

RECONSTITUCIÓN, RESTITUCIÓN, RECONSTRUCCIÓN: EL LEVANTAMIENTO DEL FRENTE ESCÉNICO DEL TEATRO ROMANO DE MÉRIDA

Carlos J. MORÁN SÁNCHEZ
Instituto de Arqueología de Mérida (CSIC-Junta de Extremadura)

1. INTRODUCCIÓN

El teatro romano de Mérida es, sin duda, uno de los edificios más emblemáticos de entre los que conforman el yacimiento emeritense. Su imagen se ha convertido en el identificador de la ciudad y, por extensión, de su patrimonio. De este modo, es muy probable que, al evocar este espacio, cualquier persona tenga en la mente la imagen del teatro o, mejor dicho, de su frente escénico, pues es esta *parte* concreta la que generalmente sirve para definir el *todo* del edificio. El frente escénico es el producto de varias intervenciones distintas entre sí, pero que siguen una línea continua marcada, en cierto modo, por los arqueólogos que plantearon la primera de estas actuaciones, José Ramón Mélida y Maximiliano Macías.

En efecto, una de las características que dotan de modernidad al proyecto global¹ ideado por los arqueólogos que excavaron el teatro romano, a comienzos del siglo XX, es que la idea de la «reconstrucción» del teatro está presente, en nuestra opinión, desde el mismo comienzo de los trabajos, antes incluso de los hallazgos de la mayor parte de los elementos arquitectónicos. Así, poco más de un mes tras el comienzo de las excavaciones arqueológicas, la

prensa manifiesta el programa de futuro de los arqueólogos: «D. José Ramón Mélida [...] abriga la esperanza de poder excavarlo todo para descubrir en su totalidad graderío y escenario y reconstruir la escena y hasta representar, a ser posible [...]».²

No obstante, como veremos a continuación, la idea de una posible reconstrucción del teatro romano ya era acariciada, incluso, en las décadas anteriores al inicio de los trabajos arqueológicos.

2. UN TEATRO IMAGINADO: LA «REAPARICIÓN GRÁFICA» DE VICENTE PAREDES GUILLÉN (1887-1916)

Vicente Paredes Guillén (1840-1916) ejerce su oficio de arquitecto en el consistorio de Plasencia (Cáceres). Este personaje polifacético era un gran aficionado a la Prehistoria y arqueología de la región (Domínguez Carrero 2006: 91-126), lo que le valdrá su nombramiento como académico correspondiente de la Real Academia de la Historia en 1887 (Pizarro 2004: 15). Realizará diversos estudios sobre aspectos tan variados como el origen de los topónimos históricos de Extremadura (Paredes 1886), el trazado de la Vía de la Plata (Marín 2013), la ciudad romana de Cáparra (Cerrillo 2006) o, en relación con el tema que nos ocupa, la «reconstrucción gráfica» del teatro romano de Mérida (Paredes 1911) (Fig. 1).

¹ En nuestra tesis doctoral planteamos que los arqueólogos idean un proyecto que denominamos global porque, con la arqueología como hilo conductor, aúna una serie de intervenciones distintas: difusión, reconstitución o promoción turística con un planteamiento de gran modernidad para el periodo en que tiene lugar.

² Revista *Por esos mundos*, 01/12/1910: «De la Emerita Augusta», pp. 1001-1005. El artículo está firmado por Enrique Salanava (Morán 2013: 2186-2187).



Figura 1. El arquitecto Vicente Paredes Guillén junto a un miliario de la Vía de la Plata. Archivo Histórico Provincial de Cáceres.

El interés de V. Paredes por el intento de reconstrucción hipotética del edificio del teatro romano de Mérida se remonta a la segunda mitad del siglo XIX. El dato lo ofrece un pequeño dibujo, en una de sus libretas de apuntes, del alzado hipotético del graderío del teatro romano emeritense, bajo el cual V. Paredes escribe «Teatro romano de Mérida (Las Siete Sillas) Restauración 1887». Esta fecha, por tanto, indica el momento en el que el arquitecto placentino comienza a realizar apuntes sobre el teatro, que se concretan en diversas notas, mediciones y dibujos a mano alzada (Fig. 2).

Este temprano interés por el edificio explica las imprecisiones y las «libertades reconstructivas» que el arquitecto se toma, pues existen zonas del teatro que solo se había podido imaginar, ya que permanecían bajo tierra. El propio autor lo reconoce en un artículo que publica tras visitar, en 1911, el edificio recién excavado. Afirma que tomó datos del teatro «durante once años» (Paredes 1911: 24) y reconoce sus errores de apreciación, denominando sus conjeturas sobre el edificio como una «reparación gráfica». Las incorrecciones se deben, sobre todo, a que hace su reconstrucción sobre los fundamentos de la ley Ros-

cia³ y los preceptos vitruvianos para este tipo de construcciones, cánones que no se cumplen estrictamente en el teatro de Mérida, como, por ejemplo, en el número de gradas de la *cavea* baja (Paredes 1911: 24). En su artículo, V. Paredes hace un repaso por la historiografía del edificio antes de comentar las excavaciones que se están llevando a cabo y su intención de «cooperar modestamente» con ellas como arquitecto. Indudablemente, Paredes conoce las intenciones de los arqueólogos de restituir la escena del teatro y aprovecha la ocasión para ponerse a su disposición para estos trabajos que tanto le interesaban.

Se conservan algunos apuntes y bocetos que realiza para su «reaparición gráfica» del teatro, que hace llegar a los arqueólogos.⁴ Aunque el arquitecto va poco a poco corrigiendo las imprecisiones de cálculo de sus primeros bocetos, sigue cometiendo algunos errores que los arqueólogos tratan de expresarle. José Ramón Mérida le envía, incluso, una planta de las que se han realizado en las excavaciones, para que aprecie las diferencias. Se pueden intuir estas pequeñas correcciones que incluye paulatinamente en los bocetos hasta la planta que envía a Mérida en mayo de 1911 y la reconstrucción ideal, que convierte en postal, enviada a M. Macías, en la misma fecha (Caballero y Álvarez 2011: 406) (Figs. 3 y 4).

Hemos querido destacar este intento «prearqueológico» de V. Paredes por reconstruir de forma imaginaria la fisonomía del teatro romano, porque pone de manifiesto el interés que subyace por conocer el aspecto original del edificio. A pesar de sus imprecisiones por falta de datos reales, estamos convencidos de que si V. Paredes hubiera tenido algunos años menos, o las excavaciones hubieran empezado algunos años antes, su papel en la reconstrucción del edificio habría sido, quizá, más destacado. El arquitecto falleció en enero de 1916 (Domínguez 2006: 140), sin llegar a vislumbrar los trabajos de reconstitución, que empezarían tres años después.

³ La *Lex Roscia Theatralis* del año 67 a. C. y sus posteriores enmiendas y ampliaciones en la *Lex Iulia Theatralis* determinaban la configuración de la *cavea* del teatro, disponiendo su orden y morfología. Su aplicación se habría extendido, al menos, hasta el siglo II d. C. (Rodríguez 2001: 79-80).

⁴ La correspondencia entre J. Ramón Mérida y Maximiliano Macías con Vicente Paredes, así como los bocetos están incluidos en Morán 2018a Cap. III y Apéndice Documental III, docs. 8 a 12. Presentamos, un estudio concreto sobre este trabajo en el IX Encuentro de Arqueología del Suroeste Peninsular, celebrado en Troia-Setúbal (Portugal), entre el 4 y el 6 de noviembre de 2016 (Morán 2018b).

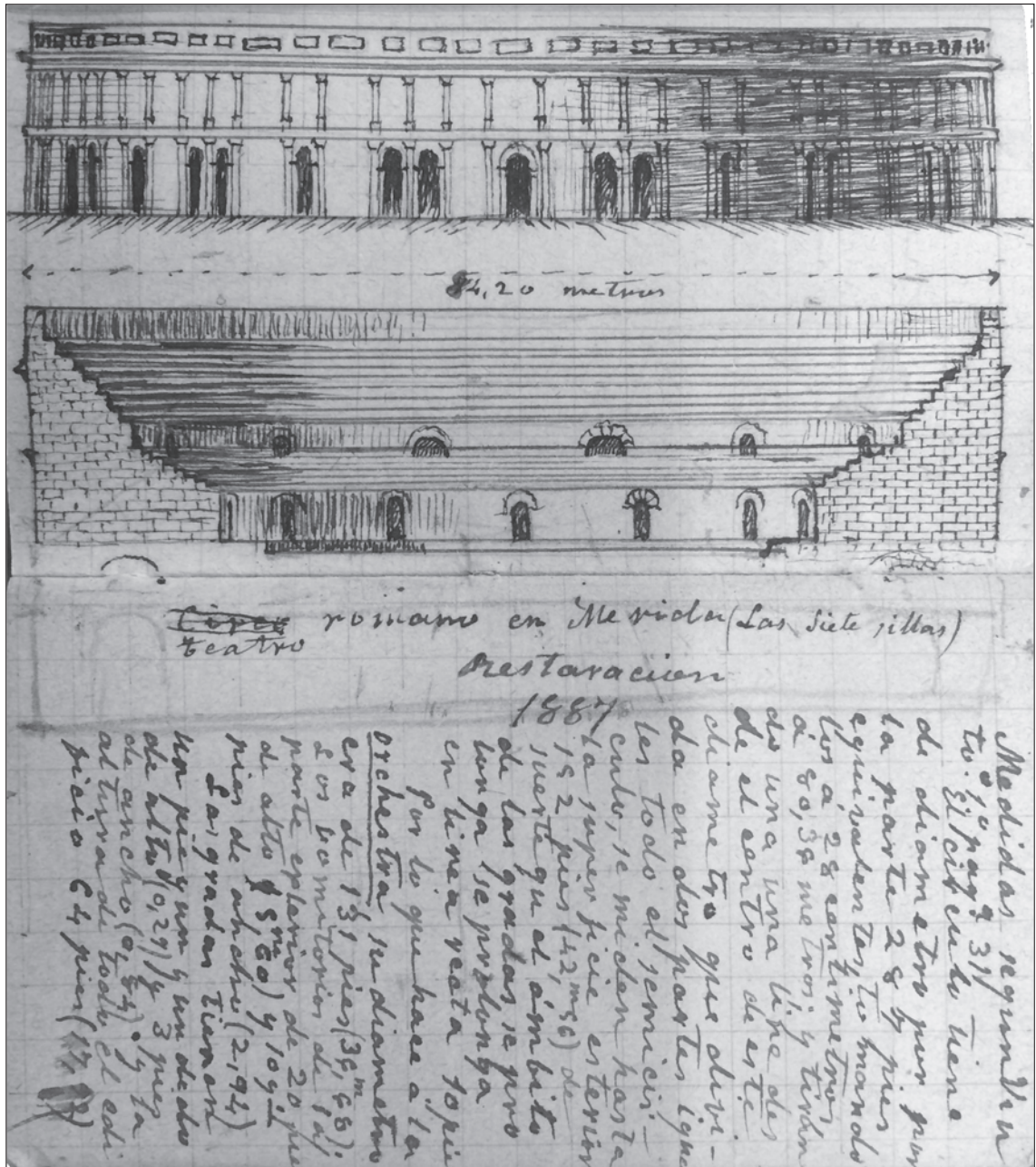


Figura 2. Boceto de Vicente Paredes sobre una reconstrucción hipotética del graderío del teatro romano de Mérida. Archivo Histórico Provincial de Cáceres.

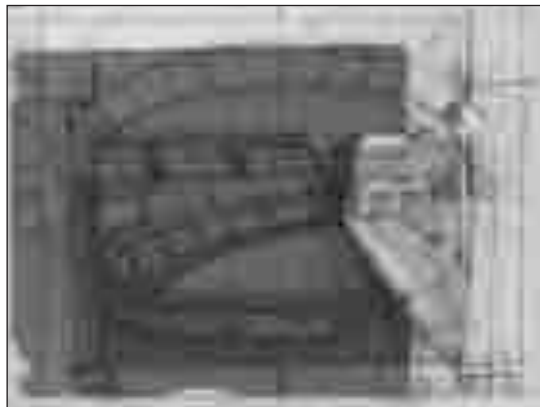


Figura 3. Otro de los bocetos realizados por V. Paredes antes de las excavaciones arqueológicas, en el que recrea la imagen del graderío y la escena del teatro romano.

Archivo Histórico Provincial de Cáceres.

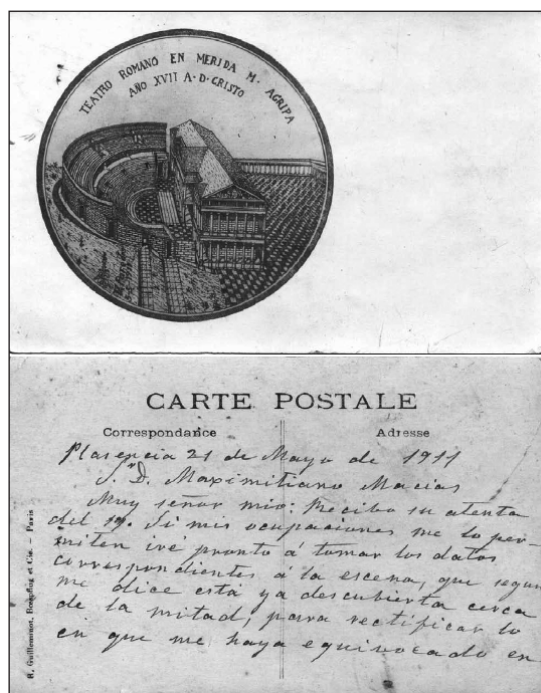


Figura 4. «Reparación gráfica» realizada por V. Paredes en postal para enviarla a los arqueólogos (Caballero y Álvarez 2011: 406).

3. LA «RECONSTITUCIÓN» DEL FRENTE ESCÉNICO. ANTONIO GÓMEZ MILLÁN (1921-1925)

Ya se ha señalado la temprana intención de los arqueólogos de realizar una futura reconstrucción del frente escénico del teatro romano, expresada a través

de la prensa y cómo programan esta intervención dentro de las acciones que llevarán a cabo dentro de su proyecto global.

De este modo, una vez que las excavaciones en el teatro despejan el graderío y la escena, J. R. Mélida comienza a realizar las gestiones para conseguir plasmar su proyecto de reconstrucción, cuando aún no se habían acabado los trabajos arqueológicos en el teatro. En marzo de 1914 el arqueólogo habría escrito una carta al ministro de Instrucción Pública, pidiéndole la designación de un arquitecto para la reconstitución de la escena del teatro. Desde la Junta Facultativa de Construcciones Civiles se propone al arquitecto sevillano Antonio Gómez Millán⁵, en base a sus antecedentes (había trabajado ya en Itálica) y a su proximidad geográfica con Mérida (Gómez de Terreros 1993:118). En su nombramiento, quizá, tuvo peso la mediación del marqués de la Vega Inclán, miembro de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, que habría tomado contacto con el arquitecto sevillano a través de su hermano, también arquitecto, José Gómez Millán (Gómez de Terreros 2014: 270)⁶ (Fig. 5).

No obstante, es probable que las gestiones hubieran comenzado antes, pues en la sesión del Senado, celebrada el 26 mayo de 1914, se constata que el ministro de Instrucción Pública y Mélida ya habían conversado previamente sobre estas actuaciones y estaba decidida la creación de una partida presupuestaria especial para realizar dichas intervenciones.⁷

⁵ Antonio Gómez Millán nació en Sevilla en 1883, en el seno de una familia de arquitectos, profesión que él mismo eligió, obteniendo el grado de Arquitecto en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1907. Al acabar sus estudios regresó a Sevilla, donde ejerció su oficio. A propuesta de J. R. Mélida fue nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1921 (Gómez de Terreros 1993: 25-27).

⁶ Tal como indica Gómez de Terreros (2014: 258), en numerosas ocasiones, cuando se ha hablado sobre la reconstitución de la escena del teatro romano de Mérida, se ha confundido al arquitecto con alguno de sus hermanos de idéntica profesión: José Gómez Millán (Guitart 1925: 126; Almagro 1997: 88) o, más frecuentemente, con Aurelio Gómez Millán (entre otros: Menéndez Pidal 1976: 207; Gómez Pioz 1987: 147; Pizarro y Rodríguez 2000: 53; Soraluze 2008: 162-164).

⁷ En esta sesión del Senado, el ministro Juan Antonio Cavestany solicitaba que se aumentase la consignación económica para las intervenciones en Mérida, y el ministro de Instrucción Pública confirma que ya ha dado orden de que se dedique un crédito extraordinario. Disponible en: www.senado.es [consulta: 11/06/2016].



Figura 5. Antonio Gómez Millán, arquitecto sevillano encargado de la reconstitución del frente escénico (1919-1925) (AA. VV. 2003).

El nombramiento definitivo de A. Gómez Millán se hace oficial el 1 de junio del año 1914 (Gómez de Terreros 2014: 270). El contacto de J. R. Mélida con el arquitecto tiene lugar poco después, el 18 del mismo mes, donde le escribe en relación con la sesión del Senado y el debate, relativo a la reconstrucción, que había suscitado. Así, el arqueólogo plantea al sevillano uno de los puntos clave del proyecto: el uso del término «reconstituir», que Mélida define como «poner en pie lo caído» (Gómez de Terreros 1993: 115).

En la misma misiva a Gómez Millán, el arqueólogo revela su afán por ganar adhesiones al proyecto y limar cualquier tipo de aspereza que pueda perjudicarlo. De este modo le expresa al arquitecto sus movimientos en relación con las opiniones contrarias a las restauraciones que se habían manifestado (sobre todo por Elías Tormo) en la sesión del senado citada anteriormente:

[...] Me sentó muy mal esto y en cuanto llegué a Madrid escribí al Ministro para ponerle en guardia de nuevas interpelaciones y reiterándole que no se trata de restaurar sino de poner en pie lo caído, esto es reconstituir.

[...] Temí pues por todo esto que el Ministro se volviese atrás. Pero ya que así no ha sido debemos persistir en nuestros propósitos y estar en guardia para cuando hayamos de convertirlos en realidades (Gómez de Terreros 1993: 115).

Así, Mélida advierte al arquitecto del término a utilizar en el futuro, e intenta por todos los medios matizar el concepto de restitución para comenzar el proyecto sin opiniones contrarias. Tras la sesión del Senado, se apresura a dejar claro el término en la sesión de la Junta Ordinaria de la Academia de San Fernando de 1 de junio de ese año 1914. En dicha sesión, el arqueólogo aprovecha la presencia de Elías Tormo, que había manifestado su reticencia a las restauraciones, para explicar que no se trataba de restaurar, sino de volver a situar las columnas en su posición vertical, aunque no consigue convencer al académico.

Hay que señalar que los términos «reconstruir», «restaurar» o «restituir» se consideran sinónimos y hacen alusión a la reparación de una obra de arte para devolverle su aspecto original (Fatás y Borrás 1997: 204, 206). En el lado opuesto, los términos «conservar» y «consolidar» se referían a mantener en estado óptimo para evitar la ruina, con respeto a la obra antigua, sin completar ni rehacer las partes existentes (Isac 1986: 651). Mélida pretendía que el término acuñado por él, «reconstitución», se entendiera como conservación, puesto que la actuación solo conllevaría reponer los elementos caídos en su emplazamiento original, pero nunca reemplazar elementos perdidos. Es decir, lo que hoy en día se entiende como anastilosis (Fatás y Borrás 1997: 21). Este es el motivo de que intente, por todos los medios, hacer entender que no se trata de una restauración o reconstrucción.⁸

J. R. Mélida no era ajeno a las distintas corrientes sobre restauración que en ese momento planteaban un debate nacional entre restauradores y antirestauradores o conservadores. De este modo, el marqués de la Vega Inclán junto con José Gómez Millán (hermano de Antonio) se encuentran dentro de la corriente conservadora a través de sus trabajos en el Patio del Yeso del Alcázar de Sevilla, donde realizaron una «consoli-

⁸ Esta era, al menos, la teoría, aunque, como veremos más adelante, hay constancia de que algún elemento se hizo nuevo.

dación» no exenta de polémicas. Por otra parte, Amós Salvador y, sobre todo, Vicente Lampérez encabezaban la corriente restauradora (Isac 1986: 642-644).⁹ Esta polémica desembocará, más tarde, en las posiciones enfrentadas entre Vicente Lampérez y Leopoldo Torres Balbás en el VIII Congreso Nacional de Arquitectura, en 1919, donde se genera un intenso e interesante debate entre ambas formas de entender las intervenciones en el patrimonio arquitectónico (Isac 1996: 648-660). La posición de Torres Balbás, defendida en su ponencia en el citado congreso, suscita mucho interés, y otros arquitectos se adscribirán inmediatamente a los planteamientos conservadores que plantea, entre ellos Teodoro de Anasagasti. Este último arquitecto planteará más adelante, con relación al teatro romano emeritense, los daños que estaba provocando en el graderío la afluencia del público en las distintas representaciones teatrales que tienen lugar a partir de 1933.¹⁰

La elección meditada, por Mérida, del término «reconstitución», pretende esquivar esta polémica que surgirá años más tarde, pero que ya estaba latente. Su intención era que la opción elegida para la escena del teatro romano de Mérida fuera entendida como respetuosa, pues no pretendía utilizar elementos nuevos. La designación de Antonio Gómez Millán para llevar a cabo los trabajos en el teatro romano, apadrinado, quizá, por el marqués de la Vega Inclán, es vista por Gómez de Terreros (2014: 262-267) como un indicio de que los planteamientos conservadores aplicados en el Palacio del Yeso del alcázar sevillano son los que después, con matices, se plasmarán en el teatro romano. En nuestra opinión, el tipo de intervención que se realiza en el teatro romano está también en relación directa con la propia concepción que tiene J. R. Mérida de lo que ha de hacerse en cuanto a la reconstitución del frente escénico, algo que el mismo Gómez Millán reconoce en su proyecto, como veremos a continuación.

Con el beneplácito otorgado por el ministro de Instrucción Pública, como quedó de manifiesto en la sesión del Senado, el proyecto sigue su curso. Como

hemos visto, Mérida y Gómez Millán están en contacto desde que el arquitecto es nombrado para los trabajos y este se habría trasladado a Mérida durante ese año de 1914, pues a principios de 1915 ya envía un dibujo de reconstitución hipotética a Mérida (Caballero y Álvarez 2011: 94-95, carta 114).

No obstante, quizá porque se sintió algo intimidado por la envergadura del proyecto o por su escasa experiencia de siete años como arquitecto (Gómez de Terreros 1993: 118), Gómez Millán dilata la realización de su proyecto de reconstitución. Esta laxitud pone en guardia y exaspera a los arqueólogos, que en su intercambio epistolar no comprenden la demora del arquitecto. Así, apenas comenzado 1915, le comenta Mérida a Macías: «Me tiene inquieto el silencio de Gómez Millán, que ya se ha tragado dos cartas» (Caballero y Álvarez 2011: 93, carta 111). A lo que contesta el emeritense «No me extraña el silencio de Gómez Millán: ese señor hace tiempo me tiene muy escamado» (Caballero y Álvarez 2011: 93, 94, carta 112). Poco después vuelve a responder Mérida: «Del silencioso Gómez Millán, voy yo también escamándome, voy a escribirle por tercera vez. Sería una lástima no se hiciera la reconstitución soñada de la escena. Ya hablaremos». No obstante, la contestación anhelada se produjo en febrero de ese año de 1915, pues Mérida ofrece una conferencia en el ateneo madrileño y le comenta a Macías. «En ella utilizaré el dibujo de reconstitución de las columnas que me ha enviado Gómez Millán y que está muy bien» (Caballero y Álvarez 2011: 94-95, carta 114). A pesar de la insistencia de Mérida, que escribe asiduamente al arquitecto (Caballero; Álvarez 2011: 105, carta 131; 111, carta 140; 113, carta 143), este no presentará su proyecto de reconstitución hasta mediados de 1916.

Los trabajos de reconstitución de la escena, que se realizarán entre 1921 y 1925, obedecen a dos fases o proyectos distintos, realizados ambos por A. Gómez Millán. El primero de ellos es el que firma el 30 de Agosto de 1916,¹¹ con un presupuesto final¹² de 21.510, 31 pesetas. El segundo es de fecha 13 de

⁹ Dos corrientes que ya llevaban tiempo debatiéndose en Europa, representadas en las teorías opuestas de Viollet-le-Duc, por la parte restauradora, y Ruskin por la opción conservadora (Molina 2005: 350-357).

¹⁰ Primero denuncia el caso de Mérida, en una sesión de la Academia de Bellas Artes, y después dará conferencias sobre la conservación de monumentos, en las que el caso de Mérida se expone como uno más de los ejemplos de destrucción patrimonial: ver Morán, 2018a Cap. III y Apéndice Documental IV.1, 106.

¹¹ Hemos incluido este primer proyecto en Morán 2018a. Apéndice Documental III, doc. 23. Aprovechamos la ocasión para agradecer a Manuel Gómez-Millán Vela, que conserva el archivo de su abuelo Antonio Gómez Millán, la oportunidad de consultar la documentación en su domicilio y su generosidad por habernos facilitado parte de la misma.

¹² El presupuesto inicial debió ser más alto, pues, como veremos más adelante, tuvo que eliminar una partida, lo que originó su modificación.

febrero de 1923 y asciende a 24.964 pesetas (Gómez de Terreros 2014: 271).

En el primer proyecto, basado en las notas que tomó sobre el terreno, se marcan las líneas principales del trabajo de reconstitución de la escena y se dan las claves del mismo. Así, en cuanto a la disposición de la escena, poco margen de trabajo le queda al arquitecto, tal como él mismo reconoce:

Después de los completos estudios hechos por el Sr. Mérida, son inútiles cuantas modificaciones pretendan hacerse en la disposición general del Teatro, que de una manera casi absoluta tiene reconstituida, por desgracia solo en su imaginación; y solo cabe por consiguiente, limitarse a seguir paso a paso sus indicaciones, sin tener otra pretensión que la de ayudarle poniendo a contribución los conocimientos de la construcción y de los sistemas constructivos que tanto influyen en la reconstitución completa de los monumentos arquitectónicos de la antigüedad [...]. Proyecto de Reconstitución del teatro romano de Mérida. Memoria. Antonio Gómez Millán, 30 de Agosto de 1916 (Morán 2018a, Apéndice Documental III, doc. 23).

El marco de trabajo se establece en el frente escénico, barajando alguna hipotética reconstitución en el graderío, que se emplaza, en cualquier caso, al futuro. El arquitecto plantea en el proyecto la base de su trabajo, que viene marcado tanto por la imagen que Mérida tiene sobre el frente escénico como por las piezas que se conservan. En este sentido, puesto que se mantiene completo el podio y algunas de las basas de columna *in situ*, Gómez Millán sitúa de forma segura el emplazamiento de catorce columnas del primer orden y supone, basándose en la disposición de las anteriores, otras cuatro columnas más en la *valva regia*. Una vez que el arquitecto ha realizado el estudio arquitectónico del edificio, y establecido la posición y el número de columnas que debieron formar el primer orden del frente escénico, pasa a estudiar los materiales con que cuenta para la reconstitución. En este sentido, es interesante la mención que Gómez Millán realiza del «nunca bien ponderado trabajo de catalogación hecho por la Subcomisión de Monumentos de Mérida», que pone a su disposición los materiales perfectamente clasificados. En los apuntes fechados en marzo de 1916 (Gómez de Terreros 2014: 274-275), el arquitecto toma nota de estos materiales y del estado de conservación para su uso en la reconstitución.

En la memoria de este primer proyecto, Gómez Millán describe también el que, a su juicio, es el orden más conveniente para comenzar la reconstitución. Así,

propone, por considerarla la zona «más pintoresca» y porque conserva dos basas de columnas prácticamente en su sitio, comenzar las obras por la zona semicircular de la puerta central. Este semicírculo, además, ofrece mayor facilidad para asegurar las columnas entre sí, con el fin de dar estabilidad al conjunto. En este sentido, plantea la utilización de las seis columnas necesarias para la zona de la *valva regia*, con lo que le quedarían otras cuatro columnas para cada uno de los lados rectos que se prolongan hasta las puertas laterales. Le parece conveniente esta disposición pensando también en la estatuaria, que debía situarse en esta zona central, tal como le ha explicado Mérida (Fig. 6).

Analizando los fustes de las columnas, comprueba que se conservan cinco completos y otros seis fragmentados en dos. No obstante, a juicio de Gómez Millán, los fustes partidos se pueden poner en pie y unir sus partes mediante grapas de bronce y mástiles, pudiendo situarse sobre ellos sus respectivos capiteles. Una de las mayores dificultades que estima el arquitecto es la operación de levantamiento de estos elementos. Para este trabajo propone realizar una estructura de madera de embalaje protector y trasladar las columnas mediante rodillos, asegurando en todo momento la conservación y protección para que no sufran ningún daño en todo el proceso. Con estas premisas, estima en once el número de columnas que pueden levantarse enteras y algunos otros fragmentos que pudieran complementar la reconstitución. Se posibilitaría así el emplazamiento de las esculturas en los intercolumnios para completar la imagen. El número de capiteles conservados en un estado aceptable resulta suficiente para coronar todas las columnas que habrían de levantarse. Para poder elevar las piezas se montará una *cabria* que soporte suficiente peso.

Tal como figura en la memoria, A. Gómez Millán plantea que, al tratarse de una reconstitución, no se propone ningún tipo de construcción de elemento nuevo accesorio, lo que se sitúa en la línea establecida por Mérida para que el proyecto no sea considerado una reconstrucción o restauración. Esto limita la actuación en relación con una posible reconstitución del orden superior, que, por el momento, no es posible, pues no han identificado las piezas del basamento. En este sentido, observa que, si la Subcomisión de Monumentos consigue identificar, entre los numerosos restos, algunas de estas partes que permitan calcular su altura y composición, se podría pensar en la reconstitución de parte de la zona superior.

También plantea como un tema para tratar en el futuro la colocación de las esculturas, pues según observan los arqueólogos, debían ir sobre pedestales

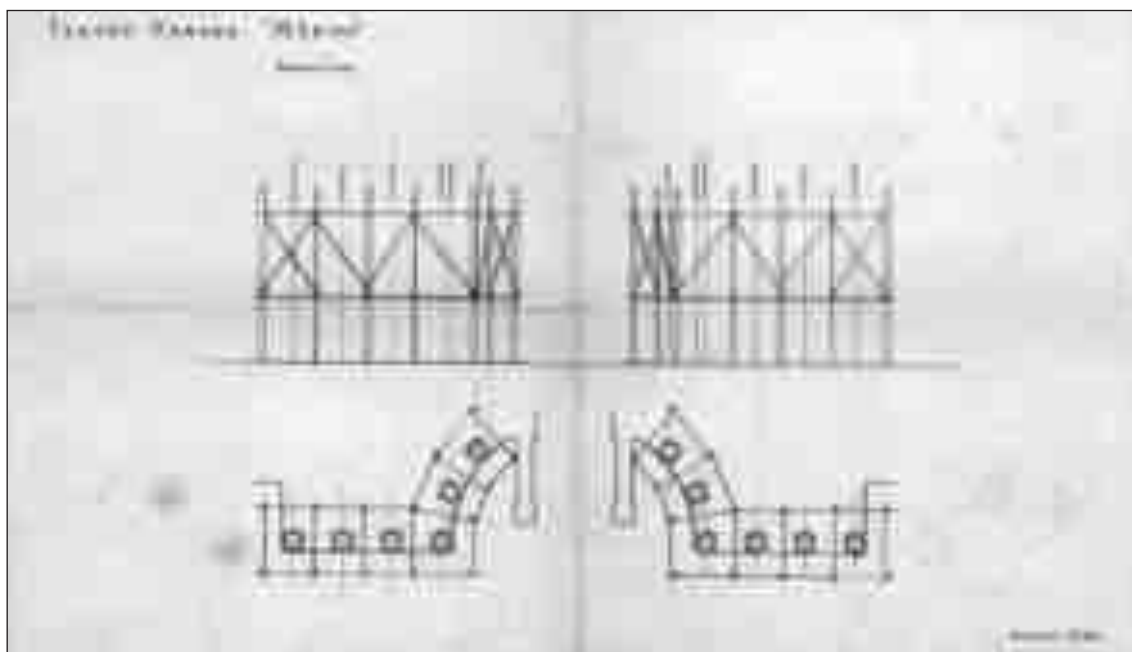


Figura 6. Disposición de la andamiada para la reconstitución de las columnas en torno a la *valva regia*. Antonio Gómez Millán, 1916. Archivo Fundación FIDAS.

que no se conservan. Al tratarse de una reconstitución y no poder incorporar estos elementos que, forzosa-mente, han de ser nuevos, se emplaza a un proyecto futuro que el arquitecto considera indispensable para presentar la imagen más completa posible del aspecto de la escena.

Tras explicar los pormenores para la elaboración del presupuesto de esta primera fase de las obras de reconstitución, Gómez Millán concluye la memoria argumentando la necesidad de la construcción de una pequeña caseta provisional para almacenar y estudiar los objetos más pequeños durante los trabajos de reconstitución.

Como ya hemos apuntado, el proceso se va a dilatar en el tiempo; la aprobación definitiva de los trabajos de reconstitución no se dará hasta marzo de 1920. A petición de Gómez Millán, Maximiliano Macías asume la tarea de gestión de los fondos. No obstante, algunos contratiempos siguen retrasando el cobro del dinero (Caballero y Álvarez 2011: 180-181, carta 252), que no se hará efectivo hasta noviembre de ese año de 1920, en el que se dispone de las primeras ocho mil pesetas (Caballero y Álvarez 2011: 183, carta 254). El intercambio de misivas entre Gómez Millán y M. Macías, entre julio y diciembre de este año, pone de manifiesto la impaciencia de arqueólogos y arquitecto por el retraso constante del li-

bramiento de los fondos, que les hace acudir, desde todos los flancos posibles, a los contactos que cada uno tiene y que puedan facilitar el proceso.

Entre el 12 y el 15 de diciembre de 1920, con el primer dinero cobrado, los tres personajes, Mérida, Macías y Gómez Millán, se reúnen en Mérida para planear el comienzo de la reconstitución (Caballero y Álvarez 2011: 184, carta 256).

De estos trabajos, que comienzan definitivamente en 1921, el testigo en primera persona sigue siendo, como en el caso de las excavaciones arqueológicas, Maximiliano Macías, que comunica el izado de la primera columna tanto a Mérida como a Gómez Millán, durante el mes de marzo. Las contestaciones de ambos son, sin embargo, algo tibias, teniendo en cuenta las dificultades que el proceso en sí conlleva. Así, Mérida, el 17 de marzo, le contesta: «Celebro se ponga en pie una columna y ansío verla, como así mismo las excavaciones» (Caballero y Álvarez 2011: 189, carta 263). El arquitecto sevillano, por su parte, se demora en la respuesta (acumula tres cartas de Macías), y cuando contesta, el 20 de abril, le agradece a Macías las molestias que se ha tomado en notificarle la elevación de esta primera columna, pues estaba inquieto por si sucedía algún percance.

En ambas misivas, tanto Mérida como Gómez Millán coinciden en que han de finalizar los trabajos,

pues la consignación económica se ha agotado. No obstante, la constatación de que los trabajos van a poder continuarse en breve la tienen los arqueólogos en la comunicación que el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, que en ese momento es Francisco Aparicio,¹³ dirige al conocido diputado emeritense Antonio Pacheco. En ella le informa de que ha concedido la cantidad de 13.510, 31 pesetas «con destino a las obras de reconstrucción del Teatro Romano de Mérida»,¹⁴ es decir, la consignación de los fondos que quedaban por cobrar del presupuesto aprobado. El envío de esta carta del ministro al diputado A. Pacheco confirma que funcionan los movimientos que los arqueólogos y el arquitecto realizan a través de sus contactos. En este caso, el diputado,

hermano del que era dueño de los terrenos del teatro y del anfiteatro, y amigo personal de M. Macías, se habría interesado por el proceso a instancias del arqueólogo emeritense.

Durante estos primeros trabajos, la correspondencia entre Mérida, Gómez Millán y Macías es frecuente. El arqueólogo madrileño está continuamente pensando en los temas de la reconstitución y en los problemas que ofrece (Caballero y Álvarez 2011: 187-188, cartas 260-261), realizando para el arquitecto dibujos y croquis sobre sus percepciones sobre el monumento. Pudimos observar estos bocetos realizados por Mérida y fechados el 28 de abril de 1921, entre la documentación del arquitecto sevillano¹⁵ (Figs. 7 y 8). Según la correspondencia, los tres artífices principales de la reconstrucción,

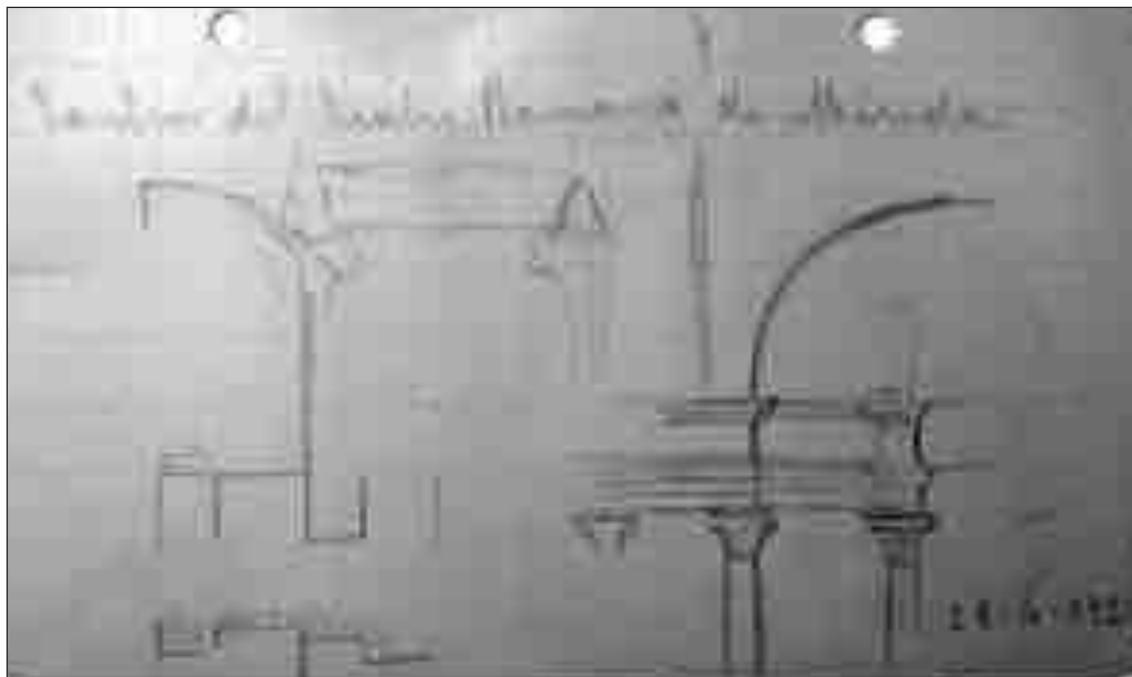


Figura 7. Boceto del alzado de las columnas y el entablamento del frente escénico realizado por J. R. Mérida y enviado a Gómez Millán (Archivo Gómez-Millán Vela).

¹³ Francisco Aparicio y Ruíz fue Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre el 13 de marzo y el 14 de agosto de 1921. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Aparicio_y_Ruiz [consulta: 01/06/2016].

¹⁴ Carta del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes al diputado A. Pacheco informándole de la concesión de una nueva partida presupuestaria para los trabajos de reconstrucción del teatro romano. 12 de mayo de 1921 (Archivo Museo Nacional de Arte Romano).

¹⁵ Parte de la documentación de Antonio Gómez Millán sobre la reconstitución del teatro romano de Mérida está depositada en la Fundación Fidas, del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla. La documentación más importante, sin embargo, permanece custodiada por Manuel Gómez-Millán Vela, nieto del arquitecto, que nos brindó la oportunidad de consultarla de primera mano (Cfr. nota 11). Los bocetos que se muestran en las figuras 7 y 8 pertenecen a esta documentación y están realizados por Mérida, ya que entre ellos hay uno del teatro de *Regina* (Casas de Reina, Badajoz), donde se indica expresamente la autoría del arqueólogo.

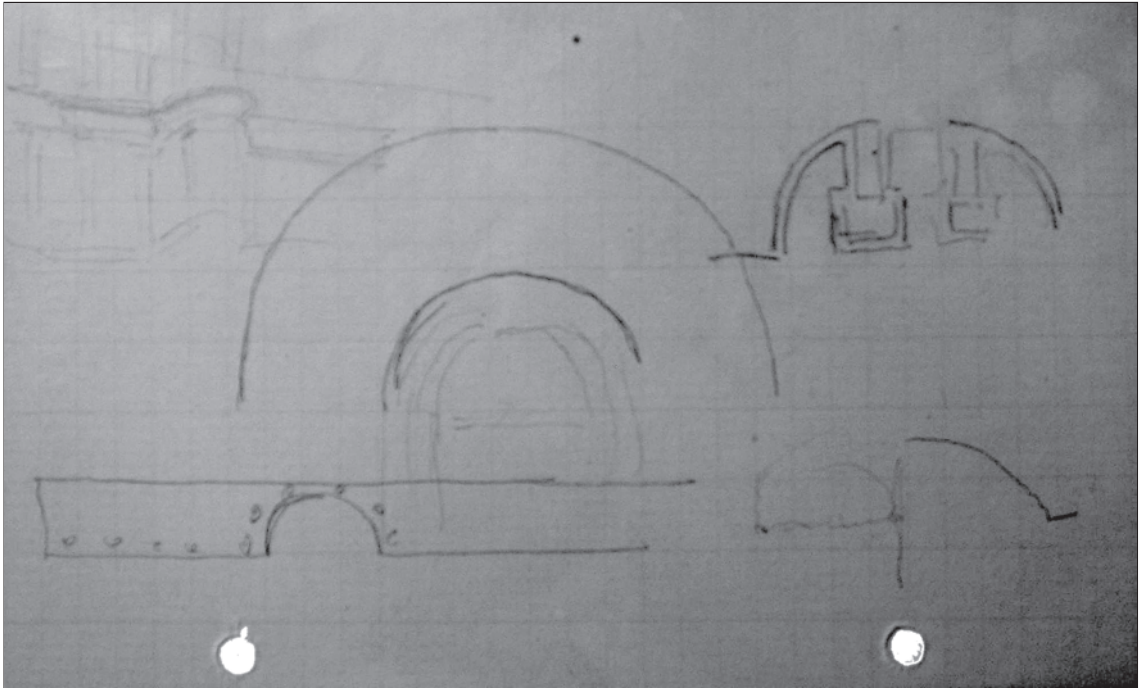


Figura 8. Croquis sobre la planta y disposición de las columnas en torno a la *Valva Regia* del teatro romano de Mérida. Obsérvese en la esquina superior izquierda la reconstrucción en alzado. Realizado por J. R. Mérida (Archivo Gómez-Millán Vela).

Mérida, Macías y Gómez Millán, volvieron a reunirse en Mérida a finales de abril (Caballero y Álvarez 2011: 191, carta 266), momento en el que se realizaron los dibujos de las figuras 7 y 8. En estas reuniones, probablemente, se trazaban los siguientes pasos a dar en la reconstitución y servían, además, para que Mérida se pusiera al día sobre los trabajos arqueológicos, que en este momento estaban centrados en el circo.

Así pues, agotadas las consignaciones económicas, y gastado más dinero del disponible para poder terminar los trabajos comenzados, se acaba la primera campaña, aproximadamente en junio de 1921 (Gómez de Terreros 1993: 119; Caballero 2008: 321). La cuadrilla que desarrolla la primera fase de reconstitución está compuesta por ocho operarios (con el contratista ya habitual en las excavaciones, Manuel Vázquez, y su hijo o sobrino de idéntico nombre como aprendiz), dos canteros, un albañil y dos peones (Caballero 2008: 321). La dirección técnica es llevada por M. Macías junto al aparejador Francisco Rodríguez.

En esta primera campaña se yerguen las columnas de la zona derecha de la *valva regia* mirada desde su frente, lo que contradice, en parte, lo indicado por el arquitecto en el proyecto, que consideraba que lo mejor era comenzar por las columnas que constituían el semicírculo de la puerta central (Fig. 9).



Figura 9. Las columnas del frente escénico en el primer momento del proceso de puesta en pie (Archivo Gómez-Millán Vela).

Tal como anunció el ministro a Antonio Pacheco, en junio del año 1921 se libra la siguiente partida presupuestaria para la reconstitución del frente escénico del teatro. Así se lo comunica Mérida a Macías (Caballero y Álvarez 2011: carta 270). No obstante, de las 13.150 pesetas que quedaban por cobrar, solo se disponen de 10.000, que se cobran con retraso (Caballero y Álvarez 2011: 194, carta 271). De este modo, los trabajos debieron reanudarse a comienzos de septiembre, continuando con el levantamiento de las columnas en el orden establecido, es decir, de derecha a izquierda mirando la escena de frente. Se continúan durante todo el otoño y el invierno.

A finales de este año 1921 tenemos constancia de dos aspectos interesantes del proyecto, con caracteres muy distintos. En primer lugar, Mérida avanza, mediante un croquis que le envía al emeritense, su pretensión de que se reponga parte del entablamento. La misiva, que va dirigida a Macías, pero con la indicación de que la haga extensiva a Gómez Millán, establece como deben componerse las partes y el lugar donde ha de ir ubicado este elemento (Caballero y Álvarez 2011: 199-200, carta 279). En segundo lugar, M. Macías, en un momento de cansancio inaudito en él, manifiesta su soledad ante unos trabajos que considera excesivos, pues, ante las constantes ausencias de arquitecto y aparejador, debe hacerse cargo de las tareas técnicas de la recomposición de la escena del teatro; a la vez, está excavando el circo y llevando las cuentas de ambos trabajos. Esto sin contar sus ocupaciones personales y las asociadas a la Subcomisión de Monumentos emeritense. La escasez de obreros obliga al arqueólogo a estar continuamente trasvasando operarios desde los trabajos del circo a los de la reconstitución, con la consiguiente rémora que eso supone para las excavaciones arqueológicas.

En la misma carta citada, anuncia Macías una de las cuestiones que más problemas originará a los arqueólogos y al arquitecto. Al colocar una de las dos columnas mayores que flanquean la puerta central en dos salientes, se observa que excede en altura unos setenta centímetros sobre las que están colocadas en el podio. Este efecto de mayor altura de las columnas centrales no encaja en la concepción que tenía Mérida del frente escénico, lo que provocará un debate entre arqueólogos y arquitecto que analizaremos a continuación. Por otra parte, el fuste correspondiente a la segunda columna se encuentra muy fragmentado y no cree poder colocarlo. Sobran, además, otros pedazos de un fuste «de los grandes» que no se explica Macías dónde iría situado. Por otra parte,

Mérida tiene intención de elevar el muro posterior de la escena para poder integrar mejor la reconstitución del entablamento, pero el emeritense considera que de momento no hay ni fondos ni operarios suficientes para esos trabajos (Caballero y Álvarez 2011: 200-201: carta 280).

A comienzos del año 1922 Macías le envía a Mérida un detallado croquis de los trabajos que se han realizado en el teatro. En él numera las columnas que ha puesto en pie y le detalla al madrileño los últimos trabajos que está perfeccionando, que derivarán en la colocación de otras tres columnas más (Fig. 10). Por otra parte, le indica a Mérida que las obras deben suspenderse, de momento, pues no quedan fondos para continuar. A mediados de 1922 se reciben las 3.510 pesetas que quedaban por cobrar (Caballero y Álvarez 2011: 209, carta 291), que se justificaron como gastadas desde octubre a diciembre de ese año, pero que en realidad debieron servir para abonar atrasos (Gómez de Terreros 1993: 119).

Las conversaciones entre los tres protagonistas de la reconstitución se centran, una vez que se ha gastado la totalidad del presupuesto, a finales de 1922, en la siguiente fase, con la propuesta de reconstrucción de parte del entablamento. Sobre este particular, Macías le envía a Mérida una fotografía con una composición realizada con los distintos fragmentos decorativos que se conservan. Esta composición, a la que Mérida da el visto bueno, es enviada a Gómez Millán como guía para cuando plantee los siguientes trabajos (Caballero y Álvarez 2011: 211, carta 294) (Fig. 11).

En relación con la distinta altura de las dos columnas mayores, que se sitúan en los salientes de la puerta central, como ya anunciábamos anteriormente, se genera un debate entre los arqueólogos y el arquitecto. Por una parte, Mérida opina que es impensable que pueda haber esa diferencia entre las columnas centrales y las que se sitúan sobre el podio, y cree que lo más conveniente es levantarlas (pues ya estaban en pie) y suprimir la hilada superior de sillares de los avances sobre los que se apoyan. Así se lo expresa a Gómez Millán por carta, creyendo que Macías debe ser de la misma opinión (Gómez de Terreros 2014: 278).¹⁶ Para ello, le envía al arquitecto las fotografías del frente escénico del teatro tunecino de Dougga (Fig. 12).

¹⁶ En la referencia citada se reproduce la carta de Mérida al arquitecto sevillano.

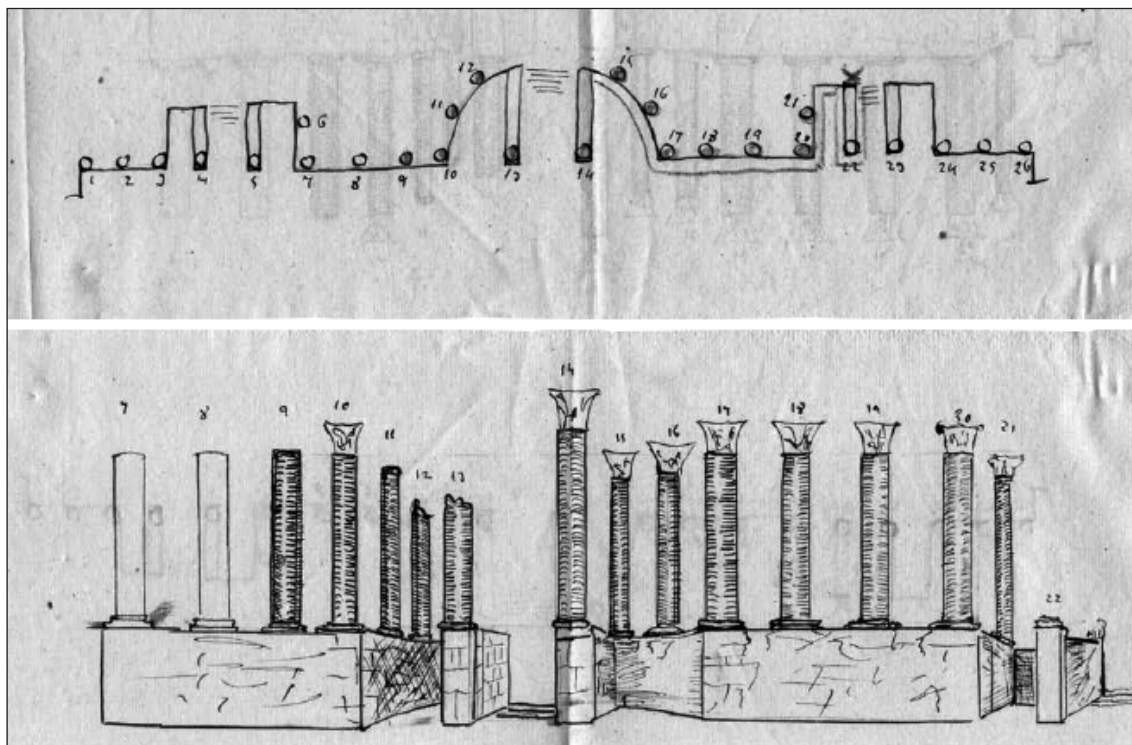


Figura 10. Croquis realizado por M. Macías sobre la reconstitución de la escena en enero de 1922 (Caballero y Álvarez 2011: 203, carta 282).



Figura 11. Composición del entablamento realizada por M. Macías y enviada a Gómez Millán para que sirva de modelo, octubre de 1922 (Archivo Gómez-Millán Vela).

No obstante, Macías opina de modo distinto. El emeritense, que había seguido a pie de obra los trabajos de las excavaciones arqueológicas, afirma que los sillares que Mérida pretende suprimir se encontraron *in situ* en la excavación, es decir, mantenían su posición original. Siendo así, quitarlos, como sugería Mérida, para enrasar todas las columnas, sería «una superchería», pero afirma que una vez que el arqueólogo madrileño y el arquitecto tomaran la decisión, él la defendería a capa y espada (Gómez de Terreros 1993: 130). Por otra parte, Gómez Millán, que tampoco está de acuerdo con la supresión de los sillares, argumenta que se generaría una desproporción con el basamento difícilmente justificable. La primera misiva que Mérida le envía a Macías, en el año 1923, le emplaza, junto con Gómez Millán, a una reunión en Mérida para discutir el tema (Caballero y Álvarez 2011: 215, carta 298). Finalmente, se optó por la conservación de los elementos tal cual se hallaron, suponiendo la mayor altura de las columnas centrales un rasgo más de originalidad del

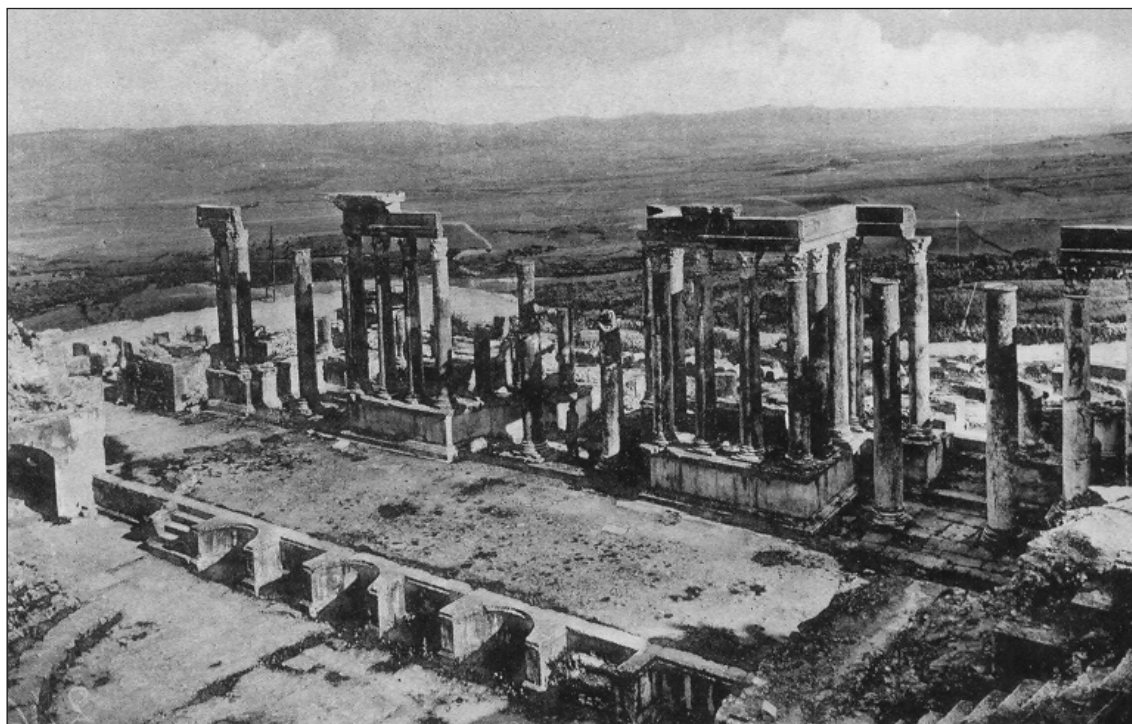


Figura 12. Imagen del frente escénico del teatro romano de Dougga (Túnez), cuya disposición es similar al de Mérida.

teatro emeritense.¹⁷ Este asunto de la reconstitución de la *valva regia*, donde también se plantearon la existencia de un arco en base a algunas molduras curvas aparecidas en la zona, se dejó, por tanto, sin una solución definitiva¹⁸ (Gómez de Terreros 1994: 133) (Fig. 13).

Esta primera fase de la reconstitución concluyó, pues, a finales de 1922, y en ella se levantaron 15 fustes y se colocaron 9 capiteles sobre ellos. En esta primera etapa, solamente se sitúa una estatua, la

identificada como Proserpina, en el intercolumnio central de la zona a la izquierda de la *valva regia* mirada de frente. A pesar de que Mérida acariciaba la idea de situar la estatua de Ceres en el frente escénico, desde el momento en que apareció, el arquitecto (y Macías compartía su opinión) no fue muy partidario de emplazar allí las esculturas, y estas solo se colocarían una vez concluida la segunda fase de los trabajos, como veremos más adelante (Gómez de Terreros 1993: 137) (Fig. 14).

¹⁷ Mérida temía que este asunto de la distinta altura iba a llamar la atención y a provocar críticas. Efectivamente, pronto se generaron opiniones al respecto, no solo por la distinta altura, sino también por la originalidad de las basas, con triple toro y acanaladuras horizontales de estas columnas centrales, a las que se intenta buscar paralelos en el mundo griego (Guitart 1925: 129-130).

¹⁸ El tema de la reconstitución de la *valva regia* sigue suscitando debates y disparidad de opiniones. Como ejemplo reciente, M. Docci (Docci 2012: 189-197) apunta posibles alternativas a esta reconstitución que considera errónea. Aun reconociendo lo sugerentes que resultan las propuestas de Docci, el autor obvia que los elementos que marcan la reconstitución en esta zona –los podios salien-

tes– son originales. En la misma línea se sitúa la reconstrucción ideal proyectada por Martínez Vergel y Mesa (2014: 44), donde se llega a afirmar que los dos sillares superiores de los avances de la *valva regia* son producto de una restauración. Sin duda, la eliminación de estos elementos proporciona una solución muy conveniente a la configuración de la *valva*, pero, como afirmaba Macías, se basa en lo ideal y no en lo real. Por otra parte, la existencia de estos elementos originales no comporta que la restitución realizada a partir de esa base sea la correcta. En nuestra opinión este debate seguirá abierto en tanto no se cuente con datos nuevos que proporcionen de forma irrefutable el diseño original del acceso central a la escena, una posibilidad que se nos antoja bastante difícil.



Figura 13. El teatro romano con la escena recién excavada, *circa* 1912, donde se pueden observar los dos podios adelantados originales que forman parte de la valva central (Archivo Museo Nacional de Arte Romano).



Figura 14. Aspecto del frente escénico al final de los trabajos de la primera fase, en 1922. Pueden observarse los tirantes que se sitúan entre las columnas para dar mayor solidez a la reconstitución, así como los aros en los fustes que sirven para sujetar entre sí los distintos fragmentos (Archivo Gómez-Millán Vela).

Por otra parte, en esta primera fase se evidencian algunos trabajos que salían fuera del concepto de restitución que tanto los arqueólogos como el arquitecto se habían encargado de subrayar en repetidas ocasiones. Así se pone de manifiesto a través de una factura en la que se paga a un marmolista por adecuar algunos mármoles y realizar otros nuevos (Barrera 1999: 257).

El 13 de febrero de 1923, A. Gómez Millán presenta el proyecto de la segunda fase de la reconstitución, que se va a centrar, como ya hemos adelantado, en la reubicación de parte del entablamento (Gómez de Terreros 1993: 131; 1994: 133). La clasificación de las piezas por parte de los miembros de la Subcomisión de Monumentos emeritense permitió identificar algunos elementos que, en mayor o menor número, podrían dar una idea del entablamento. De este modo, Macías realiza una composición, como hemos visto en la figura 11, que servirá de guía para los trabajos. Se plantea realizar esta actuación sobre las columnas izadas en la zona derecha de la escena, vista de frente, pues eran las que estaban

más completas y podrían soportar mejor la carga. Para resguardar el entablamento de la acción del viento y poder dar más solidez al conjunto, Gómez Millán proyecta, además, la elevación del muro del fondo de la escena, en mampostería, tal como se apreciaba en los restos inferiores. La intención era ofrecer seguridad al conjunto, sujetando el entablamento y las columnas reconstituidas al muro de fondo mediante tirantes de hierro (Gómez de Terreros 1993: 132). También se contemplaba reconstituir parte del basamento colocando parte de las numerosas molduras que habían aparecido procedentes de este, así como algunos fragmentos del placado de mármol que revestía el podio. Algunas molduras inferiores habían sido ya, de hecho, colocadas al final de la primera fase de las obras, pues algunos fragmentos de estas y del placado inferior habrían aparecido en su lugar original. El presupuesto final de este segundo proyecto asciende a 24.964 pesetas que, como es habitual, se irán librando en distintas partidas desde el año 1923 al 1925 (Fig. 15).

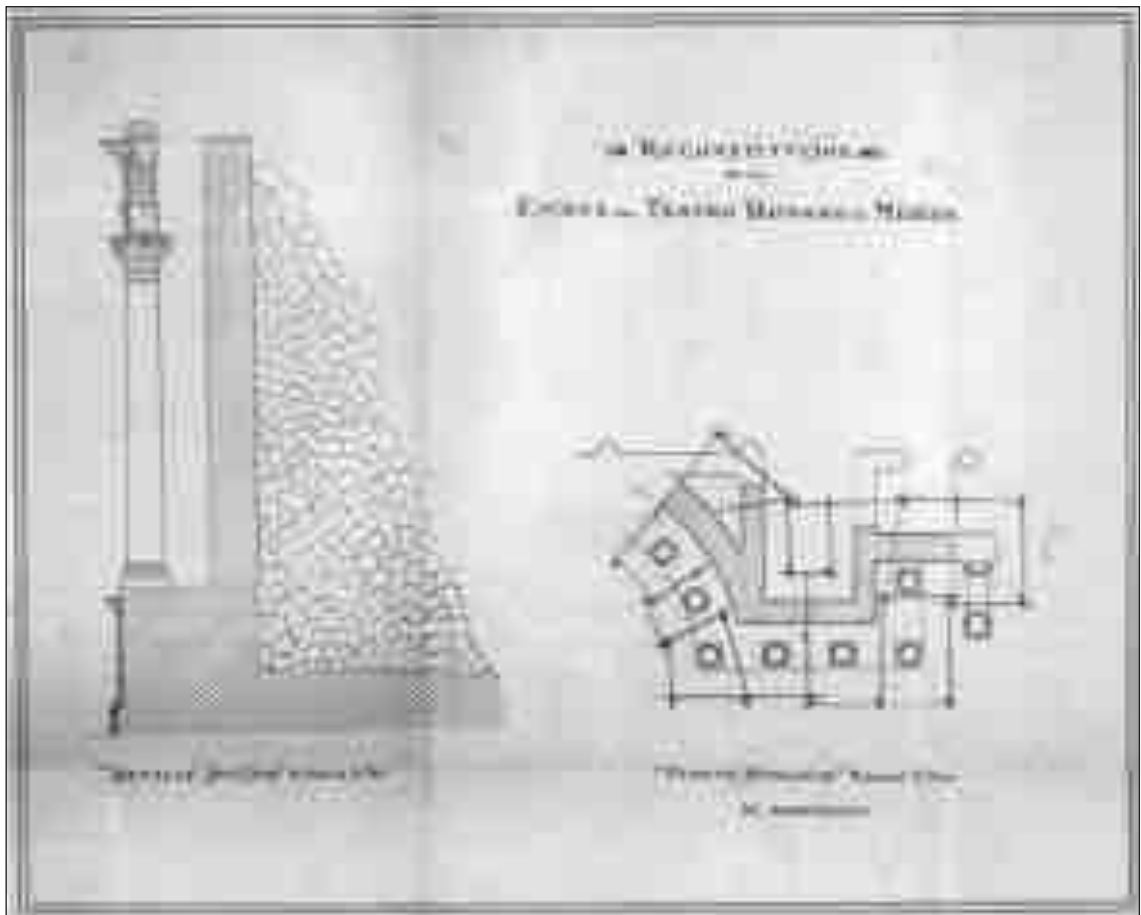


Figura 15. Plano del plan de reconstitución de la escena en la segunda fase de los trabajos (1923-1925) (Archivo FIDAS).

Una vez que se presenta el proyecto por parte del arquitecto, habrá que esperar unos meses hasta su aprobación. De este modo, Mérida comunica a Macías, en julio de 1923, que se estaban ultimando los detalles para la consignación económica de la reconstitución, por lo que los trabajos podrán comenzar en septiembre del mismo año (Caballero y Álvarez 2011: 211, carta 309). No obstante, hasta diciembre de ese año no se reúne «el triunvirato III VIR», en palabras de Mérida, en alusión a Gómez Millán, Macías y él mismo (Caballero y Álvarez 2011: 226, carta 317).

La primera partida económica de este nuevo proyecto asciende a 10.000 pesetas y, tras la reunión en diciembre de los tres implicados, los trabajos comienzan a buena marcha, pues en enero de 1924 ya se está levantando el muro de mampostería del frente escénico (Caballero y Álvarez 2011: 227, carta 319). El levantamiento del muro agrada mucho a Mérida, cuando puede apreciarlo a través de las postales que le envía Macías, y se impacienta porque el mal tiempo y los achaques de salud relacionados con el frío le mantienen lejos de Mérida y de poder observar las obras de primera mano (Caballero y Álvarez 2011: 229, carta 321; 230, carta 322; 231, carta 324). También a comienzos de este año 1924 Mérida comienza a comentar la posibilidad, que él ya acariciaba desde el principio de la reconstitución, de levantar el segundo cuerpo del frente escénico, y se lo comenta a Macías, considerando que es un anhelo compartido con el emeritense:

Mucha alegría me da ver que siente Vd. el vivo deseo (que cuando yo lo manifestaba me miraba Vd. de reojo con la sonrisa propia de la prudencia con que da de mano a mis entusiasmos) de ver en pie el segundo cuerpo de la columnata. Ello se explica, porque hoy ve Vd. posible lo que antes parecía un sueño. Ya sabe Vd. que para mí ha sido siempre un sueño ese hermoso teatro desde que pusimos en él el pico el año 10. Pondremos la columnata 2ª, sí señor. Pero ¿y Gómez Millán? Para mí sigue incógnito [...] (Caballero y Álvarez 2011: 228, carta 320).

Tras la construcción del muro de fondo, se montan seis dinteles sobre las siete columnas, que se sujetan al muro con tirantas de hierro y se revisten con los elementos ornamentales, constituyendo el arquivado. Posteriormente se realiza el friso en mampostería, revistiéndolo a continuación y rematándolo, por último, con la cornisa, que se sujeta también con tirantas al muro de fondo (Gómez de Terreros 1993: 132).

El entablamento está ya parcialmente montado en mayo de 1924, pues Mérida le comenta a Macías su admiración por el aspecto que presenta y su interés por que continúen las obras. En este sentido, agotada la partida inicial, Gómez Millán deberá pedir nuevos fondos, cosa que en ese momento aún no ha hecho e impacienta al arqueólogo madrileño (Caballero y Álvarez 2011: 235, carta 331). No obstante, los trabajos continúan a buen ritmo y la disposición del friso será tratada a lo largo de los meses siguientes (Caballero y Álvarez 2011: 238, carta 337). Se plantea un problema con el punto en el que arranca la cornisa hacia la *valva regia*, en forma curva. Macías se lo plantea a Gómez Millán en carta privada (Gómez de Terreros 1993: 135), proponiéndole algunas soluciones. No se conoce la respuesta del arquitecto, pero en otra carta enviada por Mérida a este, el arqueólogo le expresa: «el entablamento en curva hace bien» (Gómez de Terreros 1993: 135).

Con el revestimiento del podio surgen nuevos problemas que Macías les plantea a Mérida y a Gómez Millán (aunque a este cree que se dirigirá inútilmente porque no le contestará), proponiendo algunas soluciones. Se trata de colocar la moldura en la zona superior del podio, ya que tal como lo ha proyectado el arquitecto sevillano queda un espacio de unos 20 centímetros que Macías no sabe cómo podría ir revestido (Caballero y Álvarez 2011: 240, carta 340; Gómez de Terreros 2014: 279) (Fig. 16).

A esta misiva, Mérida contesta al emeritense que el que debe resolver la cuestión sobre el revestimiento del podio es el arquitecto, por lo que le escribirá para pedirle que vaya a las obras. No obstante, Méli-

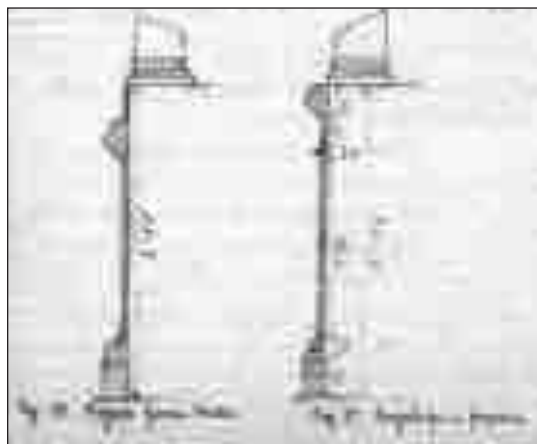


Figura 16. Propuesta de Macías para el revestimiento del podio del frente escénico (Caballero y Álvarez 2011: 240, carta 340).

da se inclina más por la opción inicial, que él mismo le sugirió a Gómez Millán, que por la que plantea Macías, ya que, según afirma, «sobre la cornisa hay siempre un remate liso, ático o cimacio [...]» (Caballero y Álvarez 2011: 241, carta 341). Finalmente, el basamento se resolverá tal como estaba planeado en un principio. No obstante, por las misivas entre Mérida y Macías se deja entrever que Gómez Millán no contesta a las cartas de los arqueólogos, que, sin embargo, siguen trabajando (Caballero y Álvarez 2011: 242-244, cartas 342, 343, 344 y 345) (Fig. 17).

Entre finales de 1924 y comienzos de 1925 Mérida vuelve a retomar el tema del levantamiento del segundo orden. En diciembre, el madrileño almuerza con Cossío,¹⁹ al que define como «pontífice anatemizador de las restauraciones de monumentos antiguos» e inspirador de Elías Tormo en su opinión antirrestauradora. A pesar de estas opiniones contrarias a las restauraciones, que tanto inquietaban al arqueólogo madrileño, cuando Mérida le enseña las fotos sobre la reconstitución de la escena del teatro romano, Cossío le sugiere la restitución del segundo orden (Caballero y Álvarez 2011: 244, carta 345). Esta opinión, por tanto, anima las aspiraciones de Mérida en este sentido, que se avivan aún más cuando pregunta sobre esta posibilidad a su compañero de la Real Academia de San Fernando, Manuel Anibal Álvarez.²⁰ El arquitecto madrileño le indica a Mérida que la altura del basamento del segundo cuerpo se puede deducir en proporción al tamaño de las columnas, con lo que el arqueólogo se propone contárselo a Gómez Millán para planear esta cuestión, a pesar de que, según sus palabras, el arquitecto sevillano «sigue mudo». Por otra parte, Elías Tormo, al que Mérida teme por su abierta posición conservadora, ha visitado el teatro y el arqueólogo cree que se ha llevado una buena impresión (Caballero y Álvarez 2011: 245, carta 346).

¹⁹ Manuel Bartolomé Cossío, pedagogo e historiador de arte, fue alumno destacado y seguidor de Francisco Giner de los Ríos en la Institución Libre de Enseñanza. En este momento era consejero de Instrucción Pública. Disponible en: <http://www.residencia.csic.es/jae/protagonistas/13.htm> [consulta: 02/06/2016].

²⁰ Manuel Anibal Álvarez era un conocido arquitecto madrileño, compañero de J. R. Mérida en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Comisión de Excavaciones de Numancia. Disponible en: http://www.lafronteradelduero.com/Paginas/maa_biografia.html [consulta: 15/02/2016].



Figura 17. Detalle de la escena con el entablamento reconstituido a la derecha de la *valva regia*. Se puede observar que la moldura del podio se mantiene en la posición planteada inicialmente por A. Gómez Millán a sugerencia de Mérida (Archivo Gómez-Millán Vela).

A medida que avanzan los trabajos, Mérida demanda al arquitecto obras que permitan una reconstitución más amplia que la que plantea Gómez Millán. Así, en octubre de 1924, le comenta: «Lo que ha sido para mí una decepción es que no se haya continuado el entablamento hasta la columna séptima [...]», y le sugiere que realice esta obra, ya que hay fondos para ello, tal como le comenta M. Macías (Gómez de Terreros 1993: 135).

Los arqueólogos y el arquitecto vuelven a reunirse en Mérida en febrero de 1925 para hablar de las obras en el teatro. En la preparación del viaje, Mérida insta a Macías a que tenga a punto los datos de las proporciones de fustes, basas y capiteles del segundo orden, para facilitárselos a Gómez Millán (Caballero y Álvarez 2011: 247, carta 348). Con esta pretensión de hacer una reconstitución lo más completa posible, y pensando en el levantamiento del segundo cuerpo, Mérida insiste a Gómez Millán para que redacte un nuevo proyecto, cuanto antes, que contemple estas actuaciones. En este sentido, le comunica la posibilidad de calcular el basamento del orden superior en

función de las columnas, tal como le había indicado Manuel Aníbal Álvarez. Se conoce la existencia de algunas anotaciones del arquitecto en este sentido, aunque nunca llegó a redactar el proyecto (Gómez de Terreros 1993: 138; 1994: 134).

Durante los primeros meses de 1925, M. Macías continúa colocando elementos que completan la reconstitución, tales como los restos de pilastras y capiteles que se adosan al muro (Caballero y Álvarez 2011: 247, carta 349). En mayo de 1925 se realiza un tejado protector, a dos aguas, sobre la zona reconstituida (Caballero y Álvarez 2011: 254, carta 357).

Siguiendo las informaciones que proporciona Gómez de Terreros (1993: 119), la segunda campaña finalizó en junio de 1925, tras el abono de las últimas facturas (Figs. 18 y 19).

No obstante, a pesar de la finalización oficial de la reconstitución en junio de 1925, los arqueólogos siguen trabajando en la incorporación de nuevos elementos. En este sentido, Mérida informa a Macías, en diciembre de 1925, de que se están ultimando los vaciados de las estatuas que se situarán en los intercolumnios de la zona restituida a la derecha de la puerta principal. Para ello, Mérida desea que, antes de instalar las estatuas, se «manche» de rojizo el muro del fondo, entre las pilastras adosadas, para que de este modo «resulte con una tonalidad caliente que

avalore las columnas y estatuas» (Caballero y Álvarez 2011: 247, carta 349; 266-267, carta 372). El arqueólogo madrileño también da instrucciones sobre la realización de los pedestales para situar las estatuas, copiando un original conservado, tal como se había sugerido ya en el primer proyecto de reconstitución. La intención de Mérida de pintar de rojizo el fondo del muro vendría sugerida por los numerosos restos de estucos «de vivos colores» que habían sido hallados en la excavación arqueológica (Macías 1929: 101) y que completarían, junto a las pilastras, la decoración del muro del fondo de la escena. Las estatuas fueron colocadas definitivamente en abril de 1926 (Gómez de Terreros 1994: 134; nota 20) (Fig. 20).

No tenemos constancia, sin embargo, de que finalmente se diera una tonalidad rojiza al fondo de la escena. Sobre las esculturas, parece que ni Gómez Millán ni M. Macías eran muy partidarios de su emplazamiento en el frente escénico, pues en 1927 ambos sopesan la posibilidad de quitarlas con motivo de la visita de Alfonso XIII, y estudian la manera de abordar al arqueólogo madrileño sobre este tema. Permanecieron en el emplazamiento en el que se situaron, no obstante, hasta comienzos de los años ochenta, como veremos más adelante, aunque la estatua de «Ceres» fue cambiada de lugar.



Figura 18. La escena del teatro de Mérida en 1925 una vez acabada la segunda fase de la reconstitución realizada por Gómez Millán (Barrero, Murciano y Velázquez 2014: 180-181).



Figura 19. Detalle de la reconstitución de la escena al final de los trabajos en 1925. Pueden observarse los elementos reubicados en el podio y el entablamento (Barrero, Murciano y Velázquez 2014: 186-187).

Hay que reconocer que el proceso de reconstitución, planteado dentro del proyecto general de intervenciones, supone un aliciente especial para los arqueólogos, que muestran su satisfacción con cada nueva pieza colocada. Esto los lleva a plantear la continuación de los trabajos en el segundo orden, aunque el arquitecto no contribuye a hacer este proyecto realidad. Sin menoscabo de la labor realizada por Gómez Millán, ampliamente reconocida, hay que señalar que la disposición de los elementos estuvo, en todo momento, marcada por la idea y los conocimientos que sobre arquitectura clásica tenía J. R. Mérida. Por otra parte, a nivel técnico, si bien al comienzo de las obras se contaba con un aparejador y las visitas periódicas del arquitecto, pronto recae toda la responsabilidad sobre M. Macías. De este modo, el emeritense toma decisiones a pie de obra, clasifica los elementos, dirige los trabajos y sortea los problemas, que no fueron pocos ni simples. Así, el arquitecto sevillano, como ya planteó él mismo en el primer proyecto redactado, se limita «a seguir paso a paso» las indicaciones de Mérida en la redacción de los proyectos y a plantear en ellos las ejecuciones arquitectónicas que han de llevarse a cabo.

Cuando Mérida propone al arquitecto sevillano la reconstitución del segundo cuerpo, este contesta con evasivas que se prolongan hasta 1929 y, finalmente, nunca entrega el proyecto (Gómez de Terres 2014: 281). Varios factores debieron contribuir a que Gómez Millán no se implicara en la ejecución,



Figura 20. Detalle de la escena del teatro de Mérida una vez finalizada la reconstitución y colocadas las esculturas en abril de 1926 (Barrero, Murciano y Velázquez 2014: 184-185).

como Mérida y Macías pretendían, del segundo orden. Por una parte, al no haberse planeado así desde el principio, las actuaciones arquitectónicas no estaban preparadas para recibir el peso adicional de un segundo piso de columnas, lo que habría obligado a rehacer algunas partes (tal como tuvo que hacer posteriormente Menéndez Pidal, como analizaremos más adelante). Por otra parte, este levantamiento habría conllevado tener que reconstruir el basamento del segundo orden, lo que contradecía abiertamente los planteamientos esbozados en la memoria de que se trataba de una reconstitución de los elementos originales y no una reconstrucción o restauración. Es muy probable que Antonio Gómez Millán intuyera que esta intervención podría haber suscitado la polémica, ya que los trabajos en el teatro romano de Mérida estaban en el punto de mira del sector favorable a la conservación arquitectónica, como ya hemos visto. Probablemente, el arquitecto no quiso involucrarse en una nueva e incierta intervención, cuyos resultados podrían no haber sido los previstos y haber empañado el éxito obtenido en la reconstitución parcial del primer orden. En nuestra opinión, aunque el arquitecto no va más allá de lo que se le propone en un primer momento, y decide no aventurarse en una reconstitución más ambiciosa, cumple con perfecta soltura lo que se le había solicitado al principio.

Conviene destacar, en este sentido, el marco en el que se realiza esta reconstitución, en el primer cuarto de siglo, siguiendo un planteamiento respetuoso dentro de la corriente conservadora y acometiendo solo aquello que es seguro. Esta intervención se adelanta al concepto de *anastilosis* que pocos años después, en 1931, será promovido por la Carta de Atenas (López 2006: 385). La experiencia de reconstitución llevada a cabo en el teatro romano emeritense durante estos años es, por tanto, una de las pioneras en el ámbito nacional de este tipo de intervenciones sobre restos arqueológicos recién excavados (Almagro 1997: 88).

No cabe ninguna duda de que la reconstitución realizada por Gómez Millán va a perfilar para siempre la imagen del teatro romano de Mérida, que, por extensión, es la imagen planteada por los arqueólogos.

4. RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS: COMPLETANDO EL PRIMER ORDEN. FÉLIX HERNÁNDEZ (1944-1956)

En la década de los años cuarenta se van a retomar los trabajos en el frente escénico del teatro. El

arquitecto encargado de llevar a cabo esta nueva actuación será Félix Hernández Giménez (1889-1975), un arquitecto de ascendencia barcelonesa que sentía gran atracción por Andalucía, lo que lo llevaría a desempeñar su labor profesional en esta región (1983: 1) (Fig. 21).

Félix Hernández tuvo su primer contacto con la arqueología en Numancia, donde efectuó, apenas tres años después de acabar sus estudios de arquitectura, el levantamiento del plano de un sector (Vicent 1975: 34). En su afán por trabajar en el sur de España, obtuvo la plaza de arquitecto municipal en Linares (Jaén), desde donde comenzó a tener contactos con la ciudad de Córdoba, lugar en el que pronto se implicó en diversos proyectos de reformas y expansión de la ciudad. Su interés por la arqueología y la historia le hace merecedor de su nombramiento como miembro de la Comisión Provincial de Monumentos, en 1921. La posterior designación, en 1924, como arquitecto en el yacimiento de Medina Az-Zahra, decantará definitivamente su carrera hacia la arqueología y la restauración monumental (Vicent 1975: 36).

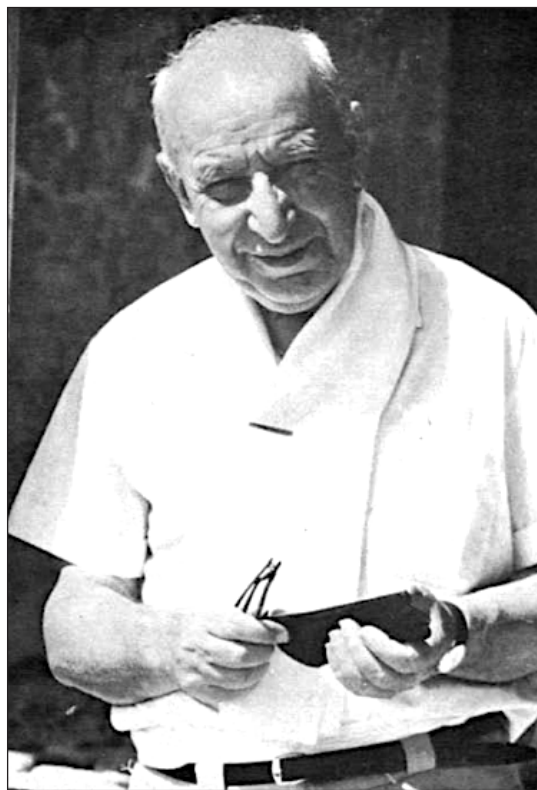


Figura 21. El arquitecto Félix Hernández Giménez en 1970 (Vicent 1975: 49).

En mayo de 1936 es elegido Arquitecto Conservador de Monumentos de la 5.^a zona, que comprende las provincias de Badajoz, Cádiz, Ciudad Real, Córdoba, Huelva, Sevilla y Canarias. La reorganización posterior de las zonas lo situará definitivamente al frente de la 6.^a zona, donde, con capital en Sevilla, estará a cargo de las provincias de Sevilla, Córdoba, Badajoz, Huelva, Cádiz, Tenerife, Las Palmas y las colonias españolas en África.²¹ En este ámbito, desarrolla numerosos trabajos tanto en Andalucía (Mezquita de Córdoba, Medina Az-Zahara, Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, etc.) como en Extremadura (Alcazaba de Badajoz, Monasterio de Tentudía o Mérida, por citar algunos ejemplos) (Mogollón 2011: 30).

De entre los trabajos emprendidos en Extremadura, el que más repercusión tendrá va a ser el que acomete en el teatro romano de Mérida. El arquitecto redacta su proyecto de obras en el teatro romano a lo largo del año 1944, y es presentado en septiembre, en la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional,²² por un importe de 241.024,35 pesetas. El proyecto contempla obras en el teatro romano de Mérida para «restitución del mismo, en varios de sus organismos esenciales, a su configuración general de origen», tal como informa el comisario general al director general de Bellas Artes.

Según el informe de la Junta Facultativa de Bellas Artes, de 7 de octubre de 1944, las obras se refieren a:

- 1.º Reposición de parte del muro divisorio entre la «ima-cavea» y la «cavea-media». Se hará con fábrica de mampostería en armonía con la existente.
- 2.º Reposición de parte del paramento mural de la fachada de la «cavea» paralela al plano frontal de la escena. Se efectuará también a base de mampostería.
- 3.º Reconstrucción de tramos desaparecidos de los muros y bóvedas de los «vomitorios» de la «sumacavea». Los muros se construirán con mampostería y

- 4.º Reposición de todas las columnas y pilares del «primer orden» no colocados; unos y otros presentados provisionalmente en sus respectivos emplazamientos, con inclusión de basas y capiteles. Algunos de estos elementos han de construirse de nuevo por no conservarse el total de los necesarios, o no estar en condiciones de resistencia para sufrir las cargas que el «segundo orden» proporciona. Como complemento de la obra de reposición del «primer orden arquitectónico» se hará la reconstrucción del muro de fondo de la «escena» y de los que detrás de ésta son necesarios, no sólo por la distribución y aislamiento de las dependencias propias de dicha «escena», sino porque constituyen muros a modo de contrafuertes que aseguran la estabilidad del conjunto, exigida por la disposición en voladizo de la cubierta de la «escena».
- 5.º Reposición del entablamento en los tramos de columnatas reparadas. Esto exige la construcción de jácenas de sostenimiento y de atado del conjunto (Cfr. nota 22).

El informe hace también una relación de los documentos que integran el proyecto: memoria descriptiva, planos, pliego de condiciones técnicas de materiales y de organización de obra, cuadro de mediciones, de precios de materiales, de jornales y de unidades de obra, presupuesto general y resumen. La Junta Facultativa estima el proyecto correcto y propone su aprobación. No obstante, en enero de 1945, la Sección de Contabilidad y Presupuestos devuelve el proyecto porque no había partida presupuestaria. En agosto de ese mismo año se indica a la Comisaría General de Defensa del Patrimonio Artístico que incluya las partidas correspondientes a cargas sociales, lo que incrementa el presupuesto hasta las 247.321, 28 pesetas. Se remite de nuevo para su aprobación el 5 de septiembre de 1945. Durante algún tiempo más el proyecto es devuelto sucesivamente por los distintos departamentos, para que sea modificado en su presupuesto para incluir algunas partidas no contempladas. Finalmente, el presupuesto, aprobado el 12 de febrero de 1948, ascenderá a 342.032,77 pesetas (Fig. 22).

El original del proyecto aprobado es, por tanto, con algunas revisiones de partidas, el inicial que el arquitecto redacta en 1944.²³ De este modo, se incluyen distintas secciones, tales como los planos o el

²¹ El nombramiento de arquitecto conservador de la zona 5.^a se publica el día 11 de mayo de 1936: *Gaceta de Madrid*, n.º 132, p. 1385. Disponible en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1936/132/B01385-01385.pdf> [consulta: 13/06/2016].

La reorganización de las zonas es publicada en el *Boletín Oficial del Estado*, 13 de marzo de 1940, n.º 73, p. 1777. Disponible en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1940/073/A01777-01777.pdf> [consulta: 13/06/2016].

²² El expediente preliminar de los pasos que se dan para la aprobación del proyecto se encuentra en el Archivo General de la Administración, sign. (3) 551/11267.

²³ El proyecto completo que se aprueba en febrero de 1948 se conserva en el Archivo General de la Administración, sign. 26/00381.



Figura 22. Resumen del presupuesto final del proyecto de actuaciones en el teatro romano de Mérida redactado por Félix Hernández en 1944. Se incluyen las partidas adicionales que durante más de tres años se añaden al proyecto hasta su aprobación en 1948 (Archivo General de la Administración, sign. 26/00381).

apartado de mediciones, que mantienen la fecha de agosto de 1944, mientras que otras partidas se fechan en enero de 1948. Los distintos bloques que conforman el proyecto, con las variaciones que se hicieron, fundamentalmente de partidas económicas en relación con los salarios de los trabajadores que se habían de contratar, mantienen la relación que hemos citado anteriormente, realizada por la Junta Facultativa de Bellas Artes.

En la memoria del proyecto, el arquitecto comienza haciendo una valoración sobre los trabajos realizados anteriormente para establecer un estado de la cuestión. Félix Hernández considera la reconstrucción llevada a cabo por Gómez Millán como de gran «acierto y escrúpulo» y reconoce que el arquitecto la ha realizado «bajo la inspiración del citado arqueólogo», con relación a Mérida. Desde el comienzo de la memoria, el arquitecto refleja su carácter a la hora de acometer el trabajo: se documenta en las distintas memorias de excavación publicadas por Mérida y en Vitruvio, y aboga por una prudencia en los tiempos

de ejecución que permita familiarizarse con el monumento y revisar a conciencia todos los materiales de que se dispone para la restitución. Este carácter precavido de Félix Hernández es, sin duda, un rasgo de su personalidad y de su forma de entender la profesión, que responde, según apuntaba la arqueóloga Ana M.^a Vicent, a un «duro, callado, modesto e inteligente ejercicio de la verdad honrada y desnuda» (Vicent 1975: 39) o, en palabras de Antonio Fernández-Puertas, a una «exhaustiva escrupulosidad científica y su vehemencia en proporcionar hasta el último detalle» (Fernández 1974: 1).

Con este talento, F. Hernández propone que el trabajo se acometa en distintas etapas para estudiar cada fase de restitución, permitiendo que se pueda rectificar el criterio para obtener el mejor resultado posible y que no se perjudique al monumento en su conjunto.

En la memoria, Félix Hernández realiza un repaso por las distintas partes del edificio, considerando que el peristilo «más que un anejo del teatro, constituye en el caso presente una adición de época más tardía», asegurando que sin esta adición el teatro tiene «perfecta realidad orgánica» y que funcionalmente se define mejor para quien lo visite. Esta consideración del arquitecto sobre el peristilo del teatro emeritense como un elemento añadido, le sirve de justificación para centrar su reconstitución en la cavea y la escena. Al respecto de estas dos partes del edificio, apunta su opinión sobre su pertenencia a momentos constructivos distintos, tal como se pondría de manifiesto tanto en la construcción como en el enlace entre ambas. Así, considera que la escena es de época de Augusto, concretamente de Agripa, mientras que la cavea sería de tiempos de Adriano, como ya apuntaba Mérida. En cuanto a la posible galería coronando la cavea superior, que había sugerido Mérida como posibilidad, la considera poco probable por la inexistencia de vestigios que deberían haberse conservado.

Además de otras consideraciones, el arquitecto estima necesario hacer una nueva restitución de elementos que continúe la línea marcada por Gómez Millán por varios motivos: para dar un uso adecuado a los numerosos elementos «yacentes y desperdigados» que se encuentran en el yacimiento y para «facilitar la comprensión del monumento», pues considera que el visitante, cuando puede observar, tras las zonas central e izquierda de la escena, los elementos que se disponen detrás de las columnas (la propia ciudad y el paisaje), se siente confundido entre lo que es ámbito del teatro y lo que no. Para

solventar esta confusión, propone la restitución del cierre de la escena por su frente y los costados en toda la altura del primer orden, lo que proporcionaría un fondo adecuado; es decir, se propone completar el muro de cierre, continuando el realizado por Gómez Millán para poder disponer el entablamento. Hay que recordar que José Ramón Mérida y Maximiliano Macías ya advierten de la necesidad de establecer un fondo que mantenga la atención en las columnas del frente escénico, tapando la ciudad tras este; con esta intención, y siguiendo el consejo de G. Bonsor, plantan una serie de árboles tras la escena para que sirvan de «pantalla vegetal» (Morán 2018a: fig. 120, nota 173).

Aborda también Félix Hernández la cuestión del segundo orden planteado por J. R. Mérida y avalado por los numerosos restos arquitectónicos que se hallaron en las excavaciones, de módulo menor que el del primer orden. En relación con este segundo cuerpo, el arquitecto hace un análisis de una de las imágenes más conocidas de esa época sobre el teatro emeritense, la aparecida en la enciclopedia *Summa Artis*²⁴ y que se atribuye a datos supuestamente facilitados por Mérida. Esta imagen incluye un ábside en la *valva regia*, del que, a juicio del arquitecto, deberían haber quedado algunos restos que son, sin embargo, inexistentes. Por otra parte, el arquitecto apunta a la existencia de elementos curvos e inclinados que servirían de remates, a modo de frontones curvos y triangulares, al orden superior, contradiciendo el acabado recto que se dibuja en la citada reconstrucción ideal.

El desconocimiento del basamento en que se apoyaba el segundo orden, y la ausencia de elementos que pudieran orientar sobre sus dimensiones, imposibilitan la reposición de este, a juicio de Félix Hernández. Este impedimento, como ya apuntamos, probablemente fue una de las causas del desinterés de Gómez Millán por reconstituir el segundo orden. El hecho de tener que plantear la construcción de un elemento totalmente nuevo frena, por tanto, de nuevo, la reconstitución del segundo cuerpo. No obstante, Félix Hernández alberga la esperanza de que pueda aparecer algún vestigio entre los restos que permita obtener la altura del basamento. Con esta perspectiva, el arquitecto plantea dar solidez a la res-

titución del muro de cierre de la escena, para que quede preparado por si hubiera de soportar el peso de este segundo orden.

A pesar de ser reactivo a la construcción de elementos nuevos, el arquitecto plantea la labra obligatoria de algunos nuevos fustes que completen el primer orden de la escena, que serán dispuestos «donde más favorezcan a la estabilidad del conjunto», siempre pensando en una posible restitución del orden superior. El muro del fondo de la escena lo plantea, como el tramo ya realizado por Gómez Millán, de mampostería; tendrá el mismo ancho que las puertas de acceso a la escena, cerrando estas horizontalmente a una cota superior a la que le correspondería en tanto no se tengan elementos que confirmen la altura real de los vanos. Resulta significativo que en toda la descripción del proceso insista en la preparación para soportar una posible restitución del orden superior, a pesar de que él mismo lo considera irrealizable en ese momento, lo que manifiesta su visión de futuro y su afán por realizar un trabajo que no impida futuras intervenciones, en caso de que las haya.

También propone, como ya adelantábamos, trabajos de restitución en la cavea, tal como se especificaba en el resumen del proyecto realizado por la Junta Facultativa de Bellas Artes que hemos citado anteriormente.

Termina la memoria con un párrafo que el arquitecto va a repetir, como un mantra, en la mayoría de las memorias de sus proyectos (Mogollón 2011: 32) y que pone de manifiesto su filosofía de trabajo: «En su materialidad esta obra se efectuará respetando en todo la originaria disposición del monumento [...]». Firma la memoria como «Arquitecto Conservador de la 6.ª zona», el 9 de enero de 1948.

Tras la explicación de los trabajos a realizar se incluyen distintos apartados, que ya hemos enumerado anteriormente: pliego de condiciones, resumen del presupuesto (*Cfr.* fig. 22), mediciones (que conserva la fecha de agosto de 1944), precios de materiales, etc. Sin duda, uno de los elementos de mayor interés lo constituyen los siete planos que se adjuntan, realizados en la fecha de redacción del proyecto y que constituyen la expresión gráfica de las restituciones que plantea el arquitecto. Los planos corresponden a tres plantas a distintos niveles: ima cavea, summa cavea y *praecintio* entre la cavea media y la ima cavea; una sección transversal de graderío y escena; una restitución ideal del frente escénico; un alzado en detalle del primer orden y un alzado, planta y sección de este mismo elemento. En todos los planos se expresan de las partes que se pretenden restituir (Figs. 23 a 27).

²⁴ La imagen de esta reconstrucción ideal aparecida en el tomo V del *Summa Artis* se incluye en el análisis que sobre este mismo tema se realiza en Gómez de Terreros 2014: 289.

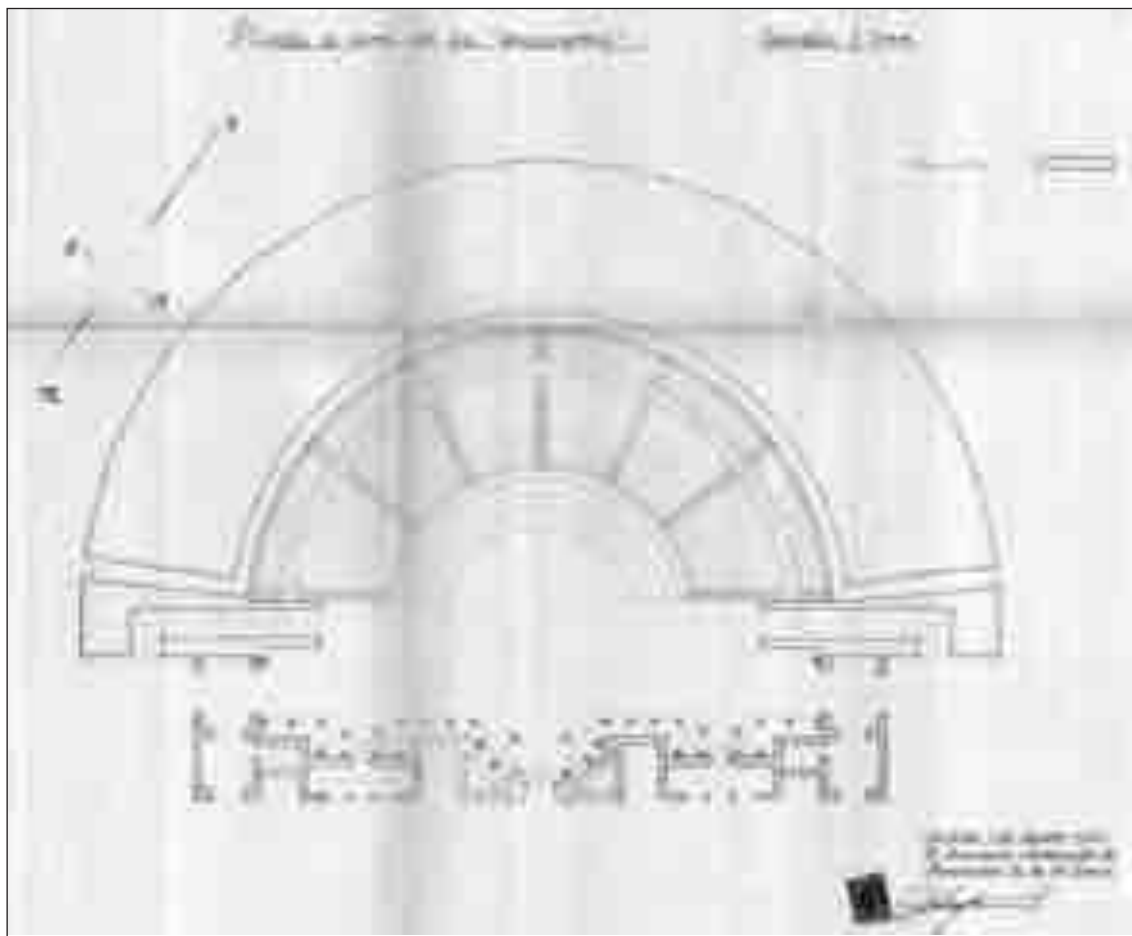


Figura 23. Planta del teatro a nivel de la «imacavea». Félix Hernández, 1944
(Archivo General de la Administración, sign. 26/00381).

Uno de los detalles más significativos de los planos es que, igual que hace en la memoria, tiene en cuenta la posibilidad de reposición del segundo orden en el futuro, incluyéndolo en dos de sus dibujos: la sección general del conjunto (véase fig. 24) y la restitución ideal (véase fig. 25). El estado de conservación de estos documentos y la débil delineación realizada deliberadamente en esta zona por el arquitecto, para no restar importancia a los elementos a restituir, permiten apenas atisbar esta restitución ideal. No obstante, se pueden apreciar la recreación del podio del segundo orden, más reducido que el del primero, y la coronación de frontones semicirculares en línea con las puertas laterales de la escena; aspectos interpretativos que recoge en la memoria del proyecto.

La ejecución del proyecto se realizó a lo largo de varios años, llegando hasta 1954, al menos en lo que a trabajos en la cavea se refiere (AA. VV. 1958: 14).

Tenemos constancia de que en 1951 las obras están en pleno proceso de ejecución, pues en diciembre de ese año la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es consultada sobre este proyecto (Francés 1951: 251-252). La academia se pronuncia un tanto molesta de que haya sido informada *a posteriori* de los trabajos que se están llevando a cabo, e incide en la necesidad de que este tipo de proyectos sean visados en la misma antes de su ejecución. No obstante, alaban «el escrúpulo, la sinceridad y el espíritu todo que ha inspirado la memoria del arquitecto-director de la reconstrucción del Teatro, D. Félix Hernández». El informe de esta institución se limita a aconsejar que se repongan tramos enteros de la cavea, para no provocar demasiada diferencia con los tramos antiguos, y se muestra partidaria de la «restauración total o parcial hasta un límite fijable». Del mismo modo, propone la ejecución de una maqueta de

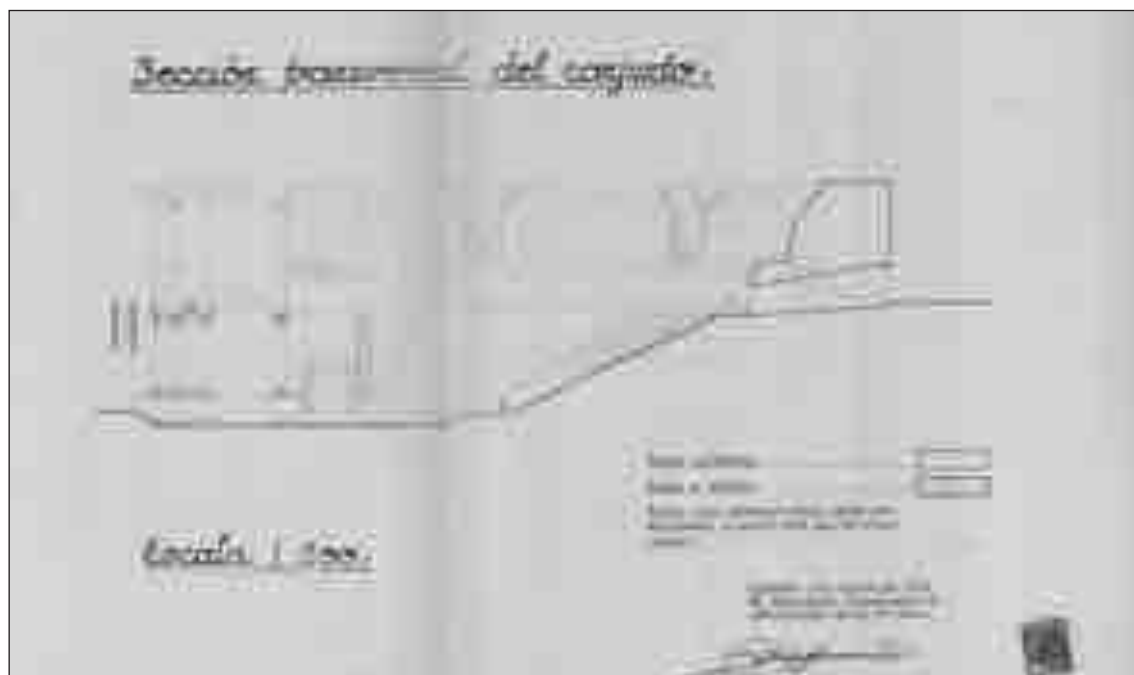


Figura 24. Sección transversal del teatro romano de Mérida. Félix Hernández, 1944
(Archivo General de la Administración, sign. 26/00381).

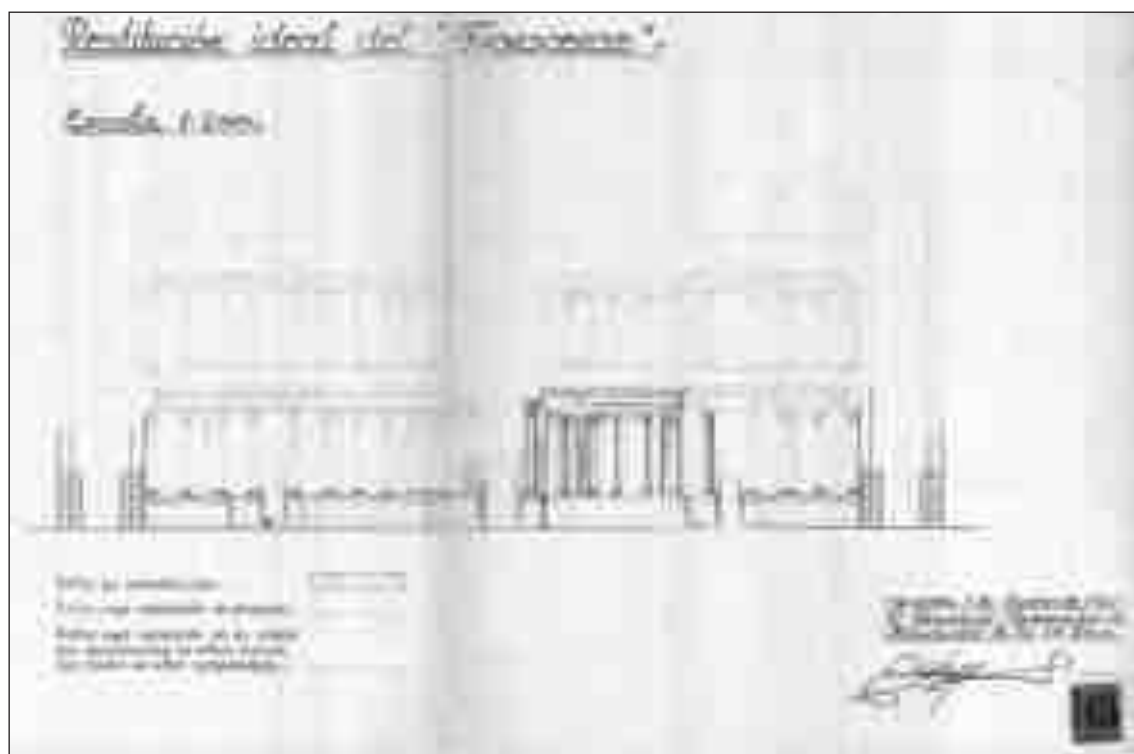


Figura 25. Restitución ideal del frente escénico del teatro romano de Mérida. Félix Hernández, 1944
(Archivo General de la Administración, sign. 26/00381).

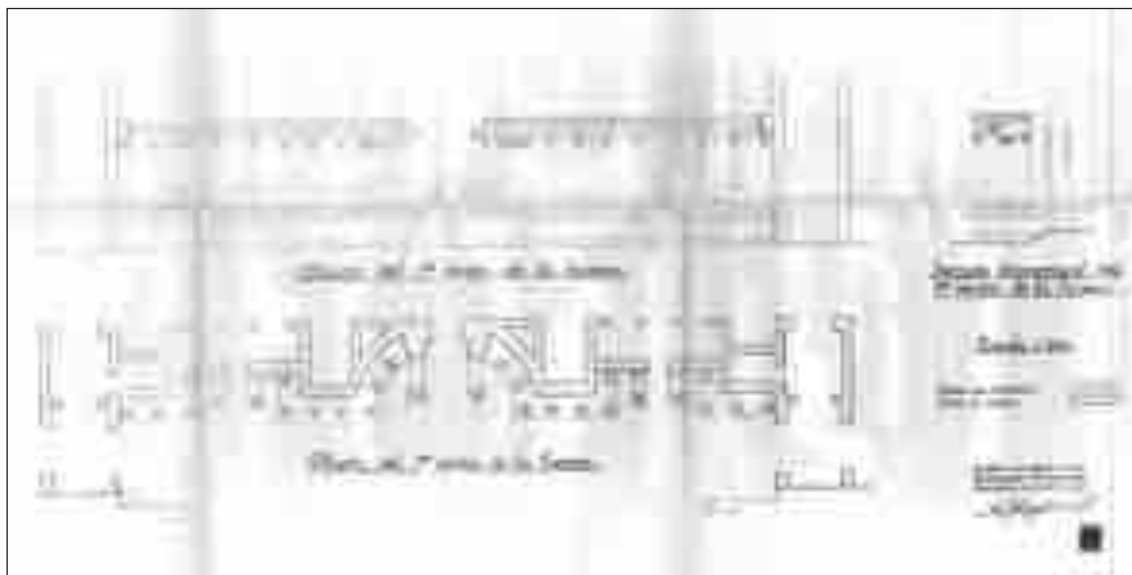


Figura 26. Alzado, planta y sección del primer orden del frente escénico del teatro romano de Mérida. Félix Hernández, 1944 (Archivo General de la Administración, sign. 26/00381).

los trabajos antes de continuar con las obras, aunque no tenemos constancia de que se siguiera esta directriz, que había de ser meramente una sugerencia.

Las distintas fotografías que se conservan de este momento demuestran que finalmente no se realizan todos los trabajos proyectados. Así, el muro frontal de la escena es construido, pero no se reponen todas las columnas y pilastras ni se ejecuta la línea del entablamento siguiendo el tramo realizado por Gómez Millán, tal como puede apreciarse en la figura 28 en comparación con la figura 20 (Fig. 28).

No hay que olvidar que este es un proyecto que abarca no solo el frente escénico, sino también la cavea, por lo que los presupuestos y tiempos han de repartirse entre ambas zonas. Los trabajos en la cavea, que comportan, en principio, menor dificultad que los que se plantean para el frente escénico, aparecen en las fotografías en un grado mayor de ejecución, según lo planteado, que los de este último. En este sentido, cabe resaltar el interés del arquitecto, tal como manifiesta en la memoria, porque se distinguen las partes nuevas de las antiguas, sin que, a la vez, esta diferencia resulte chocante. Este extremo, como hemos comentado anteriormente, preocupaba también a la Academia de Bellas Artes (Fig. 29).

El proyecto llevado a cabo por Félix Hernández se bosqueja en la memoria bastante más ambicioso de lo que realmente llegará a ser. Probablemente, además de las dificultades técnicas y económicas, el carácter detallista del arquitecto hizo que no acometiera ningún tipo de actuación hasta que no estuvie-

ran perfectamente ejecutadas las anteriores. También debió haber otras razones de peso que obligaron a paralizar el proyecto antes de ser terminado, tal como insinuará posteriormente Menéndez Pidal. A pesar de ello, la construcción del muro de fondo de la escena supone una notable pieza más del puzzle que conforma el frente escénico. La ejecución de este tramo de muro de mampostería se hace, además, barajando la posibilidad de una futura disposición del segundo cuerpo, de modo que se deja preparado para que pueda soportar el peso de una segunda columna. Por otra parte, continúa claramente, y así lo afirma en la memoria del proyecto, la línea ya marcada por Gómez Millán, porque considera correcta esta ejecución que es inspirada por los arqueólogos. Esta continuación a través del uso de materiales similares consigue la armonía entre ambos proyectos y dota al frente escénico de una homogeneidad que, en nuestra opinión, benefició a la imagen del frente escénico. Se consigue, tal como el arquitecto pretendía, anular el «ruido» que producía la visión de partes inacabadas y de un fondo, en parte, carente de «telón».

El nuevo marco escénico es pronto estrenado con la representación de *Fedra* de Séneca, a cargo del grupo de Teatro Popular Universitario, el 8 de noviembre de 1953, reanudándose las representaciones que, desde 1934, no habían vuelto a realizarse (Sánchez Matas 1991: 87-93). En las fotografías tomadas de este acto, la escena aparece ya con su nueva imagen, por lo que los trabajos en esta zona ya estarían concluidos en esta fecha. Con este acto se

produce, de forma simbólica y efectiva, la conjunción entre la escena reconstituida de Antonio Gómez Millán y la restitución de Félix Hernández. La representación de esta *Fedra* tiende un puente imaginario hasta las representaciones de *Medea* y *Elektra* de 1934, realizadas por Margarita Xirgú, recuperándose de nuevo para el público la función de escenario teatral del edificio. Se inaugura una nueva etapa para el teatro romano emeritense (Fig. 30).

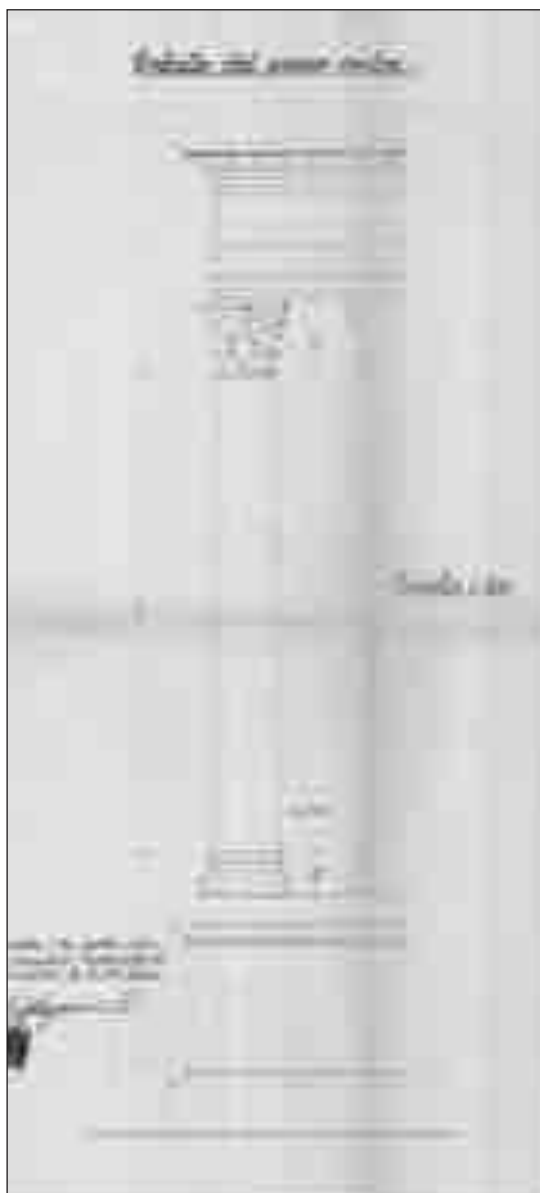


Figura 27. Detalle del alzado del primer orden del frente escénico del teatro romano de Mérida. Félix Hernández, 1944 (Archivo General de la Administración, sign. 26/00381).



Figura 28. El frente escénico del teatro romano de Mérida al final de los trabajos llevados a cabo por Félix Hernández desde 1948 hasta 1954 (Archivo del Museo Nacional de Arte Romano).



Figura 29. Panorámica del teatro romano emeritense donde se aprecian los elementos del proyecto llevado a cabo por Félix Hernández entre 1948 y 1954. Véase el detalle de la fecha de ejecución grabada en el hormigón utilizado en la consolidación de un sector del graderío, abajo a la izquierda en la fotografía (Archivo del Museo Nacional de Arte Romano).



Figura 30. La representación de *Fedra*, el 8 de noviembre de 1953 muestra la restitución de Félix Hernández ya terminada e inaugura una nueva etapa. A la izquierda, fotografía de la representación (Archivo del Museo Nacional de Arte Romano). A la derecha, portada del Diario *ABC* donde se recoge la noticia del acto (Sánchez Matas 1991: 240).

5. LA RECONSTRUCCIÓN DEL SEGUNDO ORDEN.

JOSÉ MENÉNDEZ PIDAL (1964-1973)

José Menéndez Pidal (1908-1981) recogerá el testigo dejado por Félix Hernández, tanto en lo referente al frente escénico del teatro como en el cargo de Arquitecto Conservador de la 6.^a zona. Su labor en Extremadura comenzó, probablemente, como ayudante del anterior arquitecto, a partir de 1948 (Menéndez Pidal 1976: 201; Pardo 2013: 812)²⁵ (Fig. 31).

La labor de José Menéndez Pidal en Extremadura es extensa y abarca distintas actuaciones en numerosos puntos de la Comunidad Autónoma, tales como Zafra, Llerena u Olivenza, por citar algunos ejemplos (Pardo 2013: 818). En su cargo de arquitecto conservador de zona tiene la oportunidad de trabajar en ocasiones con los arqueólogos que llevan a cabo sus trabajos en Extremadura; con Antonio García y Bellido colaborará en varios proyectos, llegando a establecerse entre ellos una estrecha amistad (García y Bellido 1962; García y Bellido y Menéndez Pidal 1963).²⁶ En Mérida interviene en la alcazaba, el conventual santiaguista, el anfiteatro, el acueducto de «los Milagros», los «columbarios», la Basílica de Santa Eulalia, la casa del anfiteatro, el circo romano, el descendadero del puente sobre el Guadiana, el templo «de Diana» y el teatro (Menéndez Pidal 1976).

El arquitecto considera al teatro «príncipe entre los monumentos emeritenses», en una frase que se ha hecho muy popular en las descripciones posteriores del edificio. En 1963, ya como arquitecto conserva-

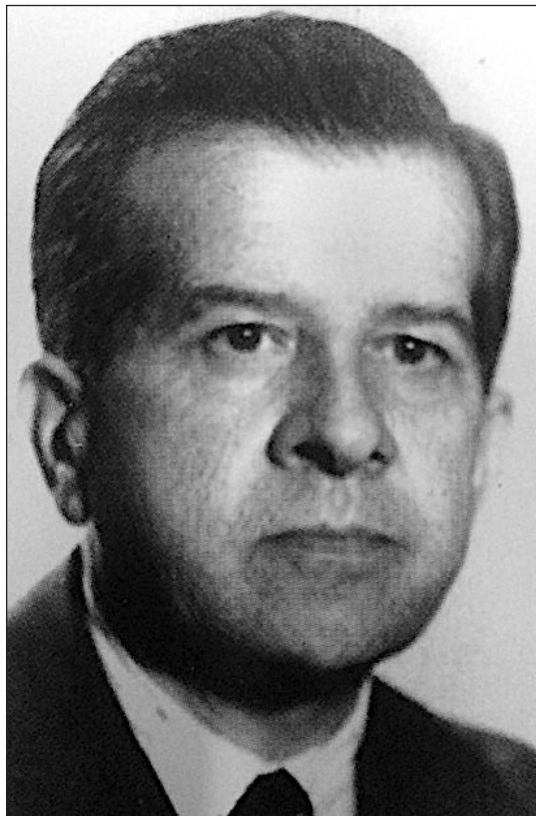


Figura 31. José Menéndez-Pidal Álvarez (Velázquez 2011: 313).

dor, decide retomar las obras que dejó inconclusas Félix Hernández «por penosas razones, ajenas a su voluntad» (Menéndez Pidal *op. cit.*: 207). Este comentario, sobre los motivos por los que no se terminaron los trabajos proyectados por Félix Hernández, se refuerza cuando afirma que él decide retomar los trabajos «cuando remansaron las pasiones que aconsejaron la suspensión temporal»; parece evidente que Félix Hernández se vio obligado «oficialmente» a dejar sus trabajos sin acabar por razones que desconocemos. Probablemente, el debate en torno a la restauración de edificios fuera uno de los motivos que paralizaron los trabajos, pues Álvarez Sáenz de Buruaga (1982: 310) afirma que el intervalo de diez años entre los trabajos de Félix Hernández y los de Menéndez Pidal se debió a «estar la polémica de la reconstrucción del graderío en manos de la Real Academia de la Historia».

Cuando Menéndez Pidal retoma el proyecto, declara su intención de continuar el mismo criterio de restauración y los mismos métodos que su «maestro y antecesor», Félix Hernández. Así pues, con

²⁵ Pilar Mogollón Cano-Cortés, profesora de la Universidad de Extremadura e investigadora principal del grupo «Patrimonio & Arte. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico», ha realizado una monografía, actualmente en imprenta, sobre la vida y la obra de José Menéndez Pidal. Estamos convencidos de que esta publicación aportará valiosos datos sobre el arquitecto-restaurador y su obra en Extremadura.

²⁶ Hemos podido comprobar la estrecha relación entre el arqueólogo y el arquitecto en la colaboración que se establece para el traslado del templo romano de *Augustobriga*, tal como presentamos en nuestra comunicación «La documentación inédita de las excavaciones de A. García y Bellido en *Augustobriga* (Talavera la Vieja, Cáceres)», en el marco del IV Congreso Internacional de Historia de la Arqueología, que tuvo lugar del 11 al 13 de diciembre de 2014 en el Museo Arqueológico Nacional (Morán 2017).

estos criterios de partida, el arquitecto presenta una primera propuesta de actuaciones en agosto de 1963,²⁷ con el título de «Proyecto para la restitución parcial del segundo orden de la escena en el teatro romano de Mérida (Badajoz)», y cuyo presupuesto asciende a 999.999,98 pesetas (Fig. 32).

La memoria afronta directamente los problemas que existen para montar el segundo cuerpo de columnas y la manera de solucionarlos. Así, reconoce que el primer orden está muy fragmentado y los elementos ya repuestos no pueden, en ningún modo, soportar la carga de un segundo piso. Para solucionar este problema, propone independizar obligatoriamente ambos cuerpos mediante la creación de una estructura independiente que sea capaz de soportar, por sí misma, el peso del segundo orden. A esta estructura, consistente en el desdoblamiento en dos muros paralelos, se proyectarán consolas de hierro con los anclajes necesarios y arriostramientos precisos para soportar el peso de las columnas.

Una vez que expone su solución al tema técnico sobre el peso (que finalmente no será realizada, sino que aprovechará los muros existentes de las reformas de Gómez Millán y Hernández), incide en los problemas artístico-arqueológicos. En primer lugar, la falta de elementos que permitan conocer con exactitud la altura y configuración del basamento del segundo orden, es decir, la causa de que los proyectos anteriores desecharan la idea de la restitución de la columna superior. En segundo lugar, la configuración del alzado del segundo orden en la zona de la *valva regia*, un asunto complejo que, como ya hemos comentado, sigue sin resolverse en la actualidad (Cfr. nota 18).

Sobre el podio, el arquitecto plantea resolver su altura calculándola en función de la cota de la última grada de la cavea superior, que ha de ser coincidente con la cota superior del segundo orden. A partir de ahí, se deduciría restando los elementos con los que se cuenta, es decir, entablamento y columnas. Menéndez Pidal considera que las variaciones que puedan darse en función de errores de cálculo y acumulados de las actuaciones anteriores serían despreciables y no afectarían en cuanto a aspecto y disposición general del conjunto de la escena. Recordemos que José Ramón Mélida ya había planteado la posibilidad de calcular la altura del basamento a partir del tamaño de las columnas, una solución que le había



Figura 32. Aprobación del «Proyecto para la restitución parcial del segundo orden de la escena en el teatro romano de Mérida (Badajoz)», abril de 1964 (Archivo General de la Administración, sign. [3] 115 26/369).

sugerido su compañero y amigo el arquitecto Manuel Anibal Álvarez y que Gómez Millán se resistió a aceptar. Del mismo modo, Félix Hernández planteó la carencia de elementos originales de este tramo arquitectónico, como el obstáculo para la reposición del segundo cuerpo. Menéndez Pidal se propone, sin embargo, la reconstrucción del basamento como paso indispensable y, en su opinión, «aconsejable [...] teniendo en cuenta el valor que tomará el conjunto, con la reposición del segundo orden». De este modo, calcula el podio con una altura estimada de 1,38 m, como puede observarse en la figura 33. Este sector, solo supuesto por el arquitecto, pero sin elementos arqueológicos que lo avalen, continúa, como en el caso de la *valva regia*, planteando dudas, a falta de datos que aporten información veraz sobre sus dimensiones (Röring 2010: 171-172).

La problemática que plantea el alzado de la puerta central de la escena es mucho más compleja y no permite una solución definitiva. De este modo, tras barajar varias posibilidades, estima que el ejemplo más cercano puede encontrarse en el teatro de Palmi-

²⁷ El expediente de este proyecto se encuentra en el Archivo General de la Administración, sign. (3)115 26/369.

ra (Siria), y esboza en uno de los planos una solución hipotética, aunque decide realizar la reposición del segundo cuerpo concluyéndola antes de llegar a la zona central. En la figura 33 puede observarse el «Ensayo para la restitución del segundo orden en la escena del teatro romano de Mérida», en el que el arquitecto plasma la solución hipotética a los problemas del basamento del segundo orden y de la *valva regia*, que dibuja con un remate de frontón triangular inspirándose en el ejemplo de Palmira; tanto este frontón como la reproducción de la zona superior los dibuja con trazo discontinuo, para manifestar el carácter hipotético del dibujo. Con una trama rallada se señala la zona en la que, según la memoria, se pretende reponer el segundo orden en este primer momento. El plano incluye también la indicación, a mano, de las estatuas que se deben situar en los intercolumnios del orden inferior, según estima el arquitecto. Por último, reproduce el remate de frontones curvos en la zona superior, que corresponde a las *valvas* laterales de la escena; una disposición que, como

hemos visto anteriormente, ya supuso Félix Hernández en alternancia con frontones triangulares (Figs. 33 y 34).

Para ejecutar su proyecto, el arquitecto realiza una clasificación previa de todos los materiales originales disponibles, encontrándose con una gran cantidad de piezas susceptibles de ser utilizadas. De entre todos los fragmentos, se realiza una selección de aquéllos que, según Menéndez Pidal, mostrarían el aspecto de la escena después de las reformas del emperador Adriano, pues afirma reconocer la existencia de materiales de distintas reformas y restauraciones hasta época de Constantino. Una vez que se efectúan estos primeros trabajos preparatorios, la reconstrucción, propiamente dicha, se inicia a partir de 1967. No obstante, el desarrollo de los trabajos, que también contemplaba actuaciones en otras zonas del teatro distintas al frente escénico, llevará a la redacción de otros dos proyectos más —o subproyectos—, donde se irán desarrollando detalladamente cada una de las propuestas del proyecto inicial. Así, el segundo



Figura 33. Ensayo para la restitución del segundo orden en la escena del teatro romano de Mérida (Badajoz)
José Menéndez Pidal, agosto de 1963 (Instituto de Patrimonio Cultural de España).



Figura 34. Frente escénico del teatro de Palmira (Siria).
<http://ancheogginonhovissutoperniente.blogspot.com.es>
 [consulta: 13/06/2016].

proyecto, firmado en mayo de 1966 con el título de «Proyecto de obras de conservación en el teatro romano de Mérida (Badajoz)», tiene un presupuesto de 800.000 pesetas; el tercer proyecto, que se firma en 1967 con el mismo título que el anterior, ascenderá a la importante suma de 1.999.999, 95 pesetas.²⁸

La primera de las actuaciones que se acomete es el desmontaje del entablamento que había realizado Gómez Millán, porque, según Menéndez Pidal, no era correcto. En realidad, lo que ocurría es que los dinteles de granito que se colocaron para rehacer el arquitrabe no estaban preparados, como ya comentamos anteriormente, para soportar el peso de un segundo cuerpo, encontrándose alguno de ellos partido o con fisuras. El arquitecto decide también recomponer el entablamento, porque algunos de sus elementos estaban «mal montados» o tenían una «defectuosa colocación». Sin embargo, como advierte Gómez de Terreros (1993: 136; 1994: 133; 2014: 295), rehace este sector volviendo a colocar las piezas con la misma composición que Maximiliano Macías había realizado (Cfr. Fig. 11), tal como se puede apreciar en la comparativa de la figura 35. La única diferencia estriba en que Menéndez Pidal completa con más piezas decorativas este elemento arquitectónico y une un número significativo de ellas para formar un fragmento más grande que permita apreciar mejor el efecto (Fig. 35).

²⁸ Estos proyectos, que desarrollan partes y detalles del proyecto principal, se encuentran en el Archivo General de la Administración: 1966: sign. (3)115 26/207; 1967: sign. (3)115 26/112.



Figura 35. Comparación del entablamento del primer orden. Arriba: el realizado en los años veinte por Gómez Millán. Abajo: el entablamento recompuesto por Menéndez Pidal. La disposición es idéntica.

Para conocer los nuevos materiales que son susceptibles de utilizarse para «resanar» los elementos antiguos, el arquitecto se documenta en proyectos que se han llevado a cabo en Oriente Próximo, Túnez, Libia y Argel. De este modo, para rellenar grietas y endurecer elementos, se decanta por el uso de resinas sintéticas «tipo Krauto» que se habían probado en Baalbek (Líbano). Con este sistema se unen los elementos, dejando claras las partes que se recomponen. De este modo, Menéndez Pidal consolida las piezas de los fustes de las columnas, eliminando los antiestéticos cinchos metálicos que había incorporado Gómez Millán para reforzar la unión entre los fragmentos. También se realizan dos fustes, de nueva construcción, para completar el primer orden, que fragmenta en tres tambores cada uno para distinguirlos de los originales, pues están realizados del mismo mármol de Estremoz, y los marca con una «R» de restauración²⁹. Las cuatro

²⁹ Mediante esta letra «R» Menéndez Pidal identificará las distintas secciones que restaura en todo el teatro.

basas, que deben realizarse nuevas, se hacen con distinta calidad que las originales, para que se distingan de estas. Queda patente, por tanto, la intención del arquitecto de que su operación distinga los elementos nuevos de los originales.

En todas estas operaciones, el arquitecto reorganiza algunos de los elementos, incorporando fragmentos nuevos o recolocando elementos que ya formaban parte de la composición, en función de sus necesidades (para reforzar la estabilidad) o de condicionantes meramente estéticos. Los nuevos fustes y basas, por ejemplo, sustituirán a elementos originales ya incorporados por Gómez Millán y otras columnas son también recolocadas. Lo mismo ocurre con algunas cornisas de la zona inferior del podio o con parte del muro realizado por Félix Hernández que, como comentaremos más adelante, se ve obligado a rebajar.

En cuanto al basamento del segundo orden, lo realiza disponiendo dinteles de hormigón sobre los que apoya una construcción ligera de ladrillo revestida de chapa de granito, para que el peso disminuya al máximo. El entablamento lo reproduce con fábrica de ladrillo, sobre la que se disponen las cornisas y los fragmentos de arquitrabe, friso y cornisa, diferenciando los elementos nuevos, por su forma lisa, con algunas líneas rectas marcadas. El muro de fondo lo levanta, tal como marcaba en el proyecto, con los mismos materiales de mampostería que se habían utilizado en los proyectos anteriores (Figs. 36 y 37).

A medida que se van ejecutando los trabajos, el arquitecto matiza el proyecto inicial para adaptarlo en función del desarrollo de los mismos, algo bastante lógico. Sin embargo, en el segundo proyecto incluye un plano del frente escénico que difiere sustancialmente del que dibujó en 1963. En este nuevo plano, fechado en 1966 y, por tanto, apenas empezados los trabajos técnicos del levantamiento del segundo orden, introduce elementos que posteriormente no son reproducidos y que podrían responder, suponemos, a la libertad creativa del arquitecto. Sustituye en el dibujo los frontones curvos que rematan el segundo orden en la zona de las valvas laterales (de los que solamente repone el de la derecha) por frontones triangulares. Modifica también la zona de la *valva regia*, eliminando el frontón que supuso en principio y sustituyéndolo por un dintel con inscripción y un remate curvo mucho más amplio en la zona del orden superior. Se introducen también en este plano sendas hornacinas con esculturas rematadas con frontones triangulares sobre los vanos de las valvas laterales, y otra hornacina con escultura sobre la *valva regia*. Por otra parte, amplía la altura total, imaginando un remate a modo



Figura 36. Andamios para el montaje del segundo cuerpo (Archivo del Museo Nacional de Arte Romano).

de tornavoz; un elemento que había ya bosquejado pero que ahora delinea completamente y desarrolla. Del mismo modo dibuja, en sección, las prolongaciones laterales del frente escénico.

De estas modificaciones realizadas en el plano, con respecto al de 1963, solo se añadirá, a la reposición de la fachada, la incorporación en la *valva regia* de la escultura de «Ceres». Esta última actuación exige el rebaje de parte del muro que había realizado Félix Hernández, que se prolongaba hasta la altura superior del entablamento; de este modo el arquitecto consigue el hueco preciso para situar la escultura, trasladándola desde el intercolumnio en el que había estado situada hasta ese momento³⁰ (Fig. 38).

El arquitecto también contemplaba la sustitución de los vaciados de escayola de las esculturas que se instalaron en el frente escénico, en la restitución de Gómez Millán, por otros «más acordes». La distribu-

³⁰ En algunas de las fotografías se puede observar el pedestal vacío que había ocupado esta escultura, en el intercolumnio central a la derecha de la *valva regia*, vista desde la perspectiva del espectador.

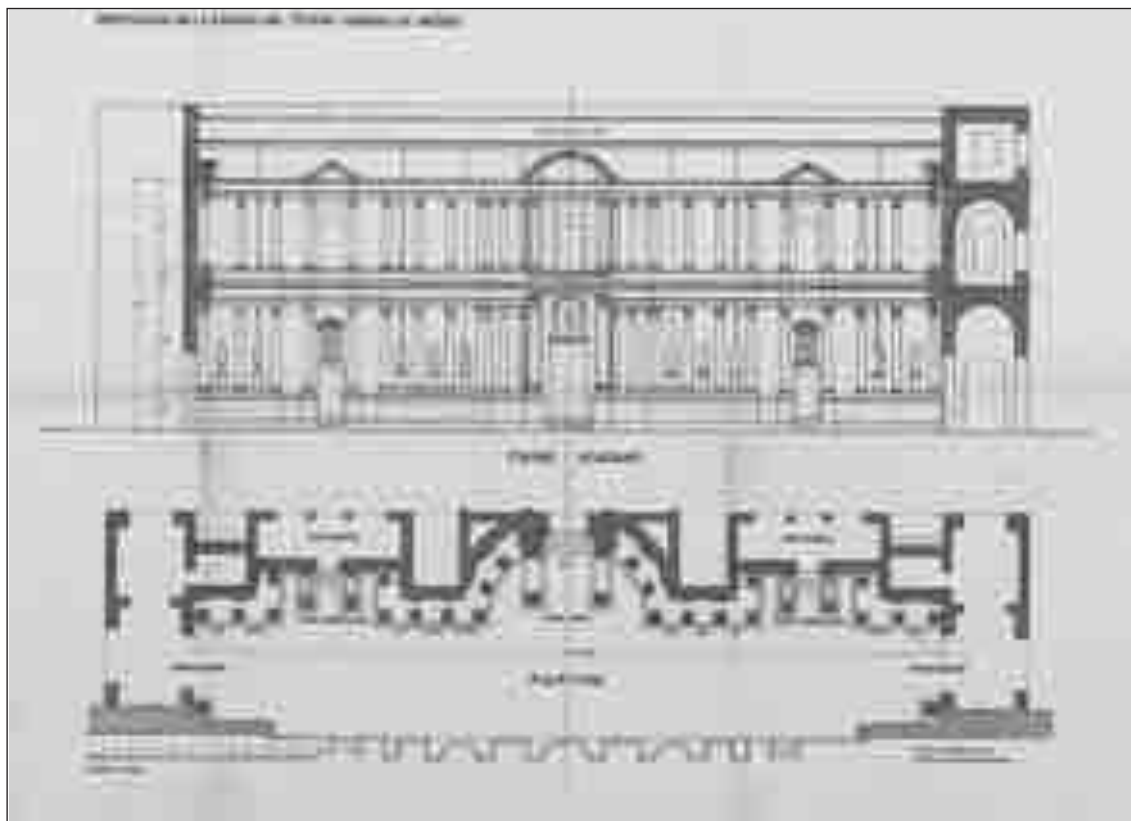


Figura 37. Plano del proyecto de 1966 con importantes modificaciones respecto al anterior (Instituto de Patrimonio Cultural de España).

ción que Menéndez Pidal proyectó para las estatuas es la que dispone en sus planos. A partir del eje de la *valva regia*, la planteaba «con arreglo a los personajes representados [...] considerando su parte derecha (que es la izquierda del espectador) como la de mayor rango y honor» (Menéndez Pidal *op. cit.*: 210). Finalmente, será otro proyecto de actuación, centrado en el graderío y firmado por Dionisio Hernández Gil en 1981, el que se ocupe de sustituir los vaciados por copias realizadas por el escultor Francisco López Hernández (Gómez Pioz 1987: 147).³¹

³¹ El proyecto se conserva en el Archivo General de la Administración, sign. (3)115 26/750. Dionisio Hernández Gil se limita a copiar, literalmente, el artículo publicado por Menéndez Pidal (1976) para ilustrar en su memoria de proyecto las actuaciones que se habían realizado en el teatro hasta ese momento. En cuanto al escultor Francisco López Hernández, de procedencia madrileña, además de las copias de las esculturas del teatro romano, realizó otros trabajos en Extremadura, como las esculturas que coronan la Asamblea de Extremadura (Armenta 1983: 419-420).

En la sustitución definitiva de los vaciados no se mantendrá la disposición ni el número de las estatuas que había proyectado Menéndez Pidal.

Las actuaciones realizadas por José Menéndez Pidal en el frente escénico son, sin duda, las más ambiciosas de las tres etapas de levantamiento del frente escénico. Hemos denominado deliberadamente estos trabajos como «reconstrucción» porque son los únicos que ejecutan abiertamente la creación de elementos nuevos de los que no se tienen datos: concretamente el basamento del segundo cuerpo. Este elemento reconstruido era, precisamente, el impedimento principal para que las actuaciones anteriores, aun valorando la gran cantidad de materiales existentes de este segundo orden, declinaran su recomposición. Una posibilidad que fue descartada por Gómez Millán (que no por Mérida) y por Félix Hernández, pero que se barajó como posible en ambos casos.

José Menéndez Pidal se atreve a dar el paso de la reconstrucción del basamento porque, según él mismo expresa en la memoria primera del proyecto, el conjunto «tomará valor». Por otra parte, debió



Figura 38. Detalle del segundo orden de la escena con los elementos repuestos y los realizados nuevos (Archivo del Museo Nacional de Arte Romano).

encontrar el apoyo necesario de la administración y, al menos, el silencio de las corrientes más puristas de la conservación arquitectónica que, como hemos visto, fueron probablemente las que impidieron que Félix Hernández concluyera su proyecto.

Al margen del interesante y necesario debate, siempre presente, sobre lo oportuno o no de las restauraciones monumentales y el grado que estas deben alcanzar para no perjudicar a los elementos patrimoniales (Durán Cabello 2004: 224; Gómez de Terreros 2014: 301-302), no cabe duda de que la actuación de Menéndez Pidal es la que más impacto ha tenido en el monumento en particular y en la sociedad en general. De hecho, la bibliografía posterior no ha dudado en ensalzar estos trabajos por encima de sus predecesores, atribuyendo el mérito general de la anastilosis del frente escénico únicamente a su proyecto. De tal modo que, en cierta manera, las actuaciones anteriores, y particularmente la de Antonio Gómez Millán, han quedado, durante bastante tiempo, ensombrecidas o anuladas por la intervención de Menéndez Pidal. Así se recoge en distintos estudios (Pizarro y Rodríguez 2000: 53-54; Noguera y otros 2011-2013: 385; Álvarez Salcedo 2009: 30-31), que inciden insistentemente en que tuvo que deshacer los trabajos de Gómez Millán porque eran erróneos, algo que en realidad es inexacto, como ya hemos visto. Gómez Pioz (1987: 147) llega a afirmar que «la anastilosis de la escena, en su situación actual, se debe, por tanto, exclusivamente, a don José Menéndez Pidal». M.^a Teresa Terrón (1995: 197), por su parte, insiste en que Félix Hernández no pudo concluir su proyecto «pues ello suponía la necesidad de derribar lo que había realizado su antecesor en las obras Aurelio Gómez Millán», confundiendo el nom-

bre del arquitecto sevillano y argumentando la no ejecución de los trabajos por razones inexistentes, como se ha comprobado; en el mismo texto, la autora afirma que Menéndez Pidal hubo de «demoler lo que había ejecutado erróneamente Aurelio Gómez Millán», lo que parece insinuar que se deshizo todo el trabajo anterior; concepto, como hemos podido ver, totalmente erróneo.

Afortunadamente, en la última década han visto la luz algunos estudios que aportan datos suficientemente detallados que permiten revalorizar las actuaciones tanto de Gómez Millán como de Félix Hernández (Gómez de Terreros 1993, 1994; Mogollón 2011). Destaca particularmente el completo y exhaustivo estudio realizado por la profesora M.^a del Valle Gómez de Terreros (2014), donde se analizan pormenorizadamente las intervenciones de los tres arquitectos.

En nuestra opinión, según los datos expuestos, el levantamiento del frente escénico es un proceso en cadena. Las actuaciones de Gómez Millán sientan la base sobre la que se realiza la de Félix Hernández, como se recoge en la memoria del proyecto de este último. Las intervenciones de Menéndez Pidal, por su parte, pretenden continuar las de su «antecesor y maestro» Félix Hernández. Las tres intervenciones siguen el mismo hilo conductor «conservador», que pretende no rehacer nada nuevo sino reponer los elementos originales; un dogma que Menéndez Pidal no cumple en el caso del basamento del segundo cuerpo, o de nuevos elementos como fustes y basas, porque considera que de ese modo se beneficia el conjunto.

En la figura 39 hemos resumido gráficamente el ámbito de actuación de cada uno de los arquitectos, poniéndose de manifiesto que la continuidad de las tres intervenciones permite ofrecer un aspecto homogéneo. Esta homogeneidad favorece al conjunto y es, en cierto modo, la causa de que la última de las actuaciones, efectuada por Menéndez Pidal, haya prevalecido sobre las anteriores, a pesar de que la imagen final es la suma de todas (Fig. 39).

6. A MODO DE REFLEXIÓN: LA CREACIÓN DE UNA IMAGEN Y LA RECUPERACIÓN SOCIAL DE UN ELEMENTO IDENTITARIO

Es evidente que el aspecto de este frente escénico, reconstruido a lo largo del siglo XX, es solamente una aproximación a una de las posibles imágenes del edificio en un momento determinado de su larga vida



Figura 39. Estudio de fases de levantamiento del frente escénico. Dibujo: C. J. Morán a partir de ortofotografía elaborada por Mateos, Ortiz y Pizzo.

de uso. Las distintas remodelaciones que se sucedieron a lo largo de su historia, hasta el momento en que pierde su uso original, habrían ido modificando su configuración, que solamente podemos imaginar, parcialmente, a través de su aspecto actual. Se trata, por tanto, de una recreación con los elementos originales que responde al momento histórico en que es realizada, con sus errores y sus aciertos.³²

La reflexión sobre el levantamiento del frente escénico del teatro romano de Mérida nos sugiere la contemplación de un cuadro pintado por tres maestros. El primero de ellos dispone los materiales: coloca el caballete, prepara el lienzo, selecciona los óleos y dibuja, a modo de boceto, los primeros trazos, determinando el tema de la obra y su composición. El segundo artista matiza y completa el dibujo anterior, continuando sus líneas. El tercero, por último, remata el trabajo añadiendo pinceladas nuevas en

zonas aún vacías y, sobre las líneas anteriores, ajusta los colores para realzar la obra. El resultado de este último artífice es el más efectista de los tres, puesto que es el que culmina el proceso, pero no habría sido tal de no haber contado con la base proporcionada por los dos primeros autores. En conjunto, la obra presenta claroscuros, unas zonas mejor definidas que otras e, incluso, sectores inacabados o no resueltos. Como ante toda obra de arte, el espectador no queda impasible frente a su observación: unos la consideran una creación admirable, mientras que otros la juzgan excesiva y artificial.

Por encima de las percepciones estéticas, siempre subjetivas e individuales, existe un proceso que, como ya hemos subrayado a lo largo de este trabajo, tiene su origen en un proyecto arqueológico, con una filosofía de globalidad, en el cual el levantamiento del frente escénico suponía un factor más de transmisión del patrimonio a la sociedad. Paralelamente a los trabajos arquitectónicos, y propiciadas, en cierto modo, por estos, se producen distintas recuperaciones del espacio: en su función teatral, en su función política y, en definitiva, en su función como ámbito social. La misma fachada sirve de telón de fondo tanto para las representaciones del Festival Internacio-

³² Véase en este mismo volumen el capítulo relativo a las patologías de los materiales antiguos, algunas de ellas causadas por las intervenciones y los elementos utilizados en ellas. Un ejemplo de los trabajos de conservación que deben acometerse posteriormente en Mateos 1999: 170-175.

nal de Teatro Clásico como para la celebración institucional del Día de Extremadura. La imagen creada con el levantamiento del frente escénico se ha convertido en un referente que ha permitido a la socie-

dad recuperar un elemento identificativo. Es, en nuestra opinión, la imagen que los arqueólogos soñaron apenas alcanzaron a ver los primeros fragmentos de mármol azulado (Fig. 40).



Figura 40. Celebración institucional del Día de Extremadura (Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida).