La inscripción pavimental con litterae aureae y la arquitectura del teatro romano de Spoleto

Antonio Monterroso Checa, Diana Gorostidi

Riassunto

Se parte del estudio del fragmento de inscripción monumental para letras de bronce conservado en el pavimento de la orquesta del teatro de Spoleto. Del texto sólo se conserva la palabra podiu[m— —], pero la excepcionalidad del material de soporte elegido, mármol de Teos, así como la calidad de la incisión, destinada a litterae caelatae, denotan sus connotaciones áulicas, hasta el punto relacionarse con una «committenza» vinculada con el círculo augusteo. La gens Calvisia, oriunda de Spoleto, detenta en dicho momento el mayor poder en la ciudad, especialmente a partir del cónsul C. Calvisius Sabinus.

El análisis epigráfico replantea una nueva lectura del edificio, que incide en sus características arquitectónicas y resalta su inserción entre los teatros augusteos centroitalicos contruidos según el modelo teatral del Campo de Marte. Se deduce que el teatro spoletino fue proyectado a la vanguardia, pero en su construcción pudo más el diseño arquitectónico que las facilidades del emplazamiento elegido, lo que condicionó su vida estructural.

Citer ce document / Cite this document :

Monterroso Checa Antonio, Gorostidi Diana. La inscripción pavimental con litterae aureae y la arquitectura del teatro romano de Spoleto. In: Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité, tome 117, n°2. 2005. Antiquité. pp. 699-746;

doi : <https://doi.org/10.3406/mefr.2005.10121>

https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_2005_num_117_2_10121

Fichier pdf généré le 24/02/2020

LA INSCRIPCIÓN PAVIMENTAL CON *LITTERAE AUREAE* Y LA ARQUITECTURA DEL TEATRO ROMANO DE SPOLETO

*Denique ualidius debet esse quod laedit eo quod laeditur;
non est autem fortior nequitia uirtute; non potest ergo laedi
sapiens... esse aliquid inuictum, esse aliquem in quem nihil
fortuna possit, e re publica est generis humani [est].*
Seneca, *De Constantia Sapientis*, 7,2 y 19,4.

a Xavier, a su ilusión.

Dentro del marco general de los estudios relativos a los diversos aspectos desde los que abordar el conocimiento de los teatros del occidente romano, el conjunto de teatros italianos es, sin lugar a dudas, el que muestra una mayor variedad de perspectivas, cuenta con el panorama más amplio y diverso de edificios y ha sido más investigado. Es difícil abordar pues, cuestiones generales de la edilicia teatral sin realizar un exhaustivo análisis de los teatros italianos, por ser Italia, en términos generales, el modelo a partir del cual se avanza en la investigación del resto de teatros occidentales. Pero hay ciertos aspectos – como la cronología de algunos edificios – que necesitan ciertas revisiones, para que ese modelo general de referencia sea fiable en toda su extensión.

En un nutrido número de casos la datación de los edificios se mueve en una holgura temporal de más de un siglo¹, lo que puede condicionar la solidez de algunos estudios generales que dependen de la precisión de la cronología y del estudio de las fases edilicias².

Las causas de esta problemática son muy diversas. La principal es la interpretación que se ha hecho de algunos teatros a partir de la insuficiente

¹ De suma utilidad para el análisis y crítica de lo que en el texto comentamos es la reciente publicación de G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma, 2003.

² Cfr. G. Tosi, *op. cit.*, n. 1, p. 384.

información obtenida en excavaciones antiguas, carentes de estratigrafía³, como es el caso de Spoleto. Resulta así que los edificios han sido analizados desde puntos de vista por lo general inconexos, sin apenas incidir en las cuestiones arquitectónicas fundamentales. Otra razón importante es la ausencia de estudios monográficos. Y una tercera sería la inclusión de algunos teatros en trabajos de conjunto, bien sobre urbanística, bien sobre edilicia teatral o cualquier otro aspecto genérico, sin tomar en consideración o sin entrar a fondo en la problemática arquitectónica de cada uno, cuando se quiere fijar su cronología.

Tanto la indefinición cronológica como la imprecisión en el análisis arquitectónico ensombrecen el panorama a la hora de indagar en una serie de teatros italianos, cuyo conocimiento es, sin embargo, decisivo para la comprensión del nacimiento, experimentación y difusión del modelo teatral romano. Se trata de edificios seguramente augusteos, que ofrecen una gran homogeneidad por estar contruidos *in plano* sobre substrucciones artificiales y por el carácter orgánico interior, con el que se busca dar cumplimiento a la rígida normativa que organizaba la distribución del público en los teatros a partir de época augustea⁴.

De la serie inicial de esos teatros que siguen el modelo de Roma forma parte el de Spoleto, cuyo interés, más que notable, quiere poner de manifiesto el presente trabajo⁵. Partimos en él del análisis directo de la realidad arqueológica actual del teatro y de la conveniente reinterpretación de algunos materiales arqueológicos recuperados en excavaciones antiguas, que en este caso particularizamos en el análisis de la inscripción pavimental original reutilizada en una remodelación tardía de la *orchestra*.

Entendemos que la inserción del teatro spoletino en el proceso de desarrollo de este tipo de edificios que siguen el patrón romano se debe

³ Un análisis preciso de las carencias y objeciones que tienen algunas propuestas cronológicas sobre teatros sin estudios estratigráficos en D. Riccobono, *Come si data un teatro romano*, en *AArch*, 5, 2000, p. 119-130.

⁴ Vid. E. Rawson, *Discrimina ordinum. The lex Iulia theatralis*, en *BSR*, 55, 1987, p. 83-114.

⁵ En esa serie inicial de edificios que «copian» el modelo de los teatros de Roma destacamos el caso de algunos teatros centroitalicos, como los de Minturno, Carsulae o Gubbio entre otros. Por sus características arquitectónicas todos deben ser datados en época augustea – quizás sólo el de Gubbio es tardorrepublicano –, si bien casi ninguno tiene bien definida su cronología, oscilante entre época tardorrepublicana y julio-claudia en el mejor de los casos. Forman parte del primer momento de evolución del modelo romano, el de su fase de experimentación, en donde no está definido completamente, algo que demuestran las características arquitectónicas de los edificios, a medio camino todavía entre los esquemas funcionales de los teatros *in montibus* y los nuevos teatros *in plano*.

realizar desde firmes bases cronológicas, que ubiquen con precisión el monumento en un momento determinado, que clarifiquen y reafirmen ideas expresadas con anterioridad por otros autores con respecto a la datación del mismo y que, en cambio, ayuden a refutar permanentemente otras.

Como intentaremos demostrar, dicha inscripción permite adscribir definitivamente la cronología del teatro a época de Augusto y ofrece un punto de partida clave para contextualizar el proyecto arquitectónico originario, y sus sucesivas reformas, así como para entender aspectos relativos al culto y al prestigioso ambiente social y evergético en el que se concibió su construcción.

LA INSCRIPCIÓN PAVIMENTAL

En la *orchestra* del teatro de Spoleto (fig. 1), en una de las placas pavimentales de mármol recuperadas y restauradas con motivo de la intervención arqueológica de U. Ciotti en los años 50 del pasado siglo, se encuentra una breve inscripción de carácter monumental en grandes letras de tipo capital cuadrada, muy fragmentada y reconstruida (fig. 2 y 3). La noticia de su hallazgo apareció de modo muy sucinto en el artículo de Ciotti dedicado a las actividades de recuperación del edificio, y en él aparece apenas mencionada como placa reutilizada y, por tanto, considerada aliena⁶. En la guía arqueológica dedicada a la Umbria, M. Verzár anota su presencia como prueba de una posible restauración en el pavimento de la *orchestra*, sin indicar una probable proveniencia de la inscripción⁷. Salvando estas breves alusiones, en las que la placa aparece sólo tangencialmente tratada, la inscripción no ha sido objeto de estudio epigráfico detallado, lo que ha motivado su desatención por parte de la comunidad científica, hasta el punto de ser prácticamente ignorada en los estudios posteriores dedicados al teatro⁸. Cabe subrayar, no obstante, la atención dedicada recientemente a su

⁶ Ciotti 1960, p. 17, sin ningún tipo de aproximación cronológica : «una [lastra], che reca la scritta *podiu[m]*, fu evidentemente qui trasferita da una altra parte, per sostituire una delle lastre originarie consumata o rotta». También L. Di Marco, *Spoletium. Topografia e urbanistica*, Spoleto, 1975, p. 54-55, quien sigue a Ciotti, tan sólo apunta : «La pavimentazione ha subito dei restauri, come prova la lastra con la scritta *PODIV[M]*, qui riutilizzata».

⁷ M. Verzár, *Spoletum. Teatro*, en M. Gaggiotti, *et alii, Umbria, Marche*, Roma-Bari, 1980, p. 112.

⁸ Morigi parece obviar la presencia del epígrafe en su reciente monografía sobre la ciudad de Spoleto. *Vid.* Morigi 2002, p. 94.

Fig. 1 – Teatro romano de Spoleto. Pavimento tardío de la *orchestra*.

Fig. 2 – Teatro romano de Spoleto. Inscripción pavimental de *litteare aureae*.

Fig. 3 – Teatro romano de Spoleto. Dibujo de la inscripción.

encuadre cronológico por parte de C. Angelelli, quien en su estudio sobre el pavimento marmóreo ha propuesto datar éste y la inscripción en época tardoantigua⁹.

⁹ Angelelli 2002, p. 344. La autora es la primera en adscribir la inscripción como perteneciente al teatro. Del mismo modo es la primera en definir la inscripción como monumental, así como en citar las medidas y su disposición para contener letras de bronce.

Sin embargo, a pesar de su estado precario, es importante llamar la atención sobre ella, dado que se trata de una inscripción pavimental en mármol de color destinada a albergar letras de bronce (*litterae aureae* o *caelatae*) y procedente, según intentaremos demostrar, de la propia *orchestra* original del teatro de Spoleto.

Descripción física y sistema de anclaje de las letras de bronce

La inscripción, de la que tan sólo se conservan las cinco primeras letras de la palabra *podium*, se encuentra en una placa de mármol africano (1,27 m × 0,79 m × [0,035] m)¹⁰ parcialmente reconstruida, y cuya quinta letra (V) se halla fracturada por la mitad coincidiendo con el fin de la placa. El texto se lee en la mitad inferior, a lo largo del lado corto, lo que determina que la posición original de la placa sobre el pavimento estuviese con su eje mayor en perpendicular al *murus pulpiti*. Las letras están incisas en alveolos dispuestos para recibir en sí los caracteres móviles en bronce, hoy perdidos.

Tras una cuidadosa limpieza a cargo del personal del museo¹¹, se pudieron apreciar las características formales de la inscripción, así como descubrir el sistema de fijación de las formas metálicas. Las letras responden al módulo de la capital cuadrada, con ligeras apicaturas en los extremos y surco inciso de sección rectangular. La O es perfectamente redonda y la D ultracircular. La P presenta, sin embargo, el ojo cerrado, probablemente debido a la peculiar técnica de sujeción de los caracteres móviles que describiremos más abajo¹².

La altura media de las letras es de 13 cm, aunque los supera la O con 14 y la P con 13,5 cm. La profundidad de los alveolos varía, siendo la media de 1,5 a 1,8 cm en los puntos menos profundos. Destacan los 3,5 cm de la P

¹⁰ Dado que la placa se encuentra en la pavimentación no ha sido posible determinar su grosor. El mínimo se deduce, por tanto, de la profundidad máxima hallada en un agujero que se encuentran en uno de los alveolos de las letras. Sin embargo, un grosor total de casi 10 cm se ha podido comprobar en otra placa próxima, también en mármol africano.

¹¹ Autopsia realizada el 26 de marzo del 2004, en el Museo archeologico nazionale de Spoleto. La limpieza de las letras estuvo a cargo del Sr. Luciano Bartoli, restaurador del museo, a quien agradecemos su gentileza.

¹² Aunque el estado en que se encuentra actualmente puede hacer pensar que el ojo haya sido cerrado en la restauración de la letra. Por otro lado, un ejemplo de inscripción pavimental augustea con caracteres de bronce donde la P presenta su ojo cerrado es la inscripción del foro de Segobriga. Cfr. J. M. Abascal, G. Alföldy y R. Cebrián, *La inscripción con letras de bronce y otros documentos epigráficos del foro de Segobriga*, en *AEspA*, 74, 2001, p. 121.

en un agujero situado en la parte inferior del astil. Un agujero parecido presenta la I, aunque no tan profundo. Algunos perfiles de las letras han sido muy rehechos, como por ejemplo el de la V o el del ojo de la P. Los contornos conservados – especialmente en la superficie central de la O – presentan, en cambio, la erosión propia de la acción de las palancas para el arranque de las letras utilizadas en el momento de su expolio.

En cuanto a la sujeción de los caracteres de bronce, éstos estaban incrustados directamente en los alveolos mediante un mortero muy fino de color blanco del que quedan restos en varias letras (claramente en la O y en la P y tal vez en la V)¹³. No hay ningún tipo de agujero para pernos, a no ser que se considere los agujeros informes antes descritos de la P y de la I. Sin embargo, la propia irregularidad de estos posibles encajes hace dudar de su pertenencia original al sistema de anclaje. Por el contrario, la D y la I presentan una cama muy rugosa que debía facilitar el fraguado del mortero y la letra metálica en la piedra. En concreto, la superficie de la I presenta una elaboración muy tosca debido a que fue trabajada directamente con el cincel. En comparación, la O presenta una cama más uniforme y menos profunda.

A diferencia del procedimiento más común que emplea pernos en las letras de bronce y orificios específicos para éstos en la piedra, en el caso de la lastra pavimental de Spoleto el examen de los alveolos ha revelado que para la inscripción monumental se utilizó una técnica que tan sólo se valía de una fina argamasa para fijar sólidamente las letras metálicas. Las letras se «encajaban» directamente en los surcos incisos en la placa de mármol, cuya cama era especialmente tosca para así facilitar, por otro lado, el fraguado del mortero en la piedra¹⁴. Paralelos para este tipo de técnica se encuentran en *CIL* X, 5847 (precisamente relativa a un *pavimentum*) y en *CIL* X 6280, único caso conocido, de momento, de inscripción realizada en *opus reticulatum*¹⁵.

Esta característica hace descartar que la placa fuera aplicada a una pared, dado que la continua exposición en vertical de los caracteres metálicos

¹³ «Malta biancastra, molto sottile, composta di sabbia e inclusi di calcare bianco». (Análisis por autopsia in situ realizado por la dott.essa Raffaella Ribaldi, a quien agradecemos su ayuda).

¹⁴ I. Di Stefano Manzella, *Mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma, 1987, p. 61 y n. 68. Probablemente las letras que debían encontrarse encastradas serían del tipo de las que se conservan en los Museos Vaticanos, una S y una I de fondo plano con breves pernos y perfil curvo.

¹⁵ Cfr. I. Di Stefano Manzella, *op. cit.* n. 14, p. 260 y fig. 26. Queremos agradecer al Prof. Ivan di Stefano Manzella su amabilidad al indicarnos especialmente la existencia de este segundo ejemplo y facilitarnos una fotografía del mismo.

provocaría con el tiempo su desprendimiento. Asimismo, la presencia del mortero hace descartar el uso del plomo como elemento de unión, tan característico en otras inscripciones pavimentales y que, a diferencia de ésta, sí presentan orificios específicos para pernos de fijación¹⁶.

La presencia de letras alveoladas es un argumento más a favor de su uso como placa de pavimento, ya que esta técnica se demuestra especialmente indicada para soportes horizontales con función pavimental¹⁷. Por lo general, para las inscripciones parietales bastaba con aplicar directamente sobre la pared las letras recortadas en delgadas placas de bronce, fijando las clavijas de las letras en los agujeros de la superficie. Se encuentran numerosos ejemplos de esta técnica, especialmente en aquellos epígrafes destinados a fachadas de edificios o a otras áreas en posición vertical¹⁸. El resultado, una vez perdidos los caracteres, es una sucesión de orificios en el espacio epigráfico.

Por otro lado, en el caso spoletino, la incisión bien perfilada de las letras, así como también el grosor de los alveolos determina la buena calidad de la técnica artesanal empleada en su ejecución. La cama intencionadamente poco trabajada para así favorecer la buena fijación del mortero también sugiere la refinada técnica desarrollada por la *officina* lapidaria. El neto corte de la última letra conservada en coincidencia con el límite de la placa indica que la inscripción fue realizada *in situ*, una vez aplicadas sobre el pavimento las placas de mármol. Por tanto, el equipo de artesanos especialistas que ejecutó el trabajo se trasladó probablemente desde su taller a la obra en construcción¹⁹.

Esta técnica epigráfica alcanzó su mayor auge en época augustea, en la que se datan casi sin excepción la totalidad de las inscripciones pavimentales conocidas²⁰. Si bien se encuentran en su mayoría en foros, existe

¹⁶ Sobre este tipo de técnica, *vid.* J. M. Abascal, G. Alföldy y R. Cebrián, *op. cit.* n. 12, p. 122 y J. M. Abascal y J. M. Noguera, *Fragmentos de epígrafes e inscripción con litterae aureae del foro y del Augusteum de Cartago Nova*, en *Mastia*, 2, 2003, p. 56-57. Por otro lado, la ausencia de pernos de la placa spoletina podría encontrar explicación por estar destinada a una zona de paso restringido, al contrario de sus semejantes forenses, más expuestas al desgaste del paso cotidiano.

¹⁷ J. M. Abascal, G. Alföldy y R. Cebrián, *op. cit.* n. 12, p. 128, quienes inciden en el uso de letras alveoladas para los casos de inscripciones pavimentales, especialmente por la necesidad de no dejar ningún tipo de resalte que dificulte el paso.

¹⁸ J. M. Abascal, G. Alföldy y R. Cebrián, *op. cit.* n. 12, p. 128.

¹⁹ Sobre el modo de elaboración de las inscripciones pavimentales, *vid.* G. Susini, *Le iscrizioni plateali : osservazioni tecniche*, en *Atene e Roma*, 1977, p. 155-158.

²⁰ *Vid.* Apéndice.

un caso de particular interés hallado en el teatro de Itálica, cuyas características, como se verá más adelante, ofrecen un óptimo elemento de comparación, ya que la inscripción se halla aún *in situ* en la *orchestra*, dispuesta a los pies del *murus pulpiti*²¹.

Litterae aureae y marmor luculleum

La aplicación de letras de bronce dorado en soporte pétreo es un tipo de técnica epigráfica cuya naturaleza ostentosa, como ya demostró G. Alföldy, trasciende más allá de lo meramente funcional para alcanzar en época augustea un valor ideológico del que ya no se apartará en épocas sucesivas²². Se ha propuesto, a su vez, la relación del uso de los mármoles de color y, en especial, elpreciado *marmor luculleum* de las canteras de Teos con el programa ideológico augusteo²³.

No es muy usual el empleo de este tipo de mármol para inscripciones. Una razón sea probablemente debida a que su abigarrado color dificultaba la lectura del texto en comparación con aquéllos inscritos sobre soporte blanco; de ahí, en cierto modo, la necesidad de las letras aplicadas en bronce dorado. Sin embargo, la calidad intrínseca del material junto con este tipo de incisión preciosa, sea con *litterae aureae* sea con una rúbrica posterior embellecedora de los caracteres, hace que este tipo de monumentos destaquen sobre sus semejantes en el tambiénpreciado, aunque más usual, mármol blanco. Su consiguiente elevado coste y su asociación al programa augusteo y, por tanto, a la familia imperial – pronto su explotación, como el de los otros mármoles valiosos, pasó a manos del monopolio imperial²⁴ – redujo su empleo a aquellas familias económica y socialmente más distinguidas. En consecuencia, las inscripciones en éste y otros mármoles de color se deben entender en relación directa con las altas esferas de poder,

²¹ Sobre la inscripción del teatro de Itálica, *vid. infra*.

²² G. Alföldy, *Der Obelisk auf dem Petersplatz in Rom : ein historisches Monument der Antike*. Heidelberg, 1990. G. Alföldy, *Augustus und die Inschriften : Tradition und Innovation. Die Geburt der imperialen Epigraphik*, en *Gymnasium*, 98, 1991, 289-334 = *Augusto e le iscrizioni : tradizione e innovazione. La nascita dell'epigrafia imperiale*, en *Scienze dell'Antichità*, 5, 1991, p. 580-581. G. Alföldy, *Eine Bauinschrift aus dem Colosseum*, en *ZPE*, 109, 1995, p. 195-226.

²³ Se trata de uno de los primeros mármoles de color introducidos en Roma, ya desde época precesariana, con auge en tiempos de Augusto a los Antoninos y aún en el edicto *de pretiis* aparece entre los más caros. *Vid.* G. Borghini (ed.), *Marmi antichi*, Roma, 2004, p. 133-135. Un pie cúbico de este mármol llegó a costar 150 denarios. Cfr. P. Pensabene, *Osservazioni sulla diffusione dei marmi e il loro prezzo nella Roma Imperiale*, en *Dialoghi di archeologia* 3, 1, 1983, p. 57.

²⁴ G. Borghini, *op. cit.* n. 23, p. 135.

siendo una vía de identificación de las oligarquías municipales con la política del *Princeps* ya desde épocas muy tempranas²⁵ : un caso de placa inscrita en *marmor luculleum* se encuentra en un pedestal que la ciudad de *Tarraco* dedicada precisamente a Druso, el hijo de Tiberio y nieto de Augusto²⁶.

En el ámbito municipal de las oligarquías, la placa spoletina encuentra paralelos en una zona muy próxima a Roma como es *Veii*. En esta ciudad han aparecido dos placas de este tipo de mármol con sendas inscripciones honoríficas, dedicadas en ambos casos a personajes de alta reputación en el municipio, datadas a inicios del s. I d.C.²⁷. Otro ejemplo, siempre en ámbito municipal, es el pedestal pompeyano para la estatua ecuestre de *Q. Sallustius*, duóviro quinquenal y patrono de la colonia²⁸. Estos casos bastan por sí solos para documentar en época augusteo-julio claudia su empleo casi exclusivo por parte de las elites municipales y su notoria carga ideológica.

La placa spoletina en letras de bronce se suma, además, a la lista de inscripciones pavimentales con letras de bronce conocidas que, en su mayor parte, se encuentran en foros²⁹. Sin embargo, el mejor paralelo para el caso spoletino es la inscripción de la *orchestra* del teatro de *Italica*, de época augustea, realizada también con letras de bronce sobre placas de mármol blanco procedente de las canteras de Almadén de la Plata³⁰.

²⁵ Por ejemplo, en Etruria el «giallo antico» se encuentra en epígrafes relacionados con el emperador. Cfr. E. Papi, *L'Etruria dei romani. Opere pubbliche e donazioni private in età imperiale*, Roma, 2000, p. 103.

²⁶ RIT 68, entre 15/20 d.C. Vid. M. Mayer, *El primer horizonte epigráfico en el litoral noroeste de la Hispania Citerior*, en F. Beltrán Lloris (ed.), *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente*, Zaragoza, 1995, p. 99. Recientemente : I. Rodà, *El mármol como soporte privilegiado en los programas ornamentales de época imperial*, en S. Ramallo (ed) *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Murcia, 2004, p. 417.

²⁷ Vid. E. Papi, *op. cit.*, n. 25, p. 103 y 112; *CIL* XI 3798 = *ILS* 6561, «scelsero per il basamento della sua statua un marmo pregiato come quello africano, in Etruria destinato a pochissimi» y *CIL* XI 3797 = *ILS* 922 : «...rimane una lastra di marmo africano per il piedistallo della statua, dove con estrema accuratezza fu iscritto il nome dell'eminente personaggio...».

²⁸ *CIL* X 792. Aún conserva en los surcos de las letras restos de la pintura roja utilizada para su mejor lectura.

²⁹ Por ejemplo, en los *fora* de *Asisium*, *Ferentinum*, *Lepcis Magna*, *Roma*, *Saguntum*, y últimamente, *Segobriga*, todos datados en época tardorepublicana-augustea. Cfr. J. M. Abascal, G. Alföldy y R. Cebrián, *op. cit.* n. 12, p. 128. Vid. Apéndice.

³⁰ I. Rodà, *Los mármoles de Itálica. Su comercio y origen*, en A. Caballos y P. León, *Itálica 2200*. Sevilla, 1997, 161 y recientemente O. Rodríguez Gutiérrez, *El Teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico*, Madrid, 2004, p. 127 y ss.

Si la presencia del mármol africano es índice de alta adhesión a la política planteada desde Roma, el empleo conjunto de *litterae aureae* convierte la placa spoletina en un caso de gran excepcionalidad y relevancia. La presencia en el teatro de Spoleto de una gran inscripción monumental de estas características magnifica no sólo el supuesto prestigio del comitente, sino también la propia intervención realizada, a imagen de las grandes empresas urbanísticas de Roma, coto reservado a la familia imperial³¹ y, en consecuencia – factor más que interesante –, demostrando una viva rivalidad con los otros municipios cuyas oligarquías en este mismo momento también participaban en esta emulación de la *Urbs*. Con mayor motivo, pues, esta placa se convierte en la prueba más evidente de que quienes pagaron las obras realizadas en el teatro con la erección de, al menos, el *podium* se adherían al programa renovador propio de la *aurea aetas* augustea, de la cual esta técnica epigráfica fue una de sus señas representativas, en especial tras los *ludi saeculares* del 17 a.C.³².

Contexto arqueológico : la placa, el podium del teatro y el uso epigráfico de la palabra

Las cinco letras conservadas formaban, según lo descrito anteriormente, la palabra *podiu[m---]*. Se debe señalar que la distancia entre la primera letra y el margen izquierdo, de 0,18 cm, indica que la lastra iniciaba línea de texto³³. En consecuencia, ha de suponerse una línea anterior en donde aparecería necesariamente el nombre del los evergetas responsables y, en una segunda, quizá la iniciada por *podium*, la lista de los otros elementos donados³⁴ y el motivo de la intervención, como sucede en el caso de *Italica*.

Llegados a este punto, conviene plantearse cuál debió ser la colocación original de esta inscripción pavimental. Ciotti ya propuso en su momento

³¹ W. Eck, *Autorappresentazione senatorie ed epigrafia imperiale*, en *Tra epigrafia, prosopografia e archeologia. Scritti scelti, rielaborati ed aggiornati*, Roma, 1996, p. 278.

³² Sobre la *aurea aetas* augustea y su materialización en la urbanística, *vid.* P. Gros, *Aurea Templi. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Roma, 1976 (BEFAR, 231); P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*. Munich, 1987 y, especialmente en su vertiente epigráfica, G. Alföldy, *op. cit.* n. 22, p. 289-334.

³³ Si fuera un espacio entre palabras, sería demasiado grande dadas las proporciones de las letras y la ausencia de signo de interpunción. Es, por tanto, más plausible pensar que *podium* sea inicio de línea, probablemente la segunda.

³⁴ Dadas las características de la inscripción, es verosímil pensar que otros elementos, además del *podium*, debían aparecer enumerados. Sobre este tema y el uso de la palabra *podium* en epigrafía, *vid. infra*.

que la lastra debió ser trasladada desde otro lugar con motivo de la restauración de la pavimentación pero no indicaba si se refería a otra zona de la *orchestra*, del edificio, o si consideraba la placa inscrita totalmente ajena al teatro. Angelelli en cambio implícitamente la consideraba del teatro. A pesar de esta ambigüedad, la presencia de un considerable conjunto de placas de mármol africano y de «giallo antico» en el pavimento tardío de la *orchestra*, indica, junto con el hecho de que por su carácter de pavimental la placa no puede pertenecer a otro edificio de espectáculos con *podium*³⁵, que estas placas y la inscripción, debieron ser trasladadas de su localización original en el teatro y utilizadas para esta substitución en *opus sectile* de antiguo pavimento originario. Descartamos que la inscripción perteneciese a un lugar ajeno al edificio. La inscripción en letras doradas debía ser bien visible ante los concurrentes del teatro spoletino.

La placa spoletina, por sus características técnicas así como por el contexto arqueológico en el que se encuentra debía de estar destinada a la pavimentación de una zona de la misma *orchestra*, probablemente en paralelo al *murus pulpiti* como en los casos hispanos de Itálica y Málaga³⁶. El lugar más idóneo para su colocación era el punto focal de toda la cávea³⁷.

En la inscripción se debía especificar quien era el promotor, el alcance del acto evergético realizado³⁸, y que éste afectaba, al menos, al *podium*.

³⁵ Vid. *infra*.

³⁶ El caso de Malaca es otro ejemplo de inscripción monumental situada a lo largo de la *orchestra*, aunque, a diferencia del de Itálica, no estaba destinada a soportar letras de bronce. P. Rodríguez Oliva, *El teatro romano de Málaga*, en S. F. Ramallo Asensio y F. Santiuste de Pablos (Coord.), *Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de arquitectura romana*, 2, 1993. p. 187-189. Muy interesante es, en cambio, el caso de Cartagena, donde apareció una placa de caliza reutilizada en las *tabernae* del mercado tardorromano con un tercer fragmento con letras monumentales y alveoladas : una I de 22 cm con dos orificios para los pernos entre dos interpunciones. A pesar de la falta de contexto, las características formales de la pieza han hecho proponer a sus editores su pertenencia al pavimento de la *orchestra*, especialmente por su semejanza con el caso itálico. S. Ramallo Asensio, P. San Martín Moro y E. Ruíz, *Teatro romano de Cartagena. Una aproximación preliminar*, en *Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de arquitectura romana*, 2, 1993. p. 83. Agradecemos a Oliva Rodríguez la indicación. El fragmento de Cartagena, junto con el caso de Itálica y Spoleto son, pues, los únicos casos conocidos hasta el momento de inscripciones con letras de bronce situadas en el pavimento de la *orchestra* de un teatro.

³⁷ M. Le Glay, *Épigraphie et théâtres*, en *Spectacula II : Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, 1992, p. 209-221. En esta posición se encuentra la inscripción pavimental hallada *in situ* en el teatro de Itálica que hace mención a *orchestra*, *proscenium*, *itinera*, *arae* y *signa*. Vid. *AE*, 1978, 402 y *CILA*, 383.

³⁸ Sobre el personaje responsable de la intervención aludida en el epígrafe, *vid. infra*.

Siendo ésta la única palabra conservada de tan importante documento y ante la falta de datos objetivos que permitan reconstruir el texto epigráfico, resulta interesante proponer en esta sede una revisión sobre el uso epigráfico del término arquitectónico *podium*.

En su vertiente más monumental, la palabra se refiere a la plataforma sobre la que se alza cualquier tipo de construcción, principalmente los templos de tradición etrusco-lacial, y éste sería su primer significado «técnico», acepción que se encuentra en la mayor parte de las menciones epigráficas³⁹. Sin embargo, como estructura arquitectónica, la palabra parece ser en principio específica de los otros dos grandes edificios de espectáculos, el circo y el anfiteatro, y de los que hay varios ejemplos epigráficos⁴⁰. En este caso, *podium* no funciona como la plataforma sobre la que se alza el templo, sino que se refiere a una parte del edificio destinada a albergar la zona de asientos reservada a las autoridades, la moderna «tribuna», que recibe el nombre de *podium* dado su carácter de estructura sobreelevada respecto al resto de la *cavea* circense o anfiteatral. Dadas las particularidades arquitectónicas de estos edificios, una inscripción que contuviera la palabra *podium* debería ser necesariamente parietal, como por ejemplo el caso de Tarragona, donde se encuentra directamente en el friso del mismo⁴¹.

Sin embargo, aunque más raramente, se documenta en los teatros, si bien con un matiz de significado diverso. En los poquísimos casos donde aparece este término en el contexto del teatro, *podium* se presenta asociado a otros elementos del edificio, como columnas o tribunales, o a elementos decorativos, como estatuas y altares⁴². En estos casos, *podium* se identifica con el soporte estructural de la *scaenae frons*, según un uso canónicamente

³⁹ Van Buren, *podium*, en *RE*. El significado básico del término – que podría-mos traducir por «plataforma» – aparece en epigrafía aplicado también, por extensión, a partes estructurales de *aedicula* y a las peanas de sujeción de las *ollae* monumentos funerarios como *columbaria* principalmente.

⁴⁰ En la antología de Dessau (*ILS*), aparecen las siguientes inscripciones con la palabra *podium* : 5658, 5658 a; 5660 (circo); 1898 a, 5633, 5635 (anfiteatro). Otros contextos de la palabra : 3536, 3593, 5415, 5417 b (templo), 5647 (capilla) y 7907 (columbario).

⁴¹ *RIT* 84 = Hep. 04, 842; TED'A, *L'amfiteatre romà de Tarragona, la basílica visigòtica i l'església romànica*, en *Memòries d'excavació*, 3, Tarragona, 1990, p. 126; G. Alföldy, *Die Bauinschriften des Aquäduktes von Segovia und des Amphitheaters von Tarraco*, Berlín-New York, 1997, p. 57-92 y p. 96-97. El resto de las menciones a *podia* en este tipo de edificios aparecen en soportes de carácter no estructural.

⁴² *CIL* IX 4133 = *ILS* 5525 a (*podium et tribunal*); *AE* 1979, 217 (donde en las líneas 2-4 se lee [---colu]mnis, podiu[m---] / [---theat?]rum lapid[eum---] / [---] signi[s---]); *IRT* 347 (*podium et aram*) y su «réplica» *IRT* 318 (*aram et podium*). Sobre estas dos inscripciones de Lepcis Magna, *vid. infra*.

vitrubiano⁴³. En cuanto a los soportes, los epígrafes que contienen la palabra suelen ser pedestales⁴⁴ o placas conmemorativas⁴⁵.

Requiere un breve *excursus* por sus características el único caso conocido hasta el momento de la presencia de la palabra *podium* en una inscripción localizada directamente sobre un soporte arquitectónico. Se trata de la larga inscripción monumental datada en época domicianea que recorre el *balteus* del teatro de *Lepcis Magna*, cuyo texto se repite en un altar situado en el eje de la *orchestra*⁴⁶. La excepcionalidad de la inscripción del teatro de Lepcis Magna sólo encuentra paralelo en la placa spoletina, que tal como se ha visto anteriormente, debía pertenecer a la decoración original de la *orchestra*.

No obstante, de acuerdo con G. Caputo⁴⁷, la palabra *podium* en el caso africano debía equivaler a *suggestus*, es decir, los primeros escalones más bajos y anchos de la *cavea* destinados a los *subsellia* de los notables del municipio y delimitado, precisamente, por el *balteus* soporte de la inscripción. Dado que en el texto inscrito se hace constar que el evérgeta había sido honrado con la concesión del *latus clavus* de por vida, cobra mayor sentido como acto evergético su donación del *podium* del teatro, entendido éste como el conjunto de *subsellia* del *ordo* municipal del que el nuevo decurión formaría parte, con los *ornamenta* y *sediles* entre los cuales se encontraría su puesto entre el resto de los magistrados y altos funcionarios de la ciudad. Esta traslación de la palabra *podium* aplicada a la *proedria* del teatro, perteneciente a una época más tardía, como demuestra su uso en el caso lepcitano, podría explicarse por la asimilación del significado dado a *podium* a partir de los otros dos grandes edificios de espectáculos, que tanto auge tuvieron en épocas posteriores a la augustea.

En el caso de Spoleto no hay datos para poder conjeturar un valor semejante a la palabra *podium*, aunque también se hayan individuado dos es-

⁴³ En su capítulo dedicado al teatro, Vitrubio utiliza la palabra *podium* referida siempre al basamento de la *columnatio* de la *scaenae frons* (Vitr. V, 6, 6). Vid. Gros, P. (ed.), *Vitruvio, De architectura*, Turín, 1997.

⁴⁴ CIL XI 3090; Cfr. I. Di Stefano Manzella, *Falerii Novi negli scavi degli anni 1821-1830*, Roma, 1977, p. 63-65 = AE 1979, 217 e *Suppl. It.* I 1981, 116, datado en época augustea. Cfr. E. Papi, *op. cit.* n. 25, p. 43-44.

⁴⁵ Diverso es el caso de *Iguvium* (CIL XI 5820 = ILS 5531), donde [*b*]asilicas *sublaqueavit trabes tecti ferro suffixit / lapide stravit podio circumclusit sua pecunia* et *dedit* ha sido interpretado con el valor de zócalo levantado en torno a las basílicas: Van Buren, *podium*, en RE («Niedrige vorliegende Stufe an einer Straße entlang oder um einer Gebäudes herum»).

⁴⁶ IRT 347 (*balteus*) y IRT 318 (*ara*).

⁴⁷ G. Caputo, *Il teatro augusteo di Lepcis Magna. Scavo e restauro (1937-1951)*, Roma, 1987, p. 66 y ss.

calones para los *subsellia* del *ordo*, igualmente separados de la *cavea* por un *balteus* en «verde antico» del que quedan unas pocas placas *in situ*⁴⁸. Ante la imposibilidad de llevar a cabo una propuesta tan sugerente como es la de G. Caputo, menos aún en una datación tan temprana, la prudencia aconseja dejar abierta esta vía de interpretación, aún siendo proclives a pensar que el *podium* del texto spoletino haga referencia al *podium* en su uso vitruviano. En este caso, se ha de entender que la mención de *podium* conllevaría la probable inclusión de, al menos, *et columnas*, lo que vendría a equivaler en su totalidad a *proscenium*. Este vocablo encuentra también amplia atestación epigráfica. En principio, la palabra *proscenium* aparece en tándem con *theatrum*, entendido éste último con su significado etimológico griego y, por tanto, con el valor concreto de *cavea* (que también aparece llamada *cuneum*)⁴⁹. En estos casos, pues, *proscenium* equivale al conjunto formado por la *scaenae frons* y el *pulpitum*, la parte del edificio más monumental. Sin embargo, en otras ocasiones, se presenta claramente diferenciados los diversos elementos que lo componen, principalmente las columnas y los mármoles preciaados. Es con este significado con el que se encuentran las expresiones *et suis ornamentis*⁵⁰ o *cum ornamentis*⁵¹, *marmoribus ornari*⁵² y otras como *et columnis*⁵³, *columnis et marmoribus*⁵⁴.

Estos últimos casos, en los que hay una intención expresa en diferenciar la *columnatio* del resto de la *scaenae frons*, permiten pensar que *proscenium* equivaldría aquí sólo a parte del todo, entendido éste, como *scaenae frons*. En consecuencia, la palabra *proscenium* tendría en estos determinados casos un significado epigráficamente restringido, equivalente al de *podium* : es decir, el basamento de todo el aparato decorativo que compone la *scaenae frons*.

En el caso de Spoleto, la mención de *podium* sería utilizada precisamente con este valor técnico, el dado por Vitrubio, lo que es indicio de una

⁴⁸ Ciotti 1960, p. 17.

⁴⁹ *Theatrum et proscenium* (CIL IX 3857 = ILS 5644; CIL XI 2710); *theatrum cum proscenio* (AE 1978, 501 = AE 1982, 716); *cuneum et proscenium theatri* (CIL II 478). Aberson analiza el tratamiento epigráfico de *theatrum*. Vid. M. Aberson, *Le formule dell'iscrizione di Petronius Modestus e la datazione del teatro di Trieste*, en M. Verzár-Bass (ed.), *Il Teatro romano di Trieste. Monumento, storia, funzione*, 1991, p. 151-176.

⁵⁰ AE 1978, 501 = AE 1982, 716.

⁵¹ CIL II 183 = Hep. 04, 1074.

⁵² CIL XII 1375 = ILGN 208

⁵³ CIL VI 406 = ILS 4316 = AE 1940, 78.

⁵⁴ IRT 534 = AE 1951, 86

datación temprana del epígrafe. Al ser, pues, *podium* equivalente a los usos restringidos del término *proscenium*, es, por tanto, plausible defender una integración del texto spoletino a partir de los casos vistos con la palabra *proscenium*, de lo que se obtendrían lecturas como *podiu[m columnis marmoribus ornari---]* o *podiu[m et orchestram cum ornamentis]* o *[theatrum et] / podiu[m---]* si hemos de entender que la obra del evergeta fuera de mayor envergadura. El paralelo más cercano es el epígrafe de *Falerii*, donde un *podium* con *columnis et signa* fue donado al teatro por una noble dama local⁵⁵.

La arquitectura del teatro

Entre todos los trabajos previos⁵⁶ a las excavaciones realizadas en el teatro a mediados del siglo pasado destacan los de G. Sordini⁵⁷ y C. Pietrangeli⁵⁸, que suponen el primer eslabón en la recuperación arqueológica moderna del teatro.

Sordini y Pietrangeli lo pudieron analizar sólo parcialmente, por estar cubierto en su época por la cárcel que se instaló en las propiedades del convento de S. Agata, a las cuales pertenecía en parte el teatro y desde las cuales B. Peruzzi pudo acceder a los restos del mismo, pudiendo realizar así un plano esquemático sobre su apariencia antigua originaria⁵⁹. Tan solo a partir de los restos excavados por Sordini a finales de siglo XIX y de otros excavados con motivo de la consolidación del convento en 1933 – en concreto parte del ambulacro externo y la zona basilical oriental – pudo Pietrangeli esgrimir sus comentarios sobre el edificio. Justo cuando los escribía comenzaban las labores de excavación conducidas por el Ispettorato archeologico dell'Umbria bajo la dirección de U. Ciotti, que acabarían por dejar el edificio tal y como hoy día se puede contemplar.

Las planimetrías realizadas por Sordini y el que se considerase entonces como exacto el diseño de Peruzzi condicionaron las realizadas después por P. Fidenzoni⁶⁰ a partir de los restos excavados por el primero⁶¹. Se de-

⁵⁵ *CIL* XI 3090.

⁵⁶ Bibliografía sobre el descubrimiento del teatro y su historiografía arqueológica en Morigi 2002, p. 93-103.

⁵⁷ G. Sordini, *Spoletto. Degli avanzi del teatro romano*, en *NSc*, 1891, p. 50-55.

⁵⁸ C. Pietrangeli, *Spoletium*, Roma, 1939, p. 58-60.

⁵⁹ Uffizi n. 634 y G. Tosi, *Teatri e anfiteatri dell'Italia romana nella tradizione grafica rinascimentale. Commento archeologico*, Padova, 1999, p. 52.

⁶⁰ P. Fidenzoni, en *Alta Spoletto*, 4/8/1934.

⁶¹ G. Sordini, *Spoletto. Teatro romano*, en *NSc*, 1898, p. 15.

dujo así un diámetro para el teatro de 114,40 m, medida que Pietrangeli consideraba como exacta en función de admitir, que los restos excavados por Sordini bajo la Piazza della Libertà pertenecían al ambulacro externo del edificio⁶² (fig. 4). Será a partir de las excavaciones y estudios de U. Ciotti cuando se delimite con precisión la extensión y diámetro del teatro, reduciéndose de forma considerable hasta aproximadamente los 70 m de longitud (fig. 5). De la misma forma, pero sin base argumental, Pietrangeli proponía que la fecha de construcción del edificio se debía situar en los inicios de s. I. d.C.⁶³.

Será Ciotti⁶⁴ quien haga el primer y único estudio global que existe sobre el teatro. Este trabajo, por su carácter general y descriptivo, resulta insuficiente como estudio detallado del edificio. Parte el autor de la problemática urbanística moderna del teatro, para avanzar posteriormente algunas pinceladas sobre su arquitectura y decoración, sin incidir demasiado en la distinción cronológica de sus distintas fases edilicias. Sumariamente relaciona el motivo de arcadas ciegas del cuerpo lateral oriental del teatro de Spoleto con el «Theatervorm» del teatro de Marcelo y el *Tabularium*, e interpreta que el ambulacro anular era el principal elemento distribuidor de las comunicaciones. En relación con este ambulacro, Ciotti plantea la existencia de accesos al mismo desde el exterior, pero esta cuestión no ha sido demostrada hasta el momento. Acertadamente consideró que la fachada externa del edificio no tuvo articulación decorativa alguna.

Respecto a la articulación de la cávea, Ciotti advierte la existencia de veintisiete gradas divididas por una *praecinctio* en la fila número doce, lo que haría que la *media cavea* fuese algo más amplia que la *ima*. Cuatro *cunei* dividen de este modo el *maenianum* inferior según la existencia de cinco escaleras, conservadas y visibles en la primera fila.

Para uno de los aspectos más notables e interesantes del teatro y sobre el que no se ha profundizado, como es la separación y hundimiento de la parte occidental de la cávea, Ciotti propone una cronología romana, inmediatamente posterior a la construcción del edificio. Entiende que las bóvedas radiales de las substrucciones están construidas en su fase original en *opus vittatum* y que, la utilización del *opus reticulatum*, es para cegarlas en una fase posterior con motivo de las lesiones⁶⁵. En el mismo sentido

⁶² Cuestión que el autor actualiza una vez realizadas las excavaciones. Vid. C. Pietrangeli, *Spoleto. La città romana e le sue origini*, en *Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XXI, 1974, p. 769-780.

⁶³ C. Pietrangeli, *op. cit.* n. 58, p. 60.

⁶⁴ Ciotti 1960, p. 9-26.

⁶⁵ Ciotti 1960, p. 21.

Fig. 4 – Teatro romano de Spoleto. Planta de Spoleto romana según C. Pietrangeli. Sector del teatro. (De Angelelli 2002).

Fig. 5 – Teatro romano de Spoleto. Planta final de la excavación del teatro según U. Ciotti e I. Gismondi.

menciona que la existencia de asientos realizados en *opus caementicium* revestido obedece a la sustitución de los originales de piedra con motivo de intentar aminorar los daños⁶⁶.

Fue U. Ciotti quien excavó y recuperó el pavimento de la *orchestra* en el que se reutilizó el fragmento de inscripción estudiado aquí. Para Ciotti la pavimentación marmórea original se disponía conforme a losas de mármol blanco y de colores con tres discos circulares de «verde antico», el mismo material utilizado para la decoración del *balteus* que delimita *proedria* e *ima cavea*. En una de las restituciones de este pavimento se incluirían las-

⁶⁶ Ciotti 1960, p. 16.

tras que no se corresponden con la decoración original. Entre ellas la de la inscripción, transferida a este punto desde otro lugar, para sustituir a otra lastra rota o «consumata»⁶⁷.

Dos cuestiones más merecen ser reseñadas : de un lado se debe resaltar la propuesta de Ciotti, recogida después por Traversari⁶⁸, de enmarcar toda una serie de intervenciones estructurales tardías en el teatro como pertenecientes a la reconversión de la *orchestra* en «colimbetra», y de otro, se debe subrayar, que el edificio fue parcialmente inserto en una ladera, a la que sirvió de sostén y que la fuerza de los empujes obligaron a construir en una fase posterior a la original un muro oblicuo en el sector lateral oriental que, adaptándose a la fachada de orden dórico, debía ayudar a sostener.

Ciotti fechó el teatro a mediados de s. I. d.C. en atención a dos razones; una es que los arcos de la fachada del cuerpo basilical oriental del teatro son más equilibrados que los del teatro de Marcelo; otra, fundamental, el análisis tipológico de la técnica edilicia. Dejaba para posteriores estudios estratigráficos y estilísticos la precisión de una cronología que él ya propuso, como de su escrito se desprende, de modo provisional, prescindiendo del análisis de la inscripción de letras de bronce⁶⁹.

A partir de aquí solamente el trabajo de C. Angelelli⁷⁰ se ha ocupado del pavimento marmóreo de la *orchestra* del teatro. El resto de referencias⁷¹, como ocurre en muchos teatros, pertenecen a trabajos sobre la ciudad de Spoleto o a obras de conjunto sobre la arquitectura teatral. Las últimas informaciones e interpretaciones sobre el teatro se recogen en la reciente obra de A. Morigi⁷².

⁶⁷ Ciotti 1960, p. 17.

⁶⁸ G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma, 1960, p. 145.

⁶⁹ Ciotti 1960, p. 24.

⁷⁰ Angelelli 2002, p. 341-354.

⁷¹ C. Courtois, *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Étude chronologique et typologique*, Providence-Louvain-la Neuve, 1989, p. 146-149; P. Ciancio y G. Pisani, *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*, Roma, 1994, 3, p. 44-47; E. Frézouls, *Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain*, en *ANRW* 12, 1, 1982, 382; M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den West-provinzen des «Imperium Romanum»*, Maguncia, 1987, p. 76; H. Jouffroy, *La construction publique en Italie et dans l'Afrique romaine*, Estrasburgo, 1986, p. 99; G. Lugli, *La tecnica edilizia romana con particolare riguardo a Roma e il Lazio*, Roma, 1957, p. 643 y M. Torelli, *Innovazioni nelle tecniche edilizie romane tra il I sec. a.C. e il sec. I d.C.*, en *Tecnologia, economia e società nel mondo romano. Atti del convegno di Como 27-29 settembre de 1979*, Como, 1980, 151-152.

⁷² Morigi 2002, p. 93-103.

El lugar de construcción

El emplazamiento elegido para la construcción del teatro de Spoleto era más propicio para haber erigido un edificio apoyado en ladera que uno concebido según el modelo de los teatros del Campo de Marte. Sin embargo, se prefirió tallar una sólida pendiente en el sector meridional de la ciudad, insertar en ella el teatro y utilizar la construcción como sostén del declive (fig. 6, 7 y 8). Este sector meridional de la ciudad quedó así articulado en dos niveles; el inferior, ocupado por el teatro y el superior por las construcciones generadas a partir de este aterrazamiento. Hoy día este sector está sepultado bajo los sectores anexos al Palazzo Ancaiani y la Piazza della Libertà. Si las construcciones originarias que existen bajo estos emplazamientos tenían relación o no con el teatro es algo sobre lo que en la actualidad nada se puede saber.

La inserción del teatro dentro de la remodelación urbanística de este sector urbano conllevó que parte de la cávea quedara muy próxima o anexa a la muralla de la ciudad⁷³ (fig. 9).

Fig. 6 – Teatro romano de Spoleto. Estado actual.

⁷³ *Vid. Infra.*

Fig. 7 – Teatro romano de Spoleto. Planta interpretativa de las cimentaciones del teatro (a partir de la planimetría de Ciotti y Gismondi). Se desconocen los restos del teatro en la parte posterior de la *scaenae frons*.

Fig. 8 – Teatro romano de Spoleto. Planta reconstructiva del aspecto general del teatro.

Fig. 9 – Planta de Spoleto. Sector del teatro según A. Morigi.

La construcción del teatro en tan abrupto emplazamiento, conllevó la realización de una obra ingente y generó en el edificio no pocos problemas, que debieron influir en que su estructura cediese y se separasen dos partes del mismo, justo en el punto de contacto entre las estructuras que recortan la ladera y las construidas en llano. Quizás en los empujes de la pendiente, en la perforación de los niveles de agua y en la falta de un buen sistema de drenaje y canalización de la misma, esté la explicación de la aparición de una serie continuada de lesiones estructurales cuyas consecuencias serían graves para la estabilidad y funcionamiento del edificio durante toda su vida (fig. 10).

La muralla de la ciudad, la fachada de la cávea y los accesos

La fachada externa de la cávea no estuvo decorada, algo que se debe de igual modo al interés por centralizar la decoración exterior del edificio en las fachadas de los accesos basilicales laterales y a la carencia de perspectiva motivada por la extrema proximidad de la muralla. Es posible del mismo modo, aunque no está demostrado⁷⁴, que existiese un acceso al ambula-

⁷⁴ No está claro, a juzgar por las fotografías publicadas por Ciotti, que el muro de fachada del teatro en este sector occidental exterior se interrumpa para albergar un vano. *Vid.* Ciotti 1960, p. 10.

Fig. 10 – Teatro romano de Spoleto. Acceso y *basilica* oriental.

cro inferior del teatro en el ángulo que aproximadamente debieron formar la muralla y la cávea en el sector occidental del edificio⁷⁵. Sería éste entonces el único acceso, el cual, soportaría un reducido flujo de espectadores debido a su posición y dimensiones.

Un paralelo fiel para entender estas características arquitectónicas del teatro de Spoleto lo ofrece el teatro de Sepino. Aquí la fachada de la cávea quedó anexa a la muralla, lo que no impidió la apertura de accesos al teatro en un lugar tan angosto como es el ángulo entre ambos lienzos murarios y, del mismo modo, al igual que en Spoleto, la fachada de la cávea del

⁷⁵ La relación entre la muralla y el teatro ha sido objeto de varias propuestas y no ha sido constatada arqueológicamente. Según la planta del teatro publicada por Pietrangeli (fig. 12), la fachada de la cávea destruiría parte de la muralla y el teatro sobresaldría bastante hacia el exterior de la ciudad. Pero el hecho de que Pietrangeli dibujara un teatro 44 m mayor de la realidad distorsiona esta visión. Morigi la sitúa muy cercana a la cávea pero sin conexión estructural (fig. 7). Del plano de Pietrangeli se deduce – reduciendo el teatro a su dimensión real – con mayor fiabilidad que teatro y muralla pudieron quedar anexos como opina Bejor. *Vid.* G. Bejor, *L'edificio teatrale nella urbanizzazione augustea*, en *Atheneum*, 57, 1979, 134 – justo en el punto donde se abre un acceso a la galería anular (fig. 12), como ocurre en el teatro de Sepino.

teatro de Sepino, por la cercanía de la muralla, no tuvo decoración. Se decidió así enclavar la decoración del exterior de ambos teatros en los accesos laterales, justo en la correspondencia entre *aditus* y ambulacro anular inferior. En el caso de Spoleto, la carga decorativa exterior la protagonizan dos fachadas de ordenes dóricos ficticios y en Sepino dos *tetrapyla* contruidos en *opus quadratum*, de gran resalte con respecto al resto de la arquitectura del edificio.

Entre todos los teatros umbros de época augustea, el de Spoleto es el más fiel funcionalmente con respecto al modelo romano, pero se distancia de éste en que es completamente opaco hacia el exterior, como demuestra el tramo de fachada que se conserva, en el que tan sólo cuatro tragaluces arqueados rompían la sobriedad del paramento y daban luz al ambulacro. No incorpora el sistema de accesos mediante arcos formeros que, a imagen de Roma, repiten en Umbria teatros como los de *Iguvium* y *Carsulae*.

Al ambulacro inferior y por extensión a los *vomitoria* de acceso al graderío, se debió acceder mayoritariamente desde los cuerpos laterales que, con su orden dórico de semicolumnas, ejercían de verdaderas entradas monumentales al edificio (fig. 11). Estos son simétricos e iguales y comunican la ciudad con el interior del teatro. El situado en el sector occidental estaba ubicado a una cota más baja y actualmente es el que presenta peor estado de conservación. Para acceder al oriental, mejor conservado, se debía descender mediante una escalera desde el sector alto de la ciudad. Sólo así se puede salvar la diferencia de cota existente en la parte oriental del teatro. Los accesos al teatro por estos sectores laterales estaban afrontados a las entradas al ambulacro.

En el acceso oriental se constata un muro de refuerzo que, junto con galería anular, ayudaba a contrarrestar los empujes del desnivel. Este muro no pertenece a la fase original del teatro porque se entrega, ocúltadola, a la fachada decorada con semicolumnas. En este mismo cuerpo lateral se localiza una fuente – también de un momento posterior – que estuvo cerrada en la antigüedad por una reja, de la que queda la huella, a donde debían vertir las aguas recogidas por la canalización que discurre por el inicio del ambulacro. Esta canalización superficial está realizada tallando las losas originales y una de las basas de las semicolumnas de la fachada.

De la galería anular superior, que discurriría bajo la *summa cavea*, se conservan suficientes restos en el sector oriental y, como el ambulacro intermedio del teatro de Marcelo, debió ser adintelada. La existencia de diversas puertas abiertas en la zona superior del sector oriental del teatro, nos inclinan a pensar que, al ambulacro superior y desde éste a las partes más altas del graderío del edificio, sólo se debió acceder preferentemente desde estos accesos. Sólo desde la parte alta de este sector de la ciudad se

Fig. 11 – Teatro romano de Spoleto. Galería anular inferior.

debió entrar a los sectores superiores del teatro. Por el interior sólo se pueden alcanzar las gradas superiores discurriendo por la «epidermis» de la cávea, ya que no existen comunicaciones en vertical mediante escaleras internas.

Técnica constructiva y lesiones en el edificio

Uno de los aspectos más controvertidos del teatro de Spoleto es el de la definición de sus fases edilicias, de las técnicas constructivas utilizadas en cada una de ellas y de su relación con las distintas lesiones existentes en las subestructuras. Ya Pietrangeli apuntaba una idea clave en este sentido, re-

cogida después por Ciotti, que pervive todavía en la historiografía más reciente⁷⁶ en relación con las distintas fases edilicias del teatro; se trata de la utilización del *opus reticulatum* en una fase posterior y distinta al *opus vittatum*. Se entiende que el primero sirve para cegar algunos vanos construidos usando el segundo, a partir de la presencia de distintas lesiones estructurales en el edificio. Cada técnica correspondería a un momento cronológico distinto y documentaría dos fases edilicias; una de construcción en *opus vittatum* y otra de reconstrucción en *opus reticulatum*⁷⁷. Para la hipotética segunda fase se ha querido encontrar cronología precisa en época julio-claudia, relacionándola con la restauración del edificio que L. Sensi interpreta a partir de los restos conservados de la inscripción *CIL XI 7872*⁷⁸.

Esta reforma citada por la inscripción, en nuestra opinión, no se debe relacionar con ninguna técnica constructiva, porque la utilización del *opus vittatum* y del *opus reticulatum* en el teatro de Spoleto se realiza coetáneamente. La inscripción citada debe atestiguar otro tipo de intervención.

Es cierto que se usa el *opus reticulatum* para «cegar» las bóvedas radiales, pudiendo interpretarse este hecho como labores de refuerzo de estructuras cedidas – *opus reticulatum* como «antecedimento»⁷⁹ – y no como labores de construcción. Pero, además de tabiques en *opus reticulatum*, existen también otros en el *opus vittatum* – en concreto en algunas ventanas de la galería anular inferior – interpretado como técnica constructiva de la fase original. Y del mismo modo, en el muro interno del foso del *aulaeum*, es el *opus vittatum* el que se superpone al *opus reticulatum* (fig. 12).

En los accesos a la galería anular superior, se puede comprobar, que son dos técnicas que se utilizaban coetáneamente en función de sus características constructivas particulares. Allí, como es habitual en otros edificios, el sector central de los muros está realizado en *opus reticulatum* y las esquinas en *opus vittatum*. Lo mismo ocurre en los tragaluces que dan luz al ambulacro anular inferior; no ha de extrañar, entonces, que estas dos técnicas se usen a la vez en los paramentos de este ambulacro⁸⁰ y en el resto de sectores del edificio.

⁷⁶ Angelelli 2002, p. 342 y, Morigi 2002, p. 103.

⁷⁷ *Vid. infra*.

⁷⁸ Cfr. L. Sensi, *Correzioni ed aggiunte a CIL XI 7872*, en *AnnPerugia* 21, 1983-84, p. 301.

⁷⁹ Morigi 2002, p. 103.

⁸⁰ En el muro externo de esta galería, justo donde *opus vittatum* y *opus reticulatum* se unen, comienza la grieta que desplaza parte de este muro hacia el exterior. Esto demuestra que, cuando la grieta se produce, el paramento estaba construido en aquel modo y que nunca se subsanó.

Fig. 12 – Teatro romano de Spoleto. Muro interno del *auleaeum*.

Los cierres de distintos vanos en *opus reticulatum* y en *opus vittatum* obedecen, pues, a diversas razones; las cámaras radiales debieron ser concebidas como inaccesibles en el momento en que se proyectó el edificio, obteniéndose así una cávea sostenida por cámaras ciegas y sin acceso, como ocurre en las 27 cámaras radiales abovedadas que sostienen la *ima cavea* del teatro de Gubbio. Es, pues, una forma de construir propia de este momento de desarrollo de la arquitectura teatral. En sentido contrario, la utilización del *opus vittatum* para cegar las ventanas de la galería anular está concebida como clausura, u obra de naturaleza secundaria distinta a su funcionalidad original y debe pertenecer pues, como el muro de refuerzo del acceso oriental, a una fase posterior o a un replanteamiento de obra.

La utilización del *opus vittatum* y el *opus reticulatum* en el teatro romano de Spoleto pertenece al proyecto original de construcción y su utilización depende de las características propias de las distintas partes edificio.

Muchos de los muros del teatro, como demuestra la cara interna del *analemma*, fueron restaurados en alguna ocasión y otros presentan demasiadas imperfecciones e irregularidades ya desde su primer momento cons-

tructivo – como los paramentos del orden dórico de los accesos laterales, lo que quizás indica un ritmo apresurado en la construcción.

Las lesiones en las substrucciones del teatro debieron aparecer muy tempranamente. Los efectos producido por el agua, los empujes de la ladera y quizás unos cálculos equivocados de las cimentaciones fueron teniendo paulatinamente consecuencias cada vez más graves. La grieta que separa las dos partes de la *cávea* (fig. 13) no se produjo de repente, porque de ser así se hubiera rellenado de material constructivo para subsanar la fractura⁸¹. Sin embargo no es así, la grieta nunca se rellenó, porque su anchura se produjo de forma progresiva, debiendo alcanzar los 90 cm de anchura en un proceso de cedimiento continuo, que no sólo rompe las cimentaciones sino también la *cávea* y que, en nuestra opinión, condujo al final del uso del teatro (fig. 14 y 15).

Fig. 13 – Teatro romano de Spoleto. Grieta de 90 cm en las cimentaciones de la *cávea*.

⁸¹ Si hubiese existido intención de cegar espacios para subsanar las lesiones, las cámaras radiales se hubieran macizado por completo, en cambio, permanecen huecas. Y del mismo modo la mayor de todas las grietas, que llega desde el ambulacro externo hasta el *aditus* occidental alcanzando una anchura de 90 cm, hubiese quedado cegada en el momento de las reformas al que el uso del *opus reticulatum* ha sido adscrito.

Fig. 14 – Estado final del teatro de Spoleto a nivel de cimientos (a partir de Ciotti y Gismondi). Apresiasi las reformas del s. IV en la *orchestra*, así como las de cronología más avanzada e indeterminada en el frente escénico y *basilica* oriental.

Fig. 15 – Estado final del teatro a nivel superior. Apresiasi el estado de la fachada, y derrumbe de los sectores superiores de la *cavea*. Se desconoce el estado de la *basilica* occidental.

Prueba de que esa grieta no aparece de repente y de que debió ser progresiva es que el teatro cuenta con una profunda remodelación tardía, que afecta a la *orchestra* y al pavimento de ésta. En la fecha de esta reforma – tercer cuarto de s. IV d.C. – la grieta y el hundimiento no serían tan considerables como se observan en la actualidad, permitiendo aún la celebración de espectáculos en el teatro. Sería con posterioridad a esa fecha cuando esa lesión tuviese tal magnitud que llevase el edificio a la ruina e impidiese definitivamente su funcionamiento.

Queda por dilucidar cuándo finalizó ese proceso de cedimiento. Con toda probabilidad en fechas posteriores a las profundas reformas acaecidas en la *orchestra* en el s. IV. Las lesiones en el teatro, una vez alcanzada la grieta su mayor anchura, serían de consecuencias tan graves – derrumbe de toda la *summa cavea* y de las galerías anulares, separación de la *cávea* en dos partes... – que debieron impedir con total seguridad cualquier tipo de uso.

Cuerpo basilical oriental, proedria, murus pulpiti, pavimento de la orchestra y frente escénico

El cuerpo oriental del teatro de Spoleto es la parte mejor conservada y ha sido interpretado como *basilica*⁸². Se aprecian en la actualidad dos niveles; uno superior en el que se conservan dos ventanas y uno inferior conformado por tres arcos ciegos, que abren a un espacio rectangular. Los arcos tienen semicolumnas dóricas y están afrontados a las pilastras que presentan el muro longitudinal opuesto. Tanto las semicolumnas como las pilastras están realizadas en parte en piedra rosacea «tipo Assisi», existente también en las cercanías de Spoleto⁸³.

Existen escasos datos para saber cómo este sector estaba comunicado con el frente escénico. La comunicación se debió establecer mediante una *versura*, inserta en un muro transversal al *murus pulpiti* del que se conserva la cimentación⁸⁴.

Este cuerpo lateral debió funcionar fundamentalmente como lugar de recepción y distribución de los asistentes que accedían al teatro por este sector y debió ser remodelado a lo largo del periodo de vida del teatro. La existencia de un muro entre el primer y segundo arco de la *basilica*, paralelo al que en un segundo momento se construyó para ayudar a sostener la pendiente, y que oculta como éste una de las columnas dóricas, implica que la *basíli-*

⁸² C. Courtois, *op. cit.* n. 71, p. 186-187 y G. Tosi, *op. cit.* n. 2, p. 772.

⁸³ Ciotti 1960, p. 6.

⁸⁴ Puede resultar sorprendente esta comunicación directa, pero no hay restos murarios documentados que permitan pensar en la existencia de *paraskaenia* o escaleras de acceso directo a los *tribunalia* entre el *proscænium* y la *basilica*.

ca fue remodelada, de modo que quedó diferenciado el espacio de acceso al ambulacro del resto de la superficie más próxima al frente escénico.

Los arcos de las *basilicae* fueron totalmente ciegos desde un principio, salvo el que permite el acceso al ambulacro inferior. Su disposición en la cara norte del muro que divide *basilica* y *aditus* es un reflejo estético de los arcos que vertebran los accesos longitudinales mayores de teatros como los de Verona⁸⁵, Sepino, Volterra o Ferento, donde dos de estos arcos permiten la entrada al *aditus*. En cambio tres lo hacen en el teatro mayor de Pola⁸⁶ y, en nuestra opinión, también en el de *Carsulae*. Sin embargo, en el teatro de Gubbio, donde existe un juego decorativo en las arcadas de la *basilica* parecido al de Spoleto, el arco que debía comunicar con el *aditus* desde la *basilica* meridional no tuvo funcionalidad al estar cegado, como ocurre en dos de los tres arcos del teatro spoletino. Los arcos ficticios de Spoleto no tenían carácter funcional, pero decorativamente se los puede relacionar con los juegos de arcadas existentes en los teatros citados, con la diferencia que en Spoleto todos los arcos tienen la misma altura y poseen semicolumnas dóricas adosadas, a imagen de las arcadas de los teatros de Roma.

En época tardía se cercena en la *proedria* (fig. 16) el escalón superior de apoyo de los *subsellia*, para encastrar un muro semianular que aísla

Fig. 16 – Reformas de s. IV en la *orchestra*.

⁸⁵ C. Courtois, *op. cit.* n. 71, p. 163-167.

⁸⁶ Cfr. A. Gnirs, *Das antike Theater in Pola*, en *MittZentComm*, III, 1905, p. 247-288 y G. Fischer, *Das römische Pola. Eine archäologische Stadtgeschichte*, Munich, 1996, p. 163-171.

completamente la *orchestra* del graderío. Para la construcción de este muro se utiliza como encofrado de una de sus caras directamente el *balteus* de «verde antico», siendo éste por tanto un elemento decorativo anterior (fig. 17). El muro está construido en un *opus caementicium* de mala calidad, donde se insertan como *caementa* fragmentos del mismo mármol verde de Tesalia y de mármol de Luni, pertenecientes a la marmorización original del edificio, lo que denota que el mármol de los revestimientos había sido ya substancialmente modificado. Esto explica el hecho de que se utilicen los mármoles originales del teatro en la pavimentación tardía de la *orchestra* y sobre todo la pérdida de funcionalidad y sentido de la inscripción monumental de letras de bronce, reutilizada en una mínima parte como simple losa de pavimento.

Fig. 17 – *Balteus* de «verde antico».

La pavimentación original de la *orchestra* debía estar compuesta por losas de caliza local umbra, muy brillante, la misma en la que están construidas las gradas de la cávea y el frente escénico, y nunca debió ser de mármol antes del tercer cuarto de s. IV d.C. De ahí la existencia del pavimento marmóreo tardío.

El *murus pulpiti* original estaba construido en *opus latericium*, como ocurre en los teatros vecinos de *Carsulae* o *Iguvium*, para facilitar la articulación de los nichos que lo conforman y para el mejor asiento de las placas marmóreas – en mármol lunense – que lo revisten. Estas placas han sido reconstruidas en la parte más oriental del muro, la más cercana al *aditus*. Incontables son las reformas que hoy se observan a lo largo de su estructura. Posiblemente la mayoría de ellas se deben insertar en el proceso de remodelaciones de este sector del teatro en el s. IV, momento al que deben pertenecer los restos de pintura mural que en sus exedras se conservan. La articulación de los nichos ha sido muy modificada. Y del mismo modo se obliteró una escalera de acceso al *pulpitum* desde la *orchestra*, situada en la parte central del muro y apenas apreciable en la actualidad, ya que sólo se conserva parte de su basamento.

Detrás del *murus pulpiti* se guardaba el *aulaeum* del teatro (fig. 18). El muro más interno del foso estuvo construido en *opus vittatum* sobre *opus reticulatum*, y era el que soportaba todo el peso del *proscenium*. En ese foso se conservan las losas originales que, dispuestas en vertical, reforzaban el muro justo en los puntos en los que encajaban los postes que sostenían el telón.

El empleo del mármol de color

La existencia de mármol de color en el edificio sólo está documentada en la actualidad por el pavimento marmóreo en *opus sectile* y por el *balteus* de «verde antico» al que se adosa el muro de época tardía construido en la *orchestra*.

El pavimento, como la inscripción, ha sido generalmente ignorado en las distintas publicaciones sobre el teatro, hasta que C. Angelelli le dedicó un buen estudio exclusivo.

En cambio, nada se ha argumentado respecto a la proveniencia física de los mármoles de ese pavimento. Es importante decidir si proceden de otro edificio, si se adquieren para el teatro o si, por el contrario, se aprovechan de los existentes en el mismo. Tan sólo se ha apuntado por parte de diversos autores un factor de reutilización para la lastra en donde se conserva la inscripción de letras de bronce, pero no para el resto.

Fig. 18 – *Aulaeum* del teatro.

El que consideremos la inscripción como original del teatro y el hecho de que aparezca reutilizada en una pavimentación tardía de la *orchestra* nos indica que del mismo modo la totalidad de los mármoles de ésta fueron reutilizados y deben proceder del edificio. Se embellecería de nuevo el teatro, pero aprovechando las decoraciones ya existentes.

Debe ser de los revestimientos del frente escénico de dónde proceda gran parte de las lastras del pavimento, sobre todo las de mármol africano, así como probablemente también las de «bardiglio» y «giallo antico».

En cambio, la presencia en la pavimentación de lastras de «verde antico» y «proconnesio», necesita su justa argumentación; el problema reside en que el periodo propuesto para la comercialización en Roma de ambos mármoles supera con creces el momento al que adscribimos el empleo del mármol africano de la inscripción. Generalmente está aceptado que el «verde antico»⁸⁷ y el «proconnesio»⁸⁸ se generalizarían a partir de época de Adriano, pero del mismo modo, ambos están documentados estratigráfica-

⁸⁷ Cfr. G. Borghini, *op. cit.* n. 23, p. 292-293 y M. De Nuccio y L. Ungaro (ed.), *I marmi colorati della Roma imperiale*, p. 261.

⁸⁸ G. Borghini, *op. cit.* n. 23, p. 252.

mente ya desde desde época augustea en Italia, concretamente en *Albintimilium*⁸⁹.

Habida cuenta de que el caso de Ventimiglia es una excepción dentro del marco general de comercialización en Italia de ambos mármoles, preferimos adscribir la presencia de éstos en el teatro de Spoleto a una segunda fase de marmorización. En esta nueva decoración del edificio destacaría la substitución del *balteus* original, probablemente realizado como las cornisas y columnas del frente escénico en caliza local, por uno nuevo de «verde antiguo».

Nada podemos apuntar para el uso de las placas de mármol «proconnesio» y del mismo modo nada se puede concretar sobre la cronología de estas nuevas decoraciones. Atendiendo a los contextos de Ventimiglia se podría interpretar que ya desde época julio-claudia se pudieron realizar, pero la excepcionalidad del caso ligur invita a tener precaución y enclavarlas cronológicamente en el curso de los siglos II y III d.C.

El frente escénico original estaba construido en caliza blanca local. El que se conserven las cornisas⁹⁰ (fig. 19) y columnas, de 45 cm de diámetro, del orden superior de la *scaenae frons* implica que el primitivo frente escénico nunca se cambió.

El teatro de Spoleto

El teatro de Spoleto se integra en el ambiente edilicio centrado en torno a las construcciones de teatros del Campo de Marte en época de Augusto. El fragmento conservado de la inscripción pavimental en *litterae aureae*, por sus características paleográficas, el sistema de escritura así como el tipo de mármol del soporte confirma una datación augustea⁹¹ y fija en esta época la fecha de construcción del teatro. A partir del estudio epigráfico y

⁸⁹ Cfr. M. Mayer, A. Álvarez, e I. Rodà, *La importancia del mármol en época romana. El ejemplo de Ventimiglia y su contraposición con el litoral norte de la Tarraconense*, en *Quaderni di Studi Lunensi* 10-12, 1987, p. 497-523.

⁹⁰ Cfr. H. V. Hesberg, *Konsolengeisa de Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Maguncia, 1980, p. 211, fig. 36, 2.

⁹¹ En contra, Angelelli : «le cui caratteristiche epigrafiche non contrastano certo la datazione proposta (sc. época tardo antigua)» y «Ulteriori spunti di riflessione sono infine offerti dai restauri antichi individuati in più di un momento successivo alla realizzazione del rivestimento marmoreo in *opus sectile* dell'orchestra, ossia dopo il terzo quarto del IV secolo. Una conferma di questa cronologia tarda sembra peraltro fornita dal riutilizzo del frammento della monumentale iscrizione dedicatoria menzionante il rifacimento del *podium* – anch'essa riconducibile alla fase decorativa di età tardoantica – che difficilmente possiamo immaginare rimossa, fatta a pezzi e rimpiegata a breve distanza dalla sua posa in opera» en Angelelli 2002, p. 344 y 349.

Fig. 19 – Cornisa de la *scaenae frons*.

de las conclusiones arrojadas por el análisis arquitectónico proponemos las dos décadas anteriores a la Era como marco cronológico de la construcción del edificio.

La misma inscripción y la presencia del orden dórico ficticio en las *basilicae* complica el proponer una cronología de época tardorrepublicana o de primera década augustea, como se ha hecho a partir del análisis tipológico de la técnica edilicia⁹². De ser así, estos arcos, serían anteriores a los de las fachadas de los teatros de Marcelo y Balbo en Roma. Y del mismo modo, de aceptarse para el teatro dicha datación, la presencia de mármol africano, «giallo antico» y lunense sería también bastante anterior a la finalización del foro de Augusto⁹³. En consecuencia, creemos improbable una datación tan alta para el edificio.

Proponer para el teatro una cronología de época augustea posterior a la Era encuentra, por otro lado, cierto tipo de dificultades atendiendo al

⁹² M. Verzár, *op. cit.* n. 7, p. 111-112, M. Fuchs, *op. cit.* n. 71, p. 76 y G. Tosi, *op. cit.* n. 2, p. 772.

⁹³ Cfr. P. Zanker, *Il foro di Augusto*, Roma, 1984; L. Ungaro, *Il foro di Augusto*, en M. De Nuccio, y L. Ungaro, *op. cit.* n. 87, p. 109-121.

desarrollo de la arquitectura del monumento. Que sea un edificio construido según el patrón romano, pero sin mostrar un modelo arquitectónico totalmente desarrollado⁹⁴ implica que el teatro de Spoleto se debe insertar en la primera fase de experimentación de ese «patrón», junto con teatros vecinos como los de *Carsulae* e *Iguvium* o el de *Minturnae* en el Lazio, justo en el momento en que se está buscando abandonar, en los teatros construidos en llano, las soluciones funcionales de un teatro en ladera, es decir, sin un desarrollo total de la estratificación arquitectónica.

Este camino hacia la fase de definición total del modelo romano se desarrolla, como también demuestran algunos ejemplos provinciales fechados en las dos décadas finales de s. I a.C.⁹⁵, contemporáneamente al periodo de finalización de los teatros de Marcelo y Balbo en el Campo de Marte.

En alta época augustea se construyó en *Umbria* uno de los edificios teatrales que mejor expresan la nueva idea que el *Princeps*, su entorno y las oligarquías locales se habían forjado del carácter representativo de los teatros del Campo de Marte⁹⁶. Este carácter será decisivo en la situación urbana de teatros como el spoletino que, como señalaba P. Gros, pertenecen con claridad al primer urbanismo imperial, cuando se comienza a dotar a los edificios teatrales de un nuevo significado urbano, insertándolos justo en el centro de las ciudades⁹⁷.

Se construyó en *opus vittatum* y *opus reticulatum*⁹⁸ en su fase original. Su estructura arquitectónica se debió renovar muy sumariamente

⁹⁴ Como muestran de un modo más rotundo otros teatros centroitalícos augusteos como el de Teramo y algunos teatros provinciales. *Vid. Infra*.

⁹⁵ Como muestran los teatros de Cherchell en el norte de África y sobre todo Arlés en Francia, *Vid.* P. Gros, *L'architecture romaine* I, París, 1996, p. 291 y Córdoba en España, *Vid.* A. Ventura, *Edificios de espectáculo*, en Duprè X (ed.), *Las capitales provinciales de Hispania. I Colonia Patricia Corduba*, Roma, 2004, p. 63-80.

⁹⁶ «A Spoleto, Ferento, Grumento, *Alba Fucens*, Bologna, costruzioni teatrali si orientano sulle ripartizioni geometrizzate delle vecchie scacchiere urbane e nella selezione delle aree centrali mostrano un adeguamento ideologico delle comunità locali alle scelte architettoniche della stessa Roma : sono opere che dimostrano, nella difficoltà dell'inserimento di vaste planimetrie in contesti che è lecito supporre già stratificati in un *continuum* d'uso, una volontà di immagine che forse supera le disponibilità economiche e le stesse esigenze civiche». P. Sommella, *Italia antica. L'urbanistica romana*, Roma, 1988, p. 154.

⁹⁷ P. Gros, *Les théâtres en Italie au I^{er} siècle de notre ère : situation et fonctions dans l'urbanisme impérial*, en *L'Italie d'Auguste à Dioclétien*, Roma, 1994, p. 303 (*Collection de l'École française de Rome*, 198).

⁹⁸ Cfr. M. Torelli, *op. cit.* n. 71, p. 142 : «...il trionfo incontrastato dell'opera reticolata, che nei programmi edilizi di Augusto e dei suoi collaboratori e generali trova applicazione costante, nei muri di sostegno come nei paramenti a vista....».

con el paso del tiempo, sin que se detecten grandes reformas estructurales hasta el s. IV d.C.

La utilización simultánea de ambas técnicas en época augustea está sobradamente atestiguada, así como la combinación de ambas con *opus latericium*⁹⁹. Dentro de la gran difusión de la utilización de estas técnicas se debe resaltar su uso en el teatro de *Carsulae*, como paralelo edilicio muy cercano y coetáneo al teatro de Spoleto. El sector central del muro del *aulaeum* del teatro de *Carsulae* está realizado en *opus reticulatum* y las esquinas y caras laterales en *opus vittatum*, como los muros de la galería anular superior del teatro de Spoleto. También en *Carsulae*, en el *aditus maximus* se utilizan a la vez las dos técnicas; en el tramo cubierto por la bóveda se usa el *opus reticulatum*, y en el recorrido abierto el *opus vittatum*, la misma alternancia que se observa en el ambulacro inferior del teatro spoletino.

La tipología del *hyposcaenium*, del foso del *aulaeum* y de los huecos para el encastre de los postes del mismo, confirman del mismo modo la cronología augustea propuesta. Según E. Frezouls, el foso del *hyposcaenium* del teatro spoletino se inserta dentro de una tipología muy precisa, a la que pertenece también el del teatro de Ostia. El sistema constructivo aplicado ya se ve en los teatros de Gubbio y Volterra y se generaliza sobre todo en época augustea, continua en la primera mitad de s. I d.C. y decae definitivamente a partir de la segunda mitad del mismo¹⁰⁰.

En cambio, el teatro de Spoleto, no aparenta ser un edificio tan «romano» en términos decorativos como lo es en cuestiones puramente arquitectónicas, atendiendo a la sencillez de su fachada semianular externa, como ocurre en otros teatros augusteos contruidos «en llano» como el de *Saepinum*. Pero a decir verdad éste es un factor impuesto en más por los condicionante topográficos del enclave del edificio que por una injustificable lejanía con respecto a las fachadas de órdenes arquitectónicos de los teatros de la *Urbs*. Prueba de que en Spoleto estaba plenamente asumido e incorporado el sistema de arcadas con ordenes arquitectónicos de los teatros de Roma son los frentes que decoran los accesos laterales del teatro, verdaderas fachadas del edificio.

En la misma moda decorativa, apegada a los cánones romanos, se debe entender la presencia del mármol en el edificio; el teatro de Spoleto, co-

⁹⁹ Basta como paralelo la fase augustea de los muros de la *cella* del Templo de la Fortuna Augusta en Pompeya, donde se utiliza simultaneamente el *opus reticulatum* y el *opus vittatum* como en *Carsulae* y en *Spoletium*.

¹⁰⁰ E. Frézouls, *op. cit.* n. 71, p. 382.

mo otros teatros de época augustea, entre los cuales el de Itálica¹⁰¹, se decoró originariamente con una notable presencia de mármol. A la decoración original augustea del teatro pertenece la inscripción en mármol africano con letras de bronce dorado, las placas de mármol de Luni que revisten el *murus pulpiti* y las del mismo *marmor luculleum* que se reutilizaron junto con la inscripción en la pavimentación de la *orchestra* del teatro en el s. IV d.C. Ésta se debió surtir de los revestimientos marmóreos del edificio, probablemente los del *podium cum ornamentis*¹⁰² que sostenía el frente escénico. Esta nueva *orchestra* tardía se construye fundamentalmente con mármoles tan típicamente augusteos como el «giallo antico», el africano y el lunense, los mismos que, entre otros, se utilizan en la decoración del Foro de Augusto en Roma¹⁰³.

Mención aparte merece la presencia en la misma del «verde antico» de Tesalia, prodecendente de una segunda marmorización menor del edificio.

Una prueba consistente de que el teatro se concibió marmorizado desde un principio es la misma inscripción conmemorativa. Pero del mismo modo, la presencia entre el material recuperado en las excavaciones de las columnas y cornisas originales del edificio¹⁰⁴, en caliza local, confirma que el frente escénico nunca se sustituyó. Este dato es un indicio para considerar que el teatro original ya tenía la suficiente cantidad de mármol como para no tener que renovar, substancialmente, el frente escénico.

Los évérgetas de Spoleto fueron altamente sensibles al fenómeno de la difusión del mármol como elemento decorativo y su adhesión al programa edilicio promovido por el *Princeps* se manifestó de forma notoria. A imitación de las grandes empresas urbanísticas de Roma, erigieron en su ciudad, decorado con mármol africano e ilustrado con letras de bronce, un *theatrum lapideum* para escenario privilegiado de representación del nuevo orden político. La inscripción del teatro de Spoleto, por sus características, es en la actualidad un *unicum* dentro de la edilicia teatral italiana.

¹⁰¹ El teatro augusteo de Itálica se decoró probablemente con mármoles de colores importados desde sus primeros momentos de vida. Destaca en el mismo, como en el de Spoleto, el empleo del mármol africano, que en el caso hispano se utilizó para el *balteus*. Vid. I. Rodà, *op. cit.* n. 30, p. 155-182.

¹⁰² Vid. *supra*. Contexto arqueológico : la placa, el *podium* del teatro y el uso epigráfico de la palabra.

¹⁰³ Vid. L. Ungaro, *op. cit.* n. 87, p. 109-121.

¹⁰⁴ Von Hesberg las adscribe a la primera mitad de s. I. d.C., siguiendo la cronología propuesta entonces para el teatro y matiza que por sus características estilísticas no se puede precisar más su datación. Vid. H. v Hesberg, *op. cit.* n. 89, p. 211 y fig. 36, 2.

En el contexto de las fases edilicias del teatro hay que subrayar la existencia de una inscripción – *CIL XI 7872*¹⁰⁵ – que testimonia una primera reforma en época julio-claudia, lo que implica que el edificio ya estaba construido y dedicado para esa época. Sobre el lugar de actuación de esta importante reforma es difícil precisar conclusiones, pero la recuperación en las excavaciones dirigidas por U. Ciotti de dos retratos adscribibles al final del principado de Calígula o principios del de Claudio¹⁰⁶, inducen a datar esta reforma en dicho margen cronológico.

Las reformas de mayor entidad en el teatro acaecen en el tercer cuarto de s. IV d.C. A partir de un exhaustivo análisis del pavimento, C. Angelelli ha propuesto la citada cronología¹⁰⁷. Pero probablemente no sólo se construye en este momento el muro que cierra la *orchestra* apoyándose en el *balteus* de «verde antico» y se repavimenta la misma; en este momento quizás se puede insertar la remodelación del acceso al cuerpo basilical oriental.

Las continuas lesiones estructurales, que debieron conducir el teatro a la ruina, debieron aparecer desde los primeros momentos de su vida, pero no fueron lo suficientemente graves como para tener que reconstruirlo. Prueba de que la grieta de 90 cm, que dividió en dos partes la cávea, se originó con lentitud, es que jamás se rellenó de *opus caementicium* con el fin de frenar la separación de las dos partes del teatro. El hecho de que esa grieta estuviese siempre vacía, denota que fue la causa del abandono del monumento. Entre sus efectos, además de la separación de la cávea en dos partes y del hundimiento de una parte de la misma, está el derrumbe de toda la *summa cavea* y de parte de las dos galerías anulares superpuestas del teatro, que nunca pudo seguir funcionando en esas condiciones.

Las cautelas que Traversari mostraba en relación con la verdadera existencia de la «colimbeta»¹⁰⁸, todas las remodelaciones existentes, las características del nuevo pavimento tardío, la falta de estructuras consistentes para contener agua en la *orchestra*, así como de una estructurada red de canalización de agua para tal fin, deben motivar a indagar sobre el verda-

¹⁰⁵ L. Sensi, *op. cit.* n. 78, p. 291-303.

¹⁰⁶ Uno de Augusto «tipo *Actium*» y otro de un varón tardorrepblicano, asimilable a los retratos de Cesar. Vid. P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus*, en *AbhGöttingen* 85, 1973, 23 y M. Fuchs, *op. cit.* n. 71, p. 76.

¹⁰⁷ Para el muro de sostén construido en el acceso oriental, la canalización y la fuente tan sólo se puede apuntar una cronología posterior a la fundacional y un carácter de reformas, sin poder precisar nada más sobre su datación precisa. En el curso de los siglos II o III se debió dotar al teatro de nuevos elementos marmóreos, entre los cuales, el *balteus* de «verde antico» que dividía *proedria* e *ima cavea*.

¹⁰⁸ Cfr. G. Traversari, *op. cit.* n. 68, p. 145.

dero uso que el teatro adquiere desde la segunda mitad de s. IV, momento en el que el edificio debió tener una utilización continuada, distinta y para nada marginal, hasta que se comienza a expoliar.

Es a partir de un momento impreciso de época tardía cuando el teatro debió comenzar a ser saqueado. En la zona de la *basilica* oriental colindante con el *proscenium* se constata la presencia de un muro construido con grandes bloques de expolio, que remodelaría de algún modo este sector en una fase posterior, ya de clara degradación y pérdida de funcionalidad del monumento¹⁰⁹.

En el mismo clima, sin que podamos precisar funcionalidad alguna, se debió expoliar casi en su totalidad el cuerpo constructivo del frente escénico, del que tan sólo quedan unos cuantos bloques de caliza local en el sector occidental. En el centro del mismo, en la exedra semicircular que enmarcaba la *valva regia*, se construyeron dos muros formando ángulo, que conservan el mortero del revestimiento parietal, que excluyen la existencia por entonces del aparato decorativo de la escena. Para su construcción se debió proceder al arranque y expolio de los bloques pétreos que conformaban el cuerpo estructural de la *scaenae frons*.

Evérgetas spoletinos y el teatro

La fortuna ha hecho que entre la documentación epigráfica relativa a esta ciudad umbra, que encuentra su época de mayor esplendor precisamente entre los siglos I y II d.C. – aunque también en el s. IV¹¹⁰ –, se encuentren importantes evidencias que relacionan el edificio teatral con la *gens Succonia* y con los *Calvisii Sabinii*, ilustre familia consular de origen spoletino.

Luigi Sensi revisaba dos décadas atrás la importante inscripción julio-claudia *CIL* XI 7872¹¹¹, y planteaba la más que probable participación de *L. Succonius* en una reforma del teatro de la ciudad. Propuso que este personaje fuera el padre del homónimo *quattuorvir* de Spoleto y *procurator ad idios logos* en Alejandria¹¹². Para ello, argumentaba la reintegración en la línea 5 de la palabra *theatrum*¹¹³, entre otras razones por la aparición en la lí-

¹⁰⁹ Este muro, que no existe en la actualidad, es claramente apreciable en las fotografías publicadas en el trabajo de síntesis de Ciotti. *Vid.* Ciotti 1960, p. 11.

¹¹⁰ *Vid.* C. Pietrangeli, *Memorie spoletine a Roma*, en *Spoletium*, 15, 1971, p. 11-24 y S. Panciera, *Un protettore di Spoleto*, en *Spoletium* 34-35, 1990, p. 11-20.

¹¹¹ L. Sensi, *op. cit.* n. 78, p. 291-303.

¹¹² *CIL* XI 7868 L. Sensi, *op. cit.* n. 78, p. 300.

¹¹³ [--- theatru?]m pecunia sua r[estituit? ---].

nea 12 de la fórmula con la palabra *scaena*¹¹⁴, que enlazaba directamente con las actividades desarrolladas en el edificio a través de los *scabillarii*, los actores músicos encargados de marcar el ritmo con el instrumento llamado *scabillum* para el baile, el mimo, la recitación o el canto de los personajes en escena.

El *collegium* de los *scabillarii* en Spoleto se configuraba en cuatro decurias, llamadas *veteres* en los textos epigráficos¹¹⁵. La importancia de este colegio de actores y músicos llegó a ser notable, como se desprende del número de decurias que lo conformaba, así como por el hecho de que se encuentren entre sus patronos personajes de alto rango. Un primer epígrafe atestigua la erección de una estatua en honor de *M. Septimius Septimianus*, *patrono*, datado a fines del I d.C. inicios del II d.C.¹¹⁶. Este individuo de origen spoletino fue en su municipio *quattuorvir* y *praefectus fabrum* en Roma.

Un segundo monumento, inscrito también en el pedestal de una estatua, fue erigido en la vecina Trevi para otro *patronus*, también *quattuorvir*¹¹⁷. El personaje en cuestión es *L. Succonius Priscus*, perteneciente a la *gens* *Succonia* de la que se encuentran en Spoleto varios epígrafes que la relacionan con el teatro de la ciudad, aunque su pertenencia a la tribu palatina lo delata como hijo de un liberto de dicha familia que hizo fortuna. Empezó *Priscus* su *cursus honorum* en el municipio de Trevi, donde llegó a desempeñar todas las magistraturas (*quattuorvir*, *quaestor aerarii*, *pontifex*), siendo honrado por las corporaciones ciudadanas. Sin embargo, dada su pertenencia a la *gens* *Succonia*, tan asociada al teatro de Spoleto, es de suponer que el monumento al *quattuorvir* de Trevi por parte de las decurias spoletinas sea debido a una actuación evergética de *Priscus* a favor de las actividades teatrales en Spoleto, según una costumbre que debía estar arraigada en la familia, tal como lo demuestran otros epígrafes spoletinos¹¹⁸. Efectivamente, la cronología invita a relacionar este *Priscus* de origen libertino con alguno de los *Lucii Succonii* conocidos epigráficamente en Spoleto. Además, una mujer, *Succonia Antistiana*, familiar directa de estos mismos *Lucii Succonii*, aparece también en un fragmento de inscrip-

¹¹⁴ [---]a *scaena* HS XXX[---].

¹¹⁵ G. Prosperi Valenti, *L'esistenza degli scabillarii nell'area spoletina attraverso le testimonianze epigrafiche*, en *Spoletium* 25-26, 1981, p. 80-83. La autora fecha la formación del *collegium scabillariorum* en Spoleto de la segunda mitad del s. I d.C. hasta no más del fin del II d.C.

¹¹⁶ CIL XI 4813 = ILS 5272. Vid. G. Prosperi Valenti, *op. cit.* n. 115, p. 81.

¹¹⁷ CIL XI 5054 = ILS 5271.

¹¹⁸ Cfr. CIL XI 7872 y CIL XI 7873.

ción hallada en el teatro¹¹⁹. En el texto se puede deducir que ella deja en herencia a sus conciudadanos una parte de sus terrenos y una elevada cantidad de dinero. Pensamos que dicha cantidad fuera probablemente destinada a las *IIII decuriae scabillariorum*, como ya hiciera anteriormente su padre o abuelo¹²⁰.

De los testimonios presentados se infiere, pues, la importancia de las intervenciones evergéticas, no sólo de aquéllas relacionadas directamente con la construcción del edificio, sino especialmente también de las actividades propiamente artísticas, como el patrocinio de asociaciones de actores, en este caso de las importantes y prestigiosas cuatro decurias spoletinas de *scabillarii*¹²¹. Esta asociación a su vez levantó a sus patrones estatuas honoríficas, e incluso fuera de Spoleto, como es el caso de *Priscus*, el miembro de la *gens Succonia* que desempeñó la magistratura máxima en Trevi y en cuyo teatro probablemente tuvieron la oportunidad de actuar.

Estos dos testimonios epigráficos fueron los que ayudaron a E. Bormann, primer editor de *CIL* XI 7872, a integrar en la línea 10 [--- *decuriis IIII scabillar(iorum) veteribus*] a *scaena*¹²². Esta lectura ha sido unánimemente aceptada y, como se ha dicho anteriormente, ha servido para argumentar una reforma en época julio-claudia *de pecunia sua* en el teatro por parte de los *Succonii*, probablemente por parte de uno de los más destacados miembros de esta familia.

Precisamente en esta misma inscripción aparece mencionado también un miembro de la spoletina familia de los *Calvisii Sabini*. Se trata de *P. Calvisius Sabinus Pomponius Secundus*, el que fuera cónsul en el 44 d.C.¹²³ Aparte de su carrera política, Pomponio Secundo es también conocido por ser un reputado literato entre sus contemporáneos, hasta el punto de ser elogiado por Quintiliano y por quien fuera su pupilo y posterior biógrafo, Plinio el Viejo. Compuso pretextas y atellanas e incluso fueron representa-

¹¹⁹ En la línea 14 de *CIL* XI, 7872 se puede leer [---] *ci Succonia fi[lia]---*. Cf. Sensi, L., *Correzioni*, 297-298, y nota 20a.

¹²⁰ *CIL* XI, 7873.

¹²¹ G. Prosperi Valenti, *op. cit.* n. 115, p. 83.

¹²² L. Sensi, *op. cit.* n. 78, p. 296.

¹²³ Desarrolló su carrera entre los principados de Calígula y Claudio, siendo cónsul en el 44 d.C. Legado en Germania Superior y vencedor de los *Catti*. Su hermano fue Quinto Pomponio, cónsul en el 41 d.C. *PIR*, P 653; R. Syme, *Domitius Corbulo*, en *JRS* XX, 1970, p. 31-32 y L. Sensi, *op. cit.* n. 78, p. 297. Sobre *Calvisius Sabinus*, gobernador de la Hispania Citerior y su familia, vid. G. Alföldy, J. M. Abascal y R. Cebrián, *Nuevos monumentos epigráficos del foro de Segobriga, I. Inscripciones votivas, imperiales y de empleados del estado romano*, en *ZPE*, 143, 2003, p. 255-274.

das en Roma en época de Claudio, quien incluso tuvo que defender con un edicto los ataques en el teatro al poeta por parte del público asistente¹²⁴.

Es la única mención conocida de Pomponio Secundo en Spoleto, y en ella aparece claramente asociado a algo realizado en su nombre¹²⁵. Este hecho induce a proponer que la evergesía realizada en el teatro de Spoleto por parte de *L. Succonius* así como su patronato de las cuatro decurias de *scabillarii* pudiera estar relacionada también con esta vertiente literata del ilustre senador spoletino. Es posible pensar, junto con Luigi Sensi, en representaciones de las obras de Pomponio Secundo en el teatro de su ciudad de origen. No sería incongruente, pues, establecer una relación directa de clientela entre el *eques Succonius* y el senador *Calvisius Sabinus*, especialmente en un momento en que despega la carrera a escala estatal del primero y está más que consolidado el prestigio en estos altos niveles del segundo.

Es muy difícil definir con precisión la reforma a la que alude el epígrafe de *L. Succonius*, pero al menos sabemos con certeza que en época julio-claudia el teatro ya estaba construido y que fue objeto de una remodelación que afectó al programa escultórico¹²⁶. Llegados a este punto, se debe considerar en qué medida fue grande el peso social de la *gens Calvisia* en Spoleto, dadas sus fuertes vinculaciones con Roma.

Un miembro destacado de esta familia, *C. Calvisius Sabinus*, se destacó por su amistad con Julio César¹²⁷, y fue cónsul en el 39 a.C., junto con *L. Marcus Censorinus*, amigo también del *dictator*. A propósito de esto, se encuentra en Spoleto un pedestal de estatua que honra a *Calvisius* como *patronus, consul, VIIvir epulorum* y *curio maximus* dedicado precisamente a la *Pietas* del ilustre spoletino¹²⁸. Si se identifica el personaje con el cónsul del 39, se trataría de su reconocimiento público como *amator patriae* concedido por el mismo Augusto a su lealtad política en memoria de César¹²⁹. La mención al consulado nos ofrece un término *postquem* para el momento de apogeo de la familia Calvisia, y la referencia al patronato de la ciudad, así como a su nombramiento como *curio* máximo hacen de este perso-

¹²⁴ Tac., *Ann.*, XI, 13; De sus obras se conocen fragmentos muy pequeños y dos títulos, *Aeneas* y *Atreus*. Cfr. E. Paratore, *La letteratura latina dell'età imperiale*, Milán, 1969, p. 126.

¹²⁵ Línea 11 : [--- no]mine P(ubli) Calvisi Sabi[ni Pomponi Secundi ---].

¹²⁶ Vid. *supra*.

¹²⁷ Münzer, *Calvisius* (n. 13), en *RE*, (1897).

¹²⁸ *CIL* X 4772 = *ILS* 925.

¹²⁹ El propio Augusto se detuvo en la ciudad, en el 43 a.C., donde realizó un sacrificio previo a la batalla de Módena.

naje el miembro más destacado de la ciudad en época augustea¹³⁰. En consecuencia, la *gens Calvisia* formó parte del grupo de familias spoletinas estrechamente implicadas en el nuevo régimen, una de cuyas manifestaciones más evidentes fue la remodelación urbanística de la ciudad. La construcción del teatro representa precisamente una de las iniciativas más sobresalientes de la nueva era.

Es razonable pensar que la *gens Calvisia*, si no el propio cónsul del 39 a.C. como *curio maximus* del ordo local, hubiera tenido relación directa con el proyecto del teatro. El pedestal julio-claudio de los *Succonii* con el testimonio de su intervención en el edificio y su relación con las decurias de *scabillarii* ratificaría posteriormente la fuerte vinculación de ambas familias en el escenario privilegiado y simbólico que es el teatro. Proponemos así una relación de clientela, al menos en época julio-claudia, entre la familia ecuestre de los *Succonii* respecto a la senatoria *Calvisia*, y en este sentido podría entenderse la acción realizada por *Lucius Succonius in nomine P. Calvisii Sabini*. Además, teniendo como elemento común el teatro y considerando el gusto literario del senador, es posible que el *eques* organizara, tal vez en su calidad de *quattuorvir i.d.*, unos *ludi scaenici* que incluyeran representaciones dramáticas, quizá obra del propio Pomponio Secundo. Por último, la vinculación de los *quattuorviri Succonii* de Spoleto y de Trevi con las decurias spoletinas de *scabillarii*, tal como prueban los epígrafes antes comentados, aporta también luz sobre la influencia de esta *gens* en la zona, incluso favoreciendo al *collegium scabillariorum* de Spoleto más allá del propio municipio.

Dada la importancia en el municipio de los *Calvisii Sabini* y la situación privilegiada de *C. Calvisius Sabinus* en la Roma altoaugustea, proponemos, con la debida cautela ante la falta de más datos, que fuera el nombre de esta ilustrísima familia el que se hallara en la parte perdida de la inscripción pavimental del teatro de su ciudad, probablemente el del mismo *C. Calvisius Sabinus* como *patronus*. El mismo rango y elevado prestigio de la familia, así como su cercanía al círculo de Augusto, justifican su nombre inciso en *litterae aureae* sobre *marmor luculleum*.

El teatro de Spoleto representa perfectamente el continuo afán de las clases dirigentes en igualar el esplendor de Roma, y ese acercamiento a la *aurea Roma* augustea vería su plasmación más evidente en la utilización de

¹³⁰ Otros miembros destacados de Spoleto también fuertemente relacionados con César fueron honrados por el propio Augusto. Es el caso de *C. Oppius*, del círculo personal de César, probablemente co-autor de alguno de sus *commentarii*, y que mereció también un pedestal en su ciudad de origen mandado levantar por Augusto en nombre del senado de Roma en ocasión de su estancia en la ciudad (*CIL* 11, 4812).

letras doradas sobre mármol africano, referencia inmediata a la *aurea aetas* y los *aurea aedificia* de la *Urbs* : en palabras de G. Alföldy :

La munificencia de los ricos y poderosos a favor de sus compatriotas motivada por el deseo de autorepresentación y prestigio, llegó a ser uno de los *ar-cana imperii*, una de las condiciones principales que posibilitaban la monumentalización y al mismo tiempo el funcionamiento de las comunidades urbanas¹³¹.

Antonio MONTERROSO
Diana GOROTIDI

ABREVIATURAS

Angelelli 2002 = C. Angelelli, *Il pavimento in opus sectile marmoreo del teatro romano di Spoleto*, en *AISCOM*, VIII, 2002, p. 341-155.
Ciotti 1960 = U. Ciotti, *Il teatro romano di Spoleto*, en *Spoletium*, X, 1960, p. 9-26.
Morigi 2002 = A. Morigi, *Spoleto romana. Topografia e urbanística*, Oxford, 2003, p. 93-103 (*Bar. Int. Series. Suppl.*, 11469).

¹³¹ G. Alföldy, *Evergetismo en las ciudades del imperio romano*, en *La ciudad en el mundo romano. Actas del XIV congreso internacional de arqueología clásica*, I, Tarra-gona, 1994, p. 64.

APÉNDICE

INSCRIPCIONES PAVIMENTALES CON *LITTERAE CAELATAE*

<i>Asisium</i>	AE 1981, 317	<i>forum</i>	c. 30 a.C.
<i>Ferentinum</i>	CIL I ² , 1527 = CIL X, 5847 = ILLRP, 587	<i>forum</i>	a. q. 30 a.C.
<i>Roma</i>	CIL VI, 37068	<i>forum</i>	12 a.C.
<i>Saguntum</i>	CIL II ² /14, 374	<i>forum</i>	10 a.C. - 10 d.C.
<i>Lepcis Magna</i>	S. Aurigemma, <i>Africa Italiana</i> , VIII, 1941, p. 10 e p. 20, fig. 11; IRT, 520; AE, 1948, 9	<i>forum vetus</i>	4 o 5 d.C.
<i>Pompei</i>	A. Sogliano, <i>Mem. Lincei</i> , 1925, p. 252	<i>forum</i>	augustea
<i>Italica</i>	CILA II, 383	<i>theatrum</i>	augustea
<i>Carthago Nova</i>	S. Ramallo Asensio, P. San Martín Moro y E. Ruíz, <i>Teatro romano de Cartagena. Una aproximación preliminar</i> , en <i>Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de Arquitectura romana</i> , 2, 1993. p. 83.	<i>theatrum</i>	augustea
<i>Spoletium</i>	Ciotti, U., <i>Il teatro romano di Spoleto</i> , en <i>Spoletium</i> , 7, 1960, p. 17; Angelelli, C., <i>Il pavimento in opus sectile marmoreo del teatro romano di Spoleto</i> , en <i>AIS-COM VIII</i> , 2002, p. 348-349.	<i>theatrum</i>	augustea
<i>Terracina</i>	Lugli, <i>Forma Italiane I</i> , 1, 1, <i>Anxur Terracina</i> . Roma 1926, p. 85-87, fig. CIL X, 6306	<i>forum Aemilianum</i>	augustea
<i>Veleia</i>	CIL XI, 1184	<i>forum</i>	augustea
<i>Segobriga</i>	Abascal, J. M., Alföldy, G. y Cebrián, R., <i>La inscripción con letras de bronce y otros documentos epigráficos del foro de Segobriga</i> , en <i>AEspA</i> 74, 2001, p. 117-130.	<i>forum</i>	Inicios s. I d.C.
<i>Iuvanum</i>	V. Cienfarani, <i>Enc. Arte antica</i> , 1961. AE 1995, p. 392.	<i>forum</i>	Julio-claudia
<i>Saepinum</i>	V. Cienfarani, <i>III CIEGL</i> , Roma 1959, p. 375-376, tav. XLVIII 1; AE 1959, 276.	<i>forum</i>	No posterior a la 1ª mitad de s. I d.C.
<i>Hippo Regius</i>	L. Leschi, <i>Algérie antique</i> , París 1952, tav. 13; E. Marec, <i>Le forum d'Hippone</i> , en <i>Libyca</i> II, 1954, p. 363-416; Id., <i>Hippone la Royale</i> , Alger 1954, p. 70-79, fig. 38; AE 1949, 46.	<i>forum</i>	77/78 d.C.
<i>Madauros</i>	St. Gsell y C. A. Joly, <i>Mdaourouch</i> , Alger-París 1922, p. 58-59.	<i>forum</i>	Inicios s. III d.C.