

## INTRODUCCIÓN

El teatro pompeyano que presentamos a continuación ancla su punto de partida primigenio en un primitivo proyecto de trabajo de carácter fundamentalmente tipológico, que nunca acabamos llevando a término; el estudio de las características romanas e itálicas de los teatros de la Bética.

En la Provincia Ulterior Baetica destacaron en la Antigüedad dos teatros de clara vinculación con Roma: el de Corduba y el de Gades. El primero, la insignia lúdica de la colonia cordubense y de la Provincia, porque es uno de esos nacientes edificios en querer adoptar en su forma y significado la nueva mentalidad teatral romana justo en sus inicios; la que emanaba de la remodelación augustea del teatro de Pompeyo y de la construcción del de Marcelo para la señalada fecha de los Ludi Saeculares. Años del 17 a. C., años de un nuevo siglo universal, por los que Córdoba venía de perfilar la ampliación urbana prevista en su nuevo estatuto colonial, que haría del teatro, culminado en la década siguiente, el primer monumento público celebrativo de tal expansión.<sup>1</sup> Es también el primero en provincias, y el único incluso por ahora, en transmitir además por medio de los *sedilia*<sup>2</sup> de su graderío el sentido triunfante y conceptualmente renovador que el mármol blanco asumió, además de en algunos edificio sacros,<sup>3</sup> en los teatros de la Roma de Augusto; momento en que el teatro pompeyano adoptaba el memorable calificativo *theatrum marmoreum*, debido a la reforma de su cávea con asientos de mármol de Luni, que le habilitaba como un protagonista principal en esos tiempos inaugurales del nuevo siglo de Apolo.<sup>4</sup> Y el segundo, porque se ha confirmado solventemente cuánto se intuía;<sup>5</sup> que al ser Balbo el Menor su constructor, cerca se debía estar de cuánto se hacía en la década de los años treinta-veinte a. C. en Roma. Las últimas investigaciones<sup>6</sup> han demostrado que, en efecto, este teatro gaditano fue construido directamente por Balbo poco antes de empezar las obras del que construyera en el Campo de Marte, tras su triunfo africano. Y que lo hizo con las maestranzas, las calidades y las ornamentaciones urbanas que le facilitaba su relación con los ámbitos ar-

tísticos que protegía la clase dirigente romana, algo que hace que el teatro de Cádiz sea, simplemente, el primer edificio público en Occidente en utilizar el mármol lusenense en una decoración que remite, tan de cerca, al estilo «segundo triunvirato» de los capiteles del templo de Apolo *ad theatrum Marcelli* o del templo del *Divus Iulius* entre otros ejemplos; algo que es, cuanto menos, emocionante.

Conociendo ahora estos datos a posteriori del teatro de Cádiz, se puede volver a afirmar que resultaba muy sugestivo discernir las conexiones de la Bética con Roma e Italia a través de la arquitectura teatral, indagar en el trasvase de préstamos arquitectónicos y explicar cómo las nuevas leyes augusteas de los años veinte a. C. se dejaban sentir súbitamente en esta provincia.

Para ello en su día pretendimos, en vano, ayudarnos sobre todo de la imagen de los teatros de Roma, con la intención de utilizarla en la indagación sobre qué rasgos de los teatros béticos debían concebirse como una clara referencia al ambiente capitalino, al modo en que Carlos Márquez había procedido exitosamente para explicar la arquitectura del Forum Novum de Colonia Patricia en relación al Foro de Augusto.<sup>7</sup> Se trataba de modo general de una cuestión de émulos y modelos, y de modo particular de las conexiones, de la hermenéutica y de la semiótica inherentes a la gestación de la arquitectura lúdica provincial.

Con tales monumentos, bien merecía el esfuerzo explicar cómo debía entenderse la arquitectura de los teatros que se construyen en la Bética de modo simultáneo en época de Augusto, con características arquitectónicas completamente diferentes y sin ninguna experiencia teatral previa de la que partir. Y dadas las conexiones con Roma de una provincia tan apegada socialmente a la *Urbs*, ya en estos momentos, nos parecía que los teatros béticos eran más sugestivamente interpretables arquitectónicamente en conjunto si se los miraba desde la imagen de los teatros de Roma, y de los construidos en las nuevas ciudades monumentalizadas desde época de Augusto sobre todo en el sector centro-septentrional de Italia. Esta cuestión de la difusión de los modelos permitiría quizás además poder precisar la capacidad económica y el grado de cercanía a Roma de las élites regentes de algunas ciudades, como Ángel Ventura había planteado para el mis-

<sup>1</sup> Para los distintos estatutos coloniales de Córdoba en la Antigüedad, recientemente: Ventura, 2008b, 85-106.

<sup>2</sup> Vid. Ventura, 2006, 99-147; Ventura *et al.*, 2002, 261-262; Ventura, 2008a, 180.

<sup>3</sup> La Eneida, a propósito del aspecto marmóreo y del sentido triunfal del templo de Apolo Palatino: «Ipse sedens niveo candentes limini Phoebe / dona recognoscit populorum aptatque superbis / postibus: incendunt victae longo ordines gentes / , quam variae longuis, habitu tam vestis et armi». Verg. *Aen.* 8, 722.

<sup>4</sup> Monterroso, 2009b, 29-45.

<sup>5</sup> Por ejemplo, Monterroso, 2006b, 27 ss., con propuestas precedentes.

<sup>6</sup> Borrego, 2010, e.p.; Ventura, 2010, e.p.

<sup>7</sup> Vid. Márquez, 2002, 169-180.

mo teatro de Córdoba,<sup>8</sup> y valorar el grado de permeabilidad que los gustos urbanos ejercían en estas provincias quizás geográficamente algo extremas, pero no por ello lejanas.

Pero el tiempo nos enseñó que la Bética no tenía un panoramano teatral completamente definido, y sobre todo, que Roma no fue jamás un anodino muestrario de formas. Ni siquiera de contenidos. Y en parte por ello, entre otras cuestiones de índole arqueológica puramente romana, nunca existió una imagen perfecta, canónica y sin alternativas en los teatros de la *Urbs* o de Italia; o al menos nosotros no la encontramos. Resultaba erróneo entonces, intentar tomar distintos rasgos seguros de los edificios itálicos o capitalinos que pudieran ser aplicables al conocimiento de los distintos teatros andaluces en conjunto. Y por ello nuestro primitivo proyecto de estudio tipológico de los teatros béticos quedó interrumpido. Y esto por varias razones. La primera, porque los teatros de Italia presentan numerosas variantes edilicias, y habría que haber referenciado primero con respecto a algún patrón determinado esas variantes, si es que éste existió alguna vez. Segundo, porque los teatros italianos muestran muy diversos grados de investigación, que poco han avanzado en los últimos años,<sup>9</sup> con teatros bien estudiados, como por ejemplo los de Ferento<sup>10</sup> o Trieste,<sup>11</sup> y con otros, fundamentales, en estado muy incipiente en términos de comprensión de su arquitectura; como los de Otricoli,<sup>12</sup> Cales,<sup>13</sup> Minturno<sup>14</sup> o Carsulae,<sup>15</sup> decisivos para conocer los precedentes y consecuentes de la arquitectura de los teatros de la *Urbs*. En tercer lugar, los teatros de la misma Roma presentaban tres estados de investigación distintos, que hacían infructuoso tomar ese infértil sentido literal del «modelo teatral romano» como un canon perfecto que aplicar en distintos lugares y en distintos edificios indiscriminadamente.

El teatro de Marcelo, en principio, pasaba por ser el edificio mejor conocido, y por ser el teatro construido por Augusto, el primer modelo en el que detenerse. Pero, del teatro del límite meridional de la *Reg. IX* faltaba, y faltan aún, muchas cuestiones arquitectónicas por

discernir. Prueba de ello es que tanto P. Fidenzoni<sup>16</sup> como A. Calza,<sup>17</sup> los responsables de que el teatro de Marcelo fuese recuperado monumentalmente en los comedios del siglo pasado, presentaron dos restituciones distintas del edificio a partir de una misma topografía del monumento, a lo que se añadía que la *Forma Urbis* ofrecía en conjunto una imagen diversa de las presentadas por estos dos autores.<sup>18</sup> Nada se conoce materialmente del exterior de la cávea, y casi nada del frente escénico, salvo cuanto muestra la *Forma Urbis*. Los trabajos de Calza y Fidenzoni ciertamente marcaron un antes y un después en la historiografía particular del Teatro, pero ambos se limitaron a proponer dos prístinas restituciones integrales en tanto que arquitectos; no a explicarlas paso a paso en su fragmentariedad germinal en tanto que arqueólogos.

Y sobre todo, se consolidaba con sus estudios una tradición de largo respiro que pretendía hacer de este edificio el prototipo canónico del teatro latino de Vitruvio. Lo que generaba como resultado ficticio un complejo edificio cerrado, es decir, un teatro donde las *basilicae* conectaban y enjataban una cávea perfectamente proporcionada en sus divisiones.

No obstante, toda una tradición planimétrica desarrollada durante quinientos años<sup>19</sup> había olvidado valorar este edificio respecto de algunos componentes romanos fundamentales: la intensa liturgia secular del Circo Flaminio; las consecuencias de su instauración delante del viejo santuario de Apolo Médico; la interrupción del paso triunfal que su nueva ubicación suponía;<sup>20</sup> las fuentes clásicas como Flavio Josefo, que informaban de la travesía de la procesión triunfal por el interior de los teatros de Roma; la manifiesta separación que la cávea y la escena adoptan en el dibujo del Teatro en la *Forma Urbis*; en fin, la falta de una topografía in situ solvente que explique por qué existe un pavimento de losas en dirección al Foro Holitorio, que no es el pavimento de las *basilicae*, y que no puede significar otra cosa que la existencia de una *via per theatrum* que, atravesando el edificio, consolidaba la antigua conexión litúrgica entre

<sup>8</sup> Ventura, 1999, 57-72.

<sup>9</sup> Compárese el estado de conocimiento de los teatros italianos en 1994 (Ciancio-Pisani 2004) con el del año 2003 (Tosi, 2003).

<sup>10</sup> Pensabene, 1989.

<sup>11</sup> Verzar-Bass, 1991.

<sup>12</sup> Pietrangeli, 1943.

<sup>13</sup> Pedroni, 2002, 49-56.

<sup>14</sup> Coarelli, 1989.

<sup>15</sup> Ciotti *et al.*, 1976.

<sup>16</sup> Fidenzoni, 1970.

<sup>17</sup> Calza Bini, 1953.

<sup>18</sup> Véase recientemente: Monterroso, 2009a, 3-51; Íd., 2010a, 15-55; Íd. 2010b, 195-233.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> El primer autor al que cabe el mérito de plantear estas dudas es Eugenio La Rocca: cf. E. La Rocca, 1993a, 109 ss.; Íd., 1993b, 17-29; Íd., 2007, 34-55.

Circo Flaminio y Foro Holitorio.<sup>21</sup> Demasiadas dudas como para aceptarlo como un modelo sin reservas.

El teatro de Balbo en Roma, que ya de por sí puede entenderse como el primer émulo urbano de los teatros de Pompeyo y Marcelo, resultaba interesantísimo de conocer. Pero, del teatro construido por el ilustre gaditano, no existen en la actualidad interpretaciones arquitectónicas globales. Nada se ha hecho, prácticamente, desde que G. Gatti diera un *colpo* monumental al conocimiento topográfico de la *Reg. IX*, ubicando correctamente en ella el teatro de Balbo y el Circo Flaminio.<sup>22</sup> Topográficamente muchas cuestiones quedaron bien precisadas, pero el siguiente paso, la interpretación arquitectónica en volumen y no en planta, queda todavía a la espera de futuros trabajos; más allá de que la *Crypta Balbi*, la *porticus post scaenam* del Teatro, goce de un estado de concomitamiento más que admirable.

Pero lo más impactante era que la topografía técnica in situ más moderna del primer teatro estable de Roma, es decir, el que marca el comienzo del modelo romano, el mayor de todos los construidos por siempre, el erigido por Pompeyo Magno en el año 55 a. C., databa, nada menos, que de 1837. Era la hecha por un gran estudioso del monumento como fue V. Baltard, pero en esencia, era la misma que Canina había realizado siete años antes; ambas con bastantes anomalías. A partir de ahí, sólo R. Lanciani, se preocupó de conocer y dibujar los restos del edificio pompeyano, pero más a partir de los datos de Canina, que de la realidad física de las estructuras, lo que explica también las inexactitudes posicionales de su planta. Por tanto, prácticamente desde mediados del siglo XIX la topografía de los restos del teatro de Pompeyo no se había alterado hasta la actualidad. Y de hecho, las plantas que todavía hoy suelen perdurar en la historiografía son las mismas de Canina y Baltard.

El *Theatrum Pompeium* poseía pues tres propuestas de restitución de su planta (entre otras muchas de menor entidad científica), y las tres distintas y con grandes variables métricas. Por tanto, el edificio que debía ser el más canónico era, precisamente, el más heterodoxo de todos, el más desconocido y el más sujeto a distintas interpretaciones. Y, sobre todo, su conocimiento arquitectónico estaba gravado negativamente por una imagen del templo de Venus Victrix que, sorprendentemente, no habría tenido precedentes similares y no habría dejado huella alguna posterior en toda la arquitectura teatral. Y

esto resultaba especialmente llamativo, por contradictorio, respecto de la filiación y perduración de las características arquitectónicas de todos los sectores restantes del complejo pompeyano en la arquitectura lúdica posterior: la *Porticus Pompeiana* deriva de ejemplos orientales<sup>23</sup> y motiva la canonización de la *porticus post scaenam* en la arquitectura teatral romana; la cávea explica numerosas soluciones arquitectónicas de la mayor parte de los teatros itálicos de época augustea construidos *in plano* y tiene precedentes en área campana y sannita;<sup>24</sup> y, por fin, el frente escénico, sin soldadura teórica con el hemicíclo en un primer momento habría tenido precisamente en el teatro de Marcelo su más cercano continuador. Impactaba, aturdía, el concebir y consentir el templo de Venus Victrix, y su incidencia en la imagen externa del Teatro, con una forma tan tipológicamente anómala, tan volumétricamente etérea y tan formalmente extraordinaria como la que propuso Canina y mantuvo Baltard; equilibrándose continuamente en su planta catedralicia,<sup>25</sup> como una vasta Saint-Chapelle en elevación, para sostenerse allá en los 45 metros de altura.

Claro es que ahora volvemos a escribir a posteriori, conociendo la viabilidad de unas ideas e hipótesis, que por este comienzo de trabajo, no tienen más solvencia que la de una mera intuición. Pero, sinceramente, aunque algo acicalados por el tiempo y por la redacción, estos eran los pilares que sustentaron los inicios de nuestro estudio arqueológico del teatro de Pompeyo del Campo de Marte. Y por ello, de modo global, insistimos de nuevo en que no existían en Roma unos modelos teatrales estándar que extrapolar a la Bética con celeridad historiográfica. Ante este panorama, mucho menos desalentador quizás de lo que aquí podamos plantear, la opción era clara: comenzar a iniciarse, *Roma terrarum degentiunque*,<sup>26</sup> en el estudio de los teatros urbanos, principalmente en el de Pompeyo, porque era el que más posibilidades de estudio anónimo y paciente ofrecía, y porque, deontológicamente, era el que más atención debía acaparar.

El enorme teatro pompeyano del Campo de Marte era un edificio anclado volumétricamente, sin razón ni solvencia, en el capricho heroico de uno de los grandes hombres de la historia militar de Roma, y entendido casi siempre desde la omnipresencia de esa Venus Victoriosa que habría ayudado a esquivar la tan recurrida prohibición de los censores de construir teatros duraderos en

<sup>21</sup> Una nueva interpretación de la forma de este teatro: Monterroso 2010b, 195-233.

<sup>22</sup> Gatti, 1979, 237-313.

<sup>23</sup> Como el Pórtico de Eumenes en Atenas y los de Esmirna o Tralles. Vit. 5.9.1. A propósito vid. Gros, 1978, 69.

<sup>24</sup> Concretamente en los teatros de Teano y Cales, construidos sobre substrucciones ya en el siglo II d. C.

<sup>25</sup> Como W. Trillmich reveladoramente bien nos la definió.

<sup>26</sup> Mart., 12.8. Para valorar el sentido de estas palabras de Marcial: Rodríguez Almeida, 2003, 43, n. 131.

piedra dentro de la primera milla urbana.<sup>27</sup> El templo de Venus atraía, también en la actualidad lo hace, casi toda la carga arquitectónica del Teatro, oscureciendo los avances, múltiples y nutridos avances, que en cuestión de edilicia y simbología escondía un prototipo al que, en nuestra opinión, no se ha conferido su justo puesto y mérito como cénit dentro de la historia de la arquitectura romana.<sup>28</sup> Prueba de ello es que la imagen del Teatro en el tiempo ha variado notablemente. Y sobre todo, la del templo de Venus: situado primero por Ligorio en el sector superior de la *regia* del frente escénico; luego por Du Perac, a partir de 1562, en el exterior del sector inferior del eje central del Teatro debido a la influencia de la *Forma Urbis*; y por fin, por Canina y Baltard en el mismo lugar pero a 45 metros de altura.

El problema metodológico a superar, era que nunca estas propuestas fueron explicadas arqueológicamente paso a paso, puestas en crisis golpe de pensamiento tras golpe de pensamiento, pues se sustentaban en la autoridad visionaria de quienes interpretaban el volumen de la arquitectura principalmente desde la lectura de las fuentes literarias. Cabe añadir a las incógnitas en el conocimiento arquitectónico del edificio, que las planimetrías realizadas por Canina, Baltard y Lanciani, contaban con notables diferencias interpretativas y de contenido entre ellas. Y cabe finalizar, si invocamos ahora la fragmentariedad material, la perversión estructural, la oscuridad espacial y las dificultades en las condiciones de análisis que presentan los restos del Teatro, que cualquier investigador que se adentrara en el estudio del mismo, estaría obligado a realizar nuevos trabajos de dibujo y topografía in situ, pero muro a muro por quien acaba escribiendo la interpretación edilicia en «formato word», si es que se quieren obtener soluciones satisfactorias: porque se trata de un monumento que debe ser aprehendido y posesionado en toda su multiplicidad de facetas y personalidades para poder ser escrito; y aun así esto no será nunca una garantía definitiva de éxito, pues todavía aploma a cualquier investigador inquieto que traspase los límites de sus adentros.

Por ello, antes de comenzar la hipótesis reconstructiva general, una parte fundamental de este trabajo será la descripción y estudio pormenorizado de todas las estructuras actualmente conservadas en esa parte del centro histórico de Roma que esconde al teatro de Pompeyo.

Tercer problema a afrontar, tras la preponderancia desmesurada de las fuentes y las parcialidades en la documentación estructural, es el uso casi exclusivo de la *Forma Urbis Marmorea* como método para reconstruir gráficamente el teatro de Pompeyo. Pero vaya subrayado

desde este instante que nunca se ha contado con los fragmentos originales de la *Forma* que representaban el Teatro, pues estos no se conservan más allá de la reconstrucción parcial y personal realizada quizás por G. A. Dosio en 1562 a partir de unos fragmentos perdidos que teóricamente constan en el Cod. Vat. Lat. 3439: punto de partida hasta la actualidad de todas las restituciones arquitectónicas del monumento.

El proceso de restitución arquitectónica del edificio ha partido tradicionalmente de someter la realidad arqueológica de los restos conservados a la imagen que del Teatro se propuso en 1562. Aun cuando se debía justamente haber procedido al contrario, pues debe ser la copia de la *Forma* la que deba pasar el examen de la arqueología, habida cuenta de que de fragmentos perdidos y de restituciones del Renacimiento se trata en el Cod. Vat. Lat. 3439. Por ello, hemos procedido de este modo al contrario, ya que consideramos errónea esa restitución renacentista, al igual que la restitución actual de la lastra 39 de la *FUM*. Hemos examinado la *Forma* a partir de la topografía de los restos y ello nos ha ayudado a proponer una alternativa para la imagen tradicional del templo de Venus y una nueva reconstrucción de la lastra 39.

A partir de todo ello, el núcleo de este trabajo y su objetivo de partida principal queda focalizado en el estudio arqueológico de los restos conservados y la propuesta de una nueva restitución del Teatro a partir de ellos. Partiendo de la nueva topografía realizada, sufragada por el Seminario de Arqueología de la U. Pablo de Olavide con el permiso de la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma (Prot. n.º 32950 de 11/11/04), hemos planteado esta restitución desde un objetivo fundamental: explicar y justificar arqueológicamente cada paso que vamos dando en nuestra restitución, con la intención de que el proceso de montaje de la nueva imagen del Teatro que ofrecemos sea discutible y desmontable en cualquiera de sus eslabones. Esto es lo más necesario, si se quiere proponer un modelo metodológico solvente, y por dos razones es fundamental; porque de ello dependerá la solidez de nuestra propuesta y la posibilidad de rastrear la huella del teatro pompeyano en otros teatros occidentales, como el caso de los béticos. Y porque sólo de este modo podemos evitar que otros investigadores tomen cuestiones erróneas de nuestro estudio, y que éstas se acaben proponiendo como verdaderas e influyan negativamente de modo terciario en el proceso de conocimiento de otros edificios teatrales.

Observará el lector atento, formado en planimetrías, que nuestras restituciones del teatro pompeyano no son perfectas respecto del purismo que requieren los dibujos

<sup>27</sup> Para estos condicionantes legales: Coarelli, 1997, 603-606.

<sup>28</sup> Salvo contados y notables casos, como Frézouls, 1974, 35-71 y 1982, 343-44 y Gros, 1994b, 287-307.

de arquitectura. Pero, no somos arquitecto y, como arqueólogo, no hemos querido voluntariamente reconstruir el Teatro como si nosotros fuésemos su constructor. Optamos por conservar y enfatizar el valor de la inexactitud, la parcialidad y la deformidad originales del monumento, porque también son fuente de conocimiento, como constata la topografía técnica realizada a partir de sus testimonios: esa fue realmente la realidad del Teatro en su día y seguro esa es la realidad de nuestra actualidad. La topografía es, en primer lugar, la imagen de la puesta en obra de los planos originales, y en segundo lugar, de la sufrida vida de las estructuras; sometidas en este caso a numerosos cambios en virtud de su convivencia urbana con la ciudad. Estas ruinas pompeyanas no nos consienten el dibujo de un teatro prístino en pureza lineal; pues la topografía demuestra que no hay dos muros con la misma alineación; no hay dos ambientes abovedados de las substrucciones con la misma anchura ni la misma amplitud angular; los pilares de la fachada no se alinean con los muros radiales a los que se enfrentan; estos jamás se cruzan en un mismo centro; los muros radiales externos no coinciden en el mismo centro que los internos; las dos mitades, norte y sur del Teatro no son completamente simétricas. Este es el teatro de Pompeyo hoy, porque lo que de él se conserva es su interior; la *substructio* de lo que era lo verdaderamente importante, el exterior de la cávea.

Por ello hemos querido respetar la realidad, a costa de haber dibujado un teatro pompeyano «no simétrico» ni «prístino»: pero en cambio el más real al que podemos aspirar.

Como arqueólogo clásico, sólo nos cumple escribir finalmente, que en el trasfondo de cada dibujo o cada idea que aportamos, está el trasfondo de la Historia; que es en definitiva la única que puede explicar cómo y por qué el monumento fue como fue, pues la arquitectura antigua no es comprensible sin el conocimiento profundo de sus tipologías. Por tanto, no nos sentimos autorizados a reconstruir el Teatro sólo pensando desde el punto de vista (fácil por actual y cercano) de las soluciones arquitectónicas más funcionales, vistas desde el prisma de la racionalidad arquitectónica de nuestro tiempo. Aunque estos valores siempre serán tenidos en cuenta, y gozarán siempre del rango necesario, la idea de poder reconstruir los edificios antiguos considerando mayormente parámetros constructivos, funcionales, racionales, orgánicos y, en definitiva, *modernos*, es completamente ajena a la concepción de los monumentos públicos con intenciones semánticas de amplio respiro en época clásica. Pues cuestiones como el ceremonial, la discriminación estamental, el uso, la visión, los condicionantes de la topografía histórica, la liturgia, o las intenciones se-

mióticas de la ornamentación son parámetros, que tratándose de un monumento antiguo, residen seguramente en la base de las soluciones puramente arquitectónicas. La combinación y debate sensato entre ambos polos será quizás, llegado el momento, la más aséptica de las actitudes interpretativas a afrontar.

Cada solución constructiva del Teatro se explica y se entiende en virtud de la autoridad de su momento histórico-arquitectónico correspondiente, algo que otorgará la configuración gráfica apropiada a unas formas determinadas. Por ello hay partes en nuestra reconstrucción que seguramente no sean agradables desde un punto de vista estético. Pero sí tendrán su necesaria lógica histórica, que entendemos es la que debe primar.

Pongamos ahora sólo dos ejemplos para ilustrar este maniqueísmo, que el lector podrá juzgar a continuación. El enorme podio que sustentará la *porticus in summa gradatione*, de más de cinco metros, o las anómalas escaleras de ascenso al templo de Venus Victrix, apoyadas en la misma cávea ya a unos treinta metros de altura. Ninguna de las dos soluciones quizás son estéticamente correctas ni agradables formalmente; pero para cambiarlas, debemos decidir si atender a la racionalidad funcional o por el contrario atender a las fuentes o el trasfondo histórico-arquitectónico del Teatro. Para dibujar unas escaleras distintas en el caso del templo de Venus Victrix, la única solución pasa por obviar la explicación que sobre las mismas nos ofrece Aulo Gelio cuando narra un suceso bien constatado en la historia del edificio: la inscripción del tercer consulado de Pompeyo en el epígrafe del frente escénico. Y para adelantar el podio de la *porticus* superior, de modo que resulte más bajo y funcional y que soporte además la *summa cavea*, como sucede en muchos teatros de época imperial, habría que retrotraer más de treinta años unas disposiciones legales que, sobre *discrimina ordinum*, sólo sancionará la Lex Iulia theatralis en época augustea, y que muchos teatros augusteos ni siquiera cumplen. Un último ejemplo: dibujar una escena pétrea de tres órdenes superpuestos, y cerrar el Teatro por medio de *basilicae* en época republicana, es pervertir todo discurso sensato del tratado de Vitrubio y alterar la evolución formal del teatro romano. No será fácil elegir, como se verá, llegado el momento.

Esta reconstrucción teórica del teatro de Cn. Pompeyo Magno en Roma que presentamos es sólo un paso más, sentido e intenso, en el secular camino de recuperación del conocimiento del edificio, deudora de cuántas la precedieron y grata a que futuros hallazgos y excavaciones la puedan corregir. Porque es el rescate del Theatrum Pompei el objetivo universal a cumplir. Y porque no merece menos un monumento como el que nos ocupa.

