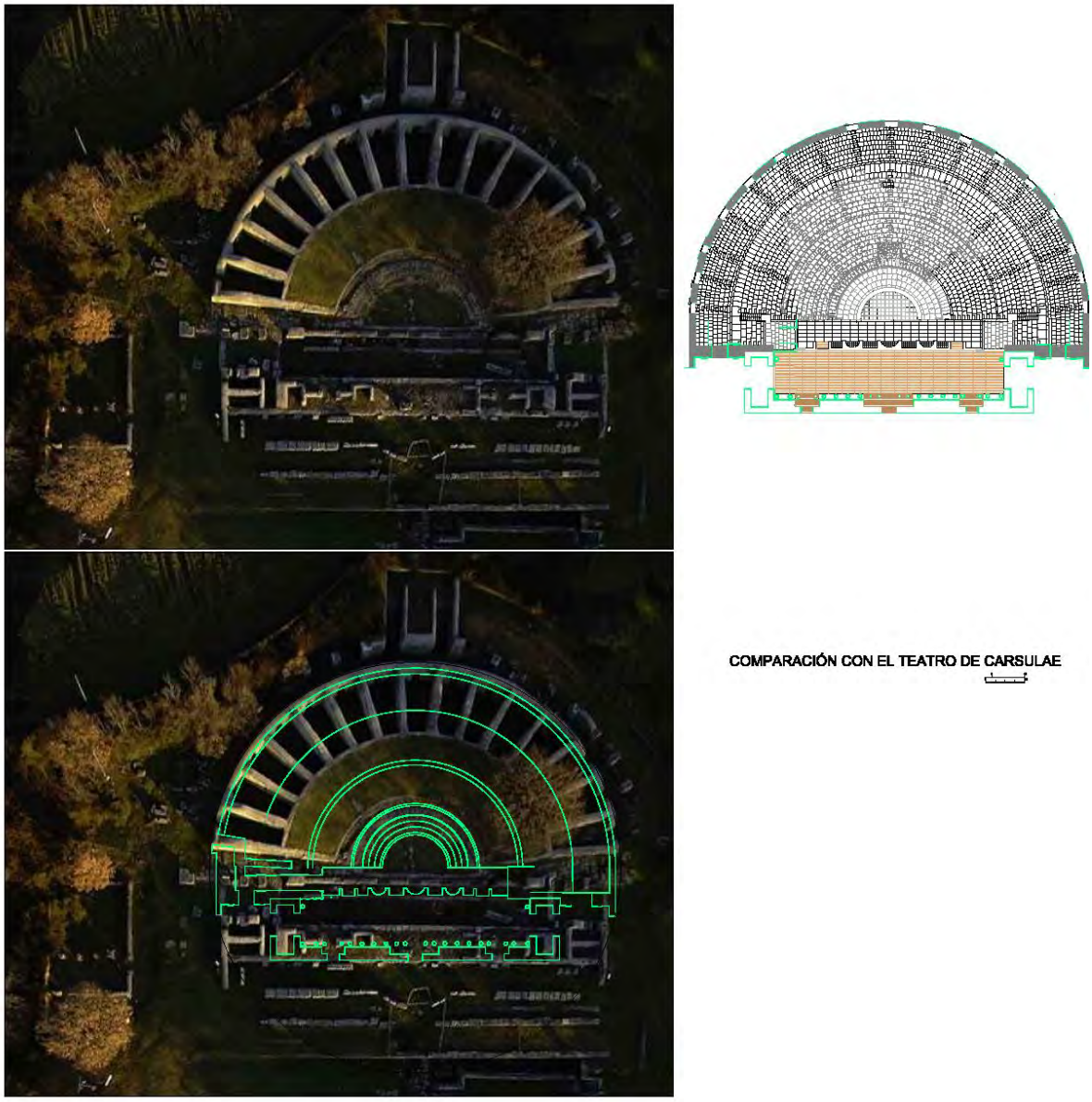


Fig. 293: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de Saepinum(izquierda) (Dibujo: autor).

Tuder.

Presenta un diámetro de 62 m (Sear F. , 2006, pág. 163), muy similar al teatro de Medellín. También está situado en una colina. Lamentablemente es poco visible al haber

quedado sepultado por los edificios del casco histórico de Todi. Por ello no es posible establecer una comparación con este teatro.

Urvinum Mataurense.

El teatro de Urbino presenta un diámetro de la *cavea* de 63 m (Mainz, 2024) o de 65 m. (Sear F. , 2006, pág. 164) por lo que su diámetro es muy similar al de Medellín. Aunque Sear lo data de la primera mitad del siglo I d.C. la Oficina Estatal de Arqueología de Maguncia se refiere a una inscripción que lo liga al teatro de Marcelo de Roma. (Mainz, 2024). No obstante, los datos son muy parciales, y no permiten realizar ninguna comparación. Actualmente están en curso de realización nuevas excavaciones, que pueden aportar mayores datos sobre la estructura de este teatro.

Italia. Etruria.

Para la Regio VII no se consideran por tener una *cavea* con un tamaño superior al considerado los teatros de *Arretium* (90 m), *Falerii Novi* (86 m), *Florentia* (100 m), o *Luca* (89 m). Al contrario, no se consideran por tener un tamaño inferior al considerado los teatros de *Caere* (50 m), *Castelseco* (45m), *Luni* (45 m), *Planatia* (13 m). Tampoco se consideran por falta de datos los teatros de *Castrum Novum*, *Pisa*, *Volsini*, o *Vulci*. (Sear F. , 2006) págs. 164-171.

Faesulae.

Este teatro presenta un diámetro de la *cavea* ligeramente superior al límite considerado con 67 m. No obstante, aparentemente tiene similitudes con Medellín. Para Sear es un teatro de la etapa augustea, para Lugli es de época Claudia, fue restaurado en tiempos de Septimio Severo. (Sear F. , 2006, pág. 166). La parte este de la *cavea* del teatro de F. se apoya en la colina. Es llamativa la presencia de terrazas adosadas a la parte externa de la *cavea* con escaleras que conducen a pasajes excavados en la roca, lo que nos recuerda fuertemente a Medellín. Es muy parecida la disposición de la *crypta* en la base de la *summa cavea* y la presencia de un *ambulacro* con escasas entradas en la parte exterior, a través de los pasajes tallados en la roca y abundantes entradas hacia la parte interior, coincidentes con las *scalariae* junto a otras intermedias. Esto de nuevo, nos recuerda a Medellín.

La comparación se realiza con los planos de Dütschke. En la planta se puede observar como la *orchestra* del teatro de F. es ligeramente superior comenzando en la segunda grada de la *proedria*. La posición del final de la *media cavea* es coincidente. La posición de los *aditus maximi* varía debido a que el teatro de F. presenta una solución infra semicircular. Por ello el edificio escénico se encuentra ligeramente más adelantado. Las dimensiones del edificio escénico son diferentes. La longitud del edificio escénico de Medellín coincidiría con el tamaño de la parte central del edificio escénico de F. que es menos profundo. En cuanto a la sección el teatro de F. presenta una pendiente más pronunciada en el graderío, pero la parte destinada a la *media* y a la *ima cavea* es la misma.

Ferentium.

El teatro de Ferentium presenta una *cavea* con un diámetro de 61,93 m. que se abre hacia el sur- sureste y está datado como tardo augusteo (Pensabene) con redecoración Antonina, y refacción de la *scaenae frons* en etapa de los severos, con reparaciones posteriores. (Sear F. , 2006, pág. 167). Se trata de un teatro que aparenta haber tenido *crypta* bajo la *summa cavea*.

Las similitudes en la planta son importantes. Así los bordes externos e internos de la *summa cavea* son coincidentes. La *orchestra* es de mayor tamaño en F. comenzando en la misma línea en la que se dispone el *balteus* que separa *orchestra* y *proedria* en Medellín. El teatro de F. es ligeramente infra semicircular por lo que el edificio escénico queda situado más próximo a centro de la *orchestra*. El edificio escénico presenta una profundidad similar en ambos teatros, si bien es más ancho en F. La profundidad y complejidad del muro de fondo del edificio escénico es mucho mayor en F.

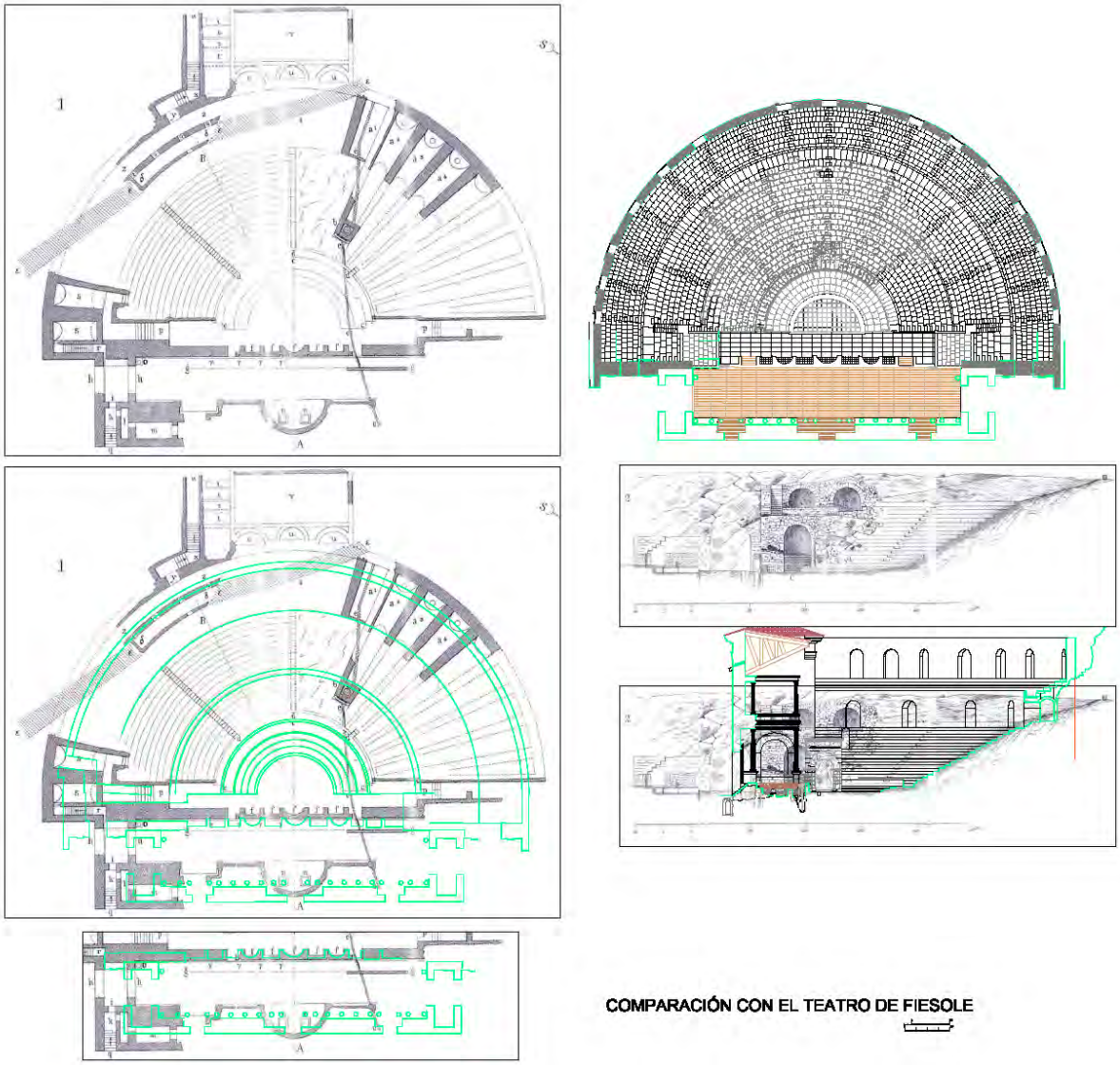


Fig. 294: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de Fiesole (izquierda) (Dibujo: autor).

Volaterrae.

Volterra presenta un teatro con un diámetro de la *cavea* de 63 m muy similar a Medellín. Está datado en el año 2-1 a. C. a través del consulado de Caecina Severus. (Sear F. , 2006, pág. 170). Al igual que el teatro de Medellín se apoya en el terreno natural con la *summa cavea* construida sobre un pasillo de arcos concéntricos.

La comparación en planta presenta ciertos puntos de coincidencia. La posición del arranque de la *ima cavea* es la misma. La *summa cavea* es más reducida en el teatro de V. El teatro de V. presenta una planta infra semicircular por lo que los *aditus maximi* están desplazados con respecto a los de Medellín, al igual que el edificio escénico que está situado

más cercano en el V. No obstante, la disposición de los *aditus maximi* en recodo es similar, presentando casi la misma anchura.

El edificio escénico presenta la similitud del ancho del escenario, de 35, 16 m en Medellín y de 36 m en V. Como se ve una diferencia muy escasa. La profundidad es también muy similar quedando las columnas y la *frons pulpiti* en la misma ubicación. La profundidad de los nichos de las *valvae hospitalia* es muy similar, al igual que la del grosor de ese tramo de muro. Se presenta una gran disparidad por la disposición de la *valva regia* en V. con una gran exedra curva que exige la presencia de estancias que se sitúan al fondo del edificio escénico. Los *parascaenia* son bastante diferentes.

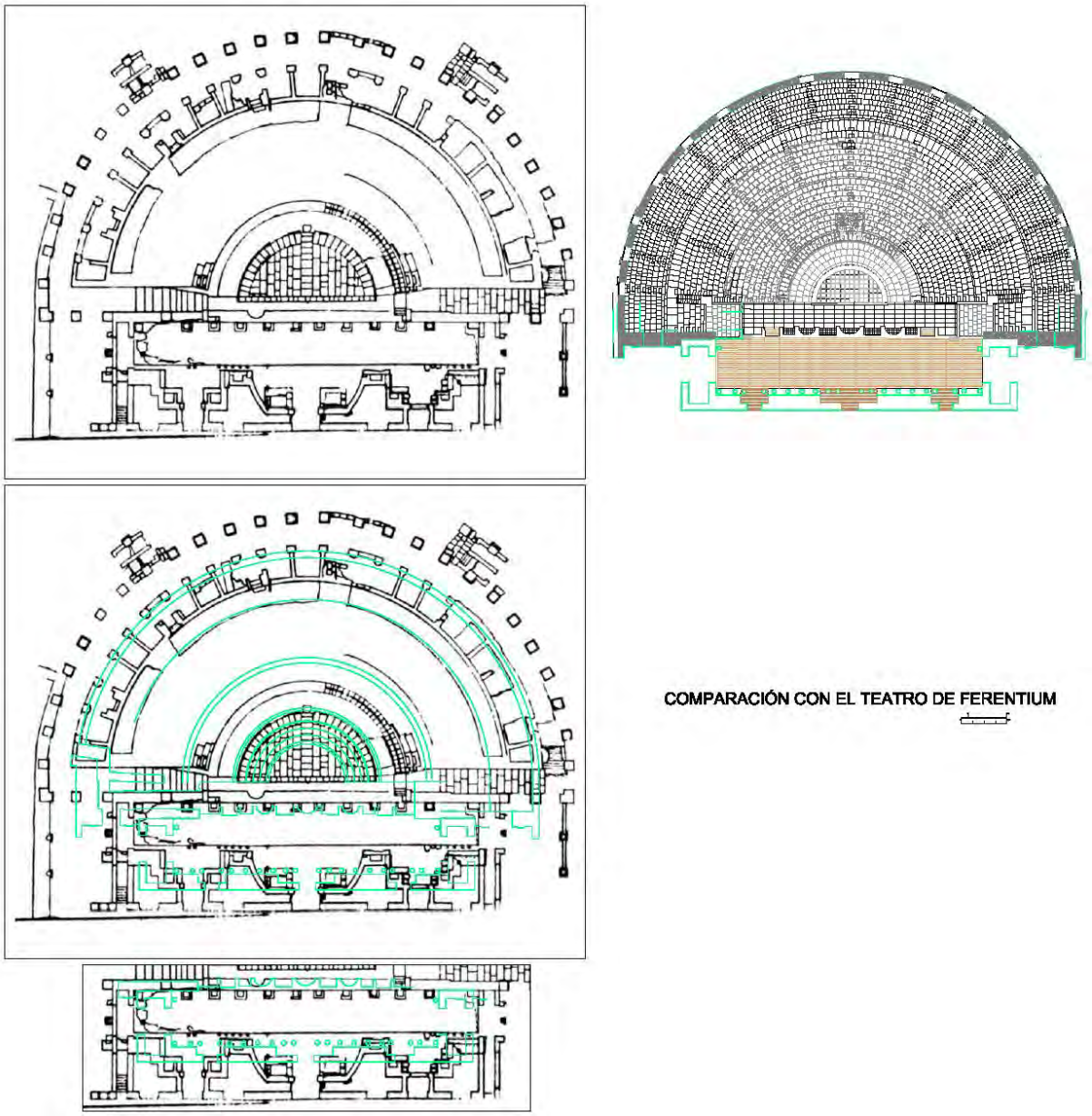


Fig. 295: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de *Ferentium* (izquierda) (Dibujo: autor).

En la sección se presentan también similitudes considerables. Así a pesar de que el teatro de V. tiene una pendiente del graderío ligeramente menor, la posición de la *praecinctio* intermedia es la misma. También es muy similar la altura dada a la base y a la coronación de la *summa cavea* y la disposición de la *crypta,* aunque en V. el *ambulacrum* es mucho mayor debido a que los muros concéntricos que lo delimitan es considerablemente menor.

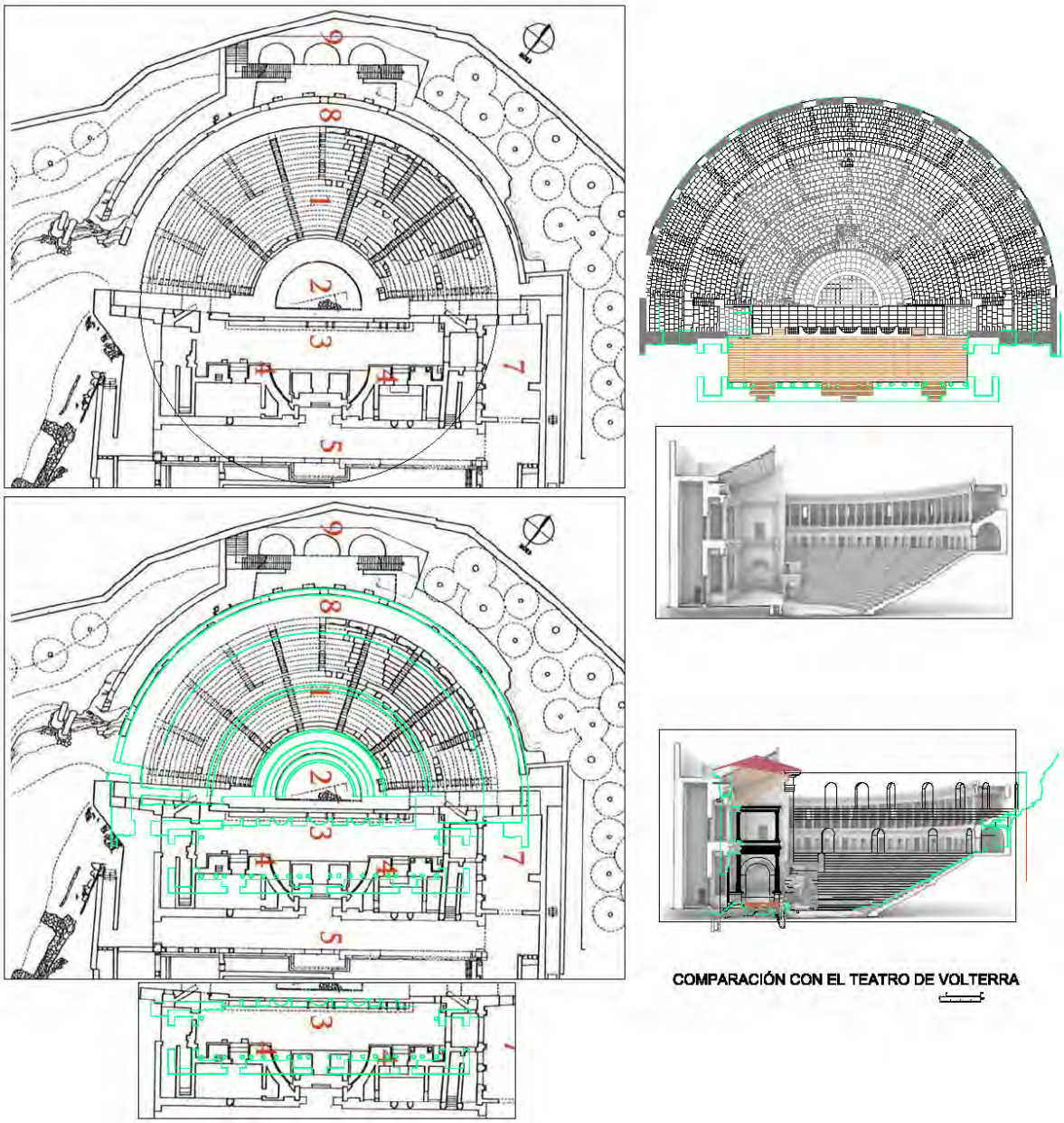


Fig. 296: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de Volterra (izquierda) (Dibujo: autor).

Italia. Venetia et Istria.

Dentro de la Regio X, no se tienen datos suficientes de los teatros de *Acelum*, *Altinum*, *Aquileia Venetiae*, o *Ateste*. Los teatro de *Atria* (41,64 m), *Civitas Camunorum* (56 m) y el de *Montegrotto Terme* (28) resultan ser pequeños para los parámetros considerados. Los teatros de *Brixia* (90 m), *Julia Concordia Sagittaria* (90 m), *Patavium* (94 m), *Verona* (105 m) y *Vicetia* (81,88 m) exceden los límites considerados. Lo mismo ocurre con los dos teatros de *Pola*, el grande (100 m) y el pequeño (88 m). Aunque ambos presenten el frente escénico rectilíneo lo que podrían ser un punto de coincidencia con Medellín a partir de la relación con el teatro de Marcelo en Roma. (Sear F. , 2006) págs. 174-182.

Tergeste.

El teatro de Tergeste con un diámetro de la *cavea* de 64,40 m tiene una dimensión muy semejante a la de Medellín. La datación es sin embargo confusa ya que puede datar del 97 al 102 d.C., según inscripción y a través de la estatuaria y del tipo de construcción según Fuchs. Si bien Verzár-Bass estiman que puede ser augusteo por la presencia de un *sacellum* en la parte alta de la *cavea* y la presencia de una cabeza de Nerón retallada como Tito. (Sear F. , 2006, pág. 180). Dada esta situación dudosa no se incluye en el estudio.

Hispania, Betica.

El teatro de *Baelo Claudia* (70 m) no se considera por su diámetro superior a los criterios y por su datación de la época de Claudio. (Sear F. , 2006, pág. 261). Los teatros de *Canama*, *Carteia* y *Cartima* no se pueden estudiar por la carencia de datos. El teatro de *Corduba* tampoco por la misma circunstancia. No se considera el teatro de *Gades* (85 m) debido a su tamaño superior. (Sear F. , 2006, pág. 261). Sobre los teatros de *Hispalis* e *Iturgi* no se dispone de datos. (Sear F. , 2006, pág. 261). El teatro de *Italica* resulta tener un diámetro superior (75,76 m) al considerado y su datación de principios del siglo I d.C. también lo excluiría de la comparación. (Sear F. , 2006, pág. 262). Por falta de datos no se estudian los teatros de *Julia Constantia Osset* y de *Lucurgentum Hispalense*. (Sear F. , 2006, pág. 262). El teatro de *Regina* (64m) con un tamaño parecido y una situación próxima no se considera debido a su datación más tardía al proceder de etapa Flavia. El teatro de *Singilia Barba* no se tiene en cuenta por presentar un diámetro menor, con 52 m. Sobre el de *Tucci* se presentan pocos datos, lo mismo que sobre *Urso*. (Sear F. , 2006, pág. 263)

Fig. 297: Vista del edificio escénico del teatro de *Acinipo* (Fotografía: Informe de Antonio Blázquez y Antonio Madrid Muñoz. 1913).

Acinipo.

El teatro de *Acinipo* (62 m) presenta un perímetro que es casi coincidente. Su fecha es congruente con Medellín, aunque la datación es insegura. Mariano del Amo se refiere a una serie de características tardo republicanas y lo adscribe a la época de César. (Del Amo y de la Hera, 1982, pág. 232). Jiménez Salvador pone en duda la datación anterior ya que expone que los argumentos, en particular el frente escénico rectilíneo no es suficiente, aunque no aporta otra hipótesis (Jiménez Salvador, 1993, pág. 232).Sear expone que la inscripción encontrada en la *orchestra* no puede ser pre augustea, al igual que el capitel corintio hallado. Al respecto de este capitel, Mariano del Amo lo asocia, por su simplicidad a casos pre augusteo, sin embargo, Sear lo compara a los hallados en *Horrea Agrippiana* en Roma datados en 20-10 a.C. (Sear F. , 2006, pág. 260). Por estos criterios se puede establecer una cronología comparable a Medellín, aunque quizás algo más temprana.

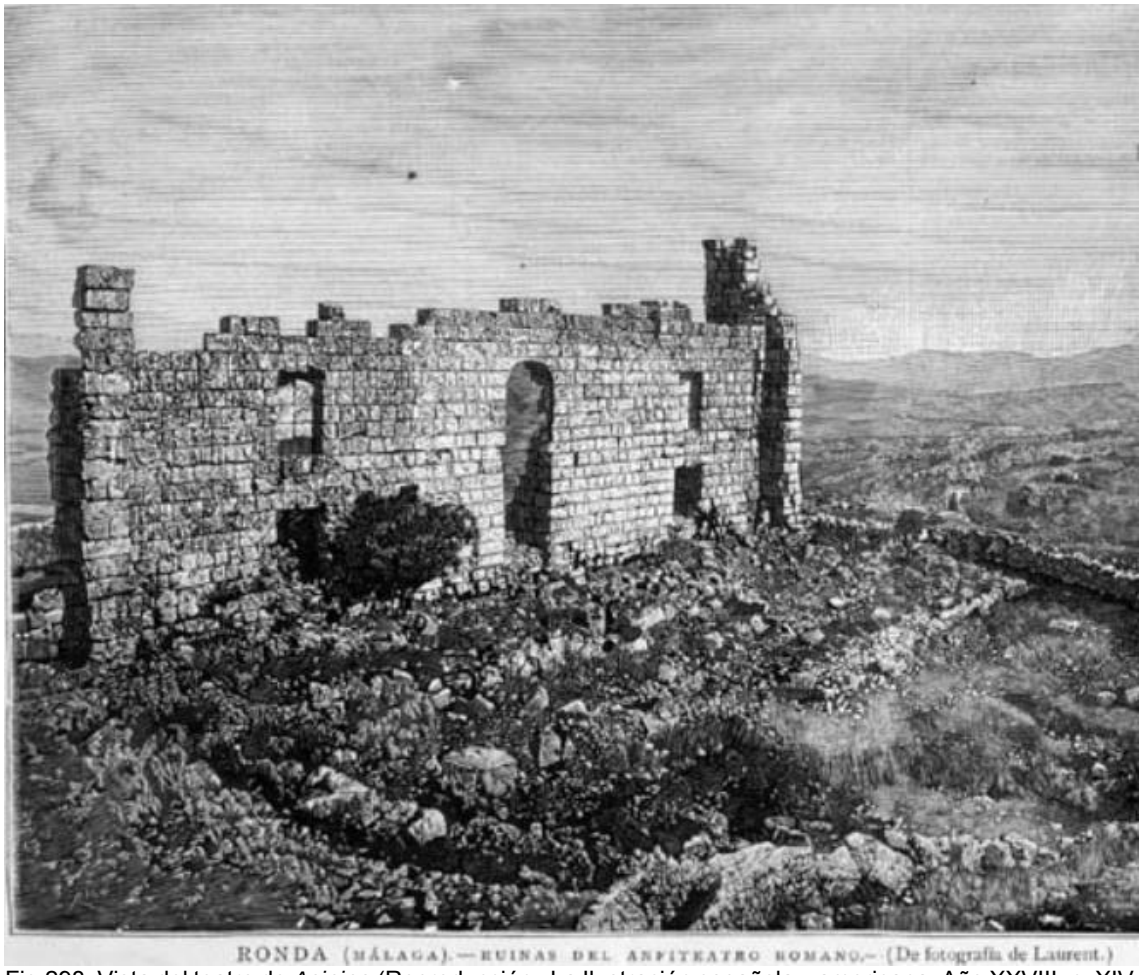


Fig.298: Vista del teatro de *Acinipo* (Reproducción: La Ilustración española y americana. Año XXVIII, n. XIV. 1883).

Por lo tanto, podría establecerse un lapso cronológico que se extendería, teniendo en cuenta ambas opiniones, entre el 50 y el 2 a.C. lo que establece una situación comparable con Medellín. Para la comparación de las plantas y sección se han usado los planos de Mariano del Amo presentes en el artículo anteriormente mencionado.

La planta presenta la coincidencia en el tamaño total que, con escasa variación es reseñable. La *summa cavea* tiene la misma dimensión y pendiente. Entre un teatro y otro se han desplazado los elementos. La principal diferencia es que el teatro de A. carece de *crypta* y la

summa cavea se dispone tras un breve *balteus* quedando más cercana al centro de la *orchestra*. El *ambulacrum* del teatro de A. es casi de la misma extensión que el de Medellín, pero se desplaza al exterior y a una posición más alta en A. Es decir, se presentan los mismos elementos, pero dispuestos de una manera diferente. Mientras que en Medellín son necesarios robustos muros para sostener la *summa cavea*, en A. esto se resuelve apoyando las gradas directamente sobre la pendiente de la colina.

Hay que resaltar que ambos teatros se realizan aprovechando la ladera. En los dos se presenta una renuncia a cualquier estructura de substrucción. La pendiente de la *cavea* se resuelve o bien rebajando la roca, o bien aportando *aggestus* de terreno natural.

La disposición de la *ima* y *media cavea* presenta la misma pendiente. En conjunto la suma de gradas que carece de *praecinctio* intermedia en A. es inferior a la de Medellín. Así la *ima cavea* de A. comienza ligeramente más alejada del centro de la *orchestra* y su *media cavea* termina antes. La diferencia no es excesiva pero no hay coincidencia. Esto se debe, probablemente, al acercamiento de la *summa cavea* que se presenta en A. y a la diferente solución de la *orchestra*.

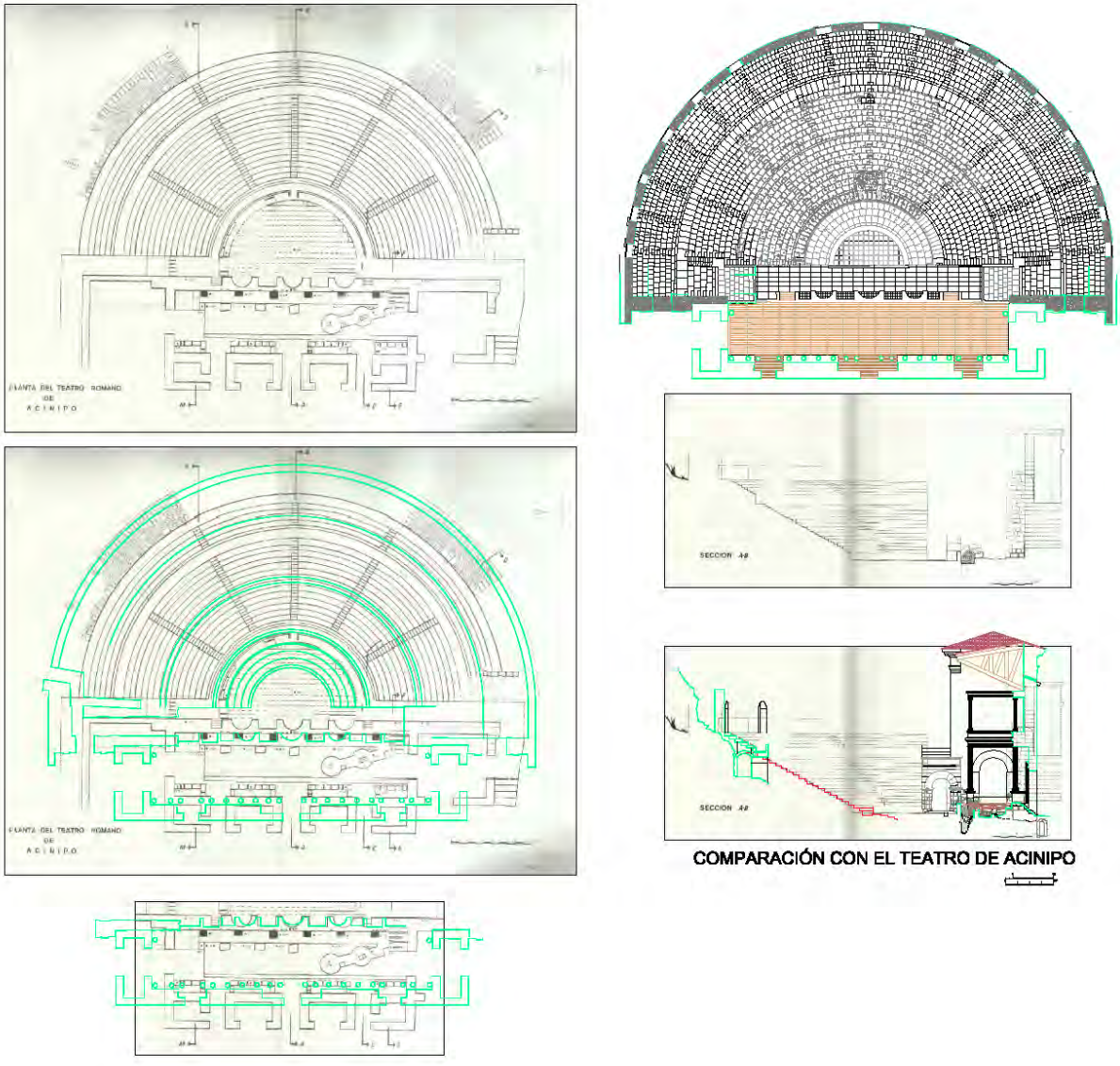


Fig. 299: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de *Acinipo* (izquierda) (Dibujo: autor).

En cuanto a los *aditus maximi* se presenta una disposición más simple en A. Al ser el teatro de A. de planta ligeramente infra semicircular la línea central de los *aditus maximi* se encuentra más próxima al centro de la *orchestra*. Estos elementos se resuelven igualmente en recodo. La *orchestra* presenta un tratamiento diferente ya que en A. es de mayor diámetro y no presenta un sistema elaborado de *proedria*. Así el arranque de la primera y única grada de la *proedria* de A. coincide con la posición del *balteus* de la *proedria* de Medellín, y el arranque de la *ima cavea* de Medellín coincide con el *balteus* del teatro de A.

Por lo que se refiere al edificio escénico se ubica más próximo al centro de la *orchestra* en A. debido a la disposición infra semicircular. Aún así superponiendo la planta de uno y otro edificio se descubren coincidencias. La más importante es que ambos edificios tienen una disposición muy similar en la sección transversal. Así si eliminásemos las estancias adosadas en la parte posterior del edificio escénico de A., el fondo sería coincidente. También lo es la distancia existente entre la *frons pulpiti* y el muro de fondo, por lo que la ubicación del frente escénico es coincidente. Igualmente se parece mucho la disposición de los fosos del *aulaeum*. También se presentan similitudes en la altura del frente escénico. Sin embargo, ambos teatros son diversos en la anchura del edificio escénico, siendo considerablemente más amplio en longitud el escenario de Medellín que además cuenta con *parascaenia* añadidos a los lados. Curiosamente parece producirse el mismo efecto de desplazamiento de elementos. Así los dos cuerpos que en A. se sitúan tras el frente escénico y enmarcan la *valva regia* son muy similares a los *parascaenia* de Medellín. También se presenta la coincidencia del frente escénico rectilíneo.

Malaca.

El teatro de Málaga presenta un diámetro de 64,5 m, ligeramente superior al de Medellín. Su época es posterior al de Medellín estando datado mediante inscripción de la primera mitad del siglo I d.C. (Sear F. , 2006, pág. 263). En realidad, este dato de Sear parece referirse a la renovación en etapa Flavia realizada por los Grattius. (Corrales Aguilar, 2007). Este mismo autor afirma que el teatro, aludiendo a los resultados de las excavaciones de 1989 y 1991, fue construido a comienzos del principado de Augusto. (Corrales Aguilar, 2007, pág. 70). Por lo que sería comparable a Medellín. También parece variar la medida del diámetro que la Oficina Estatal de Arqueología de Maguncia sitúa en 62 m, con lo que serían casi el mismo diámetro. Para el estudio se han utilizado los planos de Corrales (Corrales Aguilar, 2007) y los de Puertas. (Puertas, 1982)

El trazado en planta presenta claros puntos de coincidencia entre un teatro y otro. En primer lugar, el diámetro que es prácticamente el mismo. En segundo lugar, la disposición de la *summa cavea* ocupa una dimensión y ubicación muy semejante en los dos teatros, a pesar de que se haya perdido en el de *Malaca*. La presencia de los tres vomitorios en la *summa cavea* de *Malaca*, es testimonio de esta presencia, así como la de los dos muros delimitando el espacio interno para un *ambulacrum*. Esto daría un sistema de entradas a la *cavea* muy similar para ambos teatros. La disposición de la *orchestra* es también coincidente en algunos puntos. Así el *balteus* de delimitación de la *orchestra* de *Malaca*. Coincide con el arranque de la *ima cavea* de Medellín, el arranque de la *proedria* de *Malaca*. Coincide con el arranque de la última grada de la *proedria* de Medellín. De esta forma la *orchestra* del teatro de *Malaca*. Es de mayor diámetro. Una diferencia importante es que el teatro de *Malaca* Tiene una planta ligeramente infra semicircular. De esta forma los ejes de los *aditus maximi* coinciden con el centro de la *orchestra* y el edificio escénico está más adelantado. También es la llamativa la correspondencia en la posición de los *cunei*.

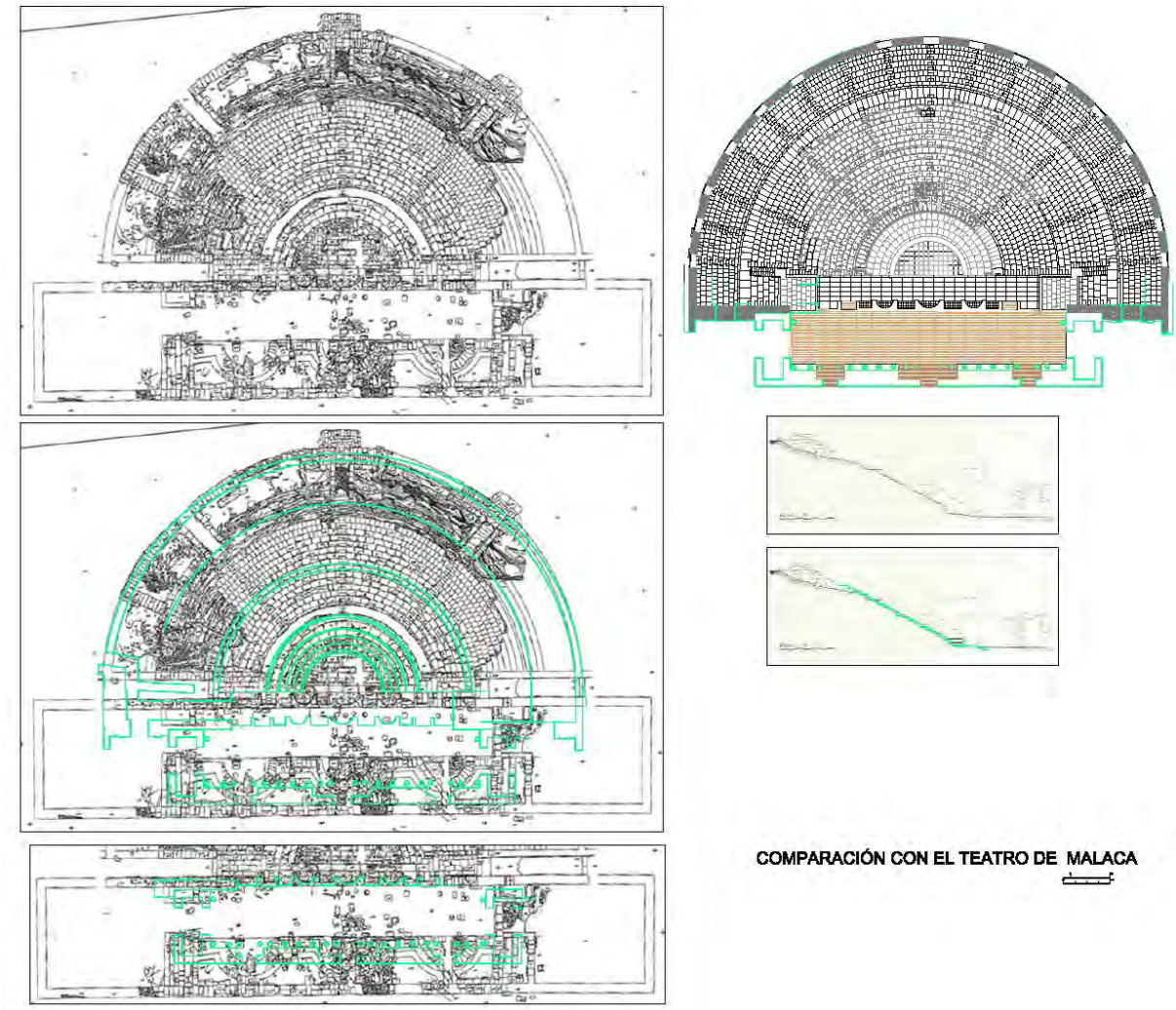


Fig. 300: Comparación entre el teatro de Medellín (derecha) y el teatro de *Acinipo* (izquierda) (Dibujo: autor).

Los *aditus maximi* del teatro de *Malaca* tienen una disposición más sencilla y se disponen de forma rectilínea, no obstante, su ancho iguala a los del Teatro de Medellín. Las dimensiones del edificio escénico son muy similares en cuanto a la sección transversal. La disposición de la *frons pulpiti* y sus elementos integrantes es muy parecida, con la misma secuencia de partes, únicamente en *Malaca* los nichos rectangulares son más estrechos. La disposición de las columnas del frente escénico y el *hyposcaenium* serían muy similares. Se presenta una clara diferencia en la presencia de las exedras en las tres *valvae* del teatro de *Malaca*, pero quizás esto fuera una renovación de etapa Flavia. La ubicación de los huecos de la *valva regia* y de las *valvae hospitalia* es muy similar, así como su anchura. El escenario del teatro de *Malaca* es ligeramente más largo, si bien la disposición y el tamaño de los *parascaenia* es muy parecido en un teatro y toro.

La pendiente de la sección es muy parecida, aunque en el teatro de *Malaca* el arranque de la *ima cavea* es más abrupto probablemente por tener que alojar una *ima praecinctio* para la que había poco sitio por la posición de la *proedria.*

Hispania, Lusitania.

Lusitania es la provincia en la que se encuentra Medellín. Ya he analizado las comparaciones con el teatro de Mérida con el que el teatro de Medellín guarda una relación de

estrecha dependencia. En principio parece que todos los momentos constructivos del teatro de Mérida tuvieron su reflejo en el teatro de Medellín. No obstante, el diámetro bastante mayor de Mérida, con 86,63 m evidencia que se trata de un edificio con otro esquema de trazado. Aún así se presentan claras resonancias como el trazado de los *aditus maximi* y la formación de las entradas al teatro y de los *parascaenia*. La disposición de los nichos de la *frons pulpiti* y otros elementos del frente escénico que variando la escala se asemejan mucho. Se presenta una gran variación entre ambos teatros en el tratamiento de la *cavea* lo cual es lógico si se considera el tamaño muy superior de Mérida. La cronología es también un punto de unión entre ambos teatros.

Sobre el teatro de *Capera* existen muy pocos datos, al igual que ocurre con el de *Ebura*. Con respecto al teatro de *Olisipo* se presenta un diámetro sensiblemente mayor con 80 m por lo que se presentan claras diferencias entre uno y otro teatro. Con respecto al teatro de *Olisipo* se presenta la misma situación comentada con respecto a Mérida. Existen una serie de relaciones entre los tres teatros que ya he ido señalando a lo largo de la tesis doctoral. Por ejemplo, en el caso de *Olisipo*, el diseño de la *frons pulpiti* es prácticamente coincidente, al igual que la longitud del escenario con 36 m en Lisboa y 35,16 m en Medellín. Igualmente, la presencia en Lisboa de dos filas de pilares en el *hyposcaenium*. También se presentan similaridades en el tamaño y disposición de la *orchestra*. La disposición de la *cavea* y el mayor tamaño del teatro hacen difícil establecer comparaciones en este aspecto entre ambos teatros.

Fig.301: Aspecto del teatro de Segóbriga (Reproducción: Fotografía del Museo Arqueológico de Cuenca).

Hispania, Tarraconensis

Por lo que se refiere a la provincia Tarraconensis y en relación con el teatro de *Arcobriga* se presentan escaso datos. (Sear F. , 2006, pág. 266). Lo mismo ocurre con respecto al teatro de *Barcino*. Los teatros de *Bilbilis* (78,2 m) y *Caesaraugusta* (104-106 m) presentan un tamaño excesivo para los criterios considerados. (Sear F. , 2006, pág. 266). La misma situación ocurre

con los teatros de *Carthago Nova* (87,2 m) y *Clunia* (102.9 m), para los teatros de *Castulo* y *Celsa* no se tienen datos suficientes. (Sear F. , 2006, pág. 267). Lo mismo puede decirse de los teatros de *Mago* y *Osca*, el teatro de *Polenta* (31 m) presenta un tamaño excesivamente pequeño para los criterios establecidos. (Sear F. , 2006, pág. 268). *Sagunto* (85 m) presenta también un tamaño excesivo para los filtros con que se realiza este estudio. (Sear F. , 2006, pág. 269). El teatro de *Tarraco* es también de tamaño grande para los límites establecidos con 70,8 m para el perímetro de la *cavea*. (Sear F. , 2006, pág. 270). El teatro de *Segóbriga* a pesar de coincidir en tamaño presenta una cronología claramente posterior, datando del 40-60 d.C. poro lo que no se considera en los parámetros que enmarcan este estudio. (Almagro Basch & Almagro Gorbea, 1982)

Conclusiones.

Según los criterios establecidos de tamaño y datación se presenta un grupo homogéneo de teatros que presentan unas características coincidentes. La abundancia de teatros de este tamaño revela que una dimensión aproximada a los 61-62 m para el diámetro de la *cavea* era un modelo específico de teatro romano. Se puede ver la larga lista de nombres que se aportan en la comparación, tanto los que se estudian como los que se descartan en base a los criterios expuestos. A veces la distribución responde a una moda o a la implantación de este modelo en una zona determinada como ocurre en Africa Proconsularis en donde abundan teatros de este tamaño hacia el siglo II d.C. La abundancia de este tipo denota el que fuera una referencia establecida.

Dada la distribución regional no cabe duda de que se trata de un modelo que parte del Lacio y se extiende hacia otras zonas de Italia. El modelo tiene escaso impacto hacia el sur, donde los teatros helenísticos ya llevaban siglos existiendo, presentándose sólo casos aislados.

Más éxito se presenta al oeste y al norte de Roma, con especial influencia en las regiones de Samnium, Umbria y Etruria, presentándose algunos casos más de forma aislada. Se trata de un modelo que se extiende en la etapa augustea, quizás más en la parte inicial de esta época asociada a frentes escénicos rectilíneos. No obstante, la misma medida aparece repetidamente en los teatros de los grandes santuarios, Gabii, Pietrabbondante, Praeneste y Tibur denotando una relación tipológica remota.

El arquetipo arquitectónico que parece haberse utilizado en Medellín incluye una serie de características que se repiten en los teatros estudiados, en muchos de ellos se presentan la mayoría de las coincidencias, en otros aparecen ciertas separaciones del esquema. Estas características serían:

-Diámetro de la *cavea* alrededor de 61 m.

-Edificio escénico de 8-9 x 44 m con diversas configuraciones de los *parascaenia* que pueden estar incluso detrás del edificio escénico. Es escenario ronda los 35-36 m de largo y los 7-8 m de fondo. La relación de la sección transversal con *frons pulpiti*, pozos del *auleaum* en *hyposcaenium*, fondo del escenario, presencia de la solución del frente escénico y muro de fondo, es constante, aunque en la parte posterior se realicen aditamentos o modificaciones.

-Frente escénico preferiblemente rectilíneo, o acaso con *valva regia* curva a veces muy sutilmente con nichos de las *valvae* poco profundos y tres puertas.

-El edificio se sitúa normalmente aprovechando la presencia de una colina, aunque algunas veces en llano, los métodos constructivos de la *cavea*, del edificio escénico y de las substrucciones o aportación de *aggestus* son muy variados.

-Presencia de una *summa cavea* sobre *crypta* que presenta un *ambulacrum* por el que se accede a la parte alta de la *media cavea*. Esto implica un *balteus* de la *summa cavea* muy pronunciado. Los tipos de disposición de la *crypta* y conformación de esta son muy variados,

incluyendo incluso su omisión como en *Acinipo*. La *summa cavea* suele tener acceso desde la parte central axial. El sistema de entrada suele ser aislado.

-La pendiente del graderío es la misma en estos teatros salvo casos aislados.

-Los *aditus maximi* suelen estar en recodo. En los ejemplos más antiguos están poco desarrollados y se van definiendo en los ejemplos más tardíos. Muchos de los teatros son infra semicirculares, aunque podría decirse que la mitad son semicirculares. Esto produce que los *aditus maximi* estén del lado opuesto a la *cavea* en los teatros semicirculares y centrados con la línea diametral en el caso de los teatros infra semicirculares. En ambos casos se presenta una ganancia de espacio para el graderío al ser teatros medianos. Las *tribunalia* están definidas claramente y suelen contar con un acceso independiente.

Dentro de estas características generales, el teatro romano de Medellín presenta una relación privilegiada con el teatro grande Pompeya, con el que presente nueve coincidencias clave. Por ello la relación entre ambos teatros es evidente. Presenta coincidencias con un grupo de teatros del Lacio como son *Casinum*, *Herculanum*, *Terracina* y *Tusculum* y menores coincidencias con *Ostia*. Este grupo de teatros a su vez presenta influencias del teatro de Marcelo en Roma, del que podrían ser réplicas de algunas características en particular el frente escénico. Las coincidencias de Medellín con otros teatros italianos son menores, pero a veces importantes, tanto en el edificio de la *cavea* como en el edificio escénico, así *Alba Fucens*, *Peltuinum*, *Saepinum*, *Carsulae*, *Faesulae*, o *Ferentium*. Con el caso particular de Volterra se presentan mayores coincidencias que son importantes tanto en la *cavea* como en el edificio escénico.

Del resto de la geografía de teatros de la arquitectura romana, exceptuando a *Hispania*, no se presentan otras coincidencias por lo que parece que la relación se establece particularmente con Italia y específicamente con el teatro grande de Pompeya. Otra cuestión es la relación con Agripa que se presentan en otros teatros como *Casinum*, *Ostia* o *Terracina* y que podría haberse producido en Medellín.

En cuanto a los teatros romanos de Hispania se presenta una clara relación con *Acinipo* y *Malaca* que se podrían denominar teatros hermanos, sobre todo en el teatro de *Malaca*. Sería importante estudiar esta relación y el empleo de un modelo arquetípico que se repite en estos dos teatros. Las soluciones de otros teatros de *Lusitania* presentan coincidencias en los detalles, pero el mayor tamaño de los teatros de Mérida y de *Olisipo* conlleva el uso de otros modelos. Puede decirse, no obstante, que queda mucho por saber de los teatros de *Lusitania*, por ejemplo, en los casos de *Capera* o *Ebura*, y seguramente de otros que aún están por descubrir. La relación con el teatro de Mérida fue muy importante y también se descubre una fuerte relación con el teatro de *Olisipo* con el que se comparten muchos detalles.

Los criterios utilizados plantean una mayor relación con Italia, y muy reducida con *Hispania*, en la que solo se analizan comparativamente dos teatros. Esto parece indicar el escaso éxito del modelo utilizado en Medellín en el resto de *Hispania*, lo que plantea un alejamiento del contexto geográfico. El mismo alejamiento del contexto geográfico, con mayor proximidad, se presenta con respecto a los teatros conocidos de *Lusitania*, *Augusta Emerita* y *Olisipo* ya que, claramente se utilizó otro modelo diferente y aunque exista una fuerte relación entre estos teatros y detalles y soluciones idénticas, se presenta una divergencia en el modelo de referencia utilizado en Medellín. El contexto histórico es también importante ya que excluye de la comparación con Medellín a otros teatros romanos como *Regina* con el que comparte la proximidad geográfica y la presencia de un tamaño muy similar, sin embargo, es un teatro de construcción más tardía que, en todo caso, se vería influenciado por Medellín y no al contrario, invalidando la comparación en los términos planteados. La misma situación se repite en relación con otros teatros de *Hispania* que pueden cumplir los demás criterios, pero no el cronológico. Sería interesante extender la comparación e incluir otros teatros, quizás los hispanos, olvidando la cuestión cronológica, pero en tal caso se invertiría la razón de estudio,

ya que entonces se estudiaría que influencia pudo tener el ejemplo de Medellín, *Acinipo* o *Malaca* en el resto de los teatros hispanos de tamaño similar, sin embargo, en esta investigación se pretende determinar la presencia de un modelo que dio lugar al trazado del teatro romano de Medellín y no su influencia posterior. También sería interesante ignorar, al menos en *Hispania*, el criterio del tamaño, pero ello supondría comparar modelos muy diferentes entre sí. Tan sólo hay que comparar la compleja organización del edificio de la *cavea* de *Augusta Emerita* con el edificio de la *cavea* de Medellín para darse cuenta de que, a pesar de la proximidad geográfica, cronológica y de la estrecha relación entre ambos, el modelo utilizado en *Augusta Emerita* fue otro diferente.

Finalmente puede decirse, dada la implantación un tanto forzada en lo urbano, que seguramente el trazado del teatro de Medellín vino impuesto, y que utilizó un arquetipo italiano que tenía especial implantación en la zona del Lacio, con oscuras pero existentes relaciones con los teatros de los santuarios, siendo utilizado este modelo se en otros teatros de Italia, como los analizados y en *Hispania*, al menos en *Acinipo* y *Malaca*. Hay que volver a mencionar la gran cantidad de coincidencias presentes con el teatro grande de Pompeya que quizás exigirían un estudio más extenso que pudiera aclarar cual fue la relación entre ambos teatros.

Las comparaciones se pueden estudiar con más detalle a través de las láminas incluidas en el anejo G.

T.31 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-CASSINUM
T.32 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-*HERCULANUM*
T.33 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-OSTIA
T.34 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-POMPEYA 1
T.35 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-POMPEYA 2
T.36 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-*TERRACINA*
T.37 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-*TUSCULUM*
T.38 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-*SIBARIS*
T.39 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-*ALBA FUCENS*
T.40 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-PELTUINUM
T.41 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-PIETRABBONDANTE
T.42 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-SAEPINUM
T.43 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-CARSULAE
T.44 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-FIESOLE
T.45 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-FERENTIUM
T.46 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-VOLTERRAE
T.47 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-ACINICIPO
T.48 LÁMINA COMPARATIVA TEATROS MEDELLÍN-*MALACA*

PARTE 4. LA INVESTIGACIÓN Y LA CONSERVACIÓN DEL TEATRO, LA INTERVENCIÓN SOBRE EL MONUMENTO

En esta parte de la tesis se analizan las intervenciones de investigación y conservación que se han realizado sobre el teatro romano de Medellín en el periodo de los siglos XX y XXI. Las investigaciones habían comenzado antes, pero de forma muy poco significativa.

Esta parte del estudio comienza ocupándose en detalle de las investigaciones y actuaciones realizadas a partir de 1969. Estas siguieron una metodología arqueológica de carácter científico y unos criterios de intervención que han merecido una distinción internacional (Europa Nostra) y que han recuperado partes del monumento sacando a la luz el espléndido edificio que hoy puede visitarse. Todo ello ha sido posible gracias a un esfuerzo económico muy importante en el que han intervenido diferentes administraciones sobre todo la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, la Mancomunidad Integral de Municipios Guadiana, el Ayuntamiento de Medellín y el Instituto del Patrimonio Cultural de España del Ministerio de Cultura (IPCE).

Paralelamente las acciones desarrolladas en Medellín se enmarcan en el panorama de los estudios y actuaciones en los teatros romanos españoles. A la vez se describe el horizonte del devenir propio de la localidad de Medellín en la que se ubica el teatro romano objeto de esta tesis.

4.1 LAS EXCAVACIONES DE MARIANO DEL AMO 1969-1970

Las excavaciones arqueológicas realizadas por el arqueólogo Mariano del Amo, iniciadas a finales de 1969, supusieron un cambio radical en el proceso de conocimiento del teatro romano de Medellín y, consecuentemente, iniciaron las labores de conservación del monumento. El teatro, hasta entonces ignorado, fue objeto de una investigación arqueológica que definió por primera vez las características arquitectónicas y decorativas del edificio. Igualmente puso en evidencia su complejo devenir diacrónico y ofreció una datación y unas posibilidades claras de filología del tipo arquitectónico usado en la construcción del teatro. Se trató por lo tanto de una actuación que implicó un antes y un después en la historia de la investigación en el teatro y por ello su importancia es fundamental.

Sin embargo, hay que lamentar la brevedad que tuvo la actuación, a pesar de su trascendencia, así como la falta de continuidad ya que tras la segunda campaña no se siguió con la exploración arqueológica.

La actuación estuvo influida por la repercusión que tuvo la importante restauración realizada en el vecino teatro romano de Mérida, que ya he expuesto, realizada por J. Menéndez Pidal desde 1963 y que continuó hasta 1973. Las obras con mayor repercusión fueron las realizadas en el frente escénico. En ellas se retomó la línea de la reconstrucción por anastilosis, como descripción genérica de la metodología de intervención, ya iniciada por Gómez Millán entre 1916 y 1925, interrumpida después, y retomada por Félix Hernández Giménez en 1944. También influía sobre Medellín el conjunto de excavaciones arqueológicas realizadas en Mérida en el teatro y en el anfiteatro que se extendieron de 1910 a 1934, y que fueron retomadas más tarde en 1944. Quizás la expectativa fuese reproducir el proyecto desarrollado en el teatro romano de Mérida en Medellín, pero no se presentaba una situación comparable.

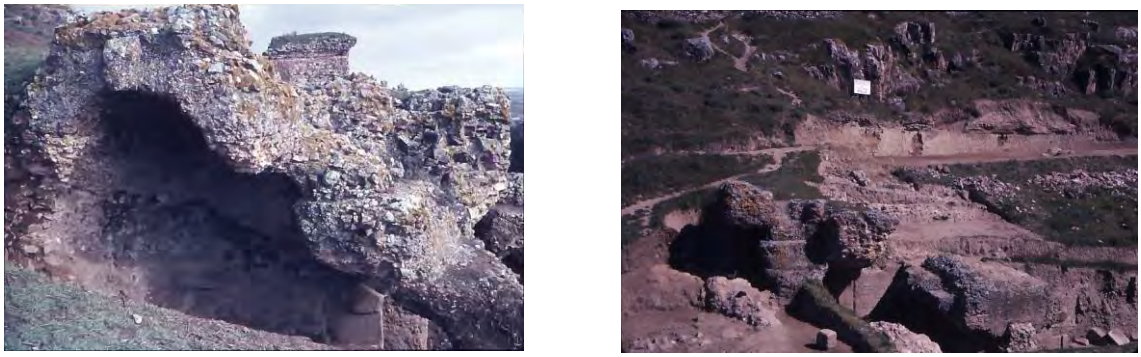


Fig.302: Dos aspectos de la excavación del teatro por Mariano del Amo, entrada del *vomitorium* lateral occidental hacia el acceso a la *tribunalia* y aspecto general (Fotografias: Mariano del Amo (Guerra Millán, 2009)).

Dentro del conjunto de los teatros romanos hispánicos se habían venido desarrollando una serie de investigaciones importantes que habían sentado una tendencia y una metodología arqueológica que se unía a la línea de intervenciones de conservación anteriormente mencionadas de Mérida que ya recogían la línea del *restauro scientifico* fundamentalmente a través de la labor de Torres Balbás (Muñoz Cosme, 2005) y comenzaban a integrar la *teoria del restauro* de Brandi, junto a otras intervenciones de carácter más conflictivo como las desarrolladas en Sagunto.

Entre estas actividades se pueden citar:

- *Acinipo*, se habían realizado excavaciones arqueológicas en 1967, precisamente por parte de Mariano del Amo (Del Amo y de la Hera, 1982).
- *Baelo Claudia*, tras las excavaciones de Pierre Paris en 1912, y las actuaciones del mismo junto a G. Bonsor y C. Mergelina en 1921, se iniciaron excavaciones en 1966

por parte de los arqueólogos Michel Ponsich y Salvador Sancha (Ponsich & Sancha, 1982).

- *Bilbilis*, tras la excavación de Sentenach de 1917 y las de Schülten de 1934, las excavaciones se iniciaron en 1971, por parte de Manuel Martín-Bueno (Martín-Bueno, 1982).
- *Caesar Agusta*, tan solo unos años después, 1972, se descubrieron las ruinas del teatro que fueron excavadas por Antonio Beltrán Martínez (Beltrán Martínez, 1982).
- *Clunia*, tras las excavaciones de Ignacio Calvo en 1915 y, sobre todo, de Blas Taracena en 1932-1935 de otras partes de la ciudad casi se desconocía el teatro que fue excavado en 1965-1966 por Pere de Palol Sallellas (Palol Sallellas, 1982).
- *Italica*, las excavaciones se iniciaron en 1971 por Ruiz Mata y posteriormente por José María Luzón Nogué (Luzón Nogué, 1982).

Fig.303: Aspecto del extremo suroriental de la *cavea* con la pared norte del *aditus maximus* oriental y aspecto del arco de entrada y pared *analemmata* del *vomitorium* de la *tribunalia* occidental (Fotografías: Mariano del Amo (Guerra Millán, 2009)).

- *Malaca*, tras su descubrimiento en 1951, se había realizado un desescombro sin control arqueológico en 1958 y se habían realizado restauraciones por parte del arquitecto Pons Sorolla. Posteriormente en 1974 se iniciaron nuevas excavaciones (Puertas, 1982).
- *Olisipo*, tras los sondeos de 1964-1965 de Fernando de Almeida, se iniciaron las excavaciones en 1966 y 1967 bajo la dirección de Irisalva Moita que tuvieron que detenerse por ser precisa la demolición de algunos edificios para proseguirlas (Alarção, 1982) (Hauschilld, 1990).
- *Pollentia*, se habían realizado excavaciones en 1953 por Martín Almagro Basch y Luis R. Amorós (Almagro Basch, 1982).
- *Regina*, tras la solicitud de excavación por parte de Martín Almagro Basch en 1958, las actividades arqueológicas no se pudieron iniciar hasta 1978 (Álvarez Martínez, 1982), si bien Mariano del Amo realizó la excavación de una zanja longitudinal que le permitió establecer las características del edificio.
- *Saguntum*, tras las actuaciones decimonónicas y las intervenciones de restauración de F. Roca en 1935 (Beltrán Lloris, 1982) y Jeroni Martorell (1930-1936), se habían producido diversas intervenciones por parte de L. Blanco Mora (1955), A. Ferrant Vázquez (1956-1974), Pons Sorolla (1961-1962) y V. Caballero (1963) (Noguera & Navalón, 2015).
- *Segobriga,* se habían realizado excavaciones arqueológicas en 3 campañas por Gaspar de la Chica de 1953 a 1955. En 1962 se habían reiniciado las excavaciones por parte de Martín Almagro Basch y Antonio Almagro Gorbea financiadas por el Patronato del Museo de Cuenca. Los trabajos de campo fueron dirigidos por Díaz Martos, y poco después por Francisco Suay. En 1964 se inició otra campaña por parte de Martín

Almagro Basch y Antonio Almagro Gorbea ayudados por Helena Losada Gómez y Rosa Donoso Guerrero quienes publicaron una memoria al año siguiente. Las excavaciones continuaron hasta 1969 por Martín Almagro Basch y Antonio Almagro Gorbea ayudados por Francisco Suay (Almagro Basch & Almagro Gorbea, 1982).

- *Tarraco*, tras las excavaciones de 1920 de Colominas y Garbó, no se iniciaron nuevas excavaciones hasta 1976 por parte de M. Berges Soriano junto a T. Hauschild, E.M. Koppel y L. Avellá (Berges Soriano, 1982).

Este listado demuestra que las actuaciones de arqueología en los teatros romanos en Hispania fueron abundantes. Dentro de ese conjunto se enmarcó la actuación en Medellín. Sin embargo, las intervenciones de arquitectura y conservación fueron mucho más escasas y se limitaron a Mérida y Sagunto. La proximidad del teatro romano de Mérida y las actividades que se desarrollaban en él, vuelve a ser una circunstancia influyente en las actividades desarrolladas en Medellín.

Fig.304: Aspecto del testigo dejado sobre la *analemma* occidental con hallazgo de capitel corintio y aspecto general de las excavaciones durante la primera campaña con descubrimiento del *aditus maximus* occidental (Fotografías: Mariano del Amo (Guerra Millán, 2009)).

4.1.1 Antecedentes

La información sobre las excavaciones arqueológicas del teatro romano de Medellín fue incorporada parcialmente al artículo publicado por Del Amo en 1982 (Del Amo y de la Hera, 1982) al que luego me referiré. El conocimiento de la labor desarrollada por Del Amo en Medellín se la debemos a la perseverancia y al trabajo del arqueólogo D. Santiago Guerra quien recopiló en 2009 las memorias de la excavación (Guerra Millán, 2009), inéditas debido a que Del Amo tuvo que hacerse cargo de la dirección del Museo Arqueológico de Huelva poco después de realizar las excavaciones de Medellín y no pudo publicar las memorias de las excavaciones del teatro. Sí que lo hizo, por razones de urgencia, con las excavaciones arqueológicas que, por intervención de emergencia, tuvo que realizar en el término municipal, como expondré.

Las razones para la presencia de Mariano del Amo en el teatro romano de Medellín se debieron por un lado a su idea de escribir una tesis doctoral sobre teatros romanos (Guerra Millán, 2016, pág. 241). También fueron motivadas por la presencia del arqueólogo D. Martín Almagro-Gorbea en la cercana necrópolis de Medellín en las primeras excavaciones desarrolladas por la Comisaría General de Excavaciones en la primavera de 1969 (Almagro-Gorbea M. , Jiménez Ávila, Lorrio, Mederos, & Torres, 2006, pág. 23). Otra razón importante es que poco tiempo antes, en 1967, había realizado las excavaciones arqueológicas del teatro romano de *Acinipo* y poco después lo haría en el teatro romano de *Regina*.

De hecho, Del Amo intervino en las excavaciones realizadas en la necrópolis en otoño de 1969 junto a D. Martín Almagro-Gorbea, D. Fernando Fernández Gómez, Dª. Francisca Hernández y Dª. Mª. Dolores Bonet (Almagro-Gorbea M. , Jiménez Ávila, Lorrio, Mederos, & Torres, 2006, pág. 24). Del Amo también intervino en la campaña posterior en la necrópolis de

1970. Por lo tanto, parece que la excavación de la necrópolis facilitó el inicio de las excavaciones en el teatro. De hecho, se menciona la visita de D. Martín Almagro a la excavación del teatro en 8-12-1969. La excavación en el teatro romano de Medellín se produjo como consecuencia de las actividades en la necrópolis de Medellín y no como una actividad con un origen autónomo.

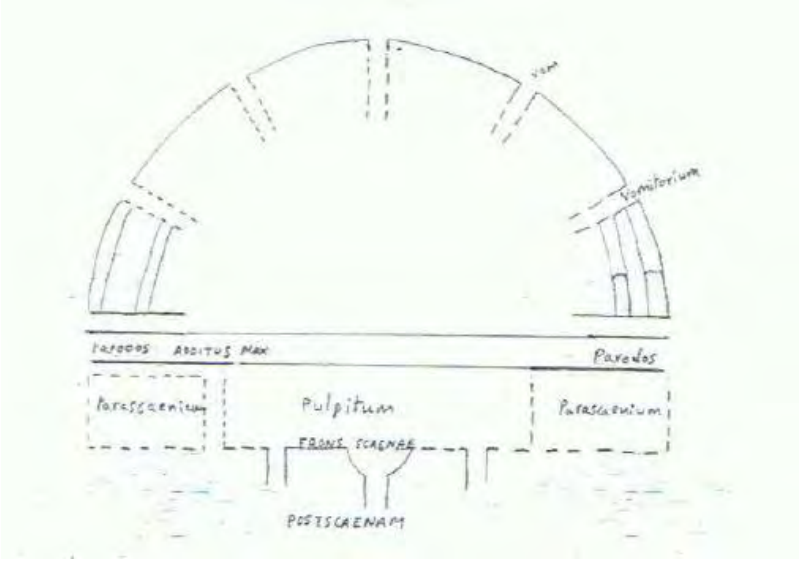


Fig.305: Aspecto del esquema previo realizado por Mariano del Amo del teatro romano de Medellín (Reproducción: Mariano del Amo (Cuaderno de excavaciones) (Guerra Millán, 2009)).

La excavación de la necrópolis y, como consecuencia, la del teatro romano, comenzó a fraguarse en 1960 con el hallazgo casual de un *kylix* ático al excavar un pozo (Almagro-Gorbea M. , Jiménez Ávila, Lorrio, Mederos, & Torres, 2006). Tras permanecer 9 años dividido en fragmentos y en posesión de diversas personas las pesquisas de Martín Almagro-Gorbea y otros dieron como resultado el descubrimiento de la necrópolis de Medellín en 1969. Tras una exploración preliminar en febrero de ese año se comprobó la importancia del yacimiento. Se presentó una solicitud ante la Comisaría General de Excavaciones, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, que fue concedida, comenzando las excavaciones en la primavera de 1969.

En la solicitud colaboraron tanto el Ayuntamiento de Medellín como el propietario del terreno. En aquellos momentos era Comisario General de Excavaciones D. Martín Almagro Basch padre de D. Martín Almagro Gorbea. D. Martín Almagro Basch se encontraba al frente de la Comisaría General dentro de un proceso de cambio con la aplicación de una visión más científica de la arqueología frente al planteamiento anterior de carácter más político de su antecesor D. Julio Martínez Santa-Olalla cesado en 1956. Es probable que su carácter más abierto a la protección del patrimonio, a la apertura metodológica y a la descentralización influyeran en que animara a su hijo y facilitara el desarrollo de las excavaciones en Medellín, tanto en la necrópolis, como después en el teatro. Hay que destacar también la intervención de Martín Almagro Basch en las excavaciones de los teatros de *Segobriga* y de *Pollentia*, así como su intento de intervenir en *Regina*, lo que evidencia su interés por la investigación de los teatros romanos de Hispania.

También hay que destacar la proximidad entre D. Martín Almagro-Gorbea y D. Mariano del Amo y de la Era que eran compañeros de estudios. De este ambiente de cercanía e intereses científicos coincidentes surgió la decisión de excavar en el teatro romano de Medellín situado a unos 800 m de la necrópolis.

Si bien ambos procesos de excavación pusieron de manifiesto la gran importancia del yacimiento arqueológico de Medellín y su complejidad histórica, siguieron procesos muy

diferentes. Así mientras que en el teatro tan solo se desarrollan dos campañas seguidas en 1969 y en 1970, en la necrópolis se realizaran excavaciones en 1969, 1970, 1982 y 1985. Ello significó que la investigación del teatro quedó paralizada e incompleta mientras que la de la necrópolis se llegó a completar.

4.1.2 Las excavaciones

Las excavaciones se desarrollaron en dos campañas, una primera de 20-10-1969 a 18-12-1969 y una segunda de 9-3-1970 a 5-4-1970.

La primera campaña se desarrolló en 1969, iniciándose en 20-10-1969. Tras la realización de un esquema general del teatro, Del Amo decidió iniciar la excavación junto a la parte occidental del tramo conservado de *opus incertum* de la bóveda del *aditus maximus* occidental.

El esquema previo se basaba en suposición de una *cavea* perforada por cinco vomitorios radiales que en el esquema parecían penetrar bajo el graderío. La disposición de los *aditus maxima* era lineal y el edificio escénico quedaba alineado con el de la *cavea* presentando unos amplios *parascaenia* laterales, la *frons scaenae* presentaba el nicho interior de la *valva regia* con forma curva.

Tras realizar varias zanjas de exploración el día 8-11-1969 estableció un sistema de 15 cuadrículas que cubrían un área desde el muro diametral hacia el sur. Las cuadrículas comenzaban al este de la bóveda del *aditus maximus* y continuaban hacia el oeste en 5 cuadrículas y hacia el sur en 3 cuadrículas. En el sentido E-O las cuadrículas tenían 4 m y en el sentido N-S las cuadrículas tenían 2,5 m. Según se deduce de los planos posteriormente realizados por D. Antonio Esteban, Ingeniero topógrafo para Subdirección general de Arqueología de la Dirección General de Patrimonio Artístico. Las cuadrículas quedaban numeradas sucesivamente en filas superpuestas comenzando por la parte superior izquierda.

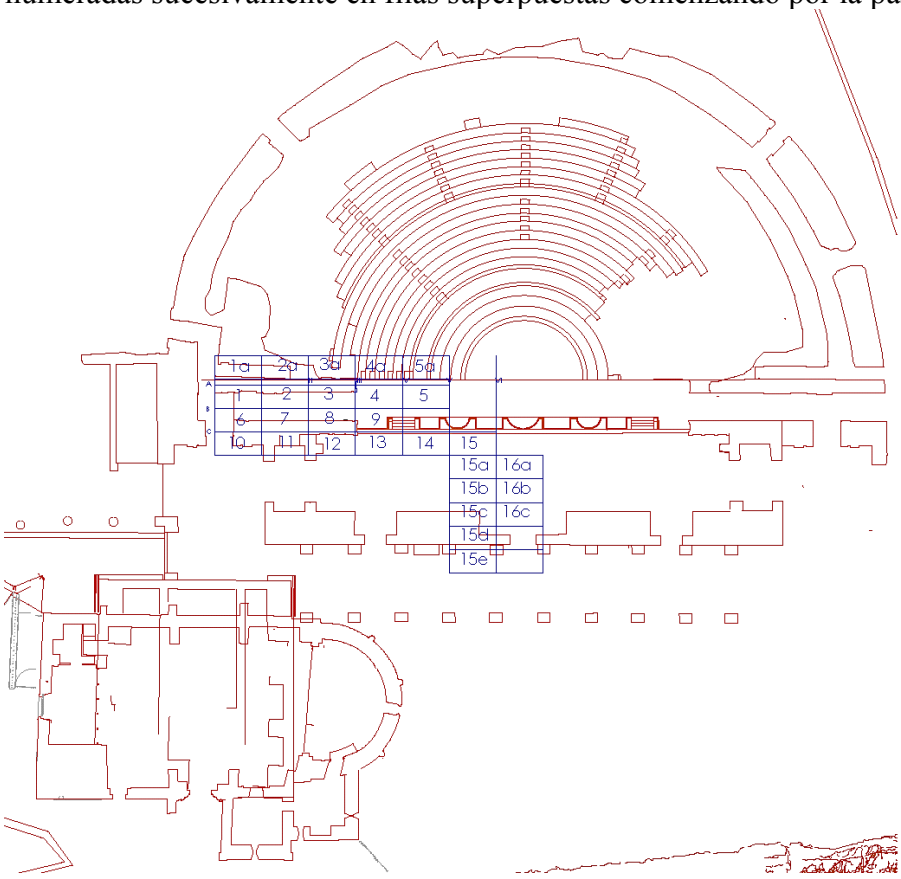


Fig. 306: Aspecto de la cuadricula y excavación realizada por Mariano del Amo en su 1ª campaña (Dibujo: autor).

El área comprendida abarcaba desde el centro del muro diametral hacia el sur hasta aproximadamente la mitad del muro posterior del edificio escénico. En el sentido E-O el área ocupa desde aproximadamente la mitad del hueco de entrada al *aditus maximus* occidental, coincidiendo con la cara O del pasaje que comunica el *aditus maximus* con la primera entrada externa de la *cavea* por la parte E hasta una distancia de 2.36 m del centro del teatro. Posteriormente a esta cuadrícula se añadieron otras dos en la parte inferior denominadas E y F para descubrir toda el área comprendida hasta el muro norte de la iglesia de Santiago.

En la primera campaña tras excavar parte de las cuadrículas anteriores, al finalizar, se despejó la cara interna del muro de cierre del teatro.

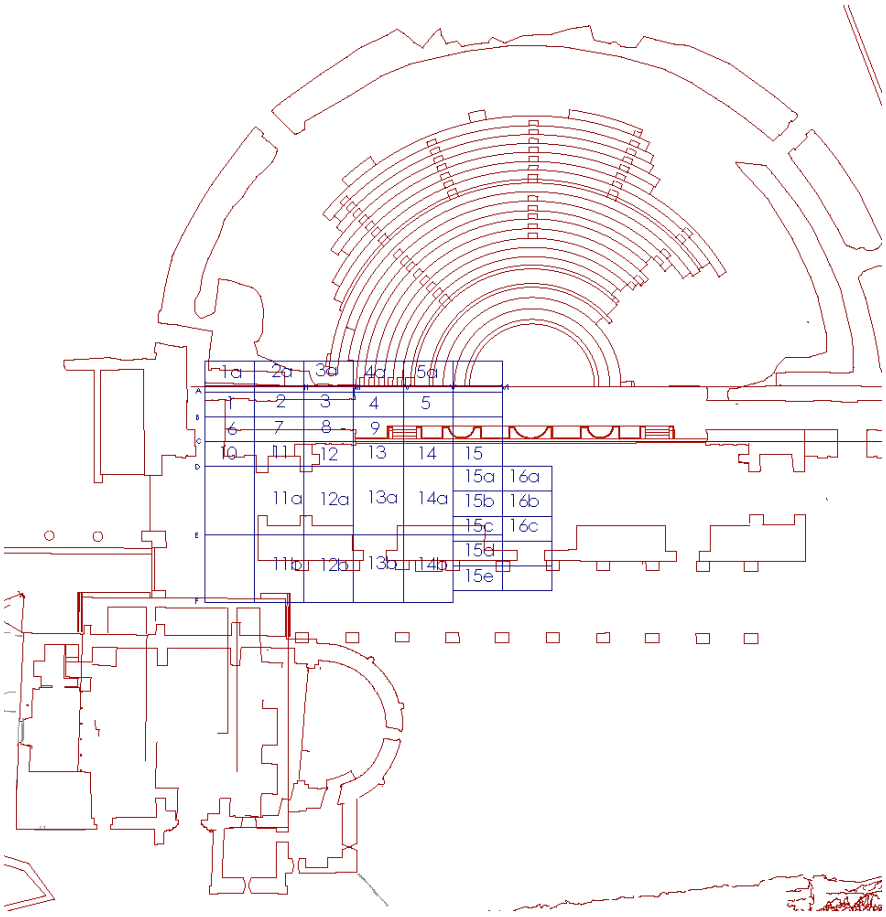


Fig.307: Ampliación de la excavación de Mariano del Amo en la 2ª Campaña (Dibujo: autor).

La segunda campaña se desarrolló en 1970, de 9-3-1970 a 5-4-1970.

Al retomar la excavación la idea del Del Amo fue centrarse en el edificio escénico, aunque finalizó el descubrimiento del muro superior del teatro dejando vista el nivel de arranque de la bóveda de la *crypta* o corredor. Tras ello definió las nuevas cuadrículas que alcanzaron hasta la pared norte de la iglesia de Santiago. Estas cuadrículas según sus propias palabras intentaban centrarse en la excavación del edificio escénico. También en esta fase se realizó una limpieza de la cara interna del muro del *ambulacrum* en la parte superior del teatro. La *cavea* no llegó a alcanzarse dejando al descubierto la cara sur de la *analemma* occidental.

En la excavación surgió claramente la organización del teatro que Del Amo fue identificando sucesivamente. También surgieron fustes, basas y capiteles estucados, así como en la cara interna del muro de fondo del edificio escénico y hacia el *pulpitum* restos de estuco pintados en colores “rojo vinoso y ocre claro o amarillento”.

Las excavaciones sirvieron para que Del Amo estableciera una serie de determinaciones de gran importancia sobre el teatro romano de Medellín. Así afirmó que en su opinión detectaba

una relación directa con la segunda y tercera reforma del teatro grande de Pompeya y exponía en sus conclusiones "casi con absoluta certeza" que se siguió el modelo de la segunda reforma pompeyana del año 75 a.C. por lo que situó al teatro de Medellín entre la segunda mitad y finales del s. I a.C. (Guerra Millán, 2009, pág. 109).

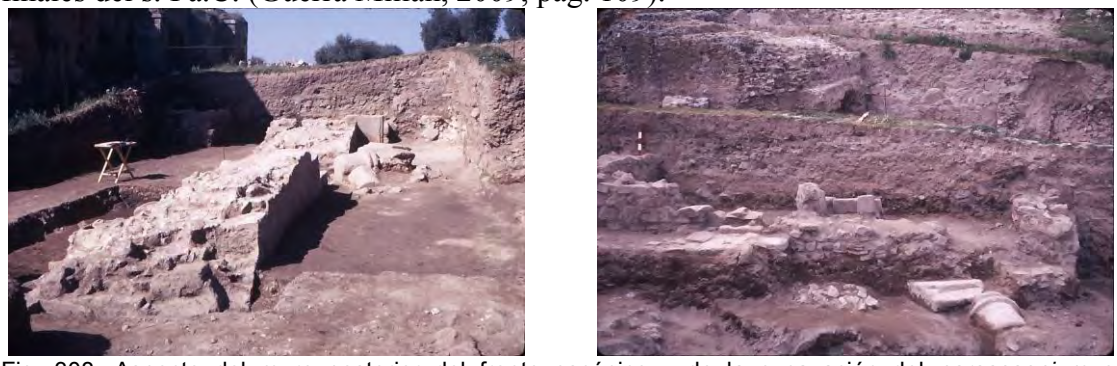


Fig. 308: Aspecto del muro posterior del frente escénico y de la excavación del *parascaenium* occidental (Fotografías: Mariano del Amo (Guerra Millán, 2009)).

Uno de los elementos que Del Amo planteaba para esta identificación de modelo se centra en la presencia de una *crypta* o corredor semicircular que soportaba la *summa cavea*. Este corredor tenía, según Del Amo, 2 m de ancho y quedaba delimitado por el muro exterior del teatro de 2,50 m, según Del Amo, y el muro interior. Siguiendo las determinaciones de Del Amo, este corredor quedaba cubierto por una bóveda de ladrillo de medio punto y soportaba mediante la adición de *opus incertum* no más de 6 gradas. El muro exterior era, según Del Amo, en parte exento y en parte se adaptaba a la pendiente de la colina y estaba realizado en *opus incertum* contando con cuatro vomitorios de arcos de medio punto realizados con sillería. En el muro interior se encontraría la *praecinctio* que separaba la *summa cavea* de la *media cavea*. La parte superior no llevaría puerta por estar adosada a las rocas.

En esto último se equivocaba el ilustre arqueólogo ya que existía una diferencia de altura considerable entre la altura de finalización de la *media cavea* y la altura de inicio de la *summa cavea*. Pero esto no podía saberlo porque desconocía la configuración de la *cavea*. De hecho, existe un potente *balteus* vertical que es el muro interno del corredor donde se abrirían puertas hacia la *media cavea*. De este modo el corredor anular serviría como *praecinctio* de la *media cavea*.

Con respecto a los *parodoi* o *aditus maxima,* Del Amo señalaba que estaban cubiertos por un arco rampante en esviaje de medio punto de ladrillo, señalando una anchura de 2,40 m. Tras exponer que se conservaba la bóveda del situado al O, mientras que del situado al E se conservaba solo el arranque, Del Amo exponía que se conservaba un entalle en el frente de la bóveda donde seguramente estuvo la inscripción de la fundación del teatro y sobre la misma el palco del tribunal. También exponía que en parte estas bóvedas de los *parodoi* estaban cubiertas de gradas. Los pasajes presentaban, según Del Amo, un muro de separación con el edificio escénico que tenía grandes sillares almohadillados. El arqueólogo estableció una distancia de 33 m entre ellos y expone que, en su opinión las bóvedas no eran simétricas siendo más rampante una que otra.

Más adelante Del Amo citaba la presencia de un *pylon* por el lado O que daba entrada a la *parodos* y al primer vomitorio de la *cavea* presentando una gran puerta con arco frontal de la que se conservaba la clave. Este pasaje tenía escaleras de bajada y bóveda de mortero y piedra menuda. Daba acceso al primer vomitorio y después continuaba hasta el arco de entrada.
Posteriormente se refirió a los *vomitoria* que en el primer caso según Del Amo tenían una anchura de 1,08 m con paredes laterales lisas de *opus incertum* y arco de entrada de sillería.

Fig. 309: Aspecto de las excavaciones en el *parascaenium* occidental (Fotografías: Mariano del Amo (Guerra Millán, 2009)).

Aparte de estas descripciones tan importantes para entender la disposición del teatro, Del Amo estableció unos "detalles sobre el teatro y sus estructuras".

> …predominio del aparejo irregular, con caras lisas, muy bien construido en el interior de los muros de *opus caementicium* con piedras y mortero *opus incertum.*
> …las partes principales como son los ángulos, las jambas de las puertas, los arcos, escaleras etc. son de piedra de sillería bien tallada.
> …los arcos de ambas *parodoi* son de ladrillo colocado de canto de 0.40x0.26 y 0.05 a 0.06 de grosor.
> …las bóvedas de la puerta W son de mortero y piedra menuda.
> …se utilizó el almohadillado como se puede ver en el muro contrafuerte del corredor W toda la piedra tallada es de granito.
>
> CAPITELES.
> En la cuadrícula 1 a se halló un capitel de orden dórico.
> En la cuadrícula 4 a se halló otro capitel de orden jónico a escasa profundidad.
> En la iglesia sirviendo de base de púlpito hay un capitel monumental, que puede encuadrarse en el tercer orden (corintio) otro idéntico se halla en casa de Gregoria Barruecos (no sé de donde procede).
> Estos tres tipos de capitel pueden ser un indicio para afirmar que el frente de escena tuvo los tres órdenes superpuestos.
> …hasta el momento se ha encontrado un fragmento de placa de mármol blanco ello indica que la escena estuvo recubierta de mármol.
> …en la cuadrícula se halló una esquina de cornisa con 7 molduras muy pequeñas.
> …hasta el momento no se ha encontrado ningún fragmento de *sigillata* clara que comienza a producirse hacia el 90 d C.
> …la *parodos* W tiene una estructura diferente a la del E forma un bloque rectangular con la pared N, lisa, sin señales de haber estado unida al bloque contiguo del 1er *vomitorium* al contrario de lo que ocurre en la *versura* E esta falta de unión total el bloque ha sufrido un ligero balanceo hacia el sur, sobre el frente del arco interno lleva un entalle en el que estaría la inscripción relativa a la fundación del teatro, es posible que formase una especie de balaustre y que sirviera de palco.
> …anchura de las escaleras de las caveas, en la cuadrícula 4 se hallaron varias piedras talladas, una de ellas parece por su forma pertenecer a la escalera, acaso la primera escalera del W mide 0,92 de ancho, 0.90 de largo y 0,44 de frente o grosor max.
> …anchura del primer *vomitorio* de cada lado 1,08 m.

Para finalizar su cuaderno Del Amo presenta una serie de comparaciones recogiendo teatros romanos con *crypta* o corredor entre los que cita, *Taormina*, *Catania*, *Herculano*, *Casino*, *Saepinum*, *Fiesole*, *Trieste*, *Arles*, *Vienne*, *Lutetia* y *Champlieu*.

Lamentablemente este cuaderno quedó sin publicar y parte de sus datos no verían la luz hasta 1982. En todo caso la investigación de Del Amo es primordial en la historia del conocimiento del teatro romano de Medellín.

4.1.3 Otras aportaciones de Mariano del Amo sobre Medellín

4.1.3.1. El amplio horizonte cronológico de la Colonia Metellinensis

Mariano del Amo no se limitó a intervenir en el teatro y, como hemos visto, en la necrópolis orientalizante, también llevó a cabo una investigación de otros aspectos del patrimonio histórico artístico y arqueológico de Medellín. Así, en el cuaderno de las excavaciones del teatro, dedicó una sección a la "Colonia Metellinensis" y su contorno (Guerra Millán, 2009, pág. 118).

Estas notas, como el resto del cuaderno de excavación, permanecieron inéditas. En ellas cita muy sumariamente las citas históricas sobre Medellín e incluye que presenta un amplio horizonte cronológico que, según las excavaciones realizadas, se extiende desde el bronce y el hierro prerromano hasta el periodo romano del siglo I al siglo IV.

4.1.3.2. La excavación de la necrópolis de "El Pradillo"

Situada a 3 km al sur de Medellín fue excavada por Del Amo y contenía tumbas de tipo "capucini" e identificada como perteneciente a una *villa* situada 150 m al SE.

4.1.3.3. Los apuntes sobre el puente romano de Medellín

Del Amo también efectuó un reconocimiento del puente e identificó los restos de pilares situados al oeste como pertenecientes al puente romano. Bajo esta premisa dirimió que era imposible que el curso del río Guadiana hubiera variado y que por lo tanto Medellín se encontraba en la Bética.

4.1.3.4. Labores epigráficas

Durante su estancia en Medellín realizó una recopilación de epígrafes.

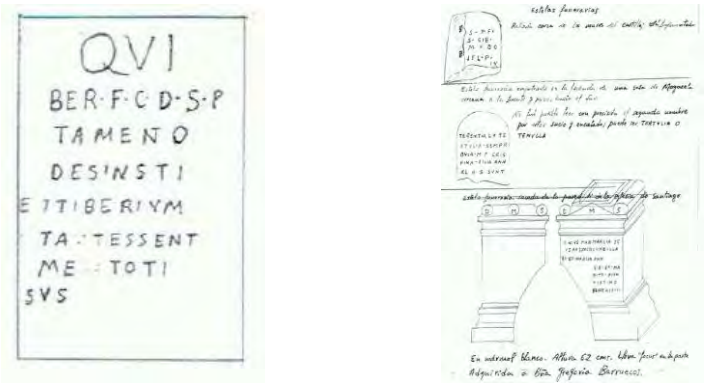


Fig.310: Dos apuntes de Mariano del Amo de testimonios epigráficos recabados en Medellín (Reproducción: Mariano del Amo (Guerra Millán, 2009)).

4.1.3.5. Conclusión de las aportaciones complementarias

Estas actividades complementarias fueron interesantes ya que ampliaron las investigaciones del teatro evidenciando la riqueza y la complejidad del patrimonio histórico, artístico y arqueológico de Medellín. El teatro y sus hallazgos dejaron así de ser un elemento aislado y pasaron a estar comprendidos en un conjunto más amplio y complejo en el tiempo y en la extensión geográfica. El edificio teatral quedaba así enmarcado en un proceso diacrónico de evolución que incluía su construcción, su abandono y su destrucción a lo largo de un amplio

espectro temporal. Además, su construcción era la consecuencia de un largo proceso histórico y político que quedaba al menos enunciado y en parte aclarado. En el ámbito geográfico se establecía una relación entre la ubicación de la antigua ciudad de Medellín y su entorno.

Esta ampliación del conocimiento del teatro señalaba la presencia de dos instancias señaladas por Brandi (Brandi, 1963), la de la historicidad, expuesta en el concepto del tiempo respecto a la obra de arte y a su conservación, y el espacio de la obra de arte en cuanto a que el teatro no era una obra de arte aislada, sino que se encontraba enclavada en un paisaje físico y monumental complejo definido como sitio histórico.

Lamentablemente parte de las aportaciones se quedaron en el ámbito de las notas de los cuadernos, pero fueron la base de dos importantes aportaciones posterior que analizo a continuación.

4.2 LA ACTUACIÓN DE MANUEL CUADRADO ISASA 1972-1973

La intervención arqueológica de Mariano del Amo en el teatro conllevó el descubrimiento de estructuras de arquitectura que habían estado enterradas. Como he expuesto estas estructuras fueron fundamentalmente el *aditus maximus* occidental en la parte de la entrada y comienzo del pasaje hacia la *orchestra* quedando por excavar la parte comprendida bajo la parte conservada de la bóveda de *opus latericium*. También se descubrió la totalidad del muro sur del *aditus maximus* en su fachada hacia la *versura* y la confluencia con el edificio escénico.

Por otro lado, se había descubierto el *vomitorium* del *tribunal*, la conexión existente entre éste y la entrada a través del *aditus maximus* y la peculiar prolongación del pasaje de entrada al *vomitorium* del *tribunal* que, al no poder tener salida directa por la presencia de la *taberna* anexa al oeste, continuaba en modo anular y con presencia de una escalera que *pari passu* conectaba con la cota superior externa a través de un pasaje radial dando lugar a la presencia de una salida externa.

Los restos de las bóvedas de *opus caementicium* y *opus latericium* se encontraban en una situación inestable al haber sido retiradas las tierras. Como ya se ha dicho, los rellenos de la gran bóveda de *opus latericium* de la salida del *aditus maximus* a la *orchestra* se mantuvieron *in situ* por razones de estabilidad. También las estructuras murarias de estos elementos se encontraban en estado muy precario presentando situaciones de clara inestabilidad estructural.

Fig.311: Fotografía de las obras (Fotografía: Antonio García Álvarez).

Esta situación era resultado directo de la excavación arqueológica y quedaba recogida claramente en uno de los principios para la restauración de monumentos enunciados por Brandi (Brandi, 1963) recogidos posteriormente en la Carta del Restauro de 1972 en su "*Allegato a.*" (Istruzione, 1972) en cuanto a que durante las excavaciones arqueológicas se debe garantizar la inmediata conservación de los hallazgos especialmente de los más frágiles y la ulterior posibilidad de conservación y restauración definitiva.

La Carta del Restauro en cuanto a la sección reseñada daba instrucciones de clara aplicación en este caso como es la restauración de *opus incertum* en la que, si se usaba el mismo tipo de material, se debían mantener las partes restauradas en un plano ligeramente remetido. Para la restauración de *opus quadratum* en la Carta se recomendaba recrear los bloques con las

medidas antiguas usando escamas o trocitos del material y polvo del mismo mezclado con material cementante. También recomendaba disponer una sutil línea de un material diferente y también el tratamiento superficial diferente. Finalmente recomendaba la disposición de placas o marcas con la fecha. También se refería a la conservación de la línea irregular de los muros arruinados recubriéndolos con una capa de mezcla de mortero y *cocciopesto* u *opus signinum*.

Aunque los escritos de Brandi habían sido difundidos casi una década antes, la Carta del Restauro es casi coincidente con la fecha de la actuación lo que hace difícil que sus determinaciones pudieran ser conocidas y aplicadas.

Ante la situación de los elementos arquitectónicos del teatro y su situación de inestabilidad estática la Sección de Exposiciones y Excavaciones Arqueológicas dependiente de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia se decidió a intervenir. Para ello encargó la redacción de un proyecto de obras al arquitecto D. Manuel Cuadrado Isasa. Este proyecto estuvo terminado en 29-11-1972, casi tres años después de terminadas las excavaciones arqueológicas. La inversión en proyecto y obra, dirección de obra del arquitecto y honorarios del aparejador fue de 250.000 pesetas. De esta cantidad 236.526,84 pesetas se destinaron a las obras, 10.865,45 pesetas al proyecto y a la dirección de las obras por parte del arquitecto y 2.607,71 pesetas a la dirección de obras del aparejador.

Fig.312: Fotografía del desarrollo de las obras (Fotografía: Antonio García Álvarez).

El presupuesto del proyecto se había redactado en julio de 1972 estuvo compuesto por las siguientes partidas, con valor en pesetas:

-Recuperación y consolidación de los muros y bóvedas del *parascaenium,* 75.000.

-Recuperación y consolidación de la *valva hospitalia,* 50.000.

-Consolidación de los muros del *postscaenium* con recuperación de zonas que amenazan ruina, 75.000.

-Levantamiento del plano del monumento con tomas de datos arquitectónicos y fotografías, 34.526,84.

-Apeos, andamios y medios auxiliares, 65.000.

Estas cantidades suponían 299.526,84 a las que se imponía una baja de 62.874,22 pesetas.

Cuadrado Isasa había intervenido en Mérida y por ello conocía bien el criterio de conservación del patrimonio que se estaba aplicando allí en la importante restauración del frente

escénico, aún en curso de realización. Se puede así decir que las obras de Medellín fueron una continuación de las que se estaban ejecutando en Mérida. Las intervenciones de Medellín recuerdan en gran medida a las realizadas por Félix Hernández, el maestro de J. Menéndez Pidal hacia 1952 cuando intervino en la *cavea* del teatro emeritense. Se trata de intervenciones masivas que con el destino de estabilizar el monumento no se preocupan en exceso de aplicar con profundidad la teoría de la restauración.

Las obras fueron adjudicadas a la empresa de Pedro García Moya de Mérida, certificándose 100.000 pesetas en 30-11-1973 y 102.000 pesetas en 31-12-1973. A ello se añadió una liquidación de 44.968,30 pesetas en 11-03-1974. La intervención de obras ascendió con respecto a lo señalado en el proyecto hasta 246.968,3 pesetas, cantidad ligeramente superior a lo presupuestado en un 4.41%.

Fig. 313: Par comparativo de la puerta *pylon*, a la izquierda estado previo a la restauración según foto cedida por Antonio García Álvarez, a la derecha estado tras la operación de conservación según proyecto de Manuel Cuadrado (Fotografías: izquierda Antonio García Alvárez, derecha autor).

Las actuaciones que se llevaron a cabo fueron las siguientes:

-Conservación del pasillo en recodo de acceso a la galería del *vomitorium* del *tribunal* occidental.

Este pasillo o galería conecta la entrada monumental a través del *aditus maximus* occidental con el acceso al *vomitorium* del *tribunal* y después continúa por el anillo circular entre los dos muros que limitan la *cavea* para, una vez superada la posición del muro posterior o septentrional del foro, salir al exterior por un pasillo radial. Esta planta en recodo tiene en sección una escalera ascendente para salvar el fuerte desnivel existente entre la entrada al *vomitorium* y la cota externa de la colina por el exterior del foro. En esta zona se rehicieron los paramentos, conservados muy precariamente hasta el nivel de los restos de la bóveda de *opus caementicium* que sirve de techo a la galería. También se rehízo un arco en el exterior en la entrada del pasaje con falsos sillares y dovelas de *opus quadratum* realizados con hormigón y se completó el esquinazo norte del arco de *opus quadratum* de entrada al *vomitorium*. En la refacción de los muros se usó mampostería careada, imitando el *opus incertum*. La reparación de la puerta de entrada a la galería o *pylon* siguiendo la denominación de Del Amo conllevó también la refacción de una parte importante del muro exterior, sobre todo en el lado meridional del hueco. Ello tuvo un importante impacto estético en el exterior ya que modificó de forma significativa la imagen histórica.

-Conservación del *aditus maximus* occidental.

Esta parte del teatro se encontraba en un estado precario después de la realización de las excavaciones. Históricamente se había producido el expolio de las piezas de sillería u *opus quadratum* que resolvían los puntos más importantes del *aditus* ya fuera a nivel de solicitación estructural por compresión, ya por la resolución de encuentros. Este expolio se había detenido

dejando en la parte occidental de la puerta de entrada entre cinco y seis hiladas de *opus quadratum* y tan solo una hilada en la parte oriental hasta el muro de la *frons pulpiti*. El expolio de estas piezas se extendió al muro que separaba el *aditus maximus* del *vomitorium* del *tribunal*. Todo ello había dejado al resto conservado de *opus latericium* con la parte superior de *opus caementicium* sostenido únicamente por tierras provocando de hecho su cabeceo, hundiéndose por la parte meridional.

Fig.314: Par comparativo de la situación durante las obras según proyecto de Manuel Cuadrado Isasa en fotografía cedida por Antonio García Álvarez a la izquierda y estado tras la intervención (Fotografías: izquierda Antonio García Alvárez, derecha autor).

No se llevaron a cabo las actuaciones de la conservación de la *valva hospitalia* occidental ya que la intervención resulto incompleta. Tampoco hubo recursos para actuar en los muros del *postscaenium* ni en el *parascaenium*. Por otro lado, la situación de estos elementos del teatro era más estable si bien, los muros quedaban expuestos a las acciones de los agentes atmosféricos.

La intervención consiguió estabilizar la situación estructural inestable del tramo de bóveda que cubría la galería de acceso al *vomitorium* del *tribunal* occidental y la situación de ruina de la bóveda que cubría la salida del *aditus maximus* occidental hacia la *orchestra*. La técnica empleada fue la de realizar pilares de hormigón armado que, una vez fraguado, permitían la retirada de tierras y la realización de una fábrica mixta que usaba una reproducción del *opus quadratum* o del *opus incertum* al arbitrio del arquitecto director en función de los restos conservados. Estas fábricas recubrían los pilares de hormigón.

Fig. 315: Dos aspectos de la operación de conservación de Manuel Cuadrado. A la izquierda ampliación con imitación de técnica de *opus quadratum* de la entrada al *vomitorium* del tribunal occidental. A la derecha modificación de la pared oeste del *aditus maximus* occidental con disposicion de hilada de imitacion de *opus quadratum* almohadillado y aportación de *opus incertum* (Fotografías: autor).

Pero la complejidad de la obra y la limitación económica implicó que esta quedara incompleta. Se recuperó todo el muro meridional y una parte del muro occidental de la entrada del *aditus* occidental enlazando con la reparación de la galería del *vomitorium* anteriormente descrita, pero se dejó sin hacer el muro de separación entre *aditus* y *vomitorium* dejando visto el pilar de hormigón de sostenimiento. En todo caso se consiguió recuperar la estabilidad y se mejoró notablemente el estado del muro meridional del *aditus* a costa de modificar de manera importante su aspecto histórico según había resultado de la realización de la excavación arqueológica.

-Criterio aplicado.

El criterio aplicado de refacción de fábricas originales con materiales muy similares está de acuerdo con la Carta del Restauro en sus indicaciones, pero no establece diferencias con el original de tal forma que hoy en día tan solo conociendo las zonas reparadas o usando fotografía histórica puede llegar a reconocerse exactamente la naturaleza y la extensión de la reposición. No se usaron las técnicas de marcar la separación, utilizar un plano retranqueado o marcar de alguna forma los materiales aportados de manera que, con el paso del tiempo y la pátina de las partes aportadas, se produce un falso histórico. Es claro que la obra de conservación realizada tuvo el gran valor de paralizar la degradación del monumento y que, de no haberse realizado, este habría sufrido un proceso de ruina más o menos grave. Sin embargo, hay que decir que hubiese costado poco seguir las recomendaciones de marcar las aportaciones y diferenciarlas dejando un testigo, ya en la propia ejecución de las reposiciones, ya en las interfaces de unión entre las diferentes fases. La forma de actuar recuerda mucho a la aplicada de forma coetánea en el teatro de Mérida donde para la reposición por anastilosis de las columnas del segundo orden no se había dudado en rehacer el muro posterior del edificio escénico hasta la altura necesaria, siguiendo la línea marcada por la actuación anterior. Se trató así de una actuación que incorporó una cierta dosis de arbitrariedad. En el caso de Medellín no dejaba de estar presente una actitud monumental, influenciada por el ejemplo del frente escénico del teatro romano de Mérida. Esta actitud se manifiesta claramente en la puerta del *vomitorium* o en la salida del *aditus maximus* occidental. En ella se aportan elementos monumentales con un carácter representativo considerable.

Fig. 316: Par comparativo del estado de la salida del *aditus maximus* occidental hacia la *orchestra*. Se observan en el estado final las hiladas de imitación de *opus quadratum* aportadas según el proyecto de Manuel Cuadrado Isasa. La ultima hilada es superflua ya que en ella se situarían los capiteles de las pilastras y el arranque del arco que remataba el *aditus maximus* (Fotografías: derecha Antonio García Alvárez, izquierda autor).

4.3 LA PUBLICACIÓN DE RESULTADOS DE EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS EN EL ENTORNO DEL TEATRO DE MARIANO DEL AMO DE 1973

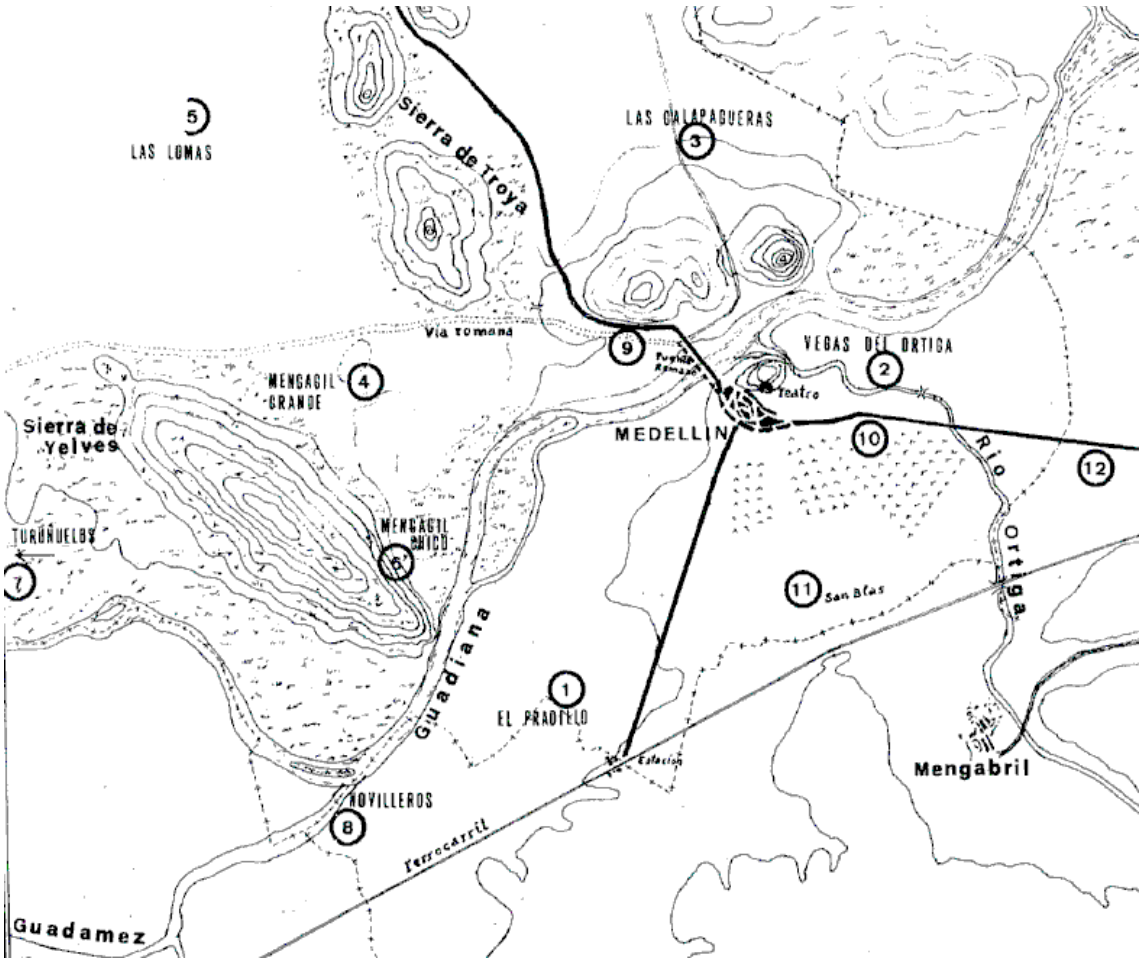


Fig.317: Ubicación de las *villae* en el entorno de Medellín, del artículo de Mariano del Amo (Reproducción: (Del Amo y de la Hera, 1973)).

Mariano del Amo llevó a cabo una serie de excavaciones arqueológicas de emergencia en los alrededores de Medellín a la vez que intervino en el teatro. Estas actuaciones de emergencia vinieron provocadas por la realización de regadíos pertenecientes al "Plan Badajoz". Del Amo se decidió a publicar los resultados de las excavaciones en el segundo número del *Noticiario arqueológico hispánico. Arqueología* en 1973. Este noticiario era publicado por la Comisaría Nacional de Patrimonio Histórico dependiente de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

La publicación se denominó: *Estudio preliminar sobre la romanización en el término de Medellín (Badajoz), la necrópolis de El Pradillo y otras villas romanas*. En el volumen se refería a las siguientes *villae*:

- La necrópolis romana de El Pradillo resultó ser la más importante. Como los demás yacimientos analizados en la publicación, tuvieron un descubrimiento accidental. En esta necrópolis se halló una cantidad considerable de fragmentos cerámicos y seis tumbas de cremación. En ellas se hallaron importantes restos de objetos de cerámica que evidenciaban un rito funerario común en los siglos I y II d.C. La necrópolis estaba asociada a una villa distante unos 70 m y demostraba haber sido un lugar importante en su tiempo.
- La villa romana de las vegas del Ortiga situada al este de Medellín presentaba una intensa ocupación en los primeros años del siglo I d.C. La villa tenía un carácter más

residencial que agrícola con presencia de objetos suntuarios y ausencia de elementos agrícolas, aunque presentaba restos de un complejo hidráulico.

- La villa romana de Las Galapagueras situada a dos kilómetros al norte de Medellín presentaba elementos suntuarios, entre ellos mosaicos. De esta villa procedía una importante ara funeraria.

-La villa romana de Mengagil Grande a tres kilómetros y medio de Medellín, presentaba evidencias de un núcleo de población y de una cierta importancia económica y social en su momento.

- La villa romana de las Lomas situadas a seis kilómetros al noreste de Medellín presentaba también un carácter residencial con una cronología del siglo I d.C. presentando su momento de apogeo en el reinado de Claudio.

Del Amo también incluyó en este estudio los lugares de Mengagil Chico con restos esparcidos de una pequeña población, Los Novilleros, con una necrópolis que databa de fines del siglo IV o de principios del siglo V d.C., y Los Turuñuelos, con restos dispersos de una población rústica.

En sus conclusiones Del Amo destacó la importancia de los hallazgos arqueológicos en el entorno de Medellín ya que evidenciaban la profundidad de la romanización de la zona. A pesar del carácter superficial y accidental de la excavación arqueológica, los hallazgos ponían en relevancia la riqueza de algunas de estas villas y el grado de desarrollo de la actividad agrícola. Estas *villae* se desarrollaron alrededor de la colonia y se dedicaron a la explotación y al aprovechamiento de la riqueza agrícola con el cultivo del olivo, la vid y cereales. La cronología establece que tuvieron un especial desarrollo a partir del fin del reinado de Augusto y durante el siglo I d.C. Parece que la fragmentación de anteriores dominios latifundistas fomentó este desarrollo progresivo de las *villae* dando lugar a una población bastante densa.

Esta publicación fue importante en su momento con respecto a la definición de la complejidad y la riqueza del entorno arqueológico de Medellín, sin embargo, hubiese sido deseable que por estas fechas hubiesen sido publicadas también las memorias de las excavaciones del teatro.

Fig. 318: Aspecto del mosaico de la villa de las Galapagueras y aspecto de la necrópolis del Pradillo (Fotografía: Mariano del Amo (Guerra Millán, 2009)).

4.4 LA PUBLICACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LAS EXCAVACIONES DEL TEATRO EN 1982

En 1980, diez años después de las excavaciones en el teatro de Medellín, se organizó un simposio titulado "El teatro en la Hispania romana" en Mérida. Este simposio fue organizado por la Institución Cultural "Pedro de Valencia" de la Diputación Provincial de Badajoz, por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta Regional de Extremadura y por la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura de Badajoz. Dado que Mariano del Amo era el mayor conocedor de los teatros romanos de Medellín y de *Acinipo* fue invitado a participar para exponer sus conocimientos sobre ambos teatros.

El comité organizador estaba encabezado por D. José María Álvarez Martínez, director del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, la presidencia del simposio se otorgó a D. Martín Almagro Basch, Catedrático de Prehistoria de la Universidad Complutense y director del Museo Arqueológico Nacional, teniendo como secretario a D. Francisco Pedraja Muñoz.

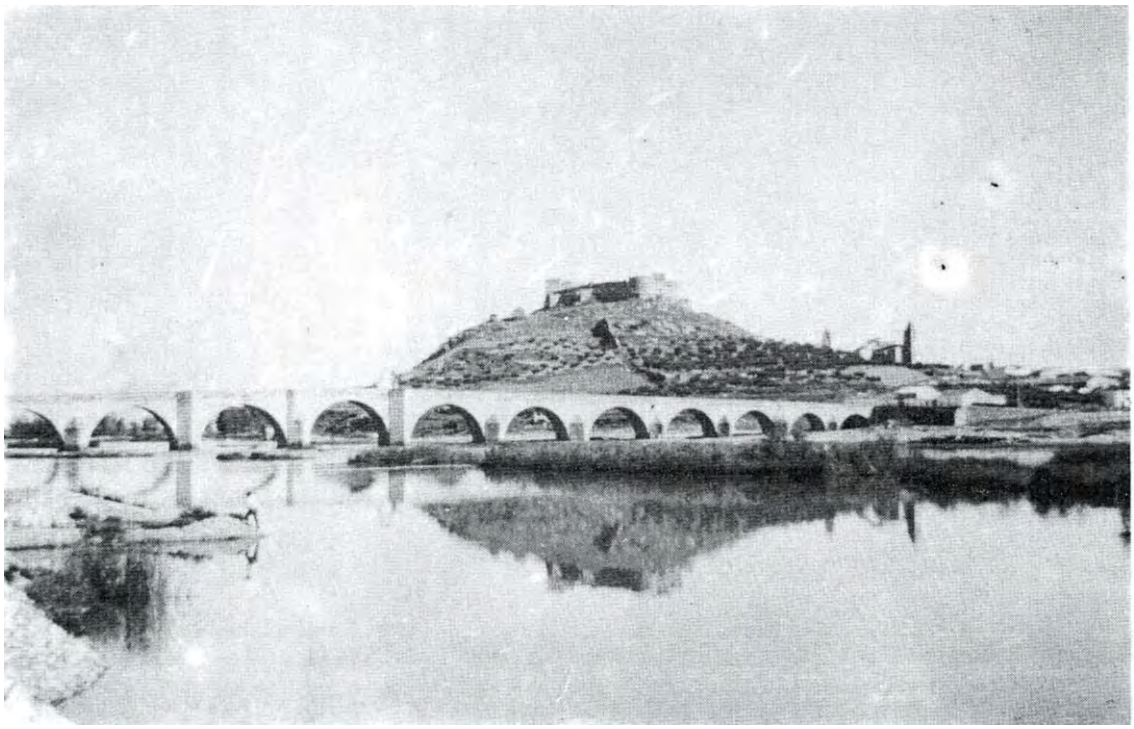
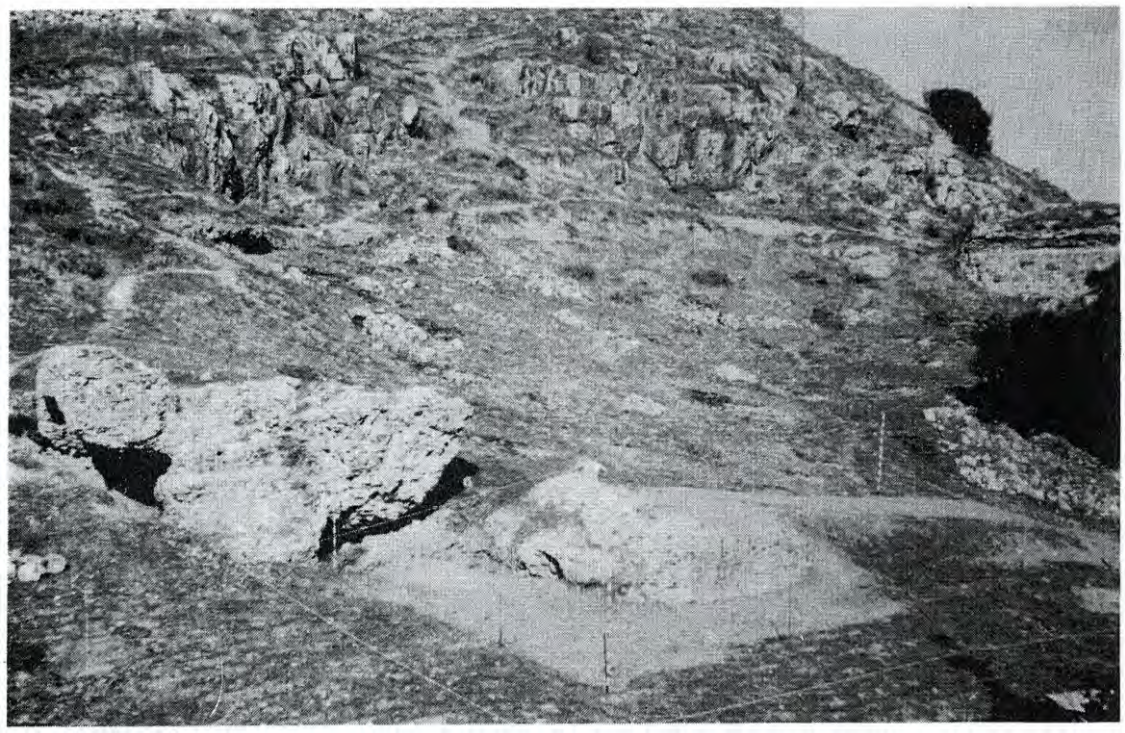


Fig.319: Panorámica de Medellín (Fotografía: Mariano del Amo (Del Amo y de la Hera, 1982)).

Se trató por lo tanto de un simposio en el que estuvieron presentes personalidades destacadas con relación a los teatros romanos en Hispania. A la vez se analizaban y se ponían en común los datos de numerosos teatros hispánicos como *Acinipo*, *Baelo Claudia*, *Bilbilis*, *Caesar Agusta*, *Clunia*, *Italica*, *Malaca*, *Olisipo*, *Pollentia*, *Regina*, *Saguntum*, *Segobriga* y *Tarragona*. Esto dio al simposio la posibilidad de considerar casi la totalidad de los teatros hispánicos al que se añadía el de *Augusta Emerita* al ser la sede de las jornadas y a través de la presencia del Sr. Álvarez y Sáez de Buruaga y del Sr. Álvarez Martínez. Este carácter integral confirió al simposio de un debate y de una actividad comparativa destacable sobre la situación y las características de los diversos teatros romanos de Hispania.



Lám. I 1. Panorámica del cerro en cuya ladera meridional se asienta el teatro, vista desde el poniente.
2. Zona del teatro al iniciar las excavaciones.

Fig.320: Panorámica de las zonas de excavaciones en el teatro al inicio de estas (Fotografía: Mariano del Amo (Del Amo y de la Hera, 1982)).

Mariano del Amo presentó dos ponencias ante este auditorio, una sobre el teatro romano de *Acinipo* y otra, finalmente, sobre el teatro romano de Medellín. La ponencia sobre el teatro romano de Medellín quedó incorporada en las actas que fueron publicadas por la Institución Cultural Pedro de Valencia dos años después. Finalmente salían a la luz los datos sobre el teatro que, tras ser recogidos en las actas, permitían establecer un estado comparativo con los demás teatros incluidos a la vez que exponían a la ciencia las características y peculiaridades del teatro romano de Medellín.

El artículo trataba en primer lugar de las excavaciones arqueológicas en los que Del Amo expuso sucintamente el proceso que ya he descrito. Se refirió a las estructuras murarias superpuestas al teatro que, según los resultados databan principalmente, en la zona excavada, de una etapa posterior a 1235 fecha en la que Medellín pasó, definitivamente, al dominio del reino de Castilla y León. Si bien Del Amo destacaba la mezcla de materiales que databan de un amplio arco temporal desde el Bronce Final hasta la dominación musulmana. También expuso que los restos romanos hallados como material arqueológico ajeno al teatro no aportaban información relativa a la fecha de construcción, pero que en la excavación se habían descubierto elementos esenciales del edificio que incluían una de las entradas y partes de la infraestructura del teatro. Terminaba esta introducción afirmando que los trabajos realizados eran de gran importancia para la futura comprensión de la estructura.

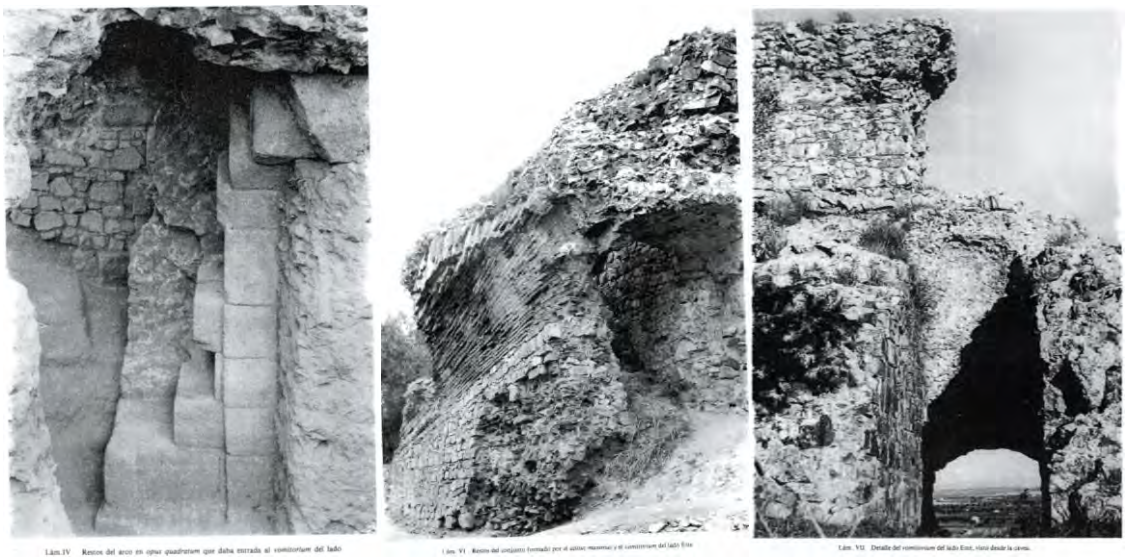


Fig. 321: Tres aspectos del teatro durante las excavaciones. Puerta de *vomitorium* del tribunal occidental, *aditus maximus* oriental y salida del *vomitorium* del tribunal oriental (Fotografías: (Del Amo y de la Hera, 1982)).

Del Amo explicó que, con respecto a los *aditus maxima* el teatro de Medellín destacaba por su solución arquitectónica singular en comparación con otros teatros romanos. Así exponía que el *aditus maximus* oriental había desaparecido en gran medida, aunque se conservaban los restos del muro de la *analemma* que separaba este espacio del *vomitorium* del *tribunal*. En el muro conservado se presentaba el uso de *opus incertum* y de *opus caementicium,* así como el uso en la bóveda de *opus latericium*. Contrariamente el *aditus maximus* occidental se había conservado casi íntegramente con una anchura de 2,40 m. Este *aditus* oeste presentaba unas características similares al anterior, aunque conservaba una mayor parte de la bóveda mostrando en los restos de *opus caementicium* las huellas de las gradas que habían estado sobre él y los del *tribunal*. En este *aditus* destacaba la conexión de la entrada al teatro con la galería abovedada que daba acceso al *vomitorium* de la *tribunalia* y su continuación hasta el exterior a través de una escalera en recodo. La técnica constructiva de ambos *aditus* mostraba un ingenioso uso de los recursos disponibles y se adaptaba a la topografía del terreno.

En cuanto a los *vomitoria* Del Amo informó de su estructura simétrica y de una técnica constructiva similar. Dado que desconocía absolutamente la estructura de la *cavea* y de la zona central de la *orchestra,* Del Amo identificó a los *vomitorium* en su presentación con las únicas entradas a la *ima cavea* y expuso que daban acceso a través de escaleras ascendentes a la *praecinctius* de separación entre la *ima* y la *media cavea*. En realidad, como he expuesto los *vomitoria* eran los accesos a las *tribunalia* y no finalizaban en la citada *praecinctius* sino unas gradas por encima, aunque pudieran haber sido usados también para el acceso a la *media cavea* y quizás descendiendo a la parte alta de la *ima cavea*. Del Amo exponía que ambos *vomitoria* tenían un ancho de 1,08 m y que el occidental conservaba parte del arco de entrada y que su cubierta era una bóveda rampante con la misma pendiente que la escalera.

Fig. 322: Aspecto del muro externo de la *cavea* en la zona oriental (Fotografía: Mariano del Amo (Del Amo y de la Hera, 1982)).

Por lo que se refiere al muro semicircular exterior del teatro, Del Amo exponía que se había podido establecer su estructura con precisión gracias a los restos que se habían conservado. Estos revelaban la estructura del muro en un anillo de dos muros de planta semicircular paralelos que cerraba la *cavea*. Del Amo expuso que el muro presentaba un doble sistema constructivo incorporando tanto *opus incertum* en su parte exterior como *opus caementicium* en su interior, adaptándose a las condiciones topográficas de la ladera del cerro. Así como que la construcción incluía un muro que se adosaba a la roca rebajada dejando una sola cara externa hacia el interior del teatro junto a otro exento que presentaba también una cara externa a lo largo de la pendiente. A medida que se iba perdiendo el apoyo de la colina la parte exenta del muro cobraba más importancia hacia las *analemmata* presentando un espesor de 2,50 m.

Del Amo continuó su presentación al simposio exponiendo que entre el muro semicircular interior y exterior se formaba una *crypta* o corredor de 2 m de anchura que quedaba cubierta por una bóveda de medio cañón de ladrillo recubierta a su vez por *opus caementicium*. Esta *crypta* tenía accesos directos al *aditus maxima*, permitiendo la conexión a la *orchestra* y a la *ima cavea*. En esto también se equivocaba Del Amo ya que no existió conexión entre la citada *crypta* y los *aditus maxima* que quedaban a un nivel mucho más bajo y con lo que no existía conexión a través de ninguna escalera o medio de comunicación vertical, según se deduce de lo conservado. Del Amo continuaba su presentación exponiendo que en el muro exterior se abrían grandes ventanales cuya misión era iluminar la *crypta*. Esto ha resultado ser cierto según las hipótesis de disposición que he manejado en esta tesis, aunque la misión no era solo la iluminación, sino que también tenían una función arquitectónica al señalar un ritmo en la fachada como ya he expuesto en la descripción del teatro. Del Amo finalmente exponía que en la parte oeste la *crypta* presentaba una solución arquitectónica diferente con falta de comunicación directa con el *aditus maximus* de ese lado por lo que debía existir otro acceso para los ocupantes de la *media cavea*. Esto como he expuesto es cierto si bien, como he mencionado, en ningún punto existía comunicación entre la *crypta* y los *aditus maxima*.

En la parte referente al *proscaenium* y la *frons scaenae*, Del Amo, exponía que solo podía presentar una información limitada debido a la interrupción de las excavaciones que solo le permitieron documentar una pequeña parte adyacente al *aditus maximus* occidental. Informó de que esta sección se había construido con sillares perfectamente escuadrados que conducían hacia la *orchestra*. Se refería aquí a la base del muro meridional del *aditus maximus* occidental en su confluencia con el edificio escénico. Respecto al muro paralelo a este que conformaba la salida del *aditus maximus*, el muro de la *analemma* exponía que presentaba una técnica mixta que alternaba el *opus quadratum* con el *opus incertum* y que a estas partes se le había superpuesto un muro medieval.

En la parte correspondiente a la *frons scaenae* Del Amo había encontrado restos de construcciones, pero en una extensión muy limitada y no pudo profundizar lo suficiente como para localizar los restos que fueron descubiertos en las excavaciones posteriores. En esta zona recogió una cantidad considerable de restos de estuco que correspondían a la decoración del teatro y que tenían una primera capa gruesa y una capa superficial más fina con motivos decorativos en rojo y en amarillo pero que, dado el pequeño tamaño, no facilitaban una compresión completa de la temática decorativa. En el interior del edificio escénico Del Amo informó del hallazgo de tambores y piezas de fustes y capiteles que sugerían la presencia de una *columnatio*. Los capiteles uno dórico y otro jónico estaban recubiertos de estuco y habían sido documentados. La excavación había mostrado un contexto exclusivamente romano y, aunque algunas dataciones eran provisionales, Del Amo esperaba que futuras excavaciones arqueológicas aportasen más información sobre el abandono del teatro.

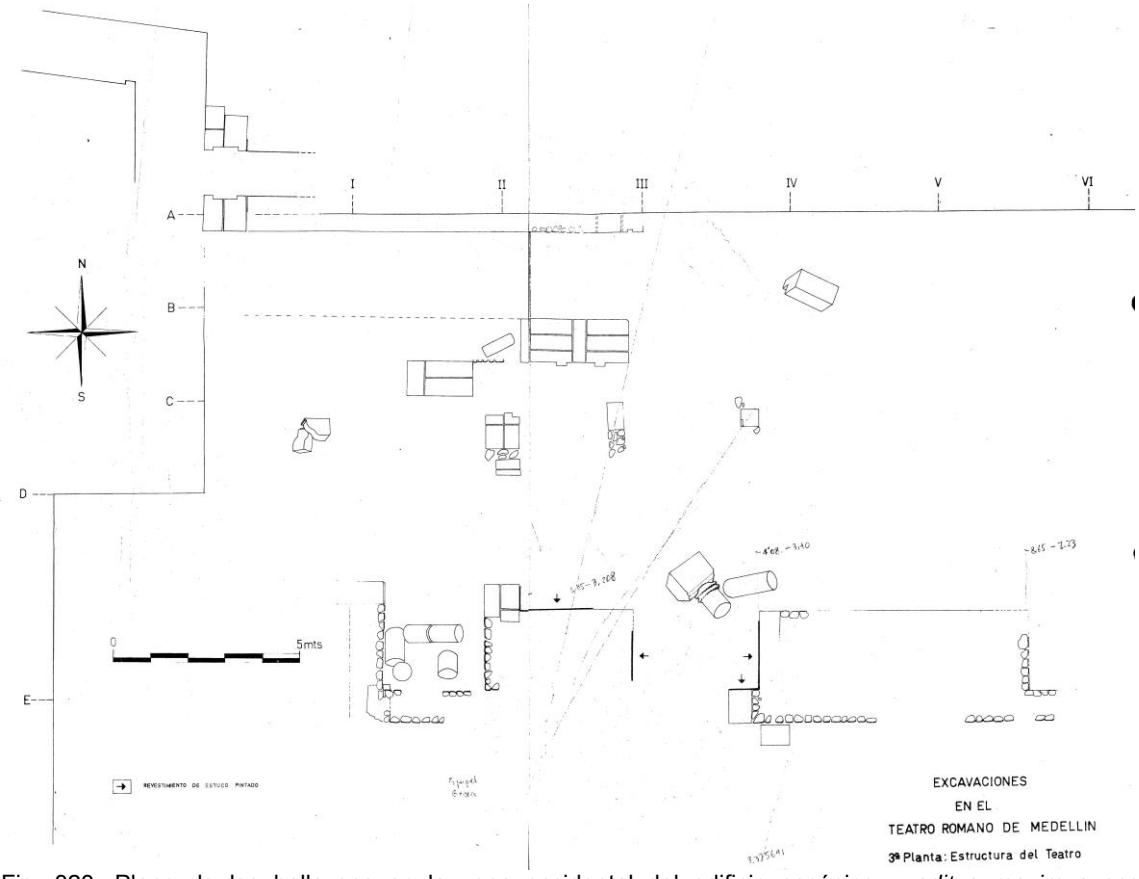


Fig. 323: Plano de los hallazgos en la zona occidental del edificio escénico y *aditus maximus* occidental (Reproducción: (Del Amo y de la Hera, 1982)).

Con relación a la *cavea* y a la *orchestra*, Del Amo expuso que estaban cubiertas de tierra por lo que su estudio resultaba imposible. Habló de que solo había identificado el límite semicircular de la *cavea* y la línea frontal de la *orchestra*. Dijo que la excavación había revelado

restos de un muro que formaba parte de la infraestructura de la *cavea* y un suelo empedrado de época medieval superpuesto. Expuso que no se había obtenido datos estratigráficos suficientes para una cronología precisa ya que los trabajos se habían interrumpido al llegar a los niveles romanos. Por ello declaró que se requería más excavación para entender esas partes clave del teatro.

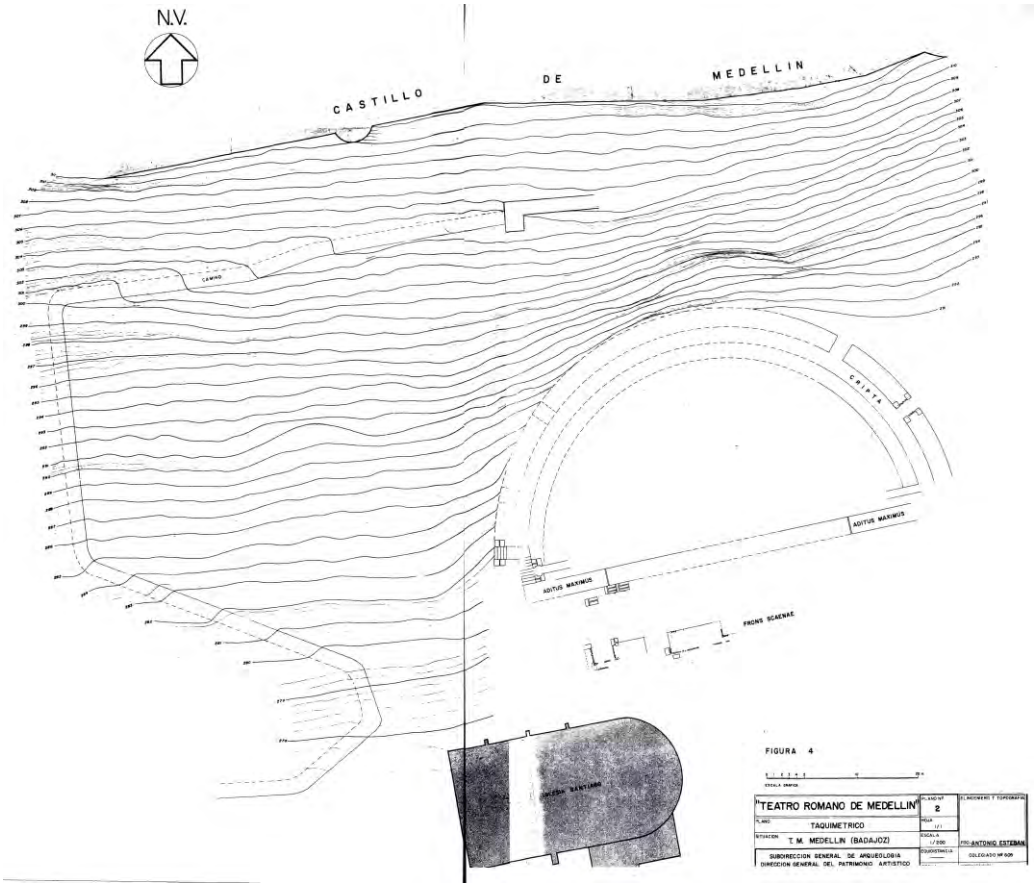


Fig.324: Plano del teatro (Reproducción: (Del Amo y de la Hera, 1982)).

Por lo que respecta a la cronología del teatro, Del Amo expuso en su presentación que esta suponía un desafío significativo debido a la falta de unas excavaciones arqueológicas exhaustivas y a la carencia del descubrimiento completo de los restos. También expuso que no se habían obtenido datos estratigráficos que permitieran un análisis preciso lo que obligaba a los investigadores a basar sus conclusiones en métodos indirectos, principalmente a través del análisis de la técnica constructiva utilizada. Del Amo dijo que la excavación arqueológica se había detenido al alcanzar los primeros niveles de época romana, lo que limitaba la información disponible.

No obstante, mediante el método indirecto, Del Amo expuso que las técnicas de construcción predominantes eran el *opus caementicium* y el *opus incertum*. Con respecto a la primera técnica expuso que se usó en el interior de los muros y que era una técnica que databa de las etapas finales de la República y que continuó siendo empleada durante gran parte del siglo I d.C. Con relación a la segunda técnica constructiva, Del Amo expuso que se había utilizado piedras de diversas formas y tamaños y que se encontraba en los paramentos exteriores. Esta técnica, sin embargo, no ofrecía un marco cronológico específico ya que su uso se remontaba a un periodo relativamente antiguo a partir del 210 a.C.

Del Amo expuso en su ponencia que para lograr una datación más precisa era necesario considerar otra técnica utilizada en menor medida en el teatro, el *opus latericium*, que se usó manera limitada y no como elemento constructivo independiente sino como soporte o encofrado perdido del *opus caementicium* y el *opus incertum*. Se había observado su uso en las bóvedas

de los *aditus maxima*, en la bóveda de la *crypta* y en los arcos interiores de las entradas conservadas a la *crypta*. Este hallazgo confirmaba que en el teatro se había incorporado una técnica de *opus mixtum* que implicaba que su construcción se situaba en un contexto cronológico más avanzado, probablemente en época imperial.

Del Amo también incluyó en su presentación, quedando esto recogido en las actas, que se podía establecer una comparación con otros teatros romanos de la misma época para lo que propuso los de *Catania* y *Aosta* para tener una visión más clara de la cronología. Aun así, expuso que los paralelismos más reveladores provenían de la comparación con el teatro y el anfiteatro de Mérida que fue construido entre 16-15 a. C. Según Del Amo esto podía ofrece un punto de referencia cronológico crucial para el teatro de Medellín.

Lám. IX 1 y 2. Detalles de los paramentos del muro exterior exento con una de las ventanas para iluminación de la *crypta*.

Fig.325: Aspecto de la puerta oriental a la *cavea* (Fotografía: Mariano del Amo (Del Amo y de la Hera, 1982)).

Del Amo dijo que las similitudes en las técnicas constructivas como el uso de *opus caementicium* y *opus incertum* sugerían que ambos teatros podrían haber sido construidos por los mismos constructores en un periodo muy cercano. También que las características de las bóvedas de ladrillo y las proporciones de los ladrillos empleados en ambas construcciones eran prácticamente idénticas. También manifestó que el estuco pintado que se presentaba en Medellín mostraba muchas similitudes con el conservado en el anfiteatro de Mérida lo que reforzaba más aún el vínculo entre estos edificios. Finalmente expuso que el uso de *opus quadratum* presentaba también similitudes importantes y que incluso que los materiales de construcciones pudieron haber compartido orígenes geográficos similares. Para cerrar su intervención y tal y como queda recogido en el artículo contenido en las actas, Del Amo expuso que, aunque la Colonia Metellinensis había sido fundada antes que Mérida, las dataciones y las características del teatro requerían un estudio más profundo para determinar la prioridad cronológica entre los teatros romanos de Mérida y Medellín. Del Amo concluyó diciendo que por ahora el conocimiento sobre la cronología del teatro de Medellín debía ser considerada como provisional hasta que se realizasen excavaciones arqueológicas futuras que ayudasen a

desvelar más evidencias y que, aunque existían indicios que apoyaban un contexto cronológico del teatro en el periodo imperial, se requerían investigaciones adicionales para proporcionar un marco temporal más exacto.

Esta publicación junto con la primera excavación del teatro realizada en dos campañas supuso que el teatro romano de Medellín entrase en la colección de teatros romanos conocidos de la Hispania romana que entonces ascendía a 19. También tuvo otros efectos directos sobre el yacimiento como su compra por parte del Ministerio de Cultura de la época y la ejecución de obras de restauración y conservación que acabo de describir. El artículo constituyó el documento más importante publicado sobre el teatro hasta la fecha ya que no solo describió su estructura, sino que recogió el descubrimiento de importantísimos hallazgos como los primeros fragmentos de columnas de la *scaena* y el *aditus maximus* oriental.

A pesar de que la extensión del artículo fue limitada, en conjunto con los diarios de la excavación publicados por D. Santiago Guerra muy posteriormente en 2009 constituyeron la base esencial de los artículos y trabajos posteriores. Estas obras de D. Mariano del Amo supusieron un cambio fundamental en el proceso epistemológico del teatro. Como se ha ido viendo hasta ahora el teatro fue primero identificado y mencionado desde el siglo XVII, identificado más claramente por Mélida a principios del siglo XX, siendo en este momento del tercer cuarto del siglo XX cuando finalmente a través de los trabajos de D. Mariano del Amo quedó claramente definido. Se trató así de un largo proceso de conocimiento que incluyó importantes hiatos.

4.5 LA INTERRUPCÍON EN LAS ACTIVIDADES 1980-2007

Al igual que resulta inexplicable la detención de las excavaciones de D. Mariano del Amo en 1970, excavaciones que debían haber continuado, y la década que transcurrió hasta que se publicaron sus resultados, resulta difícil de entender la parálisis de las intervenciones en el teatro desde 1982, año de publicación oficial de los resultados hasta 2007, fecha de reinicio de las actividades. En general este intervalo de paralización resulta anómalo en yacimientos de características parecidas y en el marco de las actuaciones desarrolladas en los teatros romanos españoles que fueron objeto de renovadas intervenciones con el inicio de los diferentes gobiernos autonómicos.

Durante este tiempo se llevaron a cabo, en Medellín, intervenciones arqueológicas en las proximidades del teatro que trataron de investigar la ciudad prerromana cuyos habitantes habían construido la necrópolis de Medellín. Este camino de la investigación no dejó de aportar datos indirectos sobre el teatro ya que el edificio no era sino el resultado del proceso de romanización de una ciudad prerromana de gran importancia. De hecho, su presencia como ciudad romana se debía a la labor del fundador de la Colonia Metellinensis, *Quintus Caecilius Metellus Pius*, quien actuó sobre una ciudad preexistente aprovechando las ventajas de la urbanización previa.

Fig.326: Estado del teatro en 1986 (Fotografía: Luis Casero).

Dentro de estas actividades arqueológicas periféricas al teatro reseño las que realizó en el año 1991 Martín Almagro quien excavó el *oppidum* en el área de la ladera norte, la zona opuesta al teatro. Su intención era caracterizar el periodo orientalizante de la antigua ciudad de *Conisturgin,* la Medellín prerromana. A la vez pretendía igualmente situar la posición de la muralla de la ciudad. Martín Almagro consiguió ambos objetivos y los publicó en 1994 (Almagro Gorbea & Martín Bravo, 1994). A través del hallazgo de la ubicación de la muralla se pudo determinar la extensión de la ciudad prerromana y también fijar la continuidad de la ocupación en su desarrollo diacrónico hasta el 80 a.C., la época previa a la guerra de Sertorio y a la llegada de Quintus Caecilius Metellus Pius. La importancia de la ciudad prerromana descubierta a través de estas excavaciones y las anteriores de la necrópolis explicaba, por su importancia, la posterior fundación de Q.C.M. Pius.

En cuanto a las actividades científicas destaco la que se produjo en 1993 con Jiménez Salvador (Jiménez Salvador, 1993) en su obra *Teatros Romanos de Hispania* publicado en *Cuadernos de Arquitectura Romana*. Jiménez Salvador recogió 22 teatros romanos conocidos

en Hispania. Citó también al teatro romano de Medellín, aunque se refirió al desconocimiento existente en esa época sobre la ciudad romana en la que se ubicaba. Por ello no se planteó ninguna hipótesis sobre el urbanismo romano. Los datos que aportó con carácter enciclopédico provenían, lógicamente, de la obra de Mariano del Amo. Esta publicación fue importante porque siguió colocando al teatro romano de Medellín en el conjunto de los teatros romanos de Hispania y al mismo nivel que los demás edificios que mencionó en su estudio.

Si la investigación de Mariano del Amo resultó primordial para el conocimiento del edificio durante el siglo XX, en el mismo grado lo fue para la ciudad romana de *Metellinum* la obra de Salvadora Haba Quirós. Su tesis *Medellín Romano, la colonia Metellinensis y su territorio* publicada en 1998 contenía una investigación de gran trascendencia (Haba Quirós, 1998). Esta obra puso las bases de diferentes aspectos de la ocupación romana y de la disposición de la ciudad, tanto de la etapa prerromana como, sobre todo, de época romana. Se trató de un profundo estudio que abordó el desarrollo de la ocupación romana desde su inicio hasta el periodo de decadencia del dominio romano abordando diversas perspectivas.

Los aspectos examinados se extendieron desde el estudio geográfico, la investigación del poblamiento prerromano, el examen de las fuentes literarias y bibliográficas, la lectura y análisis exhaustivo de la epigrafía de época romana, la numismática, la topografía, el urbanismo, el territorio y los asentamientos rurales, hasta las vías de comunicación. Se determinaron así los diferentes horizontes históricos de la colonia. Salvadora Haba estableció las bases de muchos estudios posteriores. En conjunto con el trabajo de Mariano del Amo sobre el teatro, estos dos estudios compusieron el marco *Metellinum-teatro romano* sobre el cual se fueron publicando más tarde otras obras.

Fuera de estas actividades de investigación, que o bien solo indirectamente o bien de forma parcial afectaron al teatro, se había producido un notable cambio económico en la población. La década de los años 1960 había terminado con el retorno de un gran número de emigrantes que habían inyectado al municipio liquidez y riqueza. A la vez como resultado de la conversión en regadío, las tierras bajo esta calificación habían llegado a las 2.500 Ha, y alcanzarían las 4.000 Ha al final de la década de 1970. Esto se unió a la modernización de los cultivos y a la industrialización de la localidad. (García Muñoz, 2017, pág. 2084)

El comienzo de los gobiernos municipales con el régimen democrático inició una serie de obras en el municipio que tuvieron un contenido relacionado con el patrimonio histórico artístico, así en 1972 se ajardinó la plaza en torno a Hernán Cortes y se adecuó la fachada sur del ayuntamiento (García Muñoz, 2017, pág. 2085). Años antes se había realizado en 1970 una restauración parcial de la iglesia de San Martín.

En estas intervenciones comenzó a tener una parte cada vez más importante el gobierno autonómico que como "Junta Regional de Extremadura" inició su andadura en 1978 como ente preautonómico y que quedo constituido en gobierno autonómico como "Junta de Extremadura" en 25-2-1983. Así a caballo entre la transición al régimen democrático se produjo la importante restauración de la muralla de la celoquia del Castillo, anexa al teatro en 1978-1979, esta intervención supuso un cambio significativo en la imagen del Castillo, precisamente en la zona más próxima al edificio teatral.

Durante este intervalo temporal se produjeron profundos cambios en la administración y en las leyes de protección del patrimonio que afectaron sensiblemente a los criterios de intervención. Uno de los más importantes fue la promulgación de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 25-6-1985. La antigüedad de la anterior norma, 1933, la convertía en una disposición obsoleta, fragmentada y que no respondía a la nueva estructura de la administración. Una de las innovaciones de la ley fue referirse no solo a la prohibición de acciones o limitación de usos, sino a estimular la conservación y permitir el disfrute de los bienes considerados (Muñoz Cosme, 1989, pág. 31).

Fig. 327: Estado del castillo y del teatro en 1988 (Fotografía: Matías Lozano Tejeda).

La ley estableció el estatus de Bien de Interés Cultural que conllevaba una protección de carácter especial y que se obtenía a través de la incoación y posterior tramitación del expediente. Se señalaban obligaciones a los propietarios de estos bienes como permitir la visita pública y la investigación. Se establecieron una serie de categorías que fueron los monumentos, los jardines, los conjuntos y sitios históricos y las zonas arqueológicas. Se declaró la calidad de inseparable de un bien con respecto de su entorno y que la declaración en el caso de conjunto, sitio histórico y zona arqueológica conllevaban la obligación de la redacción de un Plan Especial de Protección. Con la publicación de la ley resultó obligatorio para los propietarios la conservación, mantenimiento y custodio de los bienes del Patrimonio Histórico Español, estableciéndose la ejecución subsidiaria de obras de conservación e incluso la expropiación en caso de incumplimiento. Se limitó también el uso de los bienes si ponía en peligro la conservación. Así la administración podía detener obras, suspender licencias o impedir derribos (Muñoz Cosme, 1989, pág. 32).

Una de las partes más desarrolladas se refería a las intervenciones, estableciendo que estas debían destinarse a la conservación, la consolidación o la rehabilitación evitando la reconstrucción. Esta acción solo se reservaba a la anastilosis justificada y probada. La aportación de nuevas piezas debía ser siempre distinguible y respetar las aportaciones del proceso diacrónico del monumento. La ley consiguió aunar en un solo texto diferentes normas de forma concisa y clara y a través de la incorporación de los planes especiales consiguió una mayor coordinación con las normas urbanísticas que se estaban redactando en los municipios españoles. Sin embargo, mantiene el sistema de la declaración sin protecciones genéricas, que para determinados tipos de patrimonio ya se había revelado insuficiente (Muñoz Cosme, 1989, pág. 33).

La presencia de esta ley dentro del periodo de transición al régimen democrático coincidió con la transferencia de las competencias en patrimonio a las diferentes comunidades

autónomas que no se haría efectiva hasta 1985, coincidiendo así con un profundo cambio en la estructura administrativa de los organismos de la administración del Estado en cuanto a la protección del patrimonio. Así, dentro de la Dirección General de Bellas Artes, se crearon la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico y el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, que a su vez quedó dividido en departamentos de monumentos, arqueología y bienes muebles (Muñoz Cosme, 1989, pág. 47).

Hernández Gil fue el responsable de la formación de un nuevo criterio de intervención en monumentos por parte de la administración. En primer lugar, se presentaba un criterio extensivo que intentaba proteger con actuaciones de conservación la mayor parte de monumentos estuviesen declarados o no. La intervención en edificios se entendía desde el servicio público intentando dar un uso a cada edificio, considerando en este caso alteraciones internas bajo la justificación de que otorgar un uso garantizaba la conservación. Finalmente, la mirada sobre la intervención en un monumento como un proyecto arquitectónico y un problema a resolver desde la arquitectura evitando posturas preservativas o historicistas (Muñoz Cosme, 2020, pág. 18).

En cuanto a la realidad de las intervenciones las décadas de 1980 y 1990 recogen una amplia colección de intervenciones en los teatros romanos españoles entre las que se pueden indicar:

- *Acinipo*, a finales de los años 1970 intervino Rafael Puertas Ricas. A principios de la década de 1980 se realizará la intervención de consolidación por parte de Ramón Fernández-Baca.
- *Augusta Emerita*, se desarrollan actividades complementarias por parte de los arquitectos Cuadrado y Sancho Roda en 1979. Estas labores ponen fin a una serie de actuaciones ininterrumpidas que he ido exponiendo.
- *Baelo Claudia*, las labores de investigación de la Casa de Velázquez fueron dirigidas principalmente por Michel Ponsich desde 1971 hasta 1987 en varias zonas de la ciudad romana. El teatro se encontraba en el estado de ser objeto de obras de conservación en 1973 gracias a las excavaciones. Su encargado fue el arquitecto Alfonso Jiménez. Las obras serán criticadas por Ponsich quien excavará el edificio entre 1978 y 1979 junto a Salvador Sancha (Rojas Pichardo & Muñoz Vicente, 2014).
- *Bilbilis*, continuaron las excavaciones arqueológicas en 1975-1978 y 1982-1984 por parte de Manuel Martín Bueno. Estas continuaron en los años 1997 hasta 1999 bajo la dirección de Manuel Martín Bueno y Juan Carlos Sáenz Preciado.
- *Caesar Agusta*, se trabaja desde 1984 y durante toda la década de 1990 siguiendo la dirección de Miguel Beltrán Lloris. En 1998 redactó el proyecto de consolidación-restauración la arquitecta Úrsula Heredia Lagunas.
- *Carthago Nova*, el teatro fue descubierto en 1988 y se empiezan las excavaciones en 1990. Desde 1993 se inician varias campañas de excavación por parte de Sebastián Ramallo y Elena Ruiz Valderas.
- *Clunia*, desde 1995 se realizan excavaciones por parte de Miguel A. de la Iglesia y Francisco Tuset.
- *Corduba*, el teatro se descubrió en 1994 y fue estudiado en los años siguientes.
- *Gades*, este teatro fue descubierto en 1980 y poco después se iniciaron las excavaciones por parte de R. Corzo que continuaron hasta finales de los años 1980. Corzo dirige las campañas de 1985, 1986 y 1987. En 1989 intervienen los arqueólogos L. Perdigones, A. Muñoz, F. Blanco junto al arquitecto J.L. Suárez Cantero. Este arquitecto junto a C. Sánchez Morate redactó el proyecto de adecuación entre 1992 y 1994.
- *Italica*, las excavaciones de Diego Ruiz Mata de 1971 tuvieron continuidad con las de José María Luzón Nogué hasta 1973, después fueron retomadas por Luzón y Ramón Corzo en 1975 con el descubrimiento del edificio escénico. En 1979 comienzan una

serie de campañas que se extienden hasta 1985 y que sirvieron para descubrir la totalidad del edificio interviniendo en ellas el arquitecto A. Jiménez. En 1986 se redactó un proyecto de interpretación y restauración por los arquitectos Alfonso Jiménez y Pedro Rodríguez y entre 1988 y 1990 se realizaron nuevas excavaciones que ampliaron el área conocida del teatro. En 1999 se realizó el proyecto de conservación preventiva por parte de M. Vera Reina y O. Rodríguez.

- *Malaca*, en 1989 se consideró la demolición del edificio del archivo-biblioteca, que se inició en 1995 bajo la dirección del arquitecto Rafael Martín, lo que permitió nuevas excavaciones en 1996 y 1998. En 1999 comenzó la excavación y el proyecto de restauración (Corrales Aguilar, 2007),.
- *Olisipo*, las investigaciones se reiniciaron en 1985 extendiéndose hasta 1988. En las intervenciones participaron T. Hauschild, Cristina Leite, Helena Rua, Erika Hausmann, Jörg Panitz y Fernando Gonçalves. Las excavaciones se retomaron en 1989 por parte de A. M. Dias Diogo (Hauschilld, 1990) y (Dias Diogo, 1993).
- *Pollentia*, se inician nuevas excavaciones en 1999 teniendo continuidad en los años 2000.
- *Regina*, tras las excavaciones realizadas en 1978, y en posteriores campañas de 1980 a 1983 que continuaron en 1986, 1987 y 1988 hasta descubrir todo el edificio, fue objeto de un proyecto de restauración por los arquitectos Mesa Hurtado y Martínez Vergel.
- *Saguntum*, continuaron las actuaciones por parte de A. Ferrant Vázquez 1974, siendo sucedidas por otras de Antonio Almagro Gorbea en 1978 y 1979. En los años 1990 tendrá lugar la polémica actuación de Giorgio Grassi y Manuel Portacoeli.
- *Segobriga,* continuaron las excavaciones arqueológicas dirigidas por Martin Almagro Basch hasta 1983 y en ese año se realizaron las labores de restauración.
- *Singilia Barba*, en 1991 trabajan en el teatro E. Serrano Ramos, A. de Luque Moraño, R. Atencia Páez y P. Rodríguez Oliva.
- *Tarraco*, junto a las actividades de 1976 de M. Berges Soriano, T. Hauschild, E.M. Koppel y L. Avellá ya mencionadas, en 1981 y hasta 1984 se realizan una serie de excavaciones por parte de la Generalitat de Catalunya.

Salvo en el caso de los teatros de *Baelo, Malaca, y Olisipo*, todas estas puntualizaciones proceden de Noguera et al. (Noguera Jiménez, Noguera Mayén, & Navalón Martínez, 2016).

En referencia a los teatros romanos españoles, se desarrolló una importante actividad de la que *Augusta Emerita* parece ser una excepción.

En la extensa etapa de paralización de las actividades en el teatro romano de Medellín se había generado un debate sobre las intervenciones en patrimonio que resultó tardío en España y que no se desarrolló hasta la década de los ochenta. Este debate partía de un intento de equilibrio entre las dos principales posiciones decimonónicas. Ignasi Solá Morales propuso una postura intervencionista que se distanciase de la conservación restringida y se dirigiese a la intervención proyectiva estableciendo un diálogo con el pasado. Antonio González estableció que la arquitectura histórica era el elemento generador de una lectura profunda que daría lugar a una arquitectura contemporánea que resolvería los problemas y las necesidades que serían diferentes en cada caso. Antón Capitel se refirió a la necesidad de que fuese el propio monumento el que generase la actuación para que de esta forma no fuese personal, sino que se incardinase en una fase más del largo rosario diacrónico de intervenciones. Dionisio Hernández-Gil se refirió a la realidad económico y social de los monumentos y de los conjuntos, enlazando el monumento o el conjunto de monumentos a los sectores sociales que lo habitaban. Fernández Alba, por su parte, argumentó que la restauración *per se* era insuficiente y que debía estar ligada a un uso y a una rentabilidad y estar incardinada en un proyecto con contenidos políticos, económicos y culturales para así poner fin a "la desidia, improvisación, oportunismo y espontaneidad" (Muñoz Cosme, 1989).

Como consecuencia de este debate se pudieron apreciar a partir de 1975 una serie de intervenciones que respondieron a diversas líneas de actuación. Así comenzaron a producirse actuaciones en las que siguiendo una tendencia historicista se presentaba un estudio mucho más profundo del monumento y una actitud respetuosa. En otra línea, el nuevo diseño adquiría, al contrario, un rol protagonista dentro de una línea proyectiva creativa que valoraba por encima del edificio histórico la aportación realizada, dando lugar a veces a situaciones arbitrarias e irreversibles. Finalmente, se presentó también una línea intermedia que basándose en la actuación de conservación y conllevando un estudio y conocimiento profundo del edificio producía intervenciones actuales sin voluntad historicista (Muñoz Cosme, 1989, pág. 172).

Este debate también fue desarrollado a través de la denuncia de la situación de peligro en la que se encontraba el patrimonio histórico-artístico en España a través de los colegios profesionales de Arquitectos y Aparejadores. La denuncia se extendió de edificios concretos al estado de los conjuntos históricos en los que el desarrollismo había protagonizado una depredación sin precedentes. En esta línea destaca la obra de Fernando Chueca Goitia *La destrucción del legado urbanístico español* (Muñoz Cosme, 2020, pág. 15).

La descentralización producida entre 1982 y 1984 produjo el desarrollo de las actividades con la participación, en nuestro caso, de la Junta de Extremadura. Esto tuvo como consecuencia el acercamiento del patrimonio al ciudadano, pero en algunos casos a nivel nacional se produjo una cierta dispersión de criterios perdiéndose, en cierto modo, la perspectiva de criterios generales. En algunos casos, por parte de las nuevas administraciones, se procuró el valor simbólico del patrimonio a veces en detrimento de su valor histórico-artístico y testimonial. Este movimiento tuvo su repercusión en la organización administrativa dando lugar a la creación del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales dirigido por Antonio Fernández Alba hasta 1987 y por Dionisio Hernández Gil a partir de ese momento (Muñoz Cosme, 2020, pág. 21).

Durante estos años se había producido un desarrollo importante de la teoría de la restauración y de la evolución del ámbito de la consideración del patrimonio histórico artístico a nivel social. Así, hasta 1985, se había desarrollado varios documentos de importancia como la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico de 1975, la Declaración de Ámsterdam de 1975, la Declaración de Nairobi de 1976 y la Carta de Florencia de los Jardines Históricos de 1981. A nivel teórico se puede destacar la influencia de Antón Capitel, Paolo Marconi o Paolo Torsello (Muñoz Cosme, 2020, pág. 54).

En Extremadura tendrá gran importancia la aportación de Dionisio Hernández Gil que desarrolló varias obras en la región como la restauración del Convento de San Benito de Alcántara o el templo denominado "de Diana" en Mérida. Hernández Gil fue director de la Subdirección General de Restauración desde 1980 y tuvo bajo sus órdenes a Manuel de las Casas y a Antón Capitel (Muñoz Cosme, 2020, pág. 52).

Hernández Gil defendió la aplicación de varios criterios de intervención en un mismo edificio, así como la superación del principio de unidad del monumento, respetando las diversas adiciones del proceso diacrónico. A esta línea se puede sumar la obra de Antonio Fernández Alba. Frente a esta actitud se planteaba otro modo de intervenir basado en aportar materiales, métodos constructivos y lenguaje arquitectónico moderno defendido por Manuel e Ignacio de las Casas o José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres Tur junto a Navarro Baldeweg. A pesar de estos criterios innovadores se presentaba también hasta 1985 una tendencia historicista representada por Fernando Chueca Goitia o José Luis Picardo (Muñoz Cosme, 2020, pág. 79).

Más adelante surgieron nuevas cartas o documentos de patrimonio como la Convención de Granada de 1985, la Carta de Toledo/Washington de 1986-7, la Carta de Conservación y Restauración de 1987, la Carta de Veracruz de 1992, la Declaración de Oaxaca de 1993 o la Carta de Nara de 1994. También se publicaron obras con un contenido crítico teórico sobre la

conservación del patrimonio de mano de Ignasi Solá Morales, Antón Capitel, Alfonso Muñoz Cosme o Françoise Choay (Muñoz Cosme, 2020, pág. 83).

En estos años se desarrolló el criterio de intervención en patrimonio de la analogía crítica que plantea una analogía con la arquitectura anterior a partir de la que desarrollar la nueva como actitud postmoderna. Sus principales representantes fueron Ignasi de Solá Morales, Antón Capitel o José Ignacio Linazosoro. Aparecen también corrientes como la restauración objetiva que pretende recuperar el significado colectivo del monumento como ocurre, por ejemplo, en la obra de Antoni González. No obstante, el protagonismo de esa etapa lo tuvo la polémica intervención de Giorgio Grassi y Manuel Portaceli en el teatro romano de Sagunto (Lara Ortega, 2002). En ella los arquitectos consideraron la recuperación del espacio arquitectónico del teatro por lo que el proyecto de restauración se convirtió en el proyecto de un teatro romano *ex novo* (Muñoz Cosme, 2020, pág. 97).

Otro tipo de intervención que se produce durante estos años es el mantenimiento de la estructura histórica sin que se le asigne un uso. En esta línea se presenta la obra de arquitectos como Salvador Pérez Arroyo, Jordi Garcés, Enric Sòria, Víctor López Cotelo, Carlos Puente o Ignacio Mendaro. También comenzaron a destacar las instituciones surgidas en las comunidades autónomas como el Servicio de Patrimonio Arquitectónico de la Diputación de Barcelona de larga tradición o el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Muñoz Cosme, 2020, pág. 100).

En la fase más cercana a 2007, fecha en la que se iniciaron las actuaciones en el teatro romano de Medellín, se produjeron nuevos documentos internacionales sobre la conservación del patrimonio como la Declaración de San Antonio de 1996, la Carta sobre el turismo cultural de 1999, la Carta de Cracovia de 2000, o la Convención sobre Patrimonio Inmaterial de 2003. Se produjeron también importantes aportaciones al marco teórico de la intervención en patrimonio como lo fueron los escritos de Antoni González, Giovanni Carbonara, Amedeo Bellini, Ignacio González-Varas, Jukka Jokilehto o Francisco Noguera (Muñoz Cosme, 2014, pág. 112).

Durante esta etapa se presentan nuevos criterios de intervención en patrimonio que parten de realizar una arquitectura moderna junto a restos, que se preservan como ruina de la arquitectura antigua, o bien se superponen o entremezclan con ella, como sucede con la obra de Manuel de las Casas, Luis Moreno Mansilla, Emilio Tuñón, Rafael Moneo, Enric Miralles o Jacques Herzog y Pierre de Meuron. En su obra se aprecian los criterios que defiende la Carta de Cracovia al dar importancia al proyecto y admitir la ausencia de criterios rígidos, la diversidad cultural y la subjetividad posible en las actuaciones (Muñoz Cosme, 2020, pág. 119).

Volviendo la mirada al ambiente local la década de 1980 fue también favorable para el desarrollo económico de Medellín. Se realizaron importantes modificaciones como la concentración parcelaria de Zújar-Mengabril y la de las Vegas del Ortiga. También fue importante la fundación de cooperativas agrarias y el desarrollo industrial. Aun así, a nivel poblacional se presentaba una situación baja con tan solo 2.500 habitantes al principio de la década (García Muñoz, 2017, pág. 2093).

Durante esta década y la siguiente se incrementaron las intervenciones en el patrimonio histórico artístico con actuaciones de menor o mayor cuantía. Así en 1981 se realizó la iluminación interior de la iglesia de San Martín y entre 1982 y 1983 se recuperaron las fachadas de esta iglesia. En 1982 se realizó otras de las campañas de arqueología de la necrópolis de Medellín.

También en 1982 se comenzaron gestiones para declarar zona arqueológica el área del Castillo. Precisamente en 1985 se dispondría la iluminación exterior artística del Castillo y de la iglesia de San Martín (García Muñoz, 2017, pág. 2093).

En las intervenciones en el patrimonio histórico artístico iría cobrando cada vez más protagonismo el gobierno autonómico a través de la Consejería de Cultura que se convirtió a

partir de estos años en el verdadero motor de las intervenciones realizadas. Esto lo hizo en una triple vía. Por un lado, en las actuaciones directas en aquellos monumentos que presentaban un estado más necesitado de intervención por causa de estados de ruina o que hacían urgente la conservación. Por otro lado, en el desarrollo de labores de investigación y, finalmente, en la realización de medidas de índole jurídica como promoción de incoaciones como Bienes de Interés Cultural o redacción de Planes Directores que respondían a los dos aspectos anteriores y que tenían como objeto fundamental la conservación del patrimonio histórico artístico.

Así en el anuncio de 25-3-1987 se publicitaba la licitación de obras consolidación en el Castillo de Medellín por un valor de 7.548.422 pesetas. (*D.O.E.* nº 26 2-4-1987).

En 1988 se hicieron gestiones para que la iglesia de San Martín fuese declarada Bien de Interés Cultural. Estas gestiones tuvieron como resultado la incoación como tal por parte de la resolución de 13-6-1991 (*D.O.E.* 52 9-7-1991). En 1988-89 se realizó el acondicionamiento del acceso al Castillo (García Muñoz, 2017, pág. 2093). En 1989 la Consejería de Cultura actuó sobre otro monumento como era la puerta medieval de Portacaeli con una inversión de 4.053.143 pesetas (*D.O.E.* n0 46. 13-6-1989). En 1994 se renovaron las puertas y rejas de la iglesia de San Martín. En 1997 se repusieron las dos puertas del Castillo y se inició la redacción de un proyecto. En 1999 se realizó el proyecto de acondicionamiento de las estancias más importantes del Castillo y la iluminación y musealización interior (García Muñoz, 2017, pág. 2093).

En 1999 se publicó la Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura que estableció el marco y la normativa para la protección del patrimonio en la comunidad autónoma extremeña.

Fig. 328: Estado del teatro y castillo en 1998 (Fotografía: Rodrigo Pérez Rodríguez).

La llegada del siglo XXI pudo ver una continuación de las actuaciones. Así en 2001 se rehabilitó la Torre Este del Castillo y al año siguiente se realizó la iluminación de la cara norte del mismo edificio. En 2002 se rehabilitó la cubierta de la iglesia de Santa Cecilia y se llevó a cabo la iluminación artística del puente. En el periodo 2001 hasta 2007 se llevó a cabo la restauración de la barbacana del Castillo.

En el año 2007 se realizó el rescate de mosaico de la villa de las Galapagueras y se realizó la iluminación y reparación de la plaza de la iglesia de Santa Cecilia (García Muñoz, 2017, pág. 2103). También se sumaron aportaciones foráneas, así el mismo año fue publicado un extenso estudio sobre la necrópolis de Medellín de Martín Almagro Gorbea. En esta publicación se abordaron todos los aspectos conocidos hasta el momento de la ciudad prerromana de *Conisturgin*, la predecesora de Medellín. En la extensa obra se trataron con gran rigor científico los resultados de todo el conjunto de excavaciones realizadas hasta ese momento en la necrópolis de etapa orientalizante. Estos hallazgos se pusieron en relación con los realizados en el *oppidum* y se elaboró un extenso estudio sobre la ciudad y su territorio (Almagro-Gorbea M. , Lorrio, Mederos, & Torres, 2008).

Como puede deducirse el impulso municipal de Medellín ya fuera con fondos propios, ya fuera con la colaboración decidida de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura había conseguido revertir la situación de inactividad en la conservación del patrimonio histórico de Medellín durante las décadas de 1980 y 1990. Sin embargo, esto no había significado una actuación práctica en el teatro. Las intervenciones en el Castillo y en el resto de los edificios del patrimonio histórico artístico de Medellín habían conseguido poner de relieve dos cuestiones. La primera cuestión era la riqueza y complejidad de este patrimonio. La segunda cuestión, y en esto tuvieron mucho que ver las intervenciones en el Castillo junto a las investigaciones arqueológicas de la necrópolis, del teatro y del Cerro del Castillo, fue la especial importancia del Cerro del Castillo con sus diferentes etapas históricas y monumentos, como confirmaba el estudio mencionado sobre la necrópolis. Esta doble constatación hizo entender mejor la complejidad de este conjunto patrimonial y la necesidad de actuar sobre él como una colección en la que el Cerro del Castillo por su dimensión histórica, por la importancia de los monumentos que atesoraba y por su estado de total abandono, merecía una intervención más importante y decidida.

En este proceso tuvieron especial importancia no solo las intervenciones sobre el Castillo que he ido analizando, sino, sobre todo, la intervención sobre la iglesia de Santiago, que fue determinante a la hora de iniciar las actividades sobre el Cerro del Castillo, creando el concepto del Parque Arqueológico y, finalmente, fue la causa que hizo iniciarse las excavaciones en el teatro. Por ello le dedico específicamente la sección siguiente.

En el concepto del Parque Arqueológico tuvieron influencia dos situaciones. La primera fue la declaración como Bien de Interés Cultural con categoría de Zona Arqueológica del yacimiento arqueológico de Cancho Roano en Zalamea de la Serena en 10-2-1989 por parte del Ministerio de Cultura, sobre un expediente iniciado por la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas en 1980, tras la aprobación por el Consejo de Gobierno de la Junta de Extremadura en 1987 (*BOE* 38, 14-2-1989). En segundo lugar, la inscripción en la Lista de Patrimonio Mundial de la Unesco del Conjunto Arqueológico de Mérida en 1993. Ambas situaciones llevaron a la idea de crear un parque arqueológico en Medellín que se beneficiase de la protección otorgada a los ejemplos anteriores y que pudiese ser objeto de actuaciones de investigación, de conservación y preservación del patrimonio histórico artístico.

4.6 LAS ACTUACIONES EN LA IGLESIA DE SANTIAGO Y EL PROYECTO DE ADECUACIÓN DEL ENTORNO DEL PARQUE ARQUEOLÓGICO DE MEDELLÍN 1999-2006

A continuación, me referiré a actuaciones promovidas por la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura y el Ayuntamiento de Medellín según proyecto de Julián José Gutiérrez Clemente.

En 1999 y fruto de las actuaciones anteriores de conservación del patrimonio histórico de Medellín, se intervino en la conservación de la iglesia de Santiago. Construida junto al teatro y sobre el foro, ocupando la posición del antiguo templo foral. Esta iglesia había sufrido graves daños durante la Guerra Civil y se encontraba en estado de progresivo abandono y ruina parcial. La Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura decidió intervenir y licitó las obras por un valor de 288.485,81 euros (*D.O.E.* 131 9-11-1999). La realización de estas obras supuso un cambio fundamental en la situación de la iglesia que, de otro modo, se hubiera arruinado.

Fig.329: Tres aspectos de la iglesia de Santiago antes de las intervenciones de 1999 y 2000 (Fotografías: Santiago Guerra).

La intervención afectó a la cubierta del ábside, a la cubierta de la torre, y a los paramentos del edificio. Siguiendo las iniciativas que he expuesto anteriormente en 2001 se comenzó a redactar un Plan Director del Cerro de Medellín, sin embargo, su realización no se llevó a cabo hasta 2006 por el arquitecto Julián José Gutiérrez Clemente. En todo caso, las determinaciones del borrador de este Plan Director comenzaron a aplicarse y su presencia es la razón fundamental de que, años después se reiniciaran las excavaciones en el teatro. Dentro de las actuaciones que se decidieron realizar incluso antes de la redacción del Plan Director estaban varias intervenciones sobre los monumentos contenidos en el perímetro del mismo. El proyecto de rehabilitación fue realizado por el arquitecto Julián Gutiérrez Clemente en julio de 2002 y tenía como objeto principal la conservación de la iglesia y, una vez conseguido este objetivo, dedicarla a centro de interpretación del Parque Arqueológico de Medellín, siguiendo las indicaciones del Plan Director del Cerro de Medellín citado anteriormente.

Fig.330: Varios aspectos de la interveción en el ábside de la iglesia de Santiago entre 1999 y 2000 (Fotografías: proyecto de Julián José Gutiérrez Clemente).

Siguiendo las iniciativas que he expuesto anteriormente en 2001 se comenzó a redactar un Plan Director del Cerro de Medellín, sin embargo, su realización no se llevó a cabo hasta 2006 por el arquitecto Julián José Gutiérrez Clemente. En todo caso, las determinaciones del borrador de este Plan Director comenzaron a aplicarse y su presencia es la razón fundamental de que, años después se reiniciaran las excavaciones en el teatro. Dentro de las actuaciones que

se decidieron realizar incluso antes de la redacción del Plan Director estaban varias intervenciones sobre los monumentos contenidos en el perímetro del mismo. El proyecto de rehabilitación fue realizado por el arquitecto Julián Gutiérrez Clemente en julio de 2002 y tenía como objeto principal la conservación de la iglesia y, una vez conseguido este objetivo, dedicarla a centro de interpretación del Parque Arqueológico de Medellín, siguiendo las indicaciones del Plan Director del Cerro de Medellín citado anteriormente.

La intervención encargada por la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura tenía también como objeto la recuperación del camino de acceso al teatro. El teatro y su presencia aparecían continuamente en el proyecto ya que se trataba de una actuación que se entendía como una parte del conjunto de edificios y monumentos que se presentaban en el Cerro del Castillo. Pero además el proyecto pretendía desarrollar el conocimiento del sitio arqueológico ya que como parte integrante del mismo se incluyeron unas excavaciones arqueológicas del subsuelo. La obra fue licitada en 19-7-2002 por un valor de 257.768,40 euros (*D.O.E.* 90 3-8-2022) siendo adjudicadas a la empresa Restauraciones García Álvarez en 23-9-2002 (*D.O.E.* 120 17-10-2002).

Fig.331: Varios aspectos del desarrollo de las obras de 2002 (Fotografías: Julián José Gutiérrez Clemente).

Durante las labores de rehabilitación se llevó a cabo una importante excavación arqueológica tanto en las zonas limítrofes del exterior como en el interior, poniendo al descubierto los restos del templo foral. Ello fue objeto de un artículo y estudio por parte de la arqueóloga encargada Ana Bejarano Osorio (Bejarano Osorio, 2007). Su estudio puso de manifiesto la presencia del templo junto al teatro y bajo la iglesia, que ella definió como un edificio ligado al foro, y dio una primera idea de la distribución urbana y el contexto foral. Si bien la actuación estaba ligada a la Iglesia de Santiago, se intervino en la parte externa colindante con el teatro donde ya había excavado Mariano del Amo. Estas actividades de arqueología junto a la creación y valoración de la idea de Parque Arqueológico pusieron las bases de la actuación en el teatro.

El artículo de la arqueóloga Ana Bejarano fue publicado en la revista *Caesaragusta* y recogió las labores desarrolladas en el proyecto. Su interpretación de los hallazgos es que bajo la iglesia de Santiago existió un recinto U abierto hacia el teatro o parte norte. Según la autora, este edificio podía ser un pórtico abierto hacia el teatro y en posible conexión con él que englobaría en su interior un edificio central que posiblemente fuera un templo (Bejarano Osorio, 2007, pág. 541).

La Orden de 3/10/2003 incoaba la declaración de Medellín como Bien de Interés Cultural con la categoría de “Parque Arqueológico”, exponiendo que la localidad reunía el

suficiente número de elementos materiales de naturaleza arqueológica para obtener esta consideración. La Orden exponía cómo en ese momento se conocían la existencia de un poblado prehistórico del Bronce Final y de la Edad del Hierro y la presencia de la colonia romana de Metellinum. También se refiere al periodo visigótico con la tumba del Turuñuelo y los vestigios de la ocupación islámica en Medellín, así como a los monumentos que se conservaban como el puente, el Castillo, las iglesias y otros elementos. Con esta Orden se pretendía resaltar su valor como conjunto de elementos complementarios (*D.O.E.* 135 18-11-2003).

Fig. 332: Aspecto final de la restauración de la iglesia de Santiago, delante de ella el muro foral, tras ella los restos del teatro y al fondo el castillo. La zona del teatro presenta el estado hacia finales de 2002 (Fotografía: Julián José Gutiérrez Clemente).

Para finalizar las actuaciones en la iglesia de Santiago la CCJEX decidió realizar la musealización del espacio del templo. Para ello licitó este proyecto en 28-7-2005 por un valor de 90.000 euros. (*D.O.E.* 93 11-8-2005). Las obras fueron adjudicadas poco después en 24-10-2005 a la empresa Adobe, Gestión de Patrimonio Histórico S.L. (*D.O.E.* 129 8-11-2005). El proyecto de musealización fue realizado por Serrano Bulnes y Asociados S.L. Los contenidos de la información fueron llevados a cabo por Ricardo Berzosa del Campo. La producción de video la desarrollaron Adolfo Sánchez Rojas y Antonio Herranz. La realización de la musealización implicó la apertura del centro de interpretación y la valoración del patrimonio histórico artístico de Medellín que, de esta forma, se hacía conocer a los visitantes que comenzaron a visitar el sitio y que, en ese momento, podían recorrer también el Castillo.

La Orden de 3/10/2003 mencionaba explícitamente el teatro como un monumento relevante de la antigua colonia, aunque exponía de manera errónea que había sido declarado Bien de Interés Cultural, recalcaba su importancia. La Orden suponía una especial protección y daba una consideración extraordinaria al conjunto de elementos contenidos en ella. Consecuencia directa de esta orden fue la redacción de un Plan Director que recogiera todo el proyecto y expusiera las etapas de intervención. Este proceso dio como resultado la redacción de un Proyecto de Adecuación del entorno del Parque Arqueológico de Medellín en diciembre de 2006 por parte del arquitecto Julián José Gutiérrez Clemente por encargo de la CCJEX y del Ayuntamiento de Medellín (AM).

Fig. 333: Aspecto general del Cerro del Castillo en 2001. Se observa la iglesia de Santiago en la que se han restaurado la cubierta y las bóvedas junto a la torre, al noreste de la iglesia se observa el teatro sin intervenir con las huellas de las excavaciones de Mariano del Amo (Fotografía: Julián José Gutiérrez Clemente).

El proyecto contenía 7 puntos de actuación. El primer punto fue la adecuación de accesos y recorridos, que principalmente desarrollaba la conexión del municipio con la iglesia de Santiago y con el Castillo junto a la realización de sendas de gravillas para poder recorrer los demás elementos de importancia.

El segundo punto incluyó la intervención en el entorno de la iglesia de Santiago conectando el edificio con los caminos resueltos en el punto anterior y adecuando el atrio situado al sur del templo además de resolver su conexión con el teatro en su parte septentrional.

El tercer punto resultó ser el más importante para esta tesis ya que en él está contenido el futuro desarrollo de las actuaciones en el teatro. En este tercer punto el proyecto incluía la intervención en el teatro romano eliminando la materia vegetal como chumberas, olivos e higueras y la preparación de un recorrido controlado sobre una pasarela de madera. Lo interesante es que el proyecto dejaba literalmente "una puerta abierta" a intervenir en el teatro romano en trabajos de investigación de forma puntual que sirviesen como modelo de los procesos de investigación. Este tercer punto del proyecto resulta así ser la génesis de las intervenciones posteriores como expondré más adelante.

El cuarto punto era la intervención en la muralla romana sur (muro foral), realizando labores de limpieza y consolidación de los taludes. El quinto punto se refería a la intervención en la muralla romana oeste con la limpieza de la materia vegetal y su conexión con los recorridos peatonales. El sexto punto incluía la intervención en la muralla almohade con la limpieza y la estabilización parcial de los muros además de su conexión a los recorridos peatonales. El séptimo y último punto abordó la intervención en la iglesia de Santa María del Castillo con el desescombro y la limpieza de la materia vegetal, la limpieza del sótano y la disposición de un vallado de protección (Gutiérrez Clemente, 2006, pág. 3). El proyecto incluía

un presupuesto de 1.298.700 euros para el desarrollo de todas las labores anteriores. Al igual que en el proyecto de conservación de la iglesia de Santiago este proyecto incluyó un capítulo de arqueología con un presupuesto de un 8,6% del presupuesto general.

Fig. 334: Tres aspectos del teatro en 2001. A la izquierda el *aditus maximus* oriental, en el centro el muro foral, a la izquierda el teatro visto desde la parte superior (Fotografías: (Gutiérrez Clemente, 2006)).

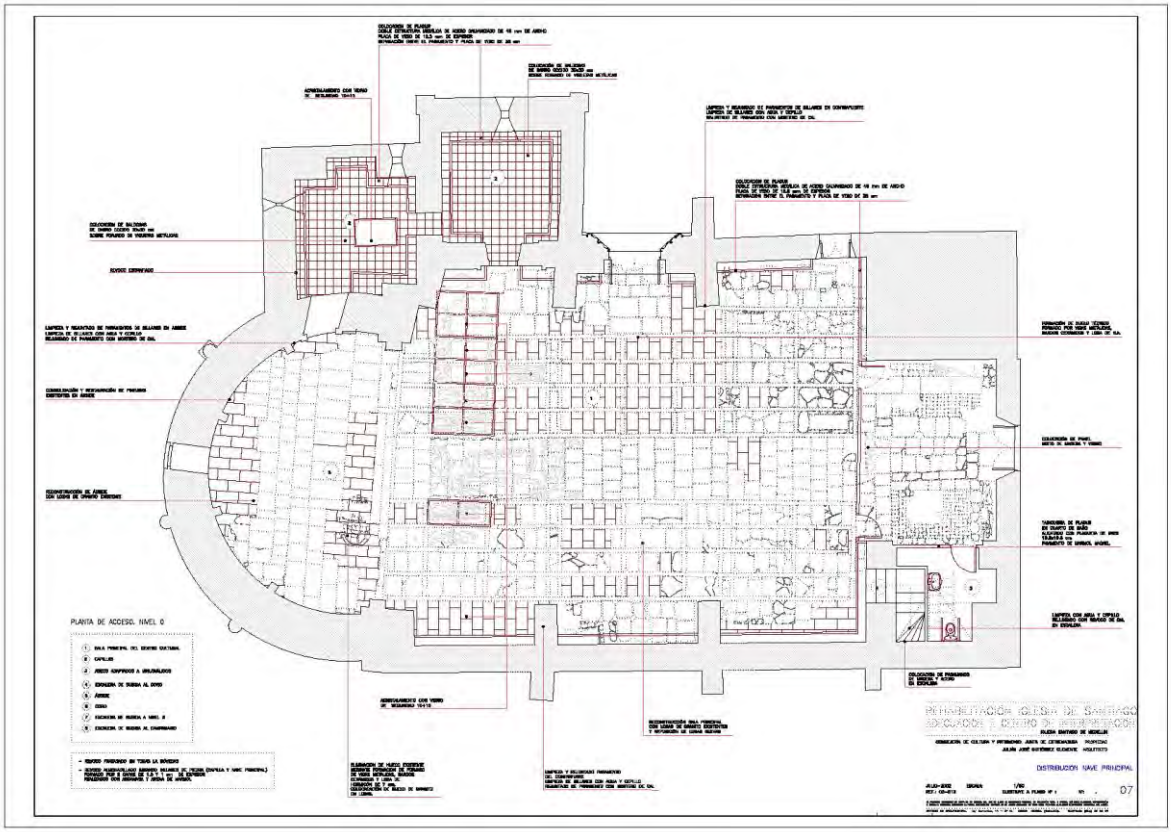


Fig. 335: Plano de intervención en la iglesia de Santiago para su adaptación como centro de interpretación, 2002 (Reproducción: Julián José Gutiérrez Clemente).

4.7 EL REINICIO DE LAS EXCAVACIONES EN 2007 Y PRIMERA MITAD DE 2008

Fruto directo del proyecto anteriormente mencionado se iniciaron unas nuevas excavaciones en el Cerro del Castillo a través de un Taller de Empleo-Casa de Oficio (TECO) dentro del programa "Patrimonio crea empleo" y del proyecto "Adecuación del Parque Arqueológico de Medellín" a través de un convenio entre la Junta de Extremadura y la Mancomunidad Integral de Municipios Guadiana. El taller fue dirigido por el arqueólogo Santiago Guerra, junto al gerente Francisco Gallego Nieto y la coordinadora Ana Guerrero Buiza. En mayo de 2007 las excavaciones se extenderían al teatro siendo designado como director Santiago Guerra. El Servicio Extremeño Público de Empleo había creado cuatro de estos talleres dentro del proyecto mencionado y entregó 1,5 millones de euros a la Mancomunidad para el desarrollo de las diferentes tareas que componían el taller y en particular la creación de contratos para personas desempleadas (Guerra Millán, 2016, pág. 249).

Las excavaciones arqueológicas incluidas tenían como objeto la adecuación del "Parque Arqueológico de Medellín". Incluían la limpieza de los elementos denominados: "muralla sur", "muralla romana oeste" y muralla de tapial de la ladera oeste del Castillo. Estas zonas son restos arqueológicos existentes en el Cerro del Castillo que formaban parte del parque arqueológico. En unos casos se trataba de vestigios de época romana, mientras que en otros casos eran monumentos con varias fases constructivas como la muralla de tapial occidental que, sobre una base aparentemente de época romana, contaba con un aumento de altura realizado con muros de tapial en etapa medieval musulmana almohade datados hacia el siglo XII-XIII. Un objetivo fundamental de estas excavaciones era el Castillo de Medellín en el cual se intervino en el interior, así se excavaron los restos de la Iglesia de Santa María con su aljibe y también zonas situadas en las inmediaciones de esta. También se incluyeron intervenciones de accesibilidad como la adecuación de un acceso rodado al interior de la Plaza de Armas del Castillo o el acceso a la parte norte de las fortificaciones (Guerra Millán, 2016, pág. 249).

Las actuaciones consideradas en las intervenciones, incluso las excavaciones arqueológicas, no hacían sino seguir lo previamente establecido en el proyecto que hemos analizado anteriormente.

Como un elemento más de este proyecto se incluyó la realización de actividades arqueológicas en el teatro, aunque no era, en ese momento, el principal objetivo de las excavaciones. Dado que formaba parte de dicho parque y que se conocía tanto su valor arqueológico como el estado de interrupción de las excavaciones de Mariano del Amo, se decidió realizar en su perímetro una serie de actuaciones de arqueología que quedaban englobadas en el proyecto citado. Específicamente he estudiado el punto del proyecto donde se trata de la intervención del teatro y su relación con la creación del concepto de Parque Arqueológico y con los hallazgos que se habían realizado durante las actuaciones en la iglesia de Santiago en las fases de 1999 y 2003.

Las primeras labores que se iniciaron en abril de 2007 fueron la limpieza de la numerosa vegetación y escombros de rocas caídas desde la parte superior de la ladera en toda la zona del teatro. Se trató de un trabajo importante debido a la cantidad de vegetación existente y a lo empinado de la ladera (Guerra Millán, 2016, pág. 249). También se acometió la limpieza y adecuación de la parte baja del teatro donde habían quedado abandonadas las excavaciones arqueológicas de Mariano del Amo presentando los pozos de excavación realizados, junto a los testigos dejados y las acumulaciones de piedras movidas, lo que dio lugar a la necesidad de un extenso trabajo de reordenación y limpieza. El estado de abandono de esta parte había conllevado la pérdida de alguna de las piezas arqueológicas que habían sido sustraídas durante la interrupción de los trabajos. Estas tareas de desbroce y desescombro comenzaron en mayo de 2007.

Fig. 336: Aspecto general de las excavaciones de 2007, se observa la excavación de la totalidad del edifico escénico, aunque no en toda su profundidad, y de las zonas adyacentes por la parte oriental y occidental (Fotografía: Santiago Guerra).

Tras el desescombro se inició la excavación en área abierta siguiendo el método de Harris. Los trabajos de excavación, propiamente dichos, se iniciaron en el mes de agosto y se centraron en la parte del edificio escénico para terminar esa parte del trabajo sobre el conjunto del edificio que ya había iniciado Mariano del Amo. Esto significó un cambio decidido en las intenciones del proyecto que proponía realizar una senda alrededor del teatro y que definía unas excavaciones arqueológicas de una forma inconcreta. El hecho de decidirse a intervenir junto al área ya excavada por Mariano del Amo supuso una decisión que iba a poner de relieve la importancia del edificio. Esta situación produjo que las excavaciones, en un principio más indefinidas cobraran un ímpetu del que carecían y se centraran en intentar descubrir la totalidad del edificio escénico y su entorno.

Posteriormente, en junio de 2007, se encargó la dirección científica de la excavación al arqueólogo Pedro Mateos Cruz del Instituto de Arqueología de Mérida, incorporándose poco después la arqueóloga Yolanda Picado. En este momento se abordó la excavación íntegra del edificio de la *scaena* dividiéndola en dos sectores. Santiago Guerra dirigió la excavación del sector 1 situado al occidente de la zona excavada previamente por Mariano del Amo situada al oeste del *parascaenium* occidental y la zona exterior contigua, tanto la *versura*, como más allá y hasta el descubrimiento del pórtico monumental y hasta descubrir la fachada norte del templo foral (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 376). Yolanda Picado asumió la excavación del edificio de la *scaena* junto al *postscaenium*, el área colindante con el *parascaenium oriental*, el *aditus maximus oriental* y zonas inmediatas (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 376). El refuerzo del equipo de arqueólogos se hizo necesario por la complejidad del proyecto y por la transición desde unos objetivos más dispersos a otros concentrados en el descubrimiento del edificio escénico y su entorno.

En las excavaciones del sector 1 se halló la trinchera de la Guerra Civil que cortaba en teatro en dos puntos. También se hallaron restos del cementerio de la iglesia de Santiago con numerosas tumbas junto a restos de casas medievales. En el sector 2, parte oriental del edificio escénico y zona colindante al este, se observaba el desmontaje de las estructuras de época romana a causa de la construcción de la muralla medieval inmediata con la realización de importantes áreas de arrasamiento y de fosas de saqueo. En esta parte se descubrió también la demolición de estructura de carácter urbano medieval de época musulmana previas a la construcción de la muralla. También se observó la presencia de grandes rellenos posteriores y la construcción de nuevas edificaciones de carácter residencial cuya orientación obedecía a la presencia de la muralla (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 377). Estos hallazgos iban caracterizando el entorno del edificio y aportando datos de gran interés sobre su evolución diacrónica a la vez que descubrían elementos de la trama urbana en la que el teatro estuvo imbricado.

Fig.337: Aspecto de la zona del *aditus maximus* oriental en la que se puede observar el expolio de todos los elementos conservándose tan solo el muro de la *analemma*. Se observa también el extremo oriental del edificio escénico y el terreno sin rebajar en el *hyposcaenium* y en la zona de la *cavea* (Fotografía: Santiago Guerra).

En general se observó en esta zona un momento de inicio de ocupación en la etapa medieval musulmana emiral. En esta etapa histórica se realizó una ocupación de tipo complementario con uso para edificios de almacenamiento que generaron la continuada y profusa apertura de silos subterráneos para el depósito de alimentos. Se constató que, salvo el edificio escénico que ya estaba en condiciones de ruina parcial en esa época, el resto del teatro, del cual se descubrió el *aditus maximus* oriental se encontraba en un estado de cierta integridad. Se detectó que en la etapa medieval musulmana califal se produjo un cambio radical y la zona de almacenes se convirtió en un barrio urbano de calles y casas que amortizó los antiguos almacenes. El estado de las estructuras probó que este uso se había mantenido hasta la conquista por el reino de León en el siglo XIII. Los restos probaban la disposición de una estructura urbana bien estructurada con casas, calles y espacios de circulación adaptados a la pendiente

del terreno y a la disposición de las ruinas del teatro. La estructura urbana realizada reflejaba en parte la estructura del teatro con la conservación del muro perimetral de la *cavea* y la organización de las *versurae* o entradas convertidas a un nivel superior en elementos de articulación urbana (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 378).

Los hallazgos realizados en la excavación demostraron que la primera ocupación urbana en el interior del teatro se había producido en etapa musulmana. Antes de la etapa emiral el teatro había sufrido la remoción de elementos constructivos aislados y se habían registrado numerosos depósitos de tierra de carácter aluvial procedentes de la parte alta de la ladera que habían producido que se generaran amplios estratos de sedimentos. A pesar de que ya estaría arruinado, el frente escénico aún mantenía fragmentos en pie en este momento. Retiradas las partes medievales y los estratos sedimentados, se llegó al nivel de ruina del frente escénico que quedó contenido en el *hyposcaenium* (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 378).

En el *hyposcaenium* se hallaron considerables restos de material constructivo con elementos de fábrica de ladrillo y pétreos mezclados con gran cantidad de restos de estuco pintado. Entremezclados con esta masa aparecieron restos de columnas, basas, capiteles, y cornisas todos ellos estucados algunos con el núcleo de granito y otros, como las cornisas, con núcleos de *opus latericium*. Junto a ellos aparecieron una cantidad considerable de molduras de mármol blanco labrado de carácter decorativo como aplacados y cornisas y también restos de elementos de esculturas. Entre ellos apareció la escultura de una cabeza femenina, el cuerpo de una estatua femenina y el cuerpo de una estatua de adolescente. Además, aparecieron estatuas de menor tamaño y un plinto circular.

La estatua femenina estaba vestida y pertenecía al tipo Koré. Al presentar estola fue una estatua retrato que por sus dimensiones debió corresponder a un retrato imperial. La estatua de adolescente apareció vestida con toga y calzada y corresponde seguramente también a un retrato de un grupo imperial. Estas dos estatuas contaban con un orificio en la parte posterior para anclarlas a un muro. La escultura de la cabeza de mujer presenta un peinado con raya central (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 380).

Las estatuas de pequeño tamaño pertenecían a un ciclo del *thyasos* báquico e incluyen un hombre con barba, el torso desnudo y patas caprinas; la mitad inferior de una figura itifálica con patas de cabra; una cabeza de Dyonisos; una posible cabeza de ninfa o musa. Todas ellas eran de pequeño tamaño y su carácter era de menor calidad en comparación a las estatuas de mayor tamaño.

Junto a estas piezas aparecieron una colección notable de molduras de mármol blanco que seguían modelos diversos. También aparecieron piezas de epigrafía que por sus características se fecharon en el siglo I d.C. Una de ellas alude a un liberto que ocupó el cargo de sévir augustal quizás conmemorando alguna evergesía. Junto a ello aparecieron los restos de una inscripción de gran tamaño (24 cm de altura) de letras de bronce dorado que formaban una inscripción, posiblemente fundacional, en la *frons pulpiti* con una M y otros fragmentos (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 382).

Los restos de estuco aparecieron en gran número evidenciando que la *scaenae frons* estuvo totalmente recubierta de estuco pintado. El tamaño de estos fragmentos empero no permitía la reconstrucción de ningún esquema decorativo que tan solo se había conservado en la parte ya descubierta por Mariano del Amo y que se correspondía con la imitación de revestimiento de mármol en la zona del zócalo del frente escénico.

En varias zonas de la excavación aparecieron los restos del incendio que destruyó la *contabulatio* apareciendo restos de maderas carbonizada, clavos y una fina capa de ceniza. Al vaciar el *hyposcaenium* se hallaron los soportes de las vigas que sostenían en entablado de la escena, en número de 16, con 7 de planta y sección rectangular y 8 de sección cilíndrica con una pieza de columna reutilizada, quizás un descarte. Este sistema se completaba con un banco corrido a lo largo de la cara anterior del muro de fondo de la caja escénica y en la parte de la

frons pulpiti con un muro de un pie de espesor de *opus quadratum*. Estos sillares de piedra presentaban por un lado los engastes de las vigas y por otro de los mecanismos del telón o *auleaum* (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 383).

También en esta fase de la excavación se descubrieron parcialmente las exedras que exteriormente se adosaban a la *frons pulpiti* si bien, la parte descubierta en esta etapa fue la oriental, que había sido la más saqueada en etapa medieval.

En la excavación se descubrió toda la estructura del edificio escénico con sus diferentes características constructivas y las peculiaridades de la disposición arquitectónica con la presencia de las *valvae* y de los *parascenia*. En el *parascaenium* oriental se había producido un importante relleno constructivo en el que apareció numeroso material cerámico que tenía como característica su procedencia foránea, itálica en su mayor parte, y cerámica de paredes finas procedente probablemente de talleres del noroeste de la península. Junto a ellas aparecieron también restos de cerámicas protohistóricas. Los fragmentos de época romana presentaban una clara referencia a la etapa augustea.

A pesar de la importancia de los hallazgos, la excavación quedó incompleta. Como hemos visto su génesis estaba ligada al Taller de Empleo-Casa de Oficio (TECO) y la actuación en el teatro había pasado de ser un punto más de las actuaciones, quizás pensado de una manera menos concreta y con menor envergadura, y se había convertido en la actuación protagonista. La importancia de los hallazgos conservados en y del edificio tuvieron una gran resonancia. Sin embargo, la estructura administrativa del proyecto TECO había llegado a su fin.

4.8 LA CONTINUACIÓN DE LAS EXCAVACIONES EN LA SEGUNDA MITAD DE 2008

Gracias a la inercia cobrada en las décadas anteriores, a la importancia de los hallazgos realizados y a la experiencia obtenida en la realización de las actuaciones resultaba factible la continuación de las excavaciones. Ello fue posible en la segunda mitad de 2008 a través de un nuevo proyecto fruto de un convenio entre la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura y la Mancomunidad de municipios Guadiana. Este proyecto se denominó "Recuperación del Teatro Romano de Medellín". El proyecto supuso una inversión de 468.515 euros (Guerra Millán, 2016, pág. 250). Las excavaciones comenzaron con el mismo equipo de arqueología, aunque en septiembre de 2008 se produjo un cambio en la dirección científica (Mateos Cruz & Picado Pérez, 2011, pág. 373). Hipólito Collado Giraldo, jefe de Sección de Arqueología de la Consejería de Cultura y Turismo pasó a ser el arqueólogo director y creó un equipo de arqueología con Santiago Guerra, Ana Belén Olmedo, María Martín, Eva Redondo y Guadalupe Méndez (Guerra Millán, 2016, pág. 253).

Fig.338: Aspecto del interior del edificio escénico con los restos del frente escénico caídos en el *hyposcaenium* (Fotografía: Santiago Guerra).

En esta fase de la excavación se terminó de investigar la totalidad del edificio escénico descubriendo todos los detalles. Junto al descubrimiento total de la base del *hyposcaenium* excavado en la roca de granito y el vaciado de las fosas del telón o *auleaum* se descubrieron también ambas caras del muro del *proscaenium* o *pulpitum*. Entre ellos se halló la totalidad de las exedras y nichos decorativos descubriendo la parte occidental que se encontraba en mucho mejor estado de conservación y que aún conservaba el aplacado y molduras de mármol *in situ*. Se encontraron también dos estatuas fuente de Sileno caídas desde su posición originaria en la parte superior del muro de la *frons pulpiti*. Estas estatuas tenían un gran interés ya que probaban la riqueza de la decoración de esta parte del teatro junto a ofrecer un punto de relación con otros teatros, principalmente con el de *Olisipo* que contó con unas estatuas fuente muy parecidas.

Entre los materiales hallados en la parte baja de los rellenos del *hyposcaenium* siguieron apareciendo restos de estuco, restos de la arquitectura decorativa presentándose tanto fustes, como capiteles, basas, e incluso, restos completos de las cornisas, algunos de bastante tamaño.

Estos restos demostraban que la parte correspondiente a los entablamentos de los diferentes órdenes que conformaban el frente escénico estaban realizados con piezas de granito en las zonas de cambios de plano en planta pero que fundamentalmente se habían realizado con ladrillos todo ello revestido de estuco. Dada la cantidad de restos aparecidos fue necesario realizar primero una carpa abierta y, posteriormente, una nave cubierta para llevar a cabo la limpieza, clasificación y restauración de la gran cantidad de elementos aparecidos.

Fig. 339: Otro aspecto del edificio escénico con los restos del frente escénico en el *hyposcaenium*, al fondo el *aditus maximus* occidental. Se observan con color más grisáceo las aportaciones de Manuel Cuadrado Isasa (Fotografía: Santiago Guerra).

Las excavaciones se desarrollaron también en el exterior de la caja escénica tanto hacia su parte posterior, como hacia los laterales este y oeste y hacia la *orchestra* llegando hasta la mitad del *iter* o *itinera*, espacio que separaba el espacio semicircular de la *orchestra* del plano del frente de la *frons pulpiti*. En estas partes se hicieron importantes hallazgos como la estructura de las *versurae*, la presencia y estructura del muro septentrional del templo subyacente bajo la iglesia de Santiago, o la presencia del revestimiento de mármol gris en la base del *iter* junto a la presencia del *euripus* o canal de desagüe del teatro. Por otro lado, al extender la excavación arqueológica al oeste de la *versura* occidental se descubrió la presencia del pórtico monumental del foro con la presencia de *tabernae* adosadas, así como de la disposición de una calle de la antigua ciudad que discurría al sur del muro trasero del frente escénico y que contaba con su sistema de cloacas. Esta antigua calle había sido obliterada al realizarse la *porticus postscaenam* de la que aparecieron la base de las pilastras y las basas de estas junto al zócalo de un grupo escultórico situado en esta zona. Esto permitió entender mejor el entorno urbano del teatro y su relación con las partes inmediatas de la ciudad romana, en particular el foro del cual el teatro conformaba una parte añadida y en contacto directo (Guerra Millán, 2016, pág. 255).

Fig.340: Otro aspecto del edificio escénico, al fondo, detrás del muro de la *frons pulpiti*, se puede observar el volumen de rellenos que colmataba la *cavea* (Fotografía: Santiago Guerra).

4.9 LAS ACTIVIDADES DURANTE LOS AÑOS 2009-2010 Y PRIMER CUARTO DE 2011

Dada la importancia de los hallazgos realizados y la inercia que fue cobrando el proyecto, se decidió continuar con la excavación arqueológica de la totalidad del edificio escénico. Esta fue por el momento la intención a seguir, aunque la excavación del edificio escénico ya había planteado problemas de conservación de los restos y había aportado una gran colección de elementos independientes desvinculados de la matriz arquitectónica. Todo ello unido a una gran cantidad de datos que requerían una labor de investigación e interpretación ingente.

Fig. 341 Situación al inicio de los trabajos en enero de 2009. Se comienza con la excavación de la parte superior por el exterior (Fotografía: Santiago Guerra).

Los comentarios de los hallazgos en la prensa habían sido considerables y no menos la repercusión política dentro de la Asamblea de Extremadura dando lugar a no pocas preguntas que requerían, en conjunto, la protección del lugar, la continuación de las labores de investigación o la conservación de los hallazgos *in situ*. Así la pregunta presentada en 2010 cuando se produjo la propuesta de impulso ante el pleno 105/VII (PDIP-60) que instaba a la Junta de Extremadura a impulsar un modelo de gestión del patrimonio que permitiese la creación de museos arqueológicos o "museos de sitio" con el fin de no separar los bienes muebles declarados como de Interés Cultural del entorno en el que se hallen, en concreto, en el caso del yacimiento de Medellín. Esta propuesta fue formulada por el Grupo Parlamentario Popular. Esta pregunta se produjo dentro de un debate que había incluido otras preguntas cuya temática he expuesto anteriormente.

Por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura se presentaba la posibilidad de continuar con el mismo esquema de actuación hasta descubrir la totalidad del edificio para evitar que la actuación se quedase a medio camino como había ocurrido ya históricamente con la actuación de Mariano del Amo. También por parte del Ayuntamiento de

Medellín se producía una situación que invitaba a la continuidad de las investigaciones ya que la repercusión en prensa había concitado el interés sobre la localidad y específicamente sobre el yacimiento arqueológico. Esta situación de interés público que como he expuesto era el resultado de un esfuerzo conjunto entre la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, el Ayuntamiento de Medellín y la Mancomunidad de municipios Guadiana se había venido desarrollando desde la década de 1980 y con especial fuerza en la década de 1990, cuando se había creado la idea del Parque Arqueológico que a finales de esa década de 1990 había hecho posible la intervención en el teatro. Esta confederación de municipios creada según decreto 196/2004 englobaba junto a Medellín a las localidades de Guareña, Santa Amalia, Valdetorres, Manchita, Cristina junto a 7 entidades locales menores. Para este grupo de municipios lo conseguido con las actuaciones en el teatro estaba resultando también de enorme interés.

Fig.342 Aspecto de las excavaciones en marzo de 2009, cuando comienzan a aparecer los restos de las estructuras medievales que se alojaban en el interior de la *cavea* (Fotografía: Santiago Guerra).

La repercusión mediática había atraído también el interés del Ministerio de Cultura que había podido comprobar la importancia de los hallazgos y que, como propietario de los terrenos en los que se encontraba el teatro desde 1971, era otra de las entidades interesadas en la continuidad de las acciones.

Fig. 343: Aspecto de la *cavea* con la aparición de nuevas estructuras medievales en el interior de la *cavea* en julio de 2009 (Fotografía: Santiago Guerra).

Por ello se decidió la continuidad del proyecto incorporando actuaciones de conservación. Se firmó un nuevo acuerdo por valor de 1.999.766 euros cofinanciado con fondos FEDER en un 70% en colaboración entre la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura y la Mancomunidad Integral de municipios Guadiana (Guerra Millán, 2016, pág. 256).

Al tratarse de un proyecto de investigación eminentemente arqueológico se otorgó la dirección técnica al arqueólogo Hipólito Collado Giraldo y la codirección se dio a un grupo de arqueólogos compuesto por Santiago Guerra, María Martín Becerril, Guadalupe Méndez Grande, Ana Belén Olmedo Grajera y Eva Redondo Gómez. Junto a este grupo se contrató a otros 5 técnicos y a 36 peones (Guerra Millán, 2016, pág. 256).

Las actividades comenzaron en abril de 2009 con la preparación del acceso a la parte alta del graderío apareciendo de inmediato problemas debidos a la disposición en ladera del terreno y a la presencia de rocas en su parte alta. Se arrancaron los olivos existentes que se trasplantaron a otra ubicación y se retiraron todos los escombros presentes entre la barbacana del castillo y la parte alta del teatro ya que amenazaban con caer sobre el teatro (Guerra Millán, 2016, pág. 256). La situación de estos terrenos suponía un problema para el desarrollo de la investigación y esta problemática causó la intervención del Ministerio de Cultura que a continuación expondré.

También se realizó un paso a través del *hyposcaenium* y se dispusieron cintas transportadoras. Tras la disposición de esta infraestructura comenzó la excavación arqueológica. Se dividió la excavación en cuatro zonas cada una de ellas asignada a un codirector o codirectora.

Fig.344: Zonificación propuesta para la excavación en la fase 2009-2010-1/4 2011 (Reproducción: (Collado Giraldo, y otros, 2010)).

En la parte alta del graderío apareció la trama de un poblado medieval que, en algunos casos, había seguido ocupada hasta época moderna. Esta trama se adaptó a la configuración del teatro a través de la realización de estratos de nivelación. La agrupación contaba con un área complementaria en la parte oeste que había supuesto la excavación de un gran número de silos de almacenamiento alguno de los cuales superaba los 3 m de profundidad. En mayo comenzó a aparecer el graderío de granito del teatro en su mayor parte intacto e *in situ*. Durante la ejecución de los trabajos se realizó la documentación de los niveles y estructuras mediante láser escáner para dejar constancia de su estructura. En noviembre de ese año se podían observar 8 gradas de la *media cavea*. En junio de 2010 ya se alcanzaron los niveles de la *orchestra* y la *proedria* conservados en un buen estado de conservación (Guerra Millán, 2016, pág. 257).

Desde el abandono del teatro, la caída de escombros y lodos desde la parte alta de la ladera había provocado una serie de estratos que habían hecho que, para cuando fue ocupado el interior del edificio, ya existiese una potente capa que actuó como protección de los restos originales que solo se vieron afectados por la construcción de silos de almacenamiento.

Esta parte de la actuación continuó suscitando el interés de las diversas administraciones y del público. El sorprendente estado de conservación de la *cavea* que había conservado una gran parte de las gradas, así como el descubrimiento de la *proedria* y del revestimiento de mármol de la *orchestra* reforzaron la constatación de la importancia del monumento y de su valor.

Fig. 345: Fotografía de agosto de 2009 con el descubrimiento del graderío (Fotografía: Santiago Guerra).

El resultado de esta excavación fue complementario al del edificio escénico poniendo al descubierto la totalidad del edificio teatral. El valor de esta intervención fue el haber conseguido la excavación arqueológica íntegra del edificio a lo que se incorporó el conocimiento de su entorno inmediato. Mientras que en la excavación llevada a cabo en el edificio escénico se descubrieron las *versurae* y una parte inicial de la *porticus postscaenam.* Se prolongó la excavación hasta la muralla medieval por el este y, adentrándose en la plaza foral por el oeste se incluyó la fachada norte del templo foral. En esta otra excavación se descubrió una amplia zona alrededor del muro perimetral y, sobre todo por la parte superior o meridional, se excavó una amplia franja de terreno. Ello permitió conocer con profundidad no solo la estructura del teatro, sino también la del área inmediata y las relaciones del teatro con este entorno urbano que lo rodeaba.

La actividad arqueológica desarrollada durante este periodo fue ingente. El tamaño de la *cavea* y zonas anexas y la potencia de los rellenos hizo que el volumen de tierras desplazado fuese muy considerable. Ello solo fue posible debido a la inercia que los proyectos anteriores desde 2007 habían desencadenado. La labor de investigación del resultado de las excavaciones arqueológicas debido a la cantidad del material generado fue también enorme y para ello se desarrollaron subproyectos paralelos de conservación, estudio y catalogación de las piezas. Como resultado de estas actuaciones fue posible conocer la disposición de todos los elementos del teatro y así poder interpretar su funcionamiento y su estructura, resultando ser un edificio complejo que además presentaba varias campañas de actuación y que había sufrido un largo proceso de abandono que alcanzó hasta la época medieval musulmana emiral y de saqueo y destrucción continuada a partir de ese momento.

Fig. 346: Fotografía de octubre de 2009, continúa el descubrimiento del graderío (Fotografía: Santiago Guerra).

El descubrimiento del teatro supuso también la posibilidad de comparar su estructura con la de otros teatros romanos de Hispania teniendo en cuenta su datación que había sido ya establecida indirectamente por Mariano del Amo y concretamente por Pedro Mateos, Yolanda Picado y Santiago Guerra a través de la excavación de los rellenos constructivos del *parascaenium* oriental en la etapa augustea. Se podían ahora establecer relaciones con otros teatros de la época y comparar la disposición de las diferentes partes del edificio. Se presentaban no obstante un cuestionamiento y una consecuencia.

El cuestionamiento partía del propio desarrollo de la excavación arqueológica en cuanto que destructiva de los restos de las edificaciones medievales. Parece que la respuesta obvia era el estado muy fragmentario de estas y su falta de interés. Esto en todo caso tenía sentido si se juzgaba su conservación o no en comparación al valor del descubrimiento del edificio del teatro. Por lo que se plantea un cuestionamiento sobre la conservación de bienes patrimoniales considerados accesorios, menores, o incluso degradantes frente a otros que por su importancia o unicidad resultan de mayor interés. En este caso no existían evidentemente restos de gran interés de etapa medieval sobre el teatro y se había conservado la iglesia de Santiago que en su origen era un edificio medieval del siglo XIII. Aun así, cabe cuestionarse la legitimidad de obliterar estructuras medievales en aras del descubrimiento completo del edificio del teatro. Si bien en el caso de Medellín los restos de estas edificaciones eran de menor importancia y la situación del teatro era de un estado de conservación muy bueno, lo cual facilitaba la decisión, esta no dejaba de ser lesiva para los restos medievales. Estos problemas habían supuesto en otros casos grandes dificultades u obstáculos insalvables como es el caso de los teatros romanos de *Malaca*, o *Gades*. En el caso de Medellín la aparente carencia de interés y estado muy deficiente de estos restos facilitó la labor de decisión. Si bien de cara a futuras excavaciones se presentaba el obstáculo de la iglesia de Santiago que ocupaba una parte importante del área foral.

Fig. 347: Fotografía de noviembre de 2009 con la continuación del descubrimiento del graderío (Fotografía: Santiago Guerra).

La consecuencia tras el enorme esfuerzo arqueológico era la conservación de los restos hallados estuvieran estos o no ligados a su matriz o aún *in situ*. Esta problemática es inherente a las excavaciones arqueológicas y ha causado no pocos problemas metodológicos. En este caso durante las actividades de 2007 y 2008 se había hecho palpable la necesidad de estas labores de conservación y por ello habían sido incorporadas a este proyecto como una parte integrante significativa del mismo dando lugar a una serie de actividades de conservación que comentaré a continuación.

Fig. 348: Otro aspecto de las excavaciones de 2009 (Fotografía: Santiago Guerra).

Una vez terminada la excavación del teatro en el edificio escénico, la *cavea* y su entorno, el interés por continuar con la investigación decayó significativamente. La inversión en estos trabajos había sido muy cuantiosa y de hecho, había acaparado una gran cantidad de recursos. Su consecución significó la desaparición del ímpetu de continuar con la excavación en otros elementos del yacimiento y, fundamentalmente, como corolario, en el área foral. Además, terminó por debilitar la idea de crear un Parque Arqueológico que precisamente era el origen de las intervenciones. El teatro se había convertido en el protagonista de la intervención y había eclipsado la importancia de las demás partes. Si la construcción de la idea de la singularidad y la importancia del teatro romano de Medellín había servido para asegurar su excavación completa, también sirvió para cancelar de manera más o menos completa la continuidad de las actuaciones de investigación en otras partes del yacimiento y en particular en el entorno del propio edificio dentro de las ruinas de la antigua ciudad romana. Parecía que nada que se descubriera fuera a ser tan rentable a nivel de atención pública y de reconocimiento como el teatro y que nada que se hallase podría ser mejor. Esta idea surgió también como resultado de concentrar la atención en la excavación del edificio teatral y sustraerla de su entorno, tanto de la urbe romana como del resto del yacimiento arqueológico. A pesar de los esfuerzos de los directores científicos de la excavación en continuar con las investigaciones, todo pareció detenerse a finales de 2010 cuando finalizaron las actividades arqueológicas que conformaban el proyecto y se iniciaron las labores de conservación que ahora describiré.

La gran cantidad de estratos arqueológicos removidos en la *cavea* del teatro hicieron imposible abordar las extensiones proyectadas en el sector 1 (zona foral), en el sector 4 (ladera oeste) y sector 5 (*postscaenium*). En estas zonas no se pudo realizar la ampliación proyectada de la investigación científica.

Fig. 349: Aspecto del teatro y del entorno en verano de 2009 (Fotografía: Mancomunidad Integral de Municipios Guadiana).

Fig.350: Estado de la excavación hacia primavera de 2010 cuando se estaba alcanzando la parte baja de la *ima cavea* y la *proedria* y *orchestra* (Fotografía: (Collado Giraldo, y otros, 2010)).

4.10 EL PROYECTO DE ACTUACIÓN INICIAL DE 2010

Dado que se hizo evidente que era necesario actuar sobre los restos excavados, se decidió redactar un proyecto arquitectónico de actuación. Esta circunstancia estaba ya presente desde un inicio debido a la propia naturaleza de las excavaciones arqueológicas que exigían una labor paralela de conservación. Cuando ya se estaba alcanzando el nivel de la *orchestra* del teatro con las excavaciones arqueológicas, parecía que se presentaban ya argumentos suficientes para plantear un proyecto arquitectónico de conservación dado que se entendía que, con el descubrimiento de ese último nivel, se daban por terminadas las excavaciones arqueológicas del edificio.

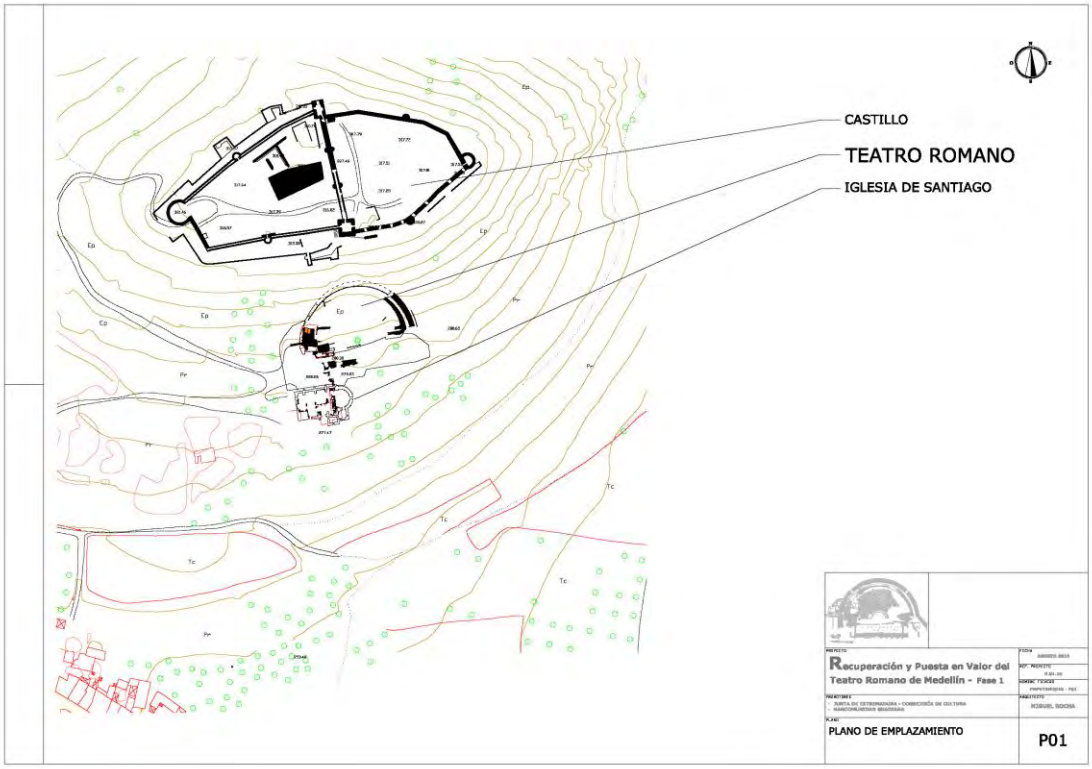


Fig.351: Ubicación general recogida en el proyecto (Reproducción: (Rocha de Moura, 2010)).

Se trataba de una situación compleja ya que las necesidades de conservación eran múltiples y el proyecto recogiendo el carácter de la actuación arqueológica no dejaba de tener un aspecto utilitario de los hallazgos. Por ello no podía centrarse en la labor de conservación y restauración de los restos, que hubiera debido partir de un análisis riguroso de la situación, sino que también se debían incorporar intervenciones con un carácter utilitario fundamentado principalmente en la visita turística. Esta había sido la línea seguida desde el planteamiento del aspecto del Parque Arqueológico como he expuesto. Sin embargo, ahora la calidad y la importancia de los restos parecía exigir por sí misma una dedicación plena a la conservación. Sin embargo, las administraciones que habían costeado las actuaciones no quisieron dejar de lado la posibilidad de integrar, quizás de manera forzada en este momento, una utilidad a lo hallado.

Para definir las actuaciones se redactó un proyecto de "Recuperación y Puesta en Valor del Teatro Romano de Metellinum" que fue encargado por la Mancomunidad de municipios Guadiana al arquitecto Carlos Miguel de Moura Rocha. El proyecto se presentó en agosto de 2010 (Rocha de Moura, 2010).

En la exposición del programa de necesidades del proyecto ya se ponía de manifiesto el carácter ambiguo que citaba anteriormente que combinaba las actuaciones de conservación que se justificaban por la exposición de los restos a factores erosivos climatológicos, geológicos o

biológicos con medidas relacionadas con el entorno expositivo. Este segundo criterio se definía como la delimitación de las zonas visitables y la definición de itinerarios de visita con cartelería didáctica.

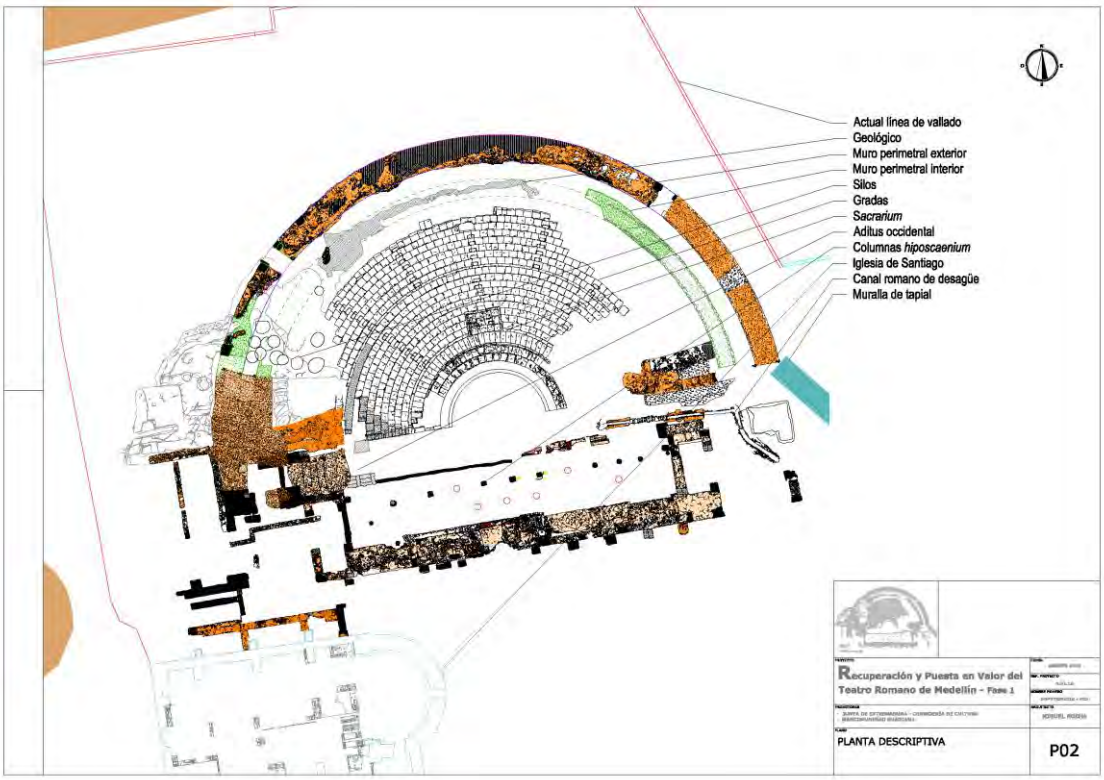


Fig. 352: Planta descriptiva de la intervención del proyecto de actuación inicial (Reproducción: (Rocha de Moura, 2010)).

Por lo tanto, había dos ejes sobre los que pivotaba el proyecto, la consolidación y la restauración de las estructuras excavadas y la denominada musealización del conjunto arquitectónico junto a su dinamización didáctica y expositiva. Se trataba así de una doble intención difícil de completar porque el estado del teatro dificultaba la "musealización" y principalmente, exigía una batería de actuaciones de conservación debido a la desprotección e inestabilidad que afectaba a partes importantes del monumento.

Quizás este planteamiento hubiera sido posible y conveniente en momentos posteriores. En todo caso hay que valorar el contenido del proyecto de Rocha de Moura en que señala unas líneas y criterios de actuación en la conservación y unas propuestas para la "musealización" interesantes. Sin embargo, estas últimas quedaron pronto obsoletas ya que el paso del tiempo en una actuación de la magnitud del teatro romano de Medellín conlleva normalmente cambios de criterio y nuevas necesidades de investigación causadas por el proceso epistemológico del edificio que demanda nuevas líneas de actuación. Según entiendo estas líneas forman parte del proceso continuado de lectura previa, exploración física y diagnosis que puede poner en crisis actuaciones que pretendan establecer un uso parcial del edificio. Se presenta así una situación continuada de lo proyectivo que hace difícil la existencia de proyectos cerrados y que demanda, en estos casos, proyectos más flexibles en los que la definición proyectiva arquitectónica pueda revisarse y adaptarse a los nuevos datos o las nuevas realidades. Por ejemplo, la pasarela que planteaba Rocha de Moura dispuesta junto a la pared norte de la Iglesia de Santiago fue utilizada solo durante unos meses y tuvo que ser desmontada posteriormente para posibilitar la continuación de las excavaciones.

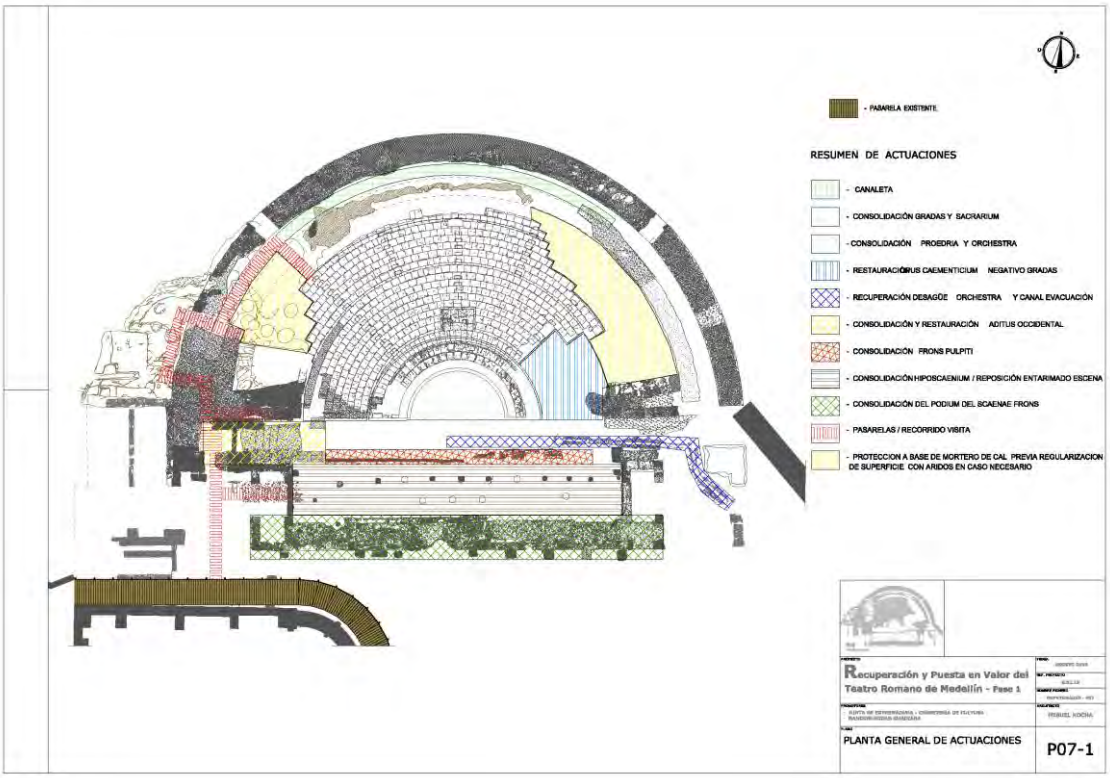


Fig.353: Intervenciones proyectadas (Reproducción: (Rocha de Moura, 2010)).

No hay que olvidar que en un edificio de la categoría del teatro romano de Medellín el proceso de estudio es continuo y revisable y depende de la energía que se dedique a ello. Ya hemos visto las interrupciones desde Mélida hasta Mariano del Amo y desde 1971 hasta 2007. Aun destinando energía al proceso epistemológico, este conlleva un camino largo. Se debería tener presente siempre que la actuación proyectiva arquitectónica debe quedar supeditada al conocimiento del edificio y poder adaptarse con flexibilidad a los nuevos hallazgos o constataciones. También por ello en el proceso proyectivo debe dominar un carácter efímero y transitorio de cara al establecimiento de un uso determinado del edificio histórico.

Volviendo al proyecto de Rocha de Moura y dentro del carácter quizás ambiguo de sus objetivos, es cierto que también se planteaban unos criterios que establecían la necesidad de un estudio detallado previo y de la detención del proceso restauratorio tan pronto como comenzasen las conjeturas. También se subrayaba la necesidad de una doble lectura que comparase el estado actual con los levantamientos planimétricos y los reconocimientos arqueológicos, estableciendo que esta comparación podría definir con mayor precisión las actuaciones. Finalmente establecía que el criterio operativo principal iba a ser la mínima intervención y la máxima legibilidad. Se señalaban también la necesidad de la conservación preventiva y el uso de materiales compatibles pero distinguibles. La documentación de las actuaciones y la reversibilidad eran dos aspectos destacados. Aun así, el planteamiento resultaba teórico ya que se basaba en recomendaciones genéricas basadas en una enumeración de las leyes del patrimonio y las diferentes cartas del Restauro, pero quizás faltos de una concreción.

La justificación que se realizaba del proyecto radicaba en su potencial para convertirse en un proyecto de referencia partiendo de su estado de conservación tan destacable y de las condiciones del sitio que presentaba la ventaja de estar libre de edificaciones urbanas que interfiriesen en su recuperación y en su preservación.

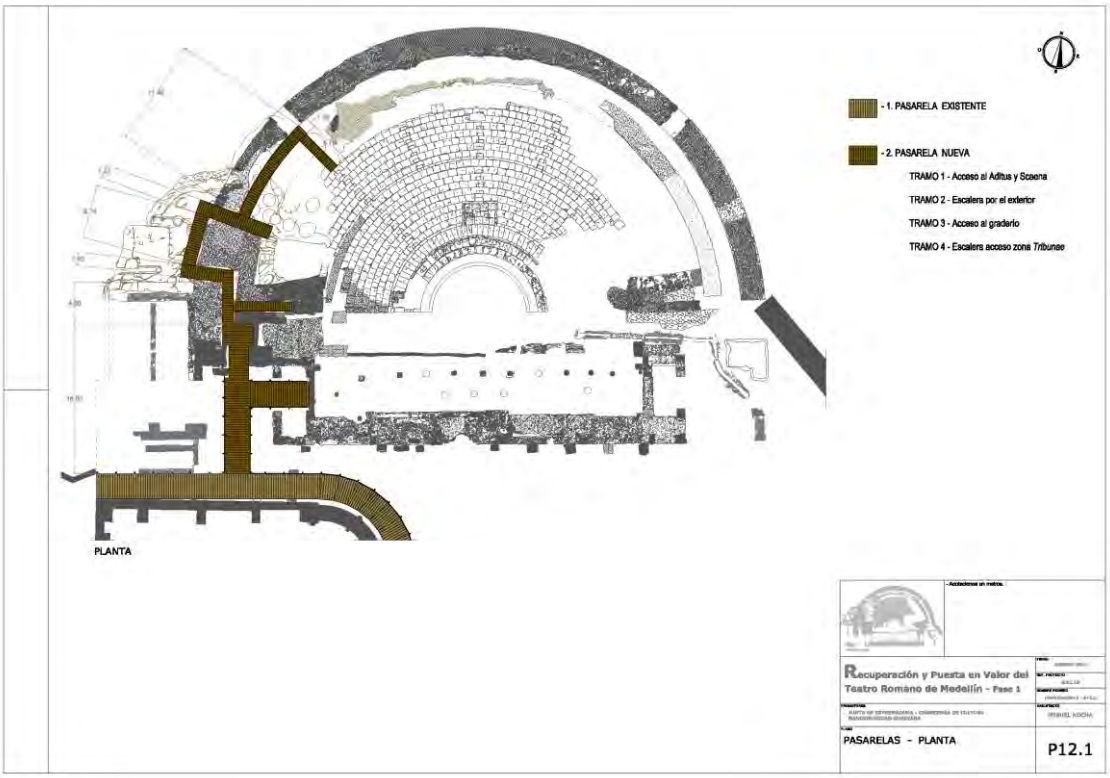


Fig. 354: Adecuaciones de pasarelas (Reproducción: (Rocha de Moura, 2010)).

El proyecto establecía como objetivos de la intervención la conservación de las estructuras romanas exhumadas para garantizar su preservación, el desarrollo de elementos interpretativos que facilitasen la comprensión de su valor patrimonial inherente junto a la adecuación para el uso público. Para ello proponía llevar a cabo una adecuación del documento que lo permitiese y que a la vez supusiera una preservación y una difusión de los valores históricos, arqueológicos y patrimoniales. La consecución de estos objetivos se proponía a través del enfoque de la intervención como un proyecto integral que evitase la focalización en la excavación arqueológica y que permitiese la recuperación completa del edificio.

Los objetivos se condicionaban a la presencia de una fase de estudios previos que señalaba la realización de un estudio exhaustivo a nivel arquitectónico, arqueológico e histórico antes de cualquier actuación de restauración integral. Finalmente se establecía el fin concreto de establecer un recorrido museístico, cuando aún no se había acabado siquiera la excavación completa. Se indicaba que la intervención buscaba la conservación del teatro, la accesibilidad para el público y la promoción de su valor histórico y patrimonial a través de una fase de estudio y adecuación.

Se establecían cuatro bloques que eran la recuperación del teatro con la conservación de las estructuras romanas, la adecuación para la visita, la documentación y el establecimiento de un laboratorio y de las medidas de seguridad necesarias (Rocha de Moura, 2010, pág. 29).

En concreto se establecían un conjunto de actuaciones que radicaban en la recuperación de la *cavea*. En este caso se realizaba la consolidación y la restauración del graderío originario subsanando las lesiones con la recuperación de la argamasa y de los materiales, la consolidación superficial de los elementos que incluían la recolocación y fijación de los sillares originales desplazados. Se establecía la consolidación y la recuperación del *sacrarium*. También se consideraba una fijación y conservación de los negativos de las gradas y del *aggestus* aparecido. En esta parte se establecía la recuperación del *opus caementicium* que habían aparecido sobre todo en el lado oriental. También se mencionaba la consolidación de los muros laterales del

graderío en los muros laterales de los *aditus*. Se establecía la consolidación y la protección de los silos que serían rellenados, aunque dejando vista su superficie superior.

Otra parte de la actuación era la recuperación de la *scaena* en la que se actuaba sobre el *podium* y el frente escénico. Esta parte de la propuesta incluía la consolidación de las estructuras con materiales idénticos a los originarios, aunque salvaguardando la distinción entre lo nuevo y lo existente. Se preveía la protección de los muros del frente escénico y la recolocación de sillares, la ejecución de un desagüe del *hyposcaenium*, la restauración de las columnas y bancales originales de apoyo y la reposición del entarimado de madera de la *scaena*. También se preveía la consolidación de las pinturas y de los estucos existentes.

Se establecía la recuperación de la *orchestra* para la cual se insistía en la importancia de garantizar el drenaje de las aguas pluviales. Los criterios que se planteaban eran los mismos propuestos para la *cavea* y la *scaena*.

También se consideraba la actuación en el *aditus* occidental mediante el cosido de grietas y la consolidación de apoyos de la bóveda, junto al reforzamiento de los apoyos existentes a través de la construcción de un muro resistente de ladrillo. Se establecía la recuperación del acceso al *tribunal* con la creación de peldaños en *opus caementicium* y la disposición de una escalera de madera. Tras realizar estas labores de consolidación se establecía la excavación de las tierras acumuladas bajo el *aditus* para permitir el paso.

Otras actuaciones que se consideraban en el proyecto eran la adecuación para la visita definiendo recorridos e itinerarios desde la aplicación de un enfoque didáctico. Se indicaba la reposición de pavimentos que no simulase los originales, la instalación de barandillas de protección con un diseño liviano y la restauración del vallado del recinto con un diseño que resultase en la transparencia. También se consideraba mejorar la accesibilidad para lo que se planteaba realizar una pasarela junto a la iglesia de Santiago. De esta forma se pretendía habilitar un área suficientemente preparada para las personas que visitasen el teatro y tuviesen reducida su movilidad. Por último, se consideraban las medidas ya citadas de documentación y laboratorio junto a las de seguridad y control de la calidad. En resumen, se indicaba que estas intervenciones tenían como objeto asegurar la conservación del patrimonio y mejorar la experiencia de los visitantes (Rocha de Moura, 2010, pág. 35).

El presupuesto de este proyecto era de 269.936,44 euros del cual se destinaba un 49.7% a la recuperación del teatro en labores de conservación, un 27% a la adecuación para la visita, un 5,1 % a las labores de documentación y laboratorio, un 8% a las medidas de seguridad y un 10,2% al control de calidad y a los medios auxiliares (Rocha de Moura, 2010, pág. 58).

4.11 EL PROYECTO DE CONSOLIDACIÓN DE LA LADERA DE 2010

Antes de abordar las labores de conservación que conformaban el proyecto de actuación desarrollado durante 2009, 2010 y primer trimestre de 2011 es necesario comentar la redacción del proyecto de consolidación de la ladera, que fue fruto de la intervención de la Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, dentro de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas de la Secretaría de Estado de Cultura de Ministerio de Educación Cultura y Deporte, en adelante IPCE.

Fig.355: Aspecto del teatro, castillo e iglesia de Santiago en otoño de 2010 (Fotografía: (Rocha de Moura, 2010)).

Como he expuesto, el Ministerio de Cultura era propietario de los terrenos del teatro e iglesia de Santiago desde 1971 tras la realización de las excavaciones de Mariano del Amo y como consecuencia de estas. Como tal, estaba facultado a través del IPCE a autorizar las actividades desarrolladas en esos terrenos y en concreto de las intervenciones sobre el teatro romano. Por ello era conocedor de las actividades realizadas desde 2007 y como consecuencia de ellas y del contacto con la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, decidió intervenir en el teatro. Se trataba así de otra institución que apoyaba las actuaciones desarrolladas y colaboraba desde la perspectiva de la conservación del patrimonio histórico artístico y arqueológico. Esto suponía un reconocimiento de la categoría del monumento descubierto que, por otro lado, estaba en terreno de su propiedad.

4.11.1 El proyecto previo de recuperación y puesta en valor del teatro romano de Medellín

A principios de 2010 la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, junto a la Mancomunidad Integral de municipios Guadiana, había presentado ante el IPCE un "Proyecto de Recuperación y Puesta en Valor del Teatro Romano de Medellín (Badajoz)". Dicho proyecto recogía las actividades desarrolladas hasta entonces y las que quedaban por realizar hasta el final del primer cuarto de 2011. Este proyecto contó con la aprobación del Ministerio de Cultura. Ya que como recogía el documento de la autorización, era Bien de Interés Cultural de titularidad estatal. Se autorizaron las intervenciones en 4-5-2009 a través de Ángeles Albert de León, directora general de Bellas Artes y Bienes Culturales.

Fig.356: Plano general de la actuación (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

4.11.2 Antecedentes

En las primeras actividades desarrolladas en el teatro romano de Medellín en 2007 se había procedido a limpiar la vegetación y a retirar las capas de escombros y trozos de roca que habían caído por la ladera. Se observó que se presentaba una gran cantidad de fragmentos de roca y tierras arrastradas por la lluvia. Ello se debía a las escorrentías que bajaban por la ladera en los momentos de grandes precipitaciones. Estos estratos acumulados habían sido los que habían preservado en tan buen estado el graderío y la *orchestra* del teatro protegiéndolos. Sin embargo, en este momento se detectó su peligrosidad para las labores que se estaban realizando en el teatro y su conservación. Por ello en la comunicación entre el IPCE y la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura se decidió que la actuación de conservación más urgente era intervenir sobre esta zona asegurando por un lado la estabilidad de la ladera y por otro la correcta evacuación de las aguas de lluvia con el arrastre de tierras que se producía. También se consideró necesario restaurar el muro perimetral del teatro que precisamente era colindante con esta área para asegurar su conservación y la labor de contención que ejercía históricamente.

El trabajo de coordinación entre el director científico del proyecto de Medellín, el arqueólogo Hipólito Collado, que recibía directamente las informaciones sobre las necesidades de las actuaciones en marcha y la dirección y servicios técnicos del IPCE produjo la redacción de un pliego técnico que establecía los fines de la actuación que no eran otros que evitar los daños que la situación de la ladera provocaba o podía potencialmente provocar y las labores de conservación del muro externo de la *cavea* incluyendo los restos de la bóveda de la *crypta*.

El IPCE se decidió a invertir 175.525 euros para este fin y, siguiendo el pliego técnico mencionado, encargó el proyecto al arquitecto Manuel Viola Nevado que inició las labores de redacción en octubre de 2010 y lo presentó en diciembre de 2010 justo cuando estaban finalizando las actividades arqueológicas de la campaña referidas, las de 2009-2010 y primer tercio de 2011.

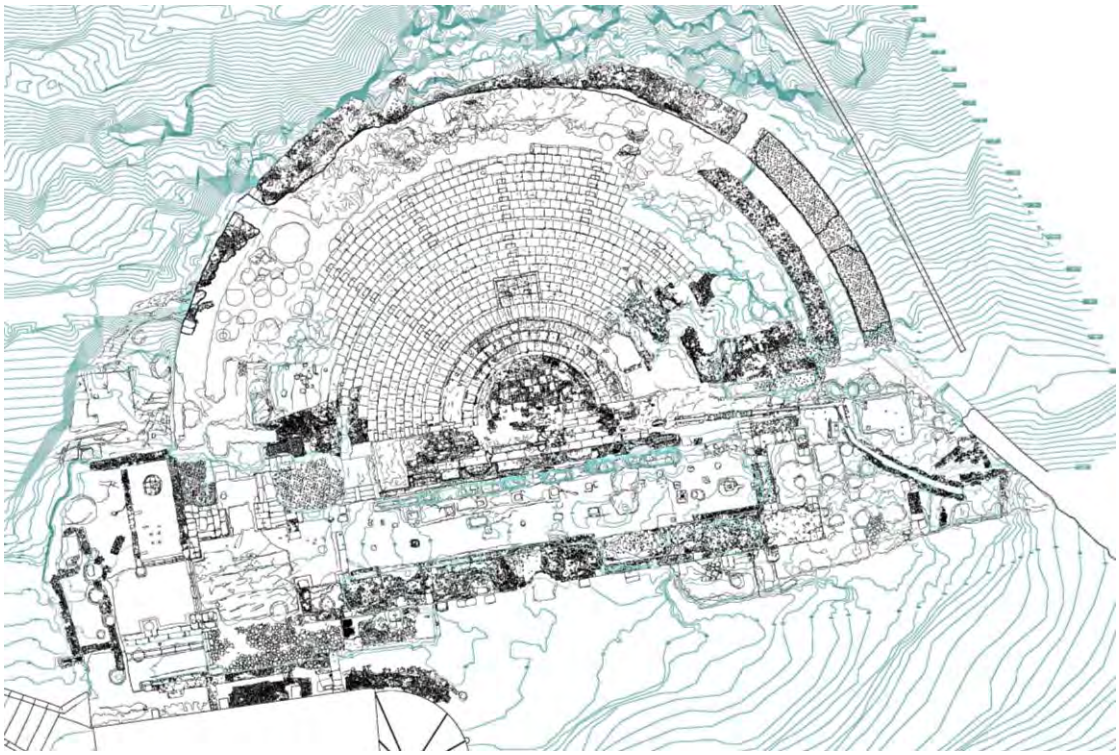


Fig.357: Detalle del plano general de la actuación (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

De entrada, se presentaba un edificio, entendido como arquitectura monumental desde el momento de su construcción, que había estado oculto durante más de 1.500 años y que manifestaba toda su carga cultural y voluntad artística tras todo ese tiempo. Las excavaciones arqueológicas realizadas habían sacado literalmente de la tierra los restos de un edificio complejo con una arquitectura específica que había tenido un proceso constructivo diacrónico mientras había estado en uso y que había sufrido un largo proceso de destrucción y saqueo. A esto se unía el hecho de que hubiera permanecido como una ruina oculta durante la mayor parte de su existencia. Ruina oculta en el más amplio sentido de la palabra que ahora mostraba de repente todo su potencial documental y testimonial y la presencia de una imponente arquitectura. No había habido una aproximación progresiva al conocimiento del edificio. Los detalles conocidos hasta ese momento gracias a Mélida y posteriormente a Mariano del Amo eran significativos, pero el descubrimiento material del edificio planteaba un reto, el de ser un documento que debía ser leído e interpretado, un testimonio cuya preservación había que garantizar y una personalidad arquitectónica que necesitaba ser valorada, apreciada y entendida a pesar de su maltrecho estado.

Pero si desde la postura teórica se planteaba este desafío, desde la práctica la excavación arqueológica había puesto al descubierto un edificio en ruina con una gran cantidad de necesidades de cara a la conservación. Esta situación es común a las excavaciones arqueológicas. Los restos arquitectónicos se descubren en mal estado de conservación pues hasta entonces han permanecido enterrados. Su descubrimiento significa también la aparición de un proceso general de deterioro y la manifestación de numerosos problemas que amenazan su conservación.

En este caso, a esta situación se sumaba otra de índole circunstancial como había sido la construcción inicial del edificio aprovechando la pendiente y la roca de una ladera. El trasiego de agua y la caída de elementos había sido un problema desde su construcción. En origen al ser más alto el muro de cierre se resolvía parcialmente esta situación. No obstante, su construcción también resultó comprometida ya que la base del muro no arrancaba desde una zanja de

cimentación corrida en la roca, sino que tenía una ejecución que permitía que la roca se introdujese más o menos en la fábrica del muro.

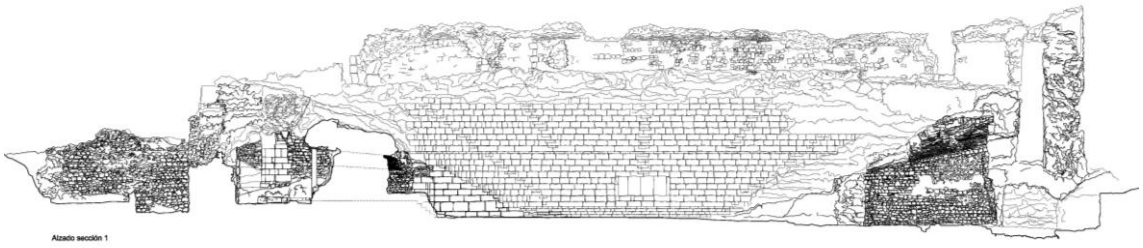


Fig.358: Detalle de la sección 1 (Fragmento de plano: (Viola Nevado, 2010)).

Como se puede observar la actuación planteaba actuar desde diversos ámbitos y dar respuesta a los diferentes problemas desde la arquitectura. Se trataba de un proyecto que combinaba la restauración de un monumento, aspectos meramente de conservación, y una gran labor de conocimiento previo y reflexión sobre la intervención.

4.11.3 Estado del edificio

El teatro contaba con un muro perimetral de planta semicircular y con estructura en anillo. Este sistema contaba con un muro exterior que siguiendo la pendiente de la ladera era en parte exento y en parte utilizaba la roca de la ladera para apoyarse. Así ocurría en la parte alta donde este muro arrancaba desde el nivel de uso del *ambulacrum* o *crypta* superior y presentaba tan solo una cara hacia el interior ya que en esa parte se había excavado y rebajado la roca y no se presentaba cara externa. A partir de la altura de la bóveda de ladrillo de la *crypta* el muro era exento y se elevaba varios metros sobre el nivel del terreno actuando así de protección frente a la lluvia y tierras arrastradas y frente a la caída de rocas.

Estas rocas se extendían por encima del teatro formando unas crestas de cuarcita que presentaban una serie de fisuras y grietas quedando sueltos grandes bloques. Por encima de este nivel de crestas de roca y siguiendo una pendiente cada vez más acusada se presentaba una ladera hasta la presencia de la barbacana meridional del Castillo de Medellín. La irregularidad y la pendiente del terreno provocaban que cayeran rodando por ella fragmentos de roca y que en presencia de lluvia se produjesen arrastres de lodos y arenas que históricamente habían caído sobre el teatro al ser expoliada la parte alta del muro perimetral externo.

El muro perimetral externo se encontraba en un estado muy deficiente. Estaba formado por un muro de planta semicircular de unos 2,66 m de ancho con las caras externas de *opus incertum* realizado con roca de cuarcita extraída de la propia colina durante el cajeado de la misma para la realización del teatro. Estas caras externas de *opus incertum* actuaban como encofrado o *emplecton* de un relleno interior de *opus caementicium*. A cierta altura en la cara interior se presentaban los restos de *opus latericium* de la bóveda de la *crypta*. Por un lado, había sufrido un continuo expolio diferencial que había supuesto la demolición arbitraria de partes originales y por otro el robo de sillares de *opus quadratum* presentes en puertas, cadenotes de refuerzo y elementos singulares. También presentaba el problema de que en su parte central inferior se había realizado como forro de la roca rebajada, presentando en esa zona un espesor bastante más reducido y estando pegado a la roca que al presentar fracturas rectas ofrecía poca sujeción. A esto se unía el continuo trasiego de agua ladera abajo que se filtraba a través de partes del muro con el consiguiente efecto de lavado de los morteros originales por la acidez de las aguas de lluvia, así como la generación de importantes depósitos de sales, en particular sales calcáreas, procedentes de la descomposición de los morteros originales de cal. En su parte superior quedaba expuesto a las inclemencias atmosféricas. Este proceso de deterioro se manifestaba

con mayor fuerza en las superficies de unión del muro con la roca, ya que la roca era totalmente impermeable, produciéndose la circulación de agua en la zona de unión.

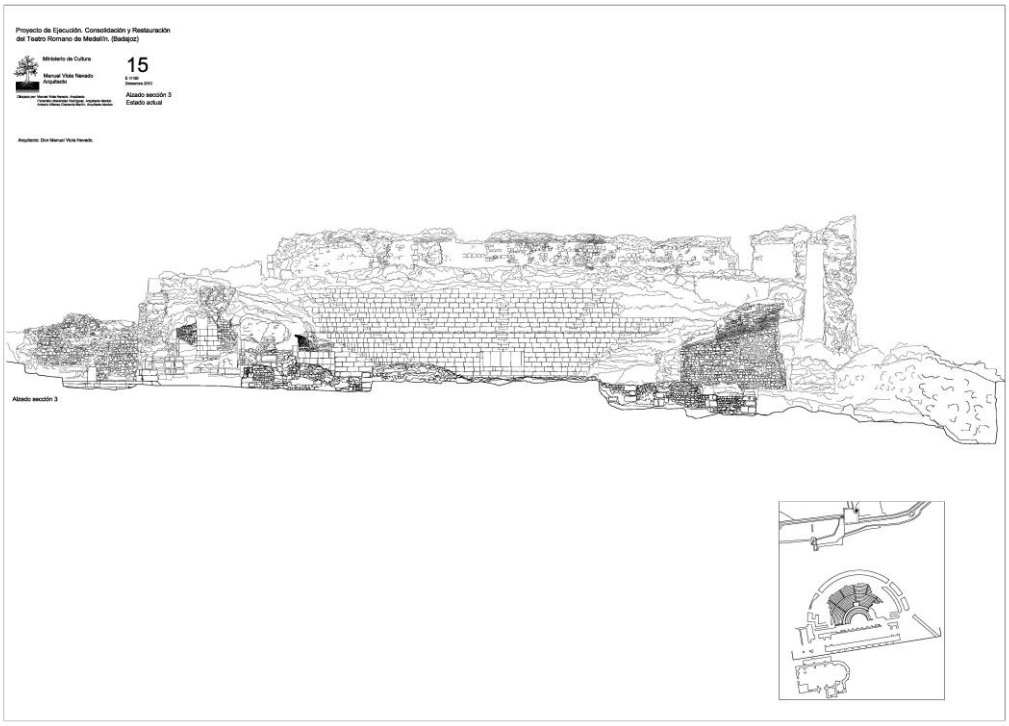


Fig.359: Sección 3 (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

La consistencia del muro resultaba ser muy buena debido al uso de cales y granulometrías de mucha calidad junto a una ejecución muy esmerada. Sin embargo, el deslavado de los morteros había ocasionado desprendimientos más o menos importantes del forro externo de *opus incertum* y afectaba a la casi totalidad de la cara externa de la fábrica habiendo provocado la caída de pequeñas piezas. Estos desprendimientos se producían desde la parte interna de conexión a la roca y suponían la caída de fragmentos granes.

La zona de rocas presentaba el problema de las infiltraciones de agua junto a los desprendimientos de fragmentos más o menos grandes. Los terrenos situados sobre el macizo de rocas resultaban inestables. Para finalizar hay que exponer que la actuación en el muro perimetral exterior y en la ladera era posible mientras proseguían las actuaciones en el interior del teatro y además era compatible con ellas.

Fig. 360: Tres aspectos de la situación de la cara interna del muro perimetral del hemiciclo. Se pueden observar la presencia de zonas de pérdida de volumen de la fábrica con la formación de importantes cavidades que amenazaban la estabilidad de la construcción de esta parte del edificio (Fotografías: autor).

4.11.4 Ámbito de la intervención

El ámbito de la intervención afectó, en un primer grupo de actuaciones, al muro exterior de la *cavea*. En esta parte se actuó en la zona comprendida desde la segunda puerta desde el muro de la *analemma* en el oeste hasta el extremo conservado del muro perimetral externo por el este en un punto cercano a la *analemma* este. Se actuó tanto en la cara interior como en la cara exterior del muro y ello implico intervenir en ¾ de su longitud en planta.

El resto del ámbito de la actuación lo constituyó la ladera que por el lado norte se extendió hasta el límite vallado de la propiedad lo que implicaba un área de 5 m hacia el este del edificio del teatro y 16,23 m hacia el norte. Por la parte este debido a la estructura de la propiedad fue posible extenderse en mayor medida alcanzando un área de 64 m al oeste del edificio del teatro. En total supuso intervenir en un área total de 3.415 m^2 y con mayor intensidad en un área de 1.313 m^2 comprendida en lo anterior.

4.11.5 Criterios y objetivos de la actuación

Como criterios básicos de la actuación se indicaron la mínima intervención preventiva y justificada y la reversibilidad de las actuaciones. Las intervenciones se dividieron en dos facetas claramente separadas: por un lado, la consolidación del muro perimetral exterior y los restos de la bóveda de la *crypta* y, por otro, la limpieza, consolidación y estabilización de la ladera. La limpieza y consolidación planteaban un proyecto de conservación y restauración parcial de la fábrica muraria allí donde fuera estrictamente necesario.

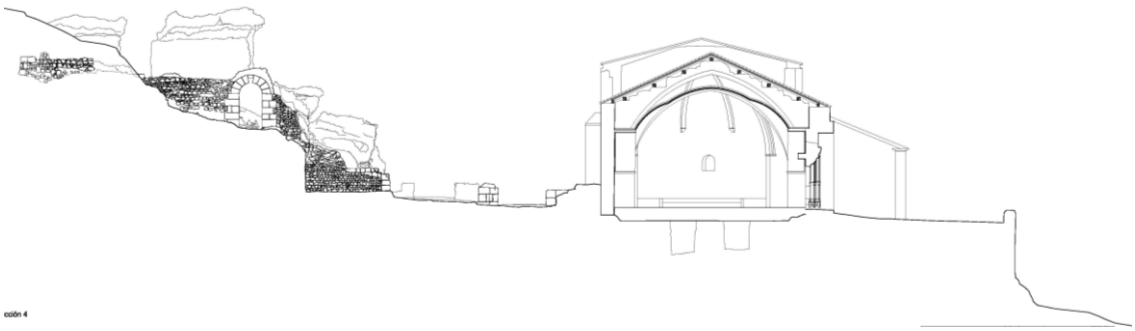


Fig.361: Detalle de la sección del alzado transversal 1 (Fragmento de plano: (Viola Nevado, 2010)).

Dentro del primer grupo de actuaciones se consideraban intervenciones de limpieza, consolidación y recuperación de la estabilidad del muro perimetral. Dentro del segundo grupo se planteaba la limpieza vegetal y la estabilización de la ladera, la disposición de un muro de gaviones encima y detrás de las crestas de cuarcita, la realización puntual de micropilotes para estabilizar rocas sueltas y la disposición de una serie de canaletas que recogieran las aguas de la ladera en varios niveles y las condujeran a la red de evacuación de aguas pluviales evitando que entraran en el teatro. Ambos grupos de intervenciones constituían intervenciones reversibles y diferenciables que tendrían un impacto muy reducido o casi nulo en la imagen del monumento.

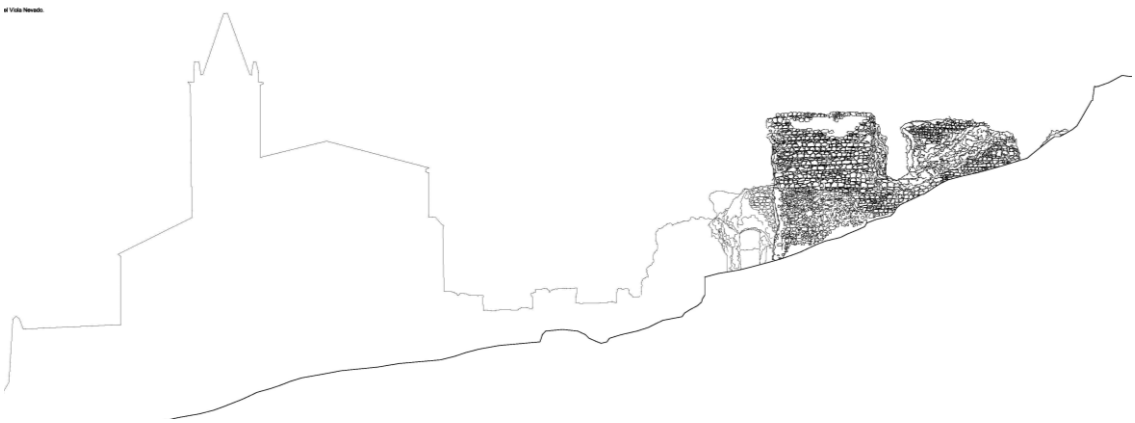


Fig.362: Detalle de la sección del alzado transversal 2 (Fragmento de plano: (Viola Nevado, 2010)).

Se trató por ello de una intervención cuyos principales objetivos eran de carácter preservativo siendo la aportación de elementos nuevos muy limitada. Esta se reducía al tratamiento de lagunas en el muro de cierre. En estas aportaciones se llevó a cabo una intervención que usando materiales y técnicas tradicionales se distinguía de la matriz original a través de marcar las zonas de unión, de utilizar una textura diferente, de mantenerse en un plano retranqueado, pero sin plantear disonancias y desde una postura de profundo respeto al edificio.

4.11.6 Análisis y estudios previos

En noviembre de 2010 se habían llevado una serie de análisis previos, que se describen a continuación, que fueron utilizados en la redacción del proyecto.

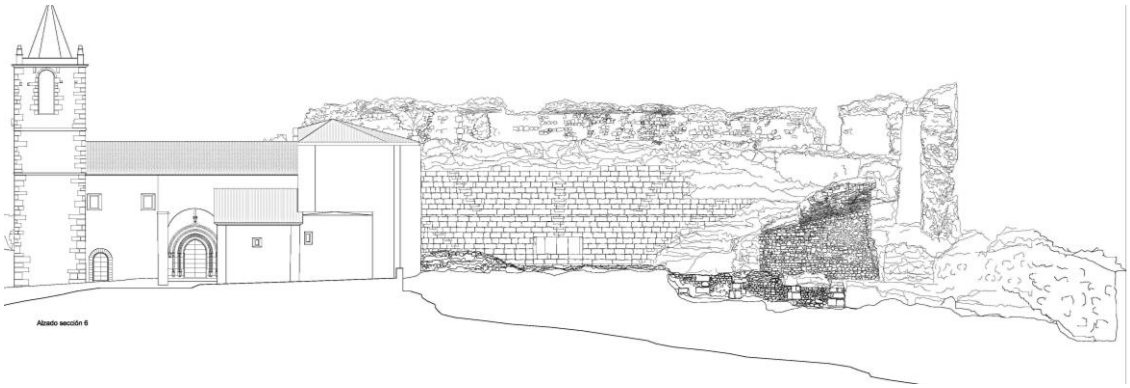


Fig.363: Detalle del plano 18 (Fragmento de plano: (Viola Nevado, 2010)).

- Análisis de muestras de materiales pétreos, estucos y diversos consolidantes realizados por el CETEC (Centre de tecnologia per a la conservació de patrimoni de Barcelona) fechados en 10-11-2010. En el mismo se realizaba el ensayo de piezas de estuco y morteros mediante microscopio óptico petrográfico MOP, difracción de rayos X, DRX y ensayos de absorción, desorción y ciclos de cristalización de diversos consolidantes como silicato de etilo, hidróxido de bario u oxalato amónico. El estudio recomendaba el uso de silicato de etilo (CTS) para las labores de conservación.

- Análisis de las arenas y de las gravas, con determinación de granulometría, compuesto de azufre, de arcilla, partículas de bajo peso específico, cloruros solubles, sulfatos solubles y materia orgánica. Por el laboratorio Paymacotas de Badajoz.

- Ensayo de resistencia de morteros de cal que obtuvieron una resistencia media de 0,4 N/mm^2 a los 7 días. Por el laboratorio Paymacotas de Badajoz.

- Ensayos de composición química, mineralógica y granulométrica de 6 muestras de morteros y argamasas originales con la determinación de la cantidad de cal área, dióxido de

carbono, óxidos de calcio y magnesio, pérdidas por calcinación, contenidos en sulfatos, penetración y demanda de agua, estabilidad de volumen, dureza Mohs, composición de los morteros, resistencia a compresión y flexión de mortero endurecido, análisis DRX, análisis por termogravimetría y análisis térmico diferencial TG-ATD, fluorescencia de rayos X, estudio petrográfico, y dureza Knoop por parte del laboratorio Intromac de Cáceres.

- Se realizó un estudio de estabilidad del talud que determinaba la clasificación geomecánica tipo RMR, Q, SRC y la sismicidad y establecía unas medidas de contención. Se encargó a los laboratorios Entecsa.

Todos estos ensayos fueron incluidos en el proyecto y su realización significó tener una serie de datos físicos, químicos y estructurales sobre la situación del teatro. El análisis de los materiales antiguos reveló la compleja formulación de la granulometría y composición de los morteros del *opus incertum* y de las argamasas, junto a la muy compleja realización de los estucos. El análisis de las rocas utilizadas, fundamentalmente cuarcita y granito, resultó ser muy indicativo de la resistencia y de la procedencia de la piedra utilizada y de la que servía como base. También el estudio del ladrillo y de los materiales consolidantes que convenía utilizar, resultó de gran utilidad. El estudio de la estabilidad de la ladera puso de manifiesto la problemática del macizo de rocas de cuarcita y sus problemas de estabilidad.

Fig.364: Plano de tratamientos de conservación (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

Se realizó también un cuidado levantamiento topográfico, de gran importancia en este caso en el que la forma de las pendientes afectaba de manera significativa al curso del agua en la ladera. Por otro lado, se realizó una cuidada planimetría del teatro entretejida con la de los niveles del terreno. Este levantamiento planimétrico del teatro resultó ser el primero que recogía las características geométricas del edificio en plantas, alzados y sección. Se disponía así de una herramienta y de una documentación de gran valor sobre el edificio que quedaba disponible para otros estudios y actuaciones. Para el levantamiento de estos planos se usó tanto la

topografía clásica mediante una estación total láser de Leyca Geosystem junto a un levantamiento mediante láser escáner.

Durante estas labores se desarrolló también la lectura arquitectónica del edificio reconociendo las diferentes partes y la misión que habían tenido en el funcionamiento del edificio. También se examinó cuál podría ser la forma original hipotética de las diferentes secciones del teatro. Se estudiaron las diferentes técnicas constructivas utilizadas, lo que junto al estudio de materiales originales y de las técnicas de intervención contemporánea a usar supuso la posibilidad de determinar la naturaleza de una gran parte de las intervenciones. Se realizó también un estudio comparado con otros teatros romanos, en particular con el teatro romano de Mérida debido a las indicaciones en esta dirección de Mariano del Amo. Se comenzó así el largo proceso de conocimiento de este edificio para tener el grado de interpretación necesario para poder intervenir en él.

4.11.7 Descripción de la actuación técnica y material

Las actuaciones planteadas seguían la metodología de la restauración incluyendo limpieza en seco mediante brochas de cerda suave o cepillos de raíces y, en su caso, aplicación de aire. Se prescribía la eliminación manual de la costra biogénica mediante un tratamiento biocida fungicida-alguicida mediante dos pasos, el primero con la aplicación de antiséptico y posterior de amonio cuaternario. En puntos reducidos se preveía la aplicación de agua atomizada y en casos muy reducidos la limpieza por *gommage* o en casos de suciedad persistente y de manera muy controlada la aplicación de lanza de agua a presión. Se establecía la eliminación de eflorescencias mediante la aplicación de papetas y en casos de sales profundas se aplicaría hidróxido de bario.

Fig.365: Plano de actuaciones en el muro externo de la *cavea* (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

Por lo que respecta a las aportaciones en el caso de los enjarjes de las bóvedas se planteaba la reposición puntual de piezas de ladrillo y para todas las aportaciones, en general, se indicaba el uso de mortero graso de cal aérea natural. Este mortero se indicaba también para la recuperación de las juntas. En el caso de lagunas considerables se indicaba el uso de rellenos con argamasa de mortero de cal hidráulica natural y arena reforzada con varillas de fibra de vidrio isostálico aplicado en capas sucesivas. Para la consolidación de las fábricas se proyectaba la aplicación puntual de silicato de etilo y la posible realización de micro cosido con varillas de fibra de vidrio isostálico o cosidos mediante las mismas varillas de mayor grosor en ambos casos coincidentes con inyecciones de resina epoxi.

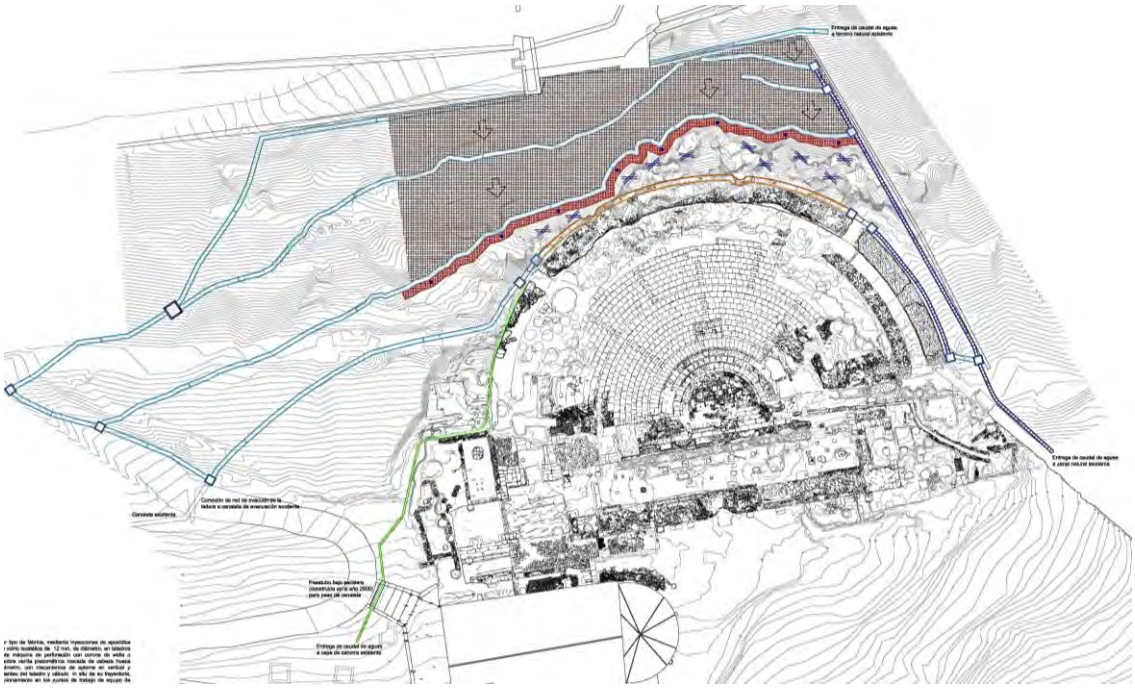


Fig.366: Plano general de las actuaciones en la ladera (Fragmento de plano: (Viola Nevado, 2010)).

En cuanto al tratamiento de la ladera se prescribía la limpieza de la capa vegetal y de la vegetación. Para estabilizar el talud se indicaba la disposición de geoceldas de tipo EGA-30 de tiras perforadas de polietileno de alta densidad ancladas con piquetas de acero y la siembra de plantas tras relleno de las celdillas con grava y tierra. En la parte alta del macizo de rocas se establecía la disposición de un macizo de gaviones que quedase oculto a la vista desde la parte inferior del teatro. Se consideraba el anclaje de las rocas mediante pernos. A lo largo de la ladera se indicaba la disposición de canaletas de hormigón prefabricado que se disponía sobre una solera de argamasa de grava mezclada con cal hidráulica natural. Estos elementos se disponían sobre el terreno natural o bien sobre una zanja previamente realizada con la disposición de geotextil. Al igual que las geoceldas constituían un conjunto totalmente desmontable y reversible. También se incorporaban elementos de encuentro de la instalación tales como arquetas, pozos y diversos elementos de conexión.

Se prescribía la realización de la estabilización de la ladera en primer lugar y, solo posteriormente la realización de las labores de conservación de la ladera.

Finalmente se incluía la realización de una intervención arqueológica anexa al proyecto con la supervisión de los vaciados y remociones del terreno junto con la realización de un informe histórico-arqueológico.

Todas estas actuaciones se realizarían en un plazo de seis meses.

Las obras fueron adjudicadas la empresa Kerkide S.L. y comenzaron el 10-1-2012. Durante el mes de enero se realizaron las labores de limpieza y desbroce de la ladera bajo la supervisión del arqueólogo César Marco Pérez García.

A pesar de que las canaletas de la evacuación de la ladera habían sido proyectadas en la trinchera de la Guerra Civil y a lo largo de escorrentías naturales, durante el proceso de las excavaciones aparecieron diversas estructuras murarias y/o pavimentaciones que hicieron necesarias ligeras alteraciones. Esto conllevó la investigación de estos restos y unido a las irregularidades del terreno y al criterio del proyecto de no cortar ni afectar a la roca produjo la modificación y simplificación de las canaletas de evacuación. De tal forma que se acabó desviando ligeramente algunas, suprimiendo otras y simplificando ligeramente el esquema general sin que se desvirtuase el concepto de la evacuación de la ladera ni su funcionamiento. También se presentaron situaciones de dificultad para realizar las canaletas en la zapata de hormigón que sujetaba la valla de cierre. Si bien todo esto se fue resolviendo, adecuando los trazados hasta conseguir los más adaptativos a la realidad del terreno y de los restos, aunque sin perder eficacia.

Fig.367: Labores preliminares en la ladera (Fotografías: autor).

Fig.368: Labores de apertura de zanjas en la ladera (Fotografías: autor).

Antes de iniciar su uso, se recibió el resultado de los ensayos solicitados anteriormente. Se trataba de ensayos de idoneidad de los morteros a utilizar, tanto de cal hidráulica como de cal aérea. Estos ensayos de idoneidad de los morteros a utilizar se compararon con los ensayos del mortero original de cal aérea usada en la construcción del monumento. También se realizaron ensayos de las sales contenidas en el muro externo del hemiciclo. Una vez acabadas las excavaciones de las diversas canaletas de evacuación, cuyo trazado había sido modificado y simplificado, se realizó la disposición de solera de argamasa de cal hidráulica para poder recibir las piezas prefabricadas. En la base de las zanjas, algunas de ellas conteniendo zonas de contacto con restos arqueológicos que habían aparecido durante su realización, se dispuso membrana de geotextil.

Tras terminar la fase de movimientos de tierras de la ladera se realizó la disposición de andamios en la zona del muro del hemiciclo y se iniciaron las labores de restauración del mismo en sus fases iniciales. Así se realizó la limpieza general primaria de depósitos superficiales de polvo y detritus. También se realizó la eliminación manual de la costra biogénica mediante la aplicación de tratamiento biocida. Las plantas de mayor tamaño se habían eliminado previamente a mano.

Las modificaciones realizadas al proyecto y la presencia de un excedente provocaron la redacción de un proyecto reformado que pudiese extender las actuaciones sobre el muro perimetral externo a la parte del extremo oriental que presentaba una situación muy desfavorable. De esta forma se amplió el ámbito de intervención del proyecto de la parte central del muro del hemiciclo hasta incluir esta nueva parte.

Fig.369: Disposición de andamiaje en el muro del hemiciclo. Sección central, cara interna (Fotografía: autor).

Ya durante la primavera continuaron las labores de ejecución de los desagües de la ladera. En esta parte de la obra se había avanzado en realizar el encofrado, disposición de las armaduras longitudinales de varillas de fibra de vidrio isostálico y armaduras transversales de acero inoxidable, así como vertido de argamasa de cal hidráulica en los encofrados. Todo ello en la canaleta que se había realizado al pie del cortado de roca junto al perímetro externo del muro de la *summa cavea*.

Fig.370: Dos aspectos de la realización de las zanjas en la ladera (Fotografía: autor).

Se llevó a cabo una simplificación del trazado evitando partes de las canaletas con alzados excesivamente elevados, así como adaptándolo al terreno existente. De esta forma la salida de las aguas se realizó hacia la parte oriental y se suprimió parte de la conducción hacia la zona occidental. Para ello se resolvió la recogida de las aguas a un nivel superior. De esta manera al llevar las aguas hacia la parte oriental se redujo la altura de la canaleta y se evitó realizar un tramo con un alzado bastante elevado por un vacío en el macizo de roca cuyo impacto desde el teatro era importante, así como afectar a la puerta segunda de la *summa cavea* por la parte occidental.

Fig.371: Aspecto de la realización de la base de la canaleta por detrás del muro del hemiciclo en la base del macizo rocoso (Fotografía: autor).

Se realizaron las labores de restauración de la cara interna del muro perimetral de *summa cavea* hacia el *ambulacrum* o substrucción de la *summa cavea.* Según estaba proyectado se llevaron a cabo labores de limpieza. En primer lugar, se realizó la eliminación de elementos sueltos no pertenecientes a la configuración originaria como plantas superiores, polvo, algas y otros tipos de colonización biológica. En ciertas partes fue necesario remover la costra calcárea existente debido a los arrastres de aguas de lluvia con alto contenido en disoluciones de cal.

Fig.372: Realización de papetas de celulosa y pruebas de rejuntado (Fotografía: autor).

Para ello se usaron los medios estipulados en el proyecto. Tan solo en el caso de la costra calcárea se usó la pasta AB57 para reblandecer la costra. No obstante, se dieron las órdenes convenientes para que la pátina del muro no fuera afectada.

Se hicieron varias pruebas de rejuntado de las piezas de *opus incertum* con mortero de cal aérea cuya idoneidad había sido probada anteriormente. Así se ordenó modificar el contenido de árido del mismo, en parte para que fuera más semejante al original en la granulometría y en parte para evitar las retracciones que se pudieron ver en las pruebas. También se ordenó que no se produjeran veladuras por las aguas de cal en las piezas vistas de cuarcita del *opus incertum*. Las pruebas se hicieron con cal aérea y árido observando que el color que daba el árido no era suficiente para integrarse con el colorido del muro, por lo que se ordenó que se usara colorante natural mineral inerte procedente de la molienda de roca, del que se seleccionó la prueba con un mayor contenido en colorante. En esta última prueba se apreció que el resultado era el idóneo.

En la aplicación del rejuntado se ordenó que se tuviera especial precaución en conservar vistos los pequeños ripios que en la obra original del *opus incertum* aseguraban la horizontalidad de las tongadas. Y que se mantuviera el rejuntado irregular que no buscaba planos terminados, sino que iba rellenando los intersticios entre las piezas de desigual tamaño y de planeidad descuidada como es el que se observa en la construcción original por el hecho de haber usado piedra de cuarcita. Se ordenó que no se realizara el rejuntado hasta que no se hubiera finalizado convenientemente la extracción de sales profundas.

Aunque se habían realizado pruebas de contenidos de sales de los morteros originales del muro citado, extrayendo muestras de los morteros del *opus incertum* (no superficiales) y de los morteros del *opus caementicium*, el muestreo de las mismas no se consideró suficiente por lo que se ordenó que se realizaran nuevas pruebas de contenidos de sales, en este caso aplicando el conductímetro a disoluciones en agua destilada de papetas de celulosa y sepiolita previamente aplicadas en pulpa con agua destilada.

Fig. 373: Aspecto de las intervenciones en el muro central del hemiciclo (Fotografía: autor).

Se suspendió el rejuntado de las piezas de *opus incertum* hasta que no se hubiera comprobado que el nivel de sales profundas era el conveniente. También se siguieron observando veladuras producidas por el rejuntado de las piezas que se ordenó que se evitaran y en el caso de aparecer que se eliminaran para no blanquear el aspecto del colorido de la cuarcita que compone el *opus incertum.* Se comenzó a realizar las reposiciones de volumen de las pérdidas de masa del muro. Se ordenó que se dejaran los frentes de estas con un rehundido de 2 cm con respecto a la rasante de la mampostería del muro. También que se suprimiera la capa exterior de cal aérea que se proyectó para la terminación de estas reposiciones puesto que, en pruebas que se había realizado, se observó que se desprendía. Y que se sustituyera este acabado por una patinatura de la argamasa de cal hidráulica con la que se han rellenado las pérdidas de volumen según proyecto. También se dieron instrucciones acerca de la terminación de estas reposiciones de lagunas no aceptándose las pruebas iniciales y ordenándose la ejecución de otras diferentes ejecutadas con martellina que dieron como resultado una textura más uniforme que fue la que se aceptó.

También se modificó la ejecución de los anclajes con varillas de fibra isostálica que refuerzan estas reposiciones de volumen. También se ordenó que se corrigiera una serie de retracciones del mortero de cal aérea que habían aparecido de forma aislada en varios lugares.

Una vez terminada la canaleta que recorría el pie de las rocas sobre el teatro se ordenó que se patinara el aspecto de esta, aunque se decidió esperar 15 días para que entonara el mortero debidamente y luego, en función de ello, aplicar la entonación.

A finales de mayo ya se habían colocado la mayor parte de las canaletas de hormigón prefabricado en sus lugares correspondientes. Se autorizó la disminución del canal situado sobre la base de hormigón de la valla perimetral de 1976 en su parte exterior en la zona superior-oeste del recinto. Las canaletas quedaron situadas sobre la cama de argamasa de cal hidráulica debiendo ser rejuntadas con este mismo mortero. Fueron cubiertas con pelladas de mortero de cal hidráulica las caras externas de las canaletas que eran visibles desde el escenario del teatro y posteriormente patinadas.

Fig.374: Varias imágenes de las actuaciones desarrolladas con la disposición de canaletas y geoceldas en la ladera (Fotografías: autor).

Una vez acometida la construcción de las arquetas en varios casos se hicieron correcciones sobre su disposición, en particular, elevando las paredes laterales o modificando la disposición de las entregas de las canalizaciones para evitar el vertido de aguas al exterior cuando se produzca la circulación de grandes caudales de agua.

También se continuó con la labor de disposición de las geoceldas. Se estuvo revisando cuidadosamente esta situación, ordenando en algunos casos que se extendiera más la superficie protegida por las geoceldas, siempre dentro de lo establecido por el proyecto. En algunos casos se observó que faltaban anclajes por lo que se ordenó su disposición. Posteriormente se procedió al relleno y al asemillado con tomillo, romero y lavanda.

En la zona del muro se continuó con la labor de extracción de sales profundas de tipo hidrosoluble y de fijación de sales insolubles en agua. Se continuó con la corrección de los colores de las lagunas del muro perimetral resueltas con relleno de argamasa. Se debía de oscurecer el color para entonarlo no al color de las juntas sino al color global de la mampostería. Igualmente se patinó el muro superior de contención situado sobre el talud de roca. Se repasó una cantidad considerable de juntas y zonas con ligeras retracciones. Sobre la zona con la laguna rellenada de mayor tamaño se dispuso un medio de evacuación de las aguas que se depositaran por la lluvia.

Fig.375: Aspecto de la reparación del muro de hemiciclo y aplicación de papetas de celulosa a los ladrillos del *opus latericium* de la bóveda del *ambulacrum* (Fotografías: autor).

Ya durante el verano se terminaron las conducciones y arquetas de la ladera haciéndose diversas mejoras para adecuar su aspecto. Se terminó igualmente con el relleno de tierras de las geoceldas. En julio se dio por terminada la actuación de conservación del muro del hemiciclo en su zona central y se dispusieron los andamios en la zona oriental extrema del muro perimetral y se iniciaron las limpiezas de la fábrica de *opus caementicium* y *opus incertum*.

Fig.376: Aspecto final de muro del hemiciclo en su zona central (Fotografía: autor).

Fig.377: Otras vistas de la zona central del hemiciclo donde se aprecia el tratamiento de las lagunas y aspecto de la ladera con conducciones y geoceldas rellenas (Fotografías: autor).

Una vez dispuesto el andamiaje se realizaron las labores de remoción de tierras de la coronación sobre el muro del hemiciclo por metodología arqueológica y se realizó un levantamiento con láser escáner de esta zona del teatro de difícil acceso. Una vez que se terminó la excavación de las tierras se procedió a la limpieza de los paramentos interiores y exteriores del muro del hemiciclo en la zona ampliada mediante brochas de cerda suave o cepillos de raíces. Esta labor fue bastante costosa debido al estado del muro en su conjunto y a la presencia de zonas en las que la erosión había sido muy profunda.

Después se realizó una preconsolidación de las partes en un estado más frágil añadiendo pequeñas aportaciones de mortero de cal aérea apagada para retener las partes originales en su lugar. Más adelante se dispuso lámina de geotextil de manera general en aquellas cavidades a rellenar para así dejar un testigo de la interfaz entre la parte original y la parte aportada.

Fig.378: Dos aspectos de la intervención en la parte oriental del muro del hemiciclo (Fotografías: autor).

Se continuó con el relleno de los huecos del muro donde existía pérdida de volumen. Estas pérdidas que ya habían sido señalizadas en la documentación se significaron *in situ* mediante la comparación con la obra original que lo rodeaba y la comparación con el plano del muro. Las aportaciones quedaron separadas de la matriz con la marcación del perímetro mediante el uso de piezas de pizarra ajenas a la fábrica de mampostería de este y que fácilmente marcan a nivel visual el perímetro de las aportaciones, también estas quedaron ligeramente retranqueadas. Se realizó una protección de las improntas de las zonas de las puertas de entrada del *ambulacrum* o pasillo anular de acceso a la media *cavea*. En estas zonas dada la presencia de improntas de *opus quadratum* que fueron expoliados se distanció una media de 50 cm la reposición de volúmenes perdidos para no afectar a la lectura constructiva. El relleno de los volúmenes perdidos que implicaban el desequilibrio del muro se realizó con argamasa de cal hidráulica y mampostería. Posteriormente se procedió al rejuntado del *opus incertum* original del monumento con mortero de cal aérea y se iniciaron los trabajos de consolidación del muro.

Fig:379 Dos aspectos de la intervención en la coronación del muro del hemiciclo (Fotografías: autor).

Para finales de verano se concluyeron las labores pendientes de la obra. Se realizó así la finalización de la restauración del muro perimetral, en el área comprendida en la fase del proyecto reformado. Esta zona estaba compuesta de los tramos del muro perimetral externo comprendidos entre la situación del *aditus maximus* oriental (entrada monumental lateral oriental) hasta la primera puerta oriental de la parte superior de la media *cavea* y desde esta primera puerta hasta la segunda puerta oriental de la parte superior de la media *cavea*.

En cuanto al rejuntado del muro se realizó la reposición de las juntas con morteros de cal aérea compatible con los morteros originales. Se realizó esta reposición hasta la rasante de las tierras en su estado actual, abarcando toda la parte vista del muro.

Fig.380: Aspecto final de las labores de conservación del muro perimetral (Fotografía: autor).

Fig.381: Aspecto final de la reparación del muro externo (Fotografía: autor).

Se llevaron a cabo las labores de consolidación e impermeabilización de las superficies de estas zonas del muro. Incluidas algunas reposiciones de volúmenes de mortero en la zona de la coronación de la *summa cavea*, para evitar las acumulaciones de aguas de lluvia. Por último, se realizó la salida de la canaleta que rodea el muro perimetral por su parte externa, se llevó a cabo una parte en masa de mortero de cal hidráulica y otra, donde la pendiente se incrementaba, con tejas de hormigón prefabricado. Al final de esta se realizó una zanja removiendo los terrenos para evitar que la salida de las aguas afectara a los restos de un muro medieval de tapial. Las obras finalizaron el 10-09-2012. Contaron con la supervisión de Aurelio Miguel del Hoyo por parte del IPCE habiendo sido dirigidas por el arquitecto Manuel Viola y por los aparejadores Florentino Menéndez Rodríguez y Alfonso Clemente Martín por un valor total de 150.338 euros y fueron realizadas por la empresa Kerkide S.L cuyo gerente era Julián Gibello Muñoz, siendo recibidas en 30-11-2012.

Fig.382: Aspecto final de la intervención (Fotografía: autor).

4.11.8 Conclusiones y resultados

El proyecto recogía la solución del problema más acuciante para la conservación preventiva del teatro que era la protección del monumento para lo cual era necesario estabilizar la ladera y recuperar el muro perimetral externo. En este sentido constituía una actuación de conservación y restauración que partiendo del concepto de conservación preventiva intervenía en el entorno del monumento y también en la parte más vulnerable del monumento mismo como era el muro perimetral externo.

La actuación tenía así una parte de protección del paisaje o entorno en el que se hallaba el monumento para su protección junto a otra de actuación directa sobre los elementos constructivos del edificio. En cuanto a esta intervención directa el proyecto se regía por el principio de la mínima actuación justificada, de carácter preventivo y reversible. Se realizaron aportaciones mínimas y justificadas para mantener la estabilidad del edificio, diferenciables pero respetuosas con la estética y la arquitectura del monumento. La estabilización del muro externo intervenía sobre aquellas zonas con peligro de perder su estabilidad y sufrir colapsos parciales o bien de experimentar procesos de degradación acelerada por causa de la exposición a aguas de lluvia ácidas, o escorrentías de agua causadas por la lluvia y también a la presencia de absorción de aguas con alto contenido en sales minerales por ósmosis.

Fig.383: Otra vista del aspecto final con la consolidación de la ladera (Fotografía: autor).

4.12 LA FINALIZACIÓN DE LA EXCAVACIÓN DEL TEATRO Y LOS PROYECTOS DE CONSERVACIÓN DE 2011

4.12.1 Antecedentes

En septiembre de 2010 ya se había excavado todo el edificio de la *cavea*, incluso se había realizado el descubrimiento de la *orchestra*. Mientras se llevaba a cabo la retirada de las rampas temporales de acceso se iniciaron las obras de conservación que describía el proyecto de Rocha de Moura. El acta de inicio de estas obras se celebró el 10-8-2010. No obstante, el arquitecto no pudo continuar los trabajos de la dirección de la obra. Por ello en 18-10-2010 los trabajos de dirección de las obras y modificaciones del proyecto fueron encargados al arquitecto Manuel Viola Nevado.

Fig.384: Estado del teatro en el momento inicial de las intervenciones en noviembre de 2010 (Fotografía: autor).

Esta situación se produjo cuando se presentaban dos factores. En primer lugar, la finalización de la excavación había originado la necesidad de intervenciones urgentes de conservación al quedar los elementos del yacimiento arqueológico del antiguo teatro al descubierto. La proximidad del invierno agravaba esta situación por la presencia de próximas lluvias. Por otro lado, la solución práctica de cada uno de los problemas conllevaba acciones concretas que siguieran unos criterios estrictos de intervención. La realidad y complejidad de las cuestiones por resolver producía que el proyecto inicial no fuese útil para su resolución debido a haber sido planteado con anterioridad a que las patologías y estado de los elementos quedase completamente al descubierto. Esta situación había producido que la escala y la tipología de los problemas hubiese variado.

Hasta este momento se había realizado una rampa de madera adosada al muro septentrional de la iglesia de Santiago para posibilitar el acceso de personas con problemas de movilidad y se habían llevado a cabo consolidaciones puntuales en el graderío con el cosido de piezas de granito o la reposición en su lugar de las piezas inclinadas del *sacrarium*. Las situaciones más urgentes eran la contención del *aggestus* en la zona oriental de la *ima cavea* y *media cavea* en la zona próxima a la *analemma* y parte superior oriental de la *proedria*. La

situación de fragilidad y descomposición de los fragmentos marmóreos descubiertos en la *orchestra* e *iter* junto a la situación muy delicada de la parte oriental de la *frons pulpiti*, constituían situaciones comprometedoras que hacían necesaria una intervención urgente.

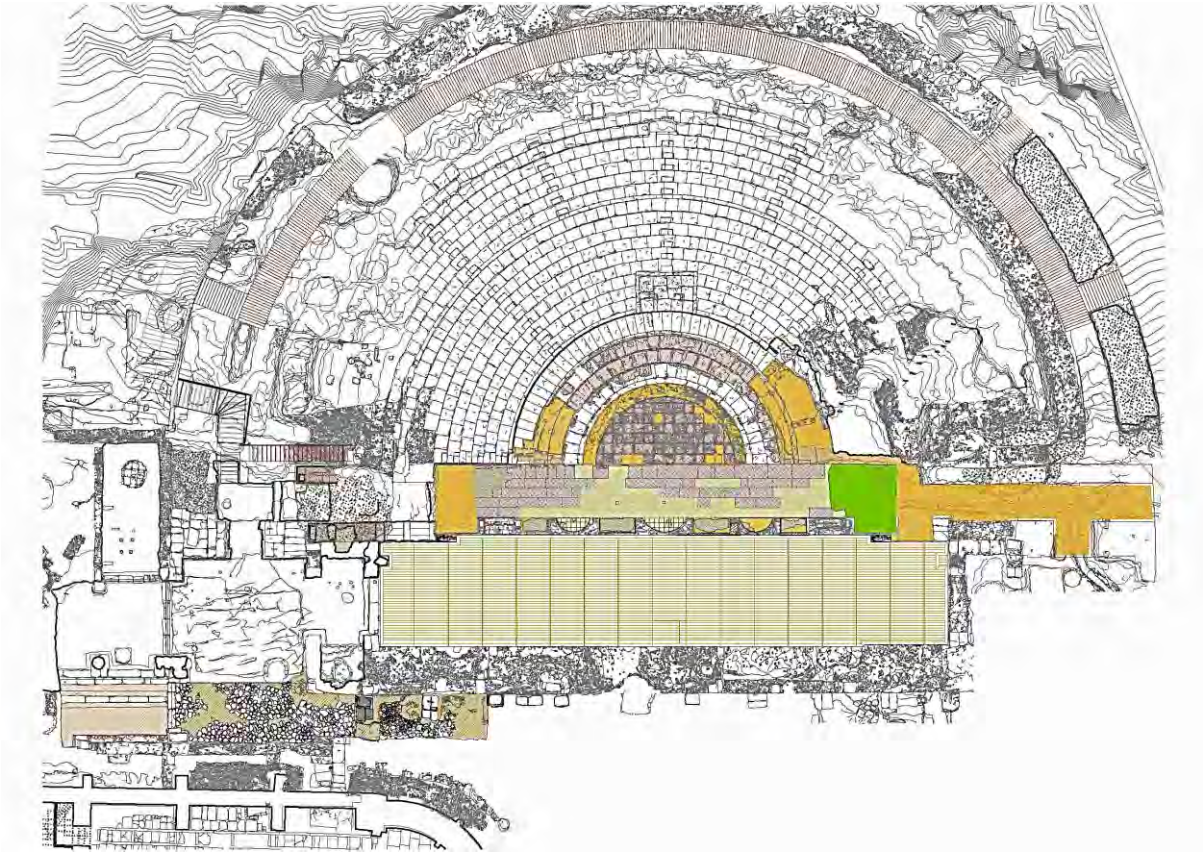


Fig.385: Distribución de las diferentes intervenciones del proyecto (Plano: (Viola Nevado, Recuperación y Puesta en Valor del Teatro Romano de Medellín 2, 2010)).

Mientras se realizaban las modificaciones se procedió a eliminar las rampas provisionales que ocupaban parcialmente el edificio escénico y la *cavea*. Se continuó la excavación en la zona de la *porticus* septentrional del foro en la zona próxima a la *versura* occidental del teatro con la excavación del cementerio medieval de la iglesia de Santiago. A la vez se inició la realización de un cerramiento del yacimiento que protegiese los accesos por la zona del atrio meridional de la iglesia de Santiago y por la parte norte de la misma, siguiendo el camino de acceso al castillo. También se adecuó la salida de agua de la zona del anillo entre los dos muros perimetrales externos en su zona oriental junto al *aditus maximus* para evitar el deterioro de esa parte. Igualmente se protegieron algunas de las zonas del *aggestus* en peor estado mediante aportes de morteros de cal hidráulica muy diluidos.

El proyecto reformado de intervención se dividió en los siguientes apartados:

1. La conservación del edificio escénico y del *hyposcaenium*.
2. La conservación y consolidación del *aditus maximus* occidental.
3. La conservación de la *frons pulpiti*.
4. La conservación del *ambulacrum*.
5. La conservación de la *versura* occidental y parte de la *porticus* meridional del foro, así como de la *versura* oriental.
6. La conservación de la *porticus postscaenam.*
7. La conservación de la *orchestra* y la *proedria.*
8. La realización de escaleras de acceso en *vomitoria* y *ambulacrum*.

9. La consolidación de los *aggestus* orientales y la pérdida de la *analemma* oriental junto a los silos en la zona de la *cavea* occidental.

Fig.386: Aspecto de la zona oriental con primeros refuerzos de rellenos de tierras en la zona del *agestus* y disposición de la parte baja de la *ima cavea* y lateral hacia la *analemma* (Fotografía: autor).

Se trataba por lo tanto de actuaciones diversas entre sí y que afectaban a partes muy diferentes del edificio presentando cada una de ella una problemática concreta. A ello se unía la premura de tiempo ya que el proyecto concluía a finales de marzo de 2011. Lo más importante era, no obstante, la protección de los valiosos restos puestos al descubierto. Por otro lado, se trataba de intervenciones muy dispares entre sí porque no solo afectaban a problemas del edificio del teatro, sino que además provenían del planteamiento ambiguo del proyecto inicial de Rocha de Moura. Como dije en su momento, este proyecto inicial contemplaba tanto intervenciones de conservación de diversos tipos como otras destinadas a obtener un uso del edificio, en principio referido a facilitar la visita pero que, dado el espléndido estado del graderío, contempló también desde un primer momento la posibilidad de reutilizar el edificio para representaciones. No cabe duda de la bondad del uso del edificio como garante de la conservación sin embargo hay que considerar que siempre debe primar la conservación y que en algunos casos la voluntad utilitaria conlleva errores de apreciación, obras inapropiadas y orientaciones erróneas del proyecto. Por ello constituye una parte comprometida que siempre hay que tratar con suma prudencia.

La estimación de los objetivos del proyecto se desprendía de lo incluido en el proyecto inicial actualizado a los hallazgos de la excavación y a los nuevos elementos de juicio que estos plantearon. En todo caso, correspondía a la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, la Mancomunidad Integral de Municipios Guadiana y el Ayuntamiento de Medellín la estimación y decisión de las intenciones del proyecto que estaba bajo la dirección científica del arqueólogo Hipólito Collado Giraldo, auxiliado por el también arqueólogo Santiago Guerra Millán.

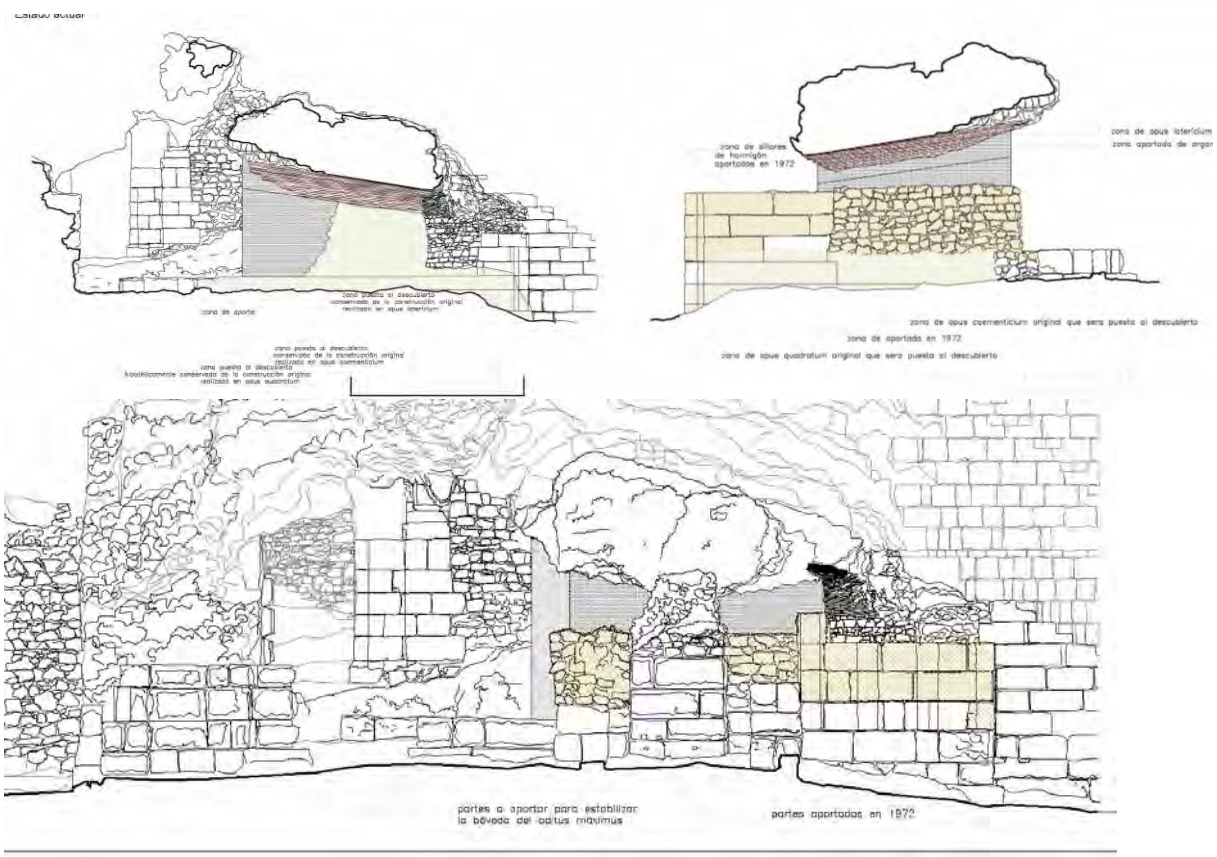


Fig.387: Actuaciones previstas en el *aditus maximus* oriental (Planos: (Viola Nevado, 2010)).

Este grupo constituía el conjunto que había llevado a cabo la actuación de excavación y recuperación del teatro desde su inicio y por lo tanto al mismo le cabía decidir sobre la orientación de las actuaciones que debían incorporar una aproximación de la arquitectura monumental descubierta al público interesado por aproximarse al patrimonio. No obstante, lo más perentorio era, lógicamente, la conservación y preservación de los restos descubiertos lo que planteaba por sí un desafío en cuanto a la cantidad y al tamaño del edificio. En todo caso tampoco se olvidaba, sobre todo por parte de la dirección científica, la necesidad y obligatoriedad de continuar con la investigación científica del yacimiento y por consiguiente del avance en el conocimiento a través de las actividades realizadas.

En este sentido la investigación se orientó hacia las zonas limítrofes del teatro, principalmente el foro y la *porticus postscaenam*, pero estos objetivos debieron postergarse frente a la urgencia de la actuación en el teatro.

4.12.2 Estado del edificio

a- Edificio escénico y del hyposcaenium.

El muro posterior del edificio escénico presentaba un estado heterogéneo. Así por ejemplo la parte central de la zona exterior no se había excavado, quedando los extremos oriental y occidental excavados hasta las cotas en las que se había decidió interrumpir la excavación. En la zona exterior se presentaban los restos de pilastras adosadas pertenecientes a la *porticus postscaenam* lo cual por su complejidad se decidió estudiar aparte. Esta zona había conservado una altura aproximada de unos dos metros hacia el exterior, pero la altura descendía de occidente a oriente. El muro posterior presentaba los huecos de las *valvae,* pero en ellos se había sufrido un expolio de los sillares del *opus quadratum* que los desfiguraba. En la *valva hospitalia* oriental se presentaba la excavación de un lagar que fue rellenado con argamasa de cal hidráulica natural para recuperar la resistencia del muro en esa zona.

Fig.388: Aspecto de la excavación en la *porticus postscaenam*. Esta excavación se prolongó hasta el final de las actuaciones (Fotografía: autor).

El muro posterior presentaba una altura superior hacia el interior debido a la fosa del *hyposcaenium*. En la zona interior se acusaba también el descenso de lo conservado hacia la parte oriental. En la parte del *parascaenium* occidental se conservaba una altura de 1 m aproximadamente. En la parte occidental de la *scaena* se presentaba una mayor altura en la que se observaba claramente la presencia del hueco de la *valva hospitalia* occidental. Incluso hacia occidente de esta se presentaban restos del enfoscado originario con pinturas. Hacia oriente de la *valva hospitalia* occidental el muro iba descendiendo rápidamente hasta llegar al nivel de suelo de la *contabulatio* en la cara occidental de la *valva regia,* aunque era posible reconocer la forma del hueco cuadrangular. A partir de este momento la línea de expolio del muro descendía por debajo del nivel de la *contabulatio* llegando a estar muy por debajo en la zona del *parascaenium* oriental.

Los muros transversales se encontraban también en estado diferencial. El muro occidental del edificio escénico presentaba los restos de la puerta o arco de entrada al *parascaenium* occidental y los tramos laterales hasta una altura aproximada de 1 m. Ligeramente a menor altura se conservaba el muro que separaba de la *scaena* con una huella clara del hueco de paso. Al otro lado de la *scaena* el muro de separación entre *scaena* y *parascaenium* oriental se encontraba conservado a una altura inferior, aunque era reconocible el hueco de paso tapiado hasta la altura de la *contabulatio* pero manifiesto en la arquitectura desde la base del muro. Finalmente, el muro oriental del edificio escénico se encontraba conservado a una altura bastante baja, aunque presentaba claramente la puerta de paso y las esquinas. Todos estos muros estaban realizados con un fortísimo *opus incertum* con un relleno de *opus caementicium* muy resistente, reforzado por las esquinas, laterales de puertas y cadenotes intermedios de *opus quadratum* almohadillado. A pesar del durísimo expolio sufrido los muros se conservaban en buen estado. Puntos delicados eran los enfoscados descritos, conservados adosados al muro de fondo en la zona más occidental y en el muro occidental de

la *scaena*. En estos casos se presentaba una gran fragilidad y debilidad por las pinturas al fresco que conservaban y su propia naturaleza de enfoscado.

Fig.389: Secciones longitudinales del edificio escénico (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

La parte más compleja era el muro frontal hacia la *cavea* y los *aditus maxima*. En la zona del *aditus maximus* occidental se presentaba un estado de conservación correcto muy afectado por las reposiciones de Cuadrado Isasa pero que, por haberse realizado estas, quedaba en una situación más favorable. El muro hacia el *aditus maximus* oriental había desaparecido casi completamente efecto del expolio sufrido por esta parte del teatro a causa de la construcción de la muralla medieval y su fagocitación de todo material disponible. La parte central entre la salida de los *aditus maxima* estaba formada por un estrecho muro de un pie de espesor de sillares especialmente labrados de *opus quadratum* de granito que conformaban el cierre hacia la *cavea* del *hyposcaenium* por un lado y por el otro servían de límite al *iter* recibiendo sobre sí toda la decoración de la *frons pulpiti*. Si bien la complejidad específica de esta parte se constituyó en un subproyecto independiente.

Por último, restaba la superficie contenida en el interior del edificio escénico, a saber, el *hyposcaenium* y los dos *parascenia*. Estos dos espacios se consideraron aparte desde el principio. Ambos habían sido rellenados en origen para permitir el paso a la *scaena*. El occidental presentaba la capa de roca de granito a muy escasa distancia de la posición originaria del nivel de uso por lo que contó con un relleno ligero quizás revestido de un solado que no era reconocible. Como la roca rebajada en la base era de granito de buena calidad no se estimó necesaria intervención alguna. El *parascaenium* oriental presentó originalmente un nivel de relleno muy potente debido a que la pendiente del terreno descendía por aquella parte. Estos rellenos se habían retirado en la excavación inicial, se recordará ahora que fueron uno de los elementos de datación de la época de Augusto. En esta zona se decidió también dejar la

situación en el estado en el que se había hallado, aunque se rellenaron algunos de los silos de gran tamaño que afectaban a la zona.

Fig.390: Excavaciones arqueológicas en la *porticus* monumental situada al norte del foro (Fotografía: autor).

La parte más delicada era, no obstante, el *hyposcaenium*. En el mismo habían aparecido las pilastras que sostenían las vigas de madera que en su momento habían soportado la *contabulatio*. Además de ello, se presentaban también los restos de la maquinaria de la tramoya con piezas que se correspondían a tornos. También asociadas al conjunto había depósitos de agua realizados como rebajes en el suelo de granito en el que se había cavado la caja escénica. La parte más delicada eran los profundos fosos del *auleaum* o telón que minaban la base del muro de la *frons pulpiti*. En ellos se habían encontrado parte de las piezas decorativas y de la estatuaria del teatro.

Dado que este conjunto era mucho más delicado se decidió llevar a cabo una conservación preferente de esta zona.

b- Aditus maximus occidental.

Tras las actuaciones llevadas a cabo por Cuadrado Isasa de sujeción de la bóveda con un pilar de hormigón en la parte norte de separación con el *vomitorium* de la *tribunalia* y con un muro de mampostería y otro de falsos sillares en el muro de separación con el edificio escénico, disponiendo también dos pequeños pilares de hormigón, la situación de la bóveda era correcta. Como se recordará esta bóveda de *opus latericium* resolvía la salida monumental del *aditus maximus* a la *orchestra*. El expolio realizado la había dejado totalmente en el aire. Si bien las operaciones de Cuadrado Isasa aseguraban la estabilidad, habían dejado sin resolver tres problemas. El primero era la impermeabilización de la parte superior para evitar el deterioro progresivo de los ladrillos de la bóveda, la segunda era que el espacio existente bajo la bóveda no se había excavado debido también a la situación precaria de esta y tercero que la bóveda presentaba una acusada inclinación por haber basculado tras el expolio del muro meridional. El no haber excavado este acceso significaba no solo la falta de datos aportados por esta parte de la investigación, sino también la imposibilidad de acceder a la *orchestra* por este paso tan importante en el edificio original.

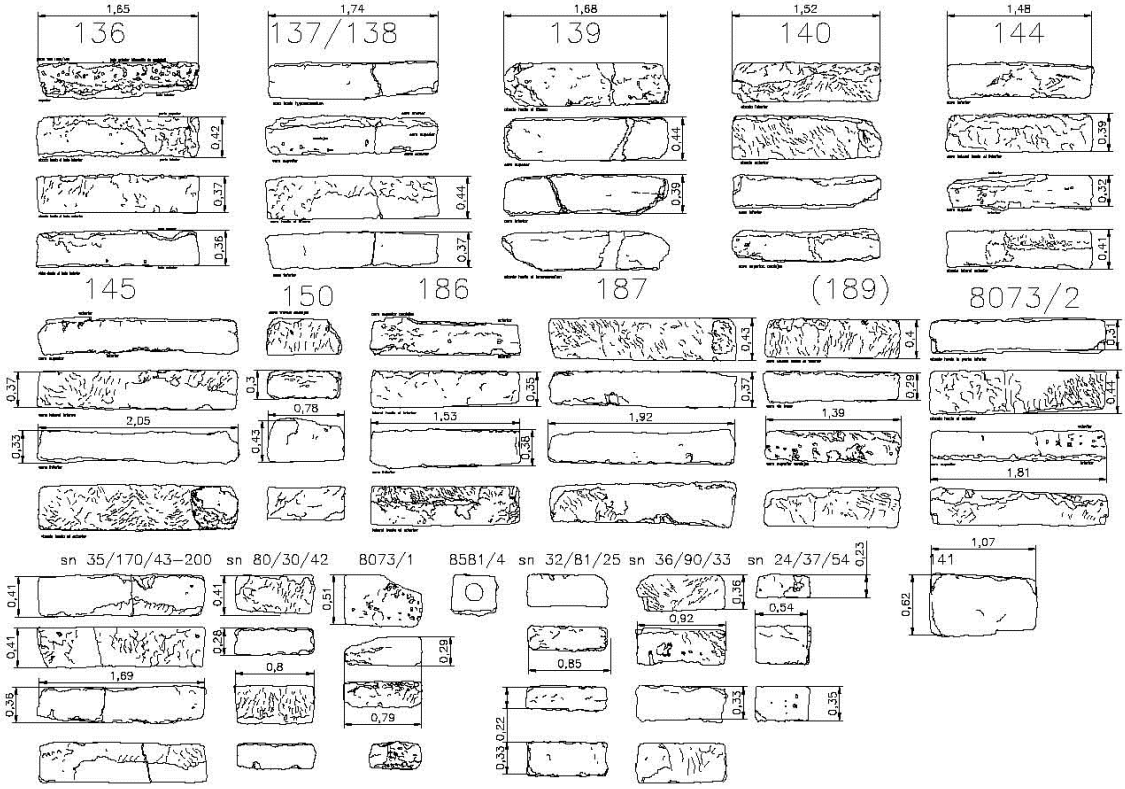


Fig.391: Inventario de piezas de los derrumbes de la *frons pulpiti* a utilizar en la anastilosis (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

Fig.392 Otro aspecto de la excavación en la *porticus* monumental del foro. A la derecha, columnata monumental y *stylobates.* En el centro, canal central del *decumanus* conectado a sistema de cloacas. A la izquierda, muro septentrional del templo foral. En primer plano, umbral de la puerta de entrada a la *porticus postscaenam* (Fotografía: autor).

c- Frons pulpiti.

La *frons pulpiti* como esbelto muro de un pie de espesor presentaba una altura de 0,96 m hacia el *iter,* pero hacia el interior esta altura llegaba a los 2 m en la zona de los fosos del *auleaum* cuyo borde se situaba a escasamente 0,30 m de la cara interna. Además, las fosas del *auleaum* habían servido como depósitos de agua por su forma de cavidad y la impermeabilidad del granito en el que estaban excavadas. Este acúmulo permanente de agua había afectado a la composición mineral de granito produciendo su arenización y provocando que fragmentos de la roca se desprendiesen causando la caída hacía el interior de las piezas de la *frons pulpiti*. Esto producía una situación de inestabilidad en el muro de sillería. Por otro lado, algún silo medieval había afectado a la zona central en donde el muro había sido picado hasta dejar espacio para este fin lo que implicaba que, aunque la parte occidental se mantenía in situ, a partir de la zona central el muro se había volcado hacia el *hyposcaenium,* aunque afortunadamente gran parte de los sillares permanecían en el derrumbe. En la cara de la *frons pulpiti* hacia el *iter* se adosaban los nichos y exedras decorativos que estaban realizados con un núcleo de *opus latericium* revestido de piezas de mármol. Algunas de estas partes se habían conservado a una altura y de otras tan solo quedaba la base. El derrumbamiento del muro de la *frons pulpiti* había dejado a algunos de estos núcleos en una situación muy precaria.

d- Ambulacrum.

La situación en el *ambulacrum* comprendía varias zonas cuyas características eran muy diversas entre sí. En general el muro interior había desaparecido desde la cota del *ambulacrum* hacia abajo. En la zona oriental se conservaba buena parte del muro interior sin superar esta cota, sin embargo, a partir de la segunda puerta oriental desde la *analemma* el muro iba reduciéndose hasta desaparecer completamente y no resurgir hasta la zona próxima al *vomitorium* del *tribunal* occidental. El muro exterior se preservaba hasta el nivel de la bóveda del *ambulacrum* en la zona entre las dos puertas más cercanas al centro de la *cavea*, si bien en la proximidad de estas puertas perdía altura. En la zona occidental la altura del muro externo a partir de la puerta citada iba descendiendo gradualmente. En la parte oriental el muro proseguía con la altura de la bóveda del *ambulacrum* hasta desparecer repentinamente en el punto de coincidencia con el *aditus maximus* oriental. Aparte de esta definición de los muros que conformaban el anillo por el que discurría el *ambulacrum* se presentaban diferentes soluciones de base.

En la zona central la base estaba constituida por la roca de cuarcita rebajada, si bien no quedaban vestigios del nivel de uso ni del muro interior. En la zona occidental se presentaba un primer tramo con firme de jabre que había sido rebajado con grandes silos que impedían el paso y desfiguraban por completo esa parte del teatro hasta alcanzar, cercano al *vomitorium* del *tribunal* el suelo de granito rebajado. En la zona oriental y a partir de la zona central se presentaba un relleno de tierra que bajaba rápidamente en cota hasta el nivel del *vomitorium* del *tribunal* de esa parte. Se presentaba así una configuración muy heterogénea.

e- Versura occidental y parte de la porticus septentrional del foro.

En esta zona se presentaban los restos de la calzada que recorría el *decumanus* al norte del cual se construyó el teatro. Al norte de la calzada la *versura* que conformaba la entrada occidental al teatro situada en un *aula* que presentaba al norte la entrada principal al teatro, al este la entrada al edificio escénico y al oeste la comunicación con la *porticus* septentrional del foro. La *porticus* continuaba hacia el oeste presentando fustes de columnas monumentales situados sobre un *stylobate* que limitaba con la calzada anterior. Al norte de la parte porticada se presentaban *tabernae* que delimitaban el muro de cierre del foro hacia el norte. En esta zona se presentaban el firme de granito junto a restos de la calzada.

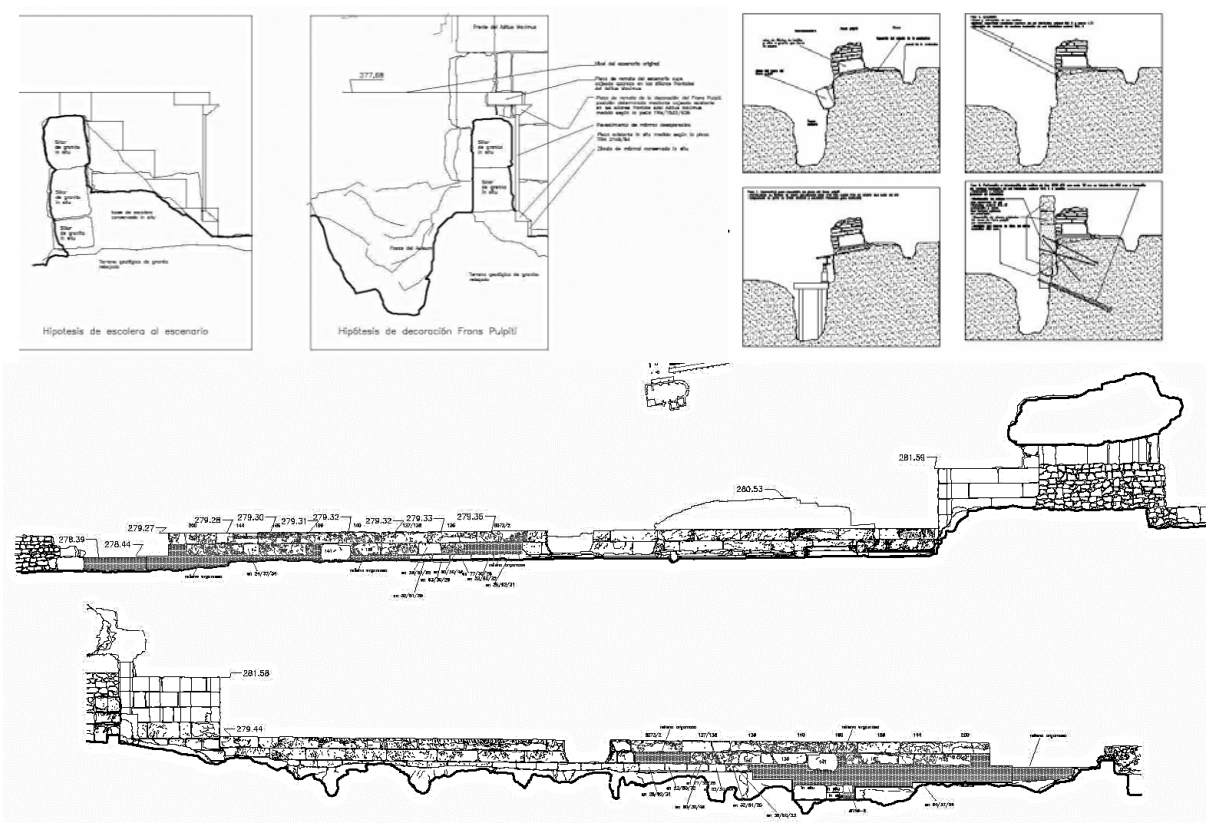


Fig.393: Propuestas de restitución por anastilosis y consolidación de la *frons pulpiti* (Planos: (Viola Nevado, 2010)).

Fig.394: Aspecto a primeros de marzo de 2011 con la reposición de piezas por anastilosis en el muro de la *frons pulpiti* y estado avanzado de recuperación y conservación del solado de la *orchestra* (Fotografía: autor).

f- Porticus postscaenam.

La *porticus postscaenam* presentaba una serie arranques conformados por los grandes sillares unidos dispuestos en perpendicular al muro posterior del teatro. En varios casos estos sillares contaban aún con el arranque de una pilastra monumental que se adosaba al muro posterior del teatro. Estas pilastras presentaban una basa bien definida y, en algunos casos, el arranque del fuste cuadrangular. Todo ello estaba realizado con estuco sobre un núcleo de granito repitiendo de esta forma el método constructivo de los fustes y columnas del frente escénico. Entre dos de esas pilastras apareció la base o peana de un grupo escultórico. La peana presentaba aplacado y molduras de mármol de Luni. Este conjunto, sin embargo, se adosaba y obliteraba las *valvae* de tal forma que evidenciaba una intervención más tardía. En este caso la problemática de conservación se encontraba en la consolidación y conservación del estuco y los revestimientos de mármol, pero también en los diversos niveles de uso que desaparecían en la zona de la *valva regia* donde se había observado la presencia de un sistema de *cloacas*. En esta zona tanto la conservación como la decisión sobre el nivel a mantener se encontraban con la voluntad de continuar con la investigación arqueológica.

g- Versura oriental.

La *versura* presentaba el problema de la obliteración de las estructuras por la construcción de la muralla inmediata que había hecho desaparecer por completo el *aditus maximus* oriental y la entrada al teatro por esa parte. Posteriormente la zona había sido objeto de la apertura de un numeroso grupo de silos, además se presentaba la dificultad de cambio de nivel, el terreno descendía con bastante diferencia dejando colgados el nivel de la *contabulatio* y el nivel del *aditus maximus* oriental presentándose así problemas de comunicación. Por toda esta zona discurría el canal de desagüe del teatro o *euripus* lo que venía a complicar las actuaciones en esta zona.

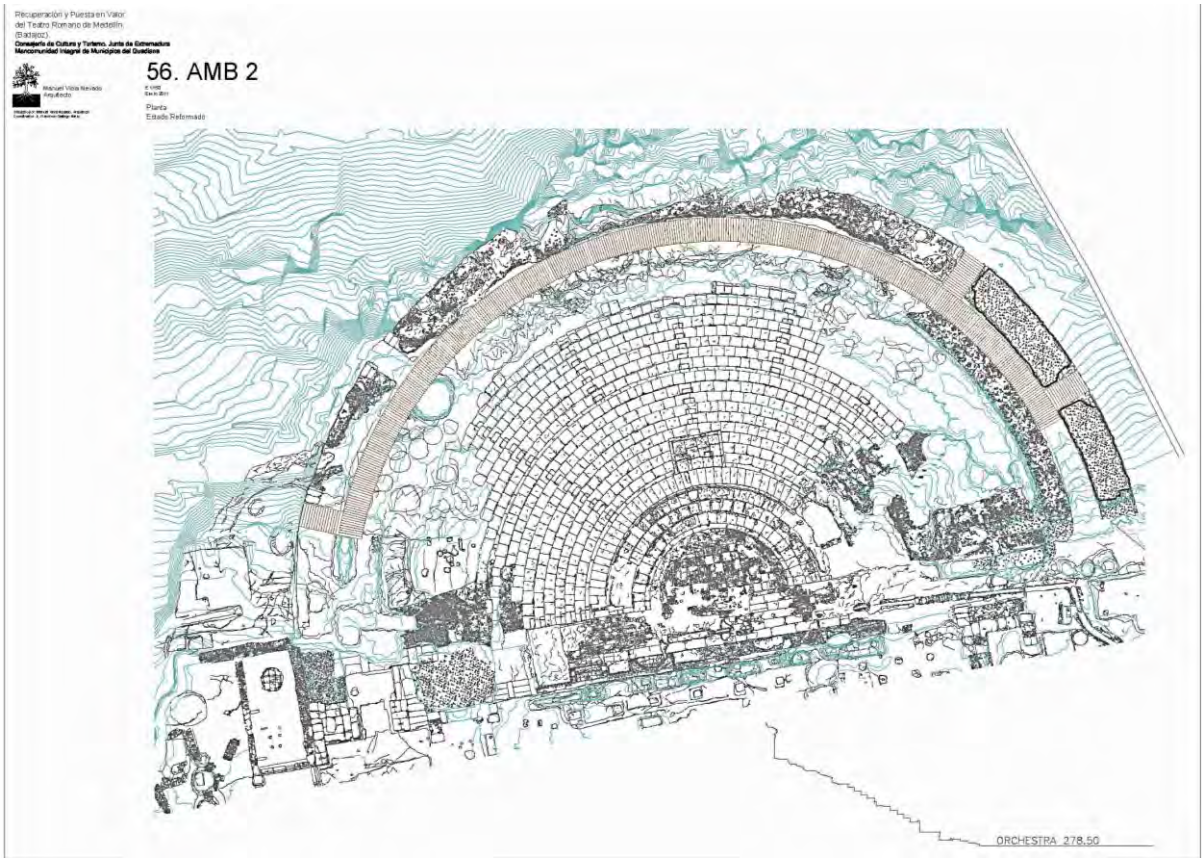


Fig.395: Plano de actuaciones en el *ambulacrum* con la disposición de pasarela de madera (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

h- Orchestra y la proedria.

La *orchestra* junto al *iter* y la *proedria* habían aparecido en un estado muy bueno de conservación. Se preservaba una gran parte del revestimiento de mármol y, donde se había perdido, se conservaba la impronta de las losas. Esta impronta a veces desaparecía sobre todo hacia la zona oriental dejando lagunas. También alrededor de la parte externa del disco de la *orchestra* se presentaba una zona de discontinuidad. En la *proedria* se presentaban los sillares de granito que aún conservaban la impronta de las piezas de mármol. Algunas de las piezas faltaban dando lugar a importantes vacíos. También habían aparecido los restos de mármol del *balteus* que delimitaba la *proedria* y una esfinge que pertenecía a este conjunto.

i- Vomitoria, y ambulacrum.

Los *vomitoria* de los *tribunalia* se conservaban en estado desigual, aunque en ambos se había preservado parte de la rampa de la escalera de acceso, quedando huellas de la rampa que la soportaba.

j- Los aggestus orientales y la pérdida de la analemma oriental junto a los silos en la zona de la cavea occidental.

Dentro de la *cavea* se presentaban dos zonas que habían perdido el revestimiento de las gradas de *opus quadratum* e incluso casi todo el muro de la *analemma*. Esto ocurría en la zona oriental quedando al descubierto los rellenos de *aggestus* formados por jabre y piedras de pequeño tamaño que presentaban grandes vacíos. En la zona occidental el problema era otro, junto a la segunda puerta occidental desde la *analemma* se presentaban enormes silos medievales de almacenamiento. Era posible también que la gran excavación situada junto a la puerta fuese un depósito de agua que quedaba oculto bajo el graderío y que se usaba para las fuentes de la *frons pulpiti*. Los estratos orientales se presentaban frágiles y con problemas evidentes de conservación. La parte occidental presentaba un terreno de jabre arcilloso más resistente pero que con estas grandes cavidades se volvía impracticable.

Fig.396: Aspecto de la anastilosis de la *frons pulpiti* (Fotografía: autor).

4.12.3 Ámbito de la intervención

Como puede deducirse de lo anterior el ámbito de la intervención era muy amplio y disperso. Tal y como puede verse en el plano anexo se intervenía sobre la totalidad y el entorno del edificio escénico, sobre la *orchestra* y la *proedria*, sobre el *aditus maximus occidental*, sobre los *vomitoria* y sobre las dos partes descritas de la *cavea*. Esta gran área de extensión da cuenta de la importancia de las obras de conservación del teatro que, en distintas zonas planteaba problemáticas definidas.

4.12.4 Criterios y objetivos de la actuación

Las intervenciones estaban influidas por la fuerte presencia de un monumento del pasado que, en estado ruinoso y maltrecho, evidenciaba su arquitectura compleja y monumental. Por ello las referencias a la arquitectura del pasado y la propia definición del edificio como edificio simbólico y representativo del poder estaban muy presentes. Esto se evidenciaba en el edificio escénico con su complejo mundo de escenografía, tramoya y fuerte presencia arquitectónica del frente escénico. Además de la elaborada estructuración jerárquica de la *cavea* en sus diferentes espacios e intrincado sistema de entradas junto a una definición geométrica rigurosa.

Fig.397: Planta reformada del escenario (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

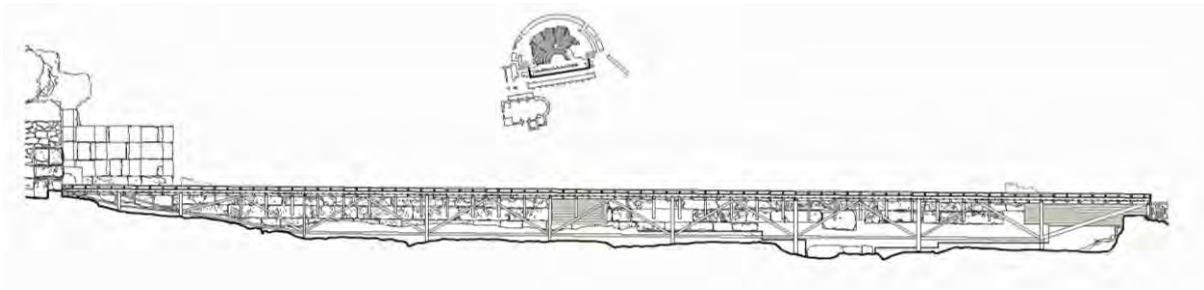


Fig.398: Sección longitudinal (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

A esta complejidad de la formulación y proyección del edificio teatral inicial se sumaba otra: la dimensión de su valor histórico y documental que se manifestaba en una construcción progresiva. Esta era evidente a través de varios detalles que manifestaban aportaciones y modificaciones posteriores. Estas aportaciones eran fundamentalmente elementos decorativos aislados o, a veces, programas más importantes como la nueva estatuaria o bien marmorizaciones que se extendían a áreas importantes. Dentro de estas áreas hay que destacar la *porticus postscaenam*. Con relación a esta parte se evidenciaba que se había construido de

espaldas al teatro no solo físicamente sino también conceptualmente. Esta parte revelaba una relación más estrecha con el foro que con el teatro

El propio teatro se planteaba como una aportación tardía a un esquema foral al que se yuxtaponía o mejor imponía sin pulir excesivamente los detalles de la implantación urbana. Esta dificultad de relación se expresaba en la tensión evidente en la definición de las *versurae* donde la construcción de *aulae* a manera de vestíbulos había resuelto la confluencia de funciones muy diversas. Frente a esta estructura muy desarrollada y plasmada en dos direcciones diferentes, la complejidad inicial y la sobrevenida por la adición de piezas junto a la superposición de aportaciones decorativas de importancia, se superponía la caprichosa destrucción del expolio y la reutilización parcial de fragmentos aislados de la ruina. En conclusión, se trataba de un edificio histórico con un gran bagaje de representatividad artística cuya lectura resultaba difícil, como la de un palimpsesto. Esto dificultaba la comprensión y por ende el análisis previo y estudio.

Fig.399: Adecuación del pavimento de tierra de la *porticus* monumental del foro en la entrada al teatro (Fotografía: autor).

Frente al cómo actuar desde la perspectiva del proyecto arquitectónico se presentaba también un equipo multidisciplinar que bajo la perspectiva armoniosa del director científico debía aunar las diferentes posturas tanto de los miembros del equipo como de las de los promotores: la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, la Mancomunidad Integral de Municipios Guadiana y el Ayuntamiento de Medellín. Afortunadamente la pertenencia del director científico a la orgánica de la CCJEX y el prestigio y la posesión de las competencias por esta facilitaron las decisiones. No obstante, la toma de decisiones no fue en todos los casos fácil ni dejó de recorrer en algunas ocasiones un largo camino de reflexión.

Si el tiempo disponible para decidir era escaso, se disponía de una cierta perspectiva. Esta provenía del conocimiento del edificio, que, iniciado en 2007, se nutría también de una larga tradición en el pasado, al menos remontándose a las menciones de Mélida en 1911, y también del ejemplo de las actuaciones en el teatro romano de Mérida con sus aciertos y sus

acciones menos claras. Se presentaba una evolución de lo proyectual, ya que en este momento se decidió modificar el proyecto inicial y no solo desarrollar sin reflexión sus indicaciones. Se tenía la conciencia de que el proceso de conocimiento era continuo y que la actuación programada no era sino un paso más en este fluir de la lectura y el análisis de su arquitectura. Es decir, existía un proyecto final que excedía las pretensiones de este grupo de actuaciones y trascendía a un proceso más largo que superaba sin dudas las disponibilidades económicas de ese momento. No obstante, también se cernía en el horizonte la idea de que los recursos eran limitados y de que los proyectos destinados al teatro no eran inagotables. Además, la finalización de la excavación del edificio había acabado y con ella los hallazgos arqueológicos.

Se partía también de una posición ambigua que ya he comentado que combinaba la conservación con el nuevo uso del edificio. Esto creaba una tensión evidente. No obstante, si se compara el proyecto del plan director del yacimiento arqueológico con el proyecto inicial del teatro y este con el modificado que se realizó en octubre de 2010, la preponderancia progresiva de las labores de conservación era clara. En este caso se presentaban la adecuación del paso por el *ambulacrum* y la conexión de este con el graderío de la *cavea*, la recuperación de las escaleras de los *vomitoria* incluso hasta la entrada de la puerta *pylon* oeste y la actuación en las *versurae* y *parascaenia*. Se podría concluir por lo tanto que la actuación era principalmente de conservación con algunas actuaciones de adecuación para la visita. Tanto estas intervenciones de adecuación como otras que podían adscribirse a las de conservación conllevaban en este caso la aportación de materiales y elementos nuevos que planteaban la cuestión de las aportaciones.

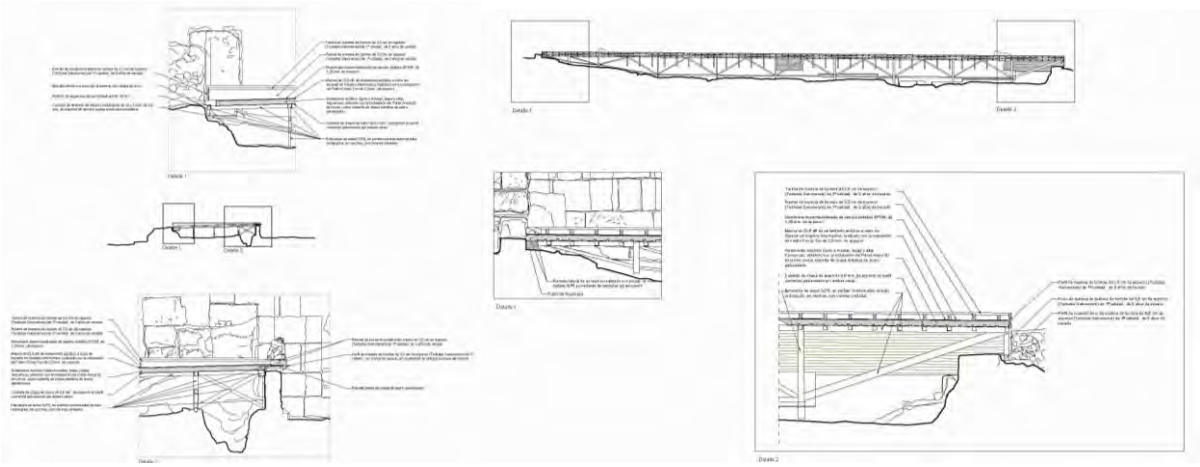


Fig. 400: Detalles de ejecución (Planos: (Viola Nevado, 2010)).

Los criterios dominantes de la actuación se encontraban dentro de una metodología. Esta partía del conocimiento previo del teatro, sobre el que ya se atesoraba una información creciente, pero del que se estaba descubriendo aún su verdadera dimensión. Las problemáticas de conservación estaban más definidas en cuanto a hechos físicos, pero presentaban en muchos casos la problemática de la aportación necesaria, mínima y justificada y aun así siempre observada con recelo en el proceso proyectivo. A continuación, hubo un periodo de reflexión en el cual la discusión sobre las intervenciones fue siempre desarrollada extensamente.

Se partió de un criterio de mínima intervención, que resultara preventiva de posteriores patologías y que se limitase a resolver los problemas. Esta intervención tenía que ser siempre reversible y estar realizada bajo el criterio de la diferenciabilidad. En todo caso y frente a la importancia del monumento sobre el que se intervenía era muy marcada una posición de respeto y una actitud que pretendía que las aportaciones pasasen desapercibidas y no compitiesen con la arquitectura del monumento. En todo caso la lectura de las aportaciones no pretendía en ningún caso la mímesis o el historicismo, sino que se planteaba como arquitectura

contemporánea que a través de las soluciones y materiales utilizados se adaptaba para no contrastar estéticamente con las partes originales. Se optó por las soluciones más sencillas y efectivas dentro del proceso proyectivo para resolver de manera eficaz las problemáticas peculiares de cada caso.

a- Edificio escénico y del hyposcaenium.

En esta zona se optó finalmente por cubrir los restos ya que se planteaba como la solución más conveniente para proteger las partes conservadas y garantizar su preservación. El dejar el *hyposcaenium* bajo una cubierta garantizaba que no se iban a degradar las diversas características arquitectónicas propias. Así las fosas del *auleaum* y los depósitos de agua al quedar a cubierto quedaban protegidos de estar permanentemente inundados con el consiguiente efecto negativo. También se protegía el conjunto de pilares y columnas que originalmente sostenían las vigas de madera de la *contabulatio*, así como las piezas de la tramoya que incluían elementos de hierro hallados *in situ*. Se protegían también parcialmente los muros del edificio escénico y, principalmente el muro de la *frons pulpiti*. Como efecto secundario se recuperaba el nivel de uso del escenario lo cual daba opciones para volver a usar el edificio tanto como lugar accesible para visitantes, como para posibles representaciones.

Fig.401: Dos aspectos de la ejecución de los trabajos a mediados de marzo de 2011 con la intervención en el *euripus* e *iter* y la disposición de vigas metálicas en el *hyposcaenium*. (Fotografía:autor).

b- Aditus maximus occidental.

La actuación en este caso se orientó hacia la impermeabilización y estanqueidad de la capa superior de *opus caementecium* para evitar el avance de la degradación de la bóveda de ladrillo subyacente. Se decidió corregir el giro de la bóveda levantándola por su parte meridional y reformando los apoyos de esa zona, a la vez que se optó por ocultar los pilares de hormigón armado originarios con un recubrimiento con morteros de cal abujardados.

c- Frons pulpiti.

En la *frons pulpiti* se planteó una actuación que principalmente consistía en la consolidación y la protección de los elementos existentes con una recuperación parcial del volumen de la exedra central y nicho adyacente hacia occidente. Esto se debió a que durante la excavación se había hallado una colección de piezas pertenecientes a la cornisa de mármol de Luni de remate del zócalo y de la parte superior. Al conservar las piezas los entalles y presentar una numeración en su parte posterior era posible realizar una anastilosis parcial, aunque para ello era necesario rehacer parcialmente los elementos de la exedra central y nicho rectangular adyacente, también se consideró la reposición de las escaleras que comunicaban la *contabulatio* con la *orchestra,* aunque utilizando madera y no mármol. Por último, se recuperarían los

solados y fondos de los nichos y exedras ya estuvieran realizados en *opus sectile* ya en *opus signinum* procedente de otras reparaciones anteriores.

d- Ambulacrum.

El criterio previsto para el *ambulacrum* era recuperar la superficie de paso para hacer visitable esa zona y para comunicarla con la parte alta del graderío recuperando así su funcionalidad. Esta actuación se encuadraba en las labores de recuperación del uso del edificio ya que no suponía ninguna labor de conservación específica. La solución prevista era disponer una pasarela de madera sobre soportes también de madera cortados a medida de la irregular base conservada. Las escaleras y barandilla de estos elementos también serían todos de madera. De esta forma se conseguía realizar un conjunto totalmente reversible y cuya ejecución y material utilizado mostraban claramente su naturaleza

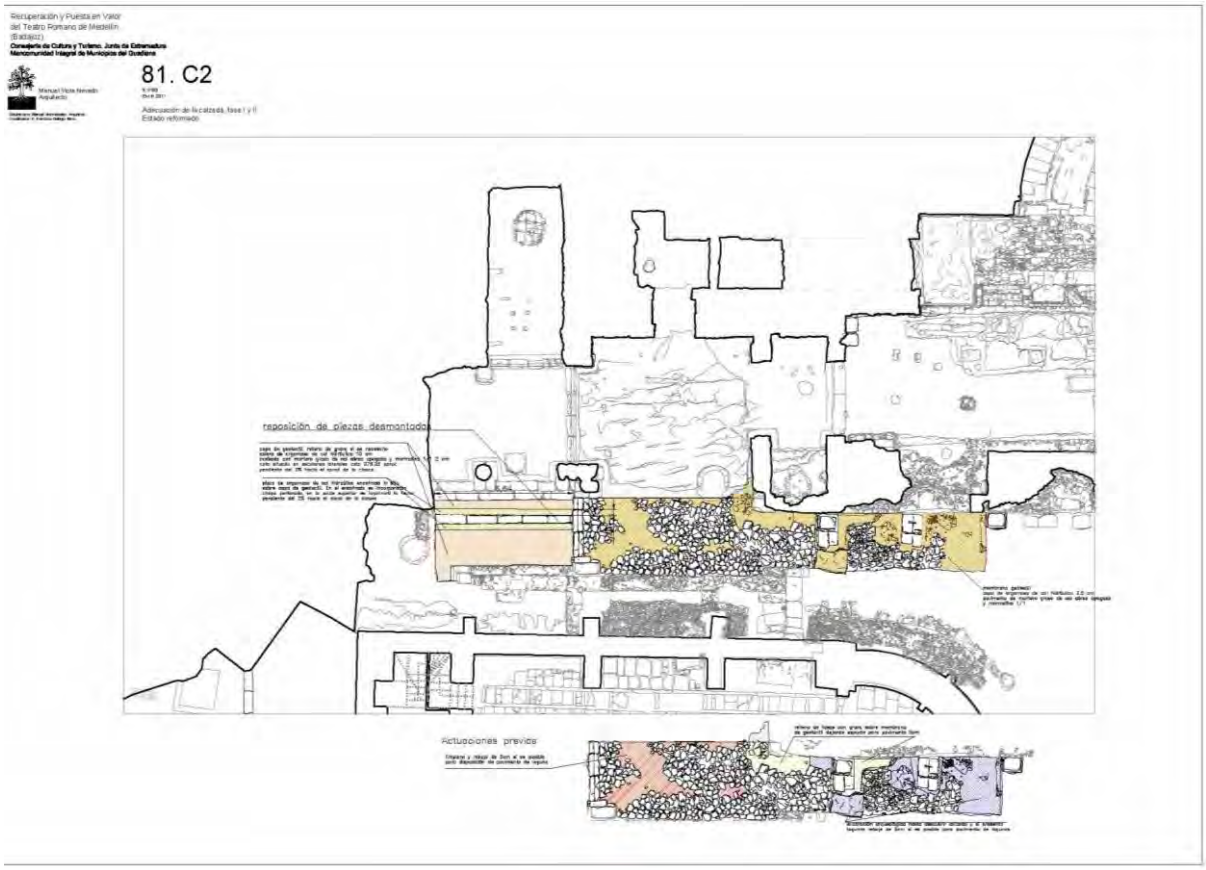


Fig.402: Actuaciones propuestas en la *porticus* monumental del foro, *versura* occidental (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

e- Versura occidental y parte de la porticus septentrional del foro.

En esta zona se planteaba un criterio de consolidación de las piezas conservadas. En la zona comprendida entre los *stylobates* de la *porticus* monumental septentrional del foro y la iglesia de Santiago se planteó un criterio de recuperación de material con grava para facilitar el paso.

f- Porticus postscaenam

Dado que esta parte se encontraba en proceso de excavación arqueológica y ya en este momento existía la voluntad de continuar con la excavación, el criterio de actuación en esta zona era el de consolidar los restos de los revestimientos de estuco de las pilastras y consolidar los aplacados y cornisas de mármol preservados.

Fig.403: Disposición de correas metálicas sobre celosía metálica en el edificio escénico (Fotografía: autor).

g- Versura oriental.

En esta zona se planteaba la necesidad de recuperar la accesibilidad. Por un lado, se planteaba rellenar los silos medievales para evitar la presencia de cavidades. Por otro se consideraba recuperar la conexión con los restos de la ubicación originaria del *aditus maximus* oriental, totalmente expoliado, para poder realizar un acceso hacia la *orchestra* por esta zona. Se trataba por lo tanto de una intervención de recuperación de uso, en este caso de acceso.

h- Orchestra y Proedria.

En esta parte se planteaba una labor de consolidación y conservación con la fijación de los fragmentos de mármol a su lugar y la disposición de un tratamiento de laguna en las partes perdidas que permitiese dicha integración. Se recuperaba *euripus* y se reponían algunas zonas perdidas del *iter* mientras que la zona de conexión con los *aditus maxima* se planteaba recuperar la pavimentación con grava. Se consideraba reponer parte de las piezas de granito perdidas de la *proedria* con argamasa de cal hidráulica por razones de estabilidad y estanqueidad del conjunto para evitar el deterioro de la roca base y de las piezas anexas.

i- Vomitoria, y ambulacrum.

En los *vomitoria* se planteaba la recuperación de las escaleras, en un principio en el occidental. Esto permitiría recuperar el acceso desde el *aditus maximus* a través de la entrada monumental principal a la *media cavea.* Al mismo tiempo, se facilitaba el tránsito por la puerta *pylon* al exterior del edificio teatral y desde allí a las partes altas de la *cavea* por el exterior a través de la segunda puerta occidental. De esta forma se trataba también de una mejora y recuperación del uso.

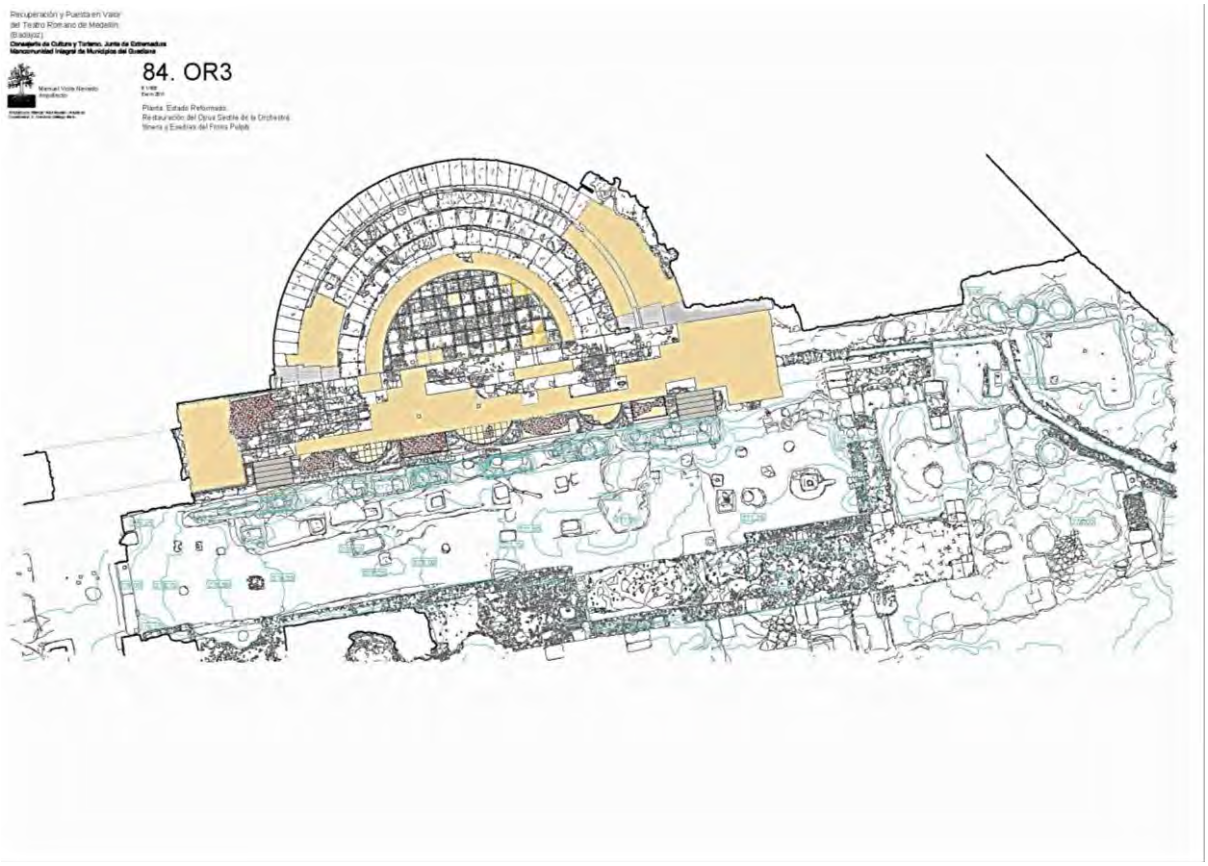


Fig.404: Plano de las actuaciones en la *orchestra* e *iter* (Fotografía: (Viola Nevado, 2010)).

j- Los aggestus orientales y la pérdida de la analemma oriental junto a las deficiencias de la cavea occidental.

En la zona de grandes pérdidas de volumen del edificio de la *cavea* del extremo superior oriental de la *proedria*, extremo oriental de la *cavea* y muro de la *analemma,* a partir de la salida monumental del *aditus maximus,* oriental se pretendía exclusivamente recuperar la estabilidad para evitar que se desprendiesen o dañasen partes del *aggestus* realizado con capas superpuestas de jabre y piedra de cuarcita prensada. En esta zona oriental en la fase previa ya se habían realizado partes del proyecto originario disponiendo un núcleo de replanteo de fábrica de ladrillo sobre lámina geotextil y una solera de cal que había sido revestido con mampostería que había colmatado parte de las faltas de volumen más graves. El criterio era consolidar esta zona mediante el aporte de tierras o la disposición de morteros de cal superpuestos o aplicaciones de jalbegas de cal que consolidasen los terrenos y facilitasen la evacuación de aguas de lluvia. En la zona occidental ya se había procedido al relleno de los silos medievales marcando la situación original con geotextil y quedaba por hacer el tratamiento de superficie para evitar las escorrentías de agua de lluvia.

4.12.5 Análisis y estudios previos

A este respecto se contaba con un extenso conjunto de análisis que ya se ha expuesto en la sección anterior y que habían sido realizados o se realizaron para este proyecto en concreto. No se vio necesario llevar a cabo ningún ensayo más salvo la prueba que se hizo en obra de diferentes tipos de cal aérea y de cal hidráulica y el estudio que se realizó de sus fichas técnicas hasta encontrar el más adecuado.

En cuanto a los estudios previos se unieron a este proyecto los estudios anteriormente realizados para el proyecto anterior del IPCE que ya aportaban un nivel de conocimiento avanzado del edificio junto al acervo de datos que se puso en común a través del equipo multidisciplinar que se había formado para el desarrollo de las labores de excavación,

topografía, representación, intervención y conservación. Esto supuso la puesta en común de un gran conjunto de elementos de conocimiento. A lo que se añadió lo que a través de los estudios que se iban realizando sobre diversas partes del edificio aparecido se iba conociendo por los componentes del equipo multidisciplinar. A ello se unió la visita de estudiosos del teatro que aportaban sobre el terreno sus hipótesis sobre la articulación y disposición del edificio o detalles como los materiales de ejecución original y su procedencia que servían para ir aumentando el caudal de conocimiento del edificio.

Fig. 405: Finalización de la actuación en la *orchestra* y *proedria*. En primer plano parte recuperada de la *proedria* en el extremo occidental y réplica de esfinge (Fotografía: autor).

El diagnóstico que sustentaba las intervenciones planteadas partía, por un lado, del proyecto inicial. Por otro lado, el desarrollo de las actividades, tanto de las actuaciones arqueológicas como de ciertas actuaciones de conservación desarrolladas había ofrecido nuevas perspectivas o constataciones sobre el estado del edificio a la vez que ofrecía un horizonte de experiencia de las intervenciones. Esta experiencia se extendía por ejemplo al tipo de cal a utilizar, tanto en el caso de la cal aérea como en el de la cal hidráulica, o bien a la logística y la puesta en obra, o bien las peculiares características de ciertas partes del teatro. Estas comprobaciones empíricas habían depurado el diagnóstico en varios aspectos y supusieron que la reflexión sobre las intervenciones a realizar fuera más rica.

4.12.6 Descripción de la actuación técnica y material

Una vez obtenida la autorización para la realización de las diferentes fases del proyecto se comenzó su ejecución toda vez que hasta entonces ya se venía realizando partes del proyecto inicial por no detener la marcha de las actuaciones.

a-La conservación del edificio escénico y del hyposcaenium.

Una vez planteados los criterios de actuación, se descubrió la presencia de madera quemada proveniente del incendio de la *contabulatio* original. Se hicieron análisis de esta

madera determinando que era de pino. Por otro lado, en la zona frontal de la salida del *aditus maximus* occidental se presentaba el cajeado de la moldura de coronación de la *frons pulpiti*. Tras comprobar que coincidía con el perfil de la moldura de coronación encontrada se estableció la cota de ubicación de la *contabulatio* que además se comprobó con los niveles de terminación de la *valva regia* y de la *valva hospitalia occidental*.

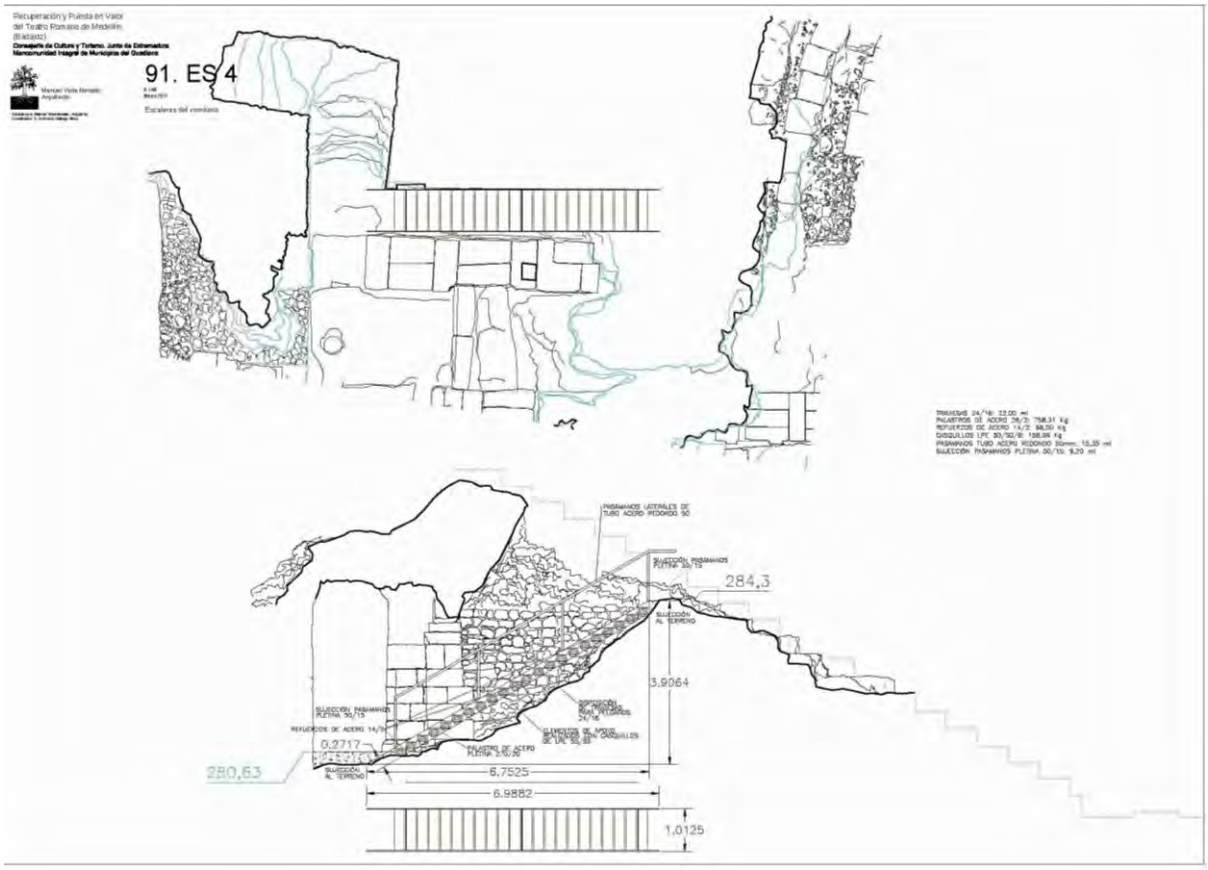


Fig.406: Plano de la escalera en el *vomitorium* del tribunal occidental (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

Una vez establecido este nivel se estimó que la solución más conveniente era reponer el entablado de madera de pino a la altura original que recubriese una cubierta plana que sirviese de protección y garantizara la estanqueidad del *hyposcaenium*. Se decidió disponer una cubierta de paneles de chapa metálica con la inclinación necesaria que vertiesen a un canalón interior de tal forma que, aunque la solución vista al exterior fuese un plano de tablones de madera de pino coincidente en extensión con la antigua *contabulatio,* en realidad fuese también el revestimiento de la cubierta oculta que con la disposición de cuñas de madera sostenía los tablones superiores. Esta cubierta se dotó en su parte interior de un aislante acústico para evitar que el sonido de las posibles representaciones retumbase.

Una vez resuelto este aspecto se abordó el de la estructura de esta zona que debía soportar el peso del escenario y de su posible uso como zona visitable y como posible área a utilizar para representaciones. Dado que se pretendía encontrar una estructura que no afectase a los restos existentes ni estorbase su estudio y conservación ni supusiese la realización de una cimentación, se optó por una celosía de perfiles de acero que quedó oculta bajo el escenario y la cubierta metálica. Dicha estructura rigidizada por elementos transversales apoyaba en pies metálicos cortados a medida que descansaban sobre piezas de neopreno directamente apoyadas en la superficie de roca del *hyposcaenium* dejando libres los laterales. De esta forma la solución conjunta de *pulpitum* y cubierta del *hyposcaenium* presentaba la posibilidad de ser completamente reversible y de entenderse como un elemento añadido. Dado que al exterior la

superficie visible de la *contabulatio* recuperada se había resuelto con tablones de madera de pino, la integración con el resto del monumento resultó correcta.

Fig.407: Aspecto de la consolidación de los terrenos del *aggestus*, en primer plano en la parte occidental, al fondo en la parte oriental (Fotografía: autor).

Se presentaba el problema del cierre de los laterales. Tan solo en la parte occidental quedaba la *contabulatio* entre los muros conservados del edificio escénico. Sin embargo, a partir de poco antes de la *valva regia* y hasta el extremo oriental, quedaba por encima de este nivel. En la parte del *parascaenium* oriental, la altura del plano de la *contabulatio* quedaba casi 1 m por encima de la altura de los muros conservados. Por la zona frontal la solución de la *frons pulpiti* se describe en su lugar. En el *aditus maximus* occidental la *contabulatio* quedaba recogida por la parte conservada del muro. Sin embargo, en la parte correspondiente al *aditus maximus oriental,* el nivel de la *contabulatio* quedaba a una altura diferente según el lugar, entre 1 m y 60 cm por encima del nivel conservado del muro.

Dado que no se pretendía reedificar los muros hasta la altura de la *contabulatio,* se optó por disponer unos faldones de listones de madera que descendiendo desde el nivel de la *contabulatio* y en el plano de borde de esta descendieran hasta encontrarse con el nivel de los muros conservados desapareciendo en esa zona de encuentro. De esta manera se ofrecía una solución que revelaba claramente ser una aportación y que dada la solución de madera de la *contabulatio* se integraba en el conjunto del monumento subrayando la pérdida de esta zona de los muros y la extensión original del monumento arruinado.

En estos faldones se abrieron dos puertas para poder acceder al interior para labores de visita, estudio o mantenimiento del *hyposcaenium*. De esta forma se garantizó la preservación de todo el conjunto del *hyposcaenium*. Se realizó un desagüe a través del tapiado del vano del *parascaenium* conectando por el inmediato *euripus*.

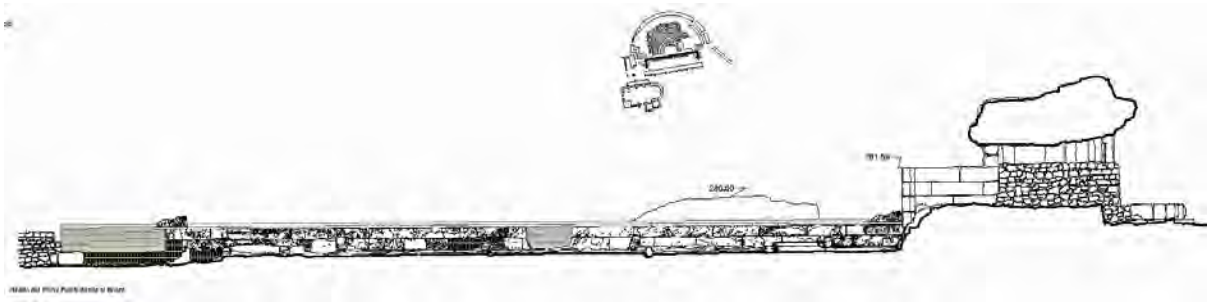


Fig.408: Estado de alzado reformado (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

Este tratamiento de la parte central del edificio escénico se complementó con una rampa de madera que se dispuso en el *parascaenium occidental* que por lo demás se dejó inalterado. Además de ello, en el *parascaenium* oriental se realizó un relleno y terminación de los silos preexistentes que estaban parcialmente rellenos previamente.

En conjunto con esta intervención fue necesario recuperar el arranque del muro meridional del *aditus maximus* oriental. Por ello se repuso una altura de unos 50 cm desde su arranque realizando una reposición con argamasa de cal hidráulica y grava sobre membrana geotextil que luego se abujardó. De esta forma se significaba la posición originaria de este muro sin utilizar un material originario o con una intervención que resultase mimética. La argamasa abujardada presentaba una textura y color similar al granito, pero claramente diferenciable que aportaba de esta forma una integración con el cromatismo y los materiales del monumento sin confundirse, pero sin competir con ellos.

En el resto de los muros del edificio escénico se realizaron labores de limpieza y consolidación. Además del relleno ya descrito con argamasa del lagar situado bajo la *valva hospitalia*. Todas las aportaciones de argamasa fueron separadas de la matriz con lámina geotextil. La limpieza se realizó con biocida y se usaron brochas y cepillos vegetales. En algunos lugares se usaron reposiciones puntuales de rellenos con lechadas de mortero de cal hidráulica natural y aplicaciones de morteros de cal aérea con marmolina en aquellas zonas que presentaban oquedades que pudieran acumular agua de lluvia con el consiguiente efecto de desarrollo de colonización biológica y afección por heladas.

En cuanto a la parte de estucos se realizó una limpieza superficial con brochas de pelo suave con la eliminación de la suciedad superficial con respeto de la pieza original y de la pátina. Se aplicó el producto biocida Biotin T para evitar la colonización biológica. Más adelante se realizó una consolidación estructural mediante la aplicación de silicato de etilo, Estel 1100, disuelto en *white spirit*, siendo estos los productos recomendados para este fin por el laboratorio consultado. Tras esta operación se realizó la consolidación del estuco, limpiando de nuevo y después por la inyección de agua y alcohol para favorecer la penetración del consolidante. Finalmente, se inyectó agua de cal en los huecos de menor tamaño y se aplicó un mortero de cal aérea natural y marmolina en los huecos de mayor tamaño.

Para la protección de las policromías se utilizó una disolución de resina acrílica inerte Paraloid B-72 en acetona al 5% en varias capas superpuestas.

En el caso de los frescos que se mantenían adheridos a una parte del muro de fondo del edificio escénico se realizaron las mismas operaciones rellenando las fisuras con resina vinílica reforzante de un mortero de cal aérea y marmolina. Se realizó también una impregnación con Paraloid B-72 en protección de la policromía y una reintegración cromática mediante pigmentos naturales en polvo que estaban disueltos en acetona junto a una hidrofugación final. Previamente se había realizado una eliminación de las eflorescencias salinas mediante papetas de carboximetilcelulosa y agua desmineralizada y se eliminaron posteriormente mediante un cepillado suave. Se aplicaron también papetas AB-57 dada la presencia de sales insolubles.

Fig.409: Disposición de la pasarela de madera del *ambulacrum* (Fotografía: autor).

En el tramo de muro comprendido entre la *valva regia* y la *valva hospitalia* occidental, se repuso parcialmente el muro desde los costados laterales de los vanos de las *valvae* hasta alcanzar la altura que tuvo el *podium* del frente escénico. Se aportó el material necesario para alcanzar el remate superior en horizontal. Esta aportación se realizó marcando con geotextil la línea de contacto con fábrica de ladrillo. Esta fábrica fue posteriormente revestida con mortero graso de cal aérea apagada y arena de río y posteriormente abujardado. De esta forma se manifestaba la parte aportada claramente al presentar una textura y color diferenciado, aunque compatible e integrado con el resto del monumento. Se trataba de una adición que podía revertirse en cualquier momento. En su parte superior se repusieron algunas piezas de la coronación del zócalo. También en la zona superior se repusieron cuatro tambores de columnas con sus basas. De esta forma se ofrecía un fragmento del arranque del frente escénico como indicación de la disposición original. Se trató de una reposición muy reducida del conjunto de fustes y basas conservados, presentando un carácter indicativo.

En la zona que conservaba estucos, se dispuso un ligero recrecido del muro con la misma técnica expuesta anteriormente y, sobre el mismo, se dispuso una albardilla de piedra que evitase la exposición a la lluvia y el deterioro de los tramos de enfoscados y de las pinturas.

Dado que las labores eran de carácter específico y complejo, se contrataron con la empresa Restauraciones García Alvárez S.L. en cuanto a las tareas de obra, y con la empresa Arquex en cuanto a las labores de restauración que fueron realizadas por especialistas en restauración.

b-La conservación y consolidación del aditus maximus occidental.

Por lo que respecta al *aditus maximus* occidental, se dispuso una estructura metálica provisional auxiliar y se dispusieron gatos hidráulicos de gran tonelaje. Con estos elementos se consiguió recuperar casi completamente la horizontalidad de la bóveda del *aditus maximus*. No fue posible realizarlo por completo debido a que el depósito de suciedad y elementos constructivos en la grieta que fracturaba el encuentro de la bóveda con el muro de la *analemma* lo hizo imposible. Por ello el fragmento de bóveda no pudo corregir completamente su

desplome. Esto hizo que fuera necesario añadir más elementos de sujeción que se realizaron con fábrica de ladrillo y mortero graso de cal aérea apagada y arena de río debido a la urgencia de situar un elemento de sujeción y a la importante capacidad de carga que debía reunir está fábrica.

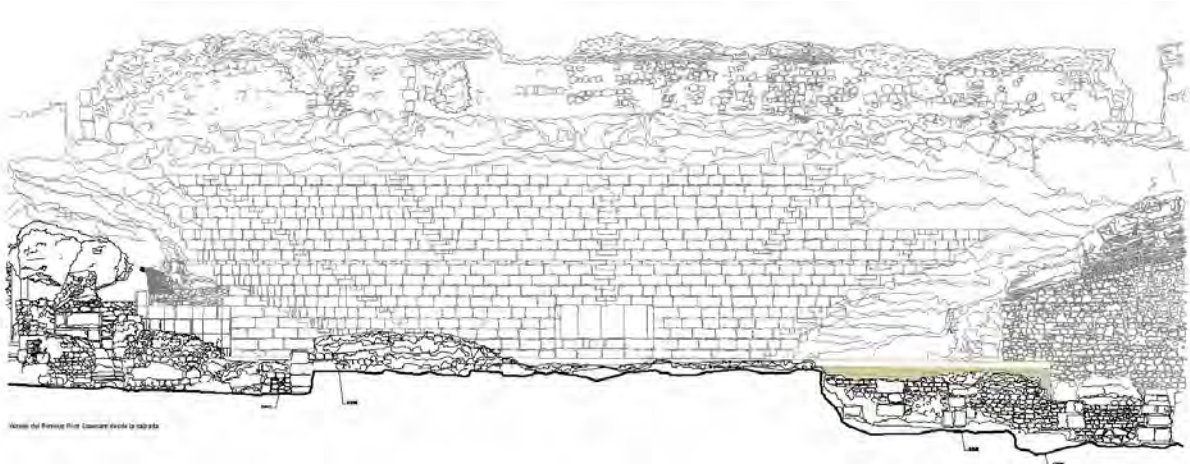


Fig. 410: Alzado posterior (Plano: (Viola Nevado, 2010)).

Posteriormente, una vez estabilizada la bóveda, se realizó la limpieza mediante brocha y cepillos vegetales de la parte superior del *opus caementicium* y se protegió con la aplicación de consolidante de silicato de etilo e hidrofugante. En algunas zonas fue necesario inyectar morteros de cal hidráulica y marmolina para taponar fisuras, perforaciones y huecos. En particular fue necesario repetir varias veces estas inyecciones en la zona de apoyo sobre la *analemma*. Posteriormente se realizaron nuevos muros de ladrillo tomados con mortero graso de cal aérea apagada y arena de río para revestir los pilares de hormigón. Sobre estas fábricas se aplicó una gruesa capa de enfoscado y enlucido de mortero graso de cal aérea y arena al que se aplicó un tratamiento de abujardado. Se dejó constancia del punto de unión con geotextil, la parte en la que se actuaba procedía de las reposiciones parciales de Cuadrado Isasa que habían dejado los pilares de hormigón vistos, posiblemente por falta de presupuesto. La lectura desde el exterior quedó manifiesta por el tratamiento de un acabado continuo abujardado en un plano retranqueado evidenciando que se trataba de una aportación. Se trataba también de una aportación reversible ya que estas partes podían ser demolidas sin afectar a la matriz original, al marcar la aportación con la presencia del acabado abujardado e interiormente con la fábrica de ladrillo. Se evitó así cualquier tratamiento historicista.

Una vez estabilizada la bóveda se pudo realizar la excavación arqueológica de los rellenos y despejarse la totalidad del *aditus maximus* occidental permitiendo así la entrada al teatro.

c-La conservación de la frons pulpiti.

La conservación de la *frons pulpiti* constituyó una de las partes más complejas del conjunto de actuaciones. En primer lugar, se realizó un cuidado análisis de los sillares de *opus quadratum* aparecidos en el derrumbe hacia el interior del *hyposcaenium*. Se estudió la posición en el derrumbe, así como la presencia de cajas excavadas en la parte interior para el alojamiento de los mecanismos del *auleaum* y de anclajes exteriores para la fijación de placas de mármol junto con huellas de las zonas en las que habían estado adheridas las exedras y los nichos. De esta forma se pudo determinar de manera clara la posición original de cada pieza. Junto a este conjunto del derrumbe se mantenía una buena parte del muro de la *frons pulpiti in situ*, aunque lamentablemente en la zona central había sufrido la pérdida de una zona debido a la realización de un silo. En conjunto, entre las piezas conservadas de los derrumbes y las piezas originales,

se producía la presencia de algunas lagunas que equivalían a un 18% de la superficie frontal lo que exigía un tratamiento de laguna.

Fig.411: Aspecto de la disposición de la celosía metálica en el interior del *hyposcaenium* (Fotografía: autor).

Fig. 412: Excavación arqueológica en el muro meridional del templo foral con descubrimiento de la moldura de la base del zócalo (Fotografía: autor).

Por otro lado, la superficie interna del muro apoyaba en la base de roca de granito rebajada, pero a escasos 30 cm se presentaban las fosas del *auleaum*. Estas fosas descendían hasta una profundidad variable, aunque considerable llegando a los 2 m de altura desde la coronación de la *frons pulpiti*. El hecho de que hubieran acumulado humedad durante siglos, al ser el granito impermeable había producido una inexorable degradación mineral y arenización. Esto había producido desprendimientos que habían llegado a socavar la base de apoyo del muro produciendo su caída. Se presentaban así zonas en las que a la hora de reponer los sillares estos carecían de superficie de apoyo. Esto también supuso una dificultad añadida.

Por último, el conjunto externo de exedras y nichos, realizado con un núcleo de *opus latericium,* se conservaba en mal estado, sobre todo en la parte oriental donde los restos eran muy parciales y estaban a punto de caer hacia el interior del *hyposcaenium* debido a la ausencia de muro de apoyo en esa zona. En ese lugar se presentaba también la colección de piezas labradas de molduras de mármol de Luni que planteaba la conveniencia de la recuperación de sus zonas de apoyo.

Fig.413: Vista de la disposición de la estructura metálica sobre el edificio escénico y comienzo de la recuperación del *iter* (Fotografía: autor)

La primera actuación fue la realizada en la base de granito para recuperar su forma originaria y así posibilitar el apoyo del muro allí donde se había perdido. Para ello se realizaron anclajes de barras de acero inoxidable con resina epoxi hacia el interior de la roca. Estos anclajes sirvieron de apoyo a una aportación de argamasa de cal hidráulica natural, arena y grava que recuperó el plano de apoyo del muro. Esto permitió la anastilosis de las piezas, primero de la base y posteriormente de los sillares de acabado en las tres hiladas superiores. De esta forma se recuperó la mayoría de la superficie del muro dando apoyo al conjunto de exedras y nichos que habían quedado colgados. En las zonas en las que se presentaban huecos o lagunas se realizó una aportación de argamasa de cal hidráulica y arena. Las partes aportadas de argamasa fueron posteriormente abujardadas.

Se repusieron las escaleras que unían la *contabulatio* con la *orchestra*. En este caso se conservaban la rampa de base y el negativo de las piezas de mármol de sección triangular. Sobre estas superficies, que definían claramente los volúmenes de mármol preexistentes, se dispusieron piezas de madera que tenían las mismas dimensiones de las piezas originales, pero estaban realizadas en otro material para caracterizarlas como aportes.

Para dar apoyo a las molduras de la parte de la coronación, se aportó fábrica de ladrillo tomado con mortero graso de cal aérea apagada y arena de río. Esto se realizó en la exedra central y en la pared lateral de nicho rectangular anejo. Esta aportación sirvió para reponer por anastilosis tres piezas de granito con huellas de anclajes de placas de mármol que se habían hallado en la excavación y que por su forma correspondían a las zonas en las que se repusieron.

En la coronación se dio una terminación plana a aquella parte de la que no se conservaban las molduras originales. Esta zona plana constituyó la mayoría de la sección intervenida debido a que solo se conservaban las molduras de coronación de la exedra central y del nicho rectangular anejo. Las molduras de la base del zócalo tenían una longitud aproximadamente similar y se repusieron donde les correspondía.

Encima del muro de la *frons pulpiti* se repusieron dos réplicas de las estatuas fuente de Sileno. Su colocación se correspondía con aquella en la que se habían descubierto al ser arrojadas hacia el interior del *hyposcaenium*. Por su ubicación probaban claramente haber estado situadas en la parte superior, lo cual es lo más lógico al tratarse de estatuas fuente.

Fig.414: Restauración de las pinturas del zócalo del frente escénico (Fotografía: autor).

Se realizó una consolidación de las bases de las exedras y de los nichos rectangulares. Para ello se consolidaron las partes de *opus sectile* y aquellas otras que estaban realizadas con *opus signinum* preservando cada zona tal y como se había hallado en la excavación, aunque debidamente protegida.

d-Intervención en el ambulacrum.

En el *ambulacrum* se realizó por parte del equipo original la disposición de la pasarela de madera. Para ello se realizaron pilares de madera de pino tratada en autoclave. Estos pilares

apoyaban directamente sobre la roca o sobre el terreno de base. En la zona oriental dado el fuerte descenso del nivel del suelo se dispusieron anclajes a los muros laterales realizados con piezas de acero inoxidable y resina epoxi en las juntas de los muros. Una vez realizado este conjunto de apoyos, se dispuso una estructura de madera en horizontal compuesta de vigas de borde y vigas intermedias que quedaron conectadas por la presencia de piezas de acero galvanizado de conexión. Tras realizar esta estructura, se dispuso un solado de tablas atornilladas a la basede madera. La superficie de este entablado se hizo coincidir con la altura originaria de uso del *ambulacrum*.

Fig. 415: Disposición del entablado en el *ambulacrum* (Fotografía: autor).

La cara interna y aquellos puntos de la cara externa donde no se conservaba el muro exterior se protegieron con barandillas de madera. Se realizaron escaleras de madera en prolongación de las *scalariae* que permitieran el acceso desde la parte conservada de las gradas de la *cavea* hasta el *ambulacrum*. Se adecuó, mediante el aporte de argamasa, la puerta segunda occidental de la *cavea*, posibilitando así el acceso a todo este corredor que permitía recorrer gran parte del espacio anteriormente ocupado por el *ambulacrum* y la *crypta,* desde la puerta primera occidental hasta la puerta primera oriental de la *cavea*.

Se realizó así una aportación diferenciable y totalmente reversible cuyo cometido era posibilitar la circulación de visitantes, aunque también que fuese útil en el caso de ocuparse el teatro por alguna representación o para labores de mantenimiento del edificio.

e-La conservación de la versura occidental y parte de la porticus septentrional del foro.

En esta zona se realizó el aporte de grava en la parte de la *porticus* monumental del foro, desde los *stylobates* de la *porticus* hasta la pared de la iglesia de Santiago. También se dispusieron rampas de madera en la entrada monumental al teatro. Se trató por ello de intervenciones de escasa importancia.

f-La conservación de la porticus postscaenam.

En la conservación de la *porticus postscaenam* y, dado que se continuaron las excavaciones arqueológicas hasta la finalización del proyecto, se realizó la consolidación de las pilastras, basas y peanas con los mismos procesos descritos para el caso de los estucos. Se trató por ello de una intervención puramente consolidatoria y de preservación de los restos hallados.

g-La versura oriental.

La parte más significativa de esta zona además del relleno de los silos medievales para la adecuación de un pavimiento de paso de grava fue la adecuación de la zona antes ocupada por *aditus maximus* oriental. En esta parte se realizó la recuperación con madera de la silueta del espacio libre interno que tuvo el *aditus* dejando vistos los pozos de cimentación en los que estarían los machones de *opus quadratum* expoliados. Se alcanzó así una altura de 1 m aproximadamente. Posteriormente estas cajas fueron rellenadas con grava para permitir el paso. Anteriormente se había tapado el *euripus* con piezas de piedra que llevaban inscrita la fecha. También se realizó una escalinata de piezas de madera desde el nivel del *aditus maximus* oriental hasta la parte de la *versura* oriental permitiendo así la comunicación entre las diversas partes.

Fig.416: Disposición de la cubierta metálica (Fotografía: autor).

En la zona del muro de la *analemma* del *aditus maximus* oriental se repuso también la base hasta una altura de unos 50 cm para dejar una referencia de la planta de la zona de la salida donde se situaba la portada monumental. Esta aportación se realizó con argamasa de cal hidráulica que fue luego abujardada para que se integrara en el monumento. Se trató de una aportación no mimética que se integraba en el conjunto. Esto permitía la lectura de la disposición de la salida del *aditus maximus* esbozada así en su arranque inferior y con escasa altura dejando manifiesta la situación histórica del expolio casi completo de esta zona.

Fig.417: Disposición de cuñas de madera sobre la cubierta metálica (Fotografía: autor).

h-La conservación de la orchestra y la proedria.

En la zona de la *orchestra* y la *proedria* se realizó, en primer lugar, una reposición de las piezas de revestimiento de mármol a su lugar original y una limpieza de las piezas que estaban sueltas y del soporte sobre el que estaban dispuestas. En la zona de la *proedria* se hizo una limpieza y preconsolidación de los negativos de las piezas de mármol de revestimiento y de los aportes de *opus signinum* conservados. Esta consolidación se amplió a las zonas del *iter* que conservaban el negativo de las piezas de mármol. Una vez terminadas estas labores previas, se pasó a consolidar el hueco de paso del *euripus*. Este presentaba zonas en las que se había conservado la situación original junto a otras que habían perdido no solo la parte superior sino también las paredes laterales.

En estos casos se rehicieron las paredes laterales con fábrica de ladrillo y mortero de cal y se cubrieron con un revestimiento de mortero graso de cal aérea apagada y arena. En estas zonas, en las que no había revestimiento superior, se repuso el mismo mediante piezas de piedra de escaso espesor que contaban con la fecha inscrita. Esta zona a su vez se recubrió de una solera sin armar de mortero de cal hidráulica natural y arena de río. Este tratamiento de recuperación de la capa de base, además de a las zonas del *euripus* que habían perdido su protección superior, se extendió a algunas partes adyacentes a los nichos y exedras que también habían perdido la protección de esta capa de remate superior. No obstante, se dejó sin alterar la zona próxima a los *aditus maxima* tanto occidental como oriental. En la parte occidental se dejó visto el lecho de roca de granito rebajado que enlazaba con el mismo solado de roca rebajada que se había descubierto en el interior del *aditus*. En el parte oriental, dado el descenso del terreno, se rellenó con grava hasta la altura aproximada del pavimento.

Posteriormente se procedió a fijar las placas de mármol originales por anastilosis a su lugar originario. Para ello se usaron morteros de cal hidráulica natural y marmolina. Las zonas sin piezas de mármol, pero que estaban adyacentes a zonas con piezas conservadas, se rellenaron con el mismo mortero teñido a un color compatible con el de las piezas de mármol que alcanzaba el grosor de estas piezas. De esta forma se aportó al fragmentado solado de

mármol la solidez necesaria que garantizara su conservación. En la zona perimetral de la *orchestra* se hizo una consolidación de los restos existentes sin reponer hasta la altura anteriormente mencionada. En la zona del *iter* se dejaron también espacios libres en los que no se repusieron morteros. De esta forma se consolidaron solo aquellas zonas que lo necesitaban.

Fig. 418: Disposición del entablado del edificio escénico (Fotografía: autor).

En la *proedria* se repusieron varias piezas que se habían perdido de las gradas de granito. Esto se debía al efecto degradante que ejercía su ausencia sobre el contorno. Se procedió a disponer una lámina geotextil y sobre la misma se dispuso una capa de argamasa hasta alcanzar la dimensión de la pieza originaria según la definían las piezas de contorno. Posteriormente, estos aportes de argamasa se abujardaron quedando así claramente identificados y fácilmente desmontables en caso de que se quisiera ejercer la reversibilidad.

Estas piezas estaban situadas en el arranque occidental. Sobre las piezas recuperadas se repuso una réplica de la esfinge de remate del *balteus* que rodeaba la *proedria* y la separaba del resto de la *cavea*.

i-La realización de escaleras de acceso en vomitoria.

Dado el estado de pérdida de masa de estas zonas del *vomitorium* occidental que fue el único intervenido por razones de tiempo disponible y de presupuesto, se optó por una solución que evitase el aporte de materiales imitativos de la disposición original. Por ello, se dispusieron zancas laterales de pletinas de acero cortadas con las dimensiones que se constataron de la escalera del *tribunal* y de la escalera que conducía por la puerta *pylon* a la parte exterior de la *cavea* y que quedaban cortadas también para adaptarse a lo conservado en su parte inferior. Una vez dispuestas estas zancas y rigidizadores de estas con acero, se dispusieron peldaños de traviesas de madera. De esta forma, si bien se recuperaba la posibilidad de paso y circulación, se manifestaba claramente que se trataba de aportaciones y en caso de investigación o mantenimiento, las escaleras podían desmontarse conformando un conjunto reversible.

También se incluyó en el proyecto un tramo de escalera que conectase la puerta *pylon* con la puerta primera occidental de la *cavea*. Estas intervenciones no llegarían a realizarse por falta de tiempo y de recursos económicos.

Fig.419: Disposición de los faldones laterales de la *contabulatio*. Se observa como quedan hacia el exterior los muros que delimitaban la *scaena* (Fotografía: autor).

j-La consolidación de los aggestus orientales y la pérdida de la analemma oriental junto a los silos en la zona de la cavea occidental.

En la zona del *aggestus* oriental se modificó ligeramente el añadido de mampostería de la fase anterior para que tuviese un aspecto más acorde con el resto de esta zona en la que se presentaba en superficie el negativo de las gradas realizado con rellenos de jabre y piedras pequeñas prensados. Posteriormente se añadieron tratamientos con agua de cal y con imprimaciones de lechada en la superficie del *aggestus* para conseguir su consolidación. En la parte superior de la zona oriental de la *cavea* se presentaban grandes cavidades que fueron rellenas con tierras que, tras disponer una membrana de geotextil en la base, fueron compactadas con pisón manual y agua. Así se consiguió recuperar un nivel que garantizase que no se producían acúmulos de agua de lluvia ni escorrentías y que el agua de lluvia fluía hacia el *euripus*. En la zona de la parte oriental se mejoró y consolidó el relleno de los grandes silos y se hicieron rellenos de tierras de la misma forma para evitar la presencia de escorrentías. Estos rellenos contaban con el testigo del geotextil en su parte inferior y eran por ello totalmente reversibles.

4.12.7 Conclusiones y resultados

La ejecución de todas estas zonas en el escaso tiempo disponible exigió un gran esfuerzo tanto a los operarios y equipo original como a las empresas de apoyo contratadas. Aun así, se consiguió terminar todos los objetivos del proyecto, aunque no en todos sus detalles. La propia ejecución de las actuaciones puso de manifiesto las carencias y pequeños defectos de las soluciones específicas planteadas que, en algunos casos, habían presentado pequeños

problemas de conservación. Se tomó en consideración este conjunto de situaciones para futuras intervenciones. El trabajo de los operarios del equipo inicial fue muy destacable en esta parte final, así como la colaboración que prestaron a las empresas específicas que realizaron las labores de obra y las de restaurador titulado.

Fig.420: Aspecto final de la *contabulatio* y el *iter* (Fotografía: autor).

Fig.421: Aspecto de la parte posterior de la *contabulatio* (Fotografía: autor).

Fig.422: Aspecto de la *orchestra*, *iter*, *frons pulpiti* y *contabulatio* tras las actuaciones (Fotografía: autor).

Fig.423: Aspecto de la *porticus postscaenam* (Fotografía: autor).

Fig.424: Aspecto de la parte posterior del edificio escénico (Fotografía: autor).

Fig.425: Aspecto de la *frons pulpiti* (Fotografía: autor).

Fig.426: Aspecto del extremo oriental de la *frons pulpiti* (Fotografía: autor).

En todo caso el conjunto de actuaciones cambió profundamente la situación del teatro. Al tratarse de actuaciones principalmente de conservación y consolidación, se resolvieron una gran cantidad de los problemas que presentaba el edificio para su conservación. Este fue el objetivo cumplido más importante del cúmulo de actuaciones realizadas. De no haberse realizado, habría supuesto el daño de los elementos puestos al descubierto y la progresiva aparición de patologías que hubiesen tenido un efecto muy destructivo. Por ello, el largo proceso de excavación quedó concluido con una intervención amplia que resolvía la problemática específica de un gran número de elementos del teatro. Se garantizaba así la conservación de estas partes y la posibilidad de su transmisión en el tiempo.

Por otro lado, se habían mejorado aspectos significativos del uso del teatro. Fundamentalmente, se había recuperado el escenario con su dimensión originaria pudiendo utilizarse tanto para la visita y contemplación como para la representación. Se había conseguido recuperar el acceso al *iter* y el recorrido a través de los *aditus maxima* consiguiendo así otra zona por la que discurrir con la visita al monumento posibilitando el acceso al graderío desde su parte baja. En la parte superior también se había recuperado el paso a través del *ambulacrum* que permitía la visita por ella. Estas intervenciones habían cambiado de manera significativa la posibilidad de la visita al monumento que pasaba de ser una excavación arqueológica a una arquitectura del pasado visitable acercándose así a la sociedad.

4.13 EL PROYECTO DE CONSERVACIÓN DEL FRENTE ESCÉNICO, *PORTICUS POSTSCAENAM* Y ACCESOS EN 2012

4.13.1 Antecedentes

En junio de 2012 se redactó un nuevo proyecto denominado "Intervenciones de restauración del teatro romano de Medellín (Badajoz)" a cargo del arquitecto Manuel Viola Nevado. Había pasado algo más de un año desde la finalización de las actividades anteriores, tiempo suficiente para tomar algo de distancia de las intervenciones. La promoción de la intervención correspondió a la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura. Su nombre describía su objetivo pues supuso una reflexión y recapitulación derivada de la cantidad considerable de intervenciones previas. A partir de las mismas, el proyecto planteaba una serie de reparaciones necesarias que o bien habían quedado sin llevarse a cabo por falta de tiempo o de presupuestos, o bien se habían puesto de manifiesto como nuevas cuestiones surgidas a raíz de las intervenciones anteriores. Por otro lado, se planteaban nuevas actuaciones de conservación debido a que el conjunto de intervenciones anteriores no había sido suficiente.

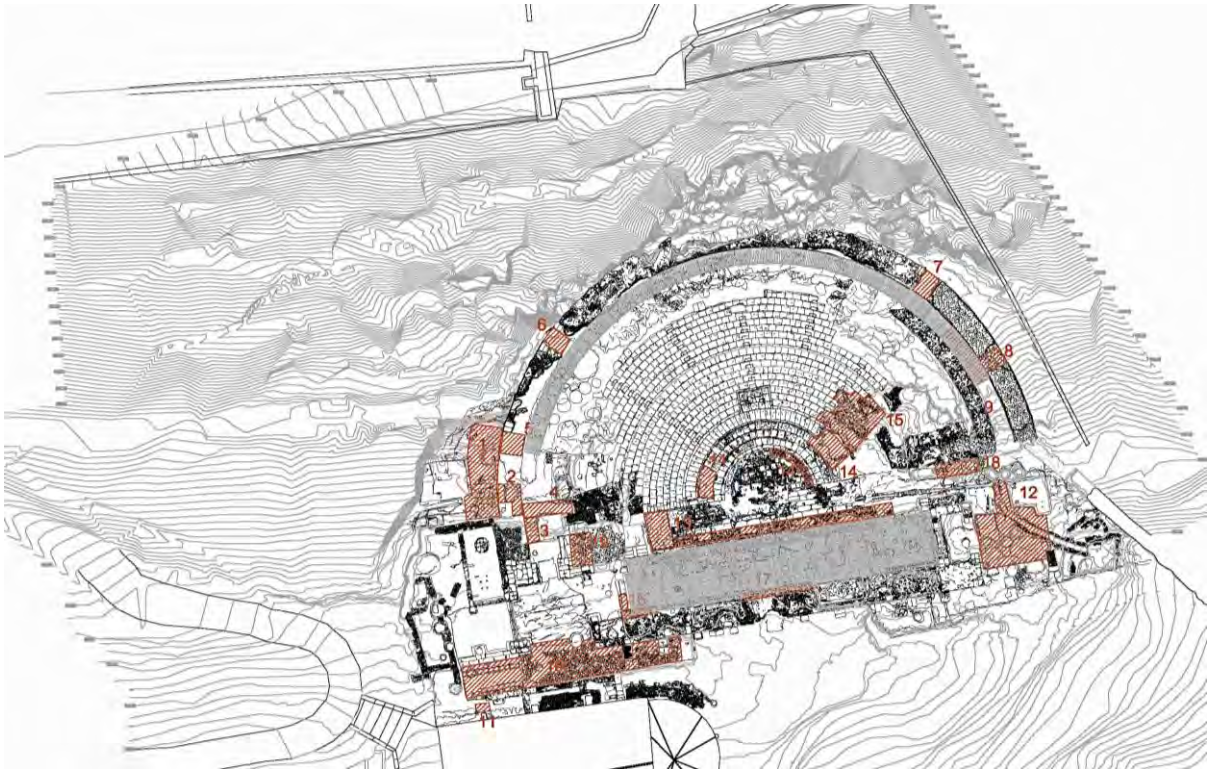


Fig. 427: Zonas de actuación planteadas en el proyecto (Plano: (Viola Nevado, 2012)).

El proyecto comenzaba con un examen de todas las intervenciones realizadas hasta inicios de abril de 2011 y de los informes realizados a partir de ese momento. Poco tiempo después (15-4-2011), se presentó un informe que exponía que era necesario realizar reparaciones y mejoras en los acabados de la *frons pulpiti*, y rellenar y adecuar los huecos existentes en la *proedria*, así como reponer varias piezas del *balteus* conservadas y coser y fijar las copias de las esculturas de las esfinges.

En la *cavea* se indicaba la necesidad de proteger y adecuar las improntas conservadas en la zona oriental, retirar refuerzos de varillas de fibra de vidrio inútiles existentes en varias partes, mejorar el acceso al *ambulacrum* a través de disponer otras dos escaleras de madera en prolongación de las *scalariae* de la *media cavea* y reforzar la pasarela de madera en su extremo oriental, además de prolongar la pasarela de madera en los huecos de las puertas del *ambulacrum*.

En la *versura* oriental se indicaba la necesidad de montar la escalera de madera de traviesas entre la calzada y la *versura*, del repaso de los remates de los paños verticales de la refacción del distribuidor oriental y por último tapar el canal de desagüe de la *orchestra* y mejorar la zona del final oriental de la calzada.

En la *versura* occidental se indicaba la necesidad de rellenar el silo existente entre el borde de la calzada y el nivel geológico de la zona de la *versura* oriental, tapando el hueco abierto en la esquina SO del edificio de la escena. En el pórtico monumental y restos del templo se indicaba la necesidad de rematar adecuadamente la pasarela de madera que quedó interrumpida, así como de retirar un capitel dórico hallado en las inmediaciones y que estaba depositado sobre la moldura de la base del *podium* del templo. En las áreas de accesos se recordaba la necesidad de disponer las escaleras, parte de cuyo material estaba acopiado en la obra ya que no había habido tiempo de realizar la obra.

Fig. 428: Reposición de la grada de la *proedria* con argamasa (Fotografía: autor).

Entre estas se citaban la escalera del distribuidor al *pylon*, la del pasaje del *pylon*, la del *vomitorium* de la *tribunalia*, y la escalera externa por la parte occidental. Por último, se indicaba la necesidad de reordenar toda la zona de las obras, desmontando la carpa de la parte superior y retirando los escombros existentes y materiales y utensilios de la obra dispersos por el edificio. También se indicaba la conveniencia de patinar los acabados de cal hidráulica, así como de retirar las tierras de la rampa de acceso por la parte occidental a la altura de la *media cavea*. Este informe estuvo seguido de otros a lo largo de 2011 que únicamente incluyeron la conveniencia de sustituir las basas y fustes de columnas dispuestos sobre el muro de fondo del edificio escénico por réplicas.

El presupuesto finalmente aprobado fue reducido debiendo limitarse las intervenciones a las más urgentes que fueron la mayoría de las indicadas que sumaban una cantidad de 31.341 €. Las obras fueron adjudicadas a la empresa Restauraciones García Álvarez.

Se trataba por lo tanto de una actuación que pretendía remediar situaciones puntuales que habían quedado sin resolver en el proyecto anterior. Lo exiguo del presupuesto disponible impidió afrontar la realización de otras partes del proyecto que requerían también atención.

4.13.2 Estado del edificio

En la *frons pulpiti* se apreciaban algunas piezas de mármol sueltas que no habían sido correctamente fijadas en la intervención anterior. También se había dejado una franja sin consolidar en la zona de contacto del *iter* con los nichos y exedras que generaba problemas de acúmulos de agua. Los leves movimientos de la *contabulatio* habían causado fisuras en la moldura superior de remate de la *frons pulpiti*. El acabado de las exedras recuperadas en altura, la exedra central y el nicho rectangular adyacente al occidente no era satisfactorio y no sostenía en su lugar las molduras de coronación repuestas.

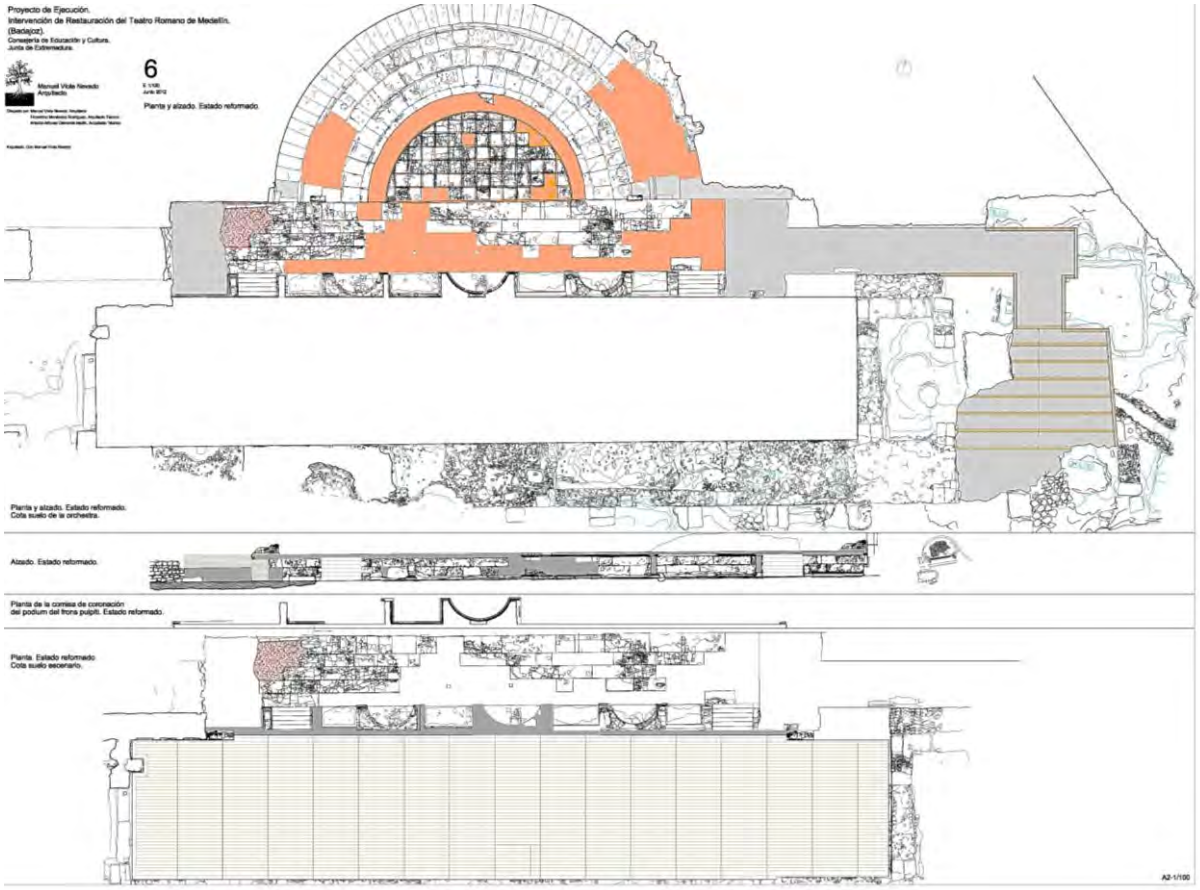


Fig. 429: Planta y alzados de la actuación, estado reformado (Plano: (Viola Nevado, 2012).

En la *proedria* se presentaban numerosos desprendimientos de los negativos de cal original como resultado de una consolidación que había resultado insuficiente. No solo se habían desprendido algunas partes de estos negativos en zonas concretas, sino que también lo habían hecho restos de *opus signinum* de reparaciones posteriores. Los daños eran reducidos, pero a ellos se sumaba la presencia de oquedades en las que se acumulaba agua de lluvia que podía causar daños. La presencia de dos grandes huecos en los extremos junto a las piezas que se habían repuesto en la *analemma* de la *proedria* producía daños ya que actuaban como depósitos de agua y degradaban la zona de las proximidades.

En la *porticus postscaenam* las excavaciones habían dejado oquedades en las zonas en las que se presentaba la ruptura de la calzada del *decumanus* preexistente para construir el teatro. Estas zanjas de cimentación eran evidentes en las zonas de las esquinas y a lo largo del edificio escénico. También se presentaban estas cavidades en las bases de los dobles sillares que servían de base a las pilastras monumentales adosadas al muro escénico que conformaban la articulación arquitectónica.

En la zona del *vomitorium* occidental la situación no había variado por lo que el montaje de las escaleras se podía realizar según lo proyectado.

4.13.3 Ámbito de la intervención

El ámbito de la intervención se extendía a la *frons pulpiti*, la *proedria*, la *porticus postscaenam* y el *vomitorium* occidental. Se trataba de una zona situada en las proximidades del edificio escénico, ya que las intervenciones realizadas en la *cavea* se habían dado por terminadas. Sin embargo, posteriormente el ámbito del proyecto se amplió para afectar también a las zonas de *aggestus* de la *cavea* que se encontraban en mal estado.

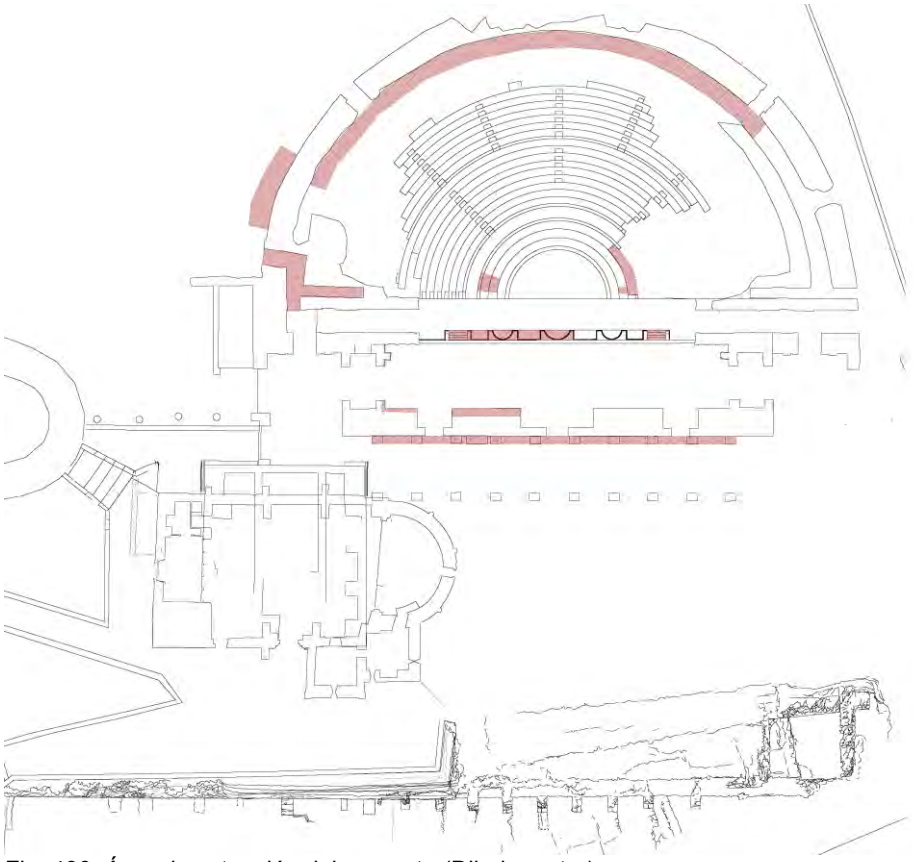


Fig. 430: Área de actuación del proyecto (Dibujo: autor).

4.13.4 Criterios y objetivos de la actuación

En relación con la *scaena*, el objetivo era mejorar la conservación de las pinturas del fondo escénico situadas en el *podium* de la *columnatio*, mediante la consolidación y restauración adicional, así como la instalación de infraestructura necesaria para asegurar la protección frente al sol y el agua. Había también que realizar réplicas de las piezas originales de la *columnatio* repuestas a su posición original y disponerlas en lugar de los elementos originarios trasladando estos al depósito del yacimiento. De igual modo era necesario mejorar la conservación de las pilastras y demás elementos decorativos del pórtico de la parte posterior de la escena, *porticus postscaenam* y patinar las partes añadidas de mortero de cal hidráulica.

Para la *frons pulpiti* los objetivos eran reparar la escalera de madera existente y montar otra de iguales características situada en posición simétrica para permitir el acceso desde el escenario a la *orchestra*. También se proyectaba adecuar y mejorar los acabados de la reposición por anastilosis con piezas originales de la cornisa o moldura superior del *podium* del *frons pulpiti*, así como mejoras y adecuaciones del fuste del *podium*. Se planteaba adecuar el encuentro entre el borde de las exedras y nichos y el nivel de uso del *itinera* de la *orchestra*,

mejorar el drenaje y de la evacuación de las aguas en la zona de puerta de entrada al *hyposcaenium* y adecuar la citada puerta para evitar la entrada de agua. A esto se unía patinar las partes añadidas de mortero de cal hidráulica.

Fig. 431: Aspecto de la reposición de la grada de la *proedria* (Fotografía: autor).

En referencia al *hyposcaenium* se pretendía revisar la evacuación de las aguas para evitar encharcamientos o vertidos de agua a este espacio. Por lo que se refiere a los *aditus maxima* el fin era realizar las reparaciones y adecuación de los paramentos del *aditus maximus* occidental en las zonas repuestas con mortero de cal hidráulica, realizando el patinado de las partes realizadas con mortero de cal hidráulica y del tramo de bóveda conservada en el *aditus maximus* oriental. Al mismo tiempo se quería adecuar el pavimento en la zona de conexión de la salida de la zona de *confornicationes* y el comienzo de la parte descubierta de los *itinera*.

En cuanto a los espacios descubiertos de acceso en las *versurae*, en la oriental se disponía la escalera de traviesas de madera para permitir el acceso de la calzada de la parte posterior del teatro hasta el *aditus maximus* oriental a través de la *versura.* En la *versura* occidental se rellenaba la fosa de cimentación de la esquina del edificio de la *scaena* y también se colmataba un silo adjunto para mejorar el paso por esta zona.

En la *orchestra* y *proedria* se planteaba en las partes más bajas ultimar la reparación de la *proedria*. Para ello se plantea consolidar algunas de las improntas de mortero de cal dejadas por el expolio del revestimiento marmóreo de esta zona. Igualmente se plantea rehacer las partes perdidas de las gradas de la *proedria* para evitar la acumulación de agua, facilitar la evacuación de estas, y evitar la degradación del geológico de granito que mantiene la impronta del graderío.

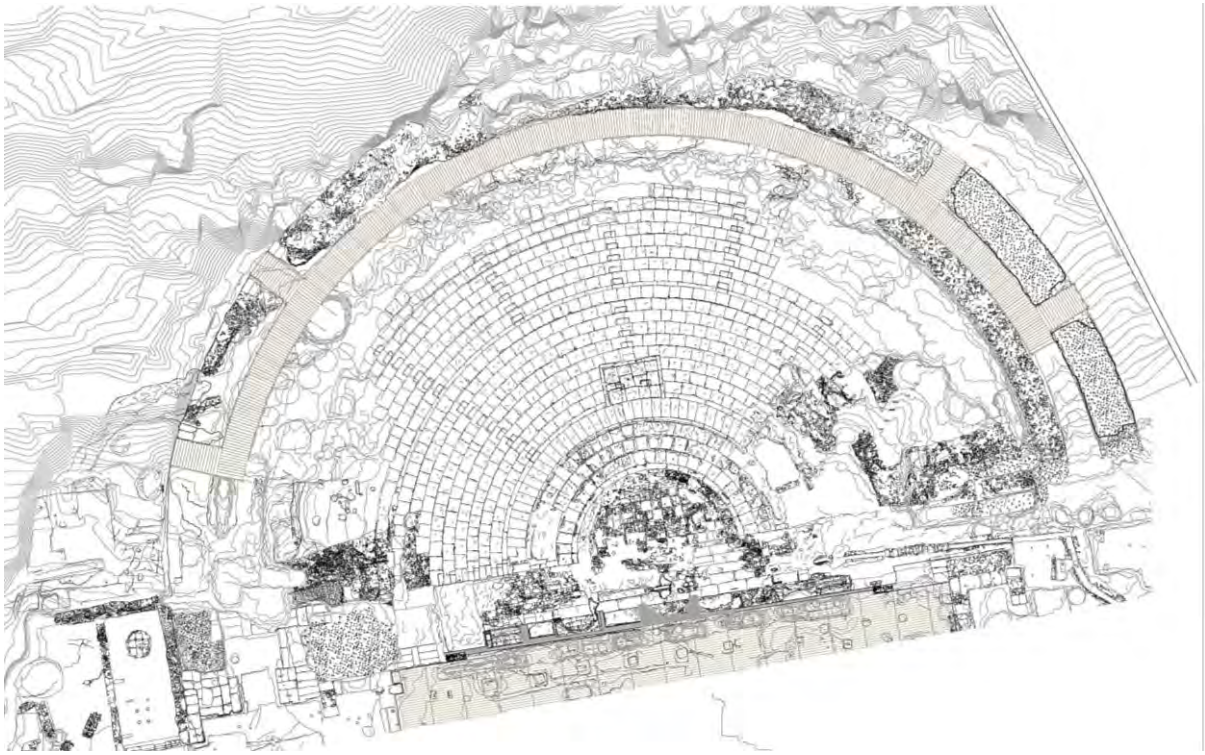


Fig. 432: Plano con actuación en zonas de la pasarela del *ambulacrum* (Plano: (Viola Nevado, 2012)).

Por lo que se refería a la *cavea* se planteaba la retirada de varillas de fibra de vidrio isostálico que estaban situadas en algunas de las gradas y que resultaban innecesarias. También se pretendía la limpieza de los sillares de la *cavea* y la consolidación de las improntas del graderío conservadas en la parte oriental.

En cuanto a lo referente al muro perimetral del edificio y muro de delimitación septentrional de foro se planteaba la consolidación de las coronaciones de los muros perimetral del teatro y de la parte descubierta de las *tabernae* del pórtico monumental, procediendo a la reparación de las pérdidas de volumen que presentan los alzados de los frentes de estos muros.

También se proyectaban otras acciones de tipo secundario como era la mejora del estado del yacimiento tras la extensa campaña de realización de obras. Para llevar a cabo este objetivo se planteaba el desmontaje de la carpa existente junto al ábside de la iglesia de Santiago y al sur del teatro junto a la calzada que discurre por el *porticus postscaenam*, así como su traslado a la zona de depósito. Para ello era necesaria la adecuación del terreno situado bajo la citada carpa, la limpieza y recogida de materiales de construcción, maquinaria y principalmente de material arqueológico y su traslado a la zona de depósito. Además, se pretendía la adecuación de los taludes de excavación en los casos en los que fuera necesario.

Por último, se presentaba un objetivo añadido como era la mejora de los recorridos para lo que se consideraba la adecuación de la pasarela de madera situada junto al muro septentrional de la Iglesia de Santiago. La adecuación de la pasarela del *ambulacrum* especialmente en su parte final oriental que debía ser reforzada para permitir la visita. Se planteaba la realización de unas escaleras que permitiesen el recorrido desde el distribuidor del *aditus maximus* occidental a través de la puerta *pylon* de la parte occidental siguiendo el recorrido de la parte externa del teatro hasta la primera puerta del *ambulacrum*, para así poder acceder hasta la pasarela de madera. La delimitación de los recorridos visitables mediante los medios que se estimasen necesarios. La disposición de cartelería explicativa y la mejora de la valla de cierre del recinto.

Fig. 433: Consolidación de las piezas de los negativos de la *proedria* (Fotografía: autor).

4.13.5 Análisis y estudios previos

Se reutilizó el caudal de análisis previos al que se añadió la realización de nuevas pruebas sobre los morteros de cal aérea natural y cal hidráulica natural que se estaban utilizando. Se realizaron pruebas complementarias de resistencia a la compresión, análisis de granulometrías y contenido químico para, de esta forma, mejorar las características de la intervención. Se realizaron también ensayos de los productos de restauración y se recabó información sobre sus propiedades.

El periodo de reflexión sobre este proyecto se extendió a la actualización de las cuestiones que ya se habían diagnosticado y analizado en 2011. Esta situación se produjo por el hecho de que este proyecto era un desarrollo o una consecuencia del realizado en 2011. Aun así el paso del tiempo y la revisión de las actuaciones consideras supuso una revisión de estas determinaciones y una actualización. En todo caso el proyecto ya había desarrollado una inercia que se reflejada en el modo de actuar sobre determinados problemas o, podríamos decir, una experiencia sobre cómo resolver ciertas cuestiones que también suponía un fundamento de las actuaciones que se desarrollaban. No obstante, el hecho de suponer una continuidad de las actuaciones anteriores no suponía una simplificación del proceso sino que suponía una mayor alerta ante la carga que comenzaba a suponer el peso de las intervenciones de conservación realizadas.

4.13.6 Descripción de la actuación técnica y material

Las obras se iniciaron en octubre de 2012. La ejecución de las escaleras del *vomitorium* occidental constituyó la zona con una mayor variación y aportación de elementos, frente al resto de las intervenciones que fueron en su mayoría de consolidación y conservación. La disposición de las escaleras resultó laboriosa ya que hubo que cortar las chapas de acero de borde que servían de estructura a medida de los restos conservados. El resultado fue que se obtenía una adecuación a los restos sin modificarlos. La propia forma dada a la solución de las escaleras las hacía evidenciarse como una aportación, si bien el uso de colores de esmalte del acero similares

y el uso de madera en los peldaños hacía que se integrasen en el monumento. Se quedaba así lejos de una aportación mimética o historicista, siendo a la vez respetuosa. Además, la propia ejecución de las escaleras aseguraba su rápida y sencilla labor de desmontaje por lo que se trató de una aportación reversible.

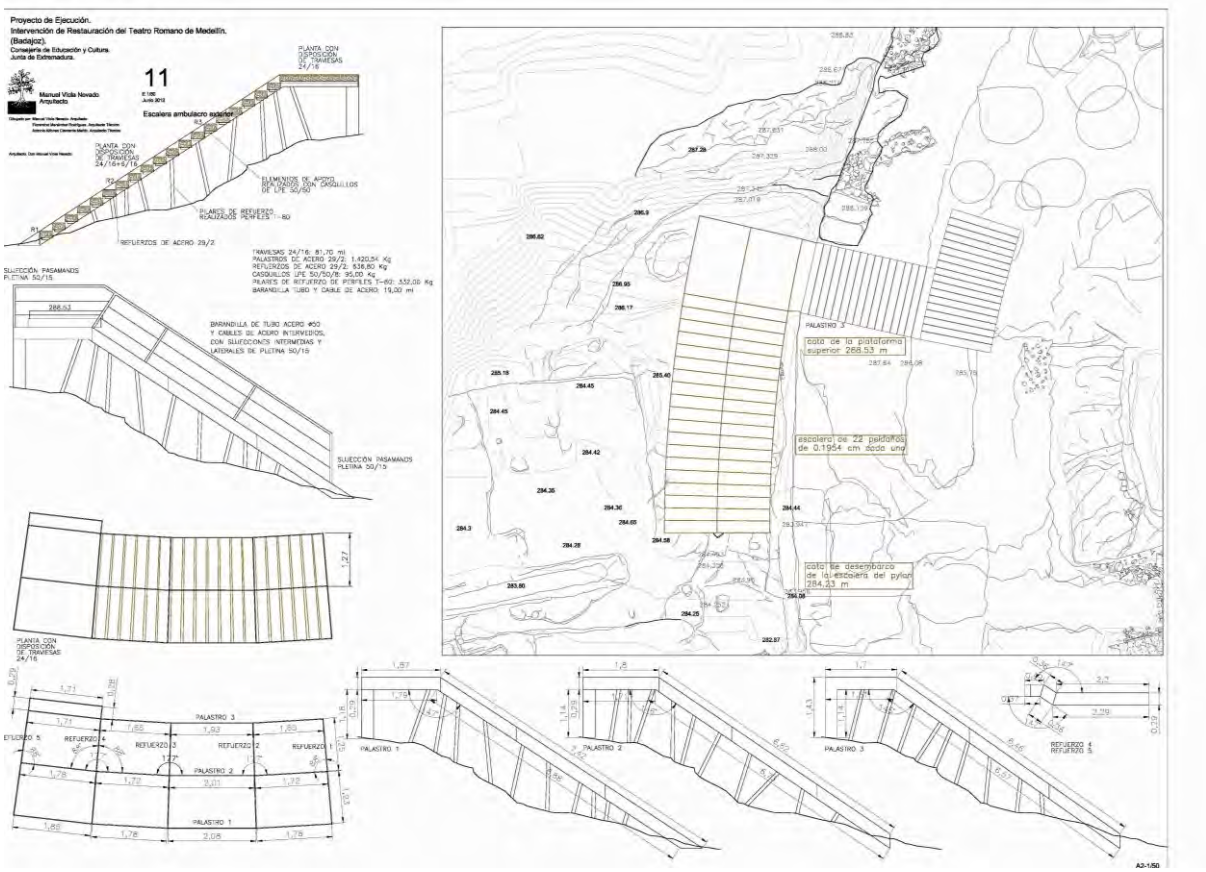


Fig. 434: Plano de la escalera exterior (Plano:(Viola Nevado, 2012)).

La escalera exterior que unía la puerta *pylon* con la primera puerta de la *cavea* supuso una aportación externa significativa. En esa zona de la ladera existía un fondo de roca de granito en el cual se presentaba la huella del negativo de una escalera previa. Esta escalera originaria discurría al borde del muro de la *cavea* y salvaba la escasa diferencia de unos 2 m de altura entre el nivel de la salida de la puerta *pylon* con la puerta del *ambulacrum*. En este caso se usó el mismo sistema ya establecido anteriormente de evitar la aportación de partes con un carácter historicista o imitativo. Se dispusieron las zancas de pletinas de acero con la resolución de las zancas de subida de altura que fueron recortadas para adaptarse a la pendiente del terreno. Después se añadieron elementos de rigidización. De esa forma la estructura se adaptaba a la forma de la ladera y no suponía ninguna alteración del teatro ni de los terrenos aledaños. Resultaba además un conjunto totalmente reversible. Entre las pletinas de acero se dispusieron peldaños de traviesas de madera que, de esta forma, se integraban en el contexto del monumento a la vez que evidenciaban su naturaleza de aportación. En esta zona, en contraste con la puerta *pylon* que supuso una aportación historicista y mimética de la intervención de Cuadrado Isasa en la que era difícil diferenciar lo aportado de lo original, la nueva escalera evidenciaba abiertamente su carácter de aportación.

Fig. 435: Limpieza de las pinturas del frente escénico (Fotografía: autor).

La escalera de la conexión de la puerta del *vomitorium* del *tribunal* con la puerta *pylon* se realizó con el mismo criterio. Disponiendo pletinas de acero en las zancas y peldaños de traviesas de madera. De esta forma se continuó con la misma solución que suponía una intervención mínima y una clara voluntad de resaltar la reversibilidad de la aportación. El uso de una arquitectura neutra y cuya voluntad representativa se dirigía fundamentalmente a la funcionalidad y a la eficacia de resolver el paso por estos espacios, facilitaba la integración en la estética propia del monumento subrayando sus cualidades formales y materiales. Se partió de una posición de subordinación a la voluntad expresiva de la arquitectura original, del potencial de su estética de ruina. También se facilitaba la lectura y el análisis del monumento ya que la escalera en conjunto era desmontable y las piezas individuales de los peldaños eran también reversibles de forma independiente, además de dejar espacios abiertos entre sí de forma que se podía ver el monumento subyacente en su estado de conservación original. De esta manera, la afectación de la realidad del monumento era muy reducida.

En la *proedria* se rehicieron las partes faltantes de las gradas con una argamasa de cal hidráulica natural, arena y grava, de la misma forma que se habían hecho las piezas extremas sobre las que descansaban las réplicas de las esfinges. Se situó una lámina geotextil que marcaba claramente el límite de la conexión con la matriz arqueológica. El hecho de que se tratase de piezas monolíticas abujardadas facilitaba la lectura del aporte. El material utilizado y la textura servían igualmente para integrar la aportación en el monumento. Se repusieron las partes faltantes de la última grada, del canal del *balteus* y de la primera *praencinctio*. Así se consiguió estabilizar estructuralmente y proteger todo el conjunto de la *proedria,* ya que estaba realizada con piezas de granito que descansaban sobre la roca rebajada de granito con un relleno de jabre muy reducido lo que aumentaba su fragilidad. Había que tener en cuenta también la fragilidad de los negativos de las placas de mármol originarias pues cualquier movimiento o vibración los afectaba. Por ello la consolidación de toda esta zona resultó muy importante.

En la *proedria* se usaron los mismos criterios y materiales utilizados en la primera ocasión de la actuación anterior si bien reforzando aquellos puntos que habían sufrido fisuras o desprendimientos, reforzando así la situación de todos los elementos de manera concienzuda.

Fig. 436: Aspecto de la limpieza de las pinturas del frente escénico (Fotografía: autor).

En la *scaena* se realizó una nueva limpieza de las pinturas que habían sufrido una invasión de algas en algunas zonas. También se desmontaron las piezas de fustes dispuestos sobre la reconstrucción parcial y reducida del muro de fondo del frente escénico. Estas piezas se trasladaron a un lugar protegido bajo techo y se comenzó con la ejecución de réplicas que habrían de sustituir a las piezas originales.

En la *cavea* se presentaba un estado muy deficiente de la capa de protección del *aggestus* ya que al haber quedado al descubierto la parte superficial del mismo en la formación originaria de los negativos del graderío y en otra parte los rellenos subyacentes bajo esta capa superficial se producían problemas de escorrentía. Las intervenciones anteriores, a pesar de haber aplicado un consolidante a base de agua de cal, no habían resultado efectivas y se estaba produciendo la pérdida de una parte de estas zonas. Por ello se realizó una cobertura de protección realizada con mortero de cal hidráulica natural y arena de río. Esta capa se aplicó sobre una lámina geotextil que se dispuso sobre los elementos. Ambas se adaptaron a las formas del *aggestus*.

En el *iter* en la zona de la entrada del *aditus maximus* oriental, en la parte en la que no se había conservado ningún resto del pavimento originario se volvió a abrir el *euripus* que había sido recubierto con piezas aportadas para realizar un sumidero de mayor tamaño. Ya que se había observado que se producían en este punto acúmulos de agua de lluvia en el caso de precipitaciones importantes. De esta forma se aseguró la evacuación de las aguas recogidas naturalmente por la *cavea* y su evacuación sin causar daños al monumento.

Fig. 437: Disposición de las escaleras del *vomitorium* del tribunal y puerta *pylon* (Fotografía: autor).

En la *frons pulpiti* se desmontó la cornisa de coronación de piezas originarias en la coronación de la exedra central y en su base debido a que la solución planteada no aseguraba la conservación de las piezas originales. Se dispusieron anclajes de fibra de vidrio isostálica que afectaban únicamente a las partes de argamasa aportadas.

Se modificó la escalera de madera aportada, rebajando las piezas para que su dilatación y merma, al estar realizadas en madera, no supusiese ningún daño a las piezas originales.

En la *porticus postscaenam* se reforzó la aplicación de consolidantes y de morteros de cal aérea natural y marmolina en las bases de las pilastras monumentales y en la zona de la peana existente entre dos de ellas en la parte occidental. Se consiguió así reforzar la protección de estas partes cuya situación de exposición las hacía muy vulnerables. Se trataba de un conjunto que había que mantener *in situ* ya que su desmontaje, traslado, y sustitución por réplicas hubiese supuesto daños irreparables. En esta zona se planteaba un problema de fondo ya que en una parte de la *porticus postscaenam* se mantenía la calzada del *decumanus* originario previa a la construcción del teatro, pero se había perdido la nivelación y el pavimento de la *porticus* que se encontraba unos 50 cm más arriba por encima de los sillares de refuerzo de las bases de las pilastras, como demostraba la finalización de las basas y las peanas. No obstante, se consideró mantener el nivel de la calzada a pesar de que no fuera el nivel de uso original de la *porticus*. Por otro lado, el nivel de la calzada presentaba zonas en las que había desaparecido y, sobre todo, a partir de la parte posterior de la *valva regia*. Por el momento se mantuvo el nivel de la calzada a pesar de constituir una cuestión abierta para la actuación posterior.

Dentro de esta situación se presentaba un problema de conservación de las *cloacae*. Estas conservaban su disposición en perfecto estado de conservación desde el umbral de entrada de la *versura,* desde la zona del foro, hasta la *valva regia*. En esta parte había una galería con bóveda de medio punto que tenía sus ventilaciones superiores periódicas con vaciados en forma de pirámide que había sido tapiados al realizar la *porticus postscaenam*. Pero el conjunto se deshacía a partir de la parte posterior de la *valva regia* donde además se presentaba un giro o ramal de 90º en la dirección descendente de la ladera. Todo este conjunto había sido obliterado

al realizar la *porticus* conservándose tan solo hasta la parte media de las paredes verticales de la *cloaca*. Ello creaba una gran cavidad que impedía el paso además de amenazar con desestabilizar la parte conservada de la *cloaca*. Por ello se decidió realizar una refacción parcial que consolidase los restos existentes.

Fig. 438: Refuerzo de la superficie de los rellenos del *aggestus* oriental (Fotografía: autor).

En el *aditus maximus* oriental se finalizaron y se repasaron los detalles de las paredes de madera que contenían la grava que recuperaba el solado originario de este espacio y dejaba vistos los pozos de cimentación.

Como reparación añadida se realizaron mejoras de los revestimientos de la iglesia de Santiago, conservados en mal estado.

El día 15 de octubre de 2012 comenzaron las obras, se establecieron las primeras directrices, determinándose que se iniciasen los trabajos en la zona de la *porticus postscaenam* consolidando los rellenos de garbancillos existentes. Durante el mes de noviembre se realizó la reposición de la grada de la *proedria* con argamasa de mortero de cal hidráulica de origen natural NHL-5 sobre una capa de geotextil de esta forma se recuperó la totalidad de las gradas de la *proedria*.

Dicha grada se ejecutó manteniendo las dimensiones del canal donde discurría el muro de mármol del *balteus* que realiza la delimitación de las zonas. Antes de rehacer dicha grada se ha dispuso geotextil separando siempre lo existente a lo aportado. Una vez fraguada la argamasa se procedió a darle la terminación apiconada.

Durante este mes también se realizaron los trabajos consistentes en la limpieza y consolidación de la capa de acabado de la *proedria* mediante la eliminación manual de suciedades de manera minuciosa y tan profunda como fuese preciso, siendo la intervención controlada en todo momento por restaurador titulado, realizada con brochas de cerda suaves y cepillo de raíces, realizándose también una limpieza con biocida para eliminar la costra biogénica, todo de forma minuciosa. Antes de proceder a la consolidación se realizó el pegado de fragmentos sueltos mediante adhesivo epoxi. Por último y una vez limpios el revestimiento

de la *proedria,* se procedió a la consolidación de piezas y elementos constructivos, en estado de conservación regular, mediante la aplicación en superficie de disolución de consolidante silicato de etilo en *white spirit* en proporción 10/90, del tipo Estel 1000 de CTS.

Fig. 439: Disposición de la escalera exterior de la *cavea* (Fotografía: autor).

También en este mes se realizaron los trabajos de extracción de sales solubles e insolubles en la zona de las pinturas de la *itinera*, mediante la aplicación de disolución de hidróxido de bario al 1% en agua desionizada, que transformó las sales insolubles, en sulfatos alcalinos, barita y otras sales solubles, que se eliminaron pulverizando la superficie con una mezcla de agua destilada y alcohol al 10%. El proceso se realizó mediante la aplicación sobre el paramento de sucesivas papetas de atapulgita celulósica bañadas en alcohol. La película o filmógeno producido sobre las superficies tratadas y en la que se depositaron las sales extraídas se desprendieron al secarse. No obstante, se eliminaron los restos adheridos mediante un cepillado suave.

También comenzaron los trabajos de montaje de escaleras situadas en *pylon*, *vomitorium* y distribuidor realizadas con palastros metálicos y peldaños de madera de roble de escuadrías de 26x18cm en traviesas de ferrocarril. Además, se dispuso una barandilla metálica mediante soporte de acero laminado en perfil T y pasamanos de acero en sección tubular. Los apoyos de los palastros metálicos se realizaron mediante simple apoyo sobre lamina de neopreno para evitar desgaste de los elementos existentes y permitir en su caso la reversibilidad completa de las actuaciones.

Se ejecutaron los trabajos de protección de la zona oriental donde existía la perdida de graderío. En esta zona con el fin de evitar la escorrentía del material existente se dispuso una capa de argamasa con mortero de cal hidráulica. Antes de realizar el vertido de la argamasa se dispuso geotextil como capa de separación.

Otro de los trabajos realizados consistió en el levantado de la pasarela y disposición de los materiales extraídos en zona de acopio situado en la parte baja del recinto del teatro, en el interior de la nave.

Durante el mes de diciembre se continuó con los trabajos de la disposición de las escaleras en la parte exterior de la puerta *pylon* con palastros metálicos y huellas de madera de traviesas de ferrocarril.

Se realizó el apiconado de la argamasa vertida en las gradas de la *proedria*, dándole un aspecto rugoso. Se realizaron los trabajos de refuerzo de la escalera de acceso al escenario, mediante los refuerzos de la estructura metálica que la soportaban.

Fig. 440: Reposición de las gradas de la *proedria* parte oriental y apiconado de la argamasa (Fotografía: autor).

Se mejoró la evacuación de aguas de la *orchestra* porque no contaba con la suficiente capacidad de evacuación, evitando que el agua entrase en el *hyposcaenium*. Para ello se realizó una arqueta sumidero de dimensiones suficientes ejecutada sobre el canal existente del *euripus*. También se impermeabilizó, con lámina asfáltica, la zona contigua a la arqueta además de realizar una formación de pendiente mediante argamasa para mejorar la evacuación de las aguas.

Las abundantes lluvias afectaron la zona de la *cloaca* que se desmoronó hacia el interior arrastrando las tierras y rellenos existentes en el perímetro. Por este motivo se dio prioridad a comenzar los trabajos en esta zona. Dichos trabajos consistieron en la extracción de las tierras desmoronadas con vigilancia arqueológica, una vez extraídas y limpia la zona, se realizaron varios arcos, uno en cada galería de la *cloaca*, sobre los cuales se rehízo un muro perimetral de argamasa de mortero de cal hidráulica y mampuestos de piedra con el fin de obtener una base resistente sobre la cual se volvió a disponer el tramex y las traviesas. Los muros aportados se separaron con lámina geotextil de los originales y se retranquearon ligeramente sobre el plano originario.

Comenzaron los trabajos de reposición y recolocación de piezas de cornisas superiores e inferiores del *frons pulpiti*. Estos trabajos consistieron en el levantado de las piezas existentes para realizar su correcta colocación. Dichas piezas se dispusieron con una torta de mortero de graso de cal aérea apagada de dosificación 1/3 de 2-3 cm de espesor. Se reformó una parte de los paramentos de la *frons pulpiti*. Antes de colocar las cornisas originarias, se realizó un rebaje

en la parte posterior del frente aportado del escenario que se realizó en obras anteriores y que estaba totalmente fisurada. Para evitar estas fisuras se rehízo dicha zona con argamasa de mortero de cal hidráulica natural armada con varillas de fibra de vidrio.

Fig. 441: Aspecto inicial de las escaleras occidentales de la *frons pulpiti* (Fotografía: autor).

Fig. 442: Realización de arqueta en el *euripus* en la entrada al *aditus maximus* oriental (Fotografía: autor).

Fig. 443: Estado de las *cloacae* en el *decumanus* al sur del edificio escénico (Fotografía: autor).

Fig. 444: Reparación de las *cloacae* del *decumanus* al sur del edificio escénico (Fotografía: autor).

Fig. 445: Remodelación de la disposición de las cornisas originarias en la exedra central y nicho lateral de la *frons pulpiti* (Fotografía: autor).

Fig. 446: Detalle de la reposición de las cornisas de base y coronación de la *frons pulpit* y de la renovación de los revestimientos (Fotografía: autor).

Fig. 447: Proceso de reposición de las cornisas originales de coronación de la exedra central de la *frons pulpiti* (Fotografía: autor).

Fig. 448: Reparaciones finales en la exedra central de la *frons pulpiti* (Fotografía: autor).

También se desmontó la carpa existente al lado del ábside de la iglesia y se trasladó a la zona baja destinada a acopios del recinto del teatro.

Durante el mes de enero continuaron los trabajos en la *frons pulpiti* realizando un replanteo de las piezas de las cornisas superiores e inferiores y el vertido de la argamasa de mortero de cal hidráulica. Durante el mes de febrero se terminó la colocación de la escalera de la parte exterior de la puerta *pylon*. También se realizaron los trabajos consistentes en la disposición de la segunda escalera que daba acceso al escenario desde el *iter-orchestra* a la *contabulatio* formada por pletinas de acero laminado en perfil T y peldaños de roble en escuadrías de 26x26cm partidas a la mitad. Igualmente, en febrero, se realizó la ejecución de varias escaleras de acceso, desde el graderío a la pasarela del *ambulacrum*, mediante la colocación de maderas de traviesa con sus barandillas también de madera. También comenzaron los trabajos de refuerzo de la pasarela del *ambulacrum*, colocación de rodapié perimetral, así como la ejecución del entarimado en las zonas de las puertas que daban acceso a esta pasarela, con sus respectivas barandillas, todo ello de madera. Además, se colocaron las réplicas de las columnas existentes anteriormente. Dichas replicas se había ejecutado con moldes desmontables realizados con silicona de moldear y refuerzos de fibra de vidrio. Una vez realizado el molde se procedió a la ejecución de la réplica mediante el vaciado en piedra artificial con marmolina impalpable en el mortero. Durante el mes de marzo finalizaron los trabajos en la *frons pulpiti* y se ejecutaron los trabajos relativo a la protección de las pinturas, siendo necesario para ello la disposición de un vierteaguas sobre los muros de las pinturas de aluminio lacado. En la zona donde las pinturas estaban situadas hacia el este se dispuso un acristalamiento con vidrio *float* incoloro de 4 mm de espesor y lámina transparente SH4CLARL de 3M, con protección a la radiación UV de un 99%.

Fig. 449: Disposición de la escalera externa de la *cavea* junto a la puerta *pylon* (Fotografía: autor).

Fig. 450: Disposición de la estructura metálica de la escalera oriental de la *frons pulpiti* con restos originarios bajo la misma (Fotografía: autor).

Fig. 451: Reposición con peldaños de madera de la escalera occidental de la *frons pulpiti* (Fotografía: autor).

Fig. 452: Reparaciones en la pasarela de madera del *ambulacrum* (Fotografía: autor).

Fig. 453: Disposición de escaleras de madera en la *cavea* sobre la posición de las antiguas *scalariae* como se observa en la parte inferior (Fotografía: autor).

Fig. 454: Reposición de las réplicas de los fustes en la zona situada entre *valva regia* y *valva hospitalia* occidental (Fotografía: autor).

Fig. 455: Finalización de las reparaciones de la *frons pulpiti* (Fotografía: autor).

Fig. 456: Protección frente a la lluvia y frente a los rayos ultravioleta de las pinturas del frente escénico (Fotografía: autor).

Fig. 457: Dos aspectos de las escaleras, a la izquierda la escalera externa de la *cavea*, a la derecha la escalera del *vomitorium* del tribunal (Fotografía: autor).

Fig. 458: Aspecto final de la pasarela superior (Fotografía: autor).

Fig. 459: Aspecto de la reposición del *balteus* (Fotografía: autor).

Se realizaron varios trabajos, rematando todas las actuaciones descritas en el proyecto. De esta manera se dispuso el cableado de las barandillas mediante la colocación de varios cables trenzados de acero inoxidable de 2mm de espesor. También se colocaron en las barandillas de

madera, de las pasarelas y escaleras de madera, doble cuerda de nylon de 35 mm. También se realizó el recibido de varias piezas de *balteus* colocándolas en su situación original previo pegado de fragmentos sueltos mediante adhesivo epoxi, las cuales se apoyaron sobre una pieza metálica de acero inoxidable. Las obras concluyeron el día 15 de abril de 2013.

4.13.7 Conclusiones y resultados

Las actividades realizadas durante 2012 consiguieron finalizar aquellos detalles que habían quedado inconclusos en las intervenciones de 2011, debido a la premura de tiempo y al agotamiento de los recursos disponibles. De esta forma se consiguió llevar a término los objetivos que ya se habían señalado en la actuación de 2011 con los criterios allí señalados. El mayor conocimiento del teatro y de sus características permitió mejorar los resultados.

Además de la mejora en la conservación de los diferentes elementos en donde se desarrollaron las actuaciones, la adecuación de las escaleras del *vomitorium* del *tribunal*, de la escalera entre *aditus maximus* y *vomitorium* y de la adecuación de la puerta *pylon* implicó una mejora significativa de la accesibilidad. A partir de este momento era posible acceder con facilidad a la zona del *ambulacrum*, también a través del *aditus maximus* se permitía acceder directamente al nivel de la *media cavea*. Esto implicó una nueva forma de funcionamiento del teatro que recuperó de esta manera parte de los accesos originarios del edificio.

Fig. 460: Aspecto general de la *frons pulpiti* y la *proedria* tras la realización del proyecto (Fotografía: autor).

Fig. 461: Otro detalle del resultado final (Fotografía: autor).

Fig. 462: Detalle de la zona de la *proedria* con la reposición del *balteus* (Fotografía: autor).

4.14 EL PROYECTO DE REFORMA DEL CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE 2012

4.14.1 Antecedentes

Las labores de conservación de la iglesia de Santiago iniciadas en 1999 provocaron la intervención en el teatro a través de un proceso que culminó en 2007. La importante relación de proximidad entre la iglesia de Santiago y el teatro romano produjo el inicio de las labores en el teatro. Esto se debía a que históricamente el templo foral sobre el que se había edificado la iglesia de Santiago estaba realizado a escasos metros del teatro.

En 2012 y tras las importantes actuaciones desarrolladas en el teatro, esta relación de proximidad e interdependencia volvió a surgir. Sobre la iglesia se habían realizado otras dos intervenciones: la adecuación a centro de interpretación en 2002, y la dotación de contenidos expositivos en 2005. La realización de las importantes actividades de conservación del teatro planteó la necesidad de revisar la disposición del centro de interpretación, para mejorar los contenidos en relación con el teatro y para alojar en su interior una selección de las mejores piezas de arquitectura decorativa originales, junto a una colección de réplicas de la estatuaria encontrada durante las excavaciones arqueológicas.

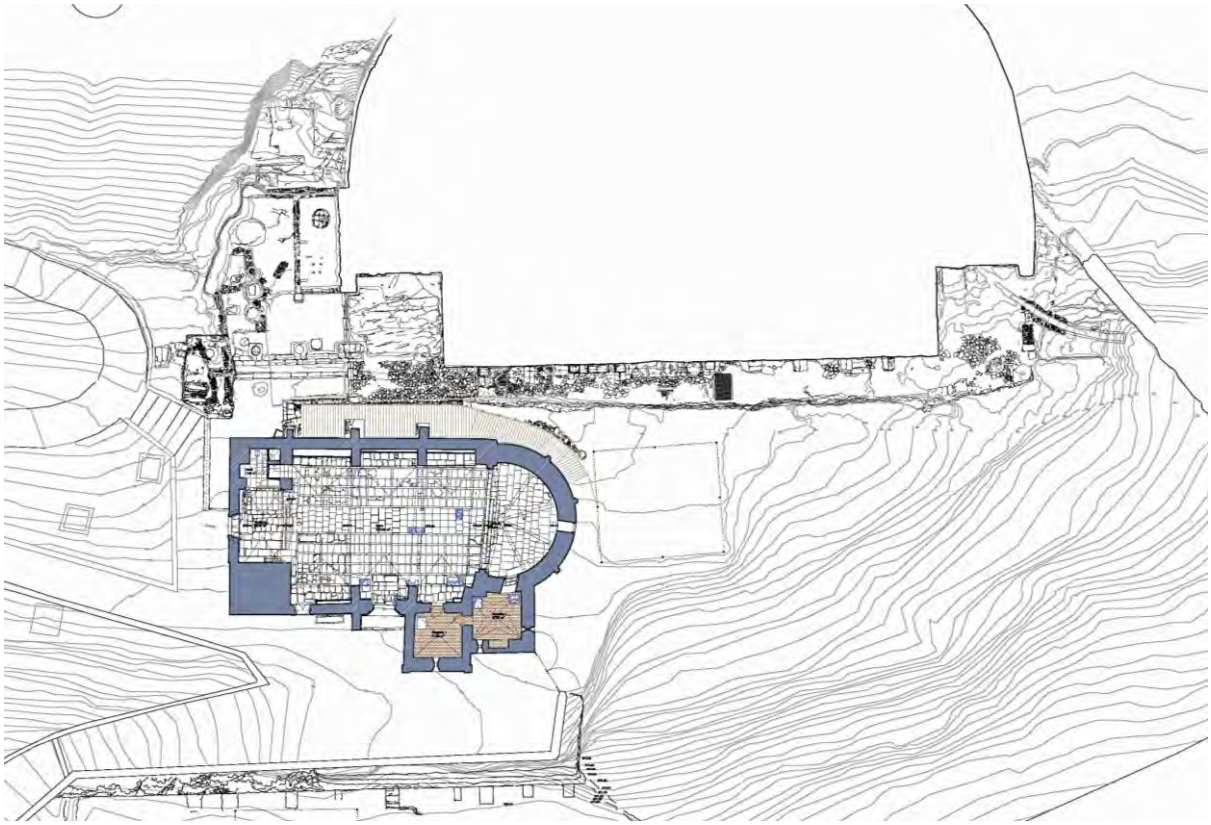


Fig. 463: Aspecto de la ubicación de la iglesia de Santiago sobre el templo foral y junto al teatro (Plano: (Viola Nevado, 2012)).

De esta forma se mejoraba el contenido expositivo y se vinculaba más estrechamente al teatro, a la vez que se preservaba en el lugar de su hallazgo y se exhibía parte de la colección de arquitectura decorativa encontrada. Para el resto de las piezas de arquitectura decorativa (cornisas, columnas, basas y capiteles) se había habilitado una nave situada en la parte baja del muro foral. De esta forma, la totalidad de los hallazgos del frente escénico en cuanto a piezas de granito o de granito estucadas de cornisas, fustes, basas y capiteles, quedó en su lugar de hallazgo.

Por otro lado, se continuaba con la investigación arqueológica que se desarrollaría en las zonas de conexión entre el templo foral y el teatro, y también en la zona de conexión del

templo foral con el muro foral, debido a que las excavaciones realizadas cuando se llevó a cabo la adecuación como centro de interpretación en 2002 habían dejado una serie de incógnitas que ahora se presentaban como importantes de resolver.

El proyecto se encargó al arquitecto Manuel Viola Nevado. Las actuaciones de arqueología se encargaron a Carmen Pérez Maestro. Este proyecto se de denominó "Actuaciones en el entorno del teatro romano, centro de interpretación, excavaciones y consolidación de restos arqueológicos" y contó con un presupuesto de 73.404 €. La obra fue adjudicada a la empresa Restauraciones García Álvarez S.L.

4.14.2 Estado del edificio

La iglesia de Santiago se presentaba en un estado semejante al de 2005 cuando se habían finalizado las obras de adecuación como centro de interpretación. El hallazgo de piezas durante las excavaciones del teatro había producido que algunas de ellas fueran trasladadas al interior del centro, antigua iglesia, modificando el esquema original de exposición. El entorno exterior se había visto modificado y afectado por las excavaciones del teatro que se venían realizando desde 2007. Estas habían modificado la zona de la entrada este, la zona del ábside y la zona norte. En esta parte tras las excavaciones realizadas se había dispuesto una pasarela de madera durante las primeras actuaciones de conservación de 2010. La apertura del acceso por la *porticus* monumental septentrional del foro y por la *versura* occidental del teatro y parte de la *porticus postscaenam* hacían innecesaria esta pasarela y de hecho, ahora se planteaba realizar una excavación arqueológica bajo la misma para investigar la conexión entre la iglesia medieval y el edificio romano subyacente.

Fig. 464: Dos aspectos de la cara septentrional de la iglesia de Santiago que deja a la vista el muro de cierre septentrional del templo del foro. A la izquierda, aspecto de las excavaciones de 2008 (Fotografía: Santiago Guerra). A la derecha, el estado al inicio de la actuación con pasarela de madera existente (Fotografías: autor).

Fig. 465: Plano de los restos del templo foral más allá de la pared norte de la iglesia de Santiago (Dibujo: (Viola Nevado, 2012)).

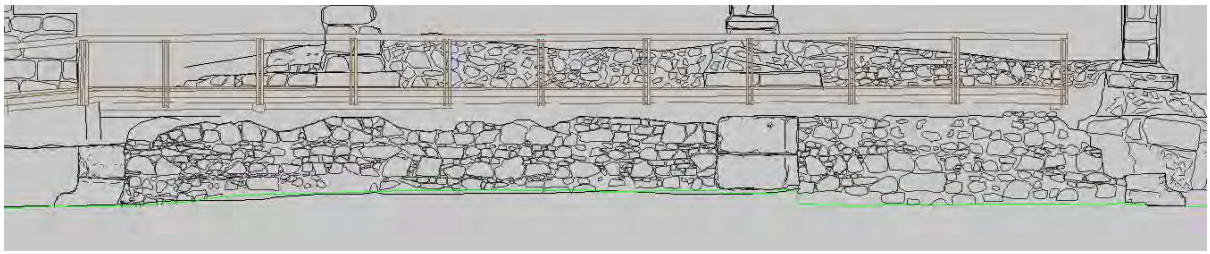


Fig. 466: Alzado del muro septentrional del templo foral con la pasarela de madera dispuesta en 2010 (Dibujo: (Viola Nevado, 2012)).

El interior del centro de interpretación presentaba un aspecto de desorden. Se habían mezclado las piezas de la arquitectura decorativa recogidas en el centro, creando una situación que debía revisarse, a lo que se añadía la cantidad suplementaria de piezas de arquitectura de la *frons pulpiti* que se pretendían integrar.

Fig. 467: Aspecto del interior del centro de interpretación en 2012 antes de la reforma (Fotografías: autor).

Fig. 468: Otro aspecto del centro de interpretación antes de la realización de la reforma de 2012 (Fotografía: autor).

En la zona de la *porticus postscaenam* se presentaba la situación de una excavación arqueológica que había tenido que ser interrumpida por la finalización de la etapa anterior. Ello había supuesto que no se habían alcanzado los objetivos científicos. Por ello se proponía continuar la excavación en esta zona extendida hasta el ábside de la iglesia de Santiago y la parte situada al norte de la iglesia. En la zona norte del templo foral se proyectaba mantener la parte vista del templo protegida y visible.

En la zona de la *porticus postscaenam* se planteaba continuar con las investigaciones hasta donde fuera posible. Por el momento en la parte occidental se había descubierto la antigua calzada del *decumanus* que había sido afectada por la construcción del teatro que la había roto y, posteriormente, por la construcción de la *porticus postscaenam* que la había obliterado. Esta calzada desaparecía en la zona cercana a la *valva regia* debido, por un lado, a la excavación de silos medievales y por otro, a la excavación de las zanjas de cimentación de las pilastras que adosadas a la parte posterior del muro trasero del edificio escénico correspondían al pórtico septentrional de la *porticus postscaenam*.

Fig. 469: Vista general de las pilastras adosadas al muro del edificio escénico en 2012 (Fotografía: autor).

Fig. 470: Pilastras de la parte oriental al inicio de la actuación de 2012 (Fotografía: autor).

Fig. 471: Pilastras de la parte occidental. La zona de expolio más cercana al borde derecho de la figura sería la pilastra número 5 occidental de la que no ha quedado ningún resto tras ser expoliada. Situación al inicio de las actividades en 2012 (Fotografía: autor).

Fig. 472: Pilastras 3 y 4 occidentales y pedestal situado entre las mismas. El pedestal está lujosamente decorado con chapado de mármol en la base y con moldura de mármol en la transición a la parte superior. En la parte superior se pueden ver los restos de los anclajes de las placas de mármol decorativas. En la zona comprendida entre la pilastra 3 y el pedestal se presentan manchas de óxido, posiblemente de elementos metálicos (bronce) relacionados con la decoración escultórica presumiblemente existente sobre el pedestal. Situación en 2012 (Fotografía: autor).

Fig. 473: Pedestal y su revestimiento con mármol *caristium* y *cipollino* (Fotografía: autor).

4.14.3 Ámbito de la intervención

El área de intervención comprendía la iglesia de Santiago y su entorno, donde se realizaron excavaciones arqueológicas. Así se actuaba sobre la parte norte en la zona del templo foral que sobresalía del perímetro de la iglesia. En la zona del ábside también se actuaba por la parte exterior. Se intervenía también en la zona sur de la iglesia y por el lado este en la zona anteriormente ocupada por la *porticus postscaenam*.

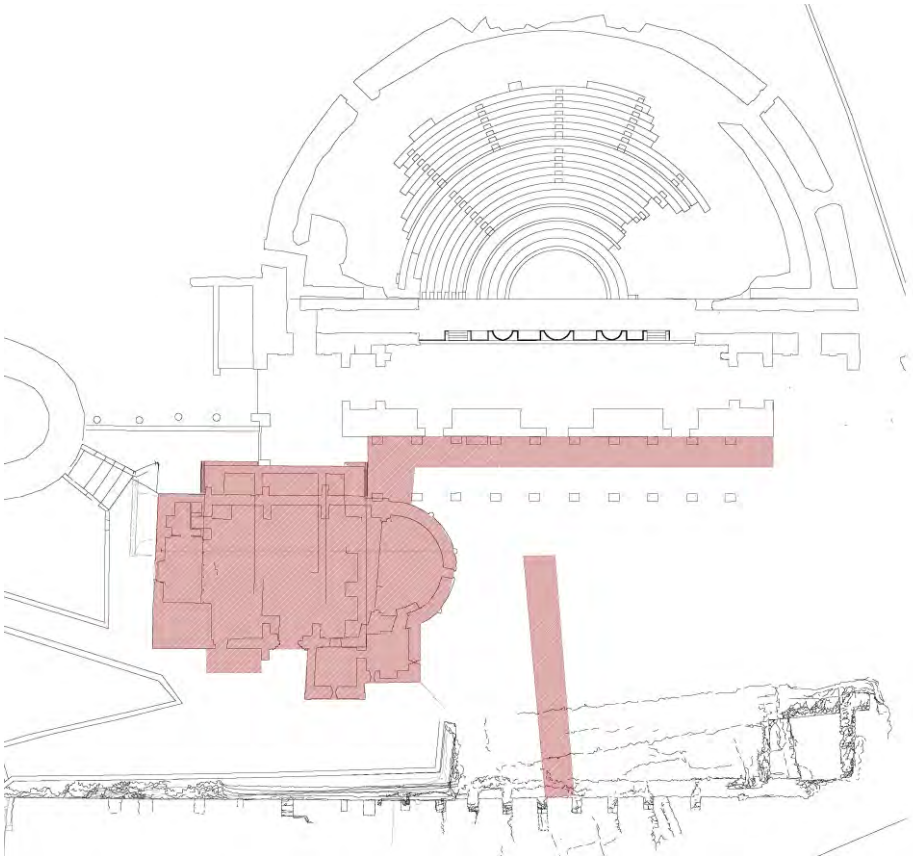


Fig. 474: Zonas de intervención del proyecto (Dibujo: autor).

4.14.4 Criterios y objetivos de la actuación

A continuación, se detallan los objetivos de este proyecto.

La implementación y mejora de los servicios de didáctica y comunicación pública del monumento. La consolidación, restauración y adecuación del entorno del monumento en las zonas de la *porticus postscaenam* o zona situada al sur del teatro, pórtico monumental de entrada, situado al oeste del edificio, y edificio situado bajo la iglesia de Santiago. Otro objetivo importante fue el desarrollo de la investigación científica de carácter arqueológico con ampliación de las excavaciones en la zona del pórtico situado tras la escena (*porticus postscaenam*) y en la zona del pórtico monumental, así como las relativas al edificio situado bajo la iglesia de Santiago y muro sur de contención situado a unos 15 m al sur de la iglesia. También se realizaron excavaciones en el interior de la iglesia bajo el pavimento.

Fig. 475: Sección transversal en la que se observa la presencia de los restos del templo foral subyacente junto a la *cloaca* del *decumanus* sobre el que se apoyó la construcción del teatro y posteriormente de la *porticus postscaenam* (Plano: (Viola Nevado, 2012)).

El criterio seguido era el de mejorar el estado del monumento. Por un lado, en cuanto a la comunicación pública, por otro mejorando el entorno y particularmente acometer las investigaciones de carácter científico arqueológico y de conservación y consolidación, para así asegurar la preservación del edificio y potenciar su relación con el entorno. Se trataba así de una intervención que combinaba diversos intereses que pueden resumirse en la musealización parcial, la continuación de la investigación científica y la preservación y conservación parcial que, en este caso, fue reducida al complementarse este proyecto con el anterior y ejecutarse los dos al mismo tiempo. Las intervenciones de musealización no planteaban ninguna afección sobre el monumento, aunque fueron muy relevantes de cara a garantizar la presencia de un centro de interpretación adecuado que acercara la realidad del edificio al visitante y ofreciese un contenido ordenado e integral que abarcase también a la totalidad del yacimiento arqueológico.

En el centro de interpretación se proponía realizar una modificación de los contenidos expositivos, así como de la disposición de la exposición. En el mismo ya se habían realizado modificaciones en 2011 incorporando parte de los importantes hallazgos realizados en el teatro.

La intervención incluía una reforma completa de la disposición de la exposición, incorporando nuevos elementos y redistribuyéndolos. En particular se proyectaba incorporar una selección de los elementos de arquitectura decorativa más destacados y habilitar para el uso de centro de interpretación las dos sacristías de la iglesia.

En el *porticus postscaenam* se proyectaba continuar con las excavaciones debido al interés que presentaba, así como a la serie de dudas que existían en cuanto a la relación de este espacio con el teatro. Se presentaba así un cambio de nivel de uso de la *porticus* que implicaba la obliteración de las estructuras preexistentes, entre ellas estaba la calzada del *decumanus* sobre la que se había implantado el teatro. También parecía haberse producido un tapiado de las *valvae* del teatro, lo que implicaba que el uso de esta zona era independiente del edificio

escénico. A la vez se desconocía la estructura de la *porticus postscaenam* por lo que se planteaba realizar una zanja de excavación que llegase hasta el muro de delimitación del foro.

Fig. 476: Situación de las excavaciones planteadas en la zona del *porticus postscaenam* y muro de contención de la plataforma (Dibujo: autor).

En cuanto a las investigaciones arqueológicas acerca del edificio subyacente a la Iglesia de Santiago, la superposición de las campañas de arqueología que habían afectado al interior y al perímetro de la Iglesia de Santiago habían evidenciado la presencia de un importante edificio de época romana. Por ello en el proyecto se destacaba la importancia de proseguir con estas excavaciones. Así se indicaba la conveniencia de demoler la pasarela de madera existente en la fachada norte para permitir la investigación arqueológica de esa zona. Esto pondría al descubierto el sistema de cajones sobre el que se sustentaba el templo, así como la parte este del *podium*. Posteriormente y según el desarrollo del proyecto se establecía poder hacer excavaciones en el interior en la zona del ábside, en la zona del arco triunfal y en la zona de la fachada sur.

4.14.5 Análisis y estudios previos

A lo largo de las campañas anteriores se había ido obteniendo una gran cantidad de información que fue analizada progresivamente. Por mi parte, comencé a realizar una serie de estudios en los que iba acumulando todo el caudal de datos que estaba disponible. Dentro de este proceso se obtuvo el control y la supervisión de los directores técnicos que fueron complementando esta información con otras de las que ellos disponían con el objeto de aumentar el nivel de conocimiento del edificio. Esta información se fue incorporando a las actividades que se desarrollaron. Así influían en las decisiones sobre las actuaciones de conservación de las estructuras y también sobre las decisiones de las excavaciones arqueológicas por realizar como ocurrió con las comentadas anteriormente en este proyecto.

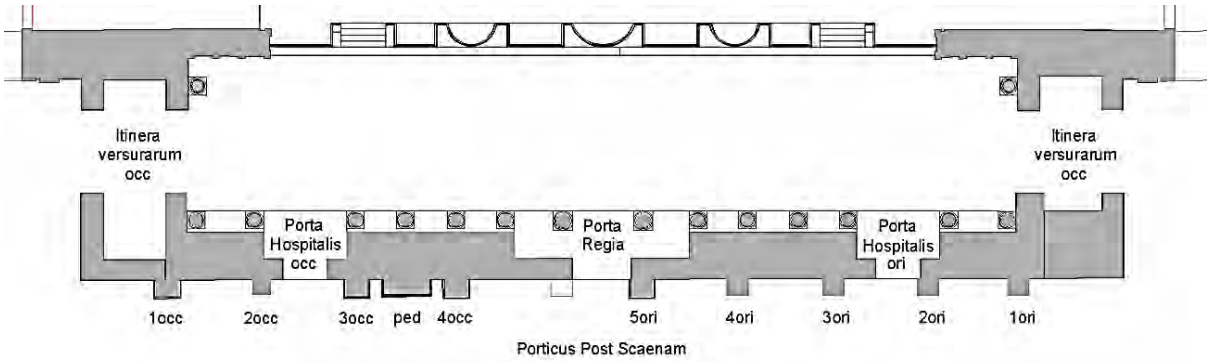


Fig. 477: Hipótesis de la disposición de la fachada de pilastras adosada a la parte posterior del edificio escénico en la configuración de la *porticus postscaenam* (Dibujo: autor).

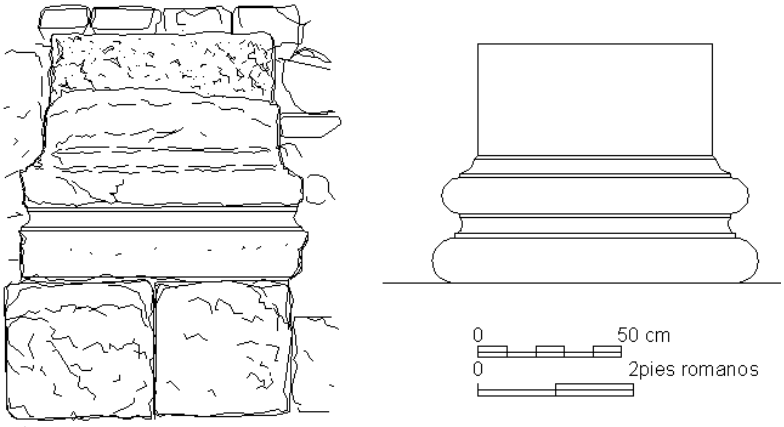


Fig. 478: Pilastras de la *porticus postscaenam*, estado actual y estado hipotético (Dibujo: autor).

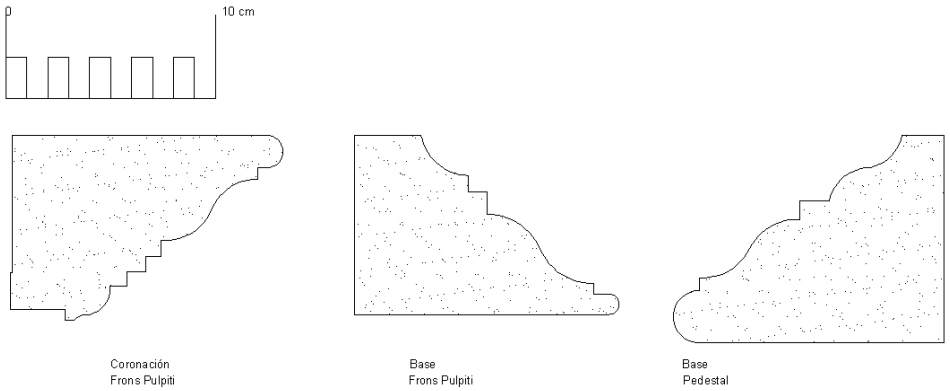


Fig. 479: Comparación de molduras de la *frons pulpiti* con molduras del pedestal de la *porticus postscaenam* probando su correspondencia (Dibujo: autor).

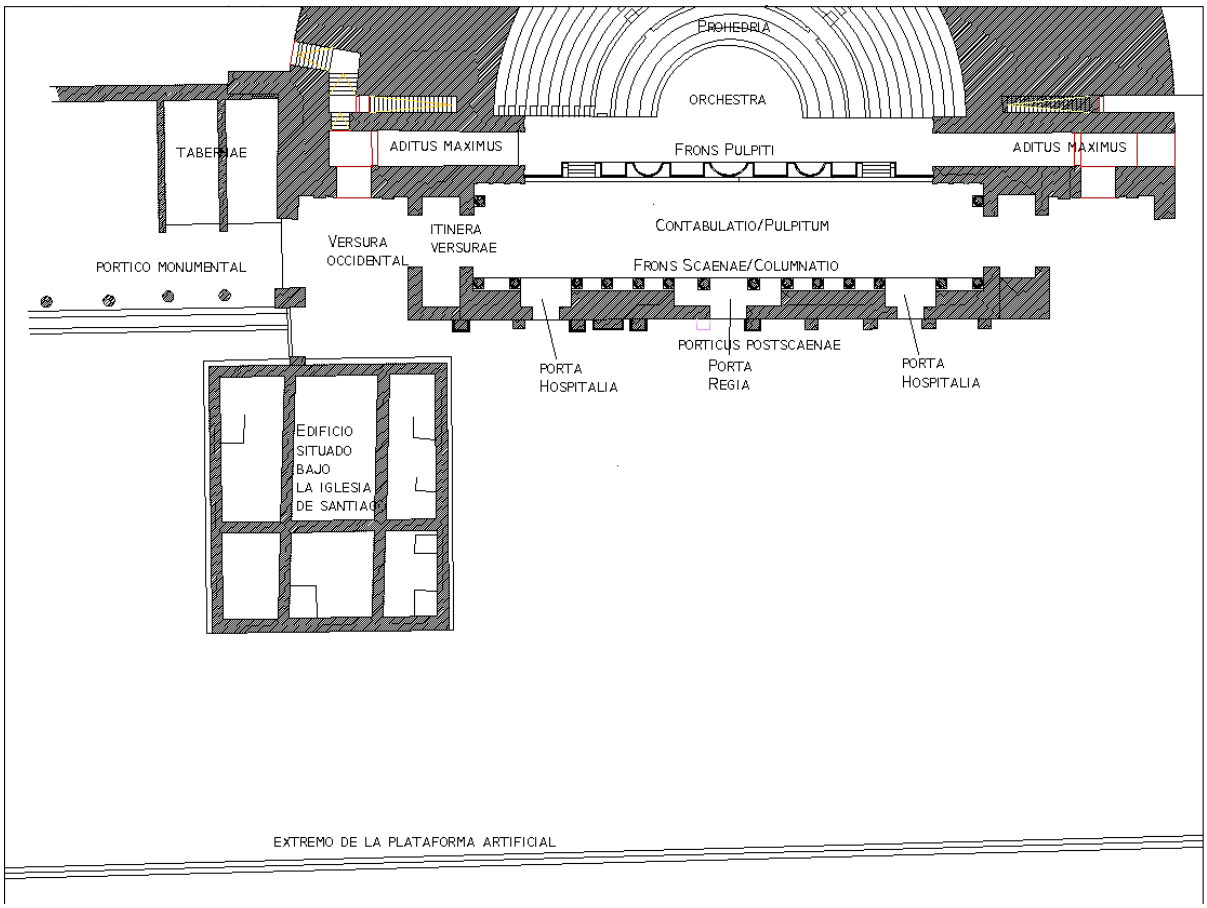


Fig. 480: Conjunto formado por teatro, edificio situado al sur del mismo y muro (Dibujo: autor).

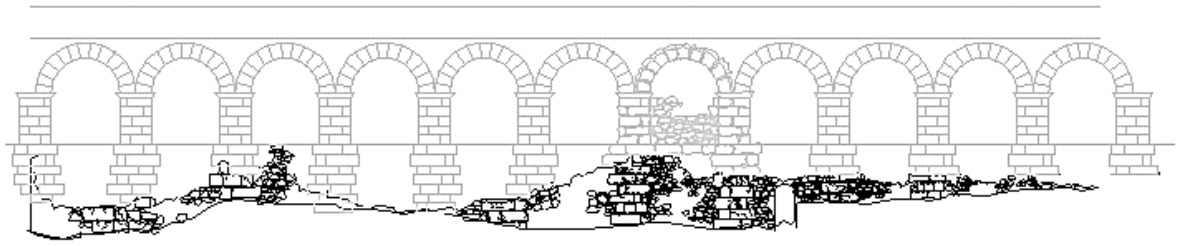


Fig. 481: Parte conservada del muro de contención e hipótesis sobre la coronación en función de la descripción (Dibujo: autor).

Esta situación de aporte continuo de conocimiento y de redacción de documentos que recabasen la información independientemente de la labor proyectiva del arquitecto y de la labor científica de la arqueóloga, combinando ambas corrientes en un solo camino, resultó muy positiva de cara al análisis y a configurar un cuerpo de estudios previos, ya extenso sobre el edificio.

A este aumento de los datos disponibles y del estado sobre el conocimiento del edificio se añadía la cantidad de aspectos que ya eran conocidos sobre los análisis de los materiales y sus características. No obstante, esta intervención sirvió para actualizar estos análisis y realizar nuevas pruebas de los materiales. En concreto las fábricas de la iglesia resultaron ser de una composición diferente y fruto de una técnica constructiva diversa de aquella que ya se conocía con mayor profundidad en el caso del teatro. Si bien la intervención sobre la arquitectura de la iglesia de Santiago se limitó a los paramentos, se estudiaron tanto los morteros de las fábricas

murarias como la composición de las cales que componían los revestimientos, que en algunos casos provenían de las actuaciones de 1999 y 2003.

Por lo que se refiere al diagnóstico seguido para determinar y fundamentar las actuaciones del proyecto fue muy útil el estudio de las intervenciones que anteriormente se habían llevado a cabo en la iglesia, ya que estas marcaban la pauta en muchos sentidos. Por ejemplo, resultaron muy importantes para definir las actuaciones en el subsuelo de la iglesia para la realización de la rampa del ábside o las catas arqueológicas. También en cuanto a la disposición de los elementos expositivos resultó importante revisar los criterios que se habían utilizado en el caso anterior y revisar las circulaciones y la disposición espacial.

4.14.6 Descripción de la actuación técnica y material

Las obras contempladas en el proyecto se iniciaron el día 20 de noviembre de 2012. Se comenzó con los trabajos de saneado de los paramentos en mal estado de la parte baja del muro exterior norte de la iglesia, así como su posterior revoco tradicional con cal aérea grasa envejecida en balsa de 2 cm de grosor medio, dosificación 1/3 ligeramente coloreado con pigmentos o tierras naturales.

Durante el mes de diciembre se realizaron los refuerzos de rellenos arqueológicos en la zona contigua a la iglesia, en su lado norte. Dichos rellenos se ejecutaron mediante una capa de mortero de cal con añadido de tierras, donde el mortero era graso de cal aérea apagada, en silo con al menos un año de apagado, y arena de rio 1/3. Antes de verter la capa de mortero de cal se extendió una tela separadora con geotextil Danofelt PY-150 de poliéster punzonado.

Durante el mes de enero se realizaron los trabajos de restauración y consolidación del muro situado contiguo a la iglesia en su orientación norte. Dichos trabajos consistieron en la limpieza en seco del muro de mampostería mediante brochas de cerda suave o cepillos de raíces, para descubrir las zonas arenadas, ampollas de pátina y fisuras de la fábrica, previa eliminación de cascotes, detritus y adheridos. Una vez limpio los paramentos, se procedió al rejuntado de la mampostería mediante mortero de cal aérea apagada grasa de dosificación 1/3 ligeramente coloreado con pigmentos o tierras naturales.

Fig. 482: Aspecto del inicio de las excavaciones de la zona septentrional del templo foral situado por fuera del perímetro de los muros de la iglesia de Santiago. También se observa la primera capa de mortero de cal de reparación de los paramentos de esta parte del edificio (Fotografía: autor).

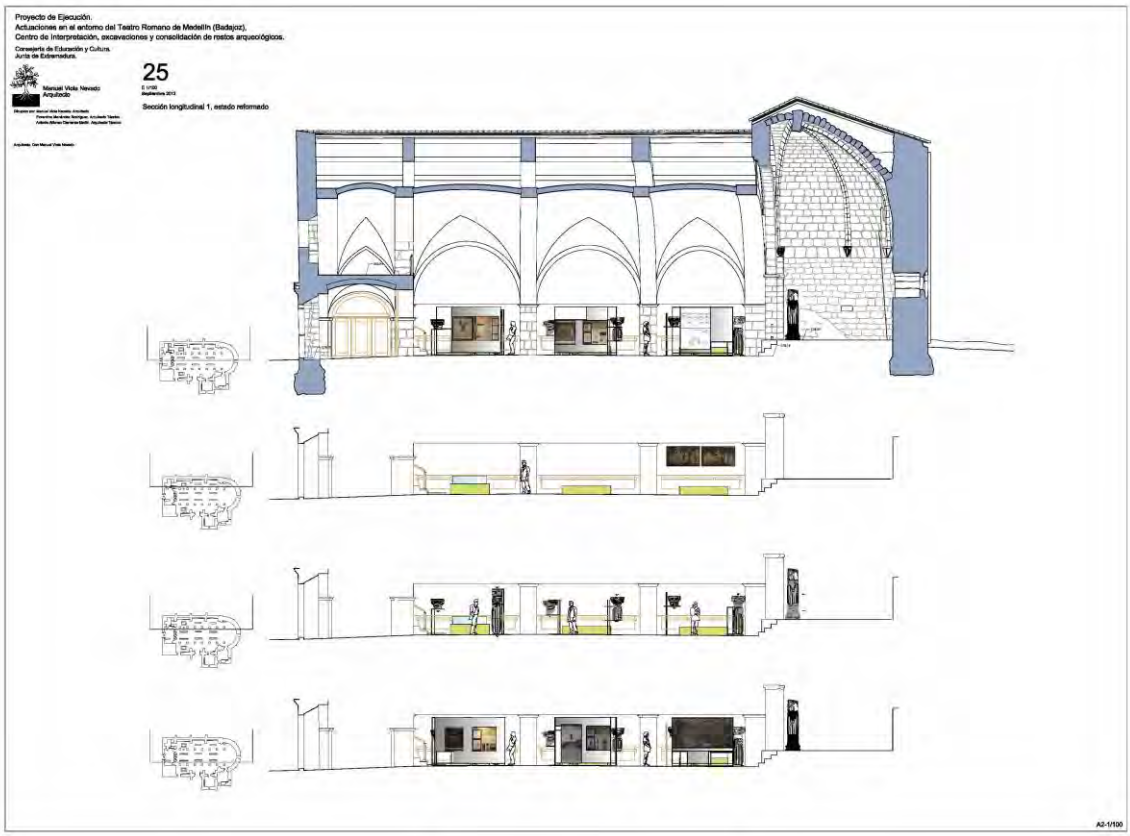


Fig. 483: Plano del proyecto sección transversal de la adecuación del centro de interpretación (Plano: (Viola Nevado, 2012)).

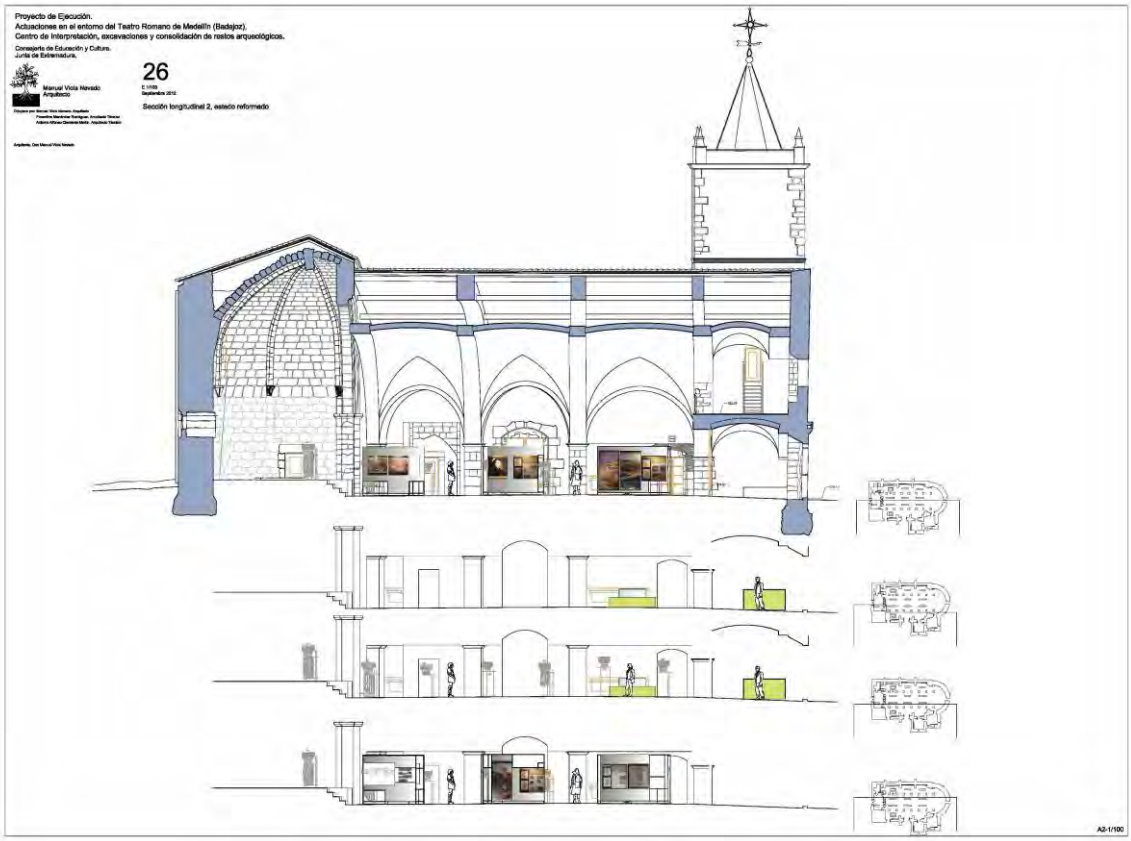


Fig. 484: Plano del proyecto sección transversal de la adecuación del centro de interpretación (Plano:(Viola Nevado, 2012)).

Fig.485: Aspecto de los terrenos situados junto al muro norte del templo foral con la protección aplicada de geotextil y mortero de cal para evitar su encharcamiento y destrucción. En esta zona las excavaciones habían puesto al descubierto las cimentaciones de los contrafuertes de la iglesia por lo que era importante la consolidación (Fotografía: autor).

Fig. 486: Vista de la adecuación de los paramentos externos del muro norte del templo foral (Fotografía: autor).

También comenzaron los trabajos de arqueología previstos en el proyecto, siendo la primera zona que se excavó la situada contigua al ábside de la iglesia, situada al norte.

Fig. 487: Aspecto del hallazgo del *podium* este del templo foral. Se observa como la fachada norte está cortada por la ejecución de la *versura* del teatro (Fotografía: autor).

Se realizaron los trabajos de excavación en el interior de la iglesia, en la zona del ábside donde posteriormente se realizó una rampa. También se hicieron varias catas puntuales para obtener información. En este mes también se iniciaron las excavaciones en el lado sur de la torre de la iglesia. Además de las excavaciones descritas anteriormente se iniciaron otras en la ladera.

En el mes de febrero se iniciaron las excavaciones en la zona de la calzada de la *porticus postscaenam* y finalizaron las excavaciones arqueológicas de la ladera. También se realizaron los trabajos de reposición del solado de la rampa del ábside con las mismas losas de piedra existentes sobre pendientes a base de argamasa de cal hidráulica y rejuntadas con mortero de cal aérea.

Por otro lado, de forma mecánica, pero con vigilancia arqueológica, se realizó la excavación de la escombrera. Esta escombrera provenía de las excavaciones originales de Mariano del Amo. En la zona excavada en el exterior colindante al ábside se realizó la ejecución de una solera para evitar la entrada de agua a la iglesia. Para ello se dispuso la manta de geotextil y se vertió una capa de grava y mortero de cal dándole la pendiente hacia el exterior. Después se le aplicó capa de mortero de cal para darle resistencia al solado. Además, una vez realizada la cata, junto a la torre en su lado sur, se procedió a su relleno disponiendo geotextil en todo el contorno interior previamente al vertido de las tierras y apisonado, finalmente se recuperó el pavimento.

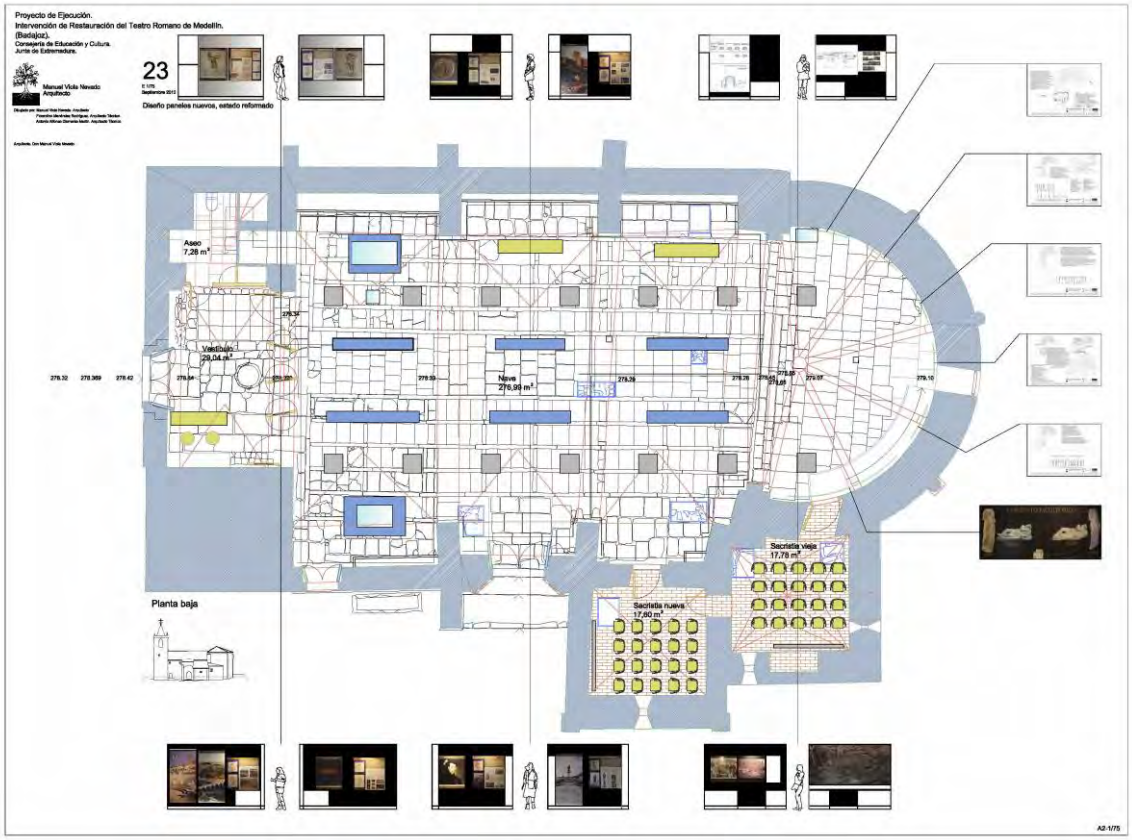


Fig. 488: Plano del proyecto. Planta de la adecuación del centro de interpretación (Plano: (Viola Nevado, 2012)).

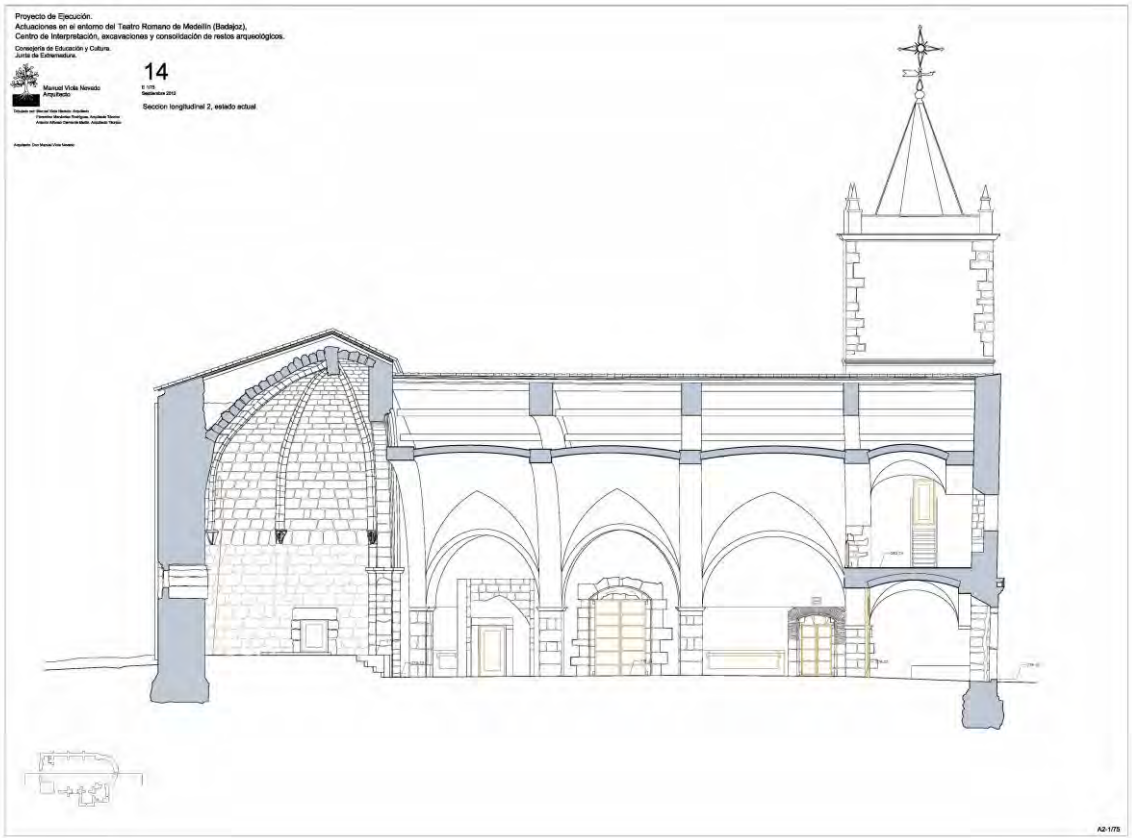


Fig. 489: Plano del proyecto sección transversal de la adecuación del centro de interpretación (Plano: (Viola Nevado, 2012)).

Fig. 490: Aspecto de la excavación en el ábside de la iglesia con la reapertura de la puerta que comunicaba la sacristía interior con el ábside (Fotografías: autor).

Fig. 491: Aspecto de la excavación realizada junto al muro sur de la iglesia de Santiago (Fotografía: autor).

Fig. 492: Dos aspectos de la excavación realizada en la ladera como un corte longitudinal en los terrenos previamente ocupados por la *porticus postscaenam* (Fotografías: autor).

Fig. 493: Aspecto de la excavación en la *postscaenam* con descubrimiento del muro de una casa romana de época republicana flanqueando la cara sur del *decumanus* sobre el que se asienta el teatro. Se observa también el descubrimiento de un silo de cimentación de las pilastras de la *porticus postscaenam* (Fotografías: autor).

Fig. 494: Aspecto de las excavaciones transversales a la *postscaenam* con hallazgo del muro de límite al sur (Fotografía: autor).

Fig. 495: Aspecto de la rampa realizada en el ábside de la iglesia de Santiago (Fotografía: autor).

Fig. 496: Aspecto de la remoción de la escombrera histórica de las excavaciones de Mariano del Amo (Fotografía: autor).

.

Fig. 497: Aspecto de la protección de las excavaciones junto al *podium* este del templo foral y ábside de la iglesia de Santiago (Fotografía: autor).

Fig. 498: Aspecto del relleno de la excavación realizada junto a la torre de la iglesia de Santiago en el muro sur de la iglesia de Santiago (Fotografía: autor).

Finalmente, una vez realizadas las excavaciones y la adecuación del interior de la iglesia de Santiago, se acopiaron en su interior las peanas y expositores para pintarlos y proceder posteriormente a su colocación. Durante el mes de marzo se realizó el picado del revestimiento de la zona baja de la torre en su lado exterior sur. Una vez picado y saneado se procedió a aplicarle una capa base de mortero de cal. Además, se realizó la reposición del solado en esta zona, el cual se había levantado para llevar a cabo la excavación arqueológica descrita anteriormente. Se procedió a la colocación de la barandilla metálica en la rampa, la cual daba acceso al ábside desde la sacristía. En el mes de abril finalizaron los trabajos de revestimiento en la zona baja de la torre situada al sur. Para ello se aplicó una capa de revoco de cal grasa envejecida en balsa, pigmentada con óxidos minerales y dosificada con áridos consiguiendo una textura y color similar a la existente.

Se desmontaron las carpinterías de la entrada de la iglesia o centro de interpretación para realizar las modificaciones previstas. También se realizó una primera disposición y colocación de expositores y peanas, que no fue la definitiva ya que poco después se modificó.

Durante el mes de mayo se realizan los trabajos en el interior de la iglesia, relativos al alumbrado en el interior además de las señales de emergencia previstas. También se procedió a la colocación definitiva de los expositores y peanas y cartelería explicativa correspondiente.

Fig. 499: Aspecto de la reparación de los revestimientos de la parte baja de la torre de la iglesia de Santiago (Fotografía: autor).

Fig. 500: Aspectos de las primeras pruebas de la reubicación de los elementos en el interior de la iglesia de Santiago, centro de interpretación (Fotografía: autor).