

# EDIFICIOS DE ESPECTÁCULOS EN *HISPALIS*: UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DE *CIL*, II 1193<sup>1</sup>

*Salvador Ordóñez Agulla*  
*Universidad de Sevilla*

Se presenta en este trabajo una interpretación del epígrafe *CIL*, II 1193 en relación con la reserva de lugares especiales en edificios de espectáculos, probablemente del teatro de *Hispalis*, del cual se expresa una hipótesis de ubicación.

In this paper I offer an interpretation of the inscription *CIL*, II 1193 in relation to the reservation of special seats in spectacle buildings, probably from the theatre of *Hispalis*. A hypothesis as to its location is also made.

Gonzalo Argote de Molina, autor de la monumental aunque inacabada *Nobleza de Andalucía*<sup>2</sup>, es uno de esos escritores locales cuyos trabajos inéditos, inacabados o meramente a nivel de apuntamientos a veces pueden deparar sor-

<sup>1</sup> Debo expresar mi agradecimiento a G.Chic, R.Corzo, P. Sáez, S. M. Serrano y J. Márquez; a la Institución Colombina debo el permiso de reproducción de la figura n.º 1. Este trabajo se ha beneficiado de una ayuda para estancias breves de la Junta de Andalucía en el Institute of Classical Studies del University College London en Julio de 1996, y se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación del P.A.I. nº 0441.

<sup>2</sup> G.Argote de Molina, *Nobleza del Andalucía* [Sevilla 1588 (R.Jaén 1991)]. Sobre él cf. C. López Martínez, *Algunos documentos para la biografía de Argote de Molina* (Sevilla 1921).

presas interesantes<sup>3</sup>. Tal puede ser el caso de su inédito *Aparato de la Historia de Sevilla*, que el autor comenzó en 1592 y dejó a nivel de borrador<sup>4</sup>, y obra muchas veces buceada por la historiografía clásica sevillana. En ella se nos informa de que en 1563 se encontró una inscripción «en la zanja del monasterio de la Madre de Dios», de Sevilla<sup>5</sup>. El cronista solamente nos indica ese único dato topográfico, el de un convento de monjas dominicas -sito en la manzana que hoy delimitan las calles Madre de Dios, Federico Rubio y San José- erigido a partir del permiso real de 1496<sup>6</sup> frente a la Judería sevillana, y más concretamente entre 1551 y 1572, franja en la que se realizó la fábrica del convento que aún hoy está en pie y funcionando, aunque muy mermado en sus dimensiones (2650m<sup>2</sup>). Añade que se trataba de una inscripción antigua de mármol e incluye adicionalmente un diseño de la pieza (fig.1) bastante estereotipado y poco significativo por la sospechosa homogeneidad y convencionalismo, existente en el conjunto de epígrafes dibujados en su obra.

A partir de Argote de Molina la unanimidad a la hora de transmitir el texto ha sido casi total<sup>7</sup>; las únicas excepciones -aparte de la de la *ordinatio* de las líneas- han venido, por un lado, de Alonso Morgado y Rodrigo Caro, quienes trasladaron el lugar del hallazgo de la pieza a los pies de la Giralda sevillana<sup>8</sup>, pero no me pare-

<sup>3</sup> Sobre la valoración de los manuscritos en el ámbito de la epigrafía, M.Mayer, «Epigrafía hispánica y transmisión literaria con especial atención a la manuscrita», *Epigraphie Hispanique* (Paris 1984) 35-53.

<sup>4</sup> He compulsado las dos versiones que existen en la Institución Colombina de Sevilla del *Aparato de la Historia de Sevilla que dexo principiada Gonzalo Argote de Molina*, una de ellas incluida en *Obras mms. de Sevilla de Gonzalo Argote de Molina i del Dor. Rodrigo Caro* (Ms. s.XVII, sign. 58/5/41); la otra en *Obras manuscritas de Sevilla de Gonzalo Argote de Molina* (Ms. 1776, sign. 58/5/42). Nicolás Antonio [*Bibliotheca Hispana Nova* (Matriti 1783. R.Madrid 1996) I 552] desconocía el manuscrito hispalense, a pesar de su buena opinión sobre Argote (*historiae antiquae totius Hispaniae inter paucos gnarus*).

<sup>5</sup> La inscripción está recogida en f.14v. del primer manuscrito citado en nº4 (de donde la figura 1), y en f.15r del segundo.

<sup>6</sup> En documento de 6-VI-1496 la reina Isabel hace «merced y limosna para siempre jamás de ciertas casas principales confiscadas a los judíos, fronteras a la Iglesia Parroquial de San Nicolás»; es probable que la pieza provenga del recinto de la iglesia, pues «desde 1561 a 1572 leemos curiosas y prolifas escrituras de convento por las que Francisco Suárez se encarga de la obra de albañilería de la iglesia conventual», C.López Martínez, *Descendientes de Cristóbal Colón y de Hernán Cortés en Sevilla y el templo de Madre de Dios de la Piedad* (Sevilla 1948) 10-12. Sobre el edificio cfr. M.T.Pérez Cano, *Patrimonio y Ciudad. El sistema de los conventos de clausura en el Centro Histórico de Sevilla* (Sevilla 1995) 155 ss.

<sup>7</sup> A.de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España* (Alcalá de Henares 1575) f.24[R.Madrid 1792 t.IX 73 nº 21]; F.Arana de Varflora, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, App. [Sevilla 1766 (R.Sevilla 1978)] 30; J.F.Masdeu, *Historia crítica de España y de la Cultura española* (Madrid 1789)VI 156, 815; J.A.Ceán Bermúdez, *Sumario de las Antigüedades Romanas que hay en España* (Madrid 1832) 251; J.Campos-J.González, «Los foros de Hispalis Colonia Romula», *AESpA* 60, 155-156 (1987) 138; J.González, *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía. II. I* (Sevilla 1991) 56-57, nº 40.

<sup>8</sup> A.Morgado, *Historia de Sevilla, en la cual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos* [Sevilla 1587 (R.Sevilla 1887) 276-78]; su descripción de la pieza está tomada directamente de Morales. R.Caro, *Antigüedades y Principado de la Ilustrissima ciudad de Sevilla y chorographia de su convento iurídico, o antigua*

ce que haya que dudar en este caso de la fiabilidad de la noticia del cronista del siglo XVI, al que, en su condición de caballero veinticuatro de la ciudad, debemos suponer suficientemente bien informado de la circunstancias y del lugar del hallazgo. La otra excepción a que me refería viene del que fue el primer editor de la inscripción en obra impresa, Ambrosio de Morales<sup>9</sup>, que ha dejado el comentario más prolijo de la pieza cuando decía que *se descubrió pocos años ha en Sevilla una piedra tan diferente y tan extraña, que aun no se puede entender bien qué quiere decir, ni á qué fin se escribió. Dice así en una muy linda losa grande y muy gruesa de mármol blanco con letras muy hermosas...* De esta descripción se puede concluir con fiabilidad, comparando -en la línea de lo señalado por Bonneville- la manera de hacer de Morales ante inscripciones que conoce personalmente y a las que suele dar un comentario detallado, que, a pesar de no incluir un diseño de ella en su obra, el erudito cordobés llegó a ver la inscripción o al menos su descripción le fue proporcionada por alguien de su confianza, que bien pudo haber sido el mismo Argote, si bien resultaría extraño que el polígrafo sevillano no recogiese en su manuscrito esos mismos detalles.

El texto que Hübner<sup>10</sup> recogió para el *CIL* sigue fielmente la información cronística, con las únicas salvedades de corregir la C de *provinciae*, que Argote daba como T, así como la de añadir dos numerales a la última cifra en la última línea. El texto, hoy desaparecido y por tanto imposible de controlar, ha quedado de la siguiente manera:

PROVINCIAE BAETICAE  
MANENTIBVS PROFVTVRA  
COLONIAE HISPALENSIVM  
XXIII XXIII XXII XXI XX XVII[ii].

El diseño de Argote permite alguna precisión paleográfica no reseñada hasta el momento, como los nexos de A y E en *Provinciae*, *Baeticae* y *Coloniae*; los numerales están supralineados con un trazo horizontal sobre cada uno de ellos; la última cifra fue correctamente enmendada por Hübner, corrigiendo así el XVII que unánimemente traen todos los cronistas. No obstante otros aspectos del croquis son estereotipados y muy convencionales: en concreto el diseño es curiosamente parecido a los de algunos pedestales y altares con molduras dibujados por Ambrosio de Morales en su obra.

*chancillería* [Sevilla 1634 (R.Sevilla 1982)] 13v, 78r: «reparando las gradas de Sevilla junto a la torre mayor», como señalaba Hübner, *pro arbitrio suo*. En mi opinión Morgado equivoca la localización de esta pieza con *CIL* II 1183, también recogida por Argote.

<sup>9</sup> Su figura, en el campo de la epigrafía, fue revalorizada por J.-N.Bonneville, «A propos de l'exploitation des livres anciens par E.Hübner: les <<Antigüedades>> de Ambrosio de Morales (1575)», *Epigraphie ...* 68-79.

<sup>10</sup> Éste, sin embargo, no llegó a consultar directamente el *Aparato* de Argote (*CIL* II, pg. XXVII) sino que conoció la pieza a través de un diseño recogido por Trigueros. En este caso, y excepcionalmente. Hübner admite las lecturas del erudito de Carmona.

Ya el mismo Hübner se hacía eco de que el epígrafe tenía todas las visos de ser auténtico *-ficta non est, nec uidetur interpolata esse-*, aunque no se atrevió a proponer una solución, a no ser la posible presencia de un *kalendarium*. De las diversas posibilidades de plasmación de numerales en epígrafes (*Kalendarium*, cronológico y fiscal; *tabula alimentaria* o similar; *album* de *collegia*, cifras catastrales, *regiones* de la ciudad, o indicaciones recogidas en *formae* urbanas; relación numérica de pagi y *uici* de *Hispalis*<sup>11</sup>) ninguna de ellas se adecua al tenor de la inscripción.

A mi entender la manera de comprender este texto es considerándolo como el resto de lo que en tiempos fue alguno de los elementos integrantes del graderío de uno de los edificios de espectáculos de la colonia hispalense, y en el cual se señalara el número correspondiente de los *loca adsignata*<sup>12</sup>, de los puestos, en este caso del 24 al 19, que encontrarían su correspondencia en las *tesserae* que cada dueño de asiento debía portar al entrar en el edificio. Es bien conocido el proceso de separación de los puestos según un sistema jerárquico de distribución de asientos que comenzó en 194 a.C. (senadores), continuó en 67 a.C. (*lex Roscia Theatralis*, 67 a.C.) mediante la reserva para los caballeros de las 14 primeras filas de asientos en el teatro tras los senadores en la orchestra, y terminó por implantarse bajo Augusto, cuando (Suet., *Aug.* 44.1-2) en 23 a.C. la promulgación de la *lex Iulia theatralis* vino a codificar la ubicación de cada cual en la cavea según su posición social<sup>13</sup>. En el ámbito local es en la *lex Urs.* cxxv y cxxvii donde mejor queda proyectada esa misma estratificación social, y por la cual se reservan asientos especiales en los *ludi* para los decuriones de Urso, magistrados del pueblo romano o sus representantes, senadores del Pueblo Romano, el *praefectus fabrum* del gobernador de la provincia, y aquellos que hayan recibido de los decuriones el derecho de ocupar asiento.

<sup>11</sup> Esta última fue la opinión de A.Morgado; el mismo Argote lo interpretaba como las distancias a las que estaban situadas las seis colonias de Sevilla.

<sup>12</sup> Sobre los textos incisos en los lugares de asiento en edificios de espectáculos, cfr. E.Hübner, «Iscrizioni esistenti sui sedili di teatri ed anfiteatri antichi», *Monumenti, annali e bullettini pubblicati dall' Instituto di Corrispondenza Archeologica nel 1856.* 52-74; id., «Iscrizioni esistenti sui sedili di teatri ed anfiteatri antichi. Postile all' articolo inserito negli Annali del 1856 pagg. 52-74», *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica XXXI* (1859) 122-135; *Diz.-Epig. s.v. loca* 1478-1481; J.Kolendo, «La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l' Empire Romain», *Ktema* 6 (1981) 307-315; G.Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien* (Rome 1981) 433 ss.; M.Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum* (Mainz am Rhein 1987) 154 ss., 165; en general sobre la epigrafía anfiteatral cfr. ahora la compilación *Epigrafía anfiteatral de l' Occidente Romano* a cargo de P.Sabbatini Tumolesi (1988), G.L.Gregori (1989), M.Buonocore (1992) y M.Forá (1996). Una lista de las ciudades con inscripciones de reserva en las gradas del anfiteatro en J.C.Golvin, *L' amphithéâtre romain: essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions* (Paris 1988) 351.

<sup>13</sup> J.Kolendo, *op.cit.* 305 ss.; E.Rawson, «Discrimina ordinum: the Lex Julia Theatralis», *PBSR* 55 (1987) 83 ss.; A.Scobie, «Spectator security and comfort at gladiatorial games», *Nikephoros* 1 (1988) 191 ss.

Aunque no demasiados -los epígrafes con numerales de asientos son los menos dentro de la epigrafía teatral y anfiteatral-, existen interesantes paralelos que pienso aclaran suficientemente el sentido de este epígrafe. Dejando aparte los casos de numeración correspondientes a *cunei* como los que se ven en *Puteoli* o en *Lambaesis*<sup>14</sup>, tenemos un conjunto de epígrafes con numerales como el de Corfinio, donde encontramos los *loca* XXXIII y XX[XV] en un edificio público de espectáculos<sup>15</sup>; como en el anfiteatro de Pola, donde nos ha quedado el *locus* VIII<sup>16</sup>, en el de *Ariminum* el XIII<sup>17</sup>, o el LXXV en *Arelate*<sup>18</sup>, o las diversas cifras de los teatros de Gerasa<sup>19</sup> o *Minturnae*<sup>20</sup>. Buenos paralelos lo constituyen sin duda aquellos de Pompeya<sup>21</sup> con la numeración I II III [...] XI XII XIII XIV XV, o el graderío del anfiteatro de Milán<sup>22</sup> que recoge los números de los puestos [...] XIII / XV / XVI / XVII [...]. Detalle muy interesante en este caso es la presencia de contramarcas verticales incisas bajo los números de los asientos. En la figura 1 que recoge el croquis de Argote puede observarse la existencia de seis marcas (coincidentes en número con las cifras bajo las que se sitúan) y que podemos interpretar a la luz de este epígrafe milanés, y a las de otros del anfiteatro de *Pola*<sup>23</sup>, o, con mención epigráfica expresa, en Verona<sup>24</sup>, como las divisorias de los espacios de asiento, i.e., de las *lineae*<sup>25</sup> o incisiones sobre las gradas que separaban los puestos de asientos (*loci*) dentro de una misma fila, y por las cuales se marcaban las plazas en todos los edificios de espectáculos, teatros, anfiteatros y circos. Así podemos verlo también en una inscripción del anfiteatro de *Lugdunum*<sup>26</sup> reservando las plazas para los delegados de los pueblos galos (Arvernos, Bituriges Cubes) donde se señala precisamente el lugar de asiento mediante líneas verticales, de la misma manera que se procedía con estas *lineae* a limitar los lugares en el graderío del anfiteatro de *Nemausus*<sup>27</sup> o en el de

<sup>14</sup> J.C.Golvin, *op.cit.* 182, 349.

<sup>15</sup> AE 1984,297 = M.Buonocore, *Epigrafia anfiteatrale dell' Occidente Romano III. Regioni Italiae II-V. Sicilia, Sardinia et Corsica* (Roma 1992) 123 n° 86.

<sup>16</sup> CIL V 8697 = *I.It., X.1, 145*<sub>74</sub> = G.L.Gregori, *Epigrafia anfiteatrale dell' Occidente Romano II. Regioni Italiae VI-XI* (Roma 1989) 91 n° 74.

<sup>17</sup> CIL XI 432a = G.L.Gregori, *op.cit.* 93 n° 76a

<sup>18</sup> CIL XII 7147, J.Formige, «L'amphithéâtre d'Arles», *Rev.Arch.* (1965) I 33ss.

<sup>19</sup> Nestlé en J.Kolendo, *op.cit.* 303 n° 12.

<sup>20</sup> M.Fuchs, *op.cit.* 35.

<sup>21</sup> CIL X 8143-8144.

<sup>22</sup> M.Mirabella Roberti, *Milano Romana* (Milano 1984) 62, fig.59; G.L.Gregori, *op.cit.* 88 n° 73, fig. XXVII,1.

<sup>23</sup> CIL V 867<sub>2b</sub> = G.L.Gregori, *op.cit.* 89 n° 757<sub>2</sub>

<sup>24</sup> CIL V 3456: *l (cuneus?) / loc(us) IIII / lin(ea) I*; F.Coarelli-L.Franzoni, *Arena di Verona. Venti secoli di storia* (Verona 1972) 37, 49.

<sup>25</sup> *Forcellini Lexicon III s.v.linea* 770. cfr. por ej. Ovid. *Amores* III,II,19. Curiosamente G.Samonati no se hace eco del uso de este término en la epigrafía (*Diz.-Epig. IV s.v.linea*).

<sup>26</sup> CIL XIII 1667a b; fotografía en J.-C.Golvin-C.Landes, *Amphithéâtres et gladiateurs* (Paris 1990) 90.

<sup>27</sup> E.Esperandieu, *L'amphithéâtre de Nîmes* (Paris 1933) 45: «toutes les places sont marquées en échiquier; elles ont uniformément 0m,40 de large et sont limitées par des traits verticaux creusés par davant à la partie supérieure des gradins». En Arles estas marcas tienen forma de helecho (J.C.Golvin, *op.cit.* 187 y 349).

Tarraco<sup>28</sup>. Este detalle pasó desapercibido a Hübner, probablemente porque el acceso a la obra de Argote se hizo, como en otras ocasiones, a través de intermediarios que no siempre procuraban recabar toda la información epigráfica de utilidad.

La existencia de las *lineae* permite también realizar una aproximación a las dimensiones que pudo tener la pieza. Si tomamos como base de cálculo una anchura de 40 cm. para cada uno de los puestos de asiento<sup>29</sup>, resulta que los seis lugares de la inscripción abarcarían unos 240 cm., lo que se correspondería bien con la descripción que de su tamaño hacen Argote y Morales; sobre esta base sería posible también proceder a una estimación aproximada de las dimensiones de la letras, que tendrían entre 10'5 y 11 cm, resultado de dividir la longitud estimada por el número de letras y espacios de cada línea (23, 22 y 23). En fin, si estas estimaciones tienen cierta verosimilitud, hubo de ser una lastra de gran tamaño, una placa monumental, por ende objeto de una operación muy costosa.

Cuestión más difícil es saber para quién estaban reservados tales lugares y dónde situar la pieza. Con respecto a lo primero es obvio que el epígrafe no hace alusión a reserva individual de asientos, que es lo más normal; no hay nombres propios, sino menciones a entidades públicas, y el tenor de las tres primeras líneas es el de un documento oficial<sup>30</sup>. Por ello la reserva de plazas debe estar dirigida a un colectivo, de al menos 24 personas, con la suficiente relevancia como para merecerlo a ojos de los dirigentes de la comunidad. Existen muchos ejemplos en diferentes puntos del orbe romano de reserva de asientos para categorías de personas (magistrados, sacerdotes y decuriones), miembros de corporaciones y asociaciones (Augustales, *Iuvenes*), grupos familiares de las elites dirigentes o de personajes con una *dignitas* especial, agrupaciones sociopolíticas dentro de la ciudad (*curiae*, *phylai*) e incluso de colectivos de funcionarios. En esta línea, quizás no estuviera de más relacionar estos numerales con lugares reservados en edificios de espectáculos para aquellos que residen temporalmente en la comunidad, y quizá por ahí haya que interpretar el *manentibus* de la línea segunda y el *profutura* de la misma, con lo que no desentonaría el acento oficial que destilan las tres primeras

<sup>28</sup> M.Mayer-J.Massó, «Les inscriptions dels seients de la càmra de l'Amfiteatre de Tarraco». *L'amfiteatre romà de tarragona, la basilica visigòtica i l'església romànica* (Tarragona 1990) 160 ss.

<sup>29</sup> La mayor parte de los asientos en edificios de espectáculos tienen una anchura en torno a 40 cm; así en los anfiteatros de Pola (38 cm.: *CIL* V 8672). Pompeya (39 cm.: M.Fuchs, *op.cit.* 45); Milán [44'5 cm. M.Mirabella Roberti, *op.cit.* 62], Lyon (intervalos entre 37-39'5 cm.: *CIL* XII 1667 a-d), Nîmes [40 cm.: E.Esperandieu, *op.cit.* 45], Arles [40 cm.: J.C.Golvin, *op.cit.* 187-88, 349-52], Tarraco [37 cm.: A.Beltrán-F.Beltrán, *El Anfiteatro de Tarraco. Estudio de los hallazgos epigráficos* (Vermont-Tarragona 1991) 71]. Naturalmente hay excepciones como las del teatro de Sagunto, con 74 cm. para las plazas normales y 148 para las senatoriales [C.Aranegui Gasco, «Sagunto». *Stadtbild und Ideologie* (München 1990) 254], o en Cherchel (entre 40-70 cm.: A.Scobie, *op.cit.* 237). Evidentemente las dimensiones cambiarían si se optara por una base de cálculo superior, pero creo que en ese caso las resultantes (3'80-4'20 m., para 70 cm.) no serían razonables.

<sup>30</sup> Cabría relacionar *provinciae baeticae*, en genitivo, con alguna palabra anterior quizás del tipo de *proconsul*, *procurator*, *flamen*, etc., siendo posible que se trate de la persona o institución que ha financiado la construcción de esos espacios. Cabe también que allí se indicara la institución *-ordo decurionum-* que atribuía las plazas, a la manera de lo que se ve en Nîmes, Arles y Osuna.

líneas del epígrafe. Esto mismo está además certificado legalmente en los ordenamientos municipales, y así el capítulo cxxvi de *Urs.* recoge el que se han de tener lugares asignados en los espectáculos escénicos a todas las categorías de habitantes de la ciudad: *colonos Genetiuos incolasque hospites<que> atuentoresque*, reglamentándose con precisión lo relativo a su asignación<sup>31</sup>. Que se reserven lugares en teatro y anfiteatro para individuos de origen foráneo no es nada extraño, máxime si tenemos en cuenta que la prosperidad de la vida colonial radica en una alta proporción en la presencia de estos elementos; de hecho en la misma Roma se tomaban medidas similares no sólo con respecto a sectores privilegiados de la población sino también para con grupos provenientes de ciudades que tenían una especial relación comercial con la *Urbs*, caso de los gaditanos que poseen asientos en el Coliseo romano<sup>32</sup>, los marseleses que tenían reconocido ese mismo derecho (Justino, *Histor.* 43.5), o la reserva para los *hospites publici* y los *clientes* en el Coliseo<sup>33</sup>. Un documento epigráfico significativo al respecto puede ser un epígrafe de *Nemausus*, que recoge la cesión en las cuatro primeras gradas de 25 lugares en el anfiteatro a los *nautae* que trabajan en el Ardèche y el Ouvèze, y otros 40 a los *nautae* del Ródano y el Arar, confirmados ambos por decreto del *ordo* de Nimes, así como otros para los *nav(icularii) Arelat(enses)*<sup>34</sup>. También en *Arelate* conocemos la existencia de espacios destinados a los representantes de las corporaciones, como *diff(usores olearii)* y *scholastici*<sup>35</sup>; en fin, en el anfiteatro del gran puerto comercial campano de *Puteoli* se conoce el especial papel social jugado por los *navicularii*<sup>36</sup>.

Con respecto a la ubicación de la pieza es también obvio que una mayor precisión pasaría por saber con cierta seguridad a qué tipo de edificación pertenecía. En los edificios teatrales la abundancia de epígrafes es bastante notable y prácticamente en casi todas las partes del edificio se encuentran inscripciones<sup>37</sup>, si bien hay puntos privilegiados, como la *orchestra*, la *post scaenam*, los pórticos, la escena, o en el mismo graderío de la cavea. En anfiteatros y teatros el *balteus*, un muro parapeto separaba el *podium* y el conjunto de gradas más cercanas a la *orchestra* o a la arena, reservadas a los personajes de alta calidad social, del resto de la cavea, como se advierte claramente por ejemplo en Pompeya o en Leptis Magna, donde muchas inscripciones y frescos especifican esta circunstancia por medio de epígrafes indi-

<sup>31</sup> A fines del siglo pasado se localizaron en Osuna diversos fragmentos de epígrafes con reserva de plazas en el teatro de *Urso*, pero no se conserva ningún testimonio de los textos (P.Paris, *Promenades archéologiques en l'Espagne* (Paris 1910) 150-2).

<sup>32</sup> *CIL* VI 32098 l, m. O como los judíos que tenían reservas en el teatro de Mileto (J.Kolendo, *op.cit.* 311).

<sup>33</sup> *CIL* VI 32098 l-m.

<sup>34</sup> *CIL* XII 3316= *ILS* 5656: *n.Atr. et Ouidis loca n. XXV d.d.d.N.*; *n.Rhod et [A]rar XL d.d.d.N. CIL* XII 3317: *nav.Arelat.*

<sup>35</sup> *CIL* XII 714<sub>1</sub>; *CIL* XII 714<sub>4a,12</sub>. J.C.Golvin, *op.cit.* 187-88.

<sup>36</sup> J.C.Golvin, *op.cit.* 181 y 349.

<sup>37</sup> M.Fuchs, *op.cit.* 151; M.Le Glay, «Épigraphie et théâtres», *Spectacula* II (Lattes 1992) 209-221.

cativos de la jerarquización social, y que indicaban los asientos a los que se accedía por corredores y galerías independientes del resto de la masa. Lo mismo se aprecia en *Lugdunum* y en Vienne, así como en Arles, donde el *balteus* recibió las inscripciones reservando, por decreto de los decuriones, los asientos de los *nautae* antedichos. En todo caso, por ahora no es posible dilucidar la ubicación del epígrafe en el conjunto del edificio, y esto afecta también a la posible explicación de por qué el orden de las cifras es decreciente, pues si suponemos que la pieza formaba parte del propio graderío cabría entender que estaría colocada en el conjunto de la edificación en un lugar por el que se transitara en orden inverso al de las agujas de un reloj, un aspecto éste que se aprecia en otros ámbitos de los edificios de espectáculos, como en los arcos de entrada del Coliseo romano o del anfiteatro de Verona, o el orden de numeración de los *cunei* del anfiteatro de *Lambaesis*<sup>38</sup>, mientras que si la ubicamos en el *podium* u otro muro divisorio el tránsito se realizaría en el sentido de las agujas del reloj, quedando la pieza a mano derecha del espectador.

La interpretación que propongo no me permite decidirme sin vacilación por cuál de los edificios de espectáculos. Aunque no conviene cerrar la posibilidad de que el epígrafe pertenezca al anfiteatro, especialmente por los paralelos epigráficos que se han citado, he de apuntar que me convence más la hipótesis del teatro por consideraciones topográficas, de cercanía al foro y a la cúspide del cabezo sobre el que se asienta la ciudad, por la centralidad de este edificio dentro de las tramas urbanas, aunque esto tampoco es una norma que se cumpla en todos los casos, y por las evidentes connotaciones ideológicas que tiene desde época augustea. Por regla general el anfiteatro, por su difusión relativamente tardía y por las necesidades de accesibilidad y de los espacios de servicio que requería, se situaba en el exterior de las ciudades, en su proximidad inmediata, cerca de alguna de las grandes rutas de acceso; la instalación de un anfiteatro intramuros comporta una vastísima operación urbanística que aparte de los altos desembolsos económicos implica igualmente importantes operaciones de demolición y rediseño de los espacios afectados, con los lógicos inconvenientes que esto acarrea<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> *CIL* V 3456; J.C.Golvin, *op.cit.* 178, 353.

<sup>39</sup> El anfiteatro era uno de los mayores símbolos del status de una ciudad, testimonio de su riqueza y vitalidad; conscientes de ello las ciudades italianas se lanzaron a su construcción en un grado tal que a mediados del siglo II casi todas los núcleos de la península contaban con el suyo propio, llegando a convertirse incluso en motivo de envidias y rivalidades entre algunas ciudades [L.Keppie, *Colonisation and veteran settlement in Italy. 47-14 B.C.* (London 1983) 119-20]. En Sevilla se le ha venido buscando, tradicionalmente, en diversos lugares de los alrededores, con preferencia hacia el oratorio de las santas Justa y Rufina, el Campo de los Mártires, el Prado de Santa Justa [Cfr. P.Espinosa de los Monteros, *Historia, antigüedades y grandeza de la M.N. y M.L.Ciudad de Sevilla* (Sevilla 1627) 22 ss.; F.Arana de Varflora, *op.cit.*, Ap. 10. J.A.Ceán Bermúdez, *op.cit.* 249]. Al márgen de estas noticias de tipo mítico, hay que referirse a un texto que se ha utilizado para probar la existencia de esta edificación en la ciudad. Una carta de Cicerón de 43 a.C. da a conocer las quejas del gobernador de la Ulterior Asinio Polión sobre Balbo el menor y sus desmanes en *Gades* (Cic. *ad fam.* 10.32.1-3). Además de irregularidades de tipo político, se cuenta que durante unos juegos escénicos celebrados en esta isla con-



Con respecto a la fecha de la pieza en cuestión resulta imposible en el estado de nuestros conocimientos asignar una data más o menos precisa. El único referente cronológico estaría en el tardío impacto en Hispania de la epigrafía monumental, y concretamente a partir del periodo augústeo, momento de la eclosión epigráfica en la Bética<sup>40</sup> y de la primera implantación de los teatros como fenómeno cultural en Hispania<sup>41</sup>, y coincidente con verosimilitud con grandes operaciones urbanísticas de remodelación en una época delicada (como sabemos por Estrabón 3.2.1) por una asignación suplementaria de colonos. Es conocida la estrecha relación existente entre las fundaciones municipales y coloniales y la dotación a las

cedió el anillo de oro de los caballeros a un cómico y le hizo sentarse en las gradas del teatro gaditano reservadas a este sector. Igualmente hizo quemar vivo a un soldado pompeyano y «lanzó a las fieras a ciudadanos romanos, entre ellos a un corredor de subastas muy conocido en *Hispalis*, porque era deforme». Como decimos, la noticia se ha atribuido usualmente al anfiteatro de *Hispalis* [F.Collantes de Terán, *Contribución al estudio de la topografía sevillana en la Antigüedad y en la Edad Media* (Sevilla 1977) 60; A.Blanco, *op.cit.* 138; J.M.Campos Carrasco, *Excavaciones arqueológicas en la Ciudad de Sevilla* (Sevilla 1986) 160; id., «Estructura urbana de la Colonia Iulia Romula *Hispalis* en época republicana», *Habis* 20 (1989) 247, 249, 260], aunque la estructura del texto no permite en manera alguna relacionar el lugar de la muerte del corredor con Sevilla, teniendo la serie de atrocidades relatadas por Asinio Polión su sentido en el clima de rivalidad política y el ambiente semita de *Gades*. El documento sería, pues, un testimonio de las relaciones económicas entre las dos ciudades, pero inútil para justificar la presencia de un anfiteatro en Sevilla. Parece segura, en cambio, la existencia del anfiteatro a partir de los textos del martirio de Justa y Rufina; el pasionario da cuenta de cómo el cuerpo de esta última, una vez que hubo muerto en la cárcel, fue quemado en el anfiteatro por mandato del gobernador Diogeniano (*cuius corpus in anfiteatrum deferri mandavit, ut illic flamis atrocibus cremaretur*) [F.Cumont, «Les syriens en Espagne et les adonies à Sèville», *Syria* 8 (1927) 332-33; P.Riesco, *Pasionario Hispánico (Introducción, edición crítica y traducción)* (Sevilla 1995) 147]. Otros dos testimonios epigráficos pueden añadirse a la lista de documentos que prueban la existencia de este huido anfiteatro. Uno de ellos es la inscripción *CIL* II 6283 (= *CILA* II, 1, 29), encontrada en la calle de la Alfalfa en 1856 [y que A.Blanco Freijeiro («Arte de la Hispania romana: arquitectura, escultura, pintura, mosaicos, artes menores», *Historia de España*, II, 2, 622), adjudica a Itálica], que parece tratarse de un epígrafe de *loca spectacularum* de fines del siglo II o ya del III. El segundo testimonio epigráfico es igualmente problemático por las lagunas que presenta la transmisión del texto. El problema radica en las dos últimas líneas (*t.r.p. in ludis hispal.*), interpretadas usualmente por los cronistas como prueba de la existencia de escuelas en *Hispalis*, o bien como epígrafe funerario; para P.Piernavieja se trataría de un epígrafe honorario dedicado a Vibio Flavino por un gladiador *thraex*, desarrollando de esta manera la extraña abreviatura *t.r.p. (thraex posuit)*, mientras *ludus hispalensis* estaría haciendo referencia a la «escuela de gladiadores» de la Colonia Rómula, de lógica ubicación en el anfiteatro [*CIL* II 1190 = *CILA* II,1,37. P.Piernavieja, «Dos notas sobre los antiguos *ludi* españoles», *XII CNA* (1973) 579-82; id., *Corpus de inscripciones deportivas de la España romana* (Madrid 1977) 179-80, n<sup>o</sup> 77. Recientemente A.T.Fear, *Roman Baetica. Urbanization in southern Spain c.50 BC-AD 150* (Oxford 1996) 199-200, ha propuesto que el texto hace referencia a *ludi hispalenses*, i.e., a juegos de carácter oficial]. En fin, la inscripción *CILA* II,1 n<sup>o</sup>133 = *HEp* 4 (1994) 796, epígrafe funerario de origen incierto de un *insignarius* dedicada por los *harenari*, cazadores de bestias en el anfiteatro, muy probablemente haya de adscribirse al anfiteatro de Itálica.

<sup>40</sup> A.Styrow, «Los inicios de la epigrafía latina en la Bética. El ejemplo de la epigrafía funeraria», *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente* (Zaragoza 1995) 219-238. La superposición de barras sobre los numerales es un fenómeno que se extiende desde Augusto, pero no constituye un criterio cronológico preciso [J.J.A.Gordon, *Contributions to the palaeography of latin inscriptions* (Milano 1977) 215].

<sup>41</sup> J.L.Jiménez Salvador, «Teatro y desarrollo monumental urbano en Hispania», S.Ramallo-F.Santiuste de Pablos (coord.), *Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de Arquitectura romana* 2 (1993) 231 ss.

ciudades de monumentos de alto caracter representativo como son los teatros<sup>42</sup>, entre la promoción jurídica y el fenómeno de la monumentalización urbana. La misma materia del epígrafe, mármol, nos podría indicar una fecha post quem de su realización, tal como hoy sabemos de la tardía recepción de este material ornamental en la Bética, cuyos primeros testimonios de uso se remontan a la segunda mitad del siglo I a.C. pero que se generaliza a partir fundamentalmente de época julio-claudia y, en el ámbito epigráfico, desde época flavia<sup>43</sup>. De todas formas hay que tener presente la diferencia entre la construcción y la ornamentación de los edificios, como nos muestran palpablemente los casos de los teatros de Itálica, Zaragoza, o de Lisboa: la pieza puede ser un exponente de un cambio de programa decorativo en un momento posterior a la edificación donde está, algo bien constatado en el ámbito itálico; así, la cuestión de la data de la construcción debe ser postpuesta hasta contar con más y mejores elementos de juicio. En todo caso convendría tener presente que el siglo II d.C. constituye la gran época de *Hispalis*, en la que, a ritmo con el comercio oleario, se produce la gran monumentalización del ámbito meridional de la colonia y la remodelación urbanística de otros sectores; en este contexto tendría sentido la realización, o el embellecimiento, de un complejo edilicio como el que aquí se postula.

La interpretación que propongo para esta curiosa inscripción creo que puede permitir avanzar un paso más en el problemático asunto de la localización de los edificios de espectáculos de la colonia, y en una configuración más nítida del fenómeno de la monumentalización urbana de *Hispalis*. Es necesario admitir desde el principio que nada fehaciente se sabe de su ubicación, e incluso es posible que alguno no tuviera existencia estable. No obstante, se puede contar con su presencia permanente en una ciudad del porte de *Hispalis*, de su rango político y de su dinámica vida socioeconómica. Hemos de tener presente igualmente la información proveniente de la *Lex Ursonensis* (*Lex Urs. lxx, lxxi*), colonia coetánea de *Hispalis*, donde se requería a los magistrados la edición de juegos y donde se admite expresamente la posibilidad de la celebración de *ludi scaenici* en el foro, que ciertamente en el caso de Sevilla no debía representar problemas de espacio atendiendo al dato del corpus cesariano (*Bell.civ. 2.20*) según el cual la legión pudo acampar *in foro et porticibus*.

Los testimonios que desde R.Caro en adelante se han aducido sobre la existencia y ubicación del teatro se reducen a dos, el primero es una referencia litera-

<sup>42</sup> Fenómeno bien constatado sobre todo en Italia: cfr. por ejemplo P.Gros, «Les théâtres en Italie au Ier siècle de notre ère: situation et fonctions dans l'urbanisme impérial», *L'Italie d'Auguste à Dioclétien* (Rome 1994) 287-307; F.Coarelli, «Varrone e il teatro di Casinum», *Ktema* 17 (1992) 87 ss.

<sup>43</sup> M.Cisneros, *Mármoles hispanos: su empleo en la España romana* (Zaragoza 1988) 97, 104, 109, 112, 137; P.Pensabene, «Trasporto, diffusione e commercio dei marmi: aggiornamenti e nuove interpretazioni», *Le commerce maritime en Méditerranée occidentale* (Rixensart 1990) 231 ss.; M.Mayer, «Aproximación al problema de la importación del mármol en la Hispania romana», *Le commerce...* 265 ss.; P.León, «Ornamentación escultórica y monumentalización en las ciudades de la Bética», *Stadtbild...* 371 ss; A.U.Sylow, *op.cit.* 221, 223.

ria de Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana*, de época neroniana, sobre la huída del público de *Ipola* al presentarse ante el público un actor trágico vestido con la usual parafernalia teatral, y del que parece claro, a pesar de su uso por parte de los autores contemporáneos como aval de la existencia del teatro<sup>44</sup>, que no está refiriéndose a *Hispalis* sino, en las coordenadas de la geografía retórica, a alguna otra localidad homófona de la provincia<sup>45</sup>. El otro testimonio ha sido el epígrafe *CIL* II 1191, con la mención de *uelis in teatro*, que sirvió a E.Frezouls para incluir al hispalense en un trabajo sobre el teatro romano<sup>46</sup>, pero cuya procedencia es de *Naeua*. R.Caro en sus *Antigüedades* no dice realmente donde se encontraría este edificio, pero la cercana mención de restos de un anfiteatro a la entrada de la Borgeguinería (hoy Mateos Gago) hizo identificar a algún autor posterior la presencia del teatro con dicho lugar<sup>47</sup>. En fin, fue A.Blanco quien propuso su ubicación, junto al anfiteatro, a occidente de la cerca de la ciudad. Para ello mediante el plano del asistente Olavide (1771), y a través del registro de irregularidades topográficas y depresiones, sugirió identificar las huellas de estas edificaciones sobre el terreno en una depresión *con forma sugerente de cavea*, de cinco metros de profundidad, sita entre las calles Júpiter y Gonzalo Bilbao<sup>48</sup>. Me parece, sin embargo, que esta hipótesis no tiene en cuenta la presencia del Tagarete como condicionante de la topografía del lugar, que ocasiona un descenso de cotas desde los diez a los cinco metros en la cartografía antigua de la ciudad; las «depresiones» que se registran, de serlo, resultarían fuertemente afectadas por el curso del río, cuando lo que se aprecia en el plano de Olavide es que el Tagarete las circunvala sin «invadirlas». Desde mi punto de vista no creo que estos accidentes hayan de verse como depresiones, y creo más razonable juzgar que se trata de montículos formados por desperdicios y vertidos procedentes de las industrias cercanas, como la Fábrica Real del Salitre, a la manera de los muladares de los que tanta información nos ha llegado en la historiografía bajomedieval y moderna de la ciudad<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> F. Collantes de Terán, *op.cit* 60; J.M. Campos Carrasco, *op.cit.* 160; R.Corzo Sánchez, «La Antigüedad», *Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla 1989) 240. Pero ya también en *CIL* II pg. 153.

<sup>45</sup> F. Gascó, «El viaje de Apolonio de Tiana a la Bética (siglo I d.C.)», *REAnd* 4 (1985) 13-22; id., «Noticias perdidas sobre Gades y su entorno en autores griegos. Un comentario a Elio Aristides XXXVI, 90-1K y Filóstrato, *Vida de Apolonio* V, 9», *Gades* 17 (1988) 9-14; id., «Un pitagórico en Gades (Philostr., *VA* IV 47-V 10). Uso, abuso y comentario de una tradición», *Gallaecia* 12 (1990) 346-7. También J.Caro Baroja, «Una novela griega con episodios en la Península Ibérica y en Aquitania», *España Antigua (Conocimiento y fantasías)* (Madrid 1986) 272-3.

<sup>46</sup> E.Frezouls, «Le théâtre romain et la culture urbaine», *La città antica come fatto di cultura* (Como 1983) 114 n<sup>o</sup> 27.

<sup>47</sup> R. Caro, *op.cit.* f.24-5; J.A.Ceán Bermúdez, *op.cit.* 249; R.Thouvenot, *Essai sur la province romaine de Bétique* (Paris 1973) 426. Presumiblemente tales restos deben corresponder a los de las termas imperiales de la calle Abades.

<sup>48</sup> A. Blanco-R. Corzo, «El urbanismo romano en la Bética», *Symposio de Ciudades Augusteas* (Zaragoza 1976) 143; A.Blanco Freijeiro, *Historia de Sevilla I* (Sevilla 1979) 137. R.Corzo, *op.cit.* 240; acepta estas consideraciones J. M. Campos Carrasco, *Excavaciones...*, 160.

<sup>49</sup> A. Collantes de Terán, *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres* (Sevilla 1977) 104. D.Ortiz de Zúñiga, *Anales Eclesiásticos y Seculares de la M.N y M.L.Ciudad de Sevilla* (Sevilla

Dicho esto, quizá no fuese demasiado especulativo intentar vincular la estructura teatral con el presumible complejo monumental con templo a *Liber Pater* que actuaba también como *schola* del *collegium* de los *centonarii* de *Hispalis* anejo a una gran plaza porticada de la que forman parte las columnas de calle Mármoles y las que se conocen en el área<sup>50</sup>, formando de esa manera un gran conjunto monumental a la manera que se ve en otros puntos del occidente romano (fig. 2). Ello permitiría quizá afinar la fecha del epígrafe en consonancia con la obra de reorganización edilicia de ese ámbito del viejo recinto forense republicano, datada en época Antonina. Esa relación de los teatros con edificios religiosos y complejos forenses está suficientemente atestiguada en el mundo romano como para no tomarla en consideración. La zona de que tratamos no ha sido nunca intervenida arqueológicamente<sup>51</sup>, y en todo caso hay que contar con una gran transformación y un importante nivel de reaprovechamiento en todo ese area por las modificaciones que ha sufrido su trama urbana, de las que sin duda una fundamental, junto a la propia implantación de la fábrica del convento, fue la construcción de la muralla de la judería, uno de cuyos tramos discurría por la calle Federico Rubio formando la fachada oeste del convento, y que cruzaba transversalmente la manzana para seguir paralela a Conde de Ibarra<sup>52</sup>. La realidad topográfica actual muestra un descenso de cotas por las calles Muñoz y Pavón y Madre de Dios en dirección hacia la calle San José, que, a pesar de no ser muy acusado -sí al menos para la tónica de la Sevilla moderna- facilitarían la implantación de un edificio de las características del teatro, apoyado en la pendiente natural hacia oriente. También

1677. R.1988) I 34-5; A.Albardonero Freire, «Aspectos urbanísticos de Sevilla durante el reinado de Felipe III», *AH LXXI*, 216 (1988) 130.

<sup>50</sup> Quizá no sea una casualidad que aquí se cumpla el dicatado de Vitrubio (1.7.1) de ubicar el templo a *Liber Pater* junto al teatro (*Apollini Patrique Libero secundum theatrum*). La ubicación en el lugar de una plaza porticada es una propuesta de J.Escudero-M.Vera «Excavaciones arqueológicas en la calle Mármoles nº9: la problemática del sector», *AAA'88.III* 407-10, con la localización de un enlosado de piedra de fines del I /comienzos del II d.C., e I.Rodríguez Temiño, «Algunas cuestiones sobre el urbanismo de *Hispalis* en época republicana», *Habis* 22 (1991) 164 ss. El enlosado ahora localizado ya fue señalado por el viajero F.Bertaut [*hace algunos años, mandando hacer un pozo, habían encontrado una gran extensión de pavimento bajo tierra*, en J.García Mercadal, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal* (Madrid 1952) II 605]. Los epígrafes son AE 1987, 495-6 = *CILA* II, 1, 2 y 7. Un estado de la cuestión sobre el número de columnas -8 o 9- puede verse en S.Ordóñez Agulla, *Colonia Iulia Romula Hispalis*, Tesis doctoral inéd. (Sevilla 1991) 396.

<sup>51</sup> Que yo sepa nunca se ha excavado en el convento de Madre de Dios. La intervención más cercana ha sido la efectuada frente a la iglesia de San Nicolás [D.Oliva, «Sector sureste: el barrio de San Bartolomé», *El último siglo de la Sevilla Islámica. 1147-1248* (Sevilla 1995) 192], pero el lienzo de sillares no ha permitido dilucidar nada claro con respecto a la trama urbana de la zona. La noticia de que «en el convento de Madre de Dios se han hallado vestigios romanos» [F.Collantes de Terán, *op.cit.* 73] está sin duda aludiendo al epígrafe que se estudia aquí. Por otro lado, sí que se ha hecho intervenir a la manzana del convento en diversas hipótesis sobre el trazado de las murallas romanas de *Hispalis*, tanto de época republicana [J.Campos, «Estructura...251-55, con inclusión de una puerta en la calle Madre de Dios] como imperial (F.Collantes de Terán, *op.cit.* 73). Dichas propuestas, realizadas sobre la base del viario y la planimetría actual, carecen de confirmación arqueológica.

<sup>52</sup> M.Valor, *La arquitectura militar y palatina en la Sevilla musulmana* (Sevilla 1991) 202; AAVV, *De la muerte en Sefarad* (Sevilla 1995) plano fuera de pg.

es de tener en cuenta el valor escenográfico: la visión desde la llegada de la Via Augusta sobre el complejo edilicio debía contribuir a realzar sus valores ideológicos. En fin la localización de estos edificios en lugares accesibles para el transporte y almacenamiento de los materiales para su construcción tampoco era una circunstancia banal y la ubicación que se propone, muy cercana al curso del Tagarete y al recinto murado por esa parte, pudo ser un factor adicional a considerar. Y en este orden de cosas, creo que podría resultar de interés vincular la edificación bajo el convento de Madre de Dios con las noticias que la historiografía sevillana ha recogido con respecto al templo de San Nicolás, la calle Vírgenes y el corral de Tromperos; las tradiciones sevillanas hablan de la existencia de grandes columnas, pasadizos, cuevas y subterráneos, con bóvedas y paredes de sillería<sup>53</sup>. ¿Es posible que estas tradiciones estén encubriendo, como hoy sabemos que ocurrió en Cádiz con su anfiteatro, la realidad de la infraestructura -substrucciones, corredores y galerías abovedadas criptoporticos- de algún edificio de espectáculos?; todos sabemos lo difícil que es interpretar las noticias míticas de los eruditos por su afición a lo paradoxográfico, pero quizá no resulte ocioso especular con la posibilidad de vincular arquitectónicamente ambos recintos. En todo caso sobre el plano la distancia entre S.Nicolás y la iglesia de Madre de Dios, en torno a 100 m., no desentaja con las dimensiones de un teatro como los de Clunia y Zaragoza o Cádiz, o los de las grandes ciudades de la Galia (Arles, Orange, Lyon) o Africa (Utica, Cartago, Hippo Regius).

Recientemente se viene insistiendo en el papel que juegan en la ciudad romana los edificios de espectáculos y su capacidad como elementos de articulación y ordenación del paisaje urbano. En el caso de Sevilla, y con la perspectiva que proponemos, creo que resulta de interés la ubicación de un teatro junto al conjunto monumental de Mármoles y del templo o recinto religioso en el que se integraba un santuario dedicado a *Liber Pater* y con su vertiente de presencia del poderoso mundo de las corporaciones de la ciudad. Esta circunstancia, la de la continuidad monumental en las ciudades antiguas entre la religión y los centros políticos, está suficientemente atestiguada. No faltan ejemplos en Occidente de teatros integrados o en íntima conexión con los centros administrativos y religiosos de las ciudades: en *Minturnae*, *Tarracina*, *Brixia*, *Tusculum*, *Spoletium*, *Lugdunum*, *Narbo*, Augst, o Sagunto, *Bilbilis*, *Urso*, *Olisipo* o *Tarraco* en Hispania, es perceptible la determinación de vincular este tipo de edificios de espectáculos con los complejos neurálgicos de la vida urbana<sup>54</sup>. Y es que el teatro es uno de los puntos focales en la

<sup>53</sup> R.Caro, *op.cit.* 9 r, habla de la existencia de bóvedas tanto en Madre de Dios como en San Nicolás; A.Morgado, *op.cit.* 337-8 menciona un osario con las paredes de sillería y tan espaciosa y alta que la podían andar dos hombres parejos en pie. D.Ortiz de Zúñiga, *op.cit.* III 1249; Cf. una recopilación de estas tradiciones en J.Gestoso, *Sevilla Monumental y Artística* (Sevilla 1889-1892.R.Sevilla 1984) I 21, 23 y III, 419-20.

<sup>54</sup> P.Gros, *op.cit.* 302-305. T.Hauschild, «La situación urbanística de los teatros romanos en la Península Ibérica», *El teatro en la Hispania Romana* (Badajoz 1982) 95 ss.; J.L.Jiménez Salvador, *op.cit.*

ordenación interna urbana, con una consideración fundamental para la vida y la organización del espacio cívico, se les ha dotado del papel de punto de referencia de la vida sociocultural de la ciudad en el nuevo sistema de valores sobre el que se apoya el Principado.

El teatro constituye un lugar eminente en la vida política, social y cultural de la Antigüedad; es expresión directa de la sociedad que se va gestando desde la implantación del principado, símbolo de la nueva época y signo externo de la autonomía de la ciudad. Se ha señalado con razón que el teatro -por su frecuentación y su carácter de microcosmos- es uno de los espacios privilegiados en el paisaje urbano, junto al Foro y a las necrópolis, donde se puede aprehender con mejor fiabilidad la comunicación y el intercambio ideológico entre los sectores dirigentes y la masa popular. Es un espacio con una gran capacidad para el montaje de programas iconográficos con representación de la *domus imperatoria*, de las virtudes imperiales y las divinidades vinculadas con emperadores, notables y evergetas locales; un lugar pensado para la autorrepresentación de las elites mediante la estatuaria y el mensaje epigráfico<sup>55</sup>. Como ha apuntado en diferentes ocasiones P.Gros, cuya contribución a la hermenéutica del edificio teatral es fundamental, el teatro desde época augustea se convierte prácticamente en el único lugar, tras la pérdida de poder político del pueblo en las instituciones oficiales, donde se puede organizar físicamente el encuentro entre los detentadores del poder político -en vivo o en efigie- y los administrados, en «un marco solemne donde el halago a las más altas autoridades del Estado está claramente afirmado por la decoración del frente de la escena, donde el *populus* se reparte según el orden jerárquico, donde los representantes efectivos de la autoridad, en el escalón regional o municipal, están ellos mismos aislados de la masa por su situación sobre los *tribunalia*...»<sup>56</sup>. El teatro es un edificio que muestra la aceptación de los valores culturales romanos, donde se puede comprender de forma directa el conjunto organizado y perfectamente jerarquizado de la sociedad municipal; la capacidad especular que tiene de reflejo de la incidencia del poder sobre los administrados justifica, entre otras muchas cosas, el éxito de su rápida integración, a la manera que ya antes expresaban los teatros helénicos, en las formas y complejos del culto imperial a escala urbana<sup>57</sup>. Así, el teatro, junto con otra serie de elementos conformadores de la ideología y la propaganda imperial, se convirtió en un elemento clave para asegurar la cohesión de las

<sup>55</sup> G.Bejor, «L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea», *Athenaeum* 57 (1979) 126 ss.; M.Fuchs, *op.cit.*; M.Pfanner, «Modelle römischer Stadtentwicklung am Beispiel Hispaniens und der westlichen Provinzen», *Stadtbild*...59 ss.; M.Le Glay, *op.cit.* 209-211; P.Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes* (Madrid 1992) 179 ss, 373 ss.

<sup>56</sup> P.Gros, *op.cit.* 293.

<sup>57</sup> E.Frezouls, «Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain», *ANRW* 12.1, 394 ss; S.R.F.Price, *Rituals and Power. The Roman imperial Cult in Asia Minor* (Cambridge 1986); P.Gros, «La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne», *L'Urbs* (Rome 1987) 319-345; id., «Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique», *Stadtbild*... 381-390.

comunidades provinciales a la estructura imperial, sobre la base que representaba el nuevo paisaje simbólico urbano que se iba gestando a través de los edificios públicos (termas, foro, teatro, anfiteatro) en las ciudades provinciales<sup>58</sup>. Como consecuencia de su lugar eminente en la vida sociopolítica y cultural de las ciudades, el lugar de implantación del teatro en el tejido urbano no es una cuestión baladí en ningún punto del orbe romano. Tampoco debió de serlo en la Bética, y naturalmente en Sevilla. En *Hispalis*, sin embargo, las limitaciones de su arqueología urbana impiden apreciar por ahora el grado de identificación de estas tendencias generales en su plasmación concreta en la organización espacial de la ciudad, de la misma manera que carecemos de cualquier referencia al cambio del significado simbólico que estas edificaciones hayan experimentado a lo largo del tiempo.

En definitiva, la propuesta que presento creo que puede ser una solución, a pesar de las incertidumbres que se mantienen, para un epígrafe enigmático y viene además a incidir en la transformación urbana de *Hispalis* haciendo entrar en juego un elemento centralizador del espacio, tanto físico como simbólico, de la *colonia Romula*, y que puede animar el debate, un tanto repetitivo, de la disposición urbana de la ciudad altoimperial. Además se contribuye a una visión más orgánica de su centro urbano y al enriquecimiento de su significación global integrando un elemento clave en la consideración del espacio urbano e ideológico de la ciudad imperial y en el desciframiento del programa oficial del que está imbuído.

<sup>58</sup> Sobre el papel de la ideología como mecanismo de cambio social en su aplicación al caso hispano S.Keay, «Urban transformation and cultural change», M.Díaz-Andreu-S.Keay (eds.), *The Archaeology of Iberia. The dynamics of change* (London-New York 1997) 192-210.

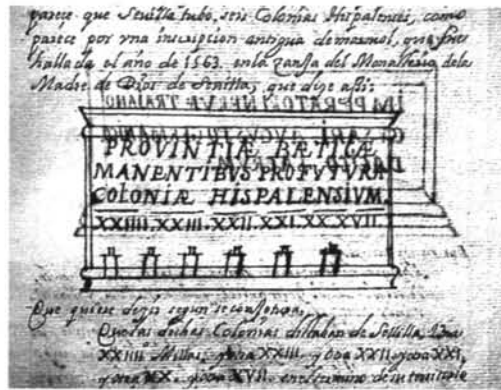


FIG. 1. ms. 58/541 de la Institución Colombina

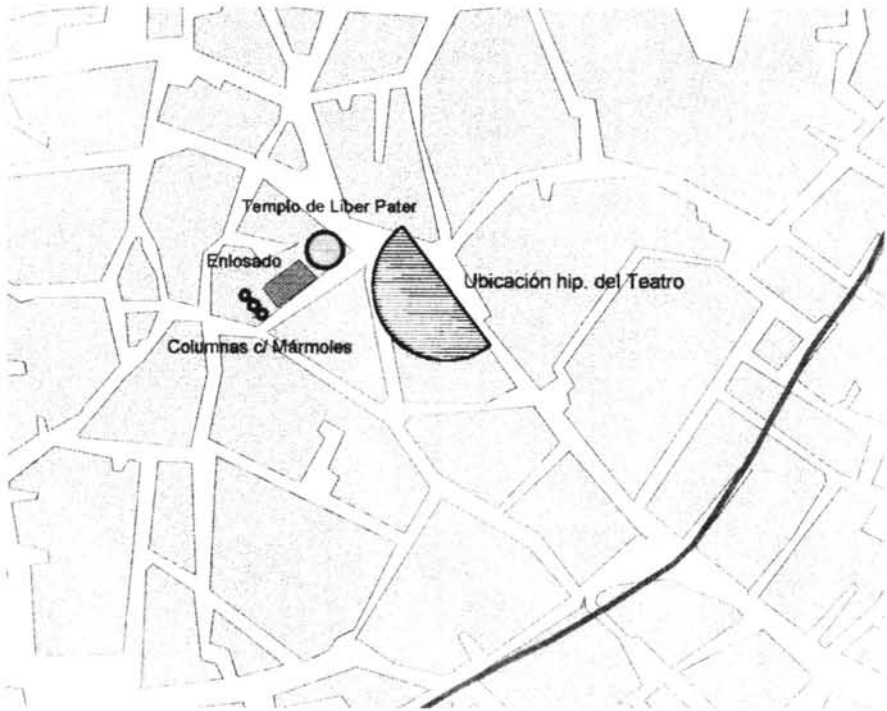


FIG. 2. Hipótesis de ubicación del Teatro (dimensiones y orientación son hipotéticas).