

LA SCAENAE FRONS DEL TEATRO DE TARRACO. UNA PROPUESTA DE RESTITUCIÓN

Ricardo Mar, Joaquín Ruiz de Arbulo,
David Vivó, Javier Domingo y Marc Lamud

“Prácticamente el teatro romano de Tarragona no existe, y no podemos acudir a comprobar los elementos de juicio que la erudición de los referidos excavadores no se descuidó, por fortuna en anotar y transmitirnos cumplidamente”

(Ventura, S., 1943: *El Teatro Romano de Tarragona, Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, Madrid, 202).

La desgraciada historia reciente de los restos del teatro romano de Tarragona, descubierto en 1885 y excavado entre los años 1892-1906, motivaría esta amarga cita redactada en 1943 por Samuel Ventura, entonces director del Museo Arqueológico Provincial de Tarragona (MAPT). Los restos del teatro romano habían sido señalados por primera vez por B. Hernández Sanahuja en 1885 (Hernández y Morera, 1892), y fueron explorados por E. Morera y A. Del Arco entre 1892 y 1906 (Del Arco, 1906). En 1919, Colominas y Carbó efectuarían nuevos trabajos de excavación bajo la dirección de Puig i Cadafalch con importantes hallazgos de todo tipo (Puig i Cadafalch, 1923; 1934; Oliva, 1919). Pero en los años 1940, efectivamente, los restos del teatro se situaban en una propiedad privada, ocultos bajo los depósitos de una fábrica de aceites, y nada podía saberse sobre los mismos. Afortunadamente, para entonces muchos de los elementos aparecidos, fragmentos de arquitectura, esculturas, epígrafes y un magnífico altar de mármol, habían quedado ya bajo la custodia del Museo Arqueológico Provincial.

Finalmente, la fábrica de aceites fue trasladada en 1975 y los solares puestos en venta. Fue el momento de una nueva intervención arqueológica de urgencia realizada entre 1975 y 1977 por el MAP y su nuevo director S. Berges, que permitiría finalmente localizar la *orchestra* y primeras gradas del teatro hasta entonces ocultas bajo los pavimentos y depósitos de la fábrica. Desgraciadamente, buena parte del monumento había quedado ya absolutamente arrasado. Un intento de edificación sobre los restos del teatro pudo ser paralizado en 1977 a costa del inicio de un interminable pleito recurrido en todas las instancias judiciales posibles y que no ha tenido una sentencia final y definitiva hasta el año 2007, treinta años después (*Dossier Teatre 1977-79*; Mar, Roca y Ruiz de Arbulo, 1993). Por

ello, y aunque pueda parecer increíble, los restos del teatro romano de Tarragona todavía no han podido ser musealizados como merecen, siendo todavía hoy la gran asignatura pendiente en una ciudad cuyos restos romanos fueron declarados en el 2002 como Patrimonio de la Humanidad. Afortunadamente, desde el pasado año 2008 se han podido iniciar nuevos trabajos de adecuación dirigidos desde el Museo Nacional Arqueològic de Tarragona.

La ponencia sobre el teatro de Tarraco que S. Berges presentó en la primera reunión sobre *Teatros romanos de Hispania* celebrada en Mérida en 1980 puede considerarse la primera síntesis global sobre el monumento (Berges 1982). Igualmente importante fue la publicación anexa a dicha ponencia con el estudio de los ciclos escultóricos del teatro a cargo de E. Koppel (1982), más tarde incluidos en su estudio global sobre la escultura romana de Tarraco (Koppel, 1985, n. 1-43). Los principales epígrafes arquitectónicos del teatro y el altar aparecido en 1919 habían sido recogidos por G. Alföldy en sus *Römischen Inschriften von Tarraco* (RIT 48; 101; 112) y otro fragmento de friso epigráfico fue publicado posteriormente (*HEp* 5, 766).

Entre 1982 y 1984, por encargo del nuevo Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya y bajo la dirección de M. Roca, R. Mar y J. Ruiz de Arbulo, se realizaron nuevas campañas de documentación y excavación en el sector monumental anexo al teatro ligados a un anteproyecto museográfico de los arquitectos P. Robert, R. M. Puig y C. Sáez. Este anteproyecto se presentó en 1983 pero no llegó nunca a ejecutarse por dilatarse en los tribunales el interminable pleito judicial. Los resultados estratigráficos de estas campañas de los años 1980, especialmente importantes para la datación del teatro, se presentaron brevemente en esta misma sede de Cartagena en la anterior reunión de 1993 sobre *Teatros Romanos de Hispania* (Mar, Roca y Ruiz de Arbulo, 1993).

La datación estratigráfica del teatro, obtenida en un sondeo realizado contra la pared exterior de la basílica izquierda u occidental del edificio, precisa que su construcción tuvo que situarse necesariamente no más atrás del año ca. 10 a.C., ya que en las dos décadas anteriores (ca. 30 - 10 a.C.) fue construida en realidad una gran *porticus* aparecida bajo los restos del

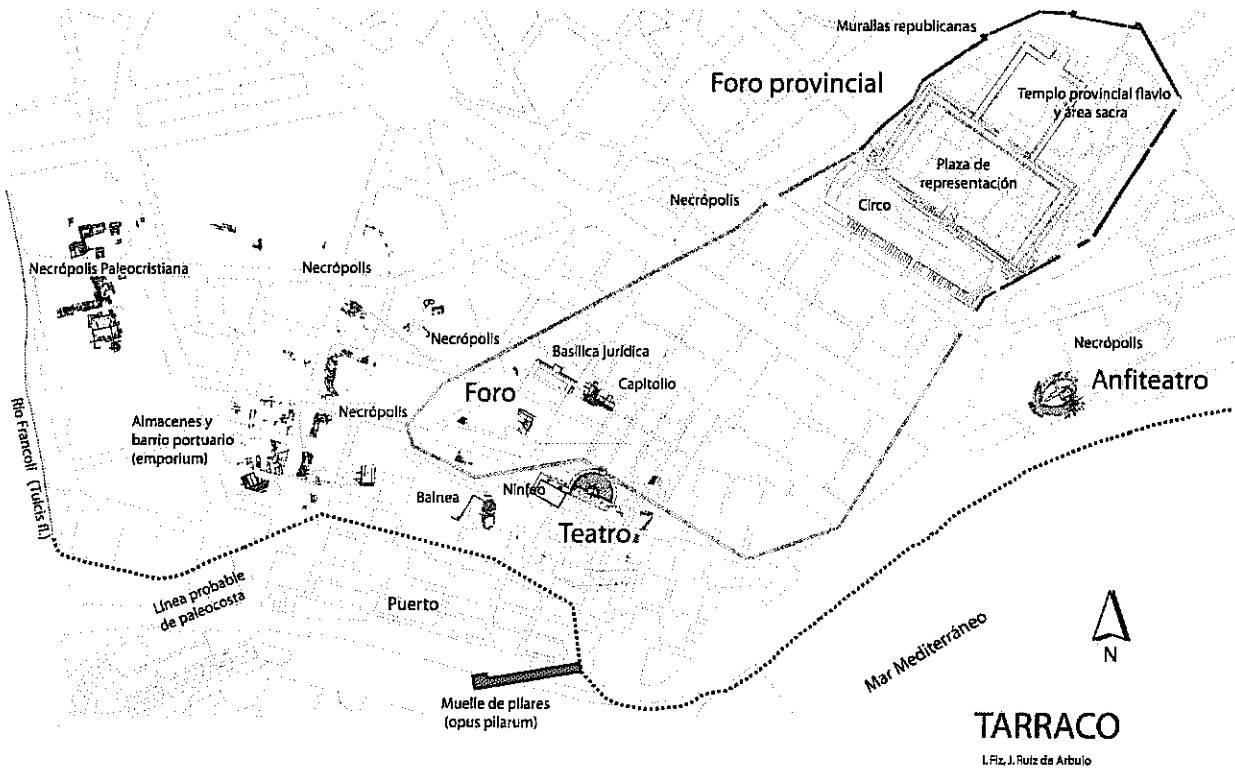


Fig. 1a. Planta de situación de los principales restos conocidos de la colonia Tarraco sobre la planta de la Tarragona actual.

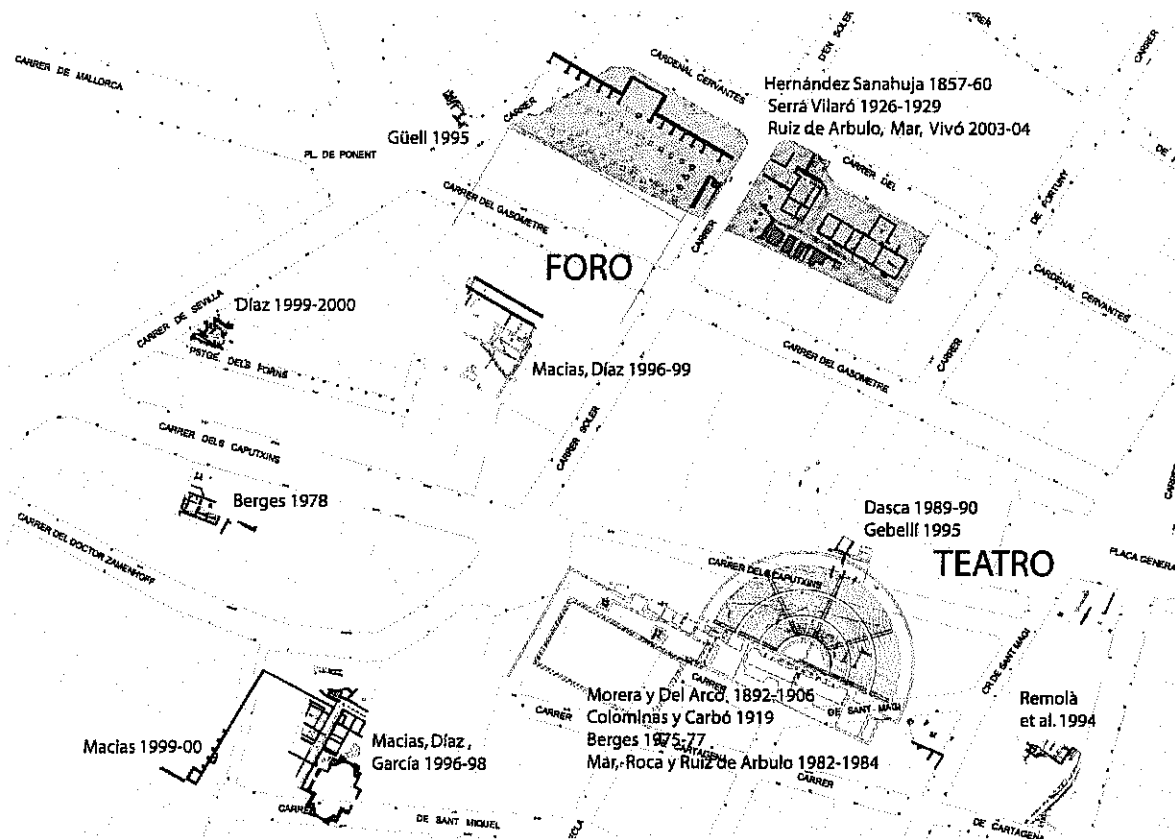
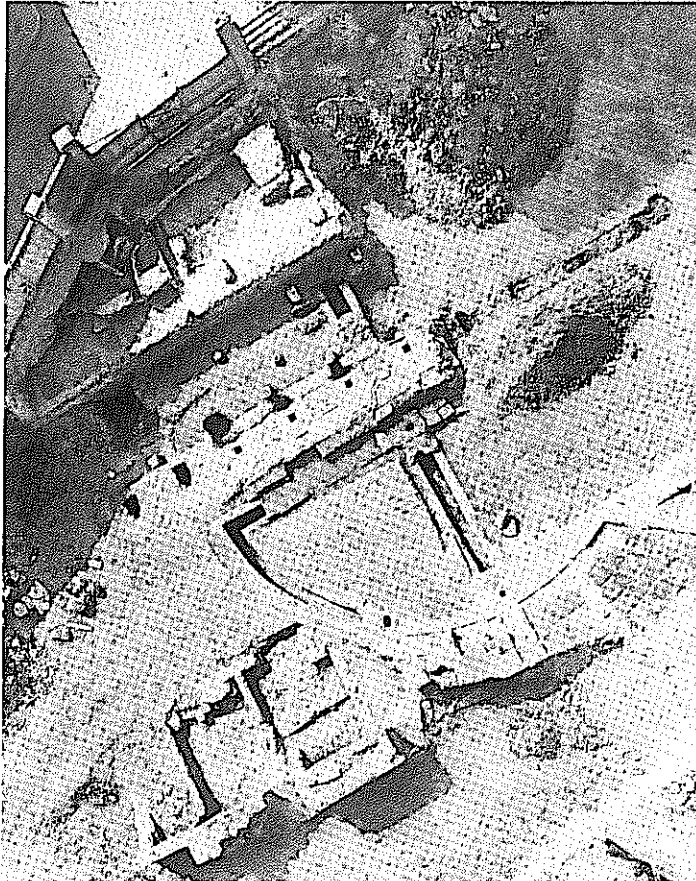


Fig 1b. Excavaciones realizadas en el teatro y foro de Tarraco y sectores anexo.



Figs. 2a y 2b. Vista vertical de los restos arrasados del teatro de Tarraco, ocultos durante años bajo los depósitos de una fábrica de aceites, durante las actuaciones de 1977 previas a dos proyectos de construcción en el solar (Dossier Teatre 1977-1979).



Fig. 3. Restos arrasados del teatro de Tarraco en 1977. Vista lateral mostrando el corte del proscaenium y la cimentación de la frons scaenae por un enorme depósito anexo (Dossier Teatre 1977-1979).

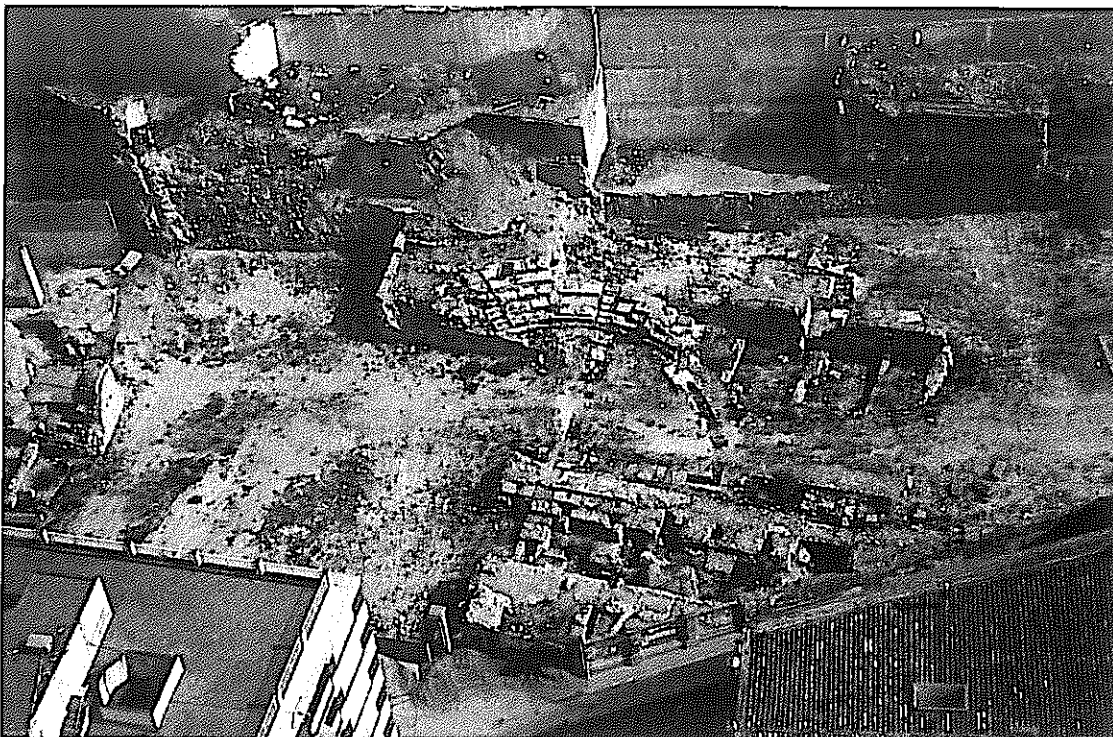


Fig. 4. Restos del teatro en estado de abandono durante los años 1980 mientras duraba el pleito judicial. Véanse los cortes de los distintos depósitos gigantescos de la fábrica de aceites arrasando toda la cavea y el extremo oriental completo del edificio teatral (foto Angel Rifa).



Fig. 5. Esculturas caídas verticalmente y elementos arquitectónicos aparecidos en la excavación del hiposcenio por S. Berges en 1976-77 (Berges 1982, lám. 14).

teatro. Este edificio portuario fue rápidamente amortizada, casi sin tiempo de uso, para construirse encima el nuevo teatro (Mar, Roca, Ruiz de Arbulo, 1993), y otro tanto debió ocurrir con algunas estructuras indeterminadas excavadas por S. Berges bajo el hiposcenio teatral (Berges, 1982, lám. 12). Los contextos cerámicos presentes en los rellenos de pavimentación de esta *porticus* portuaria contienen abundantes fragmentos ánforicos tardo-republicanos junto a los nuevos envases Tarraconense 1, Pascual 1, Dressel 28, Dressel 7/11, Haltern 70 y Lomba do Canho 67, además de las nuevas importaciones de terra sigillata aretina e itálica, cubiletos de paredes finas tardo-republicanos y augusteos, lucernas, cerámica común y de cocina. Estos materiales han sido presentados en una reciente reunión sobre los contextos cerámicos de época de Augusto celebrada en Barcelona en el 2007 (Ruiz de Arbulo, Roca, Mar, Díaz, en prensa). Dado el gran número y variedad de los materiales presentes permite una datación de gran fiabilidad en las décadas anteriores al cambio de Era.

Los elementos de la decoración arquitectónica del teatro, que ya recopilara A. Gimeno (1991) en su tesis doctoral, fueron estudiados de nuevo monográficamente por J. Domingo (2003) que leyó en la URV su tesis de licenciatura sobre la decoración arquitectónica

del teatro, analizando bajo la dirección de R. Mar un total de 142 elementos entre capiteles, fustes, basas, arquivadas, frisos, cornisas y molduras realizados en su mayoría en piedra calcárea local del Mèdol estucada y pintada. En las páginas siguientes, completaremos ahora igualmente las observaciones que sobre la decoración arquitectónica del teatro publicamos también en sede cartagenera en la reunión sobre *Decoración Arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente* (Ruiz de Arbulo, Mar, Domingo, Fiz, 2004).

Nuevas excavaciones realizadas en los años 80 y 90 en la c. Caputxins, encima del solar del teatro, resultaron especialmente importantes por haberse podido localizar una pequeña parte de la fachada superior del edificio y las cimentaciones de la *porticus in summa cavea* (Dasca, 1989; Gebellí, 2001). Por primera vez, se poseían datos arqueológicos para calcular las dimensiones totales del edificio. Un primer intento por situar en plano todas las intervenciones realizadas en el entorno del teatro fue realizada por I. Fiz en su tesis del año 2003 y han sido recientemente incluidas en la obra colectiva editada por J.M. Macías e I. Fiz sobre la planimetría arqueológica de *Tarraco* (Macías y Fiz, eds., 2009).

Todo este material está siendo ahora revisado y completado por R. Mar en un nuevo estudio en pre-

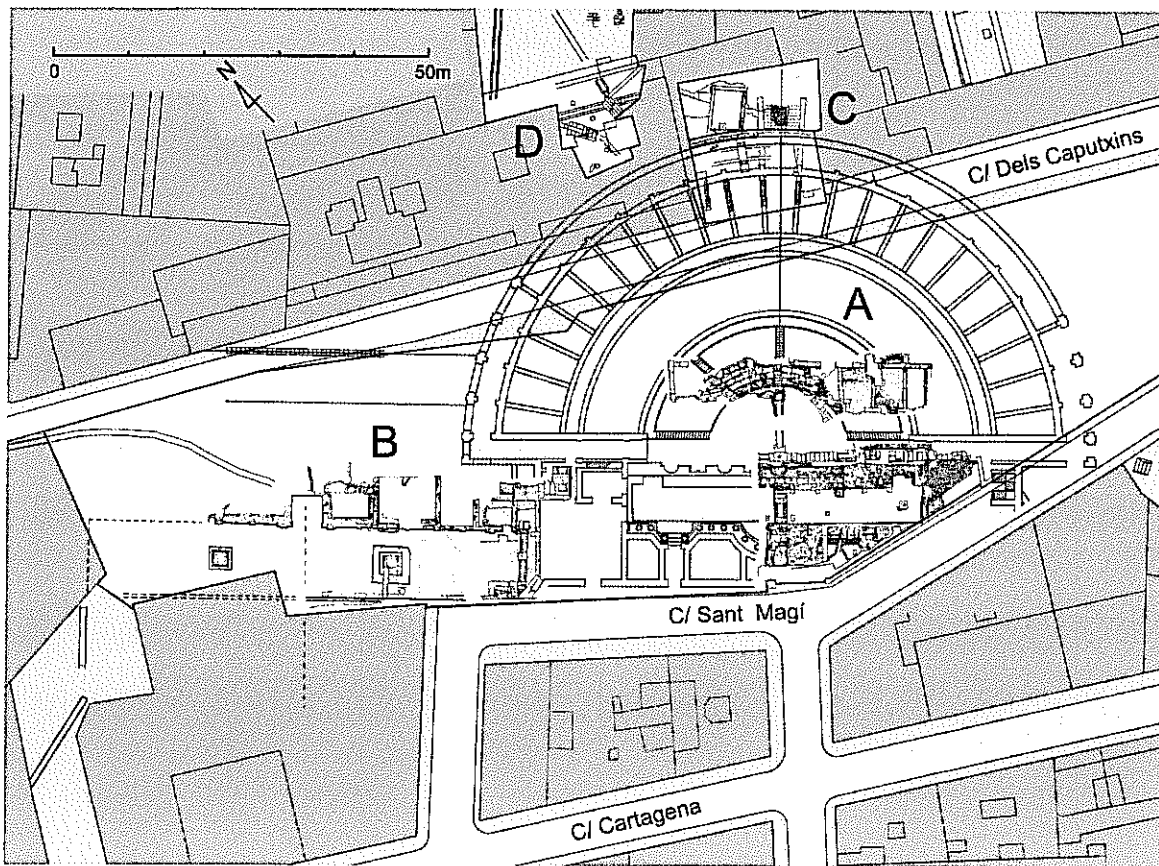


Fig. 6. Situación en planta de los restos conocidos del teatro de Tarraco sobre el parcelario de la ciudad actual y propuesta de restitución. A: teatro; B: sector monumental anexo con ninfeo y gran piscina; C: excavación de la fachada superior del teatro; D: edificios anexos.

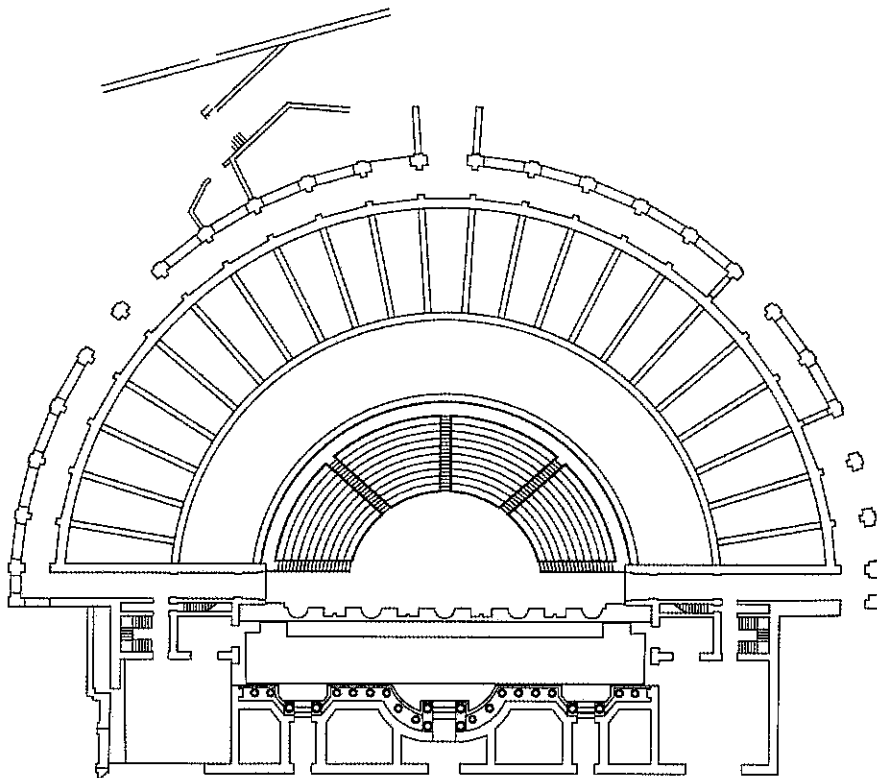


Fig. 7. Restitución en planta del teatro de Tarraco.

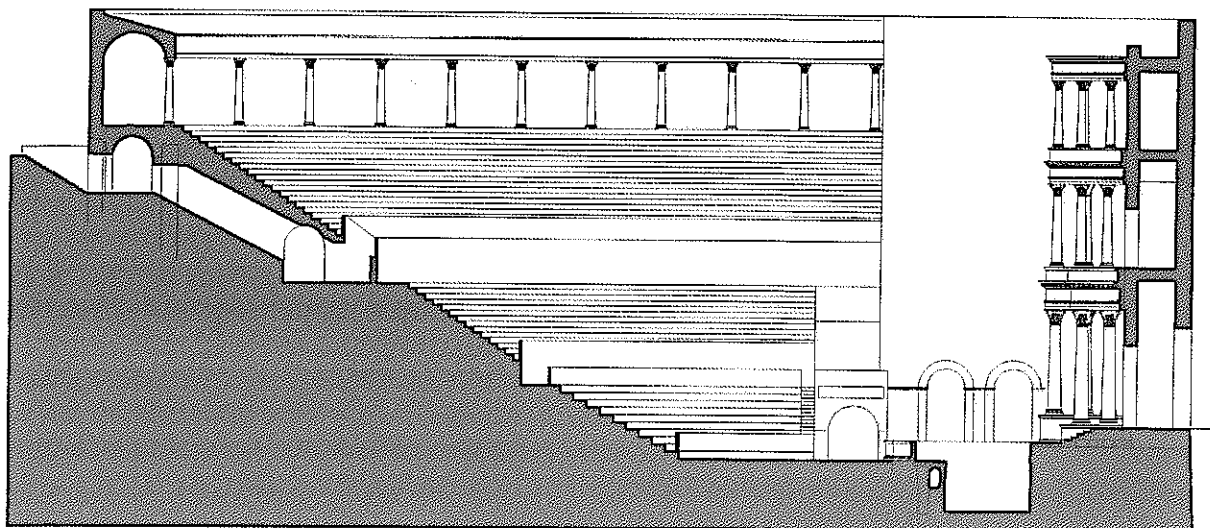


Fig. 8. Sección arqueológica de los restos del teatro y sección restitutiva del edificio antiguo.

paración sobre la Arquitectura y la Urbanística de la Tarragona romana. La nueva propuesta gráfica con la restitución completa de la planta, alzado y secciones del teatro de *Tarraco* que aquí presentamos ha sido realizada por R. Mar y D. Vivó a partir de la revisión y digitalización de todas las excavaciones y sondeos realizados en el monumento y su entorno inmediato, lo que nos permite poder reconstruir la planta completa del teatro tanto en dimensiones como en cotas y alzados.

La arquitectura del teatro.

A partir de la planimetría realizada en 1981, la documentación de excavaciones antiguas y la revisión del material arquitectónico conservado en el MNAT, la arquitectura del teatro de *Tarraco*, aunque terriblemente perdida y degradada, puede ser definida en sus líneas generales. Hoy en día se encuentra bien conservada la plataforma de la *orchestra*, con 20,5 m de diámetro, y en torno a ella una pequeña parte de las cinco primeras gradas de la *ima cavea*, placadas en mármol y atravesadas por tres escaleras radiales. Resulta duro saber que en 1919, durante las excavaciones dirigidas por Puig i Cadafalch (1920; 1934) las gradas del teatro llegaban hasta bien arriba la *media cavea*, pero todas ellas fueron destruidas por la construcción de los depósitos de una fábrica de aceites en los años 1940-1950. Bajo la *orchestra*, una cloaca axial y otra perimetral recogían las aguas superficiales por tres desagües situados al pie de las escaleras y las conducían hacia una cloaca axial que pasaba bajo el hiposcenio. A ella confluía igualmente otra cloaca lateral procedente del *aditus* oriental.

Se conserva bastante completa la parte central del *proscenium* delimitado por un muro delantero con nichos y exedras formando el *frons pulpiti* y un poderoso muro de cimentación trasero del *frons scaenae* cuya anchura total no podemos conocer por prolongarse bajo la calle adyacente, más allá de los límites del solar. Una buena parte del escenario y del muro escénico han quedado arrasadas, pero en el extremo occidental se conserva la parte final del *parascaenium* occidental, incluida la fachada lateral de la parte escénica del edificio. Este muro lateral del teatro limita con una gran área pública lateral, a los pies del desnivel de la colina, organizada en torno a un ninfeo de cámara y una gran piscina central junto a grandes basamentos para cráteres marmóreas. A los pies de este muro lateral del teatro por su parte exterior pudimos realizar en 1983 y 1984 el sondeo estratigráfico antes citado.

No se han conservado en planta los dos *tribunalia* situados sobre los *aditus maximi* laterales de acceso a la *orchestra*, pero el fragmento epigráfico RIT 101 correspondiente a la esquina superior izquierda de una gran *tabula* con texto *IMP(erator / eratore) CAES[ar / are--]* grabada sobre un grueso sillar con el lateral izquierdo trabajado por dos caras a modo de pilastra de esquina, se refiere con toda seguridad a una gran *tabula* que coronaba, como en los teatros de *Emerita*, *Carthago Nova* o *Leptis Magna*, una de las dos puertas laterales de acceso a la *orchestra*, probablemente la occidental.

Como decimos, la *cavea* estaba dividida en cuatro *cunei* o sectores de gradas separadas por tres escaleras radiales. A nivel constructivo la *ima cavea*, *orchestra* y *proscenium* se levantaron sobre rellenos que colmataban las estructuras precedentes al teatro, con varias

cámaras alineadas construidas con muros de sillería de muy buena calidad. La parte central de la media cavea debió estar en parte tallada en la roca y sus laterales fueron levantados sobre obra construida, con pasillos anulares de circulación (Puig i Cadafalch, 1920). Por último, la parte superior de la *summa cavea* se levantaría ya en alzado en lo alto de la carena, formando la fachada exterior del edificio. Las excavaciones de urgencia realizadas en 1985 y 1988 en la c. Caputxins proporcionaron a este respecto los datos fundamentales al aparecer la cimentación de la fachada exterior de la *cavea*, un criptopórtico anular y diversos muros radiales asociados al mismo (Dasca, 1989; Gebellí, 2001).

El aparato escénico del teatro.

Detrás del muro con nichos y exedras que forma el *frons pulpiti* aparece una doble hilera de 10 profundos y estrechos agujeros cuadrangulares de obra correspondientes a los mástiles y contrapesos del telón escénico (*auleum*). En el lateral derecho u oriental del hiposcenio se situaba un torno para el manejo de este telón escénico del que se ha conservado *in situ* el sillar de base con el agujero central circular para el encaje del torno. Desde aquí, el conjunto de mástiles y contrapesos paralelos serían accionados conjuntamente por medio de un sistema de cordajes bien documentado en otros muchos teatros y que ha sido tratado y discutido de forma especial en esta misma reunión. Al muro corrido del *frons pulpiti* se adosan además interiormente pequeñas pilastras rectangulares que debían soportar la tablazón de la escena delimitando un hiposcenio subterráneo.

Fotografías realizadas en 1977 (Berges 1982, lams. 1 y 10) permiten distinguir además en la parte posterior del hiposcenio, a ambos lados de una cloaca axial, dos bloques con encajes circulares para postes. Se trataría, creemos, de los soportes para los postes del telón de fondo (*siparium*) que sabemos servía en ocasiones de decorado para la realización de comedias, convirtiendo la fachada palacial trágica de la *scaenae frons* en un mercado, un puerto, una calle o un decorado doméstico (Neppi, 1961, 188 y ss.; Caputo, 1988, 91 y ss).

El probable velum.

A pesar del arrasamiento del teatro, una perforación que atraviesa el quinto escalón de la escalinata central (Berges, 1982, lám. 13), proporciona una única pero muy probable evidencia de la existencia de un *velum* o gran toldo que sería asegurado mediante mástiles y cuerdas tensadas a todo lo largo de la *cavea* como tenemos atestiguado en numerosos teatros del

oriente mediterráneo (Graefe, 1979). El arrasamiento del resto de la estructura teatral y la ausencia de hallazgos de *mensulae* para el apoyo de los mástiles exteriores del *velum* no nos permiten nuevas precisiones quedando esta cuestión únicamente apuntada.

La restitución en planta de la frons scaenae.

Son diversos los elementos que nos permiten ahora presentar una primera propuesta de restitución del frente escénico del teatro de *Tarraco*, tanto en planta como en alzado, en base al análisis de los muros de cimentación conservados y al estudio de los elementos arquitectónicos recuperados en las distintas excavaciones.

El frente escénico, arrasado previamente a la gran intervención arqueológica de 1919, se levantaba sobre un enorme muro de cimentación realizado en *opus caementicium* de casi 42 m de longitud, 5,63 m de anchura conservados (la anchura total alcanzaría probablemente los 7 m) y 4 m de profundidad. De este enorme muro se conserva hoy en día algo menos de la mitad (16,79 m). Nada o casi nada se conserva del muro en alzado, tan solo una parte del macizo de *opus caementicium* que sostenía las escaleras de la *Valva Regia*. Sin embargo, la construcción del frente escénico utilizando sillares de piedra calcárea local de El Mèdol dejó marcadas en la parte superior del podio las improntas de los bloques de la fachada, semiocultas hoy por el muro de separación entre el recinto y la calle adyacente. El dibujo cuidadoso de estas improntas nos permite ahora restituir con gran precisión la mitad de la gran exedra central para la *valva regia* con forma de semicírculo achatado, también el inicio de una exedra lateral con forma pentagonal de la *valva hospitalis* occidental y un poco más allá de la misma el muro rectilíneo lateral que delimitaba el *proscenium* por su parte Este.

Estos elementos resultan suficientes para reconstruir una *Frons Scaenae* de 40,71 m de longitud, articulada en tres *valvae*: una gran *valva regia axial* con forma de semicírculo achatado y una anchura de 10,69 m y dos *valvae hospitalia* laterales de forma pentagonal y anchuras mucho menores (ca. 5,48 m). Los extremos del *proscenium* no se han conservado pero podemos restituir los *parascaeniae* laterales con cierta aproximación ya que conocemos como hemos explicado anteriormente el muro lateral exterior del edificio por la parte Oeste y también podemos calcular la longitud del muro frontal del *pulpitum*, pese a su arrasamiento, por la conservación, al menos, de todos los agujeros de los mástiles del telón que pudieron ser vistos y fotografiados en los trabajos de 1976-1977.

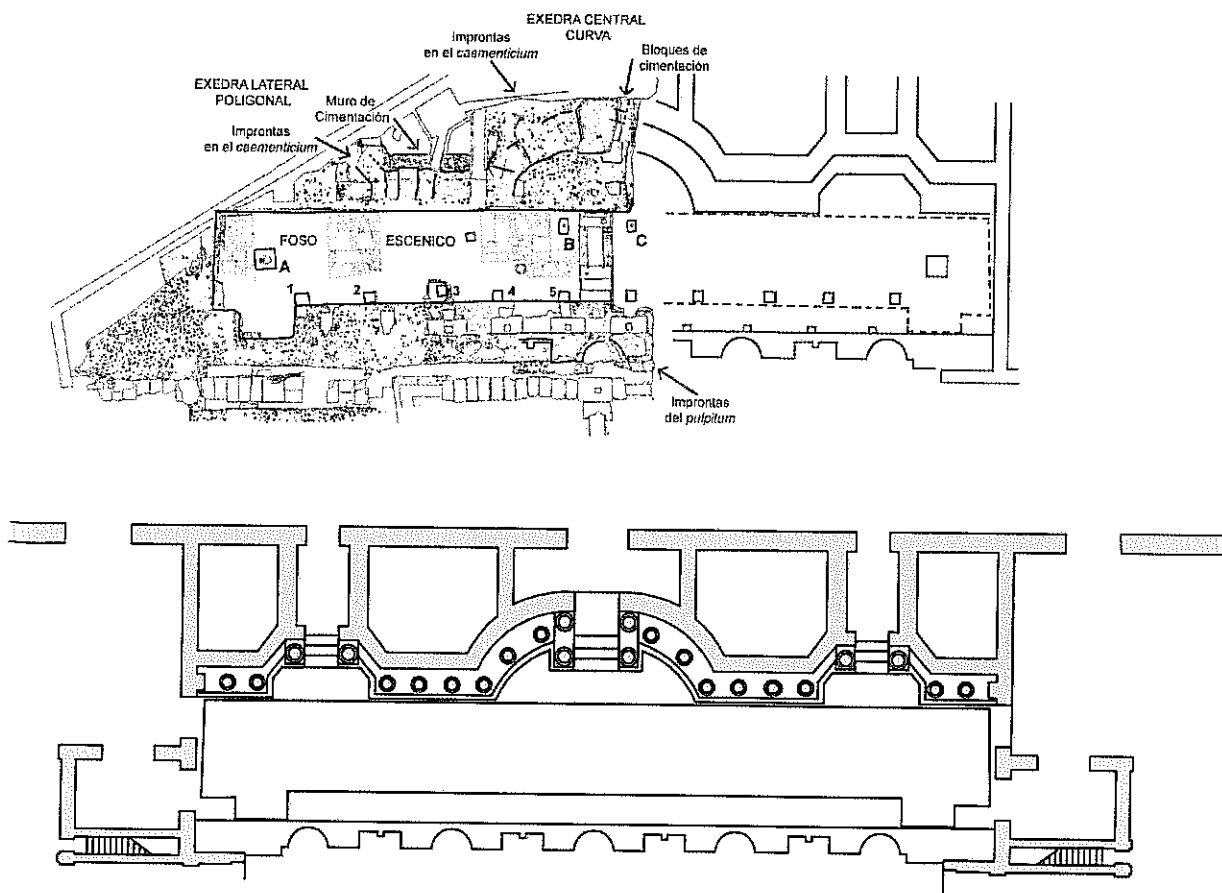


Fig. 9. Frente escénico. Reconstrucción de la planta.

Los órdenes de la decoración arquitectónica.

Una vez definida la planta, podemos restituir los órdenes de la *frons scaenae* a partir de un amplio conjunto de elementos arquitectónicos realizados siempre en piedra calcárea local tipo Mèdol estucada y pintada (Domingo 2003; Domingo, Fiz, Mar y Ruiz de Arbulo, 2004, 128-130). Se trata de 9 capiteles corintios de diferentes tamaños, 6 fragmentos de capitel, 26 fragmentos de fuste, algunos de granito, 4 basas, 11 cornisas, 2 arquivadas y 2 fragmentos de frisos epigráficos. Todos estos elementos decorativos participan plenamente de la simplificación y esquematización propias del denominado en Roma “Estilo del Segundo Triunvirato”, cuyo uso se extendió tanto en la Galia como en Hispania a lo largo de toda la época de Augusto. En el caso del teatro de *Tarraco* se trató sin duda de una obra efectuada por un taller o talleres locales que debió inaugurarse dentro del periodo comprendido entre los años 10 a.C. y 7 d.C. A estos elementos deben añadirse además un conjunto de 5 elementos marmóreos de revestimiento, 14 pequeñas molduras lisas de mármol y 54 pequeñas molduras de mármol decoradas que forman parte de

un segundo momento de “marmolización” del muro delantero del *pulpitum* y de partes de la *scaenae frons*.

Todos los capiteles del teatro pertenecen al orden corintio y fueron labrados, como decimos en piedra calcárea local del Mèdol, estucada en blanco y pintada con toques de color amarillo. Es éste un modelo muy simplificado que se caracteriza por la presencia del contacto simétrico de los foliolos de las hojas de acanto, con la consecuente aparición de espacios de sombra con forma circular seguida por uno o dos triángulos, las hojas muy pegadas a la superficie del cálatos, sin apenas relieve, y la labra de una roseta entre los tallos de las hélices y las volutas. En estos capiteles son evidentes los signos de simplificación. Predomina el contacto simétrico de los foliolos de las hojas de acanto, según el modelo del denominado *acanthè à harpons*, aunque en dos de los capiteles aparece puntualmente también el contacto asimétrico y en dos de ellos éste es el modelo predominante, con espacios de sombra ya no circulares sino con forma de gota de agua, aunque todavía muy redondeada (Domingo, 2003). La mayoría de los capiteles presentan una roseta entre el tallo de las hélices y las volutas. A efectos cronológicos recordaremos que el contacto asimétrico se documenta en

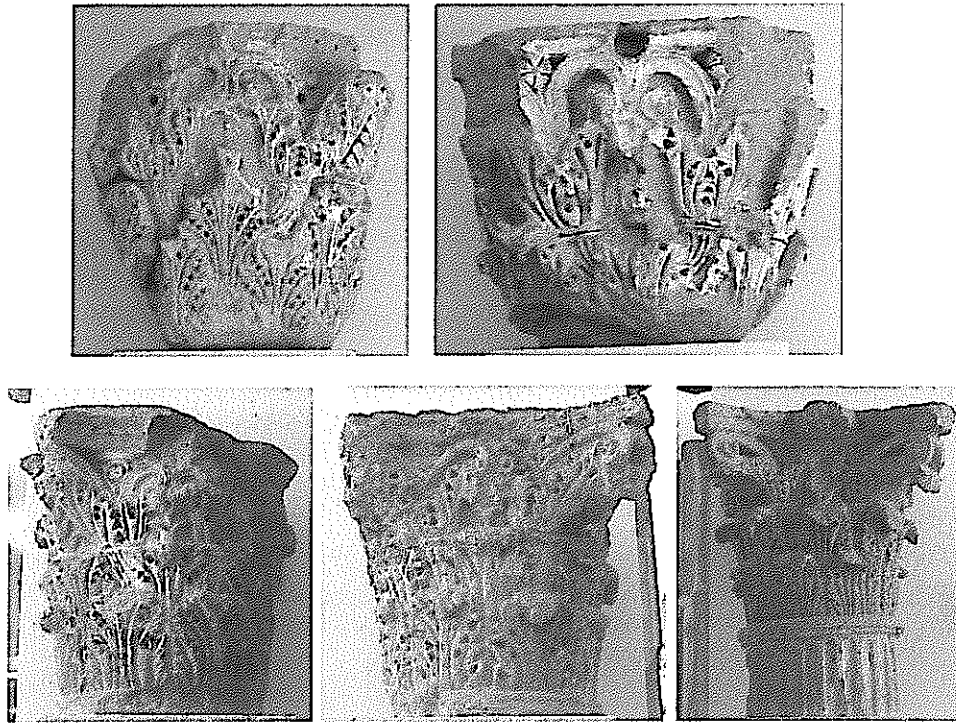


Fig. 10a. Capiteles pertenecientes a los distintos órdenes de la frons scaenae. Todos los elementos arquitectónicos del frente escénico están realizados en piedra calcárea local del Mèdol estucada en blanco y con detalles pintados.

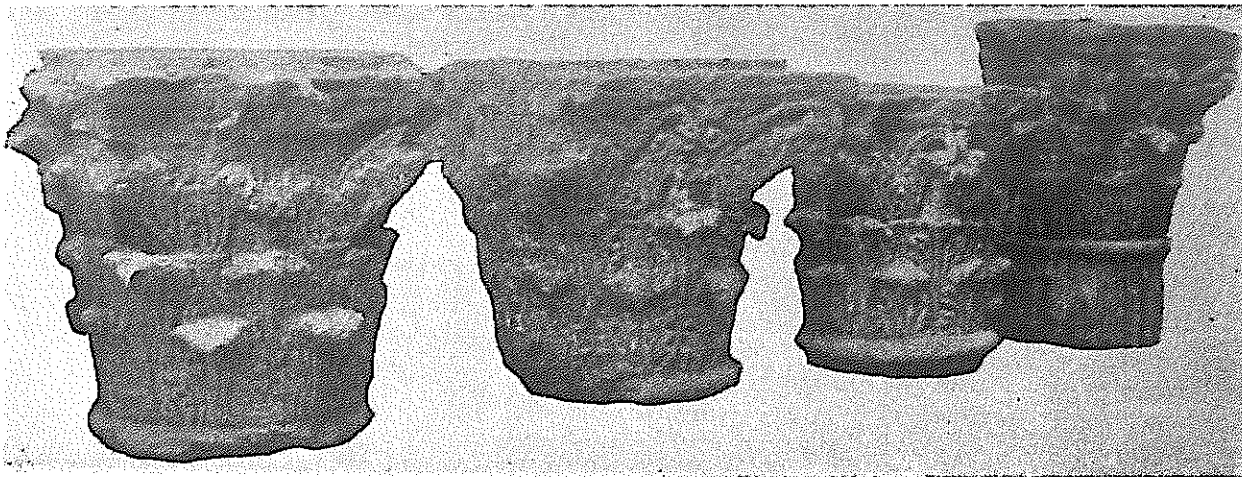


Fig. 10b. Vista conjunta antigua de algunos capiteles del teatro que permite apreciar las diferencias de tamaño entre los distintos órdenes (Puig i Cadafalch, 1920, fig. 569).

edificios del sur de la Galia a partir del 20 a.C. y que se impuso como modelo prácticamente exclusivo en aquella provincia en la última década del siglo I a.C. (Roth-Congés, 1983, 113-116). Los capiteles corintios del teatro de *Tarraco* comparten pues detalles estilísticos de tradición tardo-republicana pero también de innovación hacia nuevas formas características de las décadas finales de la época de Augusto (Domingo, 2005, 27).

Entre los capiteles conservados podemos distinguir claramente tres grupos diferenciados. El capitel de mayor tamaño tiene una altura conservada de 83

cms y un diámetro de base incompleto por fragmentación. Le sigue una segunda serie de capiteles con alturas de 78 cms y diámetro de base de 55 cms y una tercera serie, algo más pequeña, con alturas de 75 cms y diámetros de base de 53,5 cms. Una cuarta serie corresponde a capiteles de mucho menor tamaño trabajados en el mismo bloque que la parte superior del fuste, con alturas de capitel de 59,5 cms y diámetro de base de 44,5 cms. Lógicamente, los capiteles de mayor tamaño deben corresponder a las columnas que enmarcarían las tres *valvae* o grandes puertas de acceso al escenario, alternadas con las columnas de formato

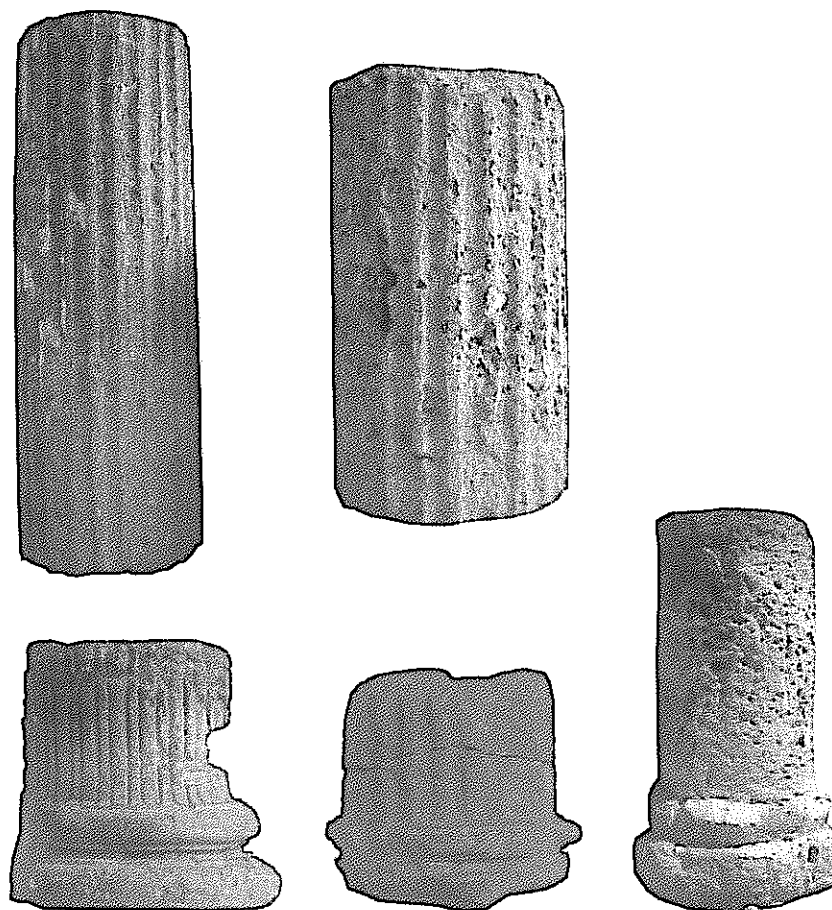


Fig. 10c. Fustes y basas pertenecientes al frente escénico y a la porticus in summa cavea.



Fig. 10d. Cornisa y architrabe del frente escénico (ver frisos epigráficos en fig. 11).

algo menor formando el resto del pórtico. La siguiente serie de columnas se situarían en el piso superior. La diferencia de cotas existente entre la *porticus in summa cavea* bajo la calle Caputxins y el frente escénico nos permite asegurar al realizar la sección del edificio que existió sobre estos dos ordenes todavía un tercer orden donde debemos situar las columnas de formato mucho menor, probablemente de dimensiones análogas a las que decorarían la *porticus in summa cavea*.

Del teatro proceden diversos tipos de fustes generalmente acanalados y realizados con piedra calcárea local estucada en blanco. Sin embargo, también los tenemos completamente lisos, algunos realizados con piedra local y otros, los de mayor tamaño, con granito.

Las basas pertenecen a la variante itálica del tipo ático, caracterizadas por la ausencia del plinto, la concepción de la escocia como una estrecha moldura recta, flanqueada por dos listeles planos, los dos toros de similar diámetro y el *imoscapo* del fuste labrado en el mismo bloque de piedra. Son todas estas características propias de la época tardo-republicana frente a la innovación que en torno al cambio de Era significó la introducción del plinto y la adopción de una forma parabólica para la moldura de la escocia. No obstante, la ausencia de plintos todavía en las basas del templo de la Magna Mater en Roma, bien fechado hacia el año 3 d.C. acreditan la falta de una sistematización completa en esta transición decorativa y nos permiten corroborar la cronología anteriormente propuesta en torno al cambio de Era.

Los arquitrabes de la primera fase del edificio presentan solamente dos *fasciae*, según el modelo tardo-republicano y proto-imperial antecesor de las canónicas tres *fasciae* introducidas bajo Augusto. Los ejemplares tarraconenses son muy simplificados, pues ni siquiera presentan el característico astrágalo que en los inicios de la época imperial separaría las distintas *fasciae*. Es éste pues un motivo tardo-republicano utilizado por el taller tarraconense que podemos justificar por su carácter local. En un segundo momento, placas marmóreas con tres *fasciae* cubrieron los antiguos arquitrabes, pero entre las diversas bandas conservadas todavía no aparece ningún motivo decorativo.

Solamente conservamos dos bloques fragmentarios de frisos decorados con sendas inscripciones monumentales de distinto tamaño, ambas correspondientes a titulaciones imperiales. Sin lugar a dudas, una de ellas, la de mayor tamaño, correspondía a la construcción y dedicación del edificio situándose sobre las columnas del orden inferior. El principal fragmento conservado (RIT 112) con texto [---tribunic---] *POTES[tat---]* se refiere a una potestad tribunicia imperial que desgraciadamente no podemos declinar ni tampoco nume-

rar. El segundo fragmento (HEp 5, 766 = Di Stefano 1987, fig. 18), de tamaño algo menor, con brevísimo texto inicial *IMP(erator sive eratore)*, conserva tres letras pintadas de bermellón y labradas únicamente en el estuco blanco del revestimiento. Ello debería indicar por tanto su grabado posterior para conmemorar probablemente una segunda fase decorativa del edificio. Las molduras de coronación de ambos bloques son muy esquemáticas y presentan algunas diferencias en la secuencia banda / filete / *cyma recta* / filete y banda. Este nivel de simplificación nos remite una vez más a los modelos proto-augusteos como, por ejemplo, al templo del *Divo Iulio*, cuyos capiteles pertenecen también al estilo del Segundo Triunvirato.

Creemos que tanto la *tabula* epigráfica situada sobre el *aditus* como el gran fragmento de friso epigráfico de la *frons scaenae* se referían a inscripciones dedicadas a Augusto por parte de los patrocinadores locales de la construcción y no a una obra protagonizada por el propio emperador. A diferencia por ejemplo del teatro de *Carthago Nova* y su magnífico repertorio de capiteles trabajados con mármol de Luni Carrara, el teatro de *Tarraco* fue una obra realizada con piedras locales estucadas que no pudo por tanto contar con el recurso a las canteras imperiales y sus expertos artesanos. Creemos que el ejemplo de la dedicatoria bilingüe en latín y neopúnico del teatro de Leptis, grabada sobre los *aditus* de acceso a la *orchestra* por parte del flamen *Annobal* que asumió la realización del edificio pero lo dedicó al emperador, resultaría una imagen similar a la situación vivida en el teatro de Tarraco¹.

Todas las cornisas conservadas del teatro son idénticas. Fueron labradas en piedra calcárea local estucada en blanco y presentan una línea roja resaltando las carenas. Su estructura es muy esquemática, con los elementos decorativos reducidos a las típicas ménsulas con forma de pirámide escalonada invertida, casetones decorados con diversos motivos florales en bajo relieve y grandes y pesados listeles que separan la sima de la corona. Este nivel de simplificación y esquematización es propio de la época tardo-republicana y proto-augustea. El coronamiento de estas cornisas no se realiza mediante el *cyma recto*, motivo que se convertirá en predominante a partir de la época de Augusto, mientras que los casetones se decoran con los tradicionales motivos florales, aunque

1 Caputo, 1988. AE 1998, 01513: *Imp(eratore) Caesare Divi filio Augusto pont(ifice) max(imo) tr(ibunicia) pot(estate) XXIV / co(n)st(ule) XIII patre patriae / Annobal ornator patriae amator concordiae flamen / sufes praefectus sacr(or)um Himilchonis Tapapi [filiius] Rufu[s] d(e) s(ua) p(ecunia) faciendum) coer(avit) idem(que) dedicavit ---* (sigue texto traducido al neopúnico).

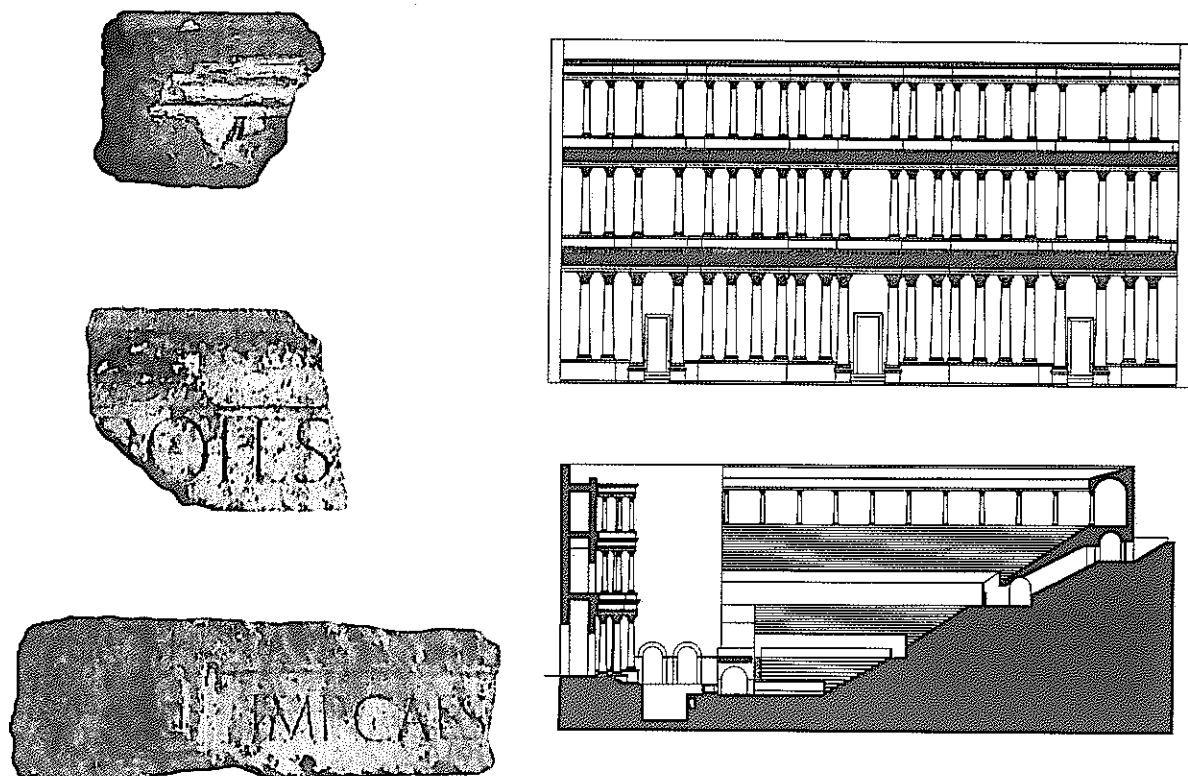


Fig. 11. Frisos epigráficos del frente escénico y tabula epigráfica situable sobre uno de los *aditus maximi*.

todavía toscamente representados. Pensabene (1994, 304), fijándose en la delgadez de las mensuras, las toscas flores de los casetones y el espesor de los listeles ha datado estas cornisas en los años 30-15 a.C. pero creemos que una vez más, como en el caso de los arquitrabes, responde simplemente al estilo “tradicional” del taller local que realizó la obra en torno al cambio de Era.

Todos estos elementos conservados son lo suficientemente significativos como para que podamos proponer una restitución completa de la fachada escénica. Agruparemos los elementos arquitectónicos en cuatro órdenes diferenciados, el menor de los cuales contaría con dos tipos de fuste, lisos y acanalados. A pesar de poder determinar los órdenes su modulación es más problemática ya que permiten diversas propuestas de restitución. Nuestra propuesta presenta una escena de tres pisos con una altura de 9 módulos por columna, ya que otras propuestas de 10 u 8 módulos presentan una fachada demasiado alta o baja, incluso reduciendo la fachada a dos órdenes. Así pues el primer orden de mayor tamaño (\varnothing 0,71 m, h. col. 6,39 m) correspondería a las columnas de las *valvae*; el segundo (\varnothing 0,65 m, h. col. 5,85 m, h. total con entablamento 7,48 m) pertenecería al primer piso; el tercero (\varnothing 0,51 m, h. col. 4,59 m, h. total con entablamento 5,86 m) al segundo piso y,

finalmente el cuarto (\varnothing 0,414 m, h. col. 3,72 m, h. total con entablamento 4,76 m) al tercer piso. En este caso, la duplicidad de columnas, lisas y acanaladas nos hacen pensar que el mismo orden se repetiría en la *porticus in summa cavea* pero situando allí los fustes lisos.

La “marmolización” del *pulpitum* y de la *ima cavea*

Del teatro procede además una importante colección de pequeñas cornisas marmóreas que coronaban en una segunda fase los nichos y exedras del muro frontal del *pulpitum*. Todas ellas presentan una misma secuencia decorativa formada por una *cyma reversa* / filete / astrágalo / *cyma reversa* / hilera de pifanos / filete. El astrágalo responde a un modelo poco frecuente en la arquitectura romana de época de Augusto, con perlas elipsoidales y alargadas y carretes bitroncocónicos, en vez de perlas alargadas y cuentas plano-convexas, tal como se observa, por ejemplo, en el templo de la Magna Mater o en el templo de *Mars Ultor*. La calidad de estas cornisas es notable, pues entre los carretes y las perlas de algunas de ellas se ha labrado el hilo que las une.

Todos estos fragmentos revistieron los nichos y exedras del *frons pulpiti* en un programa de placados marmóreos que se prolongaba igualmente a las primeras gradas y que rodearía la *orchestra* con cancelos en piedra

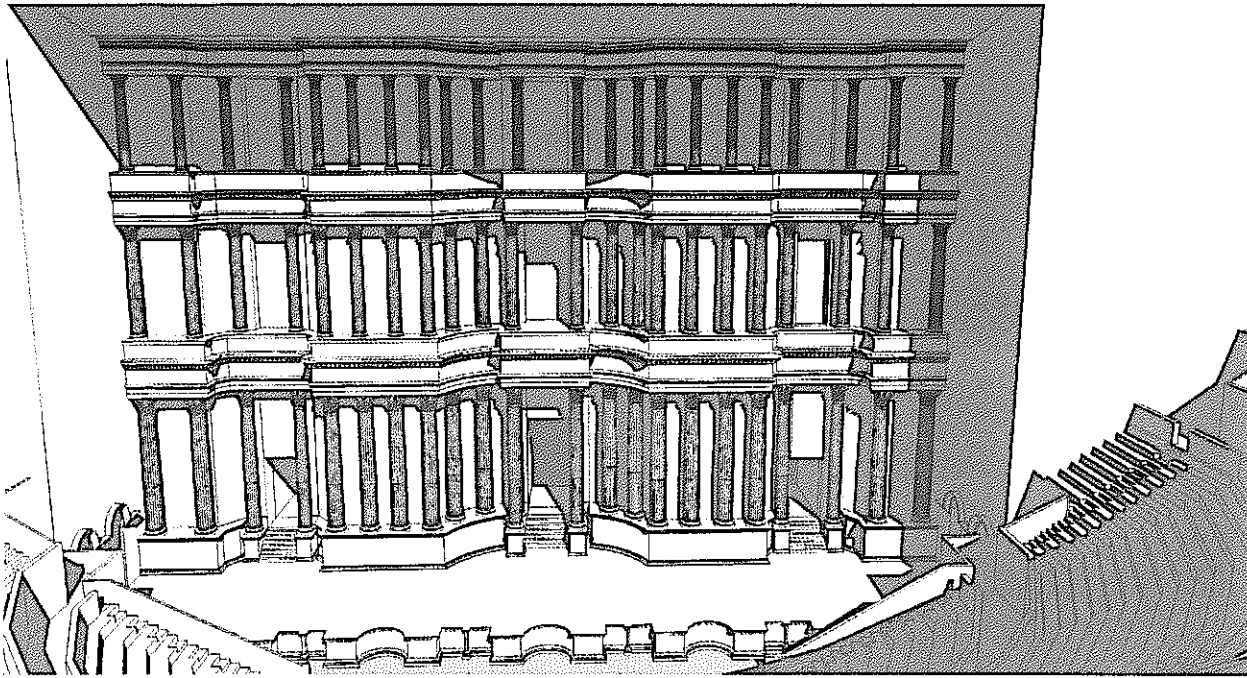


Fig. 12. Alzado frontal del frente escénico. Los alzados de las *parasceniae* laterales carecerían de decoración arquitectónica exenta.

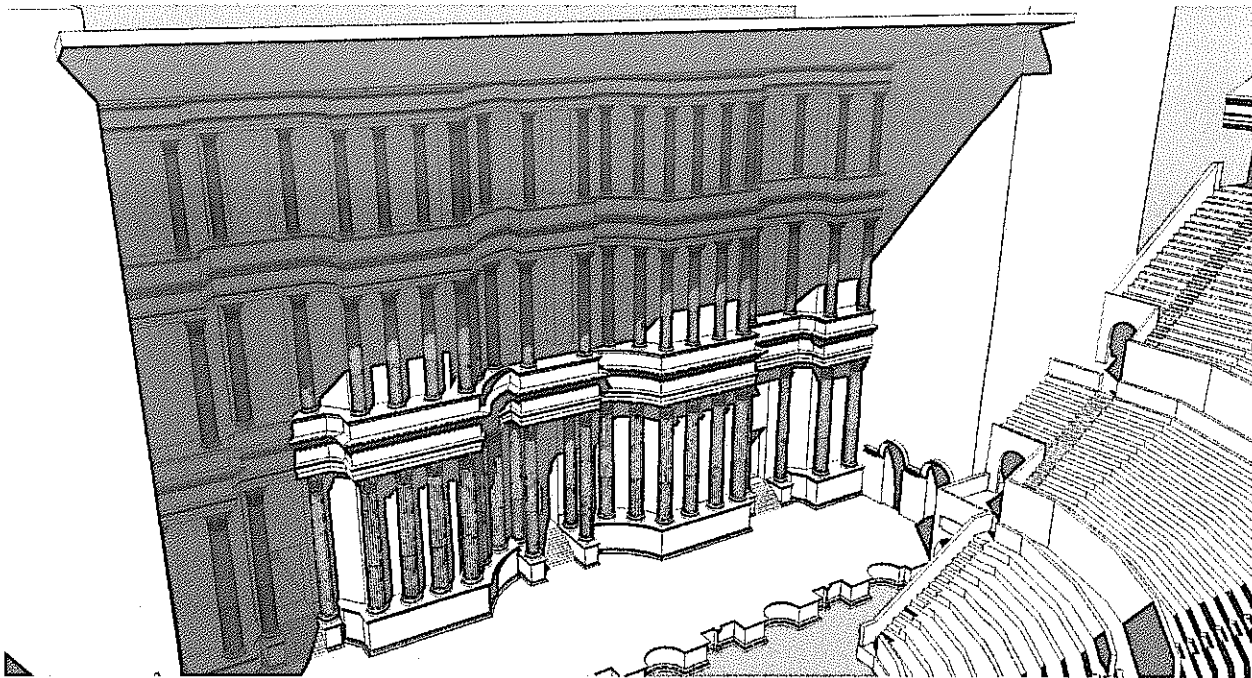


Fig. 13. Restitución de la *frons scaenae*, vista oblicua.

caliza local. En los dos *cunei* centrales (únicos conservados) las primeras gradas de la *cavea* aparecen placadas con mármol blanco y limitadas junto a las escaleras por cancelos bajos (Berges, 1982, lam. 4; *Tarraco*, 1991, 51). No podemos asegurar el momento concreto de esta "marmolización" pero creemos muy posible que esté relacionada con la construcción del gigantesco recinto provincial a fines de la dinastía flavia. La reunión anual en Tarraco del *concilium provinciae* debería asegurar en el teatro la reserva de plazas prestigiosas en la *orchestra* y las primeras gradas no tan solo para los miembros del *ordo*, el aparato de gobierno provincial y los senadores y caballeros de paso por la ciudad, sino también para los numerosos delegados del consejo durante sus días de estancia anual en la ciudad (Ruiz de Arbulo 2009).

El altar del numen August(i / orum)

El magnífico altar monolítico en mármol blanco aparecido en 1919 entre los restos del teatro con dedicatoria frontal *Numini August(i / orum)* (RIT 48), decorado en las restantes caras con el *lituus* de los augures, junto a la pátera y la jarra de *flamines* y sacerdotes debía probablemente situarse en el centro de la *orchestra*, aunque no sabemos si su colocación fue anterior o contemporánea a esta reforma. En un teatro que fue inaugurado en torno al cambio de Era y en cuya decoración escultórica, como veremos más adelante, la sucesión dinástica estuvo claramente representada, no sería extraño encontrar un reflejo del altar que entre los años 4 y 6 d.C. sabemos dedicó Tiberio por primera vez en Roma al *Numen Augusti* (Palombi, 1999). Según la restitución de Mommsen, un párrafo de los *fasti* de *Praeneste*, redactados entre los años 6 y 9 d.C., recogían en el día 17 de enero la obligación de pontífices, augures, *quindecimviri sacris faciundis* y *septemviri epulonum* de inmolar víctimas al *n[umen Augusti]* en el altar que Tiberio César había dedicado ese día en Roma, lógicamente, después de su regreso a la ciudad en el 4 d.C.

El concepto complejo del *Numen*, la fuerza abstracta, la expresión del poder, la atracción carismática propia del líder absoluto era como creía Fishwick (1970) una forma nada sutil de acercar las virtudes todopoderosas de los dioses y sus ceremonias de culto a un *princeps* de poder absolutista que en Roma era todavía considerado únicamente el primero de los ciudadanos, aunque en las provincias y en muchas ciudades itálicas recibiera ya culto abiertamente junto a la *Dea Roma*. El carácter sacro y protector del *genius* republicano se veía así reforzado con un nuevo concepto que permitía en Roma dedicar un altar a un hombre vivo y realizar en el mismo sacrificios de culto como si se tratara de un dios: *...victumas inm[ola]nt n[umini Augusti ad*

aram q[uam] dedicavit Ti. Caesar... (fasti Praen). La fórmula era pues magnífica por su simplicidad y permitiría que incluso una personalidad como el emperador Tiberio que siempre rechazó frontalmente cualquier intento de culto a su persona pudiera recibir ofrendas dedicadas a su *Numen* como sabemos ocurrió en la bética *Ipagrum: Numini Ti Caesaris Augusti / Flacus Fidentinus* (CIL II, 1516).

Pero en la restitución *Numini August(i)* propuesta por G. Alföldy (RIT 48) para este altar y reconocida por los estudiosos llama la atención que el lapicida, existiendo espacio disponible, prefiriera no acabar de cincelar la palabra *Augusti*. En distintas reuniones, M. Mayer nos ha hecho observar a este respecto que una restitución plural *Numini August(orum)* pudiera explicar de forma más lógica esa elección. Una referencia en plural *Augustorum*, convertida en habitual una vez que el panteón de los *diui* y las casas imperiales fuera aumentando a los largo de los siglos I y II d.C., cuadraría por ejemplo de forma muy precisa con el programa a la vez divinizador y dinástico que Domiciano puso en marcha en referencia a sus fallecidos y divinizados padre y hermano a los que también se unía él mismo como dios viviente. La interpretación que en este mismo sentido proponemos igualmente para las tres esculturas *thoracatae* aparecidas en el hiposcenio del teatro nos hace tener en cuenta también esta segunda posibilidad, aunque sin pretender en absoluto dejar cerrada la cuestión.

Los bancos con reserva de plazas.

Con esta marmolización y transformación del entorno de la *orchestra* podemos relacionar el fragmento de cancel en caliza local RIT 477, con breve texto nominal *[A]emili[us / a / anus]*, testimonio probable de uno/una de los donantes de la obra. En la actualidad el fragmento ha perdido dos letras de su esquina derecha pero el dibujo de Carbó en 1919 que también reproducimos muestra claramente el texto original conservado. Otros tres fragmentos del mismo cancel fueron encontrados durante las excavaciones de 1976-1977 y permanecen aun inéditos pero tan solo conservan letras aisladas, uno de ellos en dos líneas: *D(e)? [S(ua) P(ecunia)?] / [---]UNT[---*. Recordemos como en el teatro de *Leptis* la reforma domicianea de *Ti. Claudius Sestius*, donante de *podium* et *aram* (un banco corrido para asiento del *ordo* en torno a la *orchestra* y un altar de culto imperial) fue recordada por una larga inscripción dedicatoria grabada en el cancel de respaldo que separaba el banco de la *ima cavea* (IRT 347; Caputo 1988, 68)².

2 IRT 347: *Imp(eratore) Caesare divi Vespasiani [f]ilio Domitiano Augusto Germanico pontif(ice) max(imo) trib(unicia) potest(ate) XI imp(eratore)*

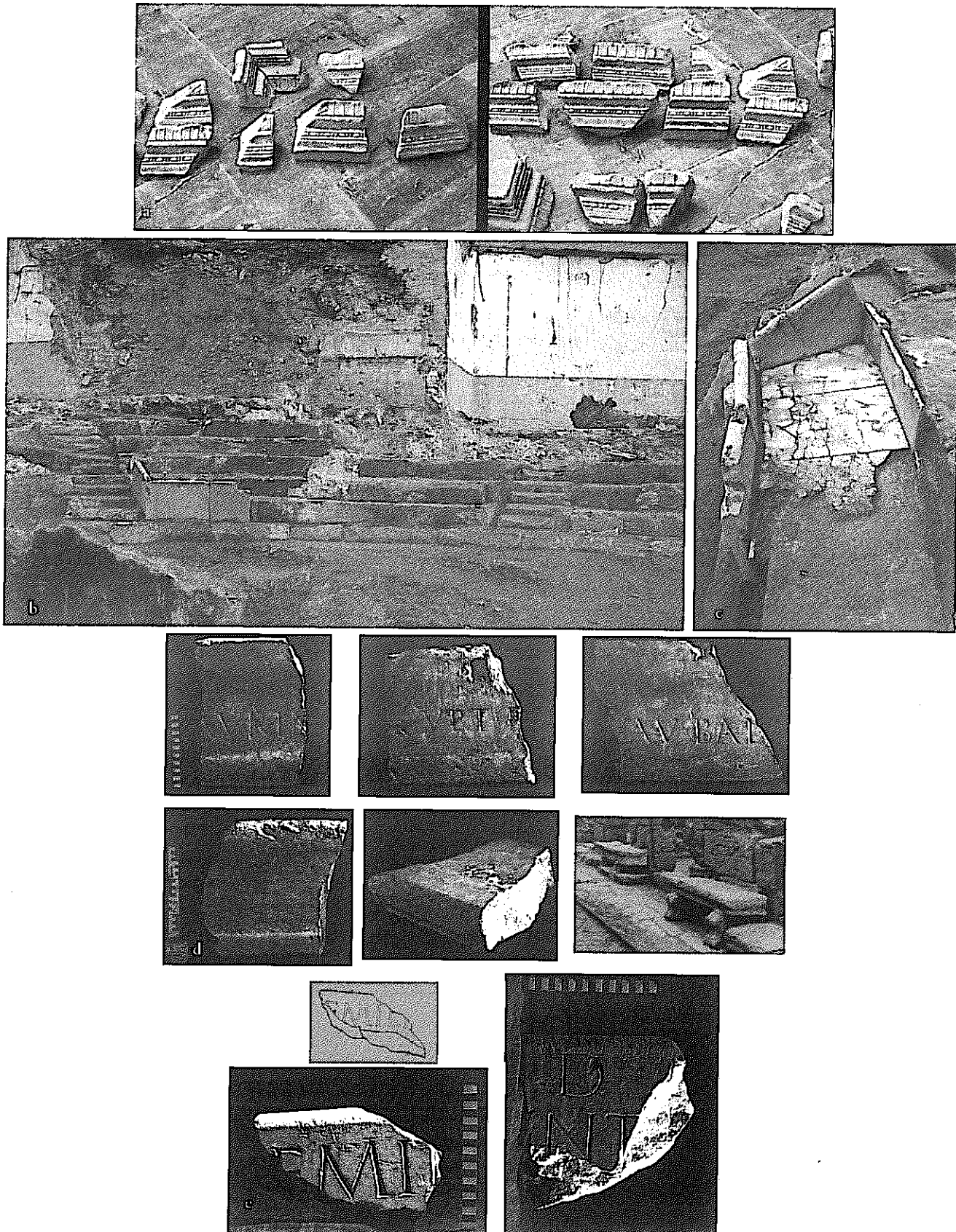


Fig. 14. Elementos del proceso de marmolización: a. Pequeñas cornisas de revestimiento de los nichos y exedras del *frons pulpiti*. b, c. Vistas de los canales y placas que forraban las primeras gradas de la cavea (campaña de 1976-77, fotos Archivo MNAT). d. Bloques correspondientes a bancos corridos con reserva de plazas situables en torno a la *orchestra* (campaña de 1976-77, fotos Archivo MNAT). Abajo der. Bancos similares en Leptis Magna (de Caputo 1988). e. Fragmentos de canales con inscripción dedicatoria incluyendo nominales que debemos situar al igual que los bancos anteriores en el entorno de la *orchestra* (fotos Archivo MNAT).



Fig. 15. Altar de culto imperial con dedicatoria Numini August(i / orum) aparecido en la campaña de 1919.

Y en relación con este ejemplo de *Leptis* hemos de resaltar que están todavía pendientes de publicación definitiva una interesante serie de 24 asientos epigráficos aparecidos durante las excavaciones de S. Berges en los años 1976-77 y que permanecen depositados en el MNAT (n. inv. 45163-1 y ss.). Se trata de una magnífica serie de placas gruesas de 10 cms de grosor y 40 cms de profundidad, realizadas en piedra caliza local blanca de Sta. Tecla que presentan el canto delantero moldurado, con un ligero rehundimiento central en la cara superior donde aparecen incisas inscripciones nominales con letras de 6-7 cms en una sola línea, desgraciadamente muy fragmentadas. Se trata, como en *Leptis*, de los asientos pertenecientes a uno o varios bancos corridos apoyados normalmente en pares de piezas verticales molduradas con formas de garras de felino (no conservadas en Tarragona).

Una selección de estos epígrafes de asiento fueron incluidos por I. Rodà y O. Musso en el catálogo de la exposición *El Teatro Romano. La puesta en escena*, celebrada en Zaragoza, Mérida y Córdoba en el 2003 (Mayer, 2003). En los cuatro ejemplares publicados, con breves textos *Aurin[---] o Aur. In[---]; Vet (hedera) P[---] y Vav. Bal[---]; T.Q...* M. Mayer restituye reservas de plazas nominales *AUR(elius). IN[genius?]* o bien un *Aurin[us]* o *[M]aurin[us]*; *VET(urius) P[roculus]*; *VAV(idius). BAL[bus]*; *T(itus). Q(uintus)...* aunque lógicamente dadas las abreviaturas los *nomina* podrían variar. Serían por tanto para

XXI co(n)s(ule) XVI censore p[er]petuo[is] patre patriae]] / Ti(berius) Claudius Quir(ina) Sestius Ti(beri) Claudi Sesti filius praefectus sacrorum flamen divi Vespasiani su[per]flamen perpetuus amator patriae amator civium ornator patriae amator concordiae cui primo ordo et populus ob merita maiorum eius et ipsius lato clavo semper uti concessit] / podi(um) et aram d(e) s(ua) p(ecunia) f(acienda) curavit)

el docto epigrafiasta reservas de plazas como las conocidas en el anfiteatro (en este caso grabadas sobre la parte delantera de los sillares) y con otros ejemplos de bancos de uso público o funerario documentados por ejemplo en el entorno tarraconense en Rubí, Terrassa y Badalona (*IRC I*, n. 56, 77, 144).

Por su fragmentación, ninguno de los 24 fragmentos epigráficos inéditos conservados en el MNAT permite restituciones más concluyentes, pero nos interesa ahora resaltar que por su forma y dimensiones estos bancos tan solo pudieron estar situados en la *orchestra* teatral y no en las primeras gradas de la *cavea* que no obstante fueron también revestidas con finas placas de mármol y pequeños cancelos de separación. Sorprende sin embargo, en una *orchestra* de reducidas dimensiones como es la de Tarraco, que el poco espacio disponible para un *ordo* local importante y numeroso fuera ahora aun más reducido para encontrar cabida a estos nuevos bancos. En cualquier caso, la obra significó evidentemente una importante mejora en la majestuosidad y nobleza del edificio ya que las plazas de prestigio situadas tradicionalmente en la *orchestra* debieron ampliarse igualmente a todo el conjunto de la *ima cavea* en el sector tradicionalmente reservado a los *equites*. Relacionamos esta reforma con la renovación del programa escultórico del frente escénico al que nos referimos a continuación.

Ciclos escultóricos procedentes de la *Scaenae frons*

De las excavaciones realizadas en el teatro y sobre todo de los rellenos del hiposcenio procede un amplio conjunto de cuarenta y tres fragmentos escultóricos en mármol blanco pertenecientes en su gran mayoría a imágenes imperiales que como hemos mencionado en

la introducción fueron incluidas por E. Koppel (1985, n. 1-43) en su estudio global sobre las esculturas de Tarraco. Más tarde, han sido también tenidas en cuenta en todos los estudios sobre los ciclos icónicos imperiales (Goette, 1990; Rose, 1997; Garriguet, 2001; Boschung, 2002).

Las esculturas conservadas, estudiadas ahora por M. Lamuà, nos permiten restituir con seguridad tres ciclos icónicos bien definidos y diferenciados: un ciclo inicial de época medio-augustea, más tarde ampliado y reformado en época julio-claudia, y que sería complementado en época de Domiciano con la introducción de las imágenes de los tres dinastas flavios. Este ciclo flavio sería con toda probabilidad contemporáneo al proceso general de “marmolización” del edificio que acabamos de describir.

Ciclo augusteo

El primero ciclo escultórico del *frons scaenae* se organizó en torno a una imagen monumental de 3 m de altura vestida con una *toga picta* de color rojo-morado que sin duda debió representar a Augusto (Koppel 1985, núm. 4)³. Las características que presentan las distintas partes de la toga, por ejemplo el *balteus* diagonal, el *sinus* exiguo y un *umbo* de tamaño mínimo con perfil alargado, nos dibujan un tipo de toga poco frecuente que ha permitido opiniones diversas sobre su cronología. Siguiendo el estudio realizado por Goette⁴ tendríamos que situar la creación de esta escultura a mediados del principado de Augusto, lo que nos lleva a entender esta figura de gran tamaño como la principal pieza iconográfica de toda la fachada escénica, instalada probablemente en el momento de construcción del teatro en torno al cambio de Era.

Por sus dimensiones y características la imagen togada de Augusto ocuparía necesariamente una posición central en el frente escénico sobre la *valva regia* y estaría acompañada por dos imágenes coronadas por cabezas conservadas de identificación muy discutida (Koppel 1985, ns. 1 y 2) pero que en base a los nuevos estudios de conjunto pueden identificarse como Agripa Póstumo y Germánico⁵. Evidentemente este

razonamiento lleva a defender que también se encontraría en la *scaenae frons* de Tarragona una escultura de Tiberio – seguramente togado – con su tipo retratístico llamado “de adopción”, que complementaría necesariamente a las dos esculturas de los jóvenes príncipes flanqueando a la gran efigie de Augusto con *toga picta*.

El hecho que los retratos de ambos sean juveniles nos lleva a suponer un ciclo en la *scaenae frons* relacionado con las adopciones del año 4 d.C., que darían forma al último esquema sucesorio planeado por Augusto. Para este grupo parece claro como decimos que nos faltaría un Tiberio tipo “adopción”, puesto que fue el otro gran beneficiado de esta última reestructuración de la línea sucesoria de la familia de Augusto. Esta suposición quedaría reforzada por la pareja de retratos procedente del teatro de *Luna*, en la que vemos un joven Tiberio (con los rasgos faciales claramente inspirados por los retratos augusteos, hecho que cambiará radicalmente en sus efigies imperiales) y a un jovencísimo Germánico⁶.

Este último grupo procedente de *Luna* ubicado en el teatro, refuerza nuestra opinión de que las adopciones del 4 d.C. también fueron reflejadas en los monumentos públicos, a pesar de que siempre se ha pretendido que pasaron más desapercibidas que las adopciones de Cayo y Lucio Césares. Creemos que un cambio de este tipo tendría que tener necesariamente su reflejo en lugares públicos, puesto que era necesario que la sociedad romana tuviera clara cual era la línea sucesoria. Asimismo, a pesar de los pocos años que Agripa Póstumo figuró en esa línea sucesoria, es decir desde el año 4 d.C. hasta más o menos el 7 d.C., no impediría su aparición en algunos monumentos dedicados a publicitar esta nueva organización de la familia imperial. Es evidente, que su posterior caída en desgracia provocó la desaparición de todas sus efigies en los monumentos públicos.

Inicialmente, este ciclo icónico imperial del teatro de *Tarraco* no incluiría a *Drusus Minor*, el hijo de Tiberio, quien no empezó a aparecer en la mayoría de ciclos “oficiales” hasta después del destierro de Agripa Póstumo. En realidad, la adopción de Germánico, nieto carnal de Augusto, había sido claramente un movimiento pensado para situarlo por delante del hijo biológico de Tiberio en la línea sucesoria. Es posible sin embargo que en el año 7 d.C. a raíz del destierro de Agripa Póstumo, la cabeza de éste último fuera rápidamente retirada de su escultura para ser substituida

3 Puig i Cadafalch, 1915-1920, p.716; Puig i Cadafalch, 1934, p.195; Ventura Solsona, 1943, p.200; Koppel, 1982, p.139; Koppel, 1985, p.15., en donde la autora identifica por vez primera la escultura como Augusto, Goette, 1990, p.29; Garriguet, 2001, p.51, Boschung, 2002, p.91.

4 Goette, 1990, p.29, el autor la clasifica en un pequeño grupo de época augustea temprano-media a partir de las características del umbo.

5 Esta efigie ha sido identificada – junto a la otra cabeza juvenil – con la mayoría de los príncipes julio-claudios existentes en los múltiples estudios de los que ha sido objeto. Así se han propuesto parejas como Druso Mayor y Tiberio (Curtius, 1935, p.286), o Tiberio y Marcelo (Poulsen, 1939, 35), Cayo y Lucio César (Kiss, 1975, 44), Germánico con Claudio (Balty, 1963, 111) o Agripa Póstumo (Fabbrini, 1980, 105; Fittschen, 1977, 37-

38 nota 22), a este último con Druso Menor (Clavel, 1970, 497), a Nerón y Druso César (Jucker, 1977, 220), y finalmente Cayo César y Germánico (Boschung, 2002, p.91).

6 Rose, 1997, p.93-94, con bibliografía.

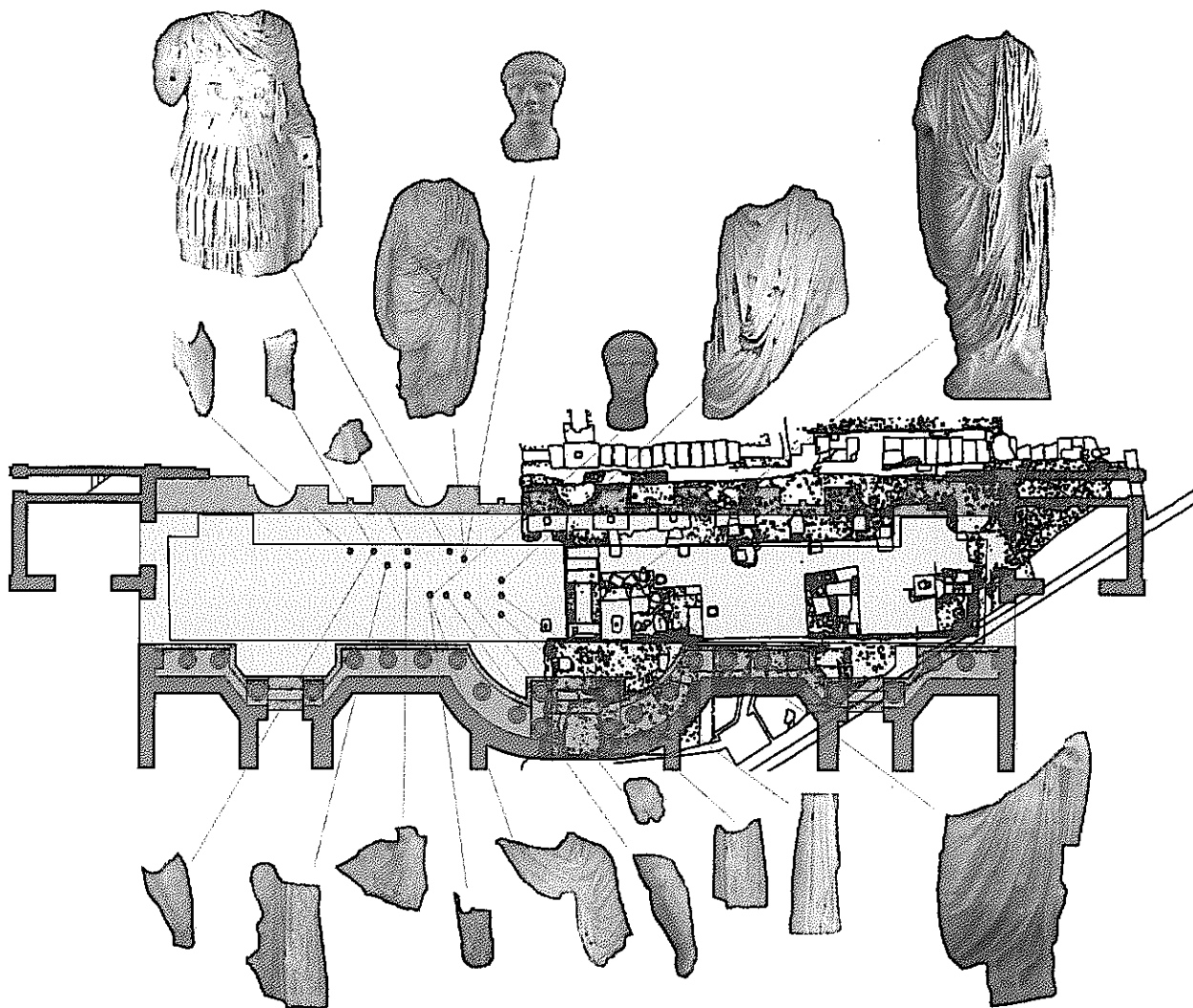


Fig. 16. Posiciones aproximadas de los hallazgos escultóricos durante las excavaciones en el hiposcenio en las campañas de 1919 y 1976-77.

por la de Druso Menor y por esta razón su efigie se guardó desde entonces amontonada en el fondo del hiposcenio⁷.

Por la importancia adquirida después de la adopción de Tiberio, parece también sensato suponer la presencia segura de una Livia en la *scaenae frons*⁸. En algunos grupos, como el de Medina Sidonia⁹, aparece Livia con Germánico y Druso Menor, en un conjun-

to que podría responder a esta reorganización después del destierro de Póstumo que acabamos de mencionar.

Finalmente deberíamos también considerar que en este contexto iconográfico, elaborado a partir del año 4 d.C. tuvieron también que aparecer en la *scaenae frons* del teatro de Tarraco un par de esculturas póstumus de Cayo y Lucio Césares, como las que parece habría en el teatro de *Casinum* (Cassino)¹⁰. Hemos de recordar a este respecto que la colonia Tarraconense inauguró en esta época (ca. 2 a.C.) sus series monetales con leyenda latina precisamente con una emisión de ases dedicada a los *principis iuventutis* trágicamente fallecidos poco después en plena juventud¹¹, y que pocos años más

7 Un ejemplo de cabezas, aparentemente almacenadas después de su amortización, lo tenemos en el teatro de Leptis, en donde se encontraron tres retratos en un rincón de la cripta oriental (Bejor, 1979, p.39) de la misma manera, el retrato de Germánico niño tuvo que ser substituido y de ahí su conservación.

8 La figura de Livia la encontramos en muchos grupos pertenecientes tanto a los últimos años del principado augusteo o a los inicios del principado tiberiano, apareciendo como una suerte de bisagra entre Augusto y Tiberio. Para ejemplos, Rose, 1997, p.21-23.

9 Rose, 1997, 132, con bibliografía y comentario cronológico.

10 Rose, 1997, 86.

11 As, AE, RPC 210. Post. 2 a.C. Anverso: IMP(erator) CAES(ar) AUG(ustus) TR(ibunicia) POT(estate) PON(tifex) MAX(imus) P(ater) P(atriciae); cabeza laureada de Augusto a la derecha; Reverso: C(olonia) U(rbs) T(arraconensis) C(aius) L(ucius) CAES(ares) AUG(usti) F(ilius); ca-



Fig 17. Exposición de esculturas y elementos arquitectónicos del teatro en el MNAT. Ver las diferencias de tamaño entre las distintas esculturas. A la izquierda, en primer término, escultura con toga picta atribuida de Augusto.

tarde, conmemorando la citada adopción de Tiberio en el 4 d.C., esta primera serie de ases fue seguida por una segunda serie emitida en la colonia que incluía las efigies de Augusto y de Tiberio¹².

Ciclo julioclaudio (Calígula-Claudio).

La segunda estatua togada adulta recuperada entre los restos del teatro, también tiene unas dimensiones superiores al natural, aunque menores que la primera. La parte recuperada alcanza los dos metros con dos centímetros de altura (Koppel, 1985, núm. 5). Son notables entre ambas las diferencias en el tratamiento de los paños, así como también la profundidad de los

pliegues de la ropa, con una marcada utilización del trepano para conseguir un marcado efecto de claroscuro que confiere una gran plasticidad a la toga que viste la escultura. Estos rasgos estilísticos remiten *grosso modo* a la época final del principado de Tiberio o los primeros años de Claudio.

Proceden también de la fachada escénica dos esculturas togadas juveniles provistas de *bullae* con idénticos esquemas compositivos, lo que permite pensar que una muy bien podría ser el *pendant* de la otra (Koppel, 1985, n. 6 y 7). La posición del cuerpo de las dos esculturas juveniles y la del togado adulto son iguales lo que permite pensar que podrían formar parte de un mismo ciclo, que compartiera este matiz diferenciador del resto de esculturas. El togado adulto podría representar a Claudio quizás en una imagen reaprovechada del vetado Calígula como ya propuso Koppel al que estarían asociados los dos togados con *bullae*, que podrían ser Nerón y Británico, por la tipología y estilo de la toga, que responde a modelos muy avanzados del principado de Claudio. Las tres esculturas, por la manera como están tratados los elementos de su toga, parece que se adecuan a las tipologías de época

bezas enfrentadas de Cayo y Lucio Serie datable a partir del 2 a.C., al recibir Augusto el título de Pater Patriae. En este mismo año, Cayo (desde el 5 a.C.) y ahora también Lucio César fueron designados por el orden ecuestre Principis Iuventutis. Lucio César, el más joven, moriría en Massalia en el 2 d.C. y Cayo lo haría dos años más tarde (4 d.C.) en Limyra (Licia).

12 As, AE, RPC 215. Post. 4 d.C. Anverso: IMP(erator) CAES(ar) AUG(usto) TR(ibunicia) POT(estate) PON(tifex) MAX(imus) P(ater) P(atris); cabeza laureada de Augusto a la derecha; Reverso: C(olonia) U(rbs) T(arraconensis) TI(berius) CAESAR; cabeza de Tiberio a la derecha. La emisión sin duda conmemoraba la adopción oficial de Tiberio por Augusto el año 4 d.C. tras las muertes sucesivas de Lucio y Cayo.



Fig. 18. Ciclo escultórico icónico de la *frons scaenae*. Izq. a der. Gran togado con toga purpúrea correspondiente a Augusto (Koppel n. 4); togado Koppel n. 5; cabezas de Germánico joven (Koppel n. 1) y Agripa Póstumo (Koppel n.2); dos togados infantiles con *bulla* (Koppel n. 6 y 7). La estatua de Augusto debió presidir siempre todo el programa iconográfico e icónico de la *frons scaenae*.

claudia, aunque es cierto que en muchos casos no se pueden diferenciar por estilo de los grupos del principado de Calígula, cuyas esculturas a menudo se recordaban para convertirlas en retratos de su tío y sucesor, el príncipe Claudio¹³.

El mejor paralelo, común al togado adulto y a los dos jóvenes togados, que podemos encontrar son los togados del ciclo escultórico procedente de la basílica de *Velleia*¹⁴. Un grupo bien conocido que arrancaría en época de Calígula y se cerraría bien entrada la época claudia con tan solo un par de añadidos posteriores: un Nerva trabajado a partir de un Nerón y un Vespasiano elaborado seguramente a partir de un Tiberio. El togado adulto encuentra la mayoría de sus paralelos en esculturas fechadas con bastante seguridad – por haber conservado la cabeza – a caballo entre el principado de Calígula y el de Claudio¹⁵. Entre ellas el ya

citado Calígula/Claudio de la basílica de *Velleia*, una escultura de Calígula de Gortina¹⁶ o el Augusto *capite velato* de *Aquileia* que acompaña a un Claudio vestido con *paludamentum*, y que muy posible esté trabajado a partir de un retrato de Calígula¹⁷.

Para los togados infantiles nos encontramos delante del mismo caso, siendo el paralelo más parecido el togado infantil del ciclo de *Velleia* que a pesar de presentar actualmente un retrato de Nerón, podría ser una escultura reaprovechada del ciclo del principado de Calígula; así como otro conservado en París¹⁸, de procedencia incierta, u otra del *Pythagoreion* de Samos¹⁹. Por sus características morfológicas, estas tres esculturas se mueven por tanto en unas cronologías muy parecidas, lo que nos lleva a pensar que formarían parte de un mismo ciclo desarrollado seguramente entre las épocas de Calígula y Claudio²⁰.

13 Para ejemplos de este tipo de transformación, Varner, 2004, 25-30.

14 Saletti, 1968; Rose, 1997, 121-126, con bibliografía; Boschung, 2002, 25-34.

15 Cabe precisar que Goette las clasifica como un conjunto "spät-tiberisch-frühclaudisch", pero por el desarrollo de algunos elementos particulares como el umbo y la lacinia parecería más justo hablar de calígula-claudio

(Goette, 1990, 120-124).

16 Rose, 1997, 152-153, con bibliografía.

17 Rose, 1997, 82, con bibliografía.

18 Goethe, 1990, 37.

19 Goethe, 1990, 37.

20 Tal como ya apuntara Koppel en su catalogación, 1985, 28-32.

A pesar de haber ya transcurrido los principados de Tiberio y de Calígula, la pieza central articuladora del grupo imperial en la *scaenae frons* del teatro de Tarragona seguía siendo el gran togado con la efigie de Augusto, fundador de la dinastía y único *divus* de la familia, referente esencial para la justificación política del nuevo *princeps* Claudio. Siendo en principio ésta una efigie de Augusto como emperador (y por tanto mortal), bien podría ser que hubiera otra escultura de él mismo como *divus*, o bien pudo haberse modificado la misma escultura añadiendo por ejemplo una corona radiada o algún otro elemento que denotara la divinización, como el mismo Augusto hizo ya en Roma con las esculturas de su padre adoptivo César.

Flanqueando la figura del emperador Claudio no podrían estar otros que sus príncipes herederos, Nerón y Británico, que seguramente corresponderían a los dos togados juveniles conservados. Aunque viendo el caso de la basílica de *Velleia*, bien podría tratarse de dos esculturas procedentes de un ciclo anterior de época de Calígula, que serían aprovechadas para los nuevos príncipes claudios.

Tal como señalábamos para el primer grupo de época de Augusto, hay ciertos personajes de la familia que son habituales en los ciclos claudios, y que muy posiblemente también figuraban en la *scaenae frons* del teatro de Tarraco. Por un lado, además del habitual *divus Augustus*, debían aparecer la *diva Augusta* (Livia), Druso Mayor, Antonia la Menor, Germánico, Agripina la Menor y Octavia, la hija de Claudio, un grupo ciertamente extenso pero bien documentado de forma diversa en el territorio²¹. Así podríamos citar junto al del ya mencionado grupo de la basílica de *Velleia*, el ciclo de la basílica de *Herculanum*, con *divus Augustus*, *diva Augusta*, Antonia la Mayor y Claudio; el grupo del templo de Leptis Magna, con *divus Augustus*, *diva Augusta*, Tiberio, Messalina, Claudio; el grupo del arco de Claudio de la via Latta, con Claudio, Germánico, Antonia la Mayor, Agripina la Menor, Nerón, Británico, Octavia, hija de Claudio y con dudas Druso Mayor; o el ciclo de *Rusellae* que tiene una fase de época de Calígula y otra de época de Claudio y en el que aparecen Germánico, Agripina la Mayor, Drusila, Julia Livilla, Nerón Germánico, Druso Germánico, Antonia la Mayor – en la fase de Calígula – *divus Augustus*, *diva Augusta*, Claudio, Agrippina la Menor, Nerón, Británico y Octavia hija de Claudio en la fase claudia²². Se trata de un excelente ejemplo de la ten-

dencia de Claudio a honrar a sus padres, a su hermano mayor y a sus propios hijos en los grupos escultóricos que se le erigían en todo el imperio. La *scaenae frons* del teatro de Tarraco no pudo ser una excepción a este gran proceso propagandístico del poder central.

Ciclo Flavio (Domiciano)

Sin duda las mejores esculturas de la fachada escénica son tres magníficas esculturas de mármol blanco con coraza (*thoracatae*) datadas por E. Koppel a partir de su esquema compositivo en plena época antonina y relacionadas con una tríada que pudo representar por ejemplo a Antonino Pío rodeado por Marco Aurelio y Lucio Vero (Koppel, 1985, ns. 8, 9, 10). Sin embargo estas esculturas presentan como elemento del todo singular una decoración en las corazas con una égida escamada rodeada de serpientes labrada sobre los hombros y el pecho. E. Rodríguez Almeida (1994) propondría identificar este motivo con el llevado por una famosa coraza de Minerva encargada por Domiciano en el año 92 durante los preparativos de su campaña contra los sármatas del año 92 d.C. y mencionada en dos *carmina* de Marcial (7,1 y 7,2). Un ejemplo más de su especial devoción por la diosa. Resulta pues necesario detenernos con mayor detalle en este elemento iconográfico como elemento de identificación de estos tres príncipes con coraza militar.

La égida es un elemento que está presente en muy pocas esculturas imperiales *thoracatae*, si entendemos que una égida es un complemento bien distinto al simple *gorgoneion* más habitual en la decoración de las corazas imperiales. Es importante señalar que en estas tres estatuas no se trata de un elemento integrado en la coraza misma, como ocurre en otros ejemplos, en los que la égida, más o menos desarrollada, queda enmarcada entre las patillas de sujeción de la armadura. Un motivo éste bien ampliamente documentado en distintos momentos cronológicos, ya desde Tiberio, y posteriormente en las épocas antonina e incluso severa. Lo que tenemos aquí es un pectoral extendido encima de la coraza, a la manera del que porta la diosa Atenea/Minerva en la mayoría de sus representaciones.

La identificación de estas tres esculturas *thoracatae* ha generado un importante debate en el que existen dos grupos de opinión diferentes²³. Por un lado quienes defienden una datación antonina de las mismas, basándose en la opinión inicial de H.G. Niemeyer

21 Rose, 1997, 32-38.

22 Para todos estos grupos, sus análisis y bibliografía, Rose, 1997, catálogo n., 15, 126, 42 y 45 respectivamente. También en Boschung los análisis de Leptis Magna y *Rusellae*, Boschung, 2002, 11-18 y 69-76, respectivamente.

23 Puig i Cadafalch, 1915-20, 714; Puig i Cadafalch, 1934, 194; Ventura Solsona, 1943, 220; García y Bellido, 1949, 196, Vermeule, 1959, 50; Blázquez, 1963, 242; Niemeyer, 1968, 51; Niemeyer, 1972-74, 157; Acuña Fernández, 1975, 106; Stemmer, 1978, 86; Koppel, 1985, 19-20, Rodríguez Almeida, 1994, 207; Boschung, 2002, 91; Cadario, 2004, 283.

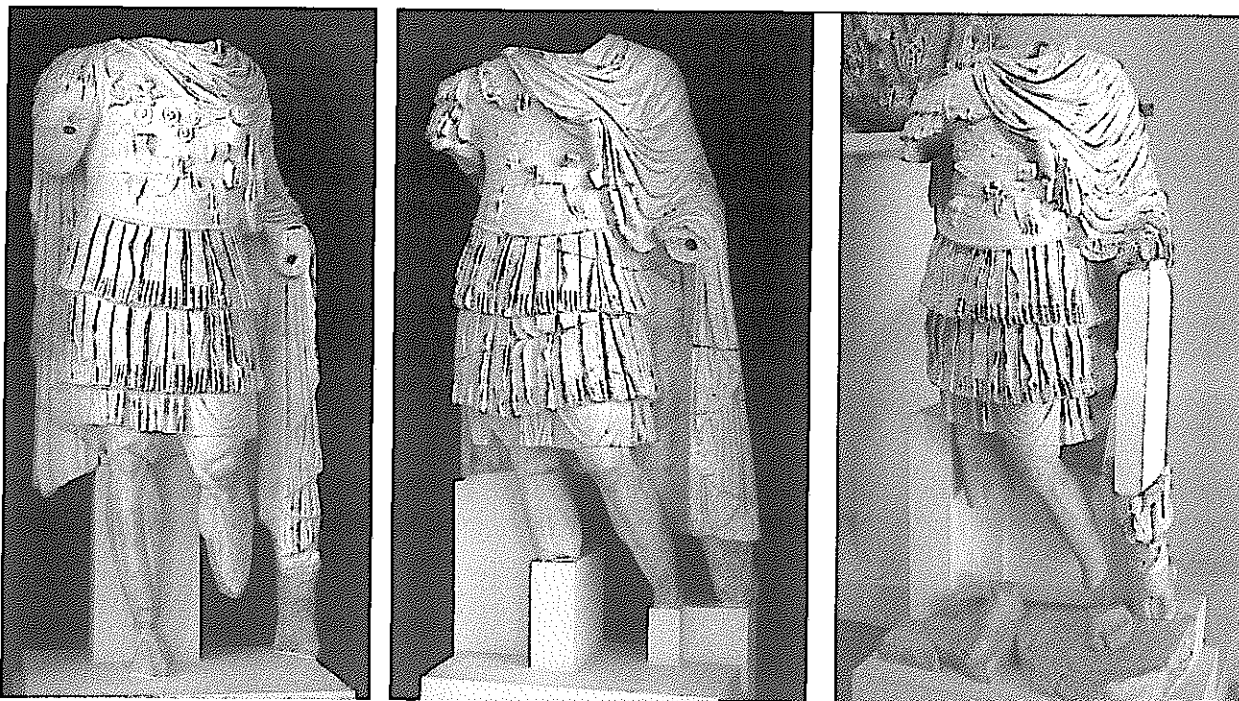


Fig. 19. Ciclo escultórico de la frons scaenae. Tres esculturas thoracatae en actitud heroica probablemente correspondientes a los tres dinastas flavios (Koppel n. 8, 9, 10).

desarrollada en sus fichas del *Hispania Antiqua* y en el artículo “Zwei Panzerstatuen in Tarragona”²⁴. Esta ha sido también la opinión seguida por E. Koppel (1985, num. 8, 9 y 10) en la publicación científica de estas imágenes y que acepta por ejemplo J. A. Garriguet (2001, núm. 76-78 y 65) entre otros autores. Otra opinión distinta sin embargo es la que apoya una datación flavia para estas esculturas a partir del artículo “Marziale in marmo” de E. Rodríguez-Almeida²⁵. Es necesario citar también una tercera vía, menos probable, abierta por D. Boschung en su *Gens Augusta*, proponiendo una fecha julio-claudia para estas piezas y relacionándolas con el ciclo de togados antes descrito²⁶.

Tanto para un grupo de opinión como para el otro, una de las claves para la ubicación cronológica de las esculturas es la aparición de la gran égida-pectoral. Para quienes defienden una fecha antonina representaría la filiación de los emperadores a Júpiter, mientras que para los que lo interpretan como un grupo flavio se trataría sin lugar a dudas de la égida de Minerva, la divinidad protectora de Domiciano (Girard, 1981), por él venerada en el *lararium* doméstico de la *Domus Flavia* y en su villa del Monte Albano (Suetonio, *Domit.*, 4 y 15).

Como ya hemos explicado, la primera característica a destacar cuando analizamos este elemento es que no forma parte de la coraza, sino que se superpone a ella de una manera clara, como un coselete superpuesto y anudado a la misma, siendo éste un detalle casi único que tan solo encontramos en una escultura de Cupra *Maritima*²⁷ y en otra de Roma²⁸, ambas fechadas en época domicianea a las que nos referiremos más adelante. Otras esculturas en las que aparece una gran égida cubriendo la totalidad, o una gran parte del pecho de la coraza, muestran claramente como las *humeraliae* pasan por encima, definiendo así que se trata de una decoración repujada en la misma coraza, o bien como un elemento enganchado a ella, pero en cualquier caso no se trata de un pectoral superpuesto sino de una parte intrínseca de la coraza en sí misma, siendo esta una diferencia fundamental, a nuestro entender, con la égida que presentan las esculturas de Tarragona²⁹.

En época romana la égida³⁰, mitológica e iconográficamente, puede referirse tanto a Júpiter como a Minerva, de ahí el problema que genera la aparición de este elemento iconográfico en las esculturas de Ta-

24 Niemeyer, 1968, 51; Niemeyer, 1972-74, 157; Acuña Fernández, 1975, 106; Stemmer, 1978, 86; Koppel, 1985, 19-20.

25 Rodríguez Almeida, 1994, 207; Cadario, 2004, 321.

26 Boschung, 2002, 91-92.

27 Catani, 1993, 190-196; Cadario, 2004, 325.

28 Stemmer, 1978, 112-113.

29 Diferencia por ejemplo que podemos observar en el paralelo proporcionado por Garriguet, 2004, 55 (lám. supl. V, 4.), de época antonina, asimilable a dos de las figuras del gran ninfeo de Herodes Ático en Olimpia, ver Bol, 1984, 157-162.

30 Vierck, 1997, 514-515.

rragona, puesto que en efigies imperiales, como es el caso, tanto puede referirse al padre como a la hija. Pero un examen atento a los tipos conocidos de égida y sus usos, nos permiten claramente establecer diversas tipologías utilizadas en casos muy específicos, que excepto en contadas ocasiones, no son transferibles. Si en la literatura la égida de Zeus aparece ya citada en Homero, en la gran plástica la imagen de Zeus *Aigiochos* no se documenta hasta la época helenística. En las esculturas de este tipo aparece Zeus como dios padre, barbado y desnudo, llevando la égida como un manto encima del hombro izquierdo³¹. Parece casi seguro que será de esta imagen de la que derivaran las esculturas de Alejandro Magno con la égida, que en su caso suele ser una gran clámide convertida en la propia égida, que el monarca viste de la manera tradicional³². Así, la imagen de la égida quedará también ligada al imaginario de las monarquías helenísticas que surgirán a la muerte de Alejandro, siempre manteniendo el tipo de clámide o “manto al hombro”. Tal cosa nos lleva a relacionar este tipo concreto de égida a Zeus – y posteriormente a Júpiter – por lo que sería utilizado por Alejandro y los diadocos como representación de su reinado por elección divina, que necesariamente tiene que ser refrendado por el monarca divino.

Así parecería que en el mundo griego la égida fue un elemento compartido por Zeus y Atenea, aunque en el imaginario del poder terrenal, los monarcas helenísticos lo utilizarían sólo como una referencia al señor del Olimpo. En Roma, el panorama cambió sustancialmente, siendo Atenea – en las imágenes divinas – quien tuvo la exclusiva del uso de la égida, mientras que las imágenes de Júpiter *Aigiochos* son muy raras, y prácticamente constreñidas a las épocas de Trajano y Adriano³³. Por otro lado, la imagen del monarca con la égida manto, creada con Alejandro y seguida por los diadocos, no desaparecerá en Roma, sino que se mantendrá como elemento propagandístico, sobre todo a partir del principado de Augusto, eso sí, sólo a nivel privado o semi-privado, puesto que durante la época julio-claudia sólo encontraremos las imágenes del *princeps* con la égida manto sobre camafeos³⁴.

En la mayoría de estos retratos, el príncipe aparece mirando a hacia la izquierda, por lo que la égida manto nos queda en primer plano, puesto que la llevará siempre – a la guisa de Zeus-Júpiter – sobre el hombro izquierdo. A pesar de que en algunos camafeos pueda resultar difícil ver claramente esta articulación, en

un retrato póstumo de Trajano, podemos apreciar la égida echada encima de su hombro izquierdo, de la misma manera que en los camafeos imperiales³⁵. Estas imágenes, algunas veces utilizadas como paralelos para analizar las esculturas *thoracatae* del teatro de Tarragona, y para justificar la significación como atributo de Júpiter de la égida presente en ellas, son sin embargo, a la luz de los ejemplos citados, claramente diferentes en morfología. Además, el hecho de que la égida de Zeus-Júpiter, y la manera de vestirla, fuera un esquema tipológico bien establecido en la época helenística y que permaneció sin variación en pleno imperio romano, nos lleva a analizar las esculturas tarraconenses esencialmente a partir de las tipologías de égidas asociadas a Atenea-Minerva³⁶.

En el arte romano, Minerva aparece de manera habitual vistiendo una égida pectoral más o menos voluminosa. Una de las diferencias básicas entre la égida que vemos en Minerva y la que lleva Júpiter *Aigiochos* es que la diosa siempre la endosa, no la lleva nunca echada al hombro como su padre. Dentro de los pectorales de Minerva en Roma el más común será el *gefibelte Aigis*, o en su variante más pequeña y estrecha llamada *kragen Aigis*, en los que la cabeza de la Gorgona sujeta los dos extremos del pectoral en la zona central delantera del torso a modo de fíbula³⁷. Entre los ejemplos más conocidos de este tipo esta la Minerva de los relieves de la *Cancellaria*, imagen en que la diosa aparece al lado del emperador, seguramente Domiciano, aunque su efigie fue sustituida por la de Nerva.

En las esculturas imperiales *thoracatae* no es habitual que la égida aparezca de esta forma, sino que lo más habitual es que aparezca enmarcada por las *humeraliae* o bien que esté desarrollada por debajo de éstas. Por el contrario, lo que caracteriza a las esculturas del teatro tarraconense, es que la égida pectoral se superpone a ellas, o bien las substituye, siendo esta una característica muy poco habitual. Sólo otras dos esculturas *thoracatae* comparten esta rareza con las tarraconenses, con las que aún así difieren en otros elementos, como la manera de vestir el *paludamentum* o el tipo de coraza utilizado en la escultura.

Un primer caso es el de *Cupra Maritima*³⁸, en el que la escultura viste una coraza anatómica, con el *paludamentum* recogido en las rodillas (tipo Prima-porta) y una gran égida en el pecho con un volumen, tanto general como en los detalles, superior a las esculturas de Tarragona. La escultura de *Cupra*

31 Vierck, 1997, 514.

32 Vierck, 1997, 512.

33 Canciani, 1997, 432-433.

34 Vierck, 1997, 513-514.

35 Vierck, 1997, 513, núm. 17.

36 Como podemos ver en las variantes de los tipos *Paribenos*, *Medici* o *Albani*, en la catalogación de Canciani, 1984, 1084-1085.

37 Vierck, 1997, 511.

38 Catani, 1993, 190-196; Cadario, 2004, 325.

Maritima, había sido fechada habitualmente en época adrianea, por el trabajo de reconstrucción del complejo del templo de la diosa *Cupra* que este emperador llevó a cabo. A pesar de ello, los últimos estudios efectuados han demostrado que en realidad esta escultura ha de fecharse en los últimos años del principado de Domiciano. Tan solo una segunda escultura entre las que conocemos lleva una égida sin ningún tipo de *humeraliae*. Se trata de una *thoracata* perteneciente a una colección romana³⁹, de una calidad más bien mediocre. En ella vemos una égida con muy poco relieve, elaborada de una manera tosca, en la que la cabeza de la Gorgona aparece en el centro del pectoral, que no responde - aparentemente - ni al tipo *gefibelte* ni al *kragen aigis*, siendo ya en sí mismo un unicum. Aún así, Stemmer proporciona una datación domicianea para esta escultura.

El mejor paralelo, hasta la fecha, para un grupo dinástico flavio en la decoración escultórica de un teatro romano, lo proporciona el teatro de Salamis, en Chipre, donde fueron hallados en el hiposcenio tres grandes esculturas *thoracatae* (dos colosales y una de tamaño mayor que el natural) en estado muy fragmentario⁴⁰. Estas imágenes fueron identificadas como los tres príncipes flavios, que aparecerían en la *scaenae frons* debido a que la marmolización del teatro de Salamis se efectuó bajo su dinastía. Un caso como vemos muy similar al que parece se dio en el teatro de *Tarraco*.

Uno de los problemas al identificar grupos de los dinastas flavios es su estrecha relación con los ciclos julio-claudios precedentes. Los flavios utilizaron a los *divi* de la primera dinastía imperial romana como precedente de su derecho al poder "divinizado" en Roma, aunque hubiera sido adquirido en una guerra civil, y así lo vemos claramente en ciclos como los de Nola o *Velleia*⁴¹. Hoy en día entendemos esta utilización de la casa julio-claudia como un intento de dar lustre a una dinastía surgida del estamento inferior de los *equites* dos generaciones antes de su acceso a la púrpura. Así, Augusto sería un referente recurrente en los programas flavios (sobre todo en Vespasiano, no tanto en Tito y menos en Domiciano, que ya contaba con dos *divi* en su propia familia al acceder al trono), y en menor medida Claudio e incluso Tiberio en algunos casos. Vespasiano, al retomar y finalizar el proyecto neroniano del templo del *divus Claudius* en el Celio, actuaba claramente en esta dirección

A pesar de esta imbricación, los flavios prefirieron siempre una representación militar y marcial con esculturas *thoracatae* aunque el ciclo julio-claudio precedente en el que se incluyeran fuera uno compuesto totalmente por esculturas togadas⁴². Esta característica en su representación, que no será tan habitual en los principados de Trajano y Adriano⁴³, es otra buena razón para entender las tres estatuas *thoracatae* del teatro de Tarraco como partes de un gran ciclo flavio perteneciente al momento de "marmolización" del teatro romano y la consecuente reorganización de su *scaenae frons*.

Otro de los elementos iconográficos fundamentales en el análisis de este ciclo escultórico y es que las tres esculturas van descalzas en un claro mensaje de heroización / divinización de los personajes representados. En este caso, nos volvemos a encontrar en la misma disyuntiva entre flavios y antoninos, pues en un momento avanzado de cualquiera de las dos dinastías podríamos encontrar tres príncipes sucesivos divinizados. Ahora bien, durante toda la dinastía antonina, este no sería un elemento muy común entre los emperadores vivos, que preferirían representarse calzados con los típicos *mulleus* o bien con *calcei*. Por el contrario, son bien conocidas las tendencias auto-divinizadoras de Domiciano, que quedaron bien reflejadas en las fuentes biográficas (Suetonio, *Domit.*, 13).

La necesidad de justificación de la dinastía flavia quedaría así muy bien reflejada en la *scaenae frons* del teatro de Tarragona, donde los tres emperadores flavios heroizados, pudieron compartir escenario con el ciclo julio-claudio ya existente, vinculando así la *aurea aetas* empezada con Augusto y renovada con Claudio, con la nueva dinastía surgida de un estamento mucho menos noble que la de su predecesora. Necesariamente, hemos de relacionar este nuevo ciclo icónico con la marmolización que hemos mencionado en los nichos y exedras del *pulpitum*, el revestimiento de parte de la *frons scaenae* con piezas marmóreas, los canceles que pasaron a rodear la *orchestra* y la cobertura de las primeras gradas con plazas de caliza conteniendo numerosos *tituli* de reserva de plazas desgraciadamente fragmentarios.

Todas estas evidencias nos llevan a relacionar la "marmolización" del teatro y la presencia del nuevo ciclo imperial en la *frons scaenae* con la finalización de las obras en época de Domiciano del gran conjunto arquitectónico de la parte superior de la ciudad que denominamos el "foro provincial" de *Tarraco*.

39 Stemmer, 1978, 112-113.

40 Deppmeyer, 2008, vol. 2, 59-61.

41 Deppmeyer, 2008, vol. 1, 64-65.

42 Deppmeyer, 2008, vol. 1, 81-82.

43 Deppmeyer, 2008, vol. 1, 85-88.

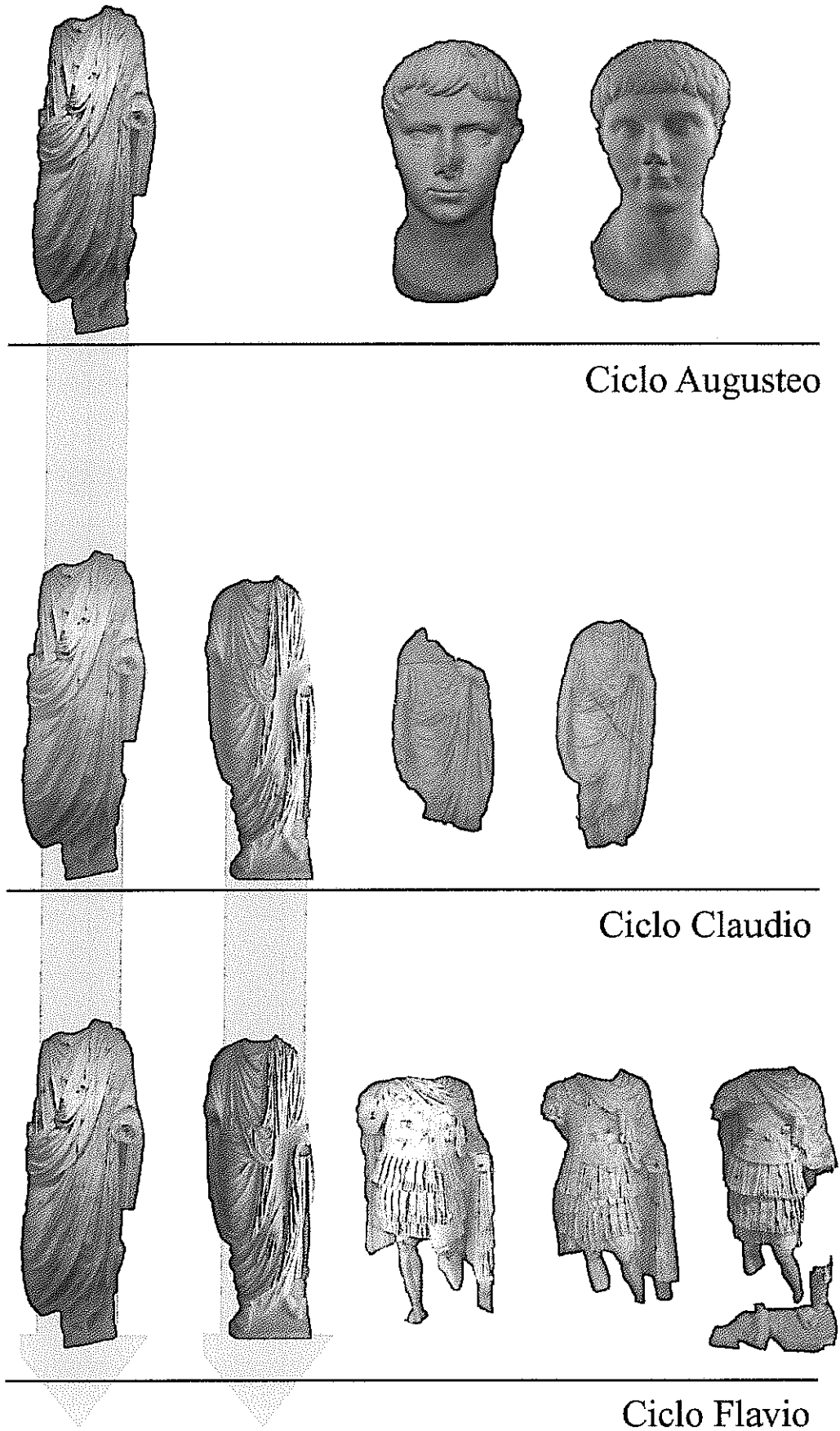


Fig. 20. Evolución del programa escultórico iconográfico de la *frons scaenae*.

El momento final del teatro de Tarraco

Como ya hemos explicado anteriormente (Mar, Roca, Ruiz de Arbulo, 1992, 18) el teatro de Tarraco fue abandonado como edificio público a fines del siglo II d.C. La gran cloaca abovedada que desagüaba el *parascenium* occidental y que pudimos excavar en parte en 1983 apareció colmatada por un estrato de vertedero con numerosos materiales africanos de TSA A2, junto a TS Hispánica, cerámicas comunes africanas e hispánicas, lucernas y ánforas bien datados en ese momento. Materiales muy similares fueron encontrados por S. Berges en 1977 en la colmatación de la gran piscina del sector monumental anexo al teatro y que pudimos revisar en los almacenes del MNAT. Pocas décadas más tarde, ya en el siglo III d.C., edificios domésticos realizados con piezas arquitectónicas procedentes del teatro se superponían limpiamente a los rellenos de la piscina central, apoyados en los grandes basamentos de sillaría ya desprovistos de sus elementos superiores (Mar, Roca, Ruiz de Arbulo, 1992, 18, fig. 13). Resulta pues evidente que en estos momentos el teatro ya no cumplía ninguna función como edificio público de la ciudad. La conservación en la fachada escénica de numerosos elementos de su decoración original caídos en diferentes momentos al fondo del hiposcenio debe explicarse en buena parte por este abandono temprano del edificio teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA FERNÁNDEZ, P., 1975: *Esculturas militares romanas de España y Portugal. I. Las esculturas thoracatas*, Burgos, 1975.
- ARCO, L. del, 1906: *Guía artística y monumental de Tarragona*, Tarragona.
- BALTY, J. CH. 1963: "Notes d'iconographie Julio-Claudienne I", *Monument Piot* 53, 97-134.
- BEJOR, G. 1979: "La decorazione scultorea dei teatri romani nelle provincie africane". *Prospettiva* 17, 37-46.
- BELTRÁN, A. 1953: "Los monumentos en las monedas Hispano-Romanas", *AEspA*, 26, 1953, 39-66.
- BERGES, P.M., 1982: "Teatro Romano de Tarragona", *El Teatro en la Hispania Romana*, Mérida, 1980, Badajoz, 115-137.
- BLAZQUEZ, J.M. 1963: "Panorama general de la cultura romana en Cataluña", *Problemas de la Prehistoria y de la Arqueología catalana. II Symposium de Prehistoria Peninsular* 1962, 225-245.
- BOL, R. 1984: *Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphäums*, Berlin.
- BOSCHUNG, D. 1990: "Die Präsenz des Kaiserhauses im öffentlichen Bereich", *Stadt- und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (W.Trillmich y P. Zanker, eds.), Madrid, 1987, München, 391-400.
- BOSCHUNG, D. 2002: *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein.
- CADARIO, M. 2004: *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II d.C.*, Milano.
- CANCIANI, F. 1997: s.v. "Iuppiter", *LIMCVIII*, Zurich, 421-471.
- CANCIANI, F., 1984: s.v. "Athena/Minerva". *LIMC II*, Zurich, p 1074-1109.
- CAPUTO, G. 1988: *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro 1937-1951*, Roma.
- CATANI, E. 1993: "Scavi e scoperte archeologiche in contrada Civita di Marano (Cupra Marittima) nei secoli XVIII-XIX", *Cupra Marittima e il suo territorio in età antica* (Atti del Convegno di studi, Cupra Marittima 3 maggio 1992), Tivoli, 183-209.
- CLAVEL, M. 1970: *Béziers et son territoire dans l'antiquité*, Paris.
- CURTIUS, L. 1935: "Ikonographische Beiträge", *Römische Mitteilungen* 50, 119-247.
- DASCA, A. 1989: *Memoria de l'excavacio d'urgencia realitzada al solar Caputxins 16 de Tarragona*, Memoria conservada en el Servei Territorial d'Arqueologia de Tarragona.
- DEPPMEYER, K. 2008: *Kaisergruppen von Vespasian bis Konstantin. Eine Untersuchung zu Aufstellungskontexten und Intention der statuarischen Präsentation kaiserlicher Familien*, Hamburg.
- DOMINGO, J. 2003: *La decoración arquitectónica del teatro romano de Tarraco*, Tesina leída en la Univ. Rovira i Virgili, Tarragona.
- 2005: *Capitells corintis a la província tarraconense (s. I-III d.C.)*, Arola Eds., Tarragona.
- Dossier Teatre 1977-79: *Dossier Teatre Romà de Tarragona*. Dossier fotográfico de las actuaciones durante los años 1977-1979 con copias conservadas en el Servei Territorial d'Arqueologia (SSTT Cultura) de la Generalitat, en el Arxiu Històric del Col.legi Oficial de Arquitectes (Delegació de Tarragona) y en la Reial Societat Arqueològica Tarraconense.
- FABBRINI, L. 1980: "Marco Vipsanio Agrippa. Concordanze e discordanze iconografiche. Nuovi contributi". *Festschrift H. Jucker*, 96-107.
- FISHWICK, D. 1970: Numina Augustorum, *The Classical Quarterly*, 20, 191-197.

- FITTSCHEN, K. 1977: *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*, Berlin.
- FIZ, I. 2004: *Forma tarraconensis. La aplicación de nuevas tecnologías para una restitución planimétrica de Tarraco*, Tesis Doctoral leída en la Universitat de Lleida.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. 1949: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- GARRIGUET, J. A. 2001: *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, Corpus Signorum Imperio Romani, España, vol. II, Fasc. 1, Murcia, 2001.
- GEBELLÍ, P. 2001: "Noves dades per a la datació del teatre romà de Tarraco. La intervenció al carrer Caputxins, núm. 5", *Butlletí Arqueològic*, 21-22, RSAT, 127-153.
- GIMENO, J. 1991: *Estudios de arquitectura y urbanismo en las ciudades romanas del nordeste de Hispania*, 2 vols.), Tesis Doctoral leída en la Univ. Complutense de Madrid. Ejemplar depositado en la biblioteca del MNAT.
- GIRARD, J.L. 1981: Domitien et Minerve: une prédilection impériale, ANRW, II, 17.1, Berlín, 233-245.
- GOETTE, H.R. 1990: *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz am Rhein.
- HEp: *Hispania Epigraphica*
- HERNÁNDEZ, B. Y MORERA, E., 1892/93: *Historia de Tarragona desde los más remotos tiempos hasta la época de la repoblación cristiana*, Tarragona.
- JUCKER, H. 1977: "Die Prinzen des Statuenzyklus aus Veleia", *Jahrbuch des Instituts* 92, 204-240.
- KISS, Z. 1976: *L'iconographie des princes Julio-Claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Varsovia.
- KOPPEL, E.M. 1982: "Esculturas del Teatro Romano de Tarragona", *El Teatro en la Hispania Romana*, Mérida, 1980, Badajoz, 139-152.
- KOPPEL, E. 1985: *Die römischen skulpturen von Tarraco*, Berlín.
- MACIAS, J.M. y FIZ, I. (Dirs.) 2007: *Planimetría Arqueológica de Tarraco*, 2 vols., Tarragona.
- MAR, R. 1992: "El teatro de Tarragona y el santuario de Hercules en Ostia. Dos elementos en la transformación de las ciudades del Occidente romano durante los siglos II y III d.C.", *Die Römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr., Xanten, 1990*, Colonia, 163-181.
- MAR, R. y ROCA, M. 1983: "Teatre Roma de Tarragona: treballs arqueològics 1982-1983", *Tribuna d'Arqueologia* 1982-83, Barcelona, 1983, 97-101.
- MAR, R., ROCA, M. y RUIZ DE ARBULO, J. 1993: El Teatro Romano de Tarragona, un problema pendiente, *Teatros Romanos de Hispania* (S. Ramallo, ed.), Cartagena 1993, Murcia, 11-23.
- MAYER, M. 2003: Fragmento de asiento de teatro (cuatro fichas con mismo título, sin numeración), *El Teatro Romano. La puesta en escena*, (RODÀ, I. y MUSSO, O. Comis.), Catálogo de la exposición celebrada en Zaragoza, Mérida y Córdoba, Ayuntamiento de Zaragoza / Fundación La Caixa, Zaragoza.
- NIEMEYER, H.G. 1968: *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Mainz am Rhein.
- NIEMEYER, H.G. 1972-74: "Zwei Panzerstatuen in Tarragona", *AEspA*, 45-47, 157-165.
- OLIVA, C., 1919: Hallazgos en el teatro romano de Tarragona, *Boletín Arqueológico*, 24, 69-79.
- PALOMBI, D. 1999: N[umen] Augusti, Ara, *LTUR*, 349.
- POULSEN, F. 1939: *Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse*, Kobenhavn.
- PUIG I CADAVALCH, J., 1920: "Teatre Roma de Tarragona", *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, 1915-1920, 712-717.
- PUIG I CADAVALCH, J., 1934: *L'arquitectura romana a Catalunya*, Barcelona.
- RIT: ALFÖLDY, G., 1975: *Die römischen Inschriften von Tarraco* (2 vols.), Madrider Forschungen, 10, Berlín.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA, E. 1994: "Marziale in Marmo", *MEFRA*, 106, 204-211.
- ROSE, CH. B. 1997: *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge.
- RUIZ DE ARBULO, J. 2009: "Nuevas cuestiones en torno al foro provincial de Tarraco", *Butlletí Arqueològic*, 29, año 2007, 5-67.
- RUIZ DE ARBULO, J., MAR, R., DOMINGO, J., FIZ, I., 2004: "Etapas y elementos de la decoración arquitectónica en el desarrollo monumental de la ciudad de Tarraco (s. II a.C. - I d.C.)", *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, (S. Ramallo, ed.), Cartagena 2003, Univ. de Murcia, Murcia, 115-152.
- RUIZ DE ARBULO, J., MAR, R., ROCA, M., DÍAZ, M. en prensa: "Un contexto cerámico de fines del siglo I a.C. como relleno constructivo de un almacén portuario localizado bajo el teatro romano de Tarragona", *Contextos cerámicos de época de Augusto* (M. Roca y V. Revilla, eds.).
- SALETTI, C. 1968: *Il ciclo statuario della Basilica di Velleia*, Parma.
- STEMMER, K. 1978: *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin.

- VARNER, E. R. 2004: *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden-Boston.
- VENTURA, S. 1943: "El teatro romano de Tarragona", *Memorias de los Museos Arqueológicos provinciales*, 1942, 196-202.
- VERMEULE, C.C. 1959: "Hellenistic and Roman cuirassed statues", *Berytus*, 13, 2-82.
- VIERCK, S. 1997: s.v. "Aigis". *LIMC*, VIII, 510-515.

