

**LA FRONS SCAENAE DEL THEATRUM MARCELLI SEGÚN LA  
FORMA URBIS MARMOREA.  
PRIMEROS PLANTEAMIENTOS DE UN PROBLEMA ABIERTO**

**Antonio Monterroso Checa**

Universidad Pablo de Olavide

**Resumen**

El teatro de Marcelo es desde un punto de vista conceptual, junto con el templo de Apolo Médico, uno de los monumentos más sugestivos del área del viejo Circo Flamínio. Una larga tradición planimétrica se ha preocupado del estudio de la forma arquitectónica del segundo teatro de Roma, pero hay cuestiones todavía por resolver, que guardan además importantes connotaciones de carácter ideológico, tratándose de un monumento inserto en un área urbana reorganizada monumentalmente en función de la exaltación de la figura del *Princeps* y la *gens Iulia*. Sobre la posibilidad de que la *Forma Urbis Marmorea* represente en verdad y con detalle la *frons scaenae* del teatro, argumento hasta ahora no considerado en profundidad, discutimos a partir de las líneas siguientes, que consideramos una primera y sucinta aproximación a un problema arqueológico de notable calado que necesitará con seguridad de ulteriores consideraciones.

**Riassunto:**

*Molti suggestioni si nascondono dietro la pianta del Theatrum Marcelli legata dalla Forma Urbis Marmorea di Settimio Severo. Una ampia tradizione planimetrica si è occupata della forma del secondo teatro stabile di Roma antica, ma ci sono ancora notevoli questioni, pertinenti l'architettura del Teatro di Marcello, che meritano essere oggetto di dibattito scientifico. Una di esse è la forma della frons scaenae, ritenuta sempre assente nei frammenti marmorei severiani. Sulla possibilità che effettivamente la scena sia stata conservata, con dettaglio, nei frammenti che ci sono pervenuti, sulla sua forma stessa e sulle connotazioni simboliche che suggerisce il disegno conservato nella Forma Urbis, vorrei discutere in questa sede, che si considera un primo approccio ad un ricco e illusionante problema archeologico che bisognerà di ulteriori considerazione, probabilmente molto più approfondite.*

La interpretación global de la forma arquitectónica del Teatro de Marcelo en Roma es todavía un problema arqueológico abierto. Primero porque, si los fragmentos de la *Forma Urbis Marmorea* mantienen aquí la exactitud métrica que caracteriza la planta severiana de Roma<sup>1</sup> y, como se ha propuesto, representan la vista aérea del teatro<sup>2</sup> (*fig. 1*), tenemos ante nosotros un edificio de *orchestra* marcadamente ultrasemicircular en relación al eje de la *frons pulpiti*, con *aditus* muy por encima de los 180° y con escena bastante despegada de la *cavea*, lejos entonces del carácter “cerrado” que genéricamente se atribuye al teatro “romano”. Y, en segundo lugar, porque más allá de la *Forma*, el teatro del límite meridional del Circo Flaminio cuenta con interpretaciones arquitectónicas tan disímiles como las que presentaron, casi coetáneamente, P. Fidenzoni<sup>3</sup> y A. Calza Bini<sup>4</sup> a partir de una misma topografía y de un trabajo común realizado durante la magnífica recuperación que Roma realizó de este monumento<sup>5</sup>.

En el intento de clarificar algunas cuestiones, o al menos con el objetivo de discutir sobre algunas de ellas, nos centraremos ahora en un problema arqueológico que ha quedado generalmente subsumido por el prestigio de la historiografía pertinente al Teatro de Marcelo, consentido siempre con carácter general, y que, sin embargo, consideramos alberga una trascendencia arqueológica de notable calado: la censura que tradicionalmente se ha entendido que practicaba la *Forma Urbis Marmorea* al obviar la representación detallada de un lugar tan monumental y representativo como debió ser la *frons scaenae* del Teatro de Marcelo.

1. Cfr. Gatti, 1989, 15-24; Hülsen, 1907, 386; Ciancio, 1999, 35.  
2. Caretoni, *et al.*, 1960, 91.  
3. Fidenzoni, 1970.  
4. Calza Bini 1953.  
5. A. Tomasello y J. Zelazowski incidieron hace unos años, con gran acierto, en la indefición interpretativa que grava negativamente todavía en el conocimiento arquitectónico de este edificio, subrayando dónde

residían algunos de los problemas de este todavía impreciso modelo de la arquitectura teatral romana. Remitimos a sus consideraciones para juzgar en qué medida existen dudas sobre algunos sectores del edificio, y para entender cómo y en qué grado sirven los distintos documentos históricos que poseemos del *Theatrum Marcelli* para afrontar algunas cuestiones relativas al conocimiento de su arquitectura. Cfr. Tomasello y Zelazowsky 2000, 7-36.



Fig.1. Fragmentos de la Forma Urbis correspondientes al Theatrum Marcelli.

## 1. PLANTAS HISTÓRICAS PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA ESCENA DEL THEATRUM MARCELLI

Lucos Cozza afirmaba que según la *Forma Urbis Marmorea* “*la cavea é rappresentata in pianta come vista dall’alto*”, que la escena sólo quedaba delimitada por una de las dos líneas paralelas que albergaban la palabra *theatrum* que comparece en el mármol y que entonces, tanto el pórtico columnado con *avancorpo* central, como las *basilicae* laterales, como los dos templos traseros y sus respectivos altares, formaban un complejo cerrado situado tras la escena del edificio, que no habría quedado representada en detalle<sup>6</sup> (*fig. 2*). Efectivamente, a lo largo de las representaciones que históricamente se han realizado del teatro, aunque con excepciones, el pensamiento más generalizado ha sido éste; que considera ausente cualquier detalle de representación en detalle de la escena del *Theatrum Marcelli*<sup>7</sup>.

Argumentos importantes a considerar en este sentido son, en primer lugar, tres restituciones parciales de la planta del Teatro de Marcelo, realizadas a partir de los restos estructurales conservados que fueron dibujados con anterioridad al descubrimiento de los fragmentos de la *Forma Urbis* en 1562; una de G.B Da Sangallo junto con su hermano Antonio; otra propia de G.B. Da Sangallo; y otra realizada por S. Serlio, a partir de una planta de B. Peruzzi, arquitecto que construyó el actual Palazzo Savelli sobre los restos del teatro, y que pudo analizar en primera persona los restos monumentales del antiguo teatro<sup>8</sup>.

En la primera planta (*fig. 3.a*) conviven realidades y restituciones. Se ha propuesto una planta completa del monumento, con detalles que en verdad en esta época eran todavía indescifrables, teniendo en cuenta que hasta los años treinta-cuarenta del siglo pasado no se procedió a excavar completamente el interior del teatro, ocupado tanto por depósitos arqueológicos como por unidades de infravivienda.

Por una parte se ha restituido completamente el anillo más externo de substrucciones de la *cavea*, donde se denota claramente la falta de detalle, pues ninguna escalera de ascenso al segundo nivel del teatro ha quedado representada. En el anillo más interno, en cambio, se ha representado una escalera en el eje del teatro que no existe en la realidad<sup>9</sup>. Es importante reseñar que las dos

6. Carettoni, *et al.*, 1960, 91.

7. *Vid.* Tosi 1999.

8. Tomasello y Zelazowsky 2000, 7-36; Monterroso, 2003, 215-256

9. Cfr. Ciancio, 1999, 31-35. Claramente las aperturas del anillo interno se han dibujado como escaleras de ascenso a la *cávea*. Nótese la diferencia de grafía con los pasillos radiales del anillo externo.

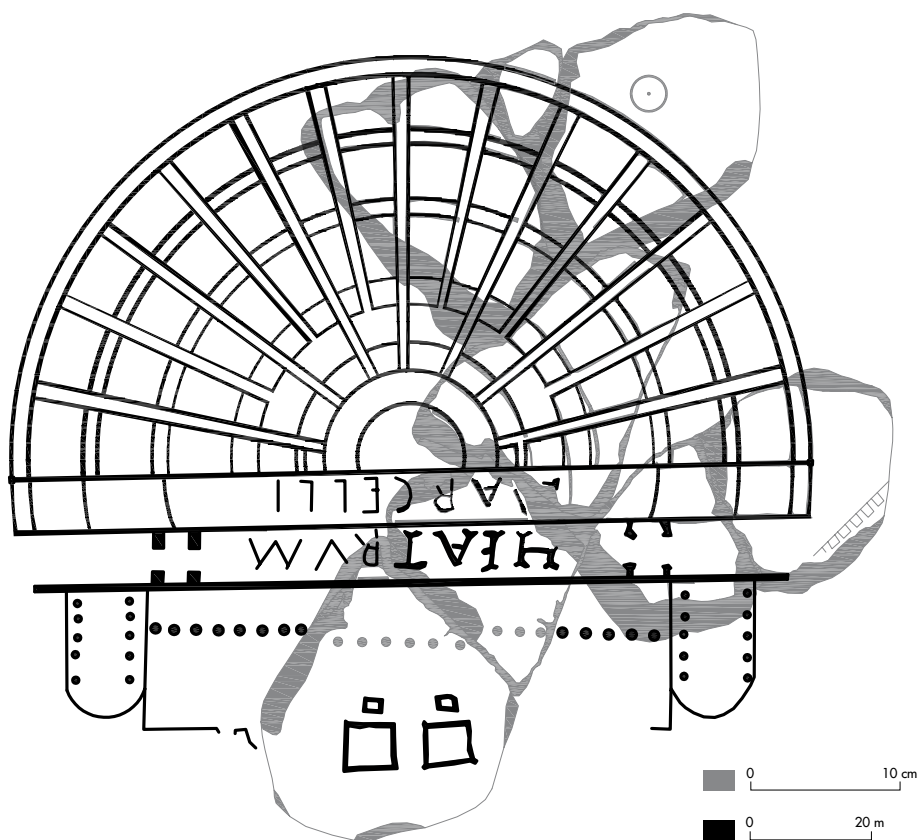


Fig. 2. Restitución del Teatro de Marcelo a partir de la Forma Urbis.

*basilicae* laterales han quedado representadas, seguramente con apego a los restos que de las mismas entonces quedaban en pie. Si tenemos en cuenta la posición de ellas, junto con la realidad gráfica del *analemma* NW y una escalera al interior del mismo, sólo pueden entenderse como *aditus* laterales los dos pasillos que ocupan el hueco entre el muro perimetral de la cávea y los vestíbulos laterales. Nada de la *frons scaenae* por tanto ha quedado representado en esta planta de los hermanos Antonio y G. Battista Da Sangallo.

Es de notable interés especificar ahora algo importante, si esta planta es exacta: los *aditus* y el frente del *pulpitum* están en la planta de los Da Sangallo por encima de los 180°, concretamente en torno a los 200°, quedando las escena algo alejada de la cávea, como efectivamente muestra la *Forma Urbis*, que los Da Sangallo no conocieron en vida.

La segunda planta en consideración es obra de G.B. Da Sangallo (*fig. 3.b*), y es muy útil en términos interpretativos, aunque el teatro no se haya dibujado globalmente sino seccionadamente, no siendo simétrico en ningún caso y quedando desequilibradas las dos partes del mismo a ambos lados de la representación propuesta. La novedad de esta planta es que han desaparecido las escaleras del anillo interno de substrucciones, y que se han dibujado, con intención reconstitutiva, dos filas de columnas y un cuerpo de escaleras en la zona que *grosso modo* pudo corresponder a la escena. Sangallo dejó escritas en este sector varias palabras fundamentales: *pulpitum*, *porta regia*, *scaena* y *hospitalia*, por lo que conviene afirmar en primer lugar, que nunca interpretó la hilera de columnas que pudo documentar como un pórtico relacionado con un *postscaenium*, al contrario de cómo estos restos estructurales se entendieron después<sup>10</sup>. Y, en segundo lugar, que quizás existe en su plano una correcta interpretación arquitectónica y una incorrecta situación de estas estructuras en relación con la *cavea*, pues la hilera de columnas que debe corresponder al frente escénico parte desde la exedra semicircular de la *basilica* SO, al contrario que en la *Forma Urbis*, donde parte desde el inicio del lado recto de las *basilicae*, a la altura de la segunda columna y no de la quinta. Por tanto esta hilera de columnas que representa G.B. Da Sangallo, las escaleras y el edificio rectangular que las alberga, de ser parte de la *scaena* del Teatro de Marcelo están ubicadas demasiado lejos de la *cavea*.

Todos estos detalles se comprenden mejor, aunque completamente regularizados, en la planta que nos legó S. Serlio (*fig. 3.c*), tomada de una primera de B. Peruzzi y fiel a las trazas del teatro representadas en las de los Da Sangallo. Teniendo presente, otra vez, que en estos momentos no se había recuperado ningún fragmento de la *Forma Urbis*, es dudoso que la hilera de columnas que une las dos *basilicae* pueda ser el frente escénico del teatro, si es que la ubicación planimétrica que Serlio les confiere a partir de su ubicación en la planta de G.B. Da Sangallo es la correcta.

Queda claro según las plantas anteriores que existen anomalías en la representación de esta *columnatio*, pero debemos señalar que el problema fundamental es el haber situado estas columnas tan retrasadas con respecto a la línea teórica de la escena, por lo que resulta un *proscenium* desmesuradamente ancho en relación con el resto de partes de este sector del teatro. Algunas plantas de Época Moderna, posteriores ahora al descubrimiento de la *Forma Urbis*, insisten con algunas variantes de autor en esta misma realidad ya comentada,

10. Vid. *Infra*.

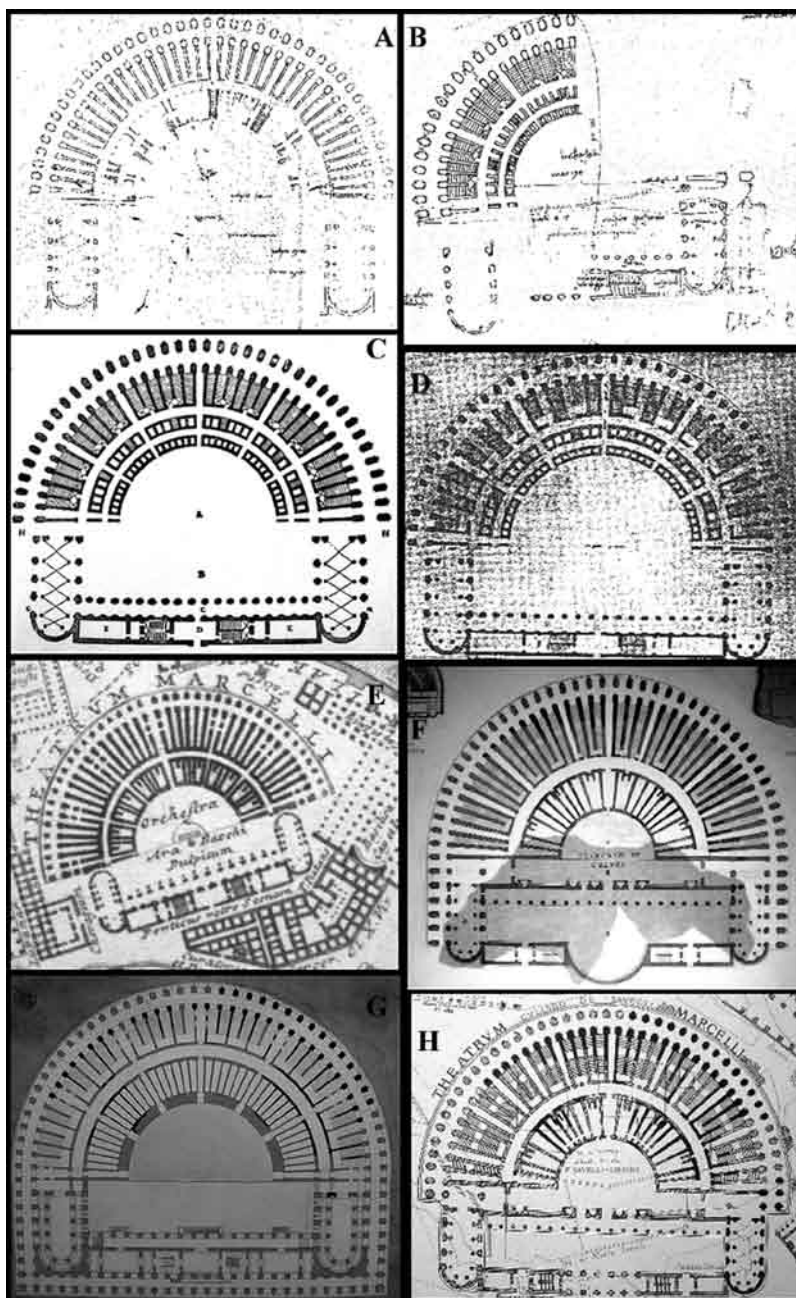


Fig. 3. a.- Planta del Teatro de Marcelo de G.B y A. Da Sangallo; b.- Planta de G.B. Da Sangallo; c.- Planta de S. Serlio; d.- Planta de A. Desgodetz; e.- Planta de G. B. Piranesi; f. Planta de L. Canina; g.- Planta de L. Vandouyer; h.- Planta de R. Lanciani.



como demuestran las plantas que del teatro legaron de A. Desgodetz (*fig. 3.d*), G.B. Piranesi (*fig. 3.e*), L. Vandoyer (*fig. 3.g*) y P. Ruga (*fig. 4.a*).

Pero, como sucede también en el Teatro de Pompeyo, un gran conocedor de la arquitectura antigua y la *Forma Urbis*, como será Luigi Canina, imprimirá una nueva imagen al monumento (*fig. 3.f*). Canina, modificando la realidad gráfica de la *Forma*, plantea a primera vista una imagen algo distorsionada del teatro; queriendo presentarlo como un edificio cerrado, más “a la romana”, acercando el cuerpo escénico a la *cavea* y a los laterales, mediante la continuación del *ambulacrum* perimetral en paralelo a las *basilicae*. Ha identificado correctamente la hilera de columnas de los Da Sangallo y Serlio con la presentada en la *Forma Urbis*, y la ha situado con acierto en una posición más cercana al frente escénico. Ha obviado en cambio que las seis columnas centrales tienen un realce especial. Por último ha dibujado, sin justificación real aparente, ocho columnas formando cuatro exedras en una posición que sólo puede ser interpretada, o bien como frente del *pulpitum* caso de entenderse representados los *aditus* laterales, o bien como un frente escénico rectilíneo, caso de pensarse en la falta de representación de la *frons pulpiti*. Canina era un buen conocedor de los restos materiales de los antiguos edificios de Roma, por lo que la nueva ubicación que confiere a la hilera de columnas, ya cerca de la escena, debe tener su justa atención.

Claramente las dificultades de conciliación entre la realidad material que Canina conocía, su particular visión del teatro a partir de una interpretación personal de la *Forma* y la evidencia gráfica objetiva de la misma *Forma Urbis* hacen que el cuerpo escénico, *basilicae* y *aditus* hayan quedado representados de modo confuso. Canina parece haber representado los *aditus* al interior de los 180° grados del semicírculo, aunque ha dibujado en negro el final de estos muros, por lo que ha dado lugar a cierta confusión a la hora de abordar el análisis de su planta. En virtud de ello, ha entendido a partir de la *Forma Urbis* la existencia de *parascaenia* laterales que comunican con la escena a través de sendas *versurae*. Ha dispuesto un frente escénico rectilíneo con dos *exedrae* laterales y una central de grandes dimensiones articulada por ocho columnas y tres puertas. Todo ello hace que la *columnatio* trasera, la que en verdad existe en el plano mármoreo, pase a ser parte de un pórtico trasero a la escena.

Rodolfo Lanciani (*fig. 3.h*), como en otros monumentos, insistirá sobre las trazas de L. Canina, aunque devolviendo en parte al teatro la falta de cerramiento que por los laterales de la escena advierte afirmativamente la *Forma Urbis*. La exedra semicircular que L. Canina representó en vecindad al Tíber por primera vez, y que siglos más tarde recuperó Fidenzoni, a partir en ambos casos



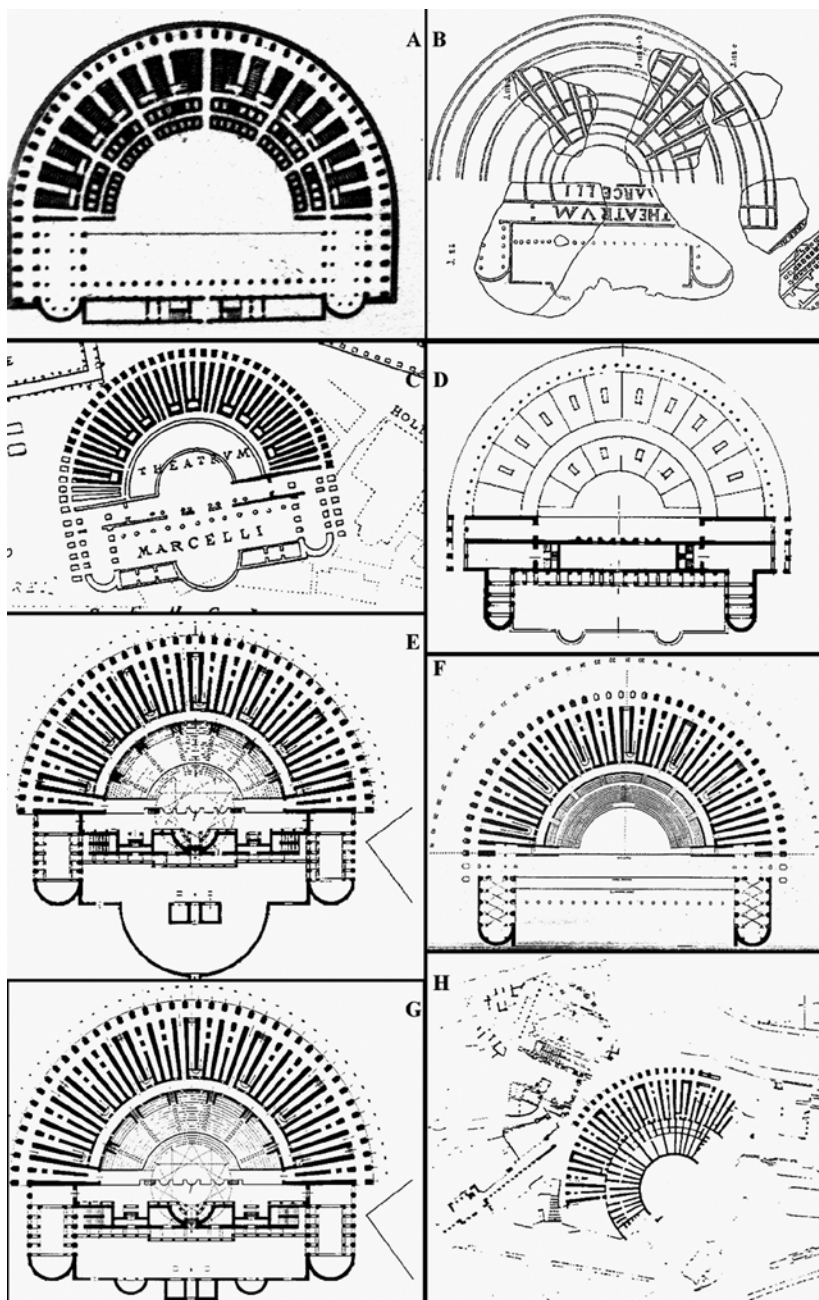


Fig. 4. a.- Planta del Teatro de Marcelo de P. Ruga; b.- Planta de E. Jordan y Ch. Hülsen; c.- Planta de E. Kiepter y Ch. Hülsen; d.- Planta de E. Fischer; e.- Planta de P. Fidenzoni; f.- Planta de A. Calza Bini; g.- Planta de P. Fidenzoni; h.- Planta de Sopr. Arch. Comune di Roma.

de los diseños del Cod.Vat.Lat 3439, vendrá ahora a ser ocupada por una doble hilera de seis columnas a modo de propileo. Lanciani, como Canina, acercó la hilera de columnas de la *Forma* a la posición de la escena, pero identificó las seis columnas de la escena de G.B. Da Sangallo con una entrada monumental de acceso, curiosamente desde el flanco oriental del río al *postscaenium* del Teatro, inexistentes en una *Forma Urbis* tan conocida para él.

De las plantas del *Theatrum Marcelli* realizadas en el s. XX destacaremos en primer lugar la de Kiepter y Hülsen (*fig. 4. c*), que es prácticamente copia de la de L. Canina, y la de Jordan y Hülsen (*fig. 4. b*), que pese a ser una restitución de la planta del teatro sólo a partir de la *Forma*, cae en el error de no representar las seis columnas destacadas que comparecen en los fragmentos marmóreos de la planta severiana, asemejando entonces equivocadamente la *Forma* a las interpretaciones propuestas desde Canina, en este caso. Con posterioridad E. Fischer (*fig. 4. d*) dará una mayor idealización planimétrica a las pautas propuestas por Canina, entendiendo como pórtico trasero la hilera de columnas de la *Forma*, que será canonizada con tal hasta la actualidad, de un modo más enjuiciable, por P. Fidenzoni (*fig. 4. e y g*), al extrapolar sin evidencia arqueológica alguna la exedra semicircular de la fase julio-claudia del teatro de Mérida<sup>11</sup> a la *valva regia* del teatro de Marcelo<sup>12</sup>. En este sentido es más que meritoria, por discreta y mesurada, la postura de A. Calza Bini (*fig. 4. f*), quién a falta de prueba alguna, se limitó a enunciar dónde pudo estar la escena y por dónde pudo discurrir el frente del *pulpitum* en la planta que del teatro nos dejó en su publicación de 1953, donde también entendió que las columnas de la *Forma*, del mismo modo sin realce de las seis centrales, pertenecían a un pórtico trasero a la escena, interpretación que se mantiene en la actualidad<sup>13</sup>.

El problema historiográfico reside por tanto, en primer lugar, en una ubicación arquitectónica incorrecta de las columnas por parte de los Da Sangallo y Serlio, que fueron bien interpretadas como parte de la escena pero mal ubicadas en el monumento. Y en segundo lugar en una desacertada identificación de las columnas de la *Forma Urbis* como parte de un pórtico trasero, retrasado con respecto a un frente escénico a veces rectilíneo, a veces con exedra central. Es de reseñar en este sentido que la tradición emanada de los dibujos de los Da Sangallo y Serlio perduró más de 400 años, hasta la misma planta de A. Calza, que en algo es deudora de estos planteamientos; que fueron los arquitectos

11. Ultimamente Trillmich, 2005, 248.

13. Ciancio, 1999, 34.

12. Fidenzoni, 1970, 39.

renacentistas quienes primero intuyeron, aun cuando la situaron inexactamente en la planta del teatro, que la escena del *Theatrum Marcelli* fue rectilínea, cuando todavía no se había descubierto la *Forma Urbis*; que sólo Canina, y por añadidura Lanciani y Kiepter/Hülßen presentaron las columnas de la *Forma* en la posición donde aproximadamente se debió situar la escena, aunque sin prestar atención a las seis columnas centrales, destacadas del resto en los mármoles severianos, representando para ello una *scaenae/frons pulpiti* de la que no hay prueba alguna; y que, la restitución menos razonable en términos arqueológicos es la que dibujó P. Fidenzoni, a partir de los teóricos modelos del teatro de Marcelo de época julioclaudia, continuadores de los esquemas que con anterioridad a este teatro romano comparecían en la exedra semicircular de la *valva regia* del teatro de Gubbio.

## 2. LOS FRAGMENTOS MARMÓREOS DE LA SCAENA DEL TEATRO DE MARCELO

Partiendo de que ya L. Cozza subrayaba que la comparación entre plano marmóreo y plano actual de Roma en el Teatro de Marcelo es exacta<sup>14</sup>, realizaremos algunas consideraciones útiles para el posterior análisis del frente escénico.

El conjunto más fiable para calibrar la precisión de la *Forma Urbis* en los teatros de Roma es el área del teatro de Marcelo, porque es donde se conservan más fragmentos y donde existe un mayor conocimiento arqueológico de los edificios. Si desligamos al Teatro, y edificios aledaños, de los condicionantes de su posición en la *Forma*, y optamos por situarlos individualizadamente con respecto a su realidad arqueológica, obtenemos una visión clara en cuanto a coincidencia entre el plano de la Roma actual y de la Roma de época severiana (*fig. 5 s*). Sólo destacaremos un dato con respecto al teatro: el diámetro del Teatro de Marcelo según Fidenzoni es de 440 *pedes*, 129.4 m. En la *Forma* sólo es cinco *pedes* mayor. 1.5 m. más aprox.

Habida cuenta de esta manifiesta exactitud, no es lógico pensar, que el sector de la escena no participe de los mismos parámetros métricos que la *cavea*. Como, del mismo modo, no resulta concebible que la *Forma Urbis* preste tanto detalle a la escena del *Theatrum Pompei* y obvie sin paliativos la del *Theatrum Marcelli*, aun cuando la *Forma* muestre en realidad la fase severiana de la escena pompeyana<sup>15</sup>, inaugurada apenas siete años antes que la *Forma*<sup>16</sup>, para

14. Carettoni, *et al.*, 1960, 91.

15. Cfr. Monterroso, 2006 II, 52.

16. Cfr. Rodríguez Almeida, 2002, 72.



Fig. 5. Superposición de los fragmentos de la Forma Urbis a la topografía actual.

los *Ludi Seculares* del 204 d. C. y “conmemorada” por tanto en el plano marmóreo. No debe ser coherente que la *Forma Urbis* preste tanta atención al frente escénico del *Theatrum Pompei*, dibujando cada una de sus columnas, y ni siquiera esboce el edificio escénico del otro gran teatro de Roma, suplantando así un enclave tan simbólico y monumental por un simple pórtico trasero, que es algo intrascendente en la arquitectura que define éste y cualquier teatro. A los ojos del privilegiado espectador que observase la gran *Forma* marmórea de Roma en el aula del *Templum Pacis*, la imagen del Teatro de Marcelo resultaría ciertamente confusa, o al menos inconexa con la realidad, por cuanto no quedaría reflejado el telón marmóreo de la escena, que era el elemento estructural más observado por los espectadores, máxime en este teatro.

La *Forma Urbis* es un gran conglomerado de matices -como evidencia por ejemplo la representación de columnas con o sin cuadrado en la perístasis de los templos-, pero estos matices se ajustan siempre a lógicas gráficas consensuadas en los edificios públicos, verdaderos protagonistas de esta planta monumental de la ciudad, porque de otro modo la *Forma* sería incomprendible, algo bastante lejano a su concepción como gran guía monumental de Roma<sup>17</sup>. La representación de los templos, aunque con variantes gráficas, es bastante unánime en su concepción, como la de los acueductos o la del trazado del viario urbano. No es explicable entonces que esta lógica deba subvertirse en los teatros, y quede entonces el teatro de Marcelo sin representación gráfica de la escena, a diferencia del Teatro de Pompeyo, máxime si como entendía Hülsen y se ha afirmado después, la *Forma* severiana parte de una topografía de época augustea en último término<sup>18</sup>. Si la *Forma* nos ofrece estas claves de interpretación, debemos intentar discernir qué pueden ser matices propios de la hermenéutica inherente a la codificación de la realidad monumental de Roma en su topografía marmórea de época severiana y qué, en cambio, tiene que ser necesariamente cierto.

Si retomamos ahora la realidad métrica de la planta de los hermanos Da Sangallo, comprobamos varias similitudes y algunas diferencias con respecto a la planta del teatro de Marcelo en la *Forma Urbis*, que son fundamentales para el análisis de la *frons scaenae*:

17. Sobre la función de la FUM cfr. Rodríguez Almeida, 2002, 72-73.

18. Cfr. Rodríguez Almeida, 2002; Hülsen, 1907, 386: “La pianta severiana è il risultato di un rilievo geometrico esattissimo della città (rilievo che rimonta forse al tempo di Augusto o Vespasiano, e soltanto

riveduto nel periodo severiano). Esso, nonostante i molti difetti inevitabili in un tal lavoro eseguito senza l'aiuto della bussola, soltanto con i mezzi dei quali disponeva la geodesia antica, è un lavoro grandioso per la sua estensione e per l'esattezza in molti particolari”.

- La línea de la *frons pulpiti* en ambas plantas está por encima de los 180°. En la planta renacentista está en los 203°, mientras que en la *Forma* está en los 199°.
- Las *basilicae* son en ambas plantas dos edificios longitudinales rematados en una cabecera semicircular, según la *Forma* divididos en tres naves, de las cuales más ancha la central.
- Las *basilicae* son más profundas en la planta de los Da Sangallo que en la planta severiana, entregándose directamente a los *analemmata*.

Según estas tres evidencias, el tramo donde comparece la palabra *Marcelli* en la planta marmórea debe corresponderse con el itinerario de los *aditus* y *frons pulpiti*. Nótese, como los trazos individuales que penetran desde la *cavea* en este tramo corresponden a la división del graderío situado encima de los *aditus* laterales, en la parte cubierta, y desaparecen en la parte descubierta que desemboca en la *orchestra*. A partir de este punto, en la planta renacentista se muestran los lados rectos de las *basilicae*, que están en cambio más retranqueados en la planta severiana.

El próximo problema es discernir qué representa la siguiente línea que muestra la *Forma*; la que enmarca la palabra *Theatrum* por el interior y alberga, además de las letras, cuatro muescas que forman un cuadrado, conservadas en los fragmentos originales y simplificadas intencionadamente en el dibujo del Cod. Vat. Lat 3439 referente a esta parte perdida del teatro.

Esta línea ofrece problemas interpretativos serios, por lo que no es del todo fiable como para identificarla, sin dejar lugar a dudas, con una *frons scaenae* rectilínea como se ha hecho tradicionalmente; por un lado, porque restringe intencionadamente la longitud de las *basilicae*, documentadas por los Da Sangallo; y por otro porque “busca” más servir al correcto realce de las letras que a la fácil comprensión de la arquitectura, algo explicable lógicamente a partir del notable realce que los nombres de los monumentos adquieren en la *Forma* severiana<sup>19</sup>.

Se podría pensar que estos cuadrados pueden ser dos *parascaenia* laterales, con las *versurae* marcadas, que comunicarían entonces el exterior del teatro en la proximidad de las *basilicae* con el mismo frente escénico. Dos *parascaenia* con *basilicae* en disposición ortogonal son rastreables en algunos teatros augusteos. Es posible, del mismo modo, que estos cuadrados simbo-

19. Hay que tener en cuenta que esta línea sirve para dar una disposición simétrica y enmarcadas a las letras que componen *Theatrum Marcelli*, por lo que su posición, adelantada a la hilera de columnas, no está

exenta de un contenido hermenéutico, intencionado, de los que a menudo usa la *Forma Urbis* para la mejor comprensión de algunos edificios. Cfr. Rodríguez Almeida, 2002, 72.

lizasen las salas de maniobras del *aulaeum*. En ambos casos el espacio ocupado por *theatrum* sólo puede corresponderse con el *proscenium*; entonces la línea más cercana a la *orchestra* representa una *frons pulpiti* donde no han quedado representadas las posibles exedras que pudiese tener; y la línea más interna debe simbolizar precisamente el límite interno del *proscenium*, lo que la imposibilita para representar, además, a la *frons scaenae*, porque se trata de dos emplazamientos arquitectónicos distintos, el primero de perfil plano y el segundo de perfil marcadamente vertical, que deben tener por tanto distintos códigos de representación en la *Forma Urbis*.

Atendiendo fundamentalmente a que una misma línea no puede representar a la vez el límite interno del *proscenium*, que necesariamente debe comparcer porque está el interno, y la *frons scaenae* del teatro, sólo la hilera de columnas que discurre con posterioridad, de las cuales las seis centrales gozan de especial protagonismo, puede ser la representación de la verdadera *frons scaenae* del teatro que Augusto dedicó al joven Marcelo en el límite meridional del Circo Flaminio.

### 3. LA FRONS SCAENAE DEL THEATRUM MARCELLI Y LA ESCENA DEL “TEATRO MENOR” DE POLA

La *frons scaenae* del Teatro de Marcelo está reflejada con bastante detalle en la *Forma Urbis Marmorea* severiana. Lo que no está dibujado en detalle es la *frons pulpiti*. En nuestra opinión, se trata efectivamente de la hilera de columnas que se ha entendido siempre como pórtico trasero a la escena, afrontado con un *avancorpo* a las dos edículas representadas en la *Forma*. Sería así similar a la escena del Teatro de Pompeyo reconstruida por Augusto, de disposición rectilínea, sin articulación de *exedrae* en las *valvae* laterales y con una clara intención monumental en la central<sup>20</sup>.

A nuestro juicio, el dibujo de la *Forma Urbis* en el Teatro de Marcelo, debe ser interpretado de otra manera, que justificamos a continuación.

Si, como creemos, el frente columnado dibujado en la *Forma* es el frente escénico del teatro de Marcelo, hay dos interpretaciones posibles para las cuatro muescas laterales que comparecen a ambos lados de *theatrum*; o bien deben representar dos *versurae*, que quedarían por delante del frente escénico

20. Cfr. Monterroso, 2006, 27-56 y Monterroso, 2006 II, 27-58.



rectilíneo, en una posición algo anómala; o bien se trata de dos salas de máquinas, destinadas a servir al correcto funcionamiento de la tramoya durante las representaciones. Habida cuenta de que dos columnas no pueden de ningún modo quedar detrás de las *versurae* laterales, porque éstas van siempre cosidas al muro de fondo de la escena, lo lógico es que en el teatro de Marcelo existiesen dos salas de máquinas laterales, como sucede en el teatro menor de Pola, construido en época de Augusto quizás contemporáneamente al teatro de Marcello<sup>21</sup>, el cual ofrece una imagen suficientemente clara como para comprender qué nuestra en este sector del teatro la Planta Marmórea Severiana (fig. 6).

Del mismo modo, es el teatro menor de Pola el ejemplo más útil para comprender cómo fue la *frons scaenae* del *Theatrum Marcelli*. La *columnatio* que muestra la *Forma Urbis* dibuja un esquema monumental rectangular retranqueado con respecto al perfil del frente escénico. Un rectángulo que claramente monumentaliza la *valva regia* con respecto al resto de la escena y del que sólo se han representado las columnas. Falta por tanto la representación del *podium* que sostiene los ordenes columnados, es decir, la estructura pétreo del frente escénico: evidentemente porque para representar una estructura marcadamente vertical sobre una planta en dos dimensiones, no se pueden superponer puntos (columnas) a una línea (estructura del *podium*), porque el dibujo en el mármol hubiera sido ciertamente confuso; se ha elegido por tanto el elemento más definitorio de la verticalidad de un frente escénico, la *columnatio*, pensando en la correcta comprensión de este sector tan definitorio en el edificio.

La planta del cuerpo escénico del teatro menor de Pola presenta en primer lugar dos *basilicae* en posición transversal a la horizontalidad de la escena, como ocurre en el teatro de Marcelo. En este caso, existen dos puertas afrontadas en el lado superior de las *basilicae* que comunican directamente el exterior del teatro con el *proscenium*. Es de resaltar la existencia de dos salas de máquinas, destinadas a los dispositivos de funcionamiento del *aulaeum*, por delante de la *frons scaenae*, justo a uno de los lados de las *versurae*. Por último, el frente escénico es marcadamente rectilíneo, con una exedra rectangular central retranqueada con respecto al perfil general de la escena, del que en este caso se ha representado la estructura, juzgado algo extraño en su disposición por Courtois y situado por esta autora en la línea de teatros augusteos de frentes escénicos rectilíneos con exedra rectangular, como son los casos de *Amiternum* o *Saepinum*<sup>22</sup>, que son ahora por tanto herederos de los esquemas del segundo teatro de Roma (fig. 7).

21. Cfr. Tosi, 2003, 525 y 528.

22. Courtois, 1989, 138 y 143.

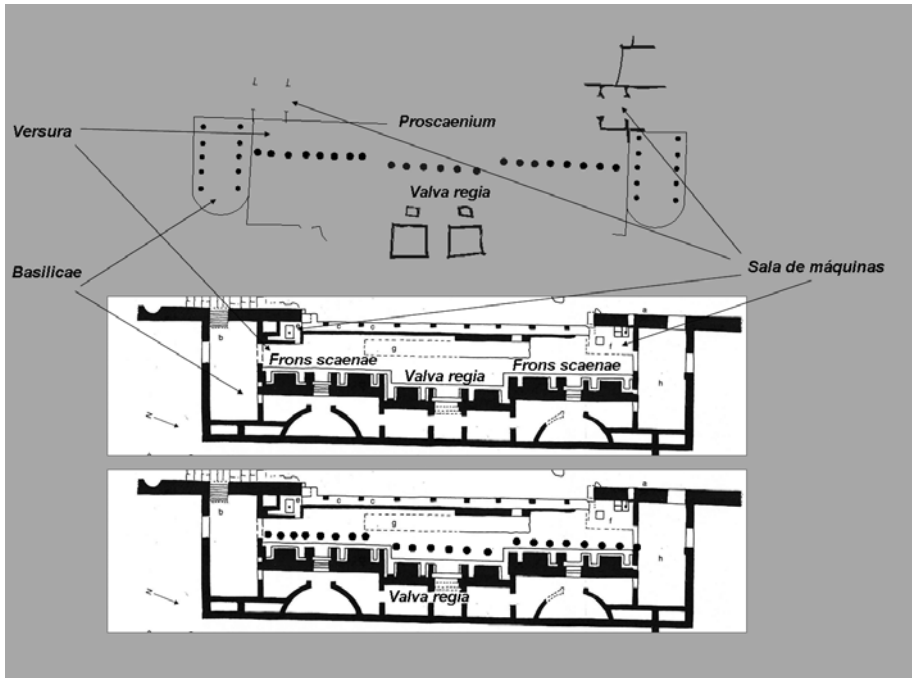


Fig. 6. Comparación entre la columnatio de los fragmentos de la FUM y la planta de la escena del Teatro Menor de Pola.

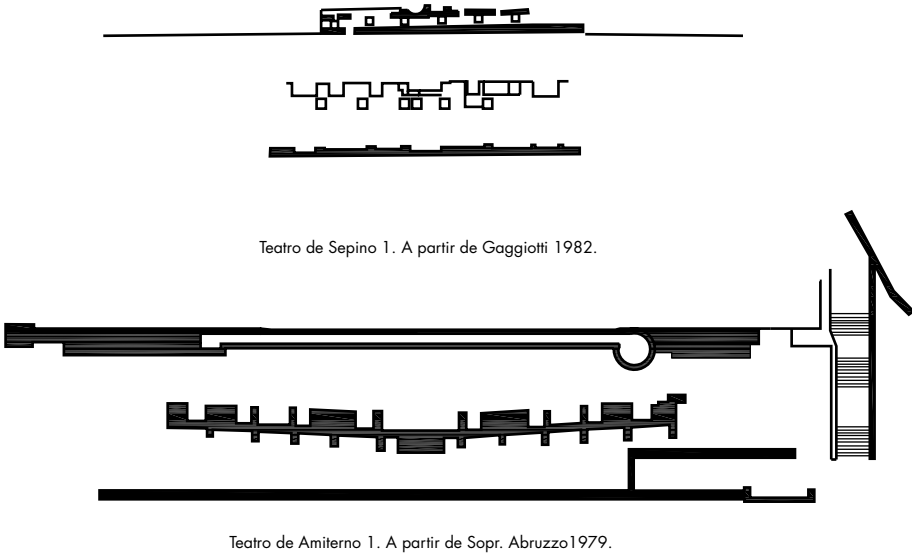


Fig. 7. Frentes escénicos de los teatros de Saepinum y Amiternum.

0 30 m

Así pues, a partir de la evidencia arquitectónica del teatro de Pola quizás podamos interpretar que:

- La *Forma Urbis Marmorea* representa en el teatro de Marcelo una escena rectilínea con exedra rectangular central.
- Que las *basilicae*, de entregarse en la realidad, como siempre se ha propuesto, con los *analemmata* del teatro, enmarcarían dos salas de máquinas, que se corresponden con las muescas que a ambos lados de la escena representa la *Forma Urbis*.
- Que caso de entenderse la representación de dos *versurae* correspondientes a sendos *parascaenia*, resultaría anómala la representación de las dos columnas laterales a cada lado del frente escénico.
- Que nada del *postscaenium* ha quedado representado en la *Forma*.

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES SOBRE LA FRONS SCAENAE DEL THEATRUM MARCELLI

Según esta interpretación, la escena del Teatro de Marcelo tuvo verdaderamente una composición monumental en la línea del arco marmóreo situado *contra theatri eius regiam* del Teatro de Pompeyo<sup>23</sup>, pero no tuvo exedra semi-circular central enmarcando un baldaquino, como dibujó Fidenzoni y como sucede en Mérida, Ercolano, Volterra y tantos otros ejemplos imperiales.

La forma de la escena del *Theatrum Marcelli* que interpretamos a partir de la *Forma Urbis* merece que nos detengamos en ella, porque la composición monumental rectangular de la *valva regia* del Teatro de Marcelo debió albergar en su nivel intermedio evidentemente una estatua principal como en el caso anterior. Esta estatua, como sugería con acierto B. Poulle, seguiría probablemente un esquema tipológico similar a la de Pompeyo<sup>24</sup>: el *imperator* en la *valva regia* frente a la *cavea* y Venus en su templo quedaban así uno en frente a otro a partir de la restauración augustea de la escena del teatro. Es lógico ahora que en el *theatrum ad aedem Apollinis*<sup>25</sup>, la *valva regia* y el programa figurativo templo de Apolo *in Circo* guardasen algún tipo de relación simbólica.

Como ha demostrado E. La Rocca el frontón del templo de Apolo es una evocación de las victorias de la nueva dinastía, en la que Augusto queda identificado con Teseo y/o Hércules<sup>26</sup>. Y el teatro de Marcelo debió ser concebido

23. Suet. *Aug.* 31.9. Cfr. Gros, 1987, 341.

24. Cfr. Poulle, 1999, 259 y nota 10.

25. *R. Gest. d. Aug.* 21.1.

26. Cfr. La Rocca, 1985, 89.

por César primero, y sobre todo por Augusto después, como una “*struttura unitaria e vincolante*” junto con el Templo de Apolo<sup>27</sup>. Evidentemente, como señala La Rocca, el Teatro de Marcelo debió imbuirse dentro de la lógica de velada exaltación de Augusto y la *gens Iulia* que caracteriza toda la reorganización augustea de los monumentos que enmarcaban en inicio de la procesión triunfal en el Circo Flamínio<sup>28</sup>.

Dentro de esa lógica, y atendiendo a la simbología del monumento mejor conocido de este área, el templo de Apolo, quizás pueda resultar sugestivo suponer que en la *valva regia* del teatro de Marcelo conviviría la exaltación triunfal con la legitimidad dinástica que caracteriza el programa figurativo del templo de Apolo *in Circo*. Pudo existir por tanto una composición escultórica que reflejase estos aspectos, y en el centro de ella, como en el templo de Apolo y en el teatro de Pompeyo, debió existir un personaje principal.

Suponemos por ello que debió tratarse de una estatua erguida del mismo Marcelo -diferente a la del Marcelo como magistrado evocado en la silla curul de bronce que ocupaba un puesto de la *proedria* durante las representaciones<sup>29</sup>- la que daba respuesta a la de Teseo/Augusto en el templo de Apolo. De esta forma conseguía Augusto potenciar su sentido de culto dinástico, más que el culto a su persona, mensaje que articula todo el complejo monumental del templo de Apolo, Teatro de Marcelo y Pórtico de Octavia como señalaba P. Gros<sup>30</sup>.

“...*et misero steterat vicesimus annus:  
tot bona tam parvo clausit in orbe dies.  
i nunc, tolle animos et tecum finge triumphos,  
stantiaque in plausum tota theatra iuvent...*”<sup>31</sup>

¿Qué triunfos rodeaban a Marcelo una vez muerto? ¿A dónde miraba el aplauso de la gente en pie que llenaba los teatros? Aunque en plural, este texto debe aludir al Teatro de Marcelo, por lo que no creemos que el Marcelo bronceado de la silla curul, casi invisible estando los espectadores de la *proedria* en pie, fuese el destinatario de tales aplausos. Ni que en la *proedia* Marcelo se rodease de los triunfos que cita el texto. Los versos de Propercio pueden ayudar a imaginar una hipotética estatua de Marcelo en la *valva regia*, que estaría relacionada a la vez con los símbolos triunfales del nuevo reino de Apolo, esto es, con el triunfo de

27. La Rocca, 1987, 347-372.

28. *Vid.* La Rocca, 1987, 347-372.

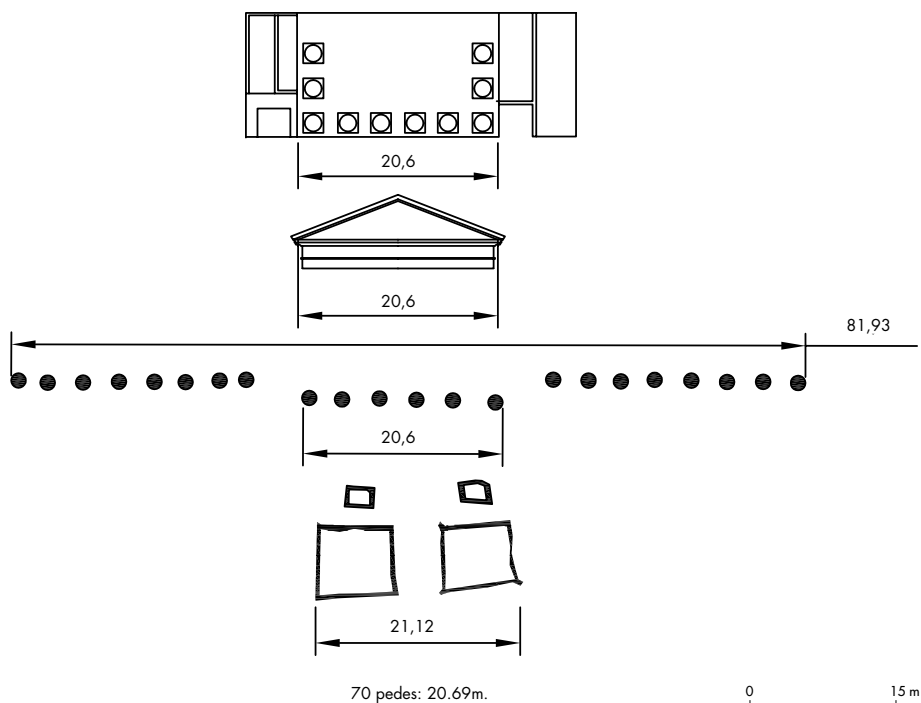
29. Cass. Dio. 53.20.6

30. Gros, 1987, 328 y ss. Y Gros, 1990, 382-383.

31. Prop. II.18.15-19.

la nueva dinastía y con la *pax* interna y externa que el *Princeps* trajo consigo, elementos que P. Gros y G. Sauron sugerían acertadamente para el programa iconográfico de la *valva regia* del Teatro de Marcelo<sup>32</sup>.

A la pregunta sobre por qué M. C. Marcelo dentro de un esquema que pudo ser casi una duplicación simbólica del frontón del templo de Apolo Sosiano, se podría responder que, realmente la *valva regia* del *Theatrum Marcelli* debió funcionar como “otro” frontón del templo de Apolo<sup>33</sup>. Como demuestra la (fig. 8), el dibujo de la *valva regia* en la *FUM* es realmente el frente hexástilo de un templo, idéntico en medidas y en proporciones al del mismo templo de Apolo *in Circo* situado detrás del Teatro. Frente hexástilo del templo de Apolo, frontón del templo, *valva regia* del teatro hexástila y



Valva regia del Teatro de Marcelo y frontón del templo de Apolo in Circo.

Fig. 8. Frontón y planta de la fachada del templo de Apolo in Circo, valva regia del *Theatrum Marcelli* y edículas traseras.

32. A partir de ahí se explicarían los planteamientos escultóricos de los teatros de Arlés y Orange Cfr. Sauron, 1994, 541-553.

33. *Vid. Infra*,

edículas posteriores, son cuatro composiciones íntimamente relacionadas e iguales en medidas. Para toda esta disposición monumental, presidida por un grupo escultórico que desconocemos, pero signo con seguridad del nuevo siglo, de los nuevos tiempos apolíneos y de la memoria de Marcelo, había un espacio rectangular suficientemente amplio, de unos 20.6 m. de longitud, es decir, 70 *pedes*, que es la distancia que ocupan las seis columnas que muestra destacadas la *Forma Urbis Marmorea*. Esa misma medida es la correspondiente al frontón que comparten Athena y Teseo en el templo de Apolo *in Circo*. Y casi la misma que ocupan las edículas traseras. Esto es buena prueba de que *valva regia* y frontón de la Amazonomaquia son fruto de un mismo esquema simbólico, articulado en una longitud de 70 *pedes*, que es diez veces el número “perfecto”<sup>34</sup>. Curiosamente la misma media que el templo de la Venus *Victrix* de Pompeyo según nuestra restitución.

Como señalaba E. La Rocca, el frontón del templo de Apolo, a causa de los 5.50 m que sólo lo separan del Teatro de Marcelo y del enorme vuelo de la cornisa, que sobresalía 1.59 m desde el filo del friso, este magno programa escultórico, símbolo de la nueva *aurea aetas* y de la legitimidad dinástica del *Princeps* y de la *gens Iulia*, sólo era visible desde el orden superior del teatro dedicado por Augusto a su frustrado heredero<sup>35</sup>. Pero al segundo *ambulacrum* de la fachada del teatro no subían los espectadores de la *ima cavea* y aún menos los senadores y los invitados ilustres. Sólo hombres libres en el mejor de los casos y mujeres y esclavos en el peor de ellos<sup>36</sup>. Es decir, un público cuya mayoría era ajena por completo a las asimilaciones simbólicas del frontón de la Amazonomaquia, como con suma intuición apuntaba A. Viscogliosi<sup>37</sup>.

Hay que preguntarse por tanto, si una hermenéutica tan profunda como la del frontón del templo de Apolo *in Circo* quedaba limitada a un mero ejercicio conceptual, conocido por muy pocos, por no poder ser visible y comprendida con la suficiente perspectiva. O sí, de prevalecer la intención propagandística, no sería la *valva regia* del *Theatrum Marcelli* la que “ayudase” a la comprensión de la hermenéutica que encerraba la escultura del templo con el que el teatro formaba una misma unidad conceptual.

Tal vez para ello, y teniendo como referente a la masa completa del teatro y sobre todo a quienes ocupaban la *ima cavea*, *proedria* y *tribunalia* se pudo pensar en disponer esta especie de “repetición” de los esquemas iconográficos del templo de Apolo en la *valva regia*, porque las medidas son exactamente

34. Cfr. Sauron, 1994, 260 y 263.

35. Cfr. La Rocca, 1985, 24.

36. Edmonson, 2002, 41-64.

37. Viscogliosi, 1996, 196.

las mismas que las del frontón de dicho templo, la *valva regia* encierra seis columnas retranquedas a modo de “frente templar” y la figura de Marcelo ocuparía el centro de esta composición, como creemos que se deduce del paso de Propercio. Quizás esta solución permitía ensalzar el mensaje del precioso esquema hermenéutico del templo de Apolo, que quedaba casi oculto por la enorme altura del teatro y la falta de perspectiva, en la línea en la que Plinio se lamentaba atendiendo a la nula visibilidad del programa iconográfico del frontón del Pantheon, como señalaba también E. La Rocca<sup>38</sup>.

Augusto situó la imagen de Pompeyo en la *valva regia* del primer teatro pétreo de Roma, dentro de la lógica de *consensus* histórico que explica su reforma del teatro pompeyano<sup>39</sup>. La de Marcelo en la del segundo. Pero con una y otra dio a entender que él estaba detrás del simbolismo de ambas composiciones. Augusto como héroe detrás del héroe y como centro indiscutible de un *consensus* simbólico y social<sup>40</sup>.

La *Forma Urbis*, el Teatro de Pola y el Teatro de Orange son las mejores imágenes para aproximarse tanto al frente escénico del Teatro de Marcelo como al de Pompeyo. En este sentido G. Sauron recordaba un ejemplo que nos parece muy sugerente para entender estos esquemas romanos todavía desconocidos y desconcertantes: el frente escénico que se construye en el teatro de *Aphrodisias* en el 28 a. C., que es un elogio a Apolo y a Augusto tras *Actium*<sup>41</sup>. Una composición rectilínea, de gran sencillez en los laterales y con tres puertas, de la cuales la central tuvo también una mayor articulación estructural y ornamental.

Sobre la altura de la *valva regia* columnada del Teatro de Marcelo podemos apuntar que las columnas del teatro provisional de Escauro, reutilizadas por Augusto en el teatro de Marcelo, medían 38 *pedes* de altura<sup>42</sup>. Ésta es la misma medida que proponemos para las del primer orden de la escena pompeyana<sup>43</sup>, lo que significa que probablemente el Teatro de Marcelo sólo tuvo dos órdenes en el sector central de la *frons scaenae*, dado que la altura del teatro fue de 32 m contando el tornavoz<sup>44</sup> y que la *valva regia* debió alcanzar unos 17 m de altura. El resto del perfil de la escena pudo tener tres órdenes, destacándose así el centro, como muestra con suficiente claridad también el teatro de Orange. De las seis columnas que refleja la *Forma*, evidentemente, las cuatro centrales, dos a cada lado de la puerta regia, pudieron ser las que Augusto conservó del teatro provisional de Escauro<sup>45</sup>.

38. La Rocca, 1985, 24.

39. Monterroso 2006 I, 27-54.

40. Cfr. La Rocca, 1987, 347-372.

41. Cfr. Sauron, 1994, 543-544.

42. Plin. *HN*, 36.113-115.

43. Monterroso, 2006 II, 50-51.

44. Fidenzoni, 1970, 65.

45. Ascon, *Scaur*, 45.



De ser acertada nuestra propuesta, que debe ser entendida como una primera aproximación al tema, la escena del Teatro de Marcelo se debería entender dentro de la lógica de las herencias helenísticas, ya monumentalizadas y reinterpretadas desde óptica romana, de los frentes escénicos rectilíneos que subrayaba Courtois<sup>46</sup> y, evidentemente, del Teatro de Pompeyo. Del mismo modo, que el teatro de Juba II en Cesarea, construido entre el 25 a. C y el 15 a. C, tenga una escena rectilínea<sup>47</sup>, puede certificar que ni en la reforma augustea del Teatro de Pompeyo, ni en la escena del Teatro de Marcelo hubo exedra semicircular con baldaquino. Nuestra interpretación conlleva además, que el aspecto augusteo de la escena del Teatro de Marcelo no cambiara hasta al menos época severiana, cuando se graba el diseño de la escena en la *Forma*. Así habría que suponer que la única reforma testificada hasta esa fecha en la escena del teatro, la de Vespasiano, no alteró el perfil originario del edificio escénico augusteo.

#### Bibliografía:

- CALZA BINI 1953. Calza Bini, A., *Il teatro di Marcello. Forma e struttura*, Roma, 1953.
- CARETTONI ET. AL. 1960. Caretoni, G.F, Colini, A, Cozza, L. y Gatti, G., *La pianta marmorea di Roma antica*, Roma, 1960.
- CIANCIO 1999. Ciancio Rossetto, P., “*Theatrum Marcelli*”, en Steinby, E.M. (Ed), *Lexicon Topographicum Urbis Romae V, Roma, 1999, 31-35*.
- COURTOIS 1989. Courtois, C., *Le bâtiment de scène des theatres d'Italie et de Sicile*, Louvain-la Neuve, 1989.
- EDMONSON 2002. Edmonson, J., “Public Spectacles and Roman Social Relations”, en Nogales, T., (Ed), *Ludi Romani*, Mérida, 2002, 41-64.
- FIDENZONI 1970. Fidenzoni, P., *Il teatro di Marcello*, Roma, 1970.
- GATTI 1989 Gatti, G., “Il rilevamento di Roma eseguito al tempo di Settimio Severo”, en Gatti, G., *Topografia ed edilizia di Roma antica*, Roma, 1989, 15-24.
- GROS 1987. Gros, P., “La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne”, en *L'Urbs. Espace urbain et Histoire*, Roma, 1987, 319-346.
- GROS 1990. Gros, P., “Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique”, en Trillmich, W., y Zanker, P., (Eds.) *Stadtbild und Ideologie*, München, 1990, 381-390.
- GROS 2006. Gros, P., “Les théâtres des provinces occidentales. Le probleme des modeles architecturaux et idéologiques”, en Márquez, C. y Ventura, A., *Jornadas sobre teatros romanos de Hispania*, Córdoba, 2006, e.p.
- HÜLSEN 1907. Hülsen, C. “La pianta di Roma dell’Anonimo Einsiedliense”, *DAP*, II, 9, 1907, 386
- JORDAN 1974. Jordan, H., *Forma Urbis Romae regionum XIV*, Berlín, 1874.
- LA ROCCA 1985. LaRocca, E., *Amazzonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, Roma, 1985.
- LA ROCCA 1987. LaRocca, E., “L’adesione senatoriale al consensus: i modi della propaganda augustea e tiberiana nei monumenti in circo Flaminio”, en *L’Urbs. Espace urbain et Histoire*, Roma, 1987, 347-372.
- MONTERROSO 2003. Monterroso Checa, A. “El Teatro de Marcelo. Una expresión de belleza en la topografía del Campo de Marte”, *Romvla 2*, 2003, 215-246.
- MONTERROSO 2006 I. Monterroso Checa, A., “Los *sedilia* marmóreos del Teatro de Pompeyo y su influencia en los teatros de la Bética”, en Vaquerizo, D. y Murillo, J., (Coords.), *El Concepto de lo Provincial en el Mundo Antiguo*, Córdoba, 2006, Vol.II, 45-64.
- MONTERROSO 2006 II. Monterroso Checa, A., “*Theatrum Pompei*. Forma y arquitectura”, *Romvla 5*, 2006, 27-58.

46. Courtois, 1989, 183.

47. Cfr. Courtois, 1989, 183.

- POULLE 1999. Poulle, B., "Le théâtre de *Marcellus* et la sphere", *MEFRA* 111, 1999, 257-272.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA 1981. Rodríguez Almeida, E., *Forma Urbis Marmorea. Aggiornamento generale 1980*, Roma, 1981, 44-53.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA 2002. Rodríguez Almeida, E., *Formae Urbis antiquae*, Roma, 2002
- SAURON 1994. Sauron, G., *Quis Deum?, L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, BEFAR 285, Roma, 1994.
- TOMASELLO-ZELAZOWSKY 2000. Tomasello, A., y Zelazowsky, J., "Considerazioni su teatro di Marcello nei resti monumentali e nella tradizione grafica rinascimentale", *ArcheologiaWarsz* 51, 2000, 7-36.
- TOSI 1999. Tosi, G., *Teatri e anfiteatri dell'Italia romana nella tradizione grafica rinascimentale. Commento archeologico*, Pavova, 1999.
- TOSI 2003. Tosi, G., *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma, 2003.
- TRILLMICH 2004. Trillmich, W., "Monumentalización del espacio público emeritense como ejemplo de la evolución histórica colonial: el ejemplo del teatro emeritense y sus fases", en Nogales, T., (Ed.), *Augusta Emerita. Territorios, Espacios, Imágenes y Gentes en Lusitania*, Mérida, 2004, 275-284.
- VISCOGLIOSI 1996. Viscogliosi, A., *Il tempio di Apollo in Circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo*, Roma, 1996.