

EL TEATRO ROMANO COMO SÍMBOLO DE PROGRESO DE LA ANTIGUA *CARTHAGO NOVA*

Elena Ruiz Valderas

Directora del Museo Teatro Romano de Cartagena

Resumen: La construcción del edificio teatral fue una pieza esencial y símbolo del progreso urbano experimentado por la ciudad a imagen y semejanza de los grandes complejos edilicios de Roma. La ciudad convertida en Colonia de derecho romano, con el nombre de *Colonia Urbs Iulia Nova Carthago*, gozó de un estatus privilegiado, que aparece expresamente recogido en el título de *Urbs*, y significó el inicio de un intenso proceso de renovación urbana que concluyó en época de Augusto con la construcción del teatro. Dos mil años después este edificio rescatado de la antigüedad resurge como estandarte del proceso de recuperación patrimonial que ha transformado Cartagena en la última década.

Palabras clave: Teatro Romano; Cartago Nova; Augusto; recuperación patrimonial; Museo.

Abstract: The theatre at Carthago Nova was an essential element in the urban regeneration project undertaken in the Augustan period, a symbol of the process of monumentalisation in the colony, in the image and likeness of the great building complexes in Rome. The city converted into a colony of Roman law, with the name of *Colonia Urbs Iulia Nova Carthago*, enjoyed a privileged status, which is expressly included in the title of *Urbs*, and meant the beginning of an intense process of urban renewal where it stands out the construction of the theater in the time of Augustus. Two thousand years later, this building rescued from antiquity reappears as a banner of the heritage recovery process that has transformed Cartagena in the last decade.

Keywords: Roman theatre; Carthago Nova; Augustus; heritage recovery; Museum.

Introducción

Los primeros teatros en Roma eran de madera y se desmontaban después de los días de espectáculos. Por las referencias en los textos dramáticos parece que en tiempos de Plauto y Terencio existían unos asientos reservados que eran destinados a los altos cargos, mientras que el resto de la población se situaba sin un orden claro y preestablecido, lo que ocasionó más de un problema. Sabemos por Livio que hacia el 154 a. C. los censores del momento quisieron levantar un teatro permanente en piedra cerca del Palatino pero el cónsul P. Cornelio Escipión Nasica, férreo defensor de los viejos hábitos y de las costumbres romanas, indujo al Senado para ordenar la paralización de las obras, prohibiendo además que los espectadores pudieran asistir sentados a las representaciones dentro del *pomerium*, argumentando que aquello era un peligro para la moral pública. Sin embargo, más que una amenaza a la moralidad debemos entender el decreto de prohibición como un freno a las reuniones multitudinarias de los ciudadanos en el teatro, aquello podría poner en peligro el sistema establecido sobre todo si tenemos en cuenta los agitados tiempos

de los últimos siglos de la República, por tanto, dice Livio¹ que el público debió esperar algún tiempo para ver las actuaciones teatrales.

De forma que hasta el año 55 a. C. Roma no tuvo un teatro en piedra. El proyecto fue impulsado por Pompeyo Magno con el pretexto de levantar las gradas de acceso al templo de Venus Vincitrix, lo que significó la construcción de un teatro de grandes proporciones con un aforo de más de 18.000 espectadores, y con un enorme pórtico en la parte posterior. El proyecto despertó fuertes críticas, principalmente de su opositor, Catón, quien lo consideró un abuso de la promoción personal. Pero la fastuosa obra marcó el inicio de un rápido proceso evolutivo y de individualización arquitectónica del edificio teatral romano frente a su antecedente griego, que culminó en época de Augusto con la erección de un segundo teatro en Roma cerca del Tíber, el dedicado a su sobrino Marcelo, y un tercero en el *Campo Marzio*, el de Cornelius Balbo, ubicado cerca del de Pompeyo, que también fue restaurado. De forma casi simultánea se construyó el teatro de Cherchel, impulsado por el monarca mauritano Iuba II, amigo de Augusto y patrono de *Carthago Nova*, se levantaron los de Mérida y Arlés, todos ellos entre los años 20-10 a. C., de forma que hacia el cambio de Era, la arquitectura del edificio aparece ya plenamente configurada en todos sus elementos, y en este contexto, el teatro de Cartagena, construido en torno a los años 5/4 a. C., nos ofrece un ejemplo excepcional (Ramallo Asensio y Ruiz Valderas, 1998)

El teatro de Carthago Nova

La construcción del edificio teatral fue una pieza esencial y símbolo del progreso urbano experimentado por la ciudad a imagen y semejanza de los grandes complejos edilicios de Roma. La ciudad convertida en colonia de derecho romano, con el nombre de *Colonia Urbs Iulia Nova Carthago* (Figura 1), gozó de un estatus privilegiado, que aparece expresamente recogido en el título de *Urbs*, distinción que también es ostentada por Tarraco, las dos únicas colonias hispanas que lo poseen, ciudades que debieron pugnar por la hegemonía de la Hispania Citerior. La concesión



Figura 1. Imagen virtual Carthago Nova. Figuración Integra/ Región de Murcia.

¹ Tito Livio: Períocas 48-50 Índice Ex libro XLVIII Del Libro 48.

de dicho estatus, probablemente otorgado en época de César, significó el inicio de un intenso proceso de renovación urbana que concluyó en época de Augusto con la construcción del teatro y la posible monumentalización del foro (Ramallo Asensio y Ruiz Valderas, 1998).

El teatro se edificó en la ladera occidental del Cerro de la Concepción, la más elevada de las cinco colinas existentes en el interior del área urbana y junto al puerto, lo que produciría una primera imagen de grandeza a todos los que llegaban a la ciudad por mar. Para su ejecución fue necesaria la demolición de una extensa área residencial romana de época anterior con viviendas aterrazadas en la propia colina (Murcia, Ramallo y Ruiz, 2015), también fue preciso realizar grandes desmontes con el fin de recortar el graderío en la roca, encajar la potente cimentación del frente escénico, diseñar los corredores perimetrales de acceso, así como adecuar la gran terraza artificial con rellenos sobre la que se levantó la *porticus post scaenam* (Ramallo, Ruiz, Murcia, 2020). En definitiva, un proyecto arquitectónico de gran envergadura que ocupó una amplia superficie de casi dos hectáreas, lo que certifica la entidad y complejidad del mismo, además del enorme impacto que debió ocasionar en la fisonomía de la ciudad.

En la selección de esta superficie urbana próxima al puerto también hubo interés en seguir las recomendaciones de Vitruvio; por una parte el edificio quedaba alejado de la zona insalubre de la laguna, situada en el otro extremo de la ciudad, por otra aprovechaba la orografía del terreno para encajar el graderío mirando al norte y protegido de los vientos dominantes de levante. También fue cuidada su orientación astronómica, de forma que el eje axial del edificio se dirige a la salida del sol en el solsticio de invierno, que en tiempos de Augusto ocurría en la constelación de Capricornio (González-García et al, 2015).

La arquitectura del edificio teatral

La ubicación del teatro en la ladera del cerro facilitó la construcción del graderío de forma que la parte central e inferior de la *cavea* fue excavada en la propia roca base mientras los flancos laterales se apoyaban en galerías abovedadas. El graderío con un aforo para 7.000 espectadores, tiene un diámetro máximo de más de 87 m, se organizó en tres sectores longitudinales o *moeniana*, separados por sus correspondientes pasillos (*praecincciones*), divididos a su vez transversalmente por cinco escaleras radiales en la ima, y nueve en la media y *summa cavea*; cerrando el graderío superior se situaba un pórtico, llamado *porticus in summa gradatione*.

Al pie del graderío inferior se ubica el espacio semicircular de la *orchestra*, en torno a ella sitúan las tres filas de la *proedría*, donde estaban los asientos reservados para el senado local y los personajes importantes de la ciudad, pavimentada con losas de mármol blanco y separados del resto por un pretil también del mismo mármol. Frente a ella, un pequeño basamento, el *frons pulpiti*, eleva el entarimado del escenario, tras el cual se alojaba el foso del telón delantero llamado *aulaeum*,

que estaba levantado al comienzo de la obra, lo contrario que ahora, y que cuando iba a comenzar la representación era bajado por unos mecanismos de contrapesos y mástiles, alojados en el estrecho y largo foso donde quedaba enrollado.

Sobre el largo escenario o *proscenium*, de 43,66 m de longitud, actuaban los actores junto al coro y los músicos. Tras ellos se alzaba una imponente fachada escénica, la *scaena frons*, con un alzado de casi 16 m. de altura distribuido en dos pisos. Cada uno de los órdenes estaba coronado con magníficos capiteles corintios de mármol de Carrara, levantados sobre columnas de travertino rojo que apoyaban a su vez en basas áticas de doble escocia, labradas en el mismo material que los capiteles (Ramallo, Ruiz y Murcia, 2010). Un techo inclinado de madera, el tornavoz, servía para proyectar las voces de los actores sobre la cavea, funcionando como una caja de resonancia.

A ambos lados del frente escénico se sitúan los *parascenia* y *basilicae* que sirven para cerrar arquitectónicamente el graderío con el escenario, procurando ese aspecto compacto y cerrado que caracteriza al teatro romano. Junto al escenario, el *parascenium* estaría al servicio de las representaciones teatrales, y a continuación la *basilica* o vestíbulo, facilitaba la circulación del público y su distribución hacia el interior del teatro (Ramallo Asensio y Ruiz Valderas, 2002).

Tras el frente escénico, y con una cota de diferencia de seis metros, se sitúa una gran plaza rectangular, la *porticus post scaenam* (Figura 2), rodeada en tres de sus lados por una doble galería, su función según Vitruvio era la de proteger, en caso de mal tiempo, a los espectadores, y también podía ser utilizada por los actores para los preparativos. La plaza central estaría ocupada por una zona ajardinada



Figura 2. Imagen virtual teatro romano de Carthage Nova. Archivo MTRC/Balawat.

de 49,8 m x 41,78 m, rodeada en tres de sus lados por un pórtico de doble nave y cerrada en el lado meridional por una cripta con pórtico superior, proporcionando así una fachada monumental hacia el jardín. En el plano urbanístico la *porticus post*

scaenam funcionaba como un elemento de transición y regularización de la trama urbana entre la fuerte pendiente de la ladera y los sectores más llanos que ocupan el centro de la ciudad (Ramallo, Ruiz y Murcia, 2020).

En síntesis, la estructura, disposición y forma de todo el complejo teatral encuentra una notable analogía con los teatros de Balbo en Roma, Volterra o Arlés, mientras que la naturaleza de sus elementos arquitectónicos —capiteles, basas y cornisas—, elaborados en mármol procedente de las canteras imperiales de Carrara y labrados por talleres artesanos procedentes de la propia Roma, lo elevan como uno de los primeros edificios en mármol de *Hispania*, cuyos elementos arquitectónicos presentan claros paralelismos con los empleados en el Foro de Augusto en Roma (Ramallo Asensio y Ruiz Valderas, 1998, p. 50).

El teatro y el público

La arquitectura del edificio teatral permitía no solo la puesta en escena, sino acoger cómodamente a un gran número de público colocado de forma ordenada en el graderío, de manera que el edificio constituía en sí mismo una representación completa de la sociedad romana (Figura 3). También estuvieron ordenados los accesos, siguiendo las indicaciones de Vitruvio, los ingresos eran anchos y espaciosos, además separaban al público de las gradas más altas de los que tomaban asiento en la parte inferior.



Figura 3. Graderío del teatro de Cartagena con un aforo de 7.000 personas. J. Albaladejo, Ayto- Cartagena.

La ubicación de los espectadores fue reglada mediante diversas disposiciones legales durante la época republicana, hasta culminar con una detallada ley promulgada en el año 17 a. C. por el emperador Augusto, la *Lex Iulia Theatralis*, donde los espectadores fueron distribuidos según su categoría social, reflejando el nuevo orden social gestado desde la implantación del principado (Parra, 2010). El teatro, por tanto, suponía el símbolo de la nueva era y un signo externo de la importancia de la ciudad. Su papel propagandístico fue indiscutible al desempeñar un papel transmisor de las ideas y nuevos valores del emperador.

En los asientos más próximos a la escena, la *proedria*, se ubicaban los miembros del senado y las élites locales, tras ellos en la *ima cavea* había sitios reservados para

militares y tal vez también para veteranos del ejército, así como para los funcionarios públicos (*apparitores*). Los soldados que hubieran sido condecorados con la *corona civica* por su valor disfrutaban del privilegio de sentarse inmediatamente detrás de los senadores, incluso por delante de los *equites*. El grueso de la plebe con toga ocupaba la parte principal de la *media cavea*. En el graderío superior, separados por un alto pódium de más de dos metros, las clases más desfavorecidas y en general la plebe más humilde sin toga (*pullati*), así como las mujeres, aunque es posible que las esposas de los altos cargos pudieran acceder en compañía de sus maridos a las filas más próximas a la escena (Mancioli, 1990).

Las funciones del teatro: política, religiosa y lúdica

Los juegos escénicos eran además de un acontecimiento lúdico un espacio de comunicación social, donde las representaciones teatrales no eran simplemente una actividad artística sino la expresión de la vida cívico-religiosa de la ciudad. En este sentido el edificio teatral se convirtió en marco perfecto para la propaganda política, cultural y religiosa de la *domus* augusta (Gros, 2002), que en el teatro romano de Cartagena podemos entrever a través de los mensajes escritos en piedra, en la monumentalidad de su fachada escénica, o en el propio aparato decorativo donde nada parece superfluo sino más bien todos estos elementos se funden con la obra arquitectónica para cumplir dicha misión. Así los dinteles conmemorativos que coronaban las puertas de ingreso al teatro fueron dedicados a los dos jóvenes príncipes, Cayo y Lucio César, nietos de Augusto y sus virtuales herederos², quienes además debieron participar en la financiación del edificio y probablemente en la elección de su programa ornamental (Figura 4).

Un programa decorativo cargado de mensajes ideológicos entre los que destaca la introducción de los cultos a las divinidades tradicionales del Estado Romano a través de tres altares circulares de mármol de Carrara donde están labrados los emblemas de Júpiter, Juno y Minerva; un águila con las alas desplegadas, un pavo real de perfil y una lechuga, en definitiva los símbolos de la Triada capitolina, que colocados sobre el *frons pulpiti* sacralizarían el espacio de la *orchestra* y eran divisados por todos los espectadores. A cada altar le acompaña un cortejo de tres jóvenes muchachas en actitud de marcha o danza avanzan en procesión, la figuras presentan unos significativos atributos que permiten su identificación con las Musas, las Horas y las Gracias (Figura 5). Por la procedencia del material, los detalles de la labra y los modelos iconográficos seguidos se pueden adscribir a alguno de los talleres neoáticos instalados en Roma a finales del siglo I a. C. (Ramallo y Ruiz Valderas, 1998; Ramallo, 2001). Su presencia en el teatro cartagenero parece íntimamente ligada a los nuevos intereses políticos y religiosos de Augusto, donde las imágenes se convierten en un sólido instrumento político y en una excelente

² Para las inscripciones en los dinteles vid. Ramallo et al., 2009: 232-233. También muy probablemente en el friso de la galería exterior de la *porticus post scaenam*, Ramallo, Ruiz y Murcia, 2020:140. Además de su presencia en dos placas epigráficas y un altar dedicado a Cayo Cesar, como *principis iuventutis*.

medio de comunicación visual con las sociedad. En definitiva estos altares en el nuevo lenguaje iconográfico, parecen trasladar el mensaje de prosperidad social y cultural que representaba el buen gobierno del *princeps*.



Figura 4. Puerta de ingreso al teatro romano con el dintel dedicado a Lucio César. Archivo MTRC.



Figura 5. Altares con los emblemas de la Triada Capitolina, sala 2 del Museo. Archivo MTRC.

Un mensaje visual que se completa con sendas esculturas de Apolo, el dios aparece sentado en la roca sagrada, *el omphalos* u ombligo del mundo, en su mano derecha sostiene el *plektrum*, y en la otra, por la posición del brazo, debe sujetar la cítara. Es «el dios de la cítara que la hace resonar con el plectro de oro» tal y como nos trasmite Homero, venerado por Augusto y convertido en su dios protector tras la victoria de Accio en el 31 a. C. (Ramallo, 2001).

Otra iconografía presente en el teatro de Cartagena es el relieve de la Rea Silvia, que nos remite a los propios orígenes de Roma a través de la representación de la madre de su fundador, Rómulo, cuya imagen de nuevo se encuentra en línea con la política de recuperación de los viejos mitos de la fundación de Roma, destinados en gran medida a la consolidación del nuevo Estado representado por el Emperador y sus ancestros míticos (Figura 6).



Figura 6. Relieve de Rea Silvia, sala 2 del Museo. Archivo MTRC.

La capacidad del teatro para congregarse a más de 7.000 espectadores también fue aprovechada por las clases dirigentes que veían en su contribución un excelente vehículo de auto promoción personal, de manera que miembros de las familias más notables de la urbe se implican en la ornamentación del teatro, entre los que cabe destacar *L. Iunius Paetus*, que dedicó un altar en honor de Cayo César y otro a la Fortuna del emperador. En el altar dedicado a Cayo César se incluye el *cursus honorum* del muchacho, con las distinciones y magistraturas que ostentaba en el momento de la donación, entre ellas cónsul *designatus* y *princeps iuventutis*, todo ello apunta que hacia los años 5 y 1 a. C. como fecha de inauguración de teatro cartagenero. También la familia de los *Postumii*, dedicaron una placa a Lucio César y probablemente otro a Cayo, y un pedestal de travertino rojo (Ramallo, 1992; 2003), todas estas dedicaciones forman parte de un programa destinado a incidir en la promoción pública de los jóvenes herederos de Augusto.

La organización de los juegos escénicos también se convierte en un medio de promoción utilizado como plataforma política de los magistrados para obtener el apoyo popular, de hecho los magistrados sufragaban los gastos de las representaciones, contrataban a una compañía teatral (*grex*), administrada por un *dominus gregis* (gerente de la compañía) con quien negociaba directamente. El gestor se ocupaba de la contratación de actores, músicos y arreglo del teatro. Los actores (*histriones*) y bailarines o *saltatores* eran generalmente esclavos o libertos, y la profesión de actor no se consideraba apropiada para un hombre libre, no obstante algunos alcanzaron mucho éxito y eran aclamados por el público.

Además de tragedias y comedias, las representaciones más populares eran la *fabula atellana*, el mimo, y la pantomima que llega a escena al finales del siglo I a. C. El mimo con trama breve, divertida y de actualidad se adaptaba a todo tipo de público, era representado tanto por hombres como mujeres que sin máscaras y con los pies desnudos daban vida a escenas de la vida cotidiana partiendo de un texto en prosa. Algunas actrices se desnudaron en escena y, los mismos ciudadanos que veían reprobable esa conducta, en los espectáculos eran los que pedían en voz alta la «*nudatio mimarum*» (Mancioli, 1990).

Los escenarios, en general, estaban dotados de maquinaria que servía para cambiar rápidamente el fondo de la representación. En el teatro de Cartagena sabemos que existían dos fosos, uno junto a la *scaenae frons*, que debe corresponder al *siparium*, una especie de cortina que servía para cambiar el decorado, y otro junto a la *frons pulpiti* donde estaba enrollado el telón delantero o *aulaeum*, que aparecía bajado al inicio de las representaciones y alzado al final, al contrario que en el teatro moderno.

Un edificio rescatado de la antigüedad

Hacia finales del siglo II d. C. el edificio teatral sufrió un feroz incendio que afectó a buena parte de la estructura del frente escénico, y que motivó el derrumbe del

tornavoz y de muchos de los elementos arquitectónicos de su fachada escénica. Su estructura fue transformada en el siglo V en un complejo comercial, sobre el que posteriormente se instaló un barrio comercial de época bizantina, abandonado hacia el 625. Dos siglos más tarde formó parte del arrabal de la *Madina de Qartayanna al Halfa*, en el siglo XVI del Arrabal Viejo y a partir del siglo XVIII del Barrio de Pescadores. De forma que la mayor parte de sus vestigios se encontraban ocultos bajo 14 fases constructivas, con una potencia estratigráfica entre los cuatro y siete metros, que constituyen el libro arqueológico más completo de la historia de Cartagena (Ramallo et al. 2015). Por todo ello, el hallazgo del Teatro romano de Cartagena ha sido uno de los descubrimientos más sorprendentes de la arqueología de la ciudad ya que no existían referencias escritas a su existencia ni tampoco datos arqueológicos.

En la década de los ochenta del siglo XX, esta zona del casco antiguo fue objeto de un Plan de Reforma Interior (PERI CA1) orientado a frenar el proceso de degradación y deterioro del antiguo barrio junto a la Catedral Vieja. Para rehabilitar la zona las administraciones local y regional proyectaron la construcción de un Centro Regional de Artesanía en el solar que, previamente había ocupado la casa solariega de la Condesa de Peralta. Las excavaciones previas a la nueva construcción comenzaron en 1988, proporcionando una compleja superposición de estructuras y unos ricos elementos arquitectónicos que ya preludiaban la entidad de los hallazgos, los cuales por fin tomaron forma en la campaña de 1990, cuando se pudieron identificar por el profesor Ramallo los restos aún muy parciales del teatro de la antigua Carthago Nova.

Asumida la trascendencia del hallazgo para el patrimonio cultural de la ciudad, las excavaciones arqueológicas se desarrollaron con cierta continuidad, adquiriendo un ritmo programado a partir de la firma del Convenio de Colaboración suscrito en 1996 entre la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, el Ayuntamiento de Cartagena y la Fundación Cajamurcia. El convenio tenía como objeto el de recuperar de forma integral el Teatro Romano y crear un Museo para albergar su colección. Desde ese preciso momento se comenzó a trabajar de forma continuada tanto en los trabajos de campo como en inventario y catalogación, así como en el planeamiento general de las intervenciones. En paralelo se incoó el expediente de BIC en 1997 con categoría de Monumento, y se iniciaron los trabajos de recuperación del edificio teatral que además de su interés histórico-arqueológico debía ayudar de forma decisiva a la regeneración de todo un amplio sector de la ciudad, situado en pleno centro histórico y junto a algunos de los monumentos más emblemáticos como la Catedral Vieja, el Palacio Consistorial y el Castillo de la Concepción, en un sector muy próximo al área portuaria (Ramallo Asensio y Ruiz Valderas, 2003).

A lo largo de esos años con el programa de intervenciones anuales se completó la excavación de casi todo el teatro, pudiéndose percibir en toda su grandiosidad y esplendor. Sin embargo, el proyecto de recuperación y puesta en valor necesitaba además la integración de sus restos en el tejido urbano así como una adecuada

actuación orientada a su conservación y restauración (García Galán, 2007). Siguiendo con estos objetivos se realizó el encargo del proyecto integral al arquitecto Rafael Moneo, con él se inicia, de forma conjunta con el equipo de arqueología y restauración, un proceso de estudio y discusión. La marcha de estos trabajos se vio de nuevo impulsada con la creación en el año 2003 de la Fundación del Teatro Romano de Cartagena, creada en el marco del convenio de 1996. Este modelo de gestión permitió ejecutar los distintos proyectos a buen ritmo y sin interrupciones hasta la inauguración del Museo y Teatro Romano el 11 de Julio de 2008, un proyecto que sin el interés y esfuerzo de estas instituciones no hubiera podido ultimarse (Ramallo Asensio y Ruiz Valderas, 2010) (Figura 7).



Figura 7. Imagen aérea del proyecto integral del teatro romano de Cartagena. Archivo MTRC.

Valoración final

El largo camino emprendido desde la identificación de los restos en 1990 no solo significó un amplio programa de investigación arqueológica y la restauración del edificio teatral sino también su integración urbana (Balibrea et al. 2007). La considerable riqueza de las piezas halladas durante las sucesivas campañas de excavación también ofreció la oportunidad de dotar a la ciudad de un nuevo espacio museístico.

El Museo se articula en dos edificios distintos unidos por un corredor subterráneo que da pie a incorporar el Palacio Pascual de Riquelme y un corredor arqueológico bajo la Iglesia de Santa María la Vieja, que en la brillante concepción del arquitecto

Rafael Moneo, conduce a los visitantes hasta el interior del monumento convirtiendo el Teatro Romano en su última gran sala (Ruiz Valderas, 2017).

El recorrido museístico permite al visitante a conocer el proceso histórico que oculto la existencia del teatro, tras pasar las puertas del Museo se adentrará en el Corredor de la Historia donde se explica la evolución urbana del solar del teatro desde el siglo XXI al siglo I a. C., ilustrada tanto con una selección de objetos arqueológicos recuperados en la excavación como con documentación gráfica y audiovisual. El corredor desemboca directamente en una gran sala de siete metros de altura, que sirve de extraordinario marco para la exposición de los elementos que configuran la arquitectura monumental del teatro de Cartagena. La altura de la sala permite la exposición del primer orden de la fachada escénica con los elementos originales y contemplar los capiteles corintios labrados en mármol de Carrara, cuyos paralelos se encuentran en la arquitectura pública y monumental de época de Augusto, cuya escultura preside la sala como benefactor de la ciudad.

A través de una escalera mecánica se llega a la segunda sala dedicada al Teatro y Sociedad, donde se expone los magníficos altares dedicados a la Triada Capitolina, los dinteles conmemorativos y altares dedicados a los jóvenes príncipes, así como el relieve de la Rea Silvia y la escultura del Apolo Citaredo.

Una vez recorridos los dos últimos tramos de las escaleras mecánicas, se alcanza el segundo corredor, que a modo de cripta discurre bajo la Catedral Vieja, con un trazado quebrado para adaptarse a las cimentaciones de la propia iglesia y a los diversos y múltiples hallazgos arqueológicos, tiene además una misión fundamental para el arquitecto, la de preparar al visitante para la contemplación que tendrá al final de su recorrido: una visión completa del Teatro, tan magnífica como inesperada.

El conjunto monumental inaugurado en 2008 se ha convertido en estos doce años en estandarte del proceso de recuperación patrimonial que ha transformado Cartagena en la última década³, su puesta en marcha ha permitido rehabilitar para la ciudad uno de sus barrios históricos y uno de los monumentos más emblemáticos de su patrimonio arqueológico, que se ha devuelto a la sociedad para su disfrute, y que se ha convertido en su seña de identidad, pero también ha recibido el reconocimiento de los expertos y el aplauso de visitantes de todo el mundo, que dejan en las encuestas su alta satisfacción con la visita tanto por el contenido del discursos museístico como por el continente monumental, por donde han pasado más de dos millones de personas, cerrando el año 2019 con 243.613 visitantes.

Además los servicios del Museo están dotando a la ciudad de un gran equipamiento cultural y científico, tanto su salón de actos, receptor de diversos eventos culturales como sus salas de investigación y biblioteca destinadas a desarrollar las funciones de Centro de Estudios de Arquitectura Romana y los convenios de colaboración

³ El impacto de la apertura del teatro tiene su reflejo en el aumento del número de establecimientos abiertos en los alrededores; desde tiendas de recuerdos hasta restaurantes y lugares de ocio, creándose nuevas oportunidades de negocio. También ha tenido su incidencia en el aumento de cruceristas llegados a la ciudad.

con las Universidades, tienen por objeto impulsar este Centro como referente de la arqueología clásica (Ruiz, Ramallo y Murcia, 2016). A lo que se suma su programa de Exposiciones Temporales y actividades educativas y sus proyectos de futuro, entre ellos, la investigación y puesta en valor del pórtico tras la escena del teatro (Figura 8).



Figura 8. Ortofotoplano del teatro con la planta del pórtico superpuesta, S. F. Ramallo, E. Ruiz, A. Martínez, A. J. Murcia, 2020, 121. Archivo: Museo Teatro Romano de Cartagena/ Aerograph Studio.

Referencias

- Balibrea Aguado, V., Moneo Vallés, R., Ramallo Asensio, S. F., Ruiz Valderas, E. (2007). El teatro romano de Cartagena: un proyecto multidisciplinar para un espacio urbano de interés histórico. En P. Varela Campos (coord.). *IV Congreso Internacional sobre Musealización de Xacementos Arqueolóxicos. Conservación e presentación de xacementos arqueolóxicos no medio rural. Impacto social no territorio* (pp. 75-89). Santiago de Compostela: Edita Xunta de Galicia, Dirección Xeneral de Patrimonio Cultural.
- García-Galán, M. I. (2007). El teatro romano de Cartagena: proyecto de planificación global de Restauración. En *III Congreso del CEIIC. La conservación infalible. De la teoría a la realidad*, (pp. 291-301). Oviedo.
- González-García, A. C., Noguera Celdrán, J. M., Belmonte Avilés, J. A., Rodríguez Antón, A., Ruiz Valderas, E., Madrid Balanza, M. J., Zamora, E., Bonnet Casciaro, J. (2015). *Orientatio ad sidera: astronomía y paisaje urbano en Quart Hadast/Carthago Nova. Zephyrus*, LXXV, pp. 141-162. <http://dx.doi.org/10.14201/zephyrus201575141162>

- Gross, P. (2002). La fonction politique des monuments du spectacle dans le monde romain sous le Haut-Empire. En T. Nogales y A. Castellano (eds.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*, pp. 25-40. Mérida.
- Mancioli, D. (1990). *Giochi e spettacoli. Collana Vitta ecostumi dei romani antichi*, 4. Roma: Quasar.
- Murcia Muñoz, A. J., Ramallo Asensio, S. F., Ruiz Valderas, E. (2015). Las transformaciones de época augustea en el *Mons Aesculapii*: contextos relacionados con la construcción de la *cavea* del teatro y sus accesos perimetrales. *AnMurcia*, 29 (2013), pp. 103-130.
- Parra Marín, M.D. (2010). La *lex Iulia Teatralis*, organización de la *cavea* en el teatro romano de Cartagena. *Revista General de Derecho Romano* (15). <https://www.semanticscholar.org/paper/La-Lex-Iulia-de-Theatralis%3A-organizaci%C3%B3n-de-la-en-Mart%C3%ADn/182dc98970f6fcb7472ee2822181cb10d0539462#related-papers>
- Ramallo Asensio, S.F. (2001). *El programa ornamental del Teatro romano de Cartagena*. Murcia: Fundación Caja Murcia.
- Ramallo Asensio, S.F. (2003). Los príncipes de la familia Julio-Claudia y los inicios del culto imperial en Carthago Nova, *Mastia*, 2, pp. 189-212. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6076282>
- Ramallo Asensio, S.F. (2017). Los edificios para espectáculos. En E. Ruiz (ed.) *Cartagena. Colonia Urbs Iulia Nova Carthago*, Ciudades Romanas de Hispania (5), pp. 53-37.
- Ramallo Asensio, S. y Ruiz Valderas, E. (1998). *El teatro romano de Carthago Nova*. Murcia.
- Ramallo Asensio, S. F., Ruiz Valderas, E. (2002, 12-15 de noviembre). La articulación de los espacios externos en el Teatro Romano de Cartagena. En A. Ventura (coord.). *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 267-290.
- Ramallo Asensio, S. F., Ruiz Valderas, E. (2003). El teatro romano de Cartagena: un proyecto de recuperación integral. En *II Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos: nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación* (pp. 53-60). Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat.
- Ramallo Asensio, S., Ruiz Valderas, E., Moneo Vallés, R., Murcia Muñoz, A. (2009). *Museo del Teatro Romano de Cartagena*: E. Ruiz Valderas (Coord.). Cartagena: Fundación Teatro Romano de Cartagena.
- Ramallo Asensio, S. F., Ruiz Valderas, E. (2010). Historia de un proyecto. Historia de un descubrimiento: la puesta en valor del Museo y Teatro Romano de Cartagena. In *Arqueología, discurso histórico y trayectorias locales* (pp. 149-161). Ayuntamiento de Cartagena.

- Ramallo Asensio, S., Ruiz Valderas, E., Murcia Muñoz, A. (2010). La «scaenae frons» del teatro de Carthago Nova. En S. F. Ramallo y N. Röring (eds.). *La «scaenae frons» en la arquitectura teatral romana*. Actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena... marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano (pp. 203-241). Cartagena, Murcia.
- Ramallo Asensio, S. F., Ruiz Valderas, E., Murcia Muñoz, A. J., Guillermo Martínez, M. (2015). Aproximación a las fases de ocupación de Cartagena a partir del registro arqueológico obtenido en las intervenciones del teatro romano: breve síntesis de su evolución urbana. *AnMurcia*, pp. 23-56.
- Ramallo Asensio, S., Ruiz Valderas, E., Murcia Muñoz, A. (2020). La *porticus post scaenam* del teatro romano de Cartagena. En S.F. Ramallo y E. Ruiz Valderas (eds.) *La porticus post scaenam en la arquitectura teatral romana*. Cartagena.
- Ruiz Valderas, E. (2017). Museos y colecciones. En L'Erma di Bretschneider (eds.), *Cartagena. Colonia Urbs Iulia Nova Carthago*, Ciudades Romanas de Hispania (5), (pp. 145-160). Roma.
- Ruiz Valderas, E., Martínez Molina, A., Lechuga Galindo, M. (2005). Cartagena Puerto deculturas: una apuesta por el patrimonio de la ciudad. En *III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos* (pp. 197-202). Ayuntamiento de Zaragoza, 2004, Zaragoza.
- Ruiz Valderas, E., Murcia Muñoz, A. J., Ramallo Asensio, S. F. (2016). El teatro romano de Cartagena: de la investigación a la puesta en valor. En J. F. Noguera, J. M. Songel, V. Navalón (eds.), *Teatros Romanos de Hispania. Conservación, Restauración y Puesta en Valor*, pp. 297-236. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.