

EL TEATRO DE MARCELO. UNA *ESPRESSIONE DI BELLEZA* EN LA TOPOGRAFÍA DEL CAMPO DE MARTE

Antonio Monterroso Checa

Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma - CSIC

Resumen

El Teatro de Marcelo fue sin duda uno de los edificios en los que Roma siempre se reconoció, y no sólo en la Antigüedad, sino también y con gran vigor en épocas posteriores. Queremos incidir aquí en uno de los procesos de diálogo entre monumento antiguo e indagación moderna que pertenecen a los siglos XVI y XVII, a través del análisis de las influencias que, como cánón arquitectónico que fue, ejerce el Teatro de Marcelo sobre la arquitectura del clasicismo romano a partir del Cinquecento. En este sentido no queremos soslayar que la recuperación de la memoria histórica del teatro a partir de estos momentos, forma parte de un proceso general de revivir la Antigüedad, que aquí particularizaremos como marco de lo anterior, en los estudios dedicados a la recuperación de la memoria topográfica y monumental de los tres teatros del Campo de Marte.

Riassunto

Il Teatro di Marcello fu senza dubbio uno degli edifici più significativi di Roma, non soltanto nell'Antichità, ma anche in epoche più tarde. Vorremmo approfondire in quest'occasione in uno dei processi di dibattito stabilito fra il monumento antico e l'indagine moderna che appartengono ai secoli XVI e XVII, attraverso l'analisi delle influenze che, come modello architettonico ebbe il Teatro di Marcello sull'architettura classicista romana dal Cinquecento in poi. In questo senso non vorremmo dimenticare che lo studio del teatro in questa epoca, fa parte di un processo generale di riscoperta dell'Antichità che sarà dimostrata attraverso gli studi di recupero della memoria topografica e monumentale dei tre teatri del Campo Marzio.

Introducción

Entre las próximas consideraciones, debemos destacar desde un principio aquéllas que entienden el tema de la belleza del Teatro de Marcelo en el sentido del concepto clásico de armonía, es decir, como uno de los principales motivos

que posibilitaron los inicios de su recuperación material y científica. En gran parte fueron los intentos de medida y aprendizaje de aquélla, fundamentalmente a través del análisis de los ordenes superpuestos de la fachada, los que motivaron el inicio de un proceso que en lo documental perdura desde el s. XV hasta hoy y que en lo material tiene dos hitos fundamentales. El primero de ellos en el Renacimiento, cuando Baldassarre Peruzzi consolida parte del teatro para cimentar sobre el mismo el Palazzo Savelli, trabajo que fue acompañado de uno de los estudios más específicos y detallados relativos a la arquitectura del monumento (*Fig. 1*). El segundo coincide en la primera mitad de s. XX con la obra de A. Calza y P. Fidenzoni y acabó por dignificar la imagen y memoria del edificio, aislándolo y despojándolo de todo el ambiente de miseria que desde tantos siglos ocupaba sus interiores y aledaños. Fue así como se sentaron las bases de la monumental imagen que del mismo se aprecia en la actualidad y es por ello por lo que el proceso de recuperación de la imagen prístina del Teatro de Marcelo encuentra una cesura palpable, en lo documental y en lo estructural, a partir de que el *Governatorato di Roma* pone en marcha la recuperación del edificio y la reorganización de la población que desde hacía siglos vivía en la oscuridad de las galerías internas del mismo allá por el año 1926.

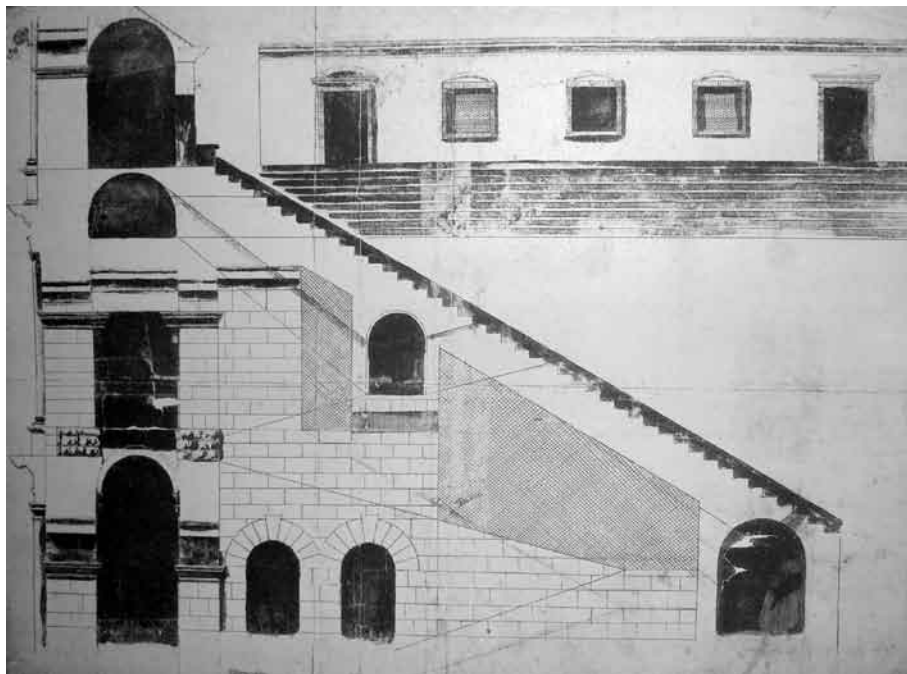


Fig. 1. Sección del Teatro de Marcelo. Diseño de B. Peruzzi (Uffizi Arch. 604).

El aprendizaje de la solemnidad del monumento a lo largo de más de quinientos años hace que las palabras con las que enunciamos este trabajo y que pretendemos destacar en estas líneas introductorias *-espressione di bellezza-* supongan la definición final, a modo de sentencia y desde un punto de vista expresivo, para un monumento cuya imagen ha ejercido tantas influencias científicas y estéticas dentro del desarrollo general del estudio de los monumentos clásicos de Roma.

El proceso de asumir la imagen del Teatro de Marcelo como canón estético comienza en los tiempos de Sangallo y Peruzzi, se concluye -desde el punto de vista de la originalidad- con la obra de Piranesi y es definido magistralmente por P. Fidenzoni. Suyas son las palabras citadas anteriormente, con las cuales el arquitecto definió la imagen que le inspiraba el Teatro de Marcelo y que aquí utilizamos en un sentido más amplio, no ya solo como definición de su imagen en particular sino para explicar qué inspiración motiva el dilatado y rico proceso de estudio de la misma. En este sentido el Teatro de Marcelo no solo fue como P. Fidenzoni apunta una *espressione di bellezza* contrapuesta a la de *forza* que inspiró certeramente en su opinión el Anfiteatro Flavio (Fidenzoni, 1970, 53). Pensamos que en sus palabras hay una definición más profunda, en el sentido en el que ya desde los primeros momentos en los que se estudiaban las proporciones del teatro, ese carácter suponía un hecho tangible, porque los restos del edificio eran ya una referente de majestad clásica. Este hecho fue algo asumido y transmitido desde el Renacimiento sin discontinuidad, dentro del panorama general de los estudios de todo tipo dedicados a los diversos aspectos de la imagen clásica del Campo de Marte. Será sobre todo a partir de aquéllos momentos, cuando, la armonía de las proporciones de los ordenes de la fachada del teatro, inspire los dibujos y bocetos que algunos de los más notables arquitectos de la época aplicarán a sus propias construcciones. Se construían entonces los primeros cimientos del aprendizaje moderno de la apariencia arquitectónica que el teatro dedicado por Augusto a su sobrino muerto debió lucir en la Antigüedad. Rescatamos aquí aquellas palabras con las que de forma tan concisa Fidenzoni definió el Teatro de Marcelo como marco en el que encuadrar un proceso de estudio y admiración dilatado en el transcurso de cinco siglos.

El Teatro de Marcelo, junto con el Coliseo en Roma y en menor medida con teatros como el de Pola o anfiteatros como el de Verona como demuestra Palladio (*Cfr.* Zorzi, 1959, 91 y ss), es el monumento que mejor inspiraba el aprendizaje de las proporciones clásicas del modelo arquitectónico de órdenes superpuestos. Los estudios de su fachada se aplicarán primero en los órdenes arquitectónicos de

los palacios renacentistas y después en las iglesias barrocas de Roma. La importancia que como referente de estudio asumen los restos del Teatro de Marcelo queda ejemplificada atendiendo a las agudas discusiones mantenidas sobre la similitud con la Antigüedad del orden toscano sin basa propio del teatro y de Borromini, frente al mismo orden con basa propio de Bernini y propugnado como tipo en su época. Se podrá comprender así que no solo el Teatro de Marcelo es un referente arquitectónico para la Roma Clásica, también influye de forma relevante en el desarrollo de otros de los periodos más conspicuos de la arquitectura occidental como son el Renacimiento y Barroco romanos.

Las proporciones de los ordenes dórico y jónico del patio de uno de los más grandes palacios cinquecentistas de Roma como es el *Palazzo Farnese* se basan en estudios que sus autores, Antonio Da Sangallo y Miguel Angel, realizaron tomando como modelo el Teatro de Marcelo (Pernier, 1901, 68). Del mismo modo, dentro de la obra de B. Peruzzi, encontramos un posible diálogo de influencias entre el edificio que para los Savelli el arquitecto construía encima del antiguo teatro y la fachada del *Palazzo Massimo alle Colonne*, su obra más afamada¹. Es posible, atendiendo a la apariencia de la fachada del Teatro de Marcelo una vez proyectada o terminada la obra de Peruzzi y la del palacio situado en el *Corso Vittorio Emanuele* -también curva, con orden dórico en el nivel inferior y dos niveles superiores con ventanales parecidos a los del teatro-, que exista la constatación visual de las influencias que la fachada del Teatro de Marcelo ejerció no ya en la obra de otros arquitectos que lo estudiaron, sino en la obra de quien lo remodeló y estudio con profundidad, tal y como demuestran los diseños reconstructivos de la apariencia prístina del Teatro que realizó Peruzzi y que conserva el *Gabinetto Nazionale delle Stampe* de Florencia (Fig.1 = Uffizi, n. 604; *Cfr.* Bartoli, 1915, Tav. CLV y CLXX; Pernier, 1928, Tav. XII y Calza, 1953, Fig.62).

Así los estudios de arquitectura relativos al Teatro de Marcelo acaban teniendo desde un punto de vista actual un doble valor: uno científico, en el sentido en que en la actualidad se cuenta con un detallado y prolífico conjunto de estudios acerca del monumento que han permitido recuperar con exactitud el conocimiento de su apariencia arquitectónica, y uno material, ya que algunos de esos estudios tienen una materialización práctica al servir de influencia para la confección de los proyectos de otros edificios.

1. Las labores realizadas en el Teatro de Marcelo se deben datar a partir de los momentos de la segunda estancia del arquitecto sienés en Roma, entre 1523 y 1527 aproximadamente (*Cfr.* Pernier, 1901, 60),

siendo pués posterior la proyección del palacio de los hermanos Pietro y Angelo Massimo que no se realiza antes de 1532 (Murray, 2002, 185).

De la misma forma, desde el Renacimiento hasta el s. XX, se ha ido gestando un nutrido conjunto de vistas testimoniales del monumento que, a través del grabado primero y de la fotografía después (*Vid.* Bernoni y Mammucani, 2001, 111-116; Brizzi, 1978, 33 y A.A.V.V, 2000, 37), ayudan a comprender la importancia que el Teatro de Marcelo asumía al ser entendido como uno de los referente primarios en los que revivir la memoria de la Roma Clásica. El Teatro de esta forma inspira un conjunto de estampas que al hacer uso de una imagen testimonial de la apariencia del edificio antiguo completan los itinerarios de viaje, guías de la Roma Antigua y diversos estudios de conjunto sobre la arquitectura de la *Urbs* que acaban por conformar un precioso repertorio gráfico a través del que se puede rastrear la evolución del uso dado al edificio, así como su repercusión inmediata sobre la apariencia del mismo.

Toda la creación o adopción de la imagen del Teatro de Marcelo como cánón de belleza se desarrolló dentro de un proceso de estudio evidentemente más amplio, que atañe a un discurso general de recuperación de la memoria del clasicismo antiguo. Dentro del proceso de rescate de la Antigüedad que se consolida a partir del Renacimiento, destacaremos aquí algunos estudios que teniendo por objeto el conocimiento de la topografía antigua de Roma permiten obtener una visión certera de cómo se recuperó la memoria topográfica y arquitectónica de los teatros del Campo de Marte. Es justo dentro de ese discurso general relativo a la topografía y arquitectura romanas donde encuentran, debido a su empaque y solemnidad, un realce particular algunos monumentos como el Teatro de Marcelo.

El Teatro de Marcelo forma parte de aquel conjunto de monumentos de la ciudad que preserva su memoria histórica en un excelente estado de conservación. Gracias al copioso número de fuentes antiguas, y sobre todo, a la constante lectura que a partir del Renacimiento se hizo de ellas, han quedado sólidamente fijadas gran parte de las vicisitudes acontecidas al teatro. Así es como llega a sernos bien conocido el proceso histórico del edificio durante la Antigüedad. Del mismo modo esta constante remisión a la precisión y veracidad de las fuentes a la hora de hacer un discurso acerca de la evolución del mismo desde un punto de vista cronológico, hace que su trayectoria histórica quede sólidamente recuperada hasta la actualidad. Será de este modo como se sucedan hasta casi nuestros días una serie de estudios de conjunto de la ciudad del Tíber en los que el Teatro de Marcelo goza casi siempre de las mismas consideraciones, ya que, casi todas sus descripciones, parten y finalizan en una enumeración de aquellos hechos que, relativos al teatro, se recogen en las fuentes clásicas. La remisión a éstas será acompañada de la ubicación del teatro dentro

del panorama de la ciudad de Roma en cada momento, es decir, aludiendo a que el viejo teatro forma parte de la propiedades de los *Fabii*, los *Savelli* o los *Orsini* según sea el periodo histórico en el que se realiza la descripción.

El Teatro de Marcelo hasta el Cuatrocento. Pervivencias de su memoria y nacimiento de una nueva imagen

A lo largo de toda la época altoimperial el Teatro de Marcelo sufrió algunas remodelaciones que si bien supusieron la restauración de algunas partes del edificio severamente dañadas a causa de distintos episodios, iban a preservar la prestancia de una construcción que ya en época romana gozaba de una admiración singular. Con posterioridad a las fechas de su inauguración en el año 13 (Cass. Dio. 54. 26. 1) u 11 a. C (Plinio. *Nat.* 8. 65) el teatro sufrió algunos daños, primero en los momentos del incendio de Nerón y posteriormente por el incendio provocado por los partidarios de Vitelio en el Campidoglio, origen de las intervenciones de restauración practicadas especialmente en la escena en época de Vespasiano (Suet. *Vesp.* 19)². Habrá que esperar hasta los tiempos de Alejandro Severo para tener constancia de nuevas operaciones en el edificio mencionadas por las fuentes (Hist. Aug. *Alex.* XLIV.7)³, si bien en opinión de Lugli para entonces, el Teatro de Marcelo, como el de Balbo y Pompeyo, estaba ya en avanzado proceso de abandono, lo que permitiría que en época de Graciano, Aviano Simmaco utilizase parte de sus bloques de travertino para restaurar el vecino Puente Cestio (*Cfr.* Lanciani, 1897, 19 y 493). Aún así parece ser que el teatro en tiempos de Ausonio⁴ gozaba de alguna actividad, ya que en el año 421 todavía el *praefectus urbis Petronius Maximus* procedió a sistematizar las estatuas del edificio (*Vid.* Lugli, 1970, 228 y Ciancio, 1999, 31). Se han de añadir a este dato las informaciones proporcionadas por el *Curiosum* y la *Notitia*⁵ (*Vid.* Valentini-Zucchetti, 1940/1953, I, 123 y 176), que apuntan un uso del edificio todavía en estas fechas así como el mantenimiento de gran parte de su antiguo esplendor. Pero poco después, hasta los momentos de Teodorico, que si bien restaura el Teatro de Pompeyo parece no haber intervenido en el de Marcelo (Pernier, 1901, 55), la ciudad había ya quedado sumida en un generalizado clima de expolio que debió dejar éste último muy próximo al nivel de desmembración en el que nos ha llegado.

2. "Ludis, per quos scaena Marcelliani theatri restituta dedicabatur, vetera quoque acroamata revocavera".

3. "Theatrum Marcelli reficere voluit".

4. *Lud. Sept. sap.* v. 40,41.

5. *Curiosum urb.*: " reg IX...[ibeatrum] Marcelli capet loca XX"; *Notitia reg. urb.* XIV "reg. IX... [ibeatrum] Marcelli capet loca XXD"

En este momento se podrían hacer válidas aquéllas palabras con las que, de un modo anecdótico y con carácter restringidamente genérico, F. Gregorovius fijaba el inicio puntual de la tragedia que supondrá el saqueo de los monumentos de Roma para la preservación de sus imágenes prístinas y clásicas “...*l'arco trionfale di Constantino chiude la storia monumentale della città, quella delle sue rovine si apre con la costruzione della basilica di S. Pietro, innalzata col materiale del distrutto circo de Caligola...*”

A partir de aquí la degradación del monumento se acrecienta. Hacia el año 500 verá las luchas entre cristianos y judíos, asentados éstos en las zonas vecinas al Teatro de Marcelo y el Pórtico de Octavia ya por entonces. Luego se suceden inundaciones y episodios varios, que harán reducir la imagen del teatro al “*spettro dell'antico... rasa la scena, abbattuti i matronei e la summa cavea per gli incendi, i terremoti e le spoliazioni, invase l'orchestra e la sotto-cavea dalle acque... il teatro venne abbandonato anzi tempo e diventò cava di marmo e travertino*” (Fidenzoni, 1970, 69).

Muy pocas son las noticias acerca del Teatro en el Alto Medioevo⁶, hasta el punto de que incluso en el *Itinerario de Einsiedeln*⁷ (Vid. Lanciani, 1891, 76) se deja de mencionar el nombre completo del edificio para enunciarlo muy sumariamente tan solo como *Theatrum*, cuando en la misma obra otros monumentos casi desaparecidos materialmente, como el Teatro de Pompeyo, aparecen con su nombre original. Sin embargo, la pervivencia del topónimo del antiguo teatro queda atestigüada en un documento fechado en el año 998 contenido en el *Regestum Farfense*, donde se testimonia quien fundó y donde el edificio que posteriormente albergará el *Palazzo Savelli*. Además, en la lectura de este documento se constata un estadio bastante antiguo de la actividad mercantil que vertebrará la vida social de los alrededores del teatro hasta la primera mitad de s. XX: *Benedictus filius stephani a Macello sub Templo Marcelli*⁸ (Hülsen, 1923,173).

En esta etapa medieval, dentro de una de las guías de Roma de la época como es la de los *Mirabilia*, se acabará por gestar un apelativo de un valor topográfico que creemos bastante notable, como es el de *Theatrum Flammineum*, que además es ubicado en el area de otro edificio que la misma fuente

6. Para una aproximación a la casuística general de la zona del Circo Flamínio en el Medioevo Vid. (Castagnoli, 1981, 47-52).

7. “*a porta sci Petri usque ad scum Paulum... theatrum, iterum per porticum...*”

8. Si bien se esgrime la palabra templo para referirse al teatro, queda claro que la confusión se produce solo

desde el punto de vista lingüístico y como ya apuntó Galletti lo lógico sería pensar en *sub teatro Marcelli* (Vid. Pernier, 1901, 55, n. 4). Aún así F. Gregorovius sostenía que el Teatro de Marcelo era confundido en la misma época con otros teatros, atribuyéndole el nombre con el que a veces se apelará al Teatro de Balbo, como es el de Teatro Antonino o Alexandrino.

refiere como *Circus Flammineus ad Ponte Iudeorum* (Vid. Pernier, 1901, 57-58 y Jordan, 1871, 615-617), entendiendo este último como el Ponte Fabricio. Así pues se usa para denominar el Teatro de Marcelo en época medieval parte del topónimo del edificio que dio nombre a la novena región augustea de Roma a la que pertenecía el teatro, la región *in Circo*. Este dato prueba no tanto la pérdida de la memoria exacta del nombre concreto del teatro como la correcta sapiencia y pervivencia de la relación que con el Circo Flaminio tuvo el Teatro de Marcelo en la Antigüedad⁹.

El Teatro de Marcelo en la Baja Edad Media quedará como fortín de algunas de las familias que se veían inmersas dentro del clima de luchas internas de la ciudad de Roma desde el s. X al XIV. Fue así como Pietro de Leone, según Pernier (1901, 56), ocupó con una fortaleza el Teatro de Marcelo en 1086.

Una imagen del Teatro ya ciertamente decaída hará de sustento para las construcciones que a modo de fortaleza ocuparán la superficie de la extinta *cavea*. La primera familia que ocupa con una vivienda señorial los restos del teatro, comenzando a forjar el aspecto de colina o monte con el que aquél será identificado con posterioridad es la de los Pierlioni, lo que determinó al parecer que el teatro se llamase Casa dei Pierlioni por el año 1105¹⁰ (Fidenzoni, 1970, 69). Por otra parte y en esta misma línea se puede deducir a través de dos testamentos legados por Giacomo Savelli, que ya por 1279 el sector del Teatro de Marcelo era conocido como *Mons Fabiorum* o *Faffò*, momento a partir del cual los Savelli quedarían instalados allí (Hülsen, 1923, 169-174). Ese topónimo encuentra hacia 1410 un cambio de denominación al documentarse en la zona una iglesia que en el *Catalogo Lignoriliano* viene llamada como Santa Cecilia *in Mons Sabellorum*, lo que conduce a Hülsen a suponer que ese toponimo designa la colina artificial engrandecida con la construcción del Palazzo Savelli encima de la *cavea* del Teatro de Marcelo¹¹.

La pregunta que Petrarca se hace en su obra *De remediis utriusque fortunae: Ubi theatrum Marcelli?*, fija el inicio de un proceso de estudio acerca del Teatro

9. Esta relación, que posteriormente pervive en alguna medida en el Renacimiento (*vide. Infra*), será casi olvidada gráficamente a partir de la Época Moderna y no será recuperada definitivamente hasta los estudios de G. Gatti publicados a partir de 1960.

10. Aun así se admiten ciertas dudas a la hora de adjudicar a esta familia la primera de las construcciones erectas sobre el edificio romano, ya que no parece haber memoria directa de la posesión por parte de los Pierlioni de esta zona del Teatro de Marcelo (Hülsen, 1923, 169)

11. Esta suposición quedó confirmada mediante

el hallazgo de un documento en el Archivo de la iglesia de *S. Angelo in Pescheria* en el que además de citar la zona como *Mons Sabellorum* o *Fabiorum*, remitiéndose al viejo topónimo, hay constancia documental de la continuidad de la actividad mercantil en el s. X en las zonas internas del Teatro de Marcelo. Estas actividades comenzarían en época de Trajano o incluso antes (*Vid. Ciancio Rossetto*, 1986, 9) cuando las galerías inferiores del teatro servían como zona de cantinas. Están documentadas epigráficamente las actividades de un *coactor* (*CIL*, VI, 33838 a.) y de un nutrido número de *sagari* (*CIL*, VI, 956, 9868, 10028).



Fig. 2. Teatro de Marcelo en la planta de Roma de Paolino de Venezia.

de Marcelo que hará cambiar las sumarias y vagas noticias medievales sobre el mismo por unos estudios muy detallados. De esta manera casi todos los libros de topografía realizados a partir del s. XV (*Vid.* Castagnoli, 1962, 1-12) no olvidarán aproximarse al Teatro de Marcelo. Es así como se pueden señalar que será a partir de Pomponio Leto¹² cuando se comience a identificar el Teatro de Marcelo con aquél edificio que según las fuentes clásicas había sido comenzado por Cesar y ultimado por Augusto. En el mismo clima literario relativo al teatro en concreto han de enclavarse los comentarios de autores como Andrea Fulvio y los escritores posteriores hasta P. Ligorio (*Vid.* Pernier, 1901, 65-66). Consecuentemente al crecimiento del conocimiento arqueológico del monumento crecerá la variedad de perspectivas y estudios relativos al mismo.

La ocupación de los restos superiores del Teatro de Marcelo con una fortaleza medieval haría que el vetusto edificio siguiese perteneciendo al conjunto de referentes monumentales de la ciudad durante ese periodo, tanto por su valor antiguo como por ser propiedad de alguna de las familias nobiliarias más influyentes en el desarrollo histórico de la Roma del Medioevo. Es de esta forma como ya en la planta de Paolino de Venezia de 1320 (*Fig. 2*) los arcos del

12. *De antiqua. Urb. Romae*, p.5.

teatro forman parte de una de las colinas artificiales generadas por monumentos antiguos dentro de los límites del centro monumental de Roma.

Los enmascarados restos del Teatro de Marcelo ya gozaban de la admiración de la ciudad. Es de este modo como se puede decir que las vistas de final del medievo que muestran la unidad de teatro y fortaleza constituyen el preámbulo del proceso de configuración de la *espressione de bellezza* de la que es objeto este artículo. Como ilustración de la imagen que el teatro mostraba después de todo el proceso de vicisitudes comentado se ha de recurrir a la planta de Taddeo Bartolo de 1414 y a otra de autor anónimo fechada en el primer cuarto de Cuatrocento (Frutaz, 1962, Tav. 150) (Fig.3) junto con la ya mencionada de Paolino de Venezia.

La planta de Roma de Paolino de Venezia, realizada conforme a un sistema gráfico muy sumario y con total ausencia de la proporción y el detalle es de un valor topográfico admirable. Muestra el conocimiento de la Roma antigua que se tenía en el s. XIV y a la vez cuales eran los monumentos clásicos más valorados. Entre ellos se encuentran apenas esbozados los arcos de la fachada del Teatro de Marcelo formando parte de una colina que se ha de identificar con el *Mons Sabellorum* descrito en los textos. Desde su sencillez, la planta de Paolino de Venezia llama la atención acerca del prestigio que en su momento ya tenían los monumentos representados. Para valorar en su justa medida el reclamo que siempre fue para la ciudad la imagen del teatro como expresión de majestad clásica, remitimos a las otras dos plantas de Roma mencionadas, mucho más elaboradas y por lo tanto más explícitas al respecto de lo dicho líneas arriba. La planta del autor anónimo (Fig.3) perteneciente al primer cuarto del Cuatrocento completa lo que por sus características técnicas la planta de Paolino de Venezia oculta. En el sector de la planta que hemos individualizado se podrá valorar cuales eran los referentes monumentales del Campo de Marte central que pervivían en el entramado urbano de la Roma del momento. Obser-



Fig.3. Teatro de Marcelo en una planta de Roma de un autor anónimo del primer cuarto del s. XV.

vando la imagen con la que se plasma el Teatro de Marcelo bajo la fortaleza Savelli se entiende que el proceso de estudio que acerca del monumento se desarrolla en el Cinquecento continua una admiración por el teatro más que consolidada en el tiempo. Junto a éste se observan otros monumentos clásicos como el Coliseo, la Columna Trajana, el Arco de Jano y el Arco de los Plateros, el Pantheon, el Ponte Fabricio, Cestio y Emilio en el curso del Tíber e incluso una estatua dorada a los pies del Coliseo que quizás haya que asimilar con el coloso de Nerón. Algunos de los monumentos enunciados conforman de casi todas las vistas referentes a la Roma clásica.



Fig. 4. Campo de Marte en el Anónimo de Mantova.

El conocimiento del Teatro de Marcelo subsistió de forma latente durante la Edad Media y fue aumentado de manera considerable a partir de los primeros momentos del Renacimiento. Los distintos autores, que a partir del Cinquecento analizan el desarrollo histórico del monumento, acreditan un conocimiento minucioso de la información transmitida por las fuentes antiguas, así como también de los cambios originados en el medioevo. El hecho de que estos autores recurran a las mismas fuentes y que casi todos coincidan en sus comentarios¹³ parece demostrar que en el Medioevo debió de existir un claro conocimiento de las fuentes antiguas relativas al Teatro de Marcelo que no han pervivido tal y como del mismo modo se observa analizando algunas planimetrías del final del mismo periodo y del Cuatrocento.

La visión de Roma y, dentro de ella, la precisión con la que se muestra el Teatro de Marcelo en el Anónimo de Mantova de hacia 1534 (Fig.4) -de una exactitud y un nivel técnico extraordinarios-, es buena prueba de la herencia que el Cinquecento toma de periodos anteriores.

13. Hay que considerar la evidencia de cómo hay algunos textos y diseños que sirven de inspiración o copia para otros.

Los teatros del Campo de Marte a partir del Cinquecento

Dentro del panorama científico que acerca de la urbanística de la Roma antigua se consolida en el Cinquecento existen distintos grados de conocimiento. Por un lado habrá monumentos que como el Teatro de Marcelo sean objeto de una recuperación científica profunda, la cual acabará definiendo con exactitud el monumento desde un punto de vista histórico y arqueológico. De otro lado el conocimiento de otros monumentos no alcanza el mismo grado de precisión, lo que motivará que el estado de conocimiento de los mismos se mueva siempre dentro de un clima de indefinición y fragilidad. Un caso preclaro para ejemplificar este hecho lo conforman los otros dos teatros del Campo de Marte como seguidamente veremos.

Atendiendo en conjunto a los tres teatros del Campo de Marte y teniendo en cuenta que las aproximaciones topográficas y arqueológicas relativas al Teatro de Marcelo están siempre amparadas bajo el manto que les confiere la imagen de un monumento distinguido dentro del conjunto de edificios más valorados de la ciudad, se puede rastrear la recuperación de la memoria arqueológica de los tres teatros a partir de un completo conjunto de cartografías pertenecientes al Cinquecento¹⁴. Un precedente cartográfico donde se observa una tímida recuperación arqueológica de la ubicación de los teatros es la planta elaborada por Alessandro Strozzi en 1474 dentro de un discurso topográfico relativo a la ciudad de Roma de su tiempo en el que se contemplan algunos edificios de la Roma Antigua. Es así como el Teatro de Pompeyo queda ubicado en los alrededores de la Plaza de Campo dei Fiori y el de Marcelo situado junto a la Iglesia de S. Nicoloa *in Carcere*. Posteriormente, en la planta de la Roma Antigua de Bartolomeo Marliano de 1544¹⁵ (Fig.5) se comprueba que el conocimiento del Teatro de Marcelo y de los monumentos circundantes se adecua en gran medida al conocimiento que la actualidad de la investigación arqueológica confiere a la organización topográfica de la zona. No se recoge el Teatro de Balbo, sí el de Pompeyo y si bien la ubicación de los distintos nombre de los monumentos en el plano no es exacta y si orientativa, resulta valiosísima la asociación topográfica que todos tienen entre sí. El Circo Flaminio queda situado

14. En este sentido se ha de señalar que si bien es cierto que en el repertorio cartográfico legado desde este momento no siempre se tiende a la exacta ubicación topográfica de los distintos monumentos recogidos como referencia, no lo es menos el hecho de que un análisis profundo de estas planimetrías que prime la asociaciones topográficas de los monumentos entre sí, soslayando la casuística formal de las representaciones propias de cada época, puede ofrecer

un completo panorama de cómo ha pervivido y a la vez de cómo se ha recuperado la memoria histórica de los edificios más señeros de la Roma Antigua, que aquí particularizamos en los teatros.

15. Para valorar la calidad de las aportaciones que los estudios de Marliano y Ligorio confieren al conocimiento topográfico de Roma *vid.* (Castagnoli, 1952, 97-102)

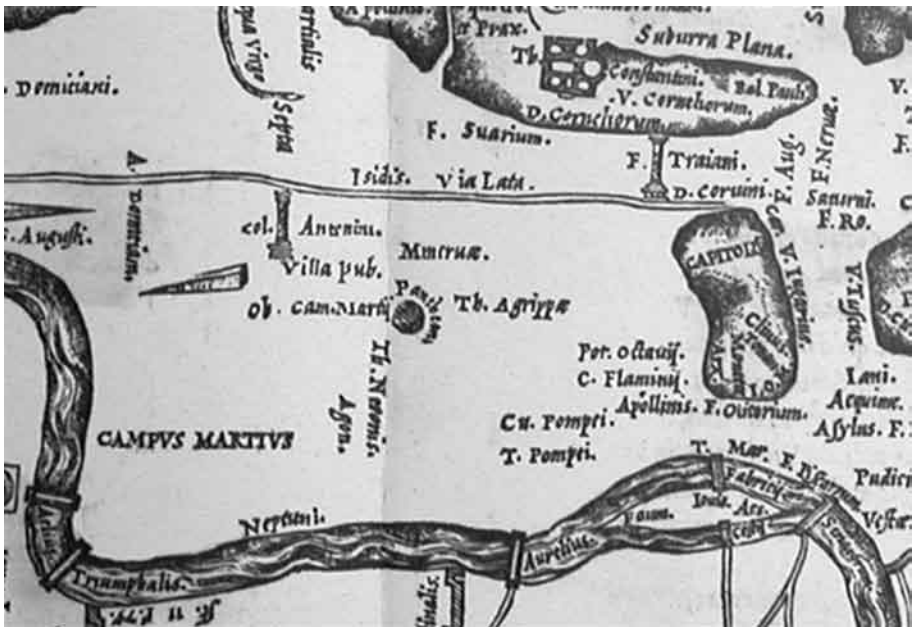


Fig. 5. Detalle de la planta de Roma de Bartolomeo Marliano de 1544.

entre el Templo de Apolo Sossiano y el Pórtico de Octavia, un lugar que nunca ocupó en los estudios relativos a la Topografía Antigua hasta las precisiones realizadas por G. Gatti a mediados del siglo XX¹⁶ cuando quedó demostrado que se debía cambiar su ubicación desde la *Via delle Botteghe Oscure* a la actual zona comprendida entre el Monte Cenci al oeste, el Pórtico de Octavia al norte y el Templo de Apolo y Teatro de Marcelo al este (Gatti, 1960, 3-12). Como se aprecia en esta planta, la posición del Teatro de Pompeyo dentro del área central del Campo de Marte es algo incorrecta, en el sentido en que la *cavea* se orienta hacia el norte, en dirección al Pantheon, algo que será una constante en las representaciones planimétricas del teatro.

Un panorama similar al anterior es el que queda recogido en la planta de Roma de Giovanni Oporino de 1551, en la que se observa otra vez el Circo Flaminio ubicado entre el Templo de Apolo y el portico de Octavia y el Teatro

16. Como ya el mismo G. Gatti reconoce (1960, 6 y 9) hay unos tímidos precedentes a su conclusiones en el Renacimiento -en la obra de F. Albertini y F. Biondo- que asocian el Teatro de Balbo a la zona de Via delle Botteghe Oscure y el Circo Flaminio como Gatti demostrará a la zona de S. Angelo *in Pescheria*, es decir, a la zona situada delante del Pórtico de Octavia.

Este es un dato que, añadido a las cartografías que se comentan en el texto, demuestra que la pérdida de la memoria topográfica de estos monumentos del Campo de Marte es un hecho que se consolida a comienzos de s. XVII, cuando se constata la definitiva ubicación del Teatro de Balbo en la zona de Monte Cenci.

y Curia de Pompeyo orientados en dirección al Pantheon y no hacia el Largo Argentina. El Teatro de Marcelo goza de una ubicación considerablemente cercana al este del Ponte Cestio.

En 1553 primero y en 1561 (Fig.6) después con la planta de Roma Antica de Pirro Ligorio, la ubicación topográfica de los teatros y en general de los monumentos antiguos del área central del Campo de Marte será acompañada de unos alzados que presentarán una visión de una realidad arquitectónica idealizada y esbozada muy sumariamente. En la planta de Ligorio hay que destacar la presencia de los tres teatros del Campo de Marte, esta vez incluido el de Balbo. Los tres vienen representados en la posición orientativamente alineada que les conferirán las distintas cartografías sobre todo desde el S. XVII en adelante. Es así como los teatros de Marcelo y Pompeyo -Ligorio por error diseña otro teatro que llama *Theatrum Lapideum* según Vitrubio definió el de Pompeyo (*DeArch.* III. 3.2)- quedan enclavados en sus ubicaciones verdaderas, si bien el de Pompeyo sigue teniendo en la planta de 1553 orientación norte y no este, y el de Balbo queda ubicado en el interior del Campo de Marte, un lugar común en las plantas del Cinquecento. Es en las plantas del S. XVII cuando el Teatro de Balbo quede ubicado definitivamente en la zona de Monte Cenci hasta su definitivo

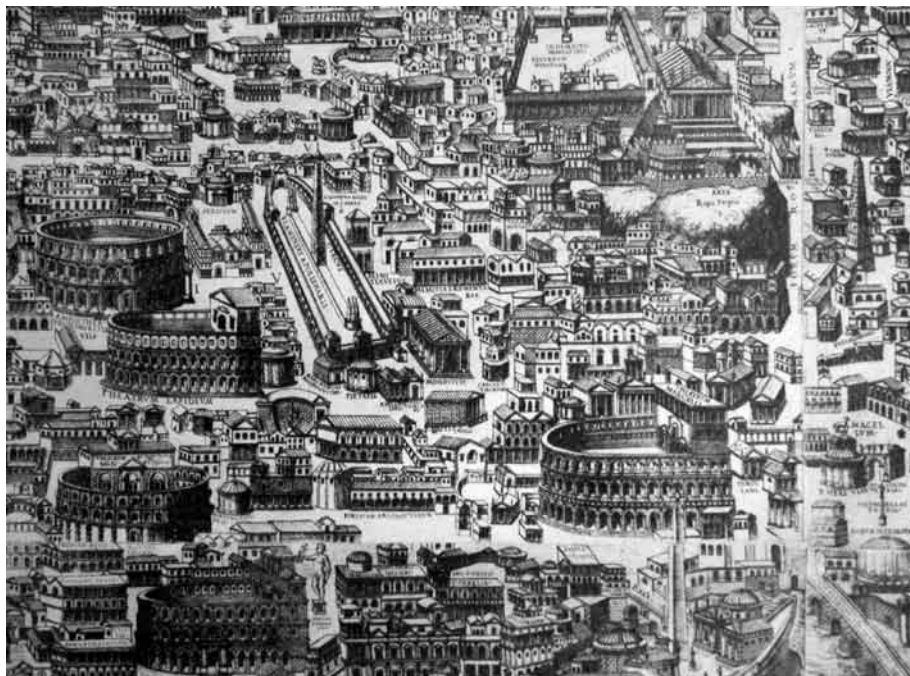


Fig.6. Campo de Marte en la planta de Roma de Pirro Ligorio de 1561.

traslado topográfico a la *Via delle Botteghe Oscure*, de modo que será identificado tradicionalmente según estas cartografías el arco de la *Via de S. Maria dei Calderai* como perteneciente a la *Cripta Balbi*. Esa ubicación del Teatro de Balbo será continua desde Piranesi hasta la *Forma Urbis* de R. Lanciani o las plantas de Roma de Lugli y Gismondi de 1939.

La ubicación del Teatro de Balbo en vecindad con el río generará una de las visiones más definidas de los monumentos del Campo de Marte central a lo largo de varios siglos. La *cavea* se orienta hacia el Tíber formando con la del Teatro de Marcelo una duplicidad de *caveae* con orientaciones contrapuestas que monumentalizará ficticiamente el margen izquierdo del río¹⁷.

Un hecho a sumar a la variedad de ubicaciones, que sobre todo presentan los teatros de Balbo y Pompeyo, es el que exista a veces una incorrecta lectura de las fuentes antiguas. Es así como se realizan planimetrías como las mencionadas líneas arriba de Ligorio o las de E. Duperac en 1573 y C. Duchet en 1582, en las que aparece, además de los tres teatros del Campo de Marte, otro denominado *Theatrum Lapideum*. Así se aprecia la ubicación de un mismo teatro, el de Pompeyo, en dos posiciones distintas y con distinto nombre debido una incorrecta distinción de los teatros recogidos en las fuentes históricas¹⁸. En otra planta diseñada por el mismo Duperac en 1574 -sólo un año después- se puede observar como esa duplicidad del Teatro de Pompeyo no existe. Se incide del mismo modo en situar el Teatro de Balbo junto con el de Marcelo en vecindad del Tíber y se sitúa correctamente el Teatro de Pompeyo en su entorno urbano pero con la salvedad ya vista de orientar la *cavea* hacia el norte¹⁹ (Fig.7). En este ambiente de indefinición topográfica y como prueba de un acervo general de conocimiento, se deben tener en consideración los comentarios de A. Palladio, transmitidos en su obra *L'antichità di Roma raccolta brevemente da gli autori antichi, e moderni. Nuovamente posta in luce...* fechada en el año 1554, que son

17. Otra vertiente en la ubicación del Teatro de Balbo en la zona de Monte Cenci será la ofrecida por G. Marchetti Longhi (1940, 233), el cual y en contraposición con las apreciaciones de Gatti (1961, 17-20 y 1979, 247), gira la *cavea* del Teatro de Balbo hacia el sur-este, quedando la misma en uno de los lados largos del cuadripórtico posterior a la escena del Teatro.

18. En la misma línea se puede citar la Planta de Roma de Francesco Nodot de 1706, donde aparecen juntos y en distintas ubicaciones el teatro provisional de *Scauro*, en el sitio en el que este se situaba y que sería después ocupado por el Teatro de Marcelo y este mismo, situado erróneamente en una zona más interior del Campo de Marte

19. En la misma línea, se documentan una serie de plantas de Roma que sirven para acercarse al conocimiento que la Ciudad en el Cinquecento tenía al respecto de su etapa antigua. Teniendo siempre en cuenta que el carácter de estas cartografías es tan solo un valor aproximativo, se puede deducir dentro de ese conjunto de planos una ubicación y disposición del Teatro de Marcelo exacta e inalterada. En cambio las ubicaciones de los teatros de Pompeyo y Balbo no gozan de una situación tan precisa y varían de posición y orientación según se observen distintas cartografías, tal y como queda reflejado en la planta de Roma de Mario Cartaro de 1579 o la de Ambroglio Brambilla y Nicola Van Aelst de 1582.

de suma utilidad a la hora de enjuiciar el hecho de que no todo el conocimiento de los distintos autores que de una y otra manera se acercaban a la historia de los Teatros de Roma tenía el mismo fundamento científico²⁰. En la misma línea de conocimiento impreciso del conjunto de teatros de Roma²¹, antes reseñada hay que englobar parte de la descripción que B. Gamucci dedica a los teatros del Campo de Marte dentro de una alusión general al antiguo urbanismo de la ciudad del Tíber. La obra de Gamucci *Le antichità della città di Roma raccolte sotto brevità da diuerli antichi e moderni scrittori*, publicada en Venecia en 1569, constituye sin embargo uno de los recorridos más precisos y detallados relativos al desarrollo histórico del Teatro de Marcelo. Las noticias transmitidas por Gamucci²² (Cfr. Acidini, 1976) sirven además para valorar lo que entonces suponía el comienzo de un periodo de la vida del Teatro de Marcelo presidido por la atracción que la armonía de su fachada ejercía en la inspiración de diversos arquitectos y viajeros. Es una descripción que muestra además cual era

20. *“Tre furono in Roma i teatri principali, quello di Pompeo, que fu il primo che fusse fatto di pietra. Quello di Marcello, e il terzo di Cornelio Balbo... Quello di Pompeo era in Campo dei Fiori, dove è il Palazzo de l’illustrissima famiglia Orsina. Quello di Marcello, cominciato da Cesare e finito da Augusto, sotto il nome di Marcello, figliuolo di sua sorella, era dove è il palazzo de l’illustrissima famiglia Savella. Quello di Cornelio Balbo dedicato da Claudio Imp. Era vicino al cerchio Flamminio”*. Si se comparan estos comentarios en relación con todas las cartografías ya vistas y fechadas aproximadamente en el último cuarto de s. XVI se podrá observar que salvo dos, todas mantienen la posición del Teatro de Balbo en el interior del Campo de Marte, vecino al Circo Flamminio como era en la Antigüedad y como a mediados de s. XX se acabará demostrando. Será a partir de la planta de Pirro Ligorio de 1561 (Fig. 6) pero más propia y definitivamente a partir de la de Giacomo Toornvliet de 1701 cuando el Teatro de Balbo sea representado en vecindad con el Tíber y en relación con el de Marcelo. En un nutrido conjunto de plantas del momento, en la Onofrio Panvinio de 1565, en la de Duperac de 1573, en la de Mario Cartaro de 1579, en la Ambroglio Brambilla y Van Aelst de 1582 y 1599 o en la del mismo Brambilla con C. Duchet de 1572 se puede comprobar que la posición de los teatros responde al conocimiento topográfico que Palladio tiene por verdadero y que en fin es el más próximo a las disposiciones de los teatros en la Antigüedad.

21. *Vid. Infra.*

22. *“Ancor che poi sia stato disfatto quello teatro dal tempo nimico di tutte le cose create sopra la terra, in quel medesimo modo, che nel disegno s’è dimostro; si puo conoscere nondimeno facilmente quanta sia*

stata grande l’importanza di quella fabrica, essendovi restato un monte di quelle ruine; sopra le quali è poi stato edificato il bel palazzo de’ Signori Savelli, chiamato da i vulgari per tal coto il monte Savello; il quale distendendosi fino a Sant’Angelo in pescheria, dimostra il principio d’un portico molto grande. Era il detto teatro di Marcello fatto di due ordini d’Architettura, cioè di dorico, e di ionico; ma hora non se ne vede altro che il dorico con i sui trigliffe e metope, con le sue colonne senza alcuna base messe in quell’opera; la dove è il palazzo del reverendissimo Cardinal Savello, come benissimo si dimostrano. Ancor che queste piano sotterrate in certe cantine, e non havessero base. Vitrubio non di meno ce lo describe quando ragiona della bellezza dell’ordine del detto teatro, il quale dice che ra di cosi bella maniera, quanto alcun’ altro che mai sia stato in Roma. Ma l’ordine ionico per essere stato rimurato, a fatica si scorge in qualche parte intorno alla detta opera; e la sua bellezza per molti, che hanno giudizio d’architettura, è stata imitata in molte opere; fra i quali imitatori è stato Michelangelo Buonarotti, e Antonio da Sangallo, che nelle bellissime fabriche da loro condotte a fine con molto sapere si son trovati sodisfatti d, haver imitato l’ordine del detto teatro; si come si puo vedere fra gli altri edifici di Roma, nel cortile del bellissimo palazzo delli Illustrissimi; Revere. Farnesi edificato da Paolo III con spesa veramente Reale, apresso al teatro, che fabricò i honor dil gran Pompeo quel suo medesimo Liberto in quel luogo dove oggi di dice Campo dei Fiori. Di questi teatri nel tempo che l’impero romano fioriva se ne trovavano sette altri non molto dissimili dal raccontato di Marcello. Apresso al detto pongono gli scrittori che fosse il Tempio della Pietà...”



Fig.7. Campo de Marte en la planta de Roma de E. Duperac de 1574.

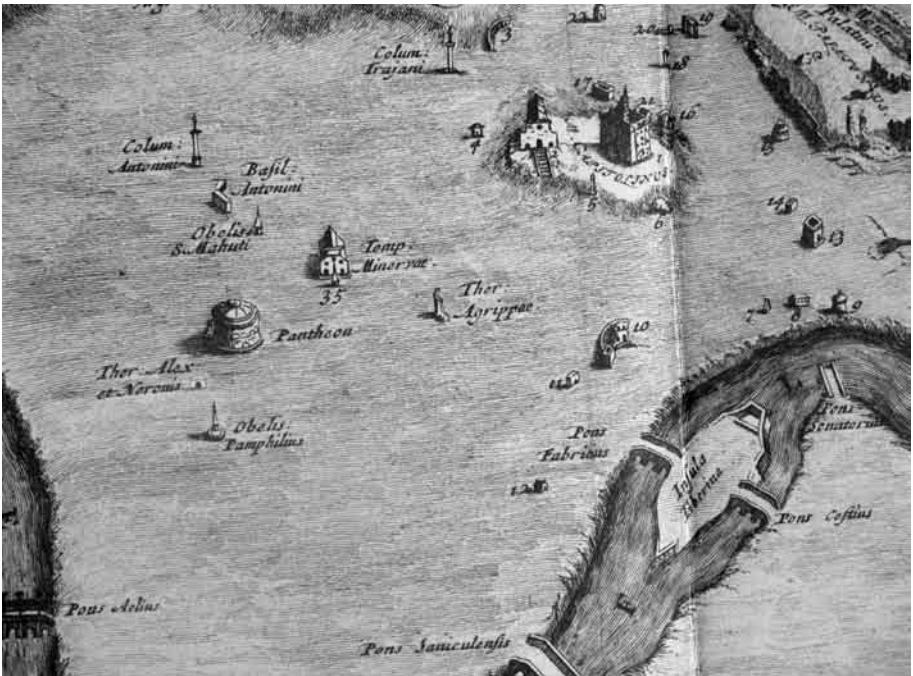


Fig.8. Restos arqueológicos del Campo de Marte en la Planta de Mateo Pool de 1708.

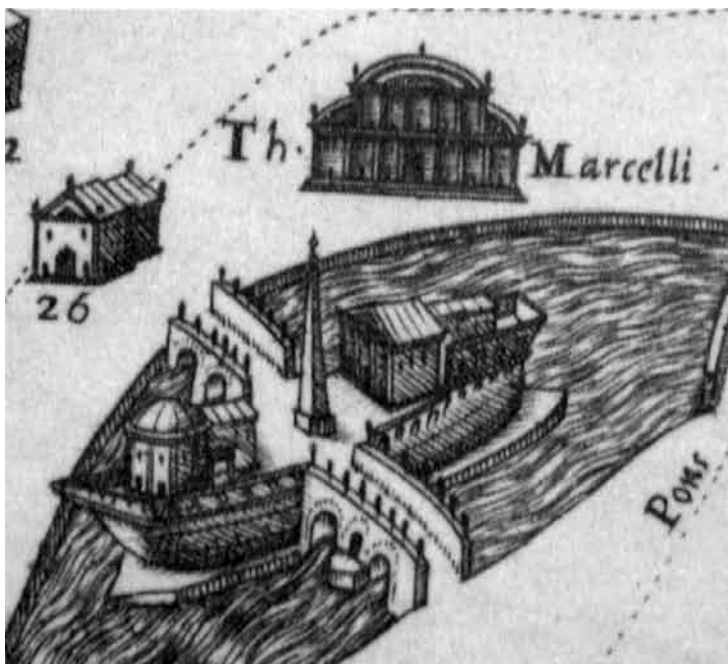


Fig.9. Detalle de la reconstrucción de la imagen del *postscenium* del Teatro de Marcelo en la planta de Roma de E. Dupercq de 1573.

realmente el estado de las ruinas del teatro en la segunda mitad de s. XVI y lo que es más importante, de cómo esas ruinas habían ejercido la atracción de los que él consideraba como los grandes arquitectos de su tiempo como Miguel Ángel o Sangallo.

Hasta la obra de Piranesi, las representaciones que las cartografías ofrecen del Teatro de Marcelo, así como las del resto de teatros y monumentos conservados en el Campo de Marte, habían estado vertebradas en función de un análisis topográfico de conjunto de la planta general de la Roma de la Antigüedad. Son representaciones por tanto con un valor meramente testimonial en lo que respecta a la ubicación de cada monumento, sin considerarse cuestiones de índole arqueológica sobre cada uno de ellos. Las representaciones arquitectónicas contenidas en algunas de ellas pretendían completar ese carácter puntual de la ubicación y existencia de un monumento, pero pocos datos aportan acerca de lo que de monumento antiguo quedaba. Tan solo la planta de Pool (Fig. 8) refleja muy sumariamente qué quedaba exactamente de la arquitectura de los teatros del Campo de Marte. El resto de las cartografías que acompañaban con dibujos las distintas localizaciones, lo hacían a partir de diseños que poco o nada tienen que ver con la apariencia prístina de los teatros antiguos.



Fig. 10. Fachada de la iglesia del Gesù en Roma.

Así se observará de un lado la reconstrucción de la fachada del *postscaenium* del Teatro de Marcelo a la manera de las fachadas de las iglesias construidas a partir del s. XVI que se inspiran fundamentalmente en el tipo de la fachada de Vignola para la iglesia del Gesù²³ (Fig. 9 y 10) y del mismo modo se observará como a veces esas reconstrucciones teóricas harán que la fachada del *postscaenium* de los teatros recuerden a los solemnes palacios cinquecentistas con fachadas de ordenes superpuestos (Fig. 7). El mismo Duperac reconstruirá según estas dos versiones la fachada del Teatro de Marcelo en su planta de 1573 (Fig. 9), a la manera del “tipo Gesù”²⁴, y en la de 1574, a la manera de palacio cinquecentesco (Fig. 7).

23. La fachada de la Iglesia del Gesù fue terminada por G. Della Porta variando en alguna medida el tipo fijado por Vignola. Por estos años, el tipo de fachada que se incorpora en la planimetrías de final del Cinquecento como cierre del *postcaenium* del Teatro de Marcelo era un tipo de fachada en dos alturas con dos alerones en los laterales que deriva en primera instancia de la fachada de Alberti para la Iglesia de S. María Novella en Florencia. Un tipo que se incorpora a la imagen de las iglesias del centro de Roma por los mismos años en que se realizan estas planimetrías. Así se pueden

citar ejemplos que como la iglesia de S. Caterina dei Funari ayudarán a inspirar la del Gesu, que será definitivamente la que fije el tipo de este modelo tan conocido y expandido. Entendemos que es lógico pensar que los autores de las cartografías que aquí presentamos recurran a la moda arquitectónica de su tiempo a la hora de reconstruir teóricamente un modelo arquitectónico de ordenes superpuestos como cierre de un edificio de la solemnidad del Teatro de Marcelo.

Estas cartografías demuestran que para la recreación de la arquitectura prístina de los monumentos antiguos se prefería recurrir a patrones estéticos de prestigio pertenecientes al momento en que se diseñan estas plantas y no a una idealización ficticia de los edificios clásicos. Hay pues una clara intención de realzar la importancia del Teatro de Marcelo particularmente como monumento antiguo a través de una asimilación formal con uno de los modelos arquitectónicos más vanguardistas e importantes surgidos en el periodo final del Cinquecento. Hay por tanto una unión estética de igual a igual entre valor moderno y valor antiguo.

Pero para cerrar y definir en su justa medida el proceso de valoración que el Cinquecento hace del “acto de belleza” con el que ya para entonces eran estéticamente identificados y científicamente estudiados los restos del Teatro de Marcelo hay que recurrir a los diseños de arquitectura que del mismo realizaron algunos de los arquitectos más notables de la época y a su vez de la historia de la arquitectura universal, y que sí inciden en un conocimiento científico y arqueológico del monumento (VID. Tomasello Zelazowski, 2, 7-36). De un conjunto bastante amplio de diseños que custodia en su mayoría el *Gabinetto delle stampe* de Florencia y que fueron publicados en una magna obra de conjunto por A. Bartoli en 1915, destacaremos uno que realizó B. Peruzzi a la vez que remodelaba el teatro para construir el Palazzo Savelli. Además del arquitecto sienés se ocuparon del teatro grandes nombres del Renacimiento como P. Roselli, Fra Gicondo o A. Sangallo²⁵.

El diseño que realizó B. Peruzzi (*Fig. 1*) corresponde a una sección arquitectónica interpretativa de la organización primigenia del teatro, que en nuestra opinión es la base de la imagen reconstructiva que del edificio se tiene en la actualidad. Casi todos los estudios arquitectónicos del Cinquecento y del s. XVII relativos al teatro se centran fundamentalmente en el estudio de los órdenes arquitectónicos y en la distribución espacial del edificio en planta, pero prácticamente no existen estudios que se ocupen de los alzados del interior. De hecho se puede decir que con anterioridad a la obra y estudios de A. Calza (Calza, 1953) y P. Fidenzoni (Fidenzoni, 1970) las únicas visiones relativas a la

24. Del mismo modo que la planta de Duperac de 1573, C. Duchetti en 1582 y Ambroglio Brambilla y Nicolas van Aelst en 1582 y 1599 representaran la fachada del *postscaenium* del Teatro de Marcelo a la manera de lo que a partir del manierismo fue la moda de concluir algunas de las más importantes y céntricas iglesias de la Roma del S. XVI y XVII como Sant'Andrea della Valle, San Ignacio o S. Lorenzo dei Fiorentini a partir de la del Gesù de Vignola.

25. Recurrimos aquí al diseño que consideramos de más valor arqueológico, por ser a nuestro entender el que mejor demuestra el grado de conocimiento que sobre el Teatro de Marcelo se tenía en la época y por ser a su vez el que mejor explica el prestigio científico del que ya gozaba en estos momentos el teatro. Remitimos a la obra de Bartoli para valorar en su justa medida el conocimiento y estudio al que fue sometida sobre todo la fachada del edificio.

reconstrucción teórica de la apariencia interna de la *cavea* y substrucciones del teatro son las realizadas por B. Peruzzi y G.B. Piranesi. La vista que el arquitecto sienés realizó del interior del edificio es a grandes rasgos similar a la que Fidenzoni diseñaría cuatro siglos más tarde. Este autor optará por cerrar la fachada externa del orden corintio de la *cavea* mediante un sistema de orden ciego similar al del Coliseo, en tanto que Peruzzi propuso un sistema de arcos permeables como apropiado para la restitución teórica de este último orden. Hacia el interior del teatro la única diferencia entre la reconstrucción de Fidenzoni y la de Peruzzi estriba en que este último diseña un graderío sin divisiones horizontales que estratifiquen la disposición interna de la *cavea*. Fidenzoni en cambio deja patente la división de ésta en tres *maeniana* con dos muros concéntricos de división, quedando pues incomunicados epidérmicamente los tres niveles del graderío. En lo que respecta a la interpretación de los sistemas de acceso a éste, las propuestas de ambos autores son similares, al igual que los dos inciden en establecer una comunicación según una serie de puertas abiertas en un *podium* entre el sector del matroneo situado dentro de la *porticus in summa gradatione* y la *summa cavea*.

La imagen del Teatro de Marcelo era también objeto de estudio desde un punto de vista testimonial. Sobre ella se crean una serie de vistas efímeras que ayudan a comprender el hecho de que la belleza del teatro influenciaba la inspiración de otras manifestaciones artísticas, de índole menor y de claros tintes documentales como es el grabado.

Por los años en los que Gamucci escribía su obra, se habían realizado una serie de vistas del estado del Teatro de Marcelo que venían mostrar el ambiente urbano en el que se estaba inserto. Se desprende del análisis de las mismas que la posteriormente extinta Piazza Montanara seguía manteniendo el mismo ambiente de mercado y gentío que tuvo en la Antigüedad, ya que, la plaza, fosilizará aproximadamente la superficie del Foro Olitorio y mantendrá el carácter comercial y bullicioso del mismo, el propio de esta zona, situada en vecindad de uno de los puertos de Roma. La actividad comercial de la Plaza Montanara hará que en las arcadas externas del Teatro de Marcelo surjan numerosos negocios que influirán en el aspecto del monumento (*Fig. 11 y 12*), al cerrar lo que en su momento eran arcadas abiertas y asentarse en un nivel de pavimento muy elevado con respecto al que fue el original. Ambas cosas han dejado huella en la fachada del teatro. El cerramiento de los arcos y las consecuentes labores de instalación de las cantinas han hecho que la zona media de los arcos del primer orden del teatro se encuentre parcialmente llena de marcas de las labores de reordenamiento de la arquitectura ligera que soportaba estas cantinas.

Del mismo modo, una mirada atenta a la fachada del Teatro desde la actual *Via del Teatro de Marcello*, enseña meridianamente como era y como descendía el nivel de la antigua via que circundaba el edificio, la conocida entonces como *Via del Teatro de Marcello* o *Via di Sugherari*. Se aprecia a qué nivel estaban



Fig. 11. Teatro de Marcello en la actualidad.

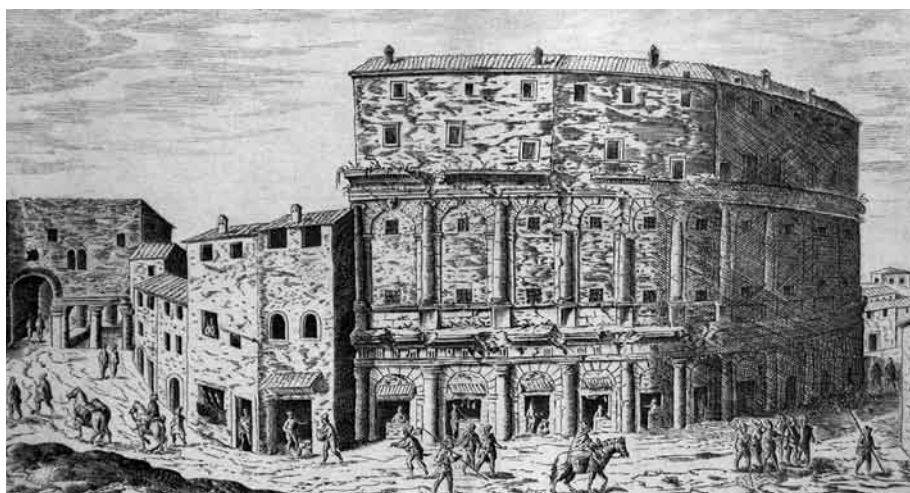


Fig. 12. Teatro de Marcello en la segunda mitad de s. XVI según E. Duperac.

colmataos los arcos, cuál era el plano sobre el que la ciudad caminó desde la desaparición del edificio en la Tardoantigüedad y a partir de donde comenzaron las labores de excavación en los años treinta de S. XX (Fig.11). Ese era el aspecto que recoge un grabado que ilustra las palabras de Gamucci (Fig.12). Será la misma vista que recoja Giovanni Battista Cavalieri (...*Urbis Romae aedificiorum illustriumquae supersunt reliquiae*) en 1569 entre otros, como es el caso de E. Duperac. Una vista que concluye en el plano de fondo con tres columnas, las del Templo de *Spes*, que quedarán imbuidas en el muro este de la iglesia de *S. Nicola in Carcere*.

El Teatro de Marcelo a partir del s. XVII

Las cartografías del s. XVII añaden dos nuevas variantes a las imágenes que del Teatro de Marcelo se diseñaron en periodos anteriores. Por un lado se documentan ejemplos que asignan erróneamente al Teatro de Marcelo una *porticus post scaenam*, que siempre fue propia del Teatro de Pompeyo y del de Balbo, como queda reflejado en la planta de Roma de Giacomo Lauro de 1626 (Fig.13). En este sentido se ha de señalar que la primera vez que se documenten los famosos pórticos posteriores a la escena del Teatro de Pompeyo es en una planimetría de Roma Antigua de Giovanni Blaeu de 1663.



Fig.13. Teatro de Marcelo en la planta de Roma de Giacomo Lauro de 1626.

Por otro lado atendiendo a la planta que diseña en 1708 Matteo Pool (*Fig.8*) se observará cómo por primera vez se documenta la imagen exacta de los restos conservados de los distintos monumentos que quedaban en el Campo de Marte sin ninguna concesión a la idealización. De este modo se entiende que solo se muestren en su correcta ubicación los arcos de la fachada del Teatro de Marcelo, habida cuenta de la casi desaparición material de los otros dos teatros.

La recuperación del conocimiento del Teatro de Marcelo va en aumento durante el s. XVII tal y como demuestra Bonaventura d'Overbeke en su obra *Les restes de l'ancienne Rome* publicada en la Haya en 1709. El desarrollo histórico del monumento así como el ambiente social de su construcción y la admiración que los periodos posteriores han ejercido sobre los restos del mismo eran ya aspectos más que conocidos y asumidos²⁶.

Pero aun cuando en términos generales se puede afirmar que el Teatro de Marcelo y el resto de teatros de Campo de Marte, gozaban de un conocimiento arqueológico firme, en lo que a la historia de los mismos se refiere, existían otros estudios que confirman, que ese carácter genérico, que antes apuntábamos, no es norma general, como se comprobará por el análisis de conjunto de descripciones alusivas a los teatros en el s. XVII. Es así como se oponen a la obra de Overbeke una serie de comentarios realizados por un autor hasta ahora desconocido, que recoge una de las numerosas guías de Roma que en este siglo se debieron escribir. El texto íntegro queda recogido en la obra de Joseph Connors y Louise Rice (1991), titulada *Specchio di Roma Barroca. Una guida inedita del XVII secolo*. En las palabras de este autor anónimo encuentran acomodo aquéllas cartografías pertenecientes sobre todo al s. XVII, que fijaban la orientación del Teatro de Pompeyo hacia el norte, es decir, en dirección a la zona del Pantheon o hacia el oeste, hacia el Tiber, enclavando en cualquier

26. "Ce théâtre est situé entre le Capitole & le Tibre, sur le Marché aux Herbes... Auguste, qui fit construire divers Ouvrages publics sous le non d'autrui, bâtit ce Théâtre, sous le nome de Marcellus, Fils de la Soeur Octaviae & de Caius Marcellus, comme nous l'apprenons de Suetone (Aug. cap. 29)..."; "La structure de cet Ouvrage, fait par un Prince, qui n'oublia rien pour l'ornement de la Ville, étoit vaste & magnifique. On dir que Vitruve en fut l'Architecte; mais son Commentateur Philander n'est pas de cet avis, parce qu'il lui semble, que, dans la formation des Membres d'Chapietau Dorique, il y a des fautes contre les regles de cet Ordre: Cependant, les plus habiles Architectes tirent la Symmetrie Dorique des Colonnes de ce Théâtre. On y voit un double Ordre d'Architectures, le dorique & l'Ionique, & ce qu'il y a de remarquable, c'est que les colonnes doriques y étoient

élevées à rez de chaussée, sans aucune base. Leur circonference est de 4 palmes & 4 Pouces Romains; & tout l'Edifice, où il y avoit 39 Portes ou Vestibules, étoit bâti de Tevertin...Auguste le fit construire au même endroit, que Jules Cesar lui avoit destiné. Cet Empereur, dit Suetone, (Jul. Caes. cap. 44)... Vespasien retablit la scene de ce Théâtre, comme nous l'apprenons de Suetone (Vespas. Cap. 19) "Dans la célébration", dit-il "des Jeux", que cet Empereur fit, "por dédier la Scene du Théâtre de Marcellus, qu'il avoit réparée, il renouvela les anciennes recitations", Alexandre Severe avoit aussi formé le dessein de relever ce Théâtre: mais Lampidrius nous averit (in Alexand. Cap. 24) qu'il ne l'exécuta pas. Quoi qu'il en soit, il paroit de là, que cet Edifice avoit dès lors souffert quelque dommage, soit par un Incendie, ou d'une autre maniere".

modo el cuerpo escénico del teatro en lo que era la Plaza de Campo dei Fiori²⁷. La *Guía* contiene una de las descripciones que mejor comenta las vistas del teatro de Marcelo recogidas en grabados de la época. Así describe el estado del Teatro que él autor observa, partiendo de unos conceptos clásicos que intentará aplicar al monumento desde una opinión previa obtenida de la lectura de fuentes como Vitrubio²⁸.

El estudio de los órdenes arquitectónicos de la fachada del Teatro de Marcelo fue objeto de influencia en la arquitectura moderna y también fuente de discusión. Así, por ejemplo, para justificar la utilización del orden dórico sin basa en algunos edificios barrocos a partir de una reinterpretación de la arquitectura clásica, se mirará a la fachada del Teatro de Marcelo; a su vez éste fue un tema de debate común a varios de los autores que pretendieron analizar con cierto rigor la arquitectura del teatro²⁹. El análisis de los órdenes del Teatro de Marcelo influirá así materialmente en diversas construcciones barrocas que llevaron a cabo quienes como Borromini conocían al detalle la arquitectura antigua.

La falta de base en el orden dórico del Teatro suscitará un profundo debate que en la época generará posturas teóricas encontradas. Una defensa de la opción que en un determinado momento tomó Borromini a la hora de proyectar las columnas dóricas de la fachada del *Colegio dei Propaganda Fide* al estilo de las del Teatro de Marcelo será la esgrimida por Fioravante Martinelli en su obra *Roma ornata dall'architettura, pittura e scoltura*, fechada entre 1660 y

27. "Anticamente sull sito di questa piazza c'era una baasilica o corte dove si riuniva il Senato: qui fu pugnato Cesare, e per bisimare quest'azione l'edificio fu demolito poco dopo. Ancora oggi una parte di questo quartiere viene chiamato l'Atrio, dalla parola Atrium, che ra una parte del magnifico portico che si trovava lì vicino. Entrando nel Palazzo Orsini se ne possono ancora vedere i resti; si trova a poche strade di distanza, dove si trovavano anche le tribune del teatro di Pompeo, mentre la scena era del lato de Campo dei Fiori. Questo fu il primo teatro costruito in modo stabile e permanente, quelli precedenti essendo fatti di legno er eretti secondo la necessità. Gli uomini che si indignarono del lusso e della prodigalità di Pompeo quando fu costruito il teatro furono poi i primi, dice Plutarco, a lodarne l'economia, avendo capito che si risparmiavano le spese di un nuovo teatro ogni volta che si voleva fare uno spettacolo. Nerone, per mostrare la magnificenza romana al Re Tiridate, in un solo giorno fece dorare il teatro per un spettacolo in onore di questo principe. Perché sia questo il teatro di cui parala Vitrubio nel Libro III chiamandolo Theatrum Lapideum".

28. "Il Palazzo dei Principi Savelli è costruito proprio nelle rovine del Teatro di Marcello. Nel palazzo si trovano tutte quelle cose di cui sono pieni anche gli altri, e cioè statue, iscrizioni, pezzi antichi e quadri. L'esterno no potrà mai essere bello, avendo una forma rotonda e bizzarra nella quale è impossibile raggiungere una qualsiasi simmetria; ma l'interno è messo così bene che ci si accorge appena di essere una casa i cui muri hanno più di millesettecento anni. Infatti questi sono i muri del Teatro di Marcello stesso. Si crede infatti che Vitrubio stesso, che lo cita (Vitrubius, De Arch, IV, ii. 5), ne fu l'artifice, per quanto questo autore condanni i dentelli che pure si vedono suol'ordine dorico del teatro, mentre li considera un ornamento essenziale dei cornicioni ionicì..."

29. "La base del teatro è coperta e interrata. Ciononostante si vede bene che la base delle colonne doriche è senza piedistallo, di modo che il fusto nudo della colonna poggia su un piano senza base, secondo l'usanza antica; cosa che i nuovi architetti hanno difficoltà a credere e ancora più difficoltà a imitare".

1663³⁰. Hasta tal punto era importante el debate en relación con la existencia de basa en el orden dórico, que el mismo Antoine Desgodetz inició una excavación en el Teatro de Marcelo para ver si era seguro que las columnas dóricas, que estaban bastante ocultas por entonces, carecían realmente de base (Vid. Connors y Rice, 1991, nota 152).

Con la obra de A. Desgodetz *Les edifices antiqves de Rome dessinés et mesurés très exactement...* publicada en 1682 culmina uno de los estudios arquitectónicos más completos que se realizaron del edificio. Dentro del panorama general de los estudios dedicados al Teatro de Marcelo en el S. XVII es el más cuidado, como se observa en la cantidad y precisión de medidas que el autor aporta acerca de las distintas partes de la fachada³¹. En el profundo análisis que Desgodetz hizo al respecto de los edificios de la Antigüedad romana por encargo de Colbert para la *Académie Royale d'Architecture*, parece estar implícita la intención de superar en precisión a los arquitectos italianos del Renacimiento, que le habían precedido en el análisis de aquéllos, e incluso se enorgullecía cuando comprobaba que sus predecesores habían estado imprecisos en sus mediciones, quedando los errores de Serlio o Palladio expuestos sin piedad (Connors y Rice, 1991). A partir de estas premisas, Desgodetz remodeló e insertó dentro de las imágenes que acompañan el texto de su obra, la planta que Peruzzi había realizado del Teatro de Marcelo en el siglo anterior³² y acertó a descubrir que la altura de las semicolumnas que conforman los ordenes superpuestos de la fachada decrecía, conforme ésta aumentaba en altura,

30. " *la nuova facciata con vaga architettura del Cavalier Borromino... et imitando li antichi, pare à chi è malfondato nella professione, ch'escua qualche volta dalle regole, et operi con capriccio fuori d'esse, come è successo nella facciata fatta à questa chiesa (Colegio de Propaganda Fide), essendosi servito della colonna dorica, fatta dagli antichi senza base, come testifica Andrea Palladio... e come vediamo nel Palazzo dei Signori Savelli, che fu già Theatro di Marcello, riportato anche da Serlio nel libro 3 della sua architettura e da Bernardo Gamucci nel libro 2 delle sue antichità...*"

31. "*La deuxième planche... Le premier ordre estant enterré jusques à la moitié de la colonne, comme j'étois sur le point de faire fouïller pour en découvrir le bas, on m'avertit que je le pouvois voir dans le cave d'une maison qui y est adossée, où j'ay trouvé que les colonnes de ce premier ordre qui est dorique, font posées sur un socle continue sans avoir ny baze ny orle par le bas. Le second ordre est ioniche, ses colonnes font sur des pedestaux qui n'ont point de baze. Les colonnes du second ordre sont saillantes de plus de la moitié de leur diametre. La hauteur du premier ordre est de vingt-neuf pieds deux pouces deux tier, Colonna y capitel:*

ving-trois sept pouces, Entablamento: cinq pieds sept pouces deux tiers, Diametro base columna trois pieds, Tremeaux: ont fix pieds quatre pouces & demy de large, Les arcs ont huit pied neuf pouces, leur hauteur est de vingt pieds onze pouces. La hauteur du second ordre est de trente un pied sept pouces & demy, piedestal est haut trois pieds huit pouces un quart. Colonnes avec la baze & le chapiteux sont de vingt-un pied once pouces. Entablement a fix pieds un quart de pouce de baut. Les tremeaux ont fix pieds un pouce de large. Le diametre du bas des colonnes est de deux pieds cinq pouces un quar. La largeur des arcs est de neuf pieds un quart de pouce, & leur hauteur de dix-neuf pieds un quart de pouce. Las diminution des colonnes commence du pied, & leur diametre au droit du tiers de leur hauteur est moindre que celui du bas".

32. "*La premiere (planche) est le plan general du rez de chaussée que je n'ay point mesuré, mais seulement copié d'après un plan tres-ancien, qu'un de mes amis me presta lors que j'étois à Roome, & m'asseura qu'il avoit esté levé par l'architecte qui conduisoit le bastiment du Palais qui est presentement à la place de ce Theatre"*



Fig. 14. Reconstrucción ideal del Teatro de Marcelo según P. Schenck. s. XVII [B.A.V. Stampe I, 45].

al contrario de lo que en su época era la tónica general de pensamiento. Este hecho, real como se desprende de las medidas que cuatro siglos después aportaría Fidenzoni³³, supuso la apertura de un profundo debate en su momento sobre la veracidad de los mecanismos correctores de las deformaciones ópticas a partir del engrandecimiento de los elementos decorativos de los sectores superiores de los edificios³⁴.

Esta teoría que Desgodetz asume como propia y de la cual hace un motivo de controversia al respecto de los arquitectos coetáneos y precedentes, estaba ya implícita en ciertas reconstrucciones teóricas del Teatro de Marcelo realizadas en su época, pero también en otras bastante anteriores a él. La comprobación

33. Fidenzoni fija la altura de las pilastras internas del orden dórico y por tanto de las semicolumnas de la fachada en 7, 68 m. En cambio fija la altura de las semicolumnas del orden jónico en 7, 17 m (Fidenzoni, 1970, 56 y 59).

34. Es de este modo como por ejemplo Desgodetz tuvo un profundo debate con el académico Francois Blondel, el cual, sostenía que las proporciones de los monumentos antiguos pertenecían a un sistema numérico inalterable que permitía, a partir de su conocimiento, una reconstrucción exacta de los miembros desgajados de los edificios. Como buena parte de los académicos pensaba que la grandeza de los ordenes arquitectónicos tenía en cuenta las

distorsiones ópticas, por lo que las “trabeazioni” de altos edificios como el Coliseo o el Teatro de Marcelo eran de una grandeza extraordinaria porque debían tener en cuenta que debían ser vistas desde abajo. Es de este modo como se pensaba que el último orden del Teatro de Marcelo debía ser más alto que los inferiores porque parecería más pequeño y deforme desde el nivel del suelo. Desgodetz demostró que precisamente el orden que se creía más alto era el más pequeño, introduciendo así una nota de escepticismo sobre las correcciones ópticas que posteriormente sería desarrollada más en profundidad por Claude Perrault (*Id.* Connors y Rice, 1991).

de este hecho creemos que llevará a los autores de diversas reconstrucciones ideales del Teatro de Marcelo, como Pirro Ligorio en el s. XVI y Peter Schenk en el s. XVII (*Fig. 14*), a exagerar esta diferencia de medidas, generando así una vista desproporcionada de los ordenes arquitectónicos de la fachada del Teatro de Marcelo.

Conclusión. Piranesi y los teatros de Roma

Los estudios topográficos y arquitectónicos relativos al Teatro de Marcelo, en particular, y al conjunto de los teatros del Campo de Marte en general, pertenecientes a los siglos XVI y XVII constituyen una panorama de conocimiento muy exhaustivo, que se completará sobre todo con un aumento y calidad de los estudios arquitectónicos realizados a partir del s. XVIII. En lo que a la topografía se refiere se partirá desde conocimientos ya consolidados. Respecto al Teatro de Balbo, las cartografías y fuentes del s. XVI mostraban algunos indicios acerca del conocimiento de su ubicación topográfica original. En cambio, las del XVIII y XIX acabarán por trasladar definitivamente y sin una argumentación sólida³⁵ la ubicación del Teatro de Balbo hacia la orilla del Tíber. El resto de cartografías en general, mantendrán el rigor de conocimiento que relativo a los teatros de Pompeyo y Marcelo se había ya alcanzado. El Teatro de Marcelo seguirá siendo uno de los objetos de estudio más codiciados por los arquitectos que como Piranesi o Canina se dedicaron con suma profundidad al conocimiento de la arquitectura de la Antigüedad.

El debate topográfico relativo a la ubicación de los teatros del Campo de Marte y dentro de ellos particularmente del construido por Balbo, con las consecuentes influencias que la situación de éste tiene para la del Circo Flamínio, lo cierra Piranesi en su planimetría de 1756, desarrollada en la de 1762 (*Fig. 15*), al modo que ya apuntaban las planimetrías de Ligorio de 1561 y de Toornvliet en 1701. Según la información recogida en las mismas, los tres teatros dispondrían de orientaciones alternas para sus respectivos frentes escénicos en la

35. Varios autores y particularmente G. Gatti (1960, 3-12) recogen la noticia publicada por Nibby (1938, II, 558) acerca de que Piranesi había visto y dejado escrito que bajo una antigua ostería de la Via de S. Bartolomeo *in Vaccinari*, existían unos muros radiales y concéntricos, apreciables en su planta de 1756 que corresponderían a un *cuneus* de sustento de la *cavea* del Teatro de Balbo; *rudera substructionum theatri balbi cuius ruinis congestus est tumulus exurgens in regione Regulae. Visuntur in quadam caupona infra aedes Cenciorum ad Ripam Tiberis...* Estas apreciaciones ayudaron a cimentar aquéllas teorías

que ubicaban el mismo en la zona de Monte Cenci. Posteriormente los mismos restos son asumidos bajo una nueva identificación, a raíz de que G. Gatti los relacionase no con el Teatro de Balbo sino con la parte curva del Circo Flamínio (Gatti, 1960, 11). La situación del Teatro de Balbo en Monte Cenci cuenta con opiniones críticas como las de Gatti ya comentadas y también las de Castagnoli (1946, 193) a partir de sus apreciaciones sobre una restitución que hizo Peruzzi de la *Crypta Balbi* tomando como argumento el arco conservado en *S. Maria dei Calderai*.

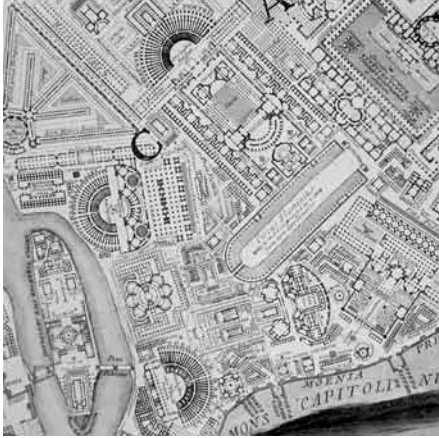


Fig. 15. Los teatros del Campo de Marte según la planta ideal de Piranesi de 1762.

ribera izquierda del Tíber. Este es un esquema topográfico de los teatros del Campo de Marte que se consolida en estos momentos y se resuelve de forma distinta con respecto a las planimetrías del s. XVI. Será de este modo como sea Piranesi quien muestre con absoluta claridad técnica y por primera vez, la imagen exacta de las orientaciones de los Teatros de Pompeyo y Marcelo y acabe definiendo la posición del Teatro de Balbo en la zona de Monte Cenci.

Las dos planimetrías realizadas por Piranesi en 1756 serán la base cartográfica sobre la que el arquitecto desarrollará sus sugestivas idealizaciones de las plantas de los edificios del Campo de Marte. En su planta de 1762, Piranesi idealizará fundamentalmente aquéllos edificios no conocidos materialmente. En cambio en otros, como el caso del Teatro de Marcelo, respetará la disposición de los restos arqueológicos que del mismo se conocían y que el había estudiado a la perfección. Es así como se puede comprobar que la planta del Teatro de Marcelo que Piranesi inserta dentro de su visión topográfica del Campo de Marte, está realizada desde un punto de vista personal, original y creativo - Piranesi accedió a las zonas interiores del teatro para realizar sus estudios (Pernier, 1901) -, aunque demuestra claras influencias de la realizada por Peruzzi, publicada por Serlio y remodelada posteriormente por Desgodetz. Las orientaciones que Piranesi propone para los teatros de Marcelo y Pompeyo, que en definitiva son las verdaderas, no será asumidas ni conocidas del mismo modo por autores contemporáneos que, como Ridolfino Venuti en 1763 o Andrea Manazzale en 1805 seguirán incidiendo en una ubicación y orientación incorrecta de la *cavea* del Teatro de Pompeyo. Se ha de resaltar que la visión de los teatros que Piranesi fija en el margen izquierdo del Tíber acabará tomándose como axioma³⁶. Sobre el conocimiento que del Teatro de Marcelo se tenía en el momento en que Piranesi diseñaba sus visiones de la

36. Es la misma visión que propondrá Antonio de Romanis y Antonio Nibby en 1826, Luigi Rossini en 1829, G.A. Léveil y Carlo Dezobry en 1847, Luigi Canina en 1850, Alfredo von Reumont en 1867, Artmanno Grisar en 1898, Rodolfo Lanciani en 1901, Cristian Hülsen en el mismo año, el propio Hülsen y

Kiepter en 1912 aunque variando en algo la orientación del Teatro y la *Cryta Balbi*, G. Lugli en 1939, el mismo Lugli con I. Gismondi con motivo de la construcción de la planta de Roma del Museo de la Civiltà, A. Frutaz en 1953 e incluso Caretoni, Colini, Cozza y Gatti en la edición monumental de la *Forma Urbis* de 1960.

Antigüedad da noticia Ridolfino Venuti, el cual recoge en su obra *Accurata e Succinta descrizione topografica della Antichità di Roma* toda la tradición literaria relativa al teatro augusteo. La existencia de un nutrido conjunto de estudios dedicados al teatro desde diversos puntos de vista motiva que los autores incidiesen, además de en el propio monumento, en su historiografía. Dentro de ella, Venuti valorará en gran medida las aportaciones de Piranesi al proceso general de estudio del Teatro de Marcelo³⁷.

Del mismo modo pensamos que en la obra gráfica de Piranesi está la última de las grandes aportaciones estéticas realizadas a la prestigiosa imagen del Teatro de Marcelo y que proponemos como cierre de todo lo dicho. Las representaciones idealizadas de la ciudad de Roma, alejadas de unos tipos arquitectónicos claros y parangonables con los de la Antigüedad, encuentran un salto de calidad en su obra. Es así como son de destacar aquí sobre todo los estudios que el arquitecto dedica al Teatro de Marcelo. Entre ellos queremos resaltar unas secciones del edificio que demuestran el gran conocimiento que del mismo tenía Piranesi.

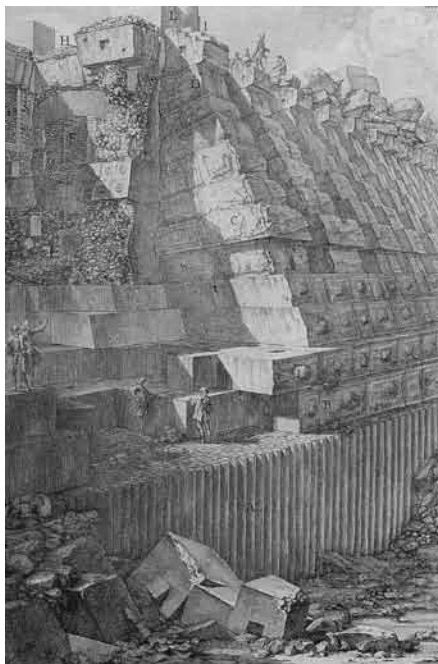


Fig. 16. Piranesi. Sección del Teatro de Marcelo.

37. "...Augusto fece fabbricare questo teatro nel medesimo sito, che aveva prima scelto Cesare per simile opera... Le piante che si hanno incise del Teatro di Marcello tutte derivano da una medesima origine. Baldassare Peruzzi fu l'architetto per palazzo Savelli, egli prima di costruire la nuova fabrica procurò ricavarne la pianta sopra le antiche rovine; la dette al Serlio (Lib.3, pag.46) suo scolaro, dal quale si rese pubblica solla stampa, aggiungendovi la figura esterna del Teatro. Di questa sono prevaluti il Desgodetz (Desgodetz, pag.290) e gli altri posteriori (Guattani Mon.Ined.Tom.6, pag.14; Roma, Tom I, pag.84; Piroli. Edif. Ant.Tav.35 e 36); i quali con qualche correzione hanno reportato le dimensione degli ordini . Il Sig. Ab. Uggeri ha seguito tal pianta nell'opera già pubblicata,

ma posteriormente ne darà una nuova, e più accurata verificata a parte a parte sopra gli avanzi che esistono, è corregerà tutte le antecedenti. Il cavalier Gio. Battista Piranesi (Ant.Rom.Tom.4 Tav.XXV-XXXVIII), si rivolse con grande impegno a queste rovine, e si avvide della inesattezza, con cui si era proceduto nell'icnografia di questo edificio, e vi fece qualche piccola innovazione. Degni di osservazione sono i suoi studi che in quattordici tavole ha dato di questo teatro, che benchè minore di quello di Pompeo, pure era capace, di vinticinque mila spettatori. Sorprendono a vedersi i gran fondamenti fissati sopra una solidissima palizzata, che sostengono co'repettivi barbancani ogni pilastro del soprapposto edificio (Piran. Loc.cit. Tav.32).

De todas las vistas con las que el arquitecto monumentalizó de forma magistral la imagen del Teatro de Marcelo, destacamos desde un punto de vista arqueológico unas secciones que reflejan un sistema de asilamiento del teatro, respecto de las arcillas del Tíber, que se estructura conforme a una primera cimentación lígnea compuesta por multitud de vigas de madera dispuestas en vertical formando un basamento único en el que sostener el resto del edificio (Fig. 16). En las excavaciones de Fidenzoni se pudo documentar fidedignamente este sistema, que no era desconocido en la época de Piranesi ya que es el mismo que en fechas coetáneas se había realizado para cimentar la gran Catedral barroca de Ciudad de México.

Atendiendo a que los datos que él proporciona encuentran su definitivo refrendo científico en las excavaciones de P. Fidenzoni (1970, 55. Fig.29) y recordando en este momento la sección y planta que del teatro realizó B. Peruzzi, además de las realizadas posteriormente por Desgodetz o el mismo Piranesi, se podrá valorar cuánto debe el conocimiento actual del Teatro de Marcelo a la obra de periodos precedentes.

Bibliografía

A.A.V.V. 2000

A.A.V.V. *Roma nell'ottocento. Fotografie dell'archivio fotografico comunale 1852-1890*, Roma.

ACIDINI 1976

C. Acidini, "I disegni per le Antichità di Roma di Bernardo Gamucci in Giovanni Antonio Dosio", *Roma Antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, Roma, 29-49.

ALETTA Y MONTICELLI 2002

A. Aletta y M. Monticelli, *Volumi Antichi. Libro aperto sulla città*, Roma.

BARTOLI 1915

A. Bartoli, *Monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizzi di Firenze*, Roma.

BERNONI Y MAMMUCANI 2001

C. Bernoni y R. Mammucani, *Roma sparita nelle fotografie di Ettore Roesler Franz*, Roma.

BRIZZI 1978

B. Brizzi, *Roma fine secolo nelle fotografie di Ettore Roesler Franz*, Roma.

CALZA, 1953

A. Calza Bini, *Il Teatro di Marcelo. Forma e structure*, Roma.

CASTAGNOLI 1946

F. Castagnoli, "Il Campo Marzio nell'antichità", *Mem. Accad. Naz. Lincei*, 1946, 8, 1, 93-143.

CASTAGNOLI 1952

F. Castagnoli, "Pirro Ligorio topografo di Roma antica", *Palladio*, n.s. II, 97-102.

CASTAGNOLI 1962

F. Castagnoli, "Gli studi di topografia antica nel XV secolo", *Archeologia Classica*, XIV, I, 1-12.

CASTAGNOLI 1981

F. Castagnoli, "La zona del Circo Flaminio nel Medioevo", *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, CIV, 47-52.

CIANCIO ROSSETTO 1986

P. Ciancio Rossetto, "Le maschere del Teatro di Marcelo", *BullCom*, 91, 7-49.

CIANCIO ROSSETTO 1999

P. Ciancio Rossetto, "Theatrum Marcelli" en E. M. Steiby (Ed), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*. Vol. V., 31-35.

CIPRIANI 1801

G.B. Cipriani, *I cinque ordini dell'architettura di Andrea Palladio illustrati e ridotti a metodo facile...*Roma.

CONNORS Y RICE 1991

J. Connors y L. Rice, *Specchio di Roma Barroca. Una guida inedita del XVII secolo*, Roma.

DESGODETZS, 1682

A. Desgodetz, *Les edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement par Antoine Desgodetz Architecte*, Paris.

FRUTAZ 1962

A.P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma.

FIDENZONI 1970

P. Fidenzoni, *Il teatro di Marcello*, Roma.

GAMUCCI 1569

B. Gamucci, *Le antichità della città di Roma raccolte sotto brevità da diuerli antichi e moderni scrittori per m. Bernardo Gamucci da San Gimignano*, Venezia, 1569.

GARMS 1995

J. Garms, *Vedute di Roma. Dal medioevo all'ottocento*, Napoli, 1995.

GATTI 1960

G. Gatti, "Dove erano situati il Teatro di Balbo e il Circo Flaminio?", *Capitolium* 1960,7, 3-12.

GATTI 1961

G. Gatti, "Ancora sulla vera posizione del Teatro di Balbo e del Circo Flaminio", *Palatino*, 17-20.

GATTI 1979

G. Gatti, "Il Teatro e la Crypta di Balbo in Roma", *MEFRA*, 91, 237-313.

GREGOROVIVS 1925

F. Gregorovius, *Storia della Città di Roma nel Medioevo*, I, Roma.

HÜLSEN 1923

C. Hülsen, "Sulle vicende del Teatro di Marcello nel Medio Evo", *Rend. Acc. Pont. Rom. Arch.*, 1, 1923, 169-74.

JORDAN 1871

E. Jordan, *Topografie der Stadt Rom*, II, Berlin.

LANCIANI 1891

R. Lanciani, *L'Itinerario di Einsiedeln e l'ordine di Benedetto Canonico*, Roma.

LANCIANI 1897

R. Lanciani, *Ruins and excavations of ancient Rome*, Londres.

LANCIANI 1998

R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Roma.

LUGLI 1946

G. Lugli, *Roma Antica. Il centro monumentale*, Roma.

LUGLI 1970

G. Lugli, *Itinerario di Roma antica*, Milano.

MARCHETTI LONGHI 1940

G. Marchetti Longhi, "*Theatrum et Crypta Balbi, Turris pertundata e Balneum dei Cintiis*", *Rend. Pont. Acc. Rom. Arch.*, XVI, 225-307.

MARTINELLI 1660-1663

F. Martinelli, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scoltura*, Roma.

MURRAY 2002

P. Murray, *L'Architettura del Rinascimento italiano*, Roma,

NIBBY 1838

A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, II, Roma.

OVERBEKE 1709

J.B. Overbeke, *Les restes de l'ancienne Rome, recherchez avec foin, mesurez, dessinez sur les lieux, & gravez par seu Bonaventura D'Overbeke*, La Haya.

PALLADIO 1554

A. Palladio, *L'antichità di Roma di M. Andrea Palladio. Raccolta brevemente da gli autori antichi, e moderni. Nuovamente posta in luce...*, Roma.

PERNIER 1901

L. Pernier, "A proposito di alcuni lavori eseguiti recentemente nell'interno del Teatro di Marcello", *BullCom*, XXI, 52-70.

PERNIER 1927

L. Pernier, "Studi sul Teatro di Marcello", *BullCom*, IV, 5-40.

RODRÍGUEZ ALMEIDA 1981

E. Rodríguez Almeida, *Forna urbis marnodea, aggiornamento generale 1980*, Roma.

SCHENK S. XVII

P. Schenk, *Roma aeterna. Petri Schenk II sive ipsius aedeificorum Romanorum integrorum collapforumque conspectus duplex*, Roma.

TOMASELLO Y ZELAZOWSKI 2000

A. Tomasello y J. Zelazowski, "Considerazione sul Teatro di Marcello nei resti monumentali e nella tradizione grafica rinascimentale", *ArcheologiaWarsz* 51, 7-36.

VALENTINI-ZUCCHETTI 1940-1953

R. Valentini y G. Zuccetti, *Codice topografico della città di Roma*, Roma.

VENUTI 1763

R. Venuti, *Accurata e Succinta descrizione topografica della Antichità di Roma dell'Abate Ridolfino Venuti Cortonese*, Roma.

ZORZI 1959

G. Zorzi, *I disegni della Antichità di A. Palladio*, Venezia.