

EXCAVACIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL “TEATRO GRECO” DE VILLA ADRIANA. RESULTADOS DE LA PRIMERA CAMPAÑA (2003)

Rafael Hidalgo
Pilar León

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Resumen:

En este artículo presentamos los resultados de la primera campaña de excavación arqueológica llevada a cabo en el “Teatro Greco” de Villa Adriana. En esta primera campaña los trabajos se han centrado especialmente en la excavación de una trinchera situada en la *orchestra*, coincidiendo con el eje del edificio. Los resultados de la excavación y el análisis de las estructuras emergentes conservadas del monumento han permitido obtener una visión bastante completa y global del edificio y de su imbricación con su entorno.

Abstract:

In this paper we present the results of the first archaeological excavation carried out in the “Teatro Greco” of Villa Adriana. In this first works the studies have been centred specially in the excavation of a trench located in the orchestra, wich coincide with the axis of the building. The results of the archaeological excavation and the study of the conserved structures of the monument, have allowed to obtain a quite complete and global vision of the building and its relations with its surrounding environment.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Origen y objetivos del Proyecto

A propuesta y requerimiento de la *Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio*, el Seminario de Arqueología de la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, emprendía, hace dos años un Proyecto de Investigación Arqueológica, que se debía incardinar en el plan de actividades promovido por la entonces *Soprintendente*, A. M. Reggiani, dentro del marco de acción internacional ideado para un conjunto arqueológico tutelado por la UNESCO, como es Villa Adriana.

El Proyecto ofrecía la ocasión de repensar múltiples aspectos de Villa Adriana, especialmente los relacionados con la búsqueda de definición, contenido y significado para monumentos y edificios, sobre los que aún gravita el peso de una designación equívoca o convencional. Adentrarse en este terreno representaba, además, la posibilidad sumamente atractiva de acceder por vías nuevas a problemas viejos, así como de reinterpretar a la luz de nuevos resultados algunas facetas del arte adrianeo. Entendido desde esta perspectiva, quedaba claro que el Proyecto era más que una intervención arqueológica, si bien ésta resultaba imprescindible para la consecución de información y datos con los que renovar conocimientos. La guía y asesoramiento de A. M. Reggiani y de X. Dupré en estos primeros pasos fueron todo lo valiosos que pueden llegar a ser una experiencia y conocimiento insuperables de todo lo concerniente a Villa Adriana, Tivoli y el territorio tiburtino¹. La ayuda resultó especialmente valiosa, para centrar nuestro Proyecto en un tema más bien inatendido pero de pleno interés, como es el de los edificios de espectáculo. Esta opción nos llevó a colocar el punto de mira sobre el llamado "Teatro Greco", un monumento arquitectónico apenas emergente, al que, en consecuencia, se solía dedicar poco más que una mirada de soslayo, cuando se deambulaba por el sector septentrional de la Villa.

Con la antelación debida a la puesta en marcha de la misión arqueológica propiamente dicha, se emprendieron una serie de actividades previas sumamente útiles tanto para familiarizarse con la problemática específica del monumento, como para empezar a plantear cuestiones y a formular hipótesis, que en su momento se verían contrastadas y verificadas por la excavación. De esta forma el edificio y su entorno inmediato fueron sometidos a una exploración rigurosa y a un reconocimiento detallado *in situ*, labor que se vió complementada por una revisión exhaustiva de fuentes bibliográficas e iconográficas². Desde un punto de vista arquitectónico los comentarios de W. L. MacDonald y J.A. Pinto (1997) resultan un punto de partida valioso, algunas de cuyas referencias podían ser consideradas útiles en el proceso de análisis arqueológico. De interés resulta asimismo la observación de B. Adembri (2003) sobre la posible función de teatro de corte sugerida por la ubicación y dimensiones

1. Como obras más representativas *cf.* Reggiani, 2002; Reggiani, Mari y Righi, 2000; y Dupré, 2002.

2. Sin ser excesiva ni demasiado pormenorizada, la bibliografía sobre el "Teatro Greco" requiere una cuidadosa labor de pesquisa y criba, pues en la inmensa mayoría de obras sobre Villa Adriana se le dedica, al

menos, un comentario sucinto (*cf.* un resumen bibliográfico actualizado en MacDonald y Pinto, 1997, 382-385). En cuanto a iconografía son de interés los grabados que reproducen aspectos diversos de las ruinas del teatro (*cf.* MacDonald y Pinto, 1997, *passim* y Adembri, 2003, 108 ss.).

del “Teatro Greco”. Todos estos pasos previos, entre los cuales la prospección visual, nos hicieron percatarnos de una alteración fundamental en la situación actual del edificio respecto a la que tuviera en la Antigüedad, causa de confusión en el estado de conocimientos. Se trata de la ubicación marginal y aislada, en la que hoy lo vemos, distinta a la que debió ser en su día, pese a que alguna vez ese aislamiento haya sido considerado inherente al proyecto de época adrianea³. Indicios claros de lo contrario existen a partir de las excavaciones y descripción de la villa por Pirro Ligorio (1550-1568) y de la planta posteriormente publicada por F. Piranesi (1781); y vestigios de muros pertenecientes a estructuras contiguas se pueden reconocer aún sobre el terreno, como luego habrá ocasión de ver.

Estas y otras observaciones nos llevaron a formular una premisa, posteriormente convertida en hipótesis de trabajo, según la cual el edificio no parecía ser un teatro más, en el sentido de reproducir un modelo tipológico convencional, sino que inducía a pensar en un edificio, en el que debieron quedar plasmadas la singularidad y peculiaridad omnipresentes en la Villa. Esta hipótesis se hacía eco de una recomendación muy acertada de P. Gros (2001, 367 ss.) acerca de la conveniencia de apreciar la naturaleza y el destino de los componentes arquitectónicos integrados en la Villa, para evitar un reduccionismo tipológico empobrecedor en la visión que hoy adquirimos de ellos. Nuestra hipótesis valoraba igualmente la idea de Gros (*ibid.* 364 ss.) de “edificios-bisagra”, concebidos para aportar fluidez en los condicionamientos topográficos y para marcar una inflexión ante la posibilidad, tan frecuente en la Villa, de tomar una u otra orientación, de optar por diversas rutas o de acceder a distintos ambientes según las circunstancias de tiempo y espacio. Ambas observaciones son dignas de ser tomadas en consideración, al plantear una nueva evaluación arquitectónica y espacial del “Teatro Greco”.

Ahora bien, verificar en qué medida estos presupuestos responden a realidades e incluso determinar hasta qué punto explican la designación de “greco” para este teatro, era algo que únicamente cabía esclarecer por medio de una intervención arqueológica planificada y desarrollada de manera sistemática, de suerte que sucesivas campañas de excavación permitieran progresar en la recuperación concienzuda de la configuración del teatro y en su definición exacta a todos los efectos.

3. Así lo interpreta Falsitta (2000, 86 ss.).

1.2. Estado de la investigación

Al inicio de esta primera campaña de excavación en el “Teatro Greco”, el edificio se encontraba ya parcialmente exhumado como consecuencia de las antiguas excavaciones. De estos primeros momentos la única información disponible es prácticamente la concerniente a ciertos hallazgos aislados, como es el caso de las hermas de la Comedia y de la Tragedia conservadas en los Museos Vaticanos, atribuidas a las excavaciones efectuadas por el conde Fede en el teatro (Winnefeld, 1895, 157), y la recogida en la cartografía antigua de la Villa y en algunos grabados de la época (*fig. 1-4*).

En relación con este material, que en ocasiones ofrece una información valiosísima, resulta digno de mención el hecho de que desde las primeras representaciones, el “Teatro Greco” siempre ha estado presente en la imagen de la Villa. Esto ocurre ya incluso con la temprana reconstrucción panorámica de la villa efectuada por G. Calderone (*vid.* MacDonald y Pinto, 2003 251 y 254), hoy perdida pero reconocible gracias a las versiones efectuadas por D. Palmucci (Gusman, 1904, *fig.* 55) y por G. Stacha en 1657 (*fig. 1*). El diseño de Stacha en líneas generales y en la mayoría de los edificios abusa del convencionalismo y de la reconstrucción excesivamente idealizada, como consecuencia de lo cual es bien difícil reconocer a partir de lo dibujado las distintas construcciones y sectores de la Villa. A pesar de ello, en el caso del “Teatro Greco” se observa con claridad cómo el autor ha reconocido a grandes rasgos el monumento y, con ello, incluso algunas de sus características más significativas: el edificio se representa con una *cavea* ultrasemicircular conectada directamente con el cuerpo escénico y, además, comunicada con una especie de “plaza” inmediata, que fácilmente se puede identificar con el pórtico adjunto al teatro.

Por su parte, el plano de Contini (*fig. 2a*), publicado en 1668, proporciona ya una planta que, aunque mucho más rigurosa y exhaustiva, presenta errores importantes, que se han de atribuir a la interpretación que el autor hace de la propia ruina y de la descripción de la Villa previamente efectuada por Pirro Ligorio⁴. Entre tales errores, llama la atención en especial la eliminación del cuerpo escénico –que sí debía estar a la vista en el momento, como se deduce de su representación por Stacha–, sustituido por una fallida interpretación del edificio en su conjunto con forma de elipse. Esa y otras incorrecciones quedaron subsanadas en el plano de Piranesi (*fig. 2b*), de gran utilidad y fiabilidad aún

4. Sobre la descripción de Pirro Ligorio y su relación con el plano de Contini, véase especialmente Salza Prina, 1973-1974 y Newby, 2002.

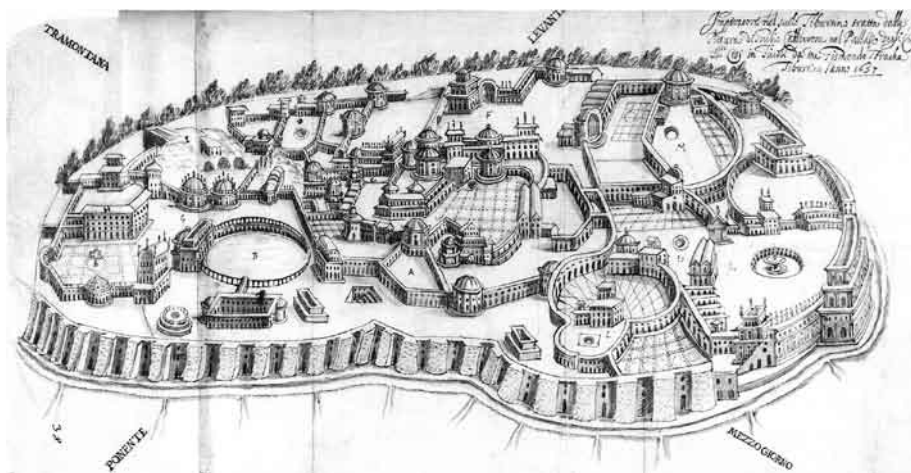
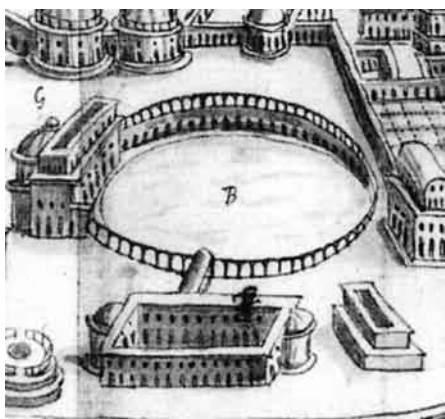


Fig. 1. Reconstrucción de la Villa de Gismondo Stacha y detalle de la representación del "Teatro Greco".



hoy para el estudio del "Teatro Greco" (*vid. infra*), pero en el que se detectan también importantes desajustes, especialmente cuando se abandona la rigurosa representación de aquello que se observa sobre el terreno, en favor de la reconstrucción ideal.

A partir tanto de la información aportada por la descripción de Pirro Ligorio, como de la proporcionada por la cartografía antigua de la Villa, sí es más que evidente que el "Teatro

Greco" se encontraba ya parcialmente semiexcavado y su estructura en buena medida a la vista en esos momentos. Como consecuencia de ello, al comenzar ahora los trabajos, el edificio ofrecía un considerable número de elementos de su estructura a la vista, los cuales permiten llevar a cabo una aproximación preliminar al monumento en su conjunto y, en particular, a su planta. Entre aquello conservado a la vista, contamos con parte de la estructura que define el perímetro y fachada Oeste del edificio, el juego de estancias que conforman el cierre del extremo contrario y parte de la galería anular sobre la que se levantaba la *cavea*. En concreto, son dos los tramos de la galería anular excavados de antiguo, de poco más de veinte metros de longitud el situado al Este y de 15 de m. el opuesto, coincidiendo en ambos casos con el acceso al interior del corredor

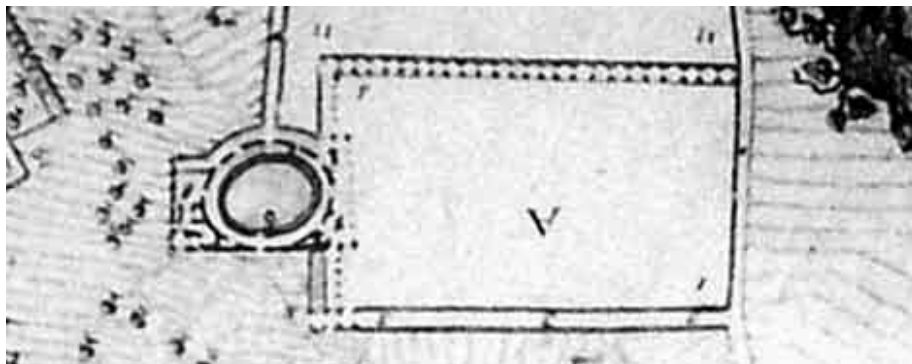


Fig.2a. El "Teatro Greco" según: Contini.

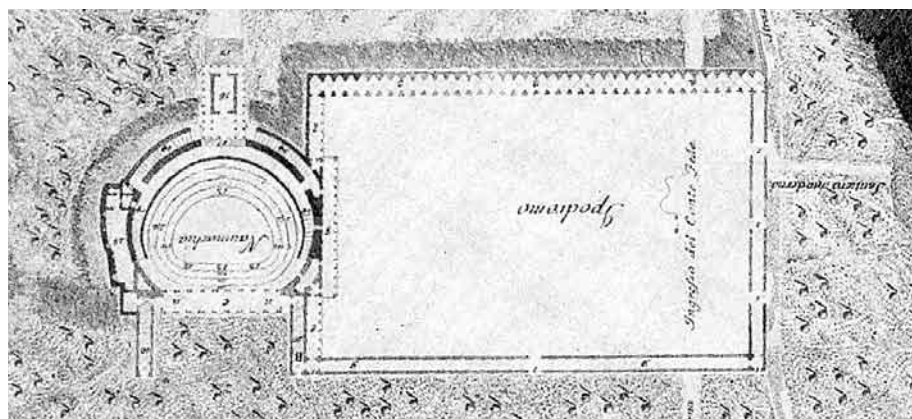


Fig.2b. El "Teatro Greco" según: Piranesi.

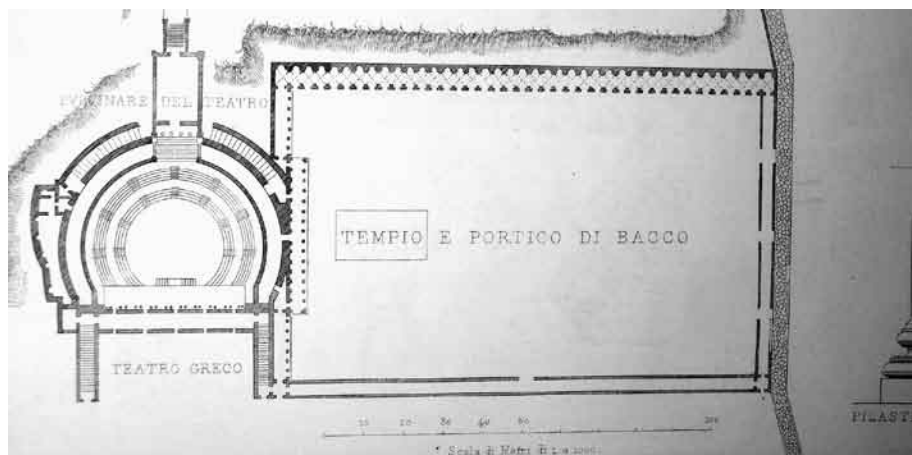


Fig.2c. El "Teatro Greco" según: Canina.

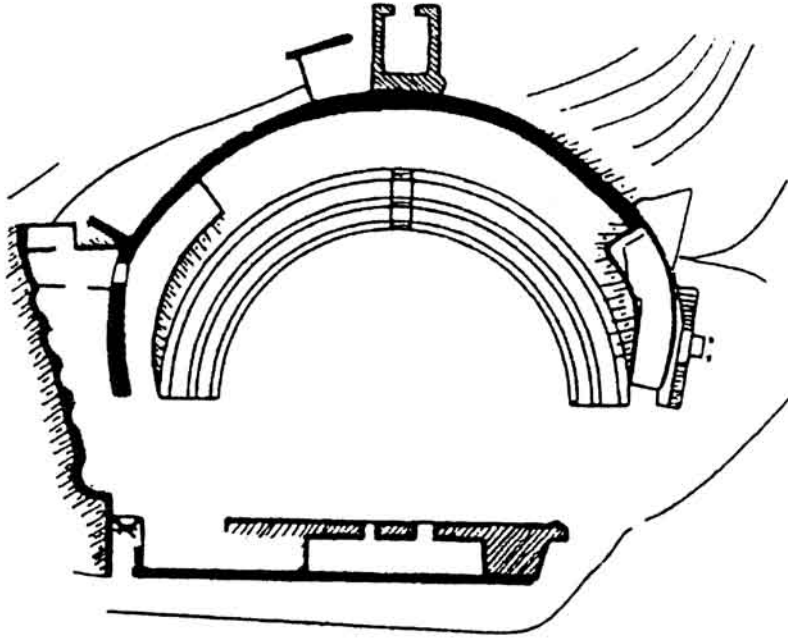


Fig.2d. El "Teatro Greco" según: Escuela de Ingeniería de Roma (1906).

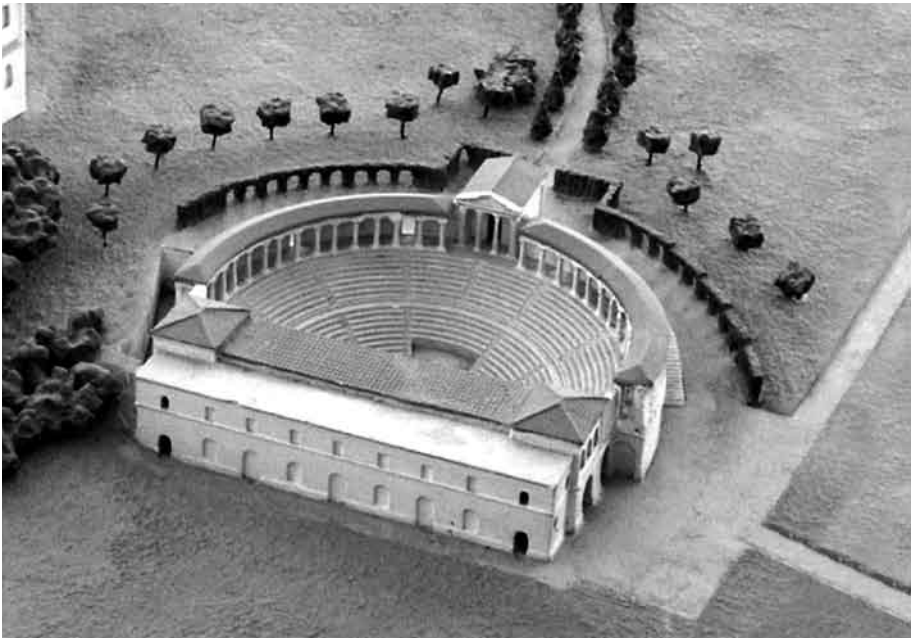


Fig.2e. El "Teatro Greco" según: Reconstrucción de I. Gismondi en la maqueta de la Villa de 1955.



Fig.3. Vista de Jean-Honoré Fragonard, ca. 1760.

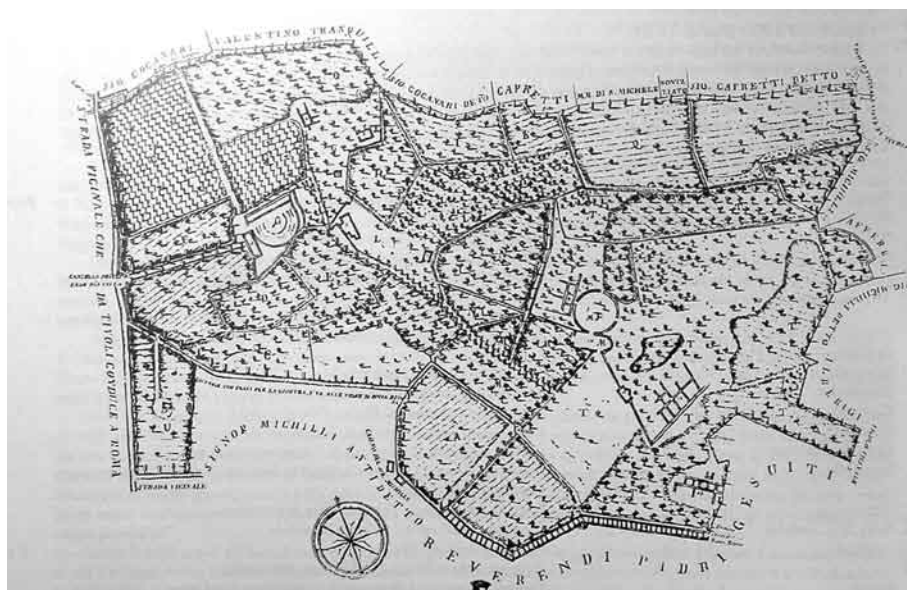


Fig.4. Planta de la propiedad del conde Fede delineada por Giovanni Ristori Gabrielli.

y utilizados en la actualidad como almacenes del Conjunto Arqueológico, a lo que se ha de añadir también un tramo del cuerpo escénico, parcialmente excavado y conservado. Por su parte, del graderío no queda nada a la vista, más que una serie de bancales que intentan recrear la idea de las gradas ausentes.

Junto a ello, en el entorno inmediato del teatro se conservan también algunos muros, la huella de otros visible en el camino histórico que bordea el edificio y, además, otros indicios de carácter topográfico, susceptibles de ser aplicados en la interpretación del edificio en relación con el lugar que ocupa en la terraza Norte de la Villa.

En otro orden de cosas, el análisis *de visu* de buena parte de los paramentos conservados permite observar, entre otras cuestiones, la presencia de gran cantidad de añadidos de restauración, en especial recrecidos y consolidaciones de muros, que ocultan en parte la estructura original. Hasta tal punto estas restauraciones han sido intensas, que en algunos paramentos se pueden observar incluso las “restauraciones de lo restaurado”. Respecto al origen de tales añadidos podemos establecer al menos dos grandes momentos: el primero, previo al levantamiento del plano de la Escuela de Ingeniería de Roma de 1906 (*fig.2d*) –en el que ya aparecen reflejadas estructuras generadas por la restauración–, que muy probablemente esté en relación con el momento en el que el inicio de la visita a la Villa se llevaba a cabo desde el teatro; y el segundo, situado por Franceschini (1991, 601) en 1954 y en parte restaurando lo ya restaurado anteriormente. El hecho de tratarse siempre de consolidaciones y reconstrucciones antiguas y, como consecuencia de ello, de haberse llevado a cabo con técnicas constructivas tradicionales, dificulta en algunos casos la identificación *de visu* de los paramentos que en la actualidad quedan a la vista, por lo que sin duda las excavaciones previstas en el ámbito del Proyecto, con el concurso también del análisis paramental, permitirán corregir al menos parte de las alineaciones apreciables en la situación actual del monumento.

2. LA EXCAVACIÓN DE LA CAMPAÑA 2003

El objetivo primordial perseguido en esta primera campaña, toma de contacto con el problema, se ha orientado hacia el análisis del estado de conservación del teatro y de su estratigrafía, de cara a la planificación del trabajo y estudio ulterior del monumento en su conjunto. Para ello, hemos diseñado y excavado una trinchera de 21 m. de longitud por 3 m. de anchura, centrada con respecto al eje del edificio, que parte de la primera estructura emergente



Fig.5. Panorámica del interior del edificio al inicio de los trabajos.

conservada del cuerpo escénico, hasta alcanzar los bancales artificiales que hoy se levantan en el lugar donde se encontraba la *cavea* (fig. 5-6). Gracias a la disposición elegida para esta trinchera y a su posterior excavación (fig. 7), se han podido recuperar las líneas maestras del diseño del edificio –desde el *postscaenium* hasta la *cavea*–, a partir de las que es posible esbozar ya una imagen bastante nítida de buena parte del monumento.

Habida cuenta del estado en el que en la actualidad se encuentra el teatro, que ofrece parte de su estructura a la vista y conservada en alzado, la campaña se ha completado con la excavación de toda una serie de sondeos, de reducidas dimensiones pero dispuestos en puntos estratégicos, con el fin de resolver problemas concretos y contrastar algunas de las hipótesis de las que partía el Proyecto, formuladas a partir del análisis previo de las estructuras emergentes. Con el mismo objetivo, se ha llevado a cabo también la limpieza, documentación y análisis de paramentos conservados en alzado, mediante la aplicación del método estratigráfico. Estas actividades han proporcionado resultados excepcionales, en tanto que han permitido contar con una visión considerablemente completa del edificio, ya en un momento tan incipiente en el desarrollo del Proyecto.

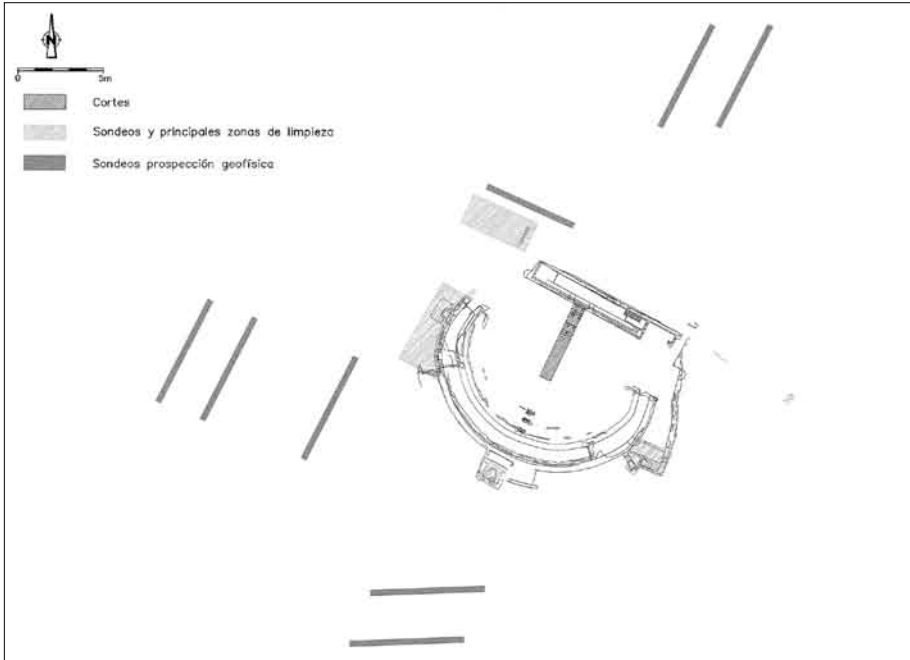


Fig.6. Ubicación de los cortes y de las zonas de actuación de la campaña.



Fig.7. Vista general del interior del teatro al final de la campaña.

Objetivo de interés dentro de esta primera campaña y consecuencia de lo antedicho, ha sido también la elaboración de una cartografía precisa y exacta del teatro y su entorno –inexistente hasta la fecha–, instrumento fundamental para llevar a cabo su estudio con metodología moderna (*fig. 8*). La realización de prospecciones geofísicas –contrastadas mediante la excavación de pequeños sondeos–, llevadas a cabo gracias a la colaboración de la *Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio*⁵, ha permitido, contando a la vez con el estudio de la cartografía antigua, pergeñar también ya en esta primera campaña, una visión muy completa de la imbricación del teatro con los edificios y espacios de su entorno, problema que continuará siendo tratado en futuras campañas.

En cuanto al corte abierto en el eje del edificio, el proceso de excavación aquí se ha visto considerablemente dificultado por el hecho de encontrarse en la actualidad el nivel de la capa freática a unos 20 cm. por encima del suelo de la *orchestra*, lo que ha obligado a arbitrar los medios necesarios para desecar diariamente el corte y, de esa manera, permitir la culminación de la última fase de la excavación. Finalmente, todo ello ha permitido documentar una secuencia estratigráfica de gran sencillez, que alcanza una potencia máxima de 2'5 m. en el nivel del pavimento de la *orchestra*, en la que se ha podido identificar un total de seis fases:

Fase I: infraestructura moderna vinculada a la musealización del yacimiento (UU.EE. 2, 3, 5, 6, 21 y 27).

Fase II: proceso de colmatación intencionada del interior del teatro (UU.EE. 4, 7, 8, 17 y 18).

Fase III: saqueo de mármol, probablemente para la fabricación de cal (U.E. 10).

Fase IV: Finalización del expolio, inundación y proceso de sedimentación (UU.EE. 9, 11).

Fase V: expolio de la decoración arquitectónica (UU.EE. 3, 16, 19, 23, 34-36).

Fase VI: Abandono y derrumbe (U.E. 25).

Fase VII: Construcción y uso del edificio (UU.EE. 12, 14, 15, 20, 22, 24, 26, 28-33, 38, 39, 40-56).

5. Las prospecciones geofísicas fueron efectuadas por D. Boso y V. Longo.

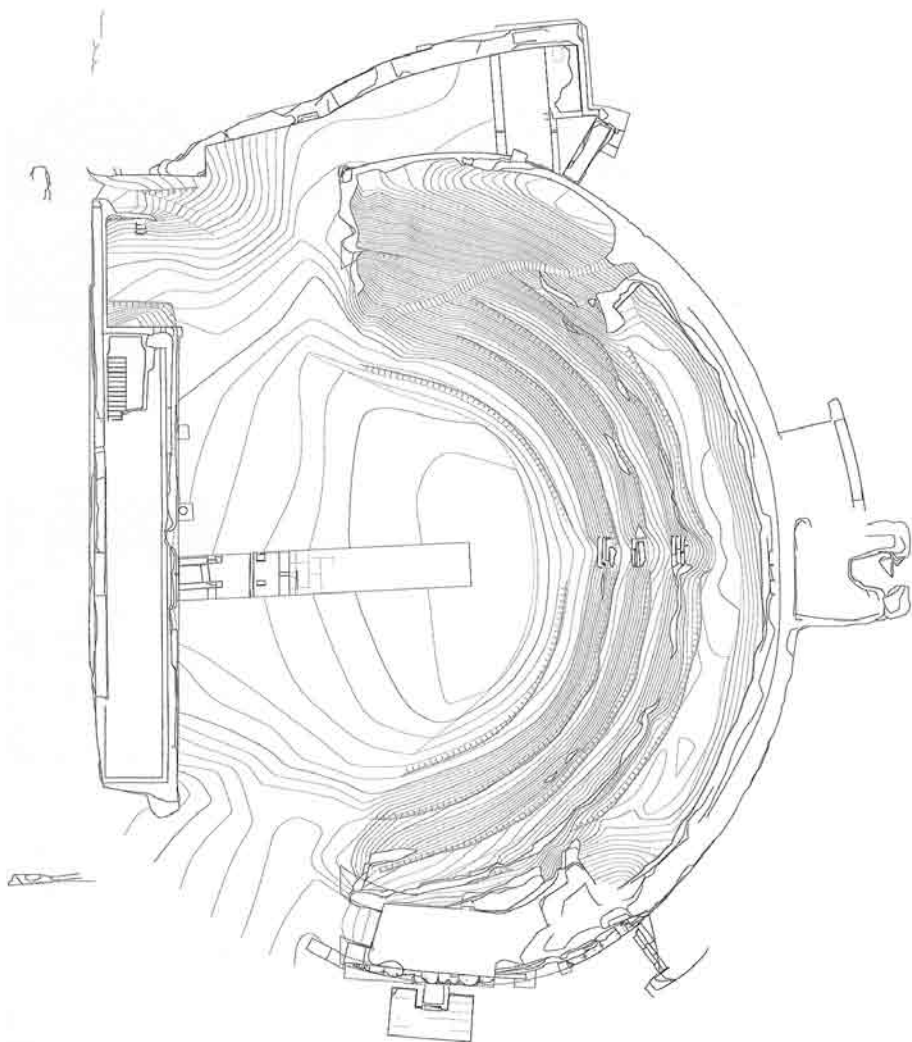


Fig. 8. Planta del "Teatro Greco" elaborada en la primera campaña del Proyecto. Situación del monumento antes de iniciar los trabajos y primeros resultados.

Distinguimos una primera fase, de interés para entender el propio desarrollo de la excavación y para la comprensión de la información estratigráfica -y su plasmación gráfica- generada por el proceso de documentación, conformada por distintos elementos vinculados a la moderna musealización del yacimiento arqueológico. En especial, cabe destacar un pozo de drenaje, que ha quedado parcialmente embutido en el perfil Oeste del corte, que conecta con una canalización vinculada a la desecación del espacio central del teatro –confirmando sus endémicos problemas de inundación–. Muy probablemente el pozo y la canalización se construyeron entre finales del s. XIX y principios del s. XX, cuando se instaló la taquilla justo en el acceso del teatro, convirtiéndose este edificio en vestíbulo del monumento.

Para la construcción del pozo se reutilizaron, en la base del encañado, fragmentos de la decoración marmórea del mismo teatro –posiblemente encontrados al excavar la propia zanja del pozo–, que vienen a enriquecer el panorama que a ese respecto nos ofrecen otros elementos con que contamos del edificio.

Por su parte, la segunda de estas fases está conformada por distintos vertidos de tierras procedentes de otros sectores de la propia Villa –como se deduce de la gran cantidad de fragmentos marmóreos de muy distinto tipo recuperados durante su excavación–, que llegan a alcanzar una potencia de más de 1'5 m., que se debe considerar continua en todo el espacio interno del teatro. Este relleno, producido modernamente, debe estar en relación con el vertido de tierras provenientes de excavaciones antiguas efectuadas en otras zonas del conjunto, según un proceso bien conocido en la Villa; o bien, con vertidos vinculados a la desecación y acondicionamiento de la zona, que pudo producirse con la construcción del inmediato Casino Fede⁶.

Antes de que se produjera este proceso de desecación y durante mucho tiempo, la *orchestra* estuvo parcialmente enterrada y oculta bajo un suelo de tierra (fase III), sobre el que se produjo alguna labor de expolio de mármoles, probablemente para la fabricación de cal, como se deduce de la aparición de restos de mármol descompuesto y fragmentos de mármol triturados y quemados (U.E. 10).

6. La actuación del conde Fede sobre el teatro es bien conocida y fue de distinto tipo, abarcando probablemente desde la excavación arqueológica, de la que proceden las dos hermas ya mencionadas de la Comedia y de la Tragedia (Raeder, 1983, 100), a otras actividades de mayor carácter arquitectónico. Estas últimas aparecen recogidas en la planta de las propiedades del Conde levantada en 1700 por Giovanni Ristori Gabrielli (fig. 4), en la que se observa

el camino de cipreses que hoy en día aún conduce al teatro, que concluye en un edificio de cuya estructura hemos encontrado vestigios en nuestra excavación, y en la que queda también perfectamente evidenciado el papel de vestíbulo que en buena medida desempeñaba el teatro -antesala del inmediato casino Fede-, en las propiedades del Conde. Sin duda en este momento debieron solucionarse, si no lo estaban ya, los problemas de inundación del interior del teatro.



Fig.9. Detalle del *frons pulpiti* y de la preparación del pavimento de la *orchestra*.

Estos vertidos apoyan directamente sobre una capa muy homogénea de limos que alcanza en torno a un metro de potencia media (Fase IV), formada durante un largo periodo de tiempo como consecuencia de la acumulación de agua en el lugar, tal y como ocurre aún en la actualidad. La inundación de esta zona no debe extrañar si se tiene en cuenta que el teatro se encuentra ya en las terrazas inferiores del extremo Norte de la Villa, no muy lejos del tradicionalmente y por razones obvias conocido como el *Pantanello*. Al menos en los planos de Contini y Piranesi se intuye que ambos encontraron el edificio inundado, como se deduce de la representación de su interior con una especie de ondas de aguas, en el plano del primero, y por la interpretación del edificio como *naumachia*, en el caso del segundo, consecuencia más que probable de la impresión que debió producirle la visión del espacio central del edificio semienterrado e inundado⁷.

Por su parte, los limos apoyan directamente sobre la interfaces de arra-
samiento del pavimento de la *orchestra* y del *hiposcaenium* (Fase V) (fig. 9).

7. Es difícil saber hoy en qué momento de la historia de la villa se produjo la inundación de estos espacios bajos, más allá de la seguridad de que en ese estado se lo encontraron Contini y Piranesi. En cuanto a su origen, puede estar en relación con la obliteración del sistema de drenaje y evacuación de aguas de la villa,

como consecuencia de su abandono, o incluso con las alteraciones en el funcionamiento de la capa freática que pudo producir la propia construcción de la villa, a tenor de las importantes remociones que produjo en el subsuelo.

En este sentido, la labor de rapiña a la que se vio sometida el edificio, ya de antiguo, lo ha privado –a la luz de lo hasta ahora visto– de la práctica totalidad de su decoración. Del pavimento de la *orchestra* (Fase VI) tan sólo se conserva, en el tramo documentado, la cama de argamasa en la que descansaban las losas de mármol, en la que se han embutido fragmentos de placas para facilitar la horizontalidad y fijación del revestimiento, según un sistema de sobra conocido y reproducido en muchos otros edificios de la Villa. A la vista de las huellas mejor conservadas en la argamasa, las dimensiones de las losas se pueden estimar en torno a 80 cm. de anchura por 120 cm. de longitud, en alguna de las huellas conservadas, aunque a partir de lo visto se aprecia también que no todas eran del mismo tamaño. Si bien de tales losas de mármol no se ha conservado ningún fragmento *in situ*, entre los restos de expolio recuperados sobre la cama de argamasa, hemos recogido un fragmento de losa de mármol de Luni de 7 cm. de grosor, que muy probablemente corresponde a una de las losas de la *orchestra*.

Algo similar ocurre con el *frons pulpiti*, también privado de su revestimiento marmóreo y del que sólo se conserva el revestimiento de *incertum* que recubre un *caementicium* especialmente oscuro⁸. En el punto de conexión entre la *orchestra* y el *frons pulpiti* y coincidiendo con el eje del edificio, se abre un sumidero por donde se evacuaba y drenaba el agua de la *orchestra*, conducida, atravesando el *frons pulpiti*, al *bisposcaenium*. Por su parte, del *bisposcaenium* contamos con un canal de drenaje central, de 25 cm. de anchura y 30 cm. de profundidad, cubierto con tégulas y lajas de mármol, que sin duda debió desempeñar un papel de gran importancia en el proceso de evacuación de agua del edificio. De los pilares que sustentaban el entarimado hemos detectado un total de cuatro, que alcanzan en torno a medio metro de lado, confeccionados en un *opus mixtum* muy cuidado; de ellos, dos se encuentran exentos, mientras que los otros dos se adosaron a otra estructura del cuerpo escénico. En el cuerpo escénico y para su construcción se incorpora una serie de casetones, rellenos en el proceso constructivo con sedimento, en los que hemos documentado algunos de los muy escasos fragmentos de cerámicas antiguas recuperados en la excavación, especialmente representadas por las cerámicas comunes y por la *terra sigillata* africana A⁹.

8. Muy probablemente como consecuencia de haberse empleado en su elaboración parte del detritus del tufo negruzco excavado para la construcción del teatro.

9. Llama la atención, coincidiendo con otras áreas de la Villa, la notable ausencia de cerámica en el teatro,

de manera que, frente al considerable número de fragmentos de decoración arquitectónica recuperados en la excavación del corte, prácticamente tan sólo contamos con un centenar escaso de fragmentos cerámicos recuperados en toda la secuencia estratigráfica.

De la decoración del frente escénico, de momento tan sólo contamos con algunos grandes bloques de mármol de Luni, caídos sobre el *proscenium* (fig. 10 y 11), en su mayoría correspondientes a cornisas de distinto formato, muy probablemente provenientes de las zonas altas del frente de la escena, alguna de ellas con los dentículos oblicuos, correspondientes a parte de las cornisas a dos aguas del juego arquitectónico del mismo frente (fig. 12). A ello sólo se puede sumar algún fragmento de sofito y otros del juego de resaltes y molduras, siempre muy fragmentados.

Además de estos grandes bloques, las únicas evidencias de que disponemos en relación con la decoración arquitectónica del edificio, vienen de la



Fig. 10. Panorámica del Corte I.



Fig. 11. Detalle del derrumbe parcial del frente escénico en el *hiposcaenium*.



Fig. 12a TG 03/C. 1/U.E. 25/322

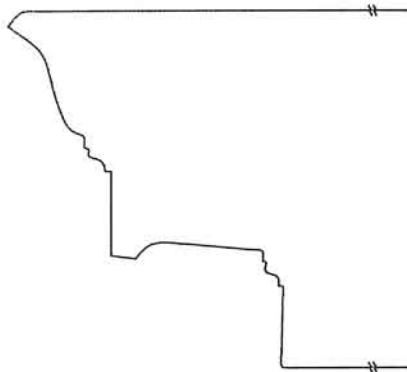


Fig. 12b TG 03/C. 1/U.E. 25/325

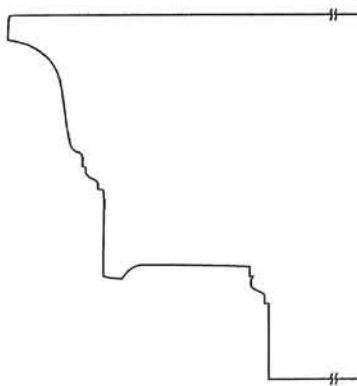
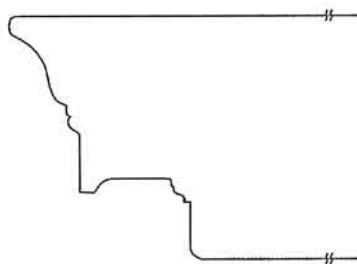


Fig. 12c TG 03/C. 1/U.E. 25/323



0 25 cm



Fig. 12d TG 03/C. 1/U.E. 25/ 328

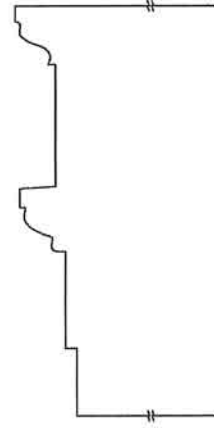
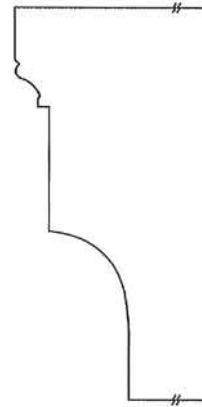


Fig. 12e TG 03/C. 1/U.E. 25/321



0 25 cm

Fig. 12. Fragmentos de la decoración arquitectónica de la escena recuperados en el *hiposcaenium*

mano de otros bloques similares reutilizados en la construcción del pozo de drenaje antes mencionado (UU.EE. 2, 3, 5, 6), datado en época moderna y que alcanzó hasta el suelo del *bisposcaenium*, y, sobre todo, contamos con gran cantidad de fragmentos marmóreos, mayoritariamente de la decoración arquitectónica y excepcionalmente de la escultórica, extraídos de los niveles vinculados al saqueo del edificio, que conforman un elenco fundamental para conocer con la mayor precisión posible la apariencia original del edificio.

A la luz de lo hasta ahora visto, queda claro que el teatro fue objeto de un sistemático e implacable proceso de expolio que lo ha privado de muy buena parte de su epidermis marmórea. Que este proceso estuvo vinculado básicamente a la mera rapiña de material constructivo y a la elaboración de cal, se percibe a partir del estado tan fragmentario, prácticamente "triturado", del material residual recuperado. Del mismo modo, la vinculación de este proceso a un momento temprano, en el que casi todo el edificio se encontraba en pie, la evidencia el hecho de que, de momento, todos los elementos decorativos que hemos recuperado en el *bisposcaenium* corresponden a grandes bloques procedentes de zonas altas del frente escénico. Lo mismo se debe entender de la ausencia de otro tipo de materiales como fragmentos de columnas o, sobre todo, elementos de la decoración escultórica.

Sea como fuere y a la espera de que el progreso de la excavación en el futuro permita ofrecer un panorama más amplio y elocuente en relación con estos aspectos, lo cierto es que es lógico pensar que el teatro cayera en desuso en un momento temprano¹⁰. A la muerte de Adriano, el proyecto de Villa Adriana, tan unido al emperador y a su forma de entender el *imperium*, habría perdido en no mucho tiempo su razón de ser y contenido. Aun cuando la ocupación se mantiene con seguridad hasta época de Constantino, es más que lógico suponer que tras Adriano el papel de *villa* imperial, en lo que a lo residencial se refiere, hubiera ganado terreno frente al uso como verdadero *palatium*, que en época adrianea había llevado hasta el edificio la vida pública y representativa del gobierno del Imperio. En ese mismo sentido, la propia razón de ser de la elección de la ubicación de la Villa, en la que no es causa menor su proximidad a la zona donde ya de antes la aristocracia senatorial bética había construido sus *villae* residenciales¹¹, habría también reducido el interés de los sucesores del emperador de origen bético. Los edificios de mayor carácter público, entre los que se encontraría el teatro, habrían quedado en desuso en un momento muy temprano: ¿a quién le pudo interesar organizar espectáculos teatrales en Villa Adriana una vez muerto Adriano?

10. Sobre la realización de labores de saqueo de la decoración marmórea de la Villa, aún en época imperial, *vid.* Salza Prina, 1973-74, 5, n.7.

11. Sobre la presencia bética en Tivoli y su entorno, *vid.* Syme, 1982-83, 241-263; Eck, 1996, 178-181 y 214; Mari, 2002, 183; y Mierse, 1999, 257.

3. EL “TEATRO GRECO” Y SU ENTORNO A PARTIR DE LOS RESULTADOS DE LA CAMPAÑA

3.1. La *cavea* y su infraestructura

El edificio apoya parcialmente en la pendiente natural de la suave ladera en la que se construye, que desciende hacia el Norte y el Noroeste, adaptándose al declive natural del terreno. Como consecuencia de ello, el nivel al que se encontraría el suelo en buena parte del perímetro externo del graderío –especialmente al Sur y al Sudeste-, sería muy cercana a la de los espacios de tránsito más altos del edificio. Por esta razón, pensamos que la fachada perimetral del teatro se vería en gran medida limitada en lo que a su alzado concierne, coincidiendo en parte con lo reproducido por I. Gismondi en la maqueta expuesta en la actualidad en la Villa (*fig. 2e*).

Coronando el graderío y coincidiendo con el eje, se levanta la infraestructura de una construcción que alcanza en torno a 7'5 m. de anchura y 9'5 m. de longitud, embutida parcialmente en el perímetro del edificio. La estructura en cuestión se sustenta sobre una *crypta* de algo más de 4'5 m. de lado, cubierta por una bóveda de cañón construida con *caementicium* como el resto de la obra. La *crypta* presenta una perforación en el exterior, en coincidencia con el eje, que puede inducir al error de considerarla acceso axial a su interior, si bien, la simple eliminación del sedimento y escombros acumulados en los últimos tiempos en la zona, nos ha permitido observar que no hay indicio alguno de vano y, en consecuencia, que no existió acceso axial, al menos en lo concerniente al interior de la *crypta*.

La principal función de la *crypta* no era otra que la de sustentar y sobreelevar la estructura que se disponía sobre ella. En relación con la interpretación de este espacio, se pueden someter a consideración dos posibilidades, que en ambos casos responden a cuestiones ideológicas cercanas entre sí, vinculadas a la propia concepción y función de la Villa. La primera de estas opciones, responde al esquema de *sacellum in summa cavea*, de sobra conocido y muy difundido, supuestamente desde que Pompeyo construyera el primer teatro en piedra de la *Urbs*¹². Tal propuesta fue ya traducida a interpretación cartográfica por Piranesi, quien diseña en su planta un imaginativo templo de grandes proporciones, hexástilo y períptero, con una doble escalinata, tanto en la fachada como en la trasera, que da a entender su concepción del edificio como acceso

12. La tradicional interpretación del templo de Venus en el eje del teatro de Pompeyo ha sido recientemente descartada con buen criterio por G. Tosi (2003, 724

ss.). Actualmente A. Monterroso está llevando a cabo una novedosa reinterpretación del monumento que afecta también a este aspecto.

axial al interior del teatro. Sorprende, frente a la rigurosidad del diseño preparatorio de Piranesi, que coincide en muy buena medida con lo que nosotros hemos constatado en el espacio que ahora nos ocupa, la transformación del diseño del templo en su plano definitivo, que le obliga incluso a alterar las proporciones y disposición de lo por él mismo observado y representado en el dibujo de campo efectuado sobre la ruina arqueológica. La identificación que del templo hace Piranesi como "*Templo de Neptuno sobre la Naumachia con dos fachadas*", debió verse propiciada por la aparición, atribuida a la zona, de algunos fragmentos de un friso con un Genio sobre un hipocampo y dos capiteles con delfines en las volutas, conservados en los Museos Vaticanos (Aurigemma, 1961, 40). Por su parte, Contini, de cuyo diseño es evidente que partió Piranesi, resuelve este sector del teatro con excesiva sencillez, convirtiéndolo en un acceso axial, que contaría con un largo pasillo delimitado por estructuras construidas, del que se intuye que descendería directamente hasta la *orchestra*.

La interpretación del edificio como templo es también seguida por la investigación moderna, de manera que –una vez superadas visiones excesivamente recreadas como la de Canina (1856) (*fig. 2c*), muy influenciada aún por Piranesi-, I. Gismondi la mantiene en la maqueta de la villa (*fig. 2e*) y es apuntada también, entre otros, por Aurigemma (1961, 40-41), MacDonald y Pinto (1997, 50) y Salza Prina (2001, 417).

La segunda posibilidad a tener en consideración es que constituyera un palco imperial, de manera que la presencia directa del emperador en el edificio y, por ende, en los espectáculos, habría llevado a situarlo en un *pulvinar*, en el espacio más privilegiado y realzado de todo el teatro. Esta segunda opción, apuntada ya por Tosi (2003, 802), combinaría la función religiosa con la de ceremonial de corte del palco y parece más apropiada para un edificio que, por su propia naturaleza, está pensado y concebido para contar de manera habitual con la figura del Emperador asistiendo y presidiendo los espectáculos. Por otro lado, aun cuando el Emperador también podía sentarse en la *orchestra*, como hacía Claudio en el teatro de Pompeyo (Tosi, 2003, 800), lo cierto es que la presumible altura del proscenio en este caso, habría hecho poco aconsejable la ocupación de la *orchestra* por parte del Emperador. En otro orden de cosas, desde un punto de vista estrictamente arquitectónico, no se observa sobre la *crypta*¹³ evidencia de la infraestructura de los muros perimetrales sustentantes,

13. A espera de la limpieza exhaustiva de la zona, a llevar a cabo en la próxima campaña.

necesarios para soportar la estructura del supuesto templo, que en el caso del *pulvinar* se habrían sustituido por una plataforma diáfana o por una estructura siempre más ligera que la propia de un templo.

Por su parte, el pasillo axial que conduciría desde la zona central de la Villa hasta el teatro, que hay que interpretar como acceso privilegiado reservado al propio Emperador –a diferencia del acceso del resto del público, que se llevaría a cabo desde el pórtico *ad scaenam*–, no queda del todo bien definido, ni en la información transmitida por la investigación tradicional, ni en lo que en la actualidad se puede observar en el yacimiento. Contini es el único que señala un claro y largo pasillo delimitado por lo que se puede interpretar como dos estructuras constructivas. Mientras que Piranesi, tanto en el diseño preparatorio de la Certosa San Martino como en su plano definitivo, traza el pasillo con el sistema de representación que utiliza habitualmente para dibujar aquello que restituye o que él mismo no ha visto. En la misma idea abunda el hecho de que, entre un plano y otro, Piranesi cambia considerablemente la anchura del pasillo en cuestión, con el fin de adaptarlo, en su plano interpretativo, a la anchura de su supuesto templo de la *summa cavea*. Con el fin de comprobar la existencia o no del pasillo, en esta primera campaña, hemos llevado a cabo prospecciones con georadar (*fig. 6*), en la zona de contacto de este supuesto pasillo con la *via tecta* situada inmediatamente al Sur del teatro, que precisamente en esta zona queda al descubierto. Las prospecciones geofísicas no han detectado construcción alguna, si bien ello no permite descartar totalmente la existencia de tal pasillo, pues se puede dar el caso de que la estructura en cuestión se encuentre muy alterada y pase desapercibida al georadar –como ha ocurrido en otras zonas del teatro–, o bien, que originalmente tal pasillo estuviera delimitado por una estructura de escasa entidad y reflejo en el registro arqueológico, en cuya delimitación podría haber entrado en concurso incluso la propia vegetación, tan importante en la Villa, de difícil detección por la prospección geofísica.

Ya en el interior de la *cavea*, donde se encontraban las gradas hoy se disponen tres bancales, que permiten al visitante reconocer el edificio e identificarlo como lo que fue, y que no tienen otra pretensión que ésta, por no responder a la ubicación y disposición original de la *cavea*. En el espacio que ocupara la *cavea* se observan algunos tramos emergentes de la galería anular sobre la que se sustentaban las gradas (*fig. 13*). De su interior, hoy se mantienen a la vista los extremos –actualmente utilizados como almacenes del yacimiento–, y el arranque del riñón de la bóveda hundida del tramo central, conservado en el muro exterior. La galería cuenta con una bóveda de cañón de *caementicium*, irregular como consecuencia de su propio trazado y recorrido, apoyada en dos sólidos

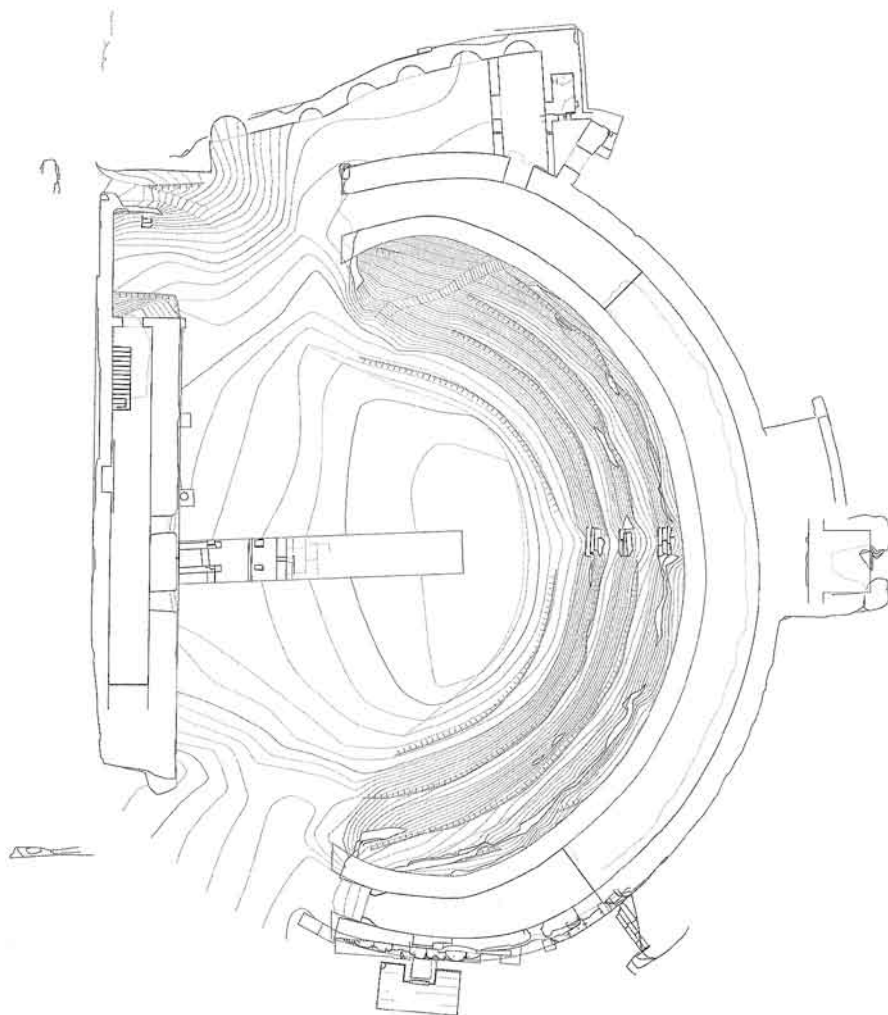


Fig. 13. Planta del teatro y de sus principales infraestructuras.

muros laterales levantados mediante el *vittatum* habitual en el resto del edificio. La anchura también es irregular, de manera que en los tramos actualmente a la vista se aprecia cómo se altera de un segmento a otro, oscilando entre los 2'6 m. y los 4 m. En el arranque de la bóveda, que describe en el recorrido externo de la galería una epicicloide, se observa que ésta desciende rápidamente, desde el punto más alto, que coincidiría con el eje del edificio, hacia los extremos, donde se disponen sendos vanos, que conformaban los accesos principales a su interior (*fig. 14*). En ambos casos los sillarejos de tufo se sustituyen por sillares de travertino¹⁴, reforzando especialmente las jambas. Además de estos dos accesos, de momento tan sólo contamos con otros dos vanos que conectaban con el exterior, situados de forma más o menos simétrica en puntos cercanos a los extremos de la galería. De ellos, el situado en el lateral Oeste (*fig. 15*), que retomaremos más tarde, constituye sin duda un acceso vinculado al sistema de circulación y de distribución de los espectadores en el edificio. En el caso del opuesto (*fig. 16*), la relativa altura del umbral con respecto al interior de la galería no permite, de momento y hasta que la excavación de la zona nos ofrezca



Fig. 14. Acceso Oeste de la galería anular en relación con el interior de la cavea.

14. En el vano Oeste, muy restaurado, han desaparecido los sillares, aunque su conservación en cimentación permite suponerlos también en el alzado.



Fig. 15. a



Fig. 15. b

Fig. 15. Fachada Oeste del teatro y acceso Oeste a la galería anular. Detalle de la puerta de acceso al pasillo (a) y de la escalinata de acceso al pasillo perimetral (b).



Fig. 16. Acceso Este a la galería anular.

la posibilidad de identificar el posible sistema de circulación, discernir con claridad si se trata de un acceso a los espacios contiguos o de una ventana de ventilación e iluminación del interior de la galería. No obstante, las dimensiones del vano y las propias características del espacio con el que comunica, parecen apuntar más bien a la primera de las posibilidades sometidas a consideración.

Aun cuando no se observa vestigio alguno del pavimento original de la galería, probablemente por encontrarse aún enterrado, y, por ello, no conocemos con exactitud la altura total del corredor, si tomamos como referencia la altura máxima observada, 5'15 m., y la aplicamos a los accesos, el nivel al que presumiblemente se podría encontrar el pavimento en estos extremos, coincide con el del nivel al que se encuentra el suelo del *parodos* con que conecta la galería –documentado en el caso del situado al Oeste–, que a su vez se encuentra a poco más de un metro por encima del nivel del suelo de la *orchestra*. En el acceso opuesto debía ocurrir algo similar, de manera que esa zona se encontraría a una altura intermedia entre la *orchestra* y las estancias complementarias situadas en el lateral Oeste, tras la galería anular, cuyo pavimento se encontraba a unos tres metros por encima del de la *orchestra*. En ambos casos, los *parodoi*, mediante una suave rampa, conectaban la *orchestra* con la galería anular y con los espacios asimétricos abiertos en sus extremos.

Aunque de momento no se ha recuperado fragmento alguno de las gradas que se sustentaban tanto sobre la galería anular, como en el resto del espacio del graderío, no sería extraño que para su construcción se hubiera contado con el concurso del mármol de Luni, siguiendo lo ya visto para el frente escénico y el pavimento de la *orchestra*. En esa dirección puede apuntar un fragmento de placa de Luni de 7 cm. de grosor, recuperado en superficie a media altura de la *cavea*. Por otro lado, aun cuando de momento carecemos de evidencias fundamentales a la hora de restituir el graderío, como son el límite de la *orchestra* e inicio de la *cavea* o el perímetro de ésta, a partir de lo conocido y sobre todo de la estimación de sus dimensiones, es más que posible que el graderío contase en total sólo con dos *maeniana*. La propia naturaleza y función del edificio, entendido como teatro de corte, es razón más que suficiente para considerar innecesaria la triple división habitual. Por otro lado, el recurrente deseo en la concepción del edificio de alterar en lo substancial la fisonomía estandarizada del modelo arquitectónico del teatro romano, hace plausible que esta alteración afectase también a la propia distribución del graderío. Por razones de índole arquitectónica, la *praecinctio* que separaría las dos *caveae* se pudo disponer al interior de la galería anular, con lo que el primer *maenianum* alcanzaría unas proporciones sensiblemente superiores con respecto al segundo.

En cuanto a la galería exterior que rodea la *cavea*, no se aprecia, a partir de lo que de la estructura permanece hoy a la vista y a la espera de que la próxima campaña arroje nueva luz al respecto, si sustentaba la *porticus in summa cavea* o si pudiera constituir un pasillo de acceso perimetral, como sugirió Gismondi en la maqueta de la Villa expuesta en el yacimiento.

3.2. Estancias adosadas en el lateral Este

En el lateral Este del teatro y en parte alterando el trazado de su perímetro, se adosa una serie de estancias, limitadas por un muro de trazado algo sinuoso que conforma en este extremo el cierre del edificio. Este muro alcanza un espesor superior al metro y medio, lo que, unido a los incipientes datos estratigráficos con que contamos de la zona, permite confirmar que se trata de un muro de aterrazamiento, destinado a contener los empujes del terreno natural en el que se excava la *cavea* del teatro y salvar un desnivel de más de 5'5 m. El aspecto macizo de este sólido muro se aligera mediante la apertura de una serie de exedras de planta semicircular, hasta un total de seis, que le proporcionan un aspecto más dinámico y más acorde con los gustos de la arquitectura adrianea (*fig. 17*). Su trazado sinuoso e irregular, además de confirmar su razón de ser en la contención y aterrazamiento, hace pensar que no contaría con un destacado desarrollo en alzado visible desde el interior del teatro, sino que probablemente se limitaría a sustentar las cubiertas de los espacios que delimita.



Fig. 17. Muro de contención con exedras que delimita al Este el teatro.



Fig. 18. Estancias adosadas al lateral Este del teatro.

Los distintos espacios y estancias que definen este extremo del edificio se organizan en torno a una de reducidas dimensiones, que constituye un elemento de gran importancia para la configuración formal e interpretación del sector (*fig. 18-19*). La estancia en cuestión alcanza tres metros de longitud por poco más de metro y medio de anchura y cuenta con una sólida bóveda de cañón como cubierta –único caso en los distintos espacios del sector–, que alcanza una luz máxima en la clave de tres metros de altura. Por su parte, el ingreso se llevaba a cabo gracias a un vano de 89 cm. de anchura situado en el extremo Noroeste, mientras que en el lado corto inmediato se abría una ventana de 90 cm. de anchura, coronada por un arco que arranca directamente desde la propia bóveda.

En el interior (*fig. 20*), buena parte de los muros y bóveda cuentan aún con el revestimiento de argamasa que recubría al *opus incertum*, si bien no se conserva el acabado final de la decoración. Por su parte, del pavimento sólo se conserva el *rudus* de argamasa y piedra sobre el que se asentaría el acabado, que se puede presumir de losas de mármol o *sectile*. En el ángulo Noreste, esto es, en el lateral opuesto a la puerta, un muro en cimentación de 40 cm. de anchura delimita un espacio de 47cm. por 43 cm., hueco en la Antigüedad, que

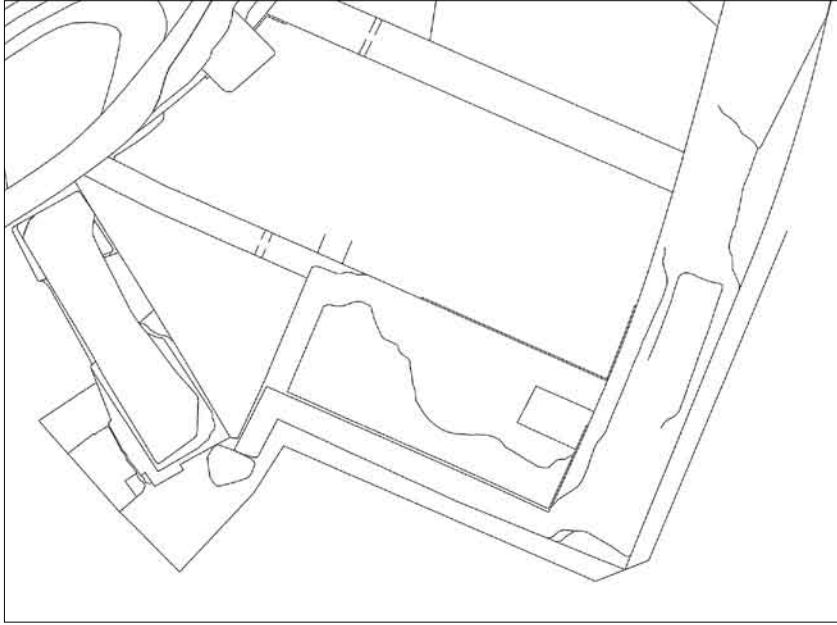


Fig. 19. a

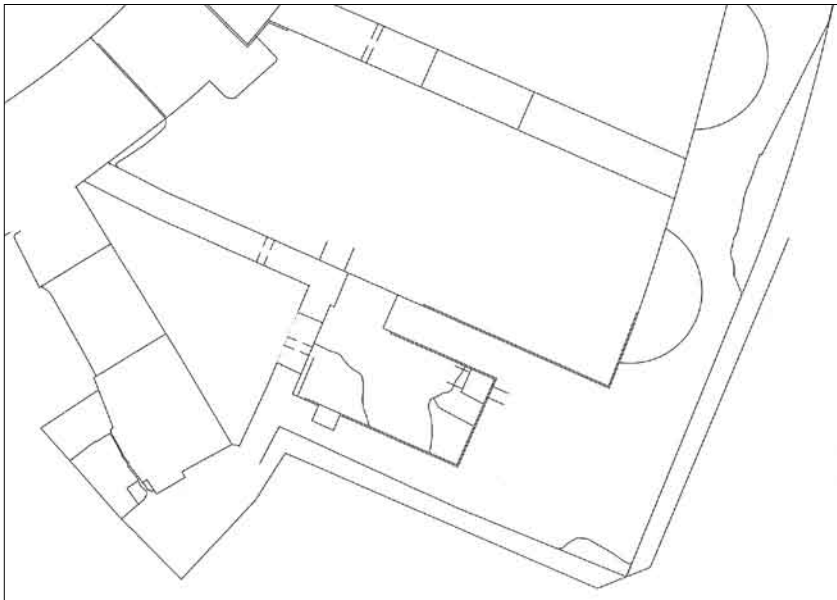


Fig. 19. b

Fig. 19. Planta superior (a) y planta inferior (b) de las estancias adosadas al lateral Este del teatro.

presenta en la base, a un metro de profundidad con respecto a lo actualmente conservado, dos canalizaciones enfrentadas de sección triangular. La situada en el lateral Este de 17 cm. de lado y la opuesta de 30 cm. Por otra parte, en el lado Oeste de la estancia y sobre el nivel del *rudus*, el muro presenta una perforación (*fig. 20b*), muy probablemente relacionada con una tubería de plomo que lo atravesaría, como ocurre en muchos otros casos en la Villa.

Esta es la única estancia de la zona que cuenta en su techumbre con una sólida cubierta abovedada. La razón de ser de esta singularidad radica en el hecho de que sobre ella se dispuso una cisterna destinada al almacenamiento de agua (*fig. 21*). La cisterna, cuya planta se adapta a la de la habitación inferior, conserva el suelo de *signinum* –dispuesto sobre una capa de *rudus*–, que también se extendía por las paredes laterales, como se observa en lo hasta ahora conservado. En el extremo Oeste y en el pavimento se abre un hueco de 72 cm. por 110 cm., cuyo interior ha podido ser excavado tan sólo parcialmente por sus propias dimensiones. Este hueco está adosado al muro Norte de la estancia y alineado con el que se abre en el extremo inferior de ese mismo espacio, con el que es más que probable que comunicase (*fig. 19 y 22*).



Fig. 20a. lateral Este



Fig. 20b lateral Oeste

Fig. 20. Interior de la estancia abovedada.



Fig.21. Cisterna sobre la estancia abovedada.

A la luz de lo hasta ahora visto, se puede proponer la más que presumible identificación de esta estancia con una de las numerosas letrinas individuales que se distribuyen por distintos puntos de la Villa¹⁵. Como ha observado G. Jansen (2002 y 2003) a partir de un total de 19 casos identificados en la Villa, estas letrinas están conformadas por pequeñas habitaciones, cuyas dimensiones oscilan entre 1'5 m² y 6'6 m² y entre 2'7 m. y 7'5 m. de altura, comunicadas con el exterior por una o varias puertas y que cuentan con amplias ventanas para facilitar la ventilación e iluminación. Están decoradas con revestimientos marmóreos y cuentan con diversas soluciones para facilitar el abastecimiento de agua y el drenaje de residuos. La que aquí proponemos coincide en muchos aspectos con el resto de las letrinas de la Villa y presenta una especial similitud con las que se disponen a ambos lados del *triclinium* del Canopo. Sus dimensiones, que alcanzan los 4'8 m², se aproximan a la media de este tipo de estancias, mientras que su altura, que en el punto más elevado

15. A pesar de que la estancia y los elementos de su entorno ofrecen aspectos poco definidos que dificultan su interpretación, pensamos que, en el contexto en el que se encuentra, es más acertado

orientar tal interpretación en la línea de lo que aquí proponemos, que hacia otras funciones como pueden ser la de ninfeo, espacio de servicio, etc.

es de 3 m., la aproxima a las más bajas de la categoría, como consecuencia de contar ésta con una cisterna apoyada sobre su techo. Contaría con un asiento individual en el ángulo contrario al mismo frente donde se abre la puerta, que hay que suponer descentrado hacia el ángulo Noreste de la estancia, como se deduce de la ubicación en ese punto del pozo para la eliminación de residuos. En la base del pozo, de las dos canalizaciones que conectan con él, la de mayor anchura permitiría la eliminación de residuos dirigiéndolos hacia la zona del ingreso, desde donde debería conectar con el sistema general de eliminación de agua del teatro, mientras que la situada frente a ésta pensamos que conectaría con la cisterna superior, gracias al pozo vertical que se abriría en el extremo Este de la cisterna. La vinculación de cisterna y letrina y la conexión que aquí exponemos, es en definitiva la propia razón por la que la letrina alcanza menor anchura que la cisterna que se dispone sobre ella.

Por otro lado, la interpretación de la cisterna en relación con el sistema de eliminación de residuos que aquí proponemos, cuenta a su favor con la circunstancia de coincidir con lo que ocurre en otras letrinas de la Villa. Este es el caso de la letrina colectiva de la *c.d. Caserma dei Vigili*, en la que, al igual que ocurre en la del teatro, se incorpora una cisterna de considerables proporciones, en este caso no sobre la sala sino adosada a uno de los laterales; cisterna que conecta directamente con la canalización que recoge los residuos de la letrina para favorecer su limpieza (Jansen, 2003, 141). La altura total que alcanzaba la cisterna y, con ello, su capacidad de almacenamiento, es algo que se nos escapa a partir de lo hasta ahora conservado. En función de ello, la estructura podría estar destinada sólo a recoger el agua de lluvia y conducirla al interior del sumidero, o bien, captar y almacenar agua procedente del inmediato Templo de Venus, que a todos los efectos se comportaría como un gran *castellum*, desde donde la evidente abundancia de agua se conduciría a diversos puntos de las terrazas más bajas y distales de este extremo de la Villa. La primera de estas dos posibilidades se debe tener muy presente por ser éste un recurso complementario utilizado en no pocas ocasiones en las letrinas de la Villa como sistema adicional para la eliminación de residuos, contando con un circuito específico de tuberías para hacerse con el agua de lluvia, como es el caso de las letrinas del *triclinium* de la Piazza d'Oro (Jansen, 2003, 145).

No obstante, junto a este recurso complementario lo habitual es que el sistema de eliminación de residuos cuente con conexión con la red de abastecimiento de agua, utilizando para ello tuberías de plomo, cuya conservación en la Villa es absolutamente excepcional. Ahora bien, aun cuando las tuberías han desaparecido se suelen conservar sus huellas en el mortero de la preparación

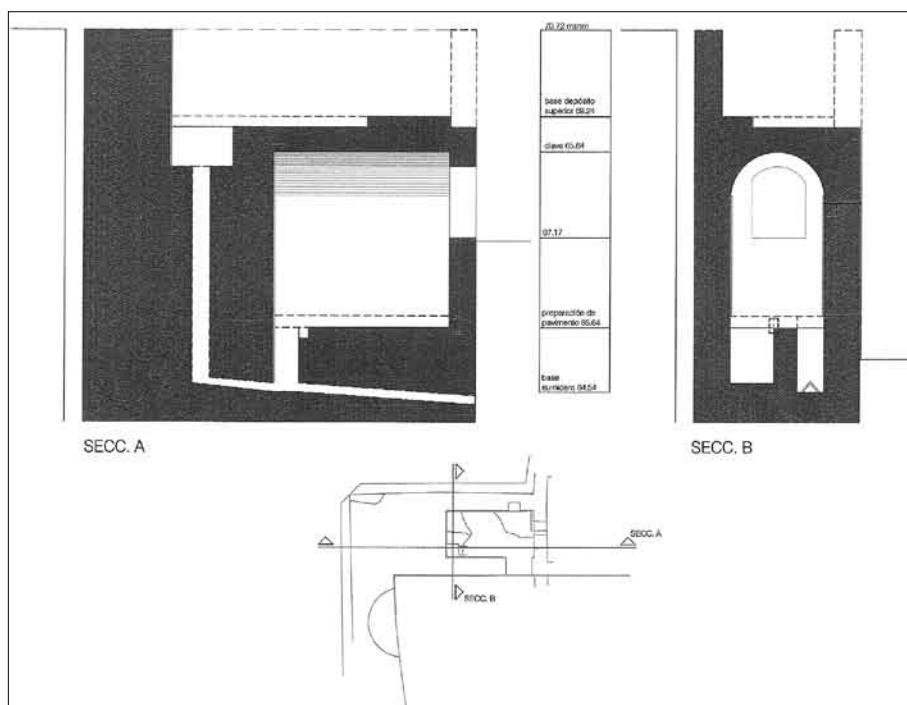


Fig.22. Sección e interpretación de la estancia abovedada.

del suelo y, sobre todo, los huecos por donde, aproximadamente a la altura de los pavimentos, estas tuberías atravesaban los muros de las letrinas, como es el caso de las letrinas del Canopo o las del Teatro Marítimo. Creemos que en ese sentido se debe interpretar el hueco conservado en la letrina del “Teatro Greco”, en el lateral donde se abre la ventana –que muy probablemente esté relacionado con otros similares que atraviesan los muros inmediatos–, por el que es más que presumible que pasara la tubería que alimentaba el canal o receptáculo destinado a la esponja y que permitiría mantener limpia la canalización de desagüe.

Otro elemento que abunda en la interpretación de la estancia como letrina es la presencia de una amplia ventana en uno de los laterales. Tales ventanas en las letrinas singulares ofrecen la visión de una dilatada perspectiva paisajística, como ocurre en la de Rocabruna¹⁶, o bien de un punto más concreto, como es el caso del Teatro Marítimo, con vistas en esta ocasión al canal perimetral. No obstante, en el “Teatro Greco” estas posibilidades se ven limitadas, por evidentes cuestiones de espacio, a las funciones estrictas de ventilación e iluminación.

16. Caso que conocemos gracias a los trabajos que en la actualidad lleva a cabo en el edificio G. Cinque.

Cuestión también importante por resolver en relación con esa letrina es saber a quién estaba destinada, problema que puede determinarse con claridad a partir de la propia configuración de la gran cantidad de letrinas con que contaba la Villa. Está claro que, como ha demostrado Jansen (2002, 79-81 y 2003, 150-151), las letrinas individuales están reservadas para el Emperador, su familia y sus invitados, mientras que todos los demás sólo pueden acceder a las letrinas colectivas¹⁷. Por otro lado, en aquellos espacios en los que el Emperador recibe a sus invitados, se incorporan grupos de varias letrinas individuales, habitualmente con varias entradas cada una de ellas, y con acceso sólo desde el interior del edificio del que forman parte, para el uso exclusivo del Emperador y sus invitados. Este es el caso de las letrinas construidas junto al *triclinium* del Canopo o las ya mencionadas de la sala de banquetes de la Piazza d'Oro. Por último, los edificios que cuentan con una única letrina individual, forman parte de los sectores de la Villa destinados al uso privado del Emperador, como es el caso de la existente en el Teatro Marítimo o la construida en Rocabruna.

A partir de lo antedicho queda claro que la letrina del "Teatro Greco" se puede interpretar como una letrina privada, destinada al uso exclusivo del Emperador. Ahora bien, ello permite, a la vez, enlazar con otra cuestión vinculada a ésta, como es el uso y función de los espacios inmediatos a esa estancia. Tales espacios están delimitados al Oeste por el perímetro de la cimentación de la *cavea* y al Este por el muro con exedras que funciona como muro de contención y aterramiento, lo mismo que la propia letrina, que desempeñaría la misma función de contención en el lateral Sur de este espacio.

El primer ámbito de este sector, el más amplio, parece, a partir de lo que a la vista está hoy del teatro, conectado directamente con la *orchestra*, la *cavea* y la galería anular. A través de un vano de 1'75 m. se accede a un espacio dividido en dos estancias. La primera, de 15 m², concebida como vestíbulo de la letrina¹⁸, mientras que la segunda, cuenta con un gran vano que conecta directamente con la galería anular. El muro que divide estos dos espacios está prácticamente perdido, por lo que no se puede asegurar la presencia de un más que presumible vano comunicándolos. Por último, junto a la letrina se abre un espacio triangular con el que conecta directamente la ventana de la letrina, que presumiblemente conformaba un patio de luz, sin techar, para permitir la

17. Lo que no quiere decir que el Emperador no hiciera uso de esas letrinas colectivas, como, de hecho, así ocurría en las termas.

18. La exedra que coincide con este espacio fue cegada y anulada muy probablemente durante el propio

proceso de construcción del edificio, de manera que la configuración de esta zona se habría producido en un momento posterior al concerniente a la construcción de los elementos murarios más importantes del edificio.

ventilación e iluminación de los espacios colindantes, en especial la letrina. No obstante, para conocer la relación precisa de este espacio con los inmediatos y, con ello, completar la interpretación de este interesante sector del edificio, habrá que esperar a que el progreso de la excavación arroje nueva luz al respecto. La privacidad de este sector del teatro y su vinculación al Emperador, permiten interpretarlo como su lugar de descanso y reposo, asumiendo para el comitente imperial del edificio y sus más allegados la función propia de la *porticus post-caenam*. La incorporación de un espacio con la función que aquí se propone no debe extrañar en un teatro de corte, como es el que aquí nos ocupa, y, de hecho, sigue un esquema arquitectónico reproducido con gran parangón formal en otro edificio de interés para nuestro caso, como es el teatro de la Villa de Tiberio en Montegrotto (*vid.* Taddei, 1997/2000, 302-305).

3.3. El entorno del “Teatro Greco”

3.3.1. El lateral Oeste y los pórticos del teatro

En el entorno del teatro, el primer espacio que llama la atención por su originalidad, es el pórtico que se adosa al lateral Oeste del edificio. De la existencia de tal construcción no se debe dudar por su recurrente representación en la cartografía histórica de la Villa, comenzada ya por la reconstrucción de Gismondo Staccha (*fig. 1*), en la que de forma esquemática se dibuja una especie de gran pabellón conectado directamente con el teatro. La primera delineación moderna del pórtico viene de la mano de Contini, que diseña este espacio como un gran rectángulo, delimitado al Este por el teatro y al Oeste por la vía que da acceso a la Villa. De lo delineado por Contini, realmente sólo en el lateral que coincide con el teatro se representa un auténtico pórtico, cosa que no está nada clara en el caso de los otros lados. Piranesi se inspira en ese plano también para el diseño de este espacio, del que, como se observa en su reconstrucción, en el mejor de los casos, él sólo vió el ángulo Sudeste y parte del Noroeste.

Una vez comprobada sobre el propio monumento la precisión que en relación con algunos de los elementos constitutivos del teatro ofrece el diseño preparatorio de Piranesi, hemos procedido a replantear sobre el terreno el gran rectángulo del pórtico que se adosa al Oeste del teatro y, en especial, en lo concerniente a su flanco Sur, esto es, el que fue parcialmente excavado por G. B. Brucciola y reproducido en las plantas de Contini y Piranesi. Consecuencia de lo cual fue la comprobación de que, como ya anteriormente el análisis *de visu* de la topografía de la zona nos había permitido suponer, el límite Sur del pórtico diseñado por Piranesi coincide con precisión más que aceptable con

un cambio de nivel de varios metros, que con suave pendiente estructura el terreno circundante en dos terrazas que favorecen el progresivo descenso del terreno hacia el Norte. En el mismo sentido abunda también la idea de que este cambio de nivel se va suavizando hacia el Oeste, a medida que se va aproximando al punto en el que, a partir de los planos de Contini y Piranesi, se puede situar el límite Oeste del pórtico.

Formulada ya con argumentos dignos de consideración la propuesta de que bajo el desnivel mencionado se encontrara el pórtico visto por Ligorio, Contini y Piranesi, hemos podido ya en el transcurso de la primera campaña pasar a contrastarla. Para ello y gracias a la inestimable colaboración de la *Soprintendenza Archeologica del Lazio*, hemos podido llevar a cabo prospecciones con georadar en la zona en cuestión. De los tres sondeos trazados y prospectados, sólo el situado más al Oeste dio resultados positivos, que fueron posteriormente confirmados con el concurso de la excavación. Un pequeño sondeo efectuado en la zona nos ha permitido alcanzar ya conclusiones preliminares, que convierten a este sector en lugar de atención de primer orden de cara a la planificación de la segunda campaña de excavación del Proyecto.

En concreto, en el sondeo efectuado ha sido posible identificar, en un espacio reducido, un muro de *caementicium* de trazado Este-Oeste de 0'6 m. de anchura, en cuyo extremo Oeste parece abrirse un vano. De este primer muro arranca otro perpendicular, en dirección Sur, parcialmente alterado, que alcanza al menos 0'35 m. de anchura. Aun cuando de momento el espacio objeto de nuestra exploración es muy limitado, queda suficientemente claro que la estructura coincide aproximadamente, al menos en su disposición y orientación, con lo dibujado en el cuerpo Sur del pórtico en los planos de Contini y Piranesi.

En cuanto al resto del pórtico, de los planos de Contini y Piranesi se deduce que los lienzos Norte y Oeste son mucho más sencillos que el por nosotros identificado –consecuencia de que estos otros no desempeñan labores de aterramiento–, como se desprende del hecho de aparecer representados ambos sólo con una doble línea¹⁹. Aproximadamente en este sector, hacia el ángulo Noroeste, habría que situar un pavimento de mosaico blanco, presumiblemente asociado al pavimento del pórtico, según un testimonio transmitido por E. Salza²⁰.

19. En el plano de Contini el lienzo Oeste se diseña mediante un único trazo, que verdaderamente le proporciona más aspecto de muro de cierre que de auténtico pórtico.

20. Salza Prina, 2001, 417, n. 917: "*La dottoressa Caprino mi informò che negli anni sessanta volendo*

impiantare una pompa di benzina prima dell'ingresso di Villa Adriana [coincidiendo aproximadamente con el lienzo Oeste o el ángulo Noroeste del pórtico] sul fondo di un scasso si vede il grosso mosaico bianco del pavimento del peristilo".

Por su parte, el lado corto que coincide con el teatro ofrece mayor interés, como consecuencia de esta misma circunstancia. En este flanco el pórtico no se adapta al límite del teatro, sino que el edificio de espectáculos se «encastra» ligeramente en él, lo que provoca que, según las interpretaciones de Contini y Piranesi, el pórtico se proyecte en el tramo coincidente con el teatro. Este tramo, centrado con respecto al pórtico, genera un eje de axialidad, coincidente con el eje transversal del teatro, que lo convierte en elemento dominante de la plaza, que atraería el tránsito para convertirse, a la vez, en elemento distribuidor del paso hacia los distintos puntos y alturas del interior del teatro. De estos accesos, que conceden a este lateral del pórtico el papel de entrada principal al teatro, conocemos bien dos de ellos. Hacia la derecha, esto es, hacia el Sur, el visitante ascendería progresivamente de nivel para encontrarse con un doble acceso (*fig. 15 y 23*), conformado en primer lugar por un vano –ya anteriormente mencionado–, que permitía el ingreso al interior de la galería anular, y, en segundo lugar, por una escalinata, que comunicaba con el pasillo perimetral que, en progresivo ascenso, se ha de suponer que comunicaba con la parte superior del graderío. Por su parte, en el extremo opuesto se produciría un descenso de nivel que permitiría a los espectadores, a través del *parodos*, aproximarse a las partes más bajas de la *ima cavea*.



Fig.23. Fachada Oeste del teatro.

En coincidencia con el eje y en el lienzo de muro que cerraría el pórtico delante del teatro, se abre un vano, cegado y muy alterado como consecuencia de diversas construcciones parasitarias y de las restauraciones muy intervencionistas de las que ha sido objeto (*fig. 24*), que tanto Contini como Piranesi interpretan claramente como vano. Curiosamente el lienzo en el que se dispone tal estructura se levanta sobre el trazado curvo del perímetro del teatro, si bien, al replantearse aquí el alzado sobre la cimentación de sillares de travertino, se sustituye tal trazado curvo en favor de la alineación con el gran espacio abierto que se dispone en este lateral del edificio. Por su parte, el vano en cuestión completaría la tríada de ingresos que conectaría el pórtico con el interior del teatro, comunicando en este caso también con la galería anular. No obstante, algunos de los elementos conservados en la zona y la intensa restauración de la que ha sido objeto este sector del monumento, nos llevan, a la espera de la continuación de los trabajos de campo, a tomar con cautela la interpretación de este sector del edificio. En este sentido, circunstancia fundamental para plantear su interpretación, debe ser el análisis exhaustivo de una pileta de 1'5 m. de lado, revestida interiormente, de la que no conocemos de momento su profundidad por no haberse excavado aún su interior. Objetivo fundamental de la próxima campaña de trabajo será la excavación y análisis de la zona, para confirmar la existencia de un acceso axial aquí²¹, y descartar la existencia de un ninfeo en fachada, que se podría suponer a partir del hallazgo de la pileta mencionada.

A todos los efectos, tanto la supuesta incorporación de un vano axial como la del ninfeo en fachada, constituyen recursos óptimos para culminar el eje de axialidad del pórtico y el itinerario que, partiendo del acceso al pórtico, conduciría al teatro, para así dividir y vertebrar el tránsito a través de su interior. Sea como fuere, lo cierto es que la clara división y distribución del tránsito de los espectadores hacia el interior del teatro, constituye un testimonio importante para interpretar la función de lo que Tosi (2003, 802) ha denominado *porticus ad scaenam*. El pórtico habría funcionado claramente como el espacio de ingreso de los espectadores al edificio de espectáculos, limitado en lo que al acceso se refiere, como teatro de corte que era y como sus propias dimensiones atestiguan, y en el que estarían sin duda muy presentes las numerosas familias de origen bético afincadas en la zona, en buena parte origen de la

21. Durante esta primera campaña no hemos podido analizar el supuesto vano desde el interior de la galería, para comprobar si realmente constituyó en origen un vano o si pudo tratarse de una hornacina embutida en

el muro, debido a que en la actualidad este espacio es utilizado como almacén y no es posible acceder al tramo que aquí interesa.

propia ubicación de la Villa en el entorno de Tívoli²². Por otro lado, no se debe olvidar que el pórtico del teatro no sólo está en contacto con la vía que permitía el acceso a la Villa, sino que además constituye el primer elemento constructivo que encontraba a su paso el visitante que se aproximaba a ella. Por ello, y gracias a un sistema de terrazas, al que aludiremos más tarde, es más que probable que este pórtico constituyera también uno de los accesos que permitían el ingreso al interior de la Villa.



Fig.24. Detalle del tramo central de la fachada Oeste del teatro.

Cuestión de interés en relación con este pórtico, es la propuesta de interpretación que de él ha llevado a cabo recientemente Z. Newby (2002), a partir de una nueva lectura del plano de Contini y del texto de Ligorio que inspiró a Contini. Como defiende Newby con acertado criterio, muy probablemente Ligorio identificó correctamente el “Teatro Greco” como teatro. Fue la reinterpretación del texto de Ligorio por parte de Contini, y el hecho de encontrarse el edificio inundado, lo que llevó a este último a representar y, con ello, a

22. *Vid.* nota 11.

interpretar el teatro a modo de *naumachia* y, ante la necesidad de localizar el teatro mencionado por Ligorio, a identificar tal construcción con la que más tarde se convertiría en el "Teatro Latino". Siguiendo la propuesta de Newby, la descripción del pórtico que Ligorio introduce a continuación del teatro –según el documento más veraz, la *Descrittione della superba e magnificentissima Villa Adriana*²³–, no se ha de identificar, como se ha hecho hasta ahora, con la denominada "Palestra", próxima al supuesto "Teatro Latino", sino con el pórtico inmediato al "Teatro Greco". De hecho, los cuarenta nichos para estatuas aludidos en su descripción por Ligorio, en los que se encontraban los basamentos y en los que se recuperaron tres torsos, parecen claramente describir el lienzo Sur del pórtico.

En cuanto a la interpretación de este espacio, en la descripción de la *Dechiarratione*, que acompaña al plano de Contini, a propósito del pórtico lateral del teatro se identifica como área C2 una "*Piazza con portici sopra pilastri che, secondo Ligorio, era un particular xisto dove si lottava al coperto e al scoperto*". La propuesta de adscripción de los tres torsos procedentes de este pórtico y su identificación con tres atletas llevan a Newby (2002, 79-80) a interpretar este espacio como un gimnasio. Tal gimnasio se debe entender, más que como un edificio dedicado al deporte en sentido estricto, como un gran espacio abierto, decorado con la evocativa escultura ideal propuesta por Newby, y lugar donde conversar y pasear, posiblemente en los descansos de las representaciones teatrales, constituyendo, a fin de cuentas, un espacio evocativo de los valores de la palestra griega²⁴.

La configuración final del conjunto se viene a completar con la *porticus postscaenam*, en este caso tampoco exenta de problemas, como consecuencia de la incorporación del pórtico lateral que en buena medida y como apunta Newby en su propuesta, pudo absorber sus funciones. No obstante, distintos argumentos nos llevan a retomar en el ámbito de este Proyecto y con el fin

23. "In un poggio della Villa, che stà più basso di questo, si vede un gran Teatro, col suo pavimento lavorato di quadretti di diversi colori, di bianco, azzurro, giallo, rosso, e verde, con quatro altri alloggiamenti con le Piazze, e Portici, fabricati non con Colonne, mà con pilastri, nella cui Piazza già facendovi cavare V.S. Ill. si videro tra li Basamenti e Nicchi di Statue in numero quaranta, que vi erano, delli quali si trovarono solamente trè torsi bellissimi di tanto numero di esse Statue. I Pavimenti di questa Piazza, e Portici erano selicati di marmo Augustale segato à tavole quadrate à lato; à questa Piazza era un'altra molto più bella,

fatta di Colonne con belle Statue, quali trovò M. Gio. Battista Bucciola di Tivoli". Ligorio, *Descrittione...* 13c/d. (tomado de Newby, 2002, 60).

24. Formando parte también del nuevo lenguaje arquitectónico creado por Adriano, la palestra, que a modo de gran gimnasio se ha documentado en Itálica, en relación directa con las Termas Mayores (*vid.* Rodríguez Hidalgo, 1997) y constituida también por un amplio espacio rectangular porticado, responde a un modelo formal y conceptual parangonable al del pórtico de Villa Adriana.

de abordar su comprobación, la idea de la existencia de una posible *porticus postscaenam*, destinada de forma específica a servir de lugar de esparcimiento en los descansos de las representaciones teatrales, mientras que el pórtico lateral, en la línea de lo antedicho, habría funcionado más como entrada monumental, que daría paso tanto al teatro como al interior de la Villa. En relación con esta estructura se debe tener presente que, en su plano de la Villa, Piranesi incluye en la parte posterior de la escena y en el ángulo Noreste dos muros paralelos que sólo se pueden entender como parte de un pórtico situado tras aquélla²⁵.

A favor de la posible existencia de este pórtico se puede apuntar también la configuración del cierre del lateral Este de la *porticus ad scaenam*, punto en el que tanto en el plano de Contini como en el de Piranesi se incluye una doble línea de pórtico –ausentes en la continuación de esa misma alineación tras la *cavea*–, que muy bien podría corresponder al tramo de pórtico simétrico al dibujado por Piranesi en el extremo contrario²⁶. Además, se da la circunstancia de que en el proceso de limpieza y delimitación superficial de estructuras, que hemos llevado a cabo en esta primera campaña, hemos identificado un tramo de este muro (*fig. 8*), por lo que se ha de considerar válida la configuración del sector tal y como aparece reproducida por Contini y Piranesi.

De esta forma y como hipótesis de trabajo a contrastar, se puede apuntar, con argumentos más que suficientes, la posible existencia de una *porticus postscaenam*, que alcanzaría en torno a 40-45 m. de anchura, y de la que desconocemos su longitud, si bien es más que lógico suponer que no fuera demasiada, por cuanto las funciones de este pórtico estarían cubiertas en parte por el pórtico lateral. Sea como fuere, para comprobar la posible existencia de este pórtico y siguiendo el mismo procedimiento antes expuesto para el caso del pórtico lateral, también aquí hemos procedido a llevar a cabo prospecciones geofísicas, si bien en este caso la escasa profundidad del manto de agua, tan sólo unos setenta centímetros, ha impedido obtener resultados positivos. En este otro caso, será pues necesario esperar a la progresión de los trabajos, y contar con el problema añadido de la presencia del manto de agua, para poder comprobar la posible existencia de una *porticus postscaenam* en el teatro.

25. Contini no incluye nada parecido en la reconstrucción ideal y poco veraz que lleva a cabo de la parte trasera del teatro. Por su parte Piranesi diseña esta estructura con un trazo suave y poco resaltado, que da a entender que tampoco él la vió directamente. Se debe pensar que, o bien la conoció por otra fuente de información, o bien con tal trazo estaría insinuando

tan sólo la presumible existencia de ese pórtico, a lo que apuntaría el hecho de que tampoco lo incluya en su diseño preparatorio.

26. Este pudo incluso ser el criterio que adoptó Piranesi para proponer en su plano la reconstrucción del otro tramo de pórtico –exactamente de la misma longitud de éste–, en el extremo contrario.

3.3.2. La contextualización del "Teatro Greco" en su entorno

En relación con la contextualización del teatro en la terraza Norte de la Villa, aún quedan por añadir otros aspectos, que incrementan el interés del problema arqueológico suscitado por los pórticos ya analizados. El primero de ellos, volviendo de nuevo al pórtico *ad scaenam*, es el desnivel que marca el límite Sur de ese espacio, que delimita dos terrazas diferentes a distinta altura, de las que la inferior coincide con el pórtico. Esa misma configuración en terrazas nos hace pensar que la que se encuentra a mayor altura e inmediatamente al Sur del pórtico, también debió configurarse como un espacio arquitectónico más de la Villa, en relación directa con el propio pórtico del teatro. En este sentido, llamamos la atención sobre el espacio que, con alguna construcción en su interior de difícil interpretación, dibuja en esta zona Contini y retoma en su plano Piranesi. Tal espacio adquiere planta trapezoidal como consecuencia de su adaptación a los ejes de comunicación que la circundan, que claramente condicionan su planta y que son: al Oeste la propia vía de acceso a la Villa, al Sur la vía de servicio que al intectar con el templo de Venus se convierte en *via tecta* y al Este el pasillo axial que comunicaría con el *pulvinar* del teatro. El espacio resultante se debe interpretar como una terraza, escalonada con respecto al pórtico del teatro, desde la que seguramente se vertebraba también el ingreso y tránsito al interior de la Villa, lo que proporciona a este acceso un aspecto aterrazado, en el que vuelve de nuevo a entrecerse el gusto por lo griego, como apunta su similitud sobre todo con elementos afines de Pérgamo (Slavazzi, 2002, 58).

Todavía se puede apuntar la relación del teatro con otros elementos del entorno, gracias en este caso a una alineación que hemos podido identificar en el banco de tufo. Tal alineación proyecta la del *postscaenium*, para conectarla presumiblemente con el ángulo Noreste de la *Casina degli Architetti*, edificio que habría funcionado como bisagra para ensamblar la orientación y alineaciones del teatro y su entorno con las del Templo de Venus. A efectos de la relación de ambos conjuntos, se ha de tener muy presente el importante papel que jugó el agua en el Templo de Venus, en buena medida conformado como un enorme depósito de agua o *castellum*, desde donde por razones altimétricas el agua debía necesariamente ser conducida a la terraza inferior, en la que se encuentra el teatro. La misma circunstancia se reproduce en el caso de la *Casina degli Architetti*, en la que el papel del agua es también bastante claro. Todo ello se debe poner, a su vez, en relación directa con la presencia del agua en la *crypta* del cuerpo escénico, en donde, en la base y excavada en el terreno natural, discurre una canalización y en donde, además, se

conservan huellas de concreciones calcáreas, debidas a la presencia de un curso de agua continuo. Todo lo cual permite intuir que el agua procedía del enorme distribuidor que constituye la terraza sobre la que se asienta el Templo de Venus, si bien, hacia dónde se conducía el agua desde el teatro y el papel que jugaba en este edificio, son cuestiones a dilucidar en el ámbito del Proyecto.

Sea como fuere, la imbricación del teatro con distintos edificios del entorno, ya conocidos de antiguo o ahora propuestos por nosotros, proporciona una visión del monumento necesariamente diferente a la tradicional. El “Teatro Greco” no se encuentra en una zona distal y casi marginal de la Villa, como la cartografía tradicional parece reflejar, sino que muy probablemente fue el elemento vertebrador en torno al cual se ordenaron otros edificios, de los que ahora tan sólo comenzamos a entrever lo que pudieron ser. Fue sin duda ésta una zona importante de la Villa, tanto por el especial carácter público que asumió, a consecuencia de la implicación del teatro en ella, como por el papel de «fachada» que a fin de cuentas venía a desempeñar.

Bibliografía

- ADEMBRI, B. (2003): *Villa Adriana*, Milán.
- AURIGEMMA, S. (1961): *Villa Adriana*, Roma.
- CANINA, L. (1856): *Gli edifici antichi dei contorni di Roma cognitivi per alcune reliquie*, Roma.
- COURTOIS, C. (1989): *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Étude Chronologique et typologique*, Providence-Louvain-la Neuve.
- DUPRE, X. (2002): “Spagnoli a Villa Adriana”, en A. M. Reggiani (ed.), *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno*, Milán, 125-139.
- ECK, W. (1996): “La presenza delle famiglie senatorie nelle città dell'impero romano fino al tardo III secolo”, *Tra epigrafia, prosopografia e archeologia. Scritti scelti, rielaborati ed aggiornati*, Roma, 175-212.
- FALSITTA, M. (2000): *Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica*, Milán.
- FRANCESCHINI, M. De (1991): *Villa Adriana*, Roma.
- GROS, P. (2001): *L'Architecture Romaine* 2, París.
- GUSMAN, P. (1904): *La Villa impériale de Tibur (Villa Hadriana)*, París.
- JANSEN, G.C.M. (2002): “Toilets of the Villa Adriana and Roman Privacy. A research in Progress”, *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno*, Milán, 76-83.
- JANSEN, G.C.M. (2003): “Social distinctions and issues of privacy in the toilets of Hadrian's Villa”, *JRA* 16, 137-152.
- MACDONALD, W.L y PINTO, J.A. (1997): *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Roma.
- MARI, Z. (2002): “Tivoli in età adrianea”, en A. M. Reggiani (ed.), *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno*, Milán, 181-202.
- MIERSE, W.E. (1999): *Temples and Towns in Roman Iberia*, Berkeley-Los Angeles-Londres.
- NEWBY, Z. (2002): “Sculptural display in the so-called Palestra of Hadrian's Villa”, *RM* 109, 59-82.
- RAEDER, J. (1983): *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Frankfurt.
- REGGIANI, A.M. (2000), “Villa Adriana. Riflessioni per la conoscenza di un “unicum”, *Adriano. Architettura e Progetto*, Milán, 3-7.
- REGGIANI, A.M. (2002): “Presentazione”, en A. M. Reggiani (ed.), *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno*, Milán, 9-12.
- REGGIANI, A.M.; MARI, Z.; y RIGHI, R. (2002): “Il grande vestibolo di Villa Adriana”, en A. M. Reggiani (ed.), *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno*, Milán, 16-29.

- RODRIGUEZ HIDALGO, J.M. (1997): "La nueva imagen de la Itálica de Adriano". *Itálica MMCC: Actas de las Jornadas del 2.200 aniversario de la fundación de Itálica* (Sevilla, 8-11 noviembre 1994), Sevilla, 87-113.
- SALZA PRINA RICOTTI, E. (1973-74): "Villa Adriana in Pirro Ligorio e Francesco Contini", *MemLinc* 17, 1973-74, 3-47.
- SALZA PRINA RICOTTI, E. (2001): *Villa Adriana. Il sogno di un imperatore*, Roma.
- SLAVAZZI, F. (2002): "Immagini riflesse. Copie e doppi nelle sculture di Villa Adriana", en A. M. Reggiani (ed.), *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno*, Milán, 52-61.
- SYME, R. (1982-83): "Spaniards at Tivoli", *Ancient Society* 13-14, 241-263.
- TADDEI, R. (1997/2000): "Gli edifici teatrali privati in Italia tra il I secolo a.C. ed il II secolo d.C. Funzioni e tipologia", *Annali della facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Perugia* XXXIII, 286-389.
- TOSI, G. (2003): *Gli edifici per spettacoli nell'Italia Romana*, Roma.
- WINNEFELD, H. (1895): "Die Villa des Hadrian bei Tivoli", *JDAI, Ergänzungsheft* 3, Berlín.