

ITÁLICA

TIEMPO Y PAISAJE

Antonio Tejedor Cabrera (Ed.)



un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A



Teatro de Itálica. Fotografía: Silvia Escamilla

LA ARQUITECTURA LEÍDA DESDE LA ARQUEOLOGÍA. UNA RELACIÓN METÓDICA

JUAN ANTONIO FERNÁNDEZ NARANJO

No voy yo a definir aquí y ahora qué es la arqueología y sus dimensiones, pero tampoco se ha hecho hasta el momento, y van ya tres arqueólogos, entonces ¿qué nos han contado? Se nos habla, entre otras cosas: de paisaje, de territorio, de su vertebración, de sus relaciones, de la red de comunicación, de roturación del terreno, de parcelación. Y se nos puede hablar igualmente: de estilos, de tipología, de funcionalidades, de órdenes, de medidas, de proporciones, de oficios, de tecnología, de sistemas constructivos, de materiales, etc. ¿no se reconoce en todo esto, quizás, la materia de la que trata la arquitectura?.

Se habla de hallazgos, de relaciones constructivas o estratificación temporal, de su evolución al fin, de su devenir en el tiempo, pero siempre la culminación se sitúa dentro del ámbito de la conjetura, de la hipótesis. Un puerto, un templo, un *principia*, una *domus*, superposiciones, alteraciones, evolución en el tiempo, todo ello planteado con el simple riesgo, aunque riesgo al fin, de no estar en lo cierto.

A nosotros los arquitectos nos toca elegir, tomar partido, discernir que es lo principal y que es lo accesorio, donde hemos de quedarnos, hacer posible el uso de la cosa, de la edificación, de los restos, de la ruina, pero también y fundamentalmente, procurar que el discurso sea coherente y hacer que todo, además, quede meridianamente claro, que llegue a ser entendido por un observador más o menos ajeno a todo esto. Hemos hablado de hacer usable el objeto, éste objeto arquitectónico, si además debe funcionar, ser eficiente, deberá estar dotado de las instalaciones que lo permita y todo ello con la mínima incidencia, justificándose con ello los procesos de evaluación y viabilidad de las intervenciones. Como se comprenderá, aquí el riesgo no es sólo estar equivocado, sino las consecuencias

de todo ello, las cuales pueden extenderse desde el mero deterioro físico del objeto intervenido, hasta que la arquitectura no se haga entendible, que no se haga bien e implique, incluso, la pérdida, parcial o global, pero definitiva e irreversible de sus valores como patrimonio histórico.

Por último, como hemos visto, el fin de todo este proceso es que el objeto sea intervenido, conservado, transmitido a las generaciones futuras en las mejores condiciones posibles, especialmente para nosotros los arquitectos. Lo ideado tiene la absoluta vocación de ser construido, hay que hacerlo realidad. Todo ello implica que aquellas brillantes, de amplias miras y grandilocuentes reflexiones generales, tenemos que llevarlas hasta sus últimas consecuencias: hasta resolver el detalle constructivo y esto no es un aspecto insignificante a resolver por el técnico encargado en su gabinete o estudio y de ello puede depender, depende en realidad, la calidad y la adecuación de un proyecto de intervención. El territorio, las relaciones espaciales, los siglos de evolución histórica y demás, hemos de llevarlo al encuentro de una barandilla, al imbornal de recogida de aguas, etc., teniendo cuidado que todo ello no se convierta en el fin de la intervención, ni que tome un mayor protagonismo del que le corresponde en realidad, entran en juego aquí las soluciones mesuradas y proporcionadas. Es aquí donde, además, los errores se evidencian con mayor virulencia, las cosas empiezan a no cuadrar, miras a un lado y al otro y te encuentras solo, no se nos aportan soluciones, hay, pues, que comprometerse, tenemos que iniciar así la investigación desde ésta disciplina: la arquitectura. Nada más y nada menos.

Hay que reinterpretar desde el hecho arquitectónico –estilos, tipología, funcionalidades, métrica, órdenes, proporciones etc.– muy condicionado desde lo constructivo –oficios, tecnología, sistemas constructivos, materiales, etc.– que pone en liza unas facetas muy interesantes que tienen necesariamente que convivir, como pueden ser: una, la tecnología, los sistemas constructivos y los materiales históricos; dos, sus posibles paralelos actuales, o como se presentan en la actualidad esos mismos conceptos; y tres, la legalidad plasmada en el cuerpo legislativo que regula estas actuaciones y no me refiero con ello solamente al hecho edificatorio desde el planeamiento urbanístico, LOE, etc., o a la intervención en el Patrimonio Histórico desde su legislación específica, sino a la multitud de leyes, reglamentos y normativas que regula los aspectos constructivos: CTE, Industria Telecomunicaciones, normas UNE, etc., en general todas de espalda a las realidades de la restauración o de la intervención sobre lo ya construido. Se da, además, una circunstancia específica sobre la idoneidad de todo ello, como es

la existencia de una serie de documentos internacionales, como Cartas, Convenciones o códigos de comportamiento, que, siendo unas guías de conveniente seguimiento, no llegan a ser de obligado cumplimiento, con el añadido de que sus amplias recetas generalistas van a ser utilizadas como base de la crítica a estas intervenciones, en multitud de ocasiones de forma estrictamente literal sin ninguna apoyatura argumental o teórica.

Lo dicho hasta ahora presenta una complejidad tal que conviene poner orden en todo ello y no es posible hacerlo sin contar con una forma de actuar sistemática. Andar, pues, el camino con sumo cuidado, para no dejarnos nada atrás, y tomar las decisiones con el más adecuado conocimiento de las cosas posible en cada momento, estamos hablando por ello de un proceso de intervención, proceso que se entiende dilatado en el tiempo, no algo instantáneo, no de un proyecto, entendido éste como documento técnico que hace posible la ejecución de una idea, no como la idea en sí misma. Éste proceso metódico es lo que venimos a denominar metodología pudiendo partir de la restauración monumental una de las que cuenta con un desarrollo más contrastado y quizás por ello con un planteamiento más pedagógico¹.

También la podemos encontrar con la denominación de restauración arquitectónica por el objeto de su desarrollo, pero también habría que entenderla como una concepción distinta de la forma de enfrentarse con la intervención en el patrimonio histórico independientemente de su objeto sea cual fuere su carga arquitectónica, incluso llegado el caso, nula.

Lo que nos interesa aquí como punto de partida es la clara e irrenunciable concepción pluridisciplinar, una pluralidad de disciplinas distintas y donde hay que admitir la posibilidad de que determinados aspectos pueden ser tratados desde disciplinas distintas que deben buscar un lugar común de entendimiento. Centrándonos en las dos que nos ocupan: la arqueología y la arquitectura, la primera desde la consideración del hecho constructivo como estratigráfico es capaz de aplicar el método arqueológico a lo construido aportándonos una hipótesis plausible de la evolución a lo largo de la historia: de forma relativa, qué fue antes, qué después y como, e incluso absoluta, datando esos procesos en un momento determinado, así como los procesos aledaños a la propia construcción, como pueden ser sus funcionalidades, los promotores y artífices, su costo, la organización de su fábrica, etc., pero es absolutamente cierto que muchos de estos procesos constructivos son imposibles de dilucidar si no es desde su adecuado conocimiento, desde el hecho constructivo en sí, desde la arquitectura en definitiva. Llega el momento que es posible hablar

de profesionales, de personas concretas que tengan aprendida ésta técnica, más que de disciplinas o profesiones, de expertos que, de un cuerpo de conocimiento, son capaces de extraer el máximo de información y de la manera más ordenada y estructurada posible.

Esto nos lleva a una cuestión que me parece muy importante traer a colación ahora. Si, por la complejidad antes argumentada, la intervención en el patrimonio arquitectónico convenimos en identificarla como un proceso continuado en el tiempo compuesto de múltiples y diversas actuaciones puntuales o concretas y no como un aislado proyecto de actuación. Si hemos considerado como irrenunciable la pluridisciplinaridad del mismo, así como la importancia de la participación de las personas que hayan aprendido una determinada aplicación experta de su disciplina, adecuada a este concepto de proceso restauratorio. Todo esto nos plantea, insisto a mi entender, dos cuestiones importantes, aunque, quizás, la una pudiera ser consecuencia de la otra: la primera es que la intervención arquitectónica sobre el patrimonio histórico debe ser consecuencia directa de la investigación, del conocimiento, de la plasmación de una cierta metodología, de la que ya hemos hablado, por lo tanto el seguimiento sistemático de un método; la segunda, pues, es una determinada incompatibilidad con la actuación estelar y aislada desde la arquitectura con mayúsculas o de autor, ya que la posición aislada y todopoderosa del arquitecto en este concepto va en contra de lo que hemos postulado anteriormente, esta cuestión igualmente, hace entrar en crisis el hecho de confiar la resolución de la restauración o la conservación arquitectónica a soluciones determinadas mediante procesos de concursos, abiertos o restringidos.

Cabría, no obstante, una posible fórmula que permitiera utilizar tanto al arquitecto estrella y los mecanismos de concurso, que subjetivamente puede tener aspectos muy favorables para el tema que nos ocupa, dicha fórmula sería plantear estas cuestiones de muy distinta manera y reservemos estas participaciones o planteamiento de soluciones para el final, es decir, que desarrollado todo el proceso metodológico de conocimiento, sometamos a esa acción de brillantez las meras soluciones formales últimas, lo que exigiría por otro lado que los promotores de las intervenciones o los jurados tengan igualmente estas ideas claras, o bien, que quede muy claro cual es el ámbito en el que puede moverse su opinión, a la hora de tomar decisiones respecto a lo adecuado de las soluciones planteadas.

Pero para desarrollar todo esto así hace falta entender la restauración monumental como acción pública, como única estructura capaz de liderar el referido proceso de intervención. Bien la Administración, como digo, bien cualquier otra entidad u organización que se pueda

dotarse de una estructura adecuada para el desarrollo de una metodología tan compleja como la que nos ocupa. En definitiva la cuestión final es quién lidera este proceso de restauración.

En fin, un lío. Pero, una vez soltado esto, vamos a ver si podemos centrarnos. Estábamos hablando de arquitectura y arqueología, ¿o al revés?, tanto da, lo que es importante entender es que la arqueología es algo previo a la solución, forma parte de ese cuerpo de conocimiento necesario antes de tomar determinaciones de proyecto, lo previo, ya no solo por los datos constructivos, evolutivos y de datación, sino porque nos va a ayudar a entender el edificio y ese entendimiento es fundamental para plantear una posible solución proyectual coherente, que tenga en consideración los valores patrimoniales que el objeto atesora. Ese carácter previo de la arqueología hace que deba estar presente en todo el proceso, siempre que haya que tomar decisiones que necesiten del conocimiento histórico y constructivo, en obra, por ejemplo, con un seguimiento o en las conclusiones de la obligatoria memoria final de la actuación.

No es posible entender desde la restauración monumental la elaboración de proyectos que no están basados en la constatación de la historia que efectúa la arqueología o en los hallazgos constructivos de la misma. Lo mismo ocurre con las investigaciones arqueológicas que se hacen dentro del desarrollo de las obras de intervención y cuya única misión es documentar lo que se va a destruir, o perder definitivamente y cuyos resultados, incomprensiblemente, no tienen reflejo alguno en la solución final, salvo aquellos que en nada entorpecen la idea preconcebida o pueden servir de excusa moral.

Por el contrario, la aplicación metodológica exige que el camino del conocimiento se recorra en paralelo la arqueología aportando datos y la arquitectura demandándolos, marcando dicho camino entre ambas líneas de investigación, tanto generales (puramente arquitectónicas) como específicas (constructivas) y ello desde el comienzo del proceso, previamente a la redacción del proyecto, durante su redacción e incluso durante el desarrollo de las obras, (hemos de indicar que esto introduce unas alteraciones de los postulados de la Ley de Contratos de Estado pero habrá que solucionarlo y no es este el lugar de hacerlo).

Teniendo en cuenta que hay cuestiones, como esta, que resultan mas fáciles de aplicar que de explicar, y la casuística es tan variada que nos puede ocupar bastante tiempo sin que resolvamos nada, nos vamos a centrar en un caso concreto en Itálica. Quisiera exponer a continuación un caso de esta aplicación metodológica sobre un edificio concreto, por verlo de forma práctica, como hemos actuado.

Se trata del planteamiento de la actuación en el Teatro romano del Conjunto Arqueológico de Itálica (CAI) en el que se ha cerrado por estas fechas una propuesta de intervención.

Desde la dirección del CAI, ocupada en aquellos momentos por Sandra Rodríguez de Guzmán Sánchez, se promovieron, hace ya unos años, una serie de trabajos que iban encaminados a crear las bases que le permitiera dotarse de una gestión eficiente y de acuerdo con los tiempos que corren, en lo que a nosotros nos concierne, en condiciones de que todos los aspectos posibles tuvieran un planteamiento racional: la investigación, la protección, la conservación, la transferencia de resultados, la visita pública, la divulgación, etc.; aprovechando al máximo los recursos e igualmente que los trabajos que hubiera que desarrollar dejaran el mayor rendimiento posible y que las conclusiones o avances que se produjeran estuvieran de forma inmediata en condiciones de ser usados, crear ciclos o bucles de intervención, de manera que el final de una fuera el punto de partida de la siguiente. Todo esto ha quedado bien patente en el *Plan Director del CAI* redactado por Joaquín Hernández de la Obra y claramente expuesto en intervenciones anteriores.

Como parte de los trabajos realizados para la redacción del Plan se encargaron otros que entiendo son fundamentales para aplicar esta metodología como son: la elaboración de una *Base Gráfica del CAI* que, aprovechando toda la potencia de la herramienta informática con la aplicación de los más avanzados programas, permite sobre un levantamiento planimétrico recoger la realidad de los restos, no solo de su geometría, sino que es capaz de asimilar múltiples atributos: materiales, sistemas constructivos, fases anteriores, fechas, intervenciones, etc. Sobre este trabajo se realizó seguidamente un diagnóstico del estado constructivo con las correspondientes *Fichas Diagnóstico* y a partir de ellas una *Propuesta General de Intervención de Conservación y Mantenimiento*, los cuales no es el momento de exponer de forma detallada y sobre ellos tienen mucho que decir nuestros compañeros Francisco Pinto, José M^a. Guerrero y Roque Angulo.

Tras este panorama el siguiente paso es plantear ya las actuaciones concretas sobre los distintos inmuebles, que, dependiendo de sus dimensiones, podremos estar ante un simple proyecto técnico o ante todo un programa de actuaciones, o incluso ante la escurridiza figura del plan director. Hay que marcar pues determinadas estrategias y tácticas que señalen el camino a seguir, así como fijar prioridades en función de múltiples factores, como: su estado de conservación, su importancia patrimonial dentro del CAI o en el propio elemento, u otros, que coyunturalmente hubiera que tener en cuenta.

Este es el caso del Teatro de Itálica. Sobre él mismo el CAI ya había puesto en marcha una serie de estudios empezando por unas investigaciones arqueológicas que tocaran aspectos globales de apoyo a una posible intervención y que, a falta de la publicación científica de sus resultados², se ha demostrado absolutamente esclarecedora, labor esta complementada con otros dos trabajos titulados *Registro y diagnóstico de bienes inmuebles del CAI (S.2 TEA)* donde se pone al día lo que del teatro se sabe y lo que sobre el mismo se ha hecho y *PROSCAENIVM. Bases para la puesta en valor del teatro de Itálica*, ambos trabajos fueron encargados por el CAI, a mi entender de forma acertada y clarividente, a Alfonso Jiménez.

A modo de resumen, y por si se entiende necesario, podemos exponer a continuación una breve acotación histórica y la delimitación del ámbito considerado en el trabajo, derivado todo ello de los documentos anteriores.

Según hoy podemos conocer, el teatro de Itálica se nos muestra como un edificio que posiblemente se inició en la segunda mitad del siglo. I a.C. Este edificio estaba relacionado con elementos topográficos y urbanos que se aproximaban al graderío por la parte más alta y de forma asimétrica; para vincularlos al teatro y sus accesos, se construyó una estructura de tres lados, uno concéntrico y dos radiales. Entre la parte concéntrica y el teatro quedó un espacio que pudo ser calle o criptopórtico, en cuyo caso permitía acceder al graderío desde arriba. Por el lado sureste se construyó un tercer muro paralelo y entre ellos se hizo una escalera monumental, quizás abovedada y por el contrario pudo haber algo similar.

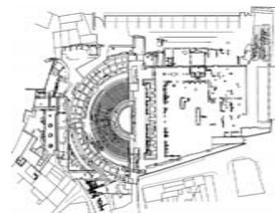
A lo largo del primer tercio del siglo I d.C., se le añadió al graderío un anillo de más de 6 m. de anchura, lo que supuso un considerable aumento en el número de localidades altas, de inferior calidad y de más difícil acceso, consecuentemente, se modificaron todos los itinerarios tras el anillo exterior. Igualmente, quizás en paralelo, este edificio se fue marmorizando, proceso especialmente documentado en el frente de escena (*front scaenae*).

En el siglo II, en época tal vez de Adriano (117 a 138 d.C), el teatro fue segregado del contexto urbano del “cerro de San Antonio” por la implantación de un edificio colosal, sin una relación clara, simbólica o funcional, con el edificio escénico y su graderío.

El conjunto formado por el *proscenium*, la *orchestra*, los *itinera* norte y sur y los *signas* (repertorio escultórico ubicado en la *columnatio* del *front scaenae*), supone una unidad que coincide con su origen constructivo, pues el conjunto formado por estas tres

partes se levanta como resultado de una donación realizada en la primera parte del s. I d.C por los próceres italicenses para el culto imperial, tal como consta en un documento excepcional, un gran epígrafe ubicado en los pies del *pulpitum*.

El conjunto así formado estaba dedicado al desarrollo de la representación escénica y la infraestructura necesaria para ello. Para conseguir tales fines se necesitaba una serie de masas y espacios que han sido identificados a través de los restos y fragmentos exhumados, recurriendo para ello a los referentes tipológicos más habituales, que han permanecido inamovibles hasta nuestros días, siendo esto una de las características más significativas de este tipo de edificios.



La cadena documental verificada que conduce hasta el presente se inicia en 1937, cuando Francisco Collantes de Terán y Delorme, arqueólogo vinculado a instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio histórico desde el inicio de la Guerra Civil, localizó, describió y fotografió las únicas filas de asientos que se habían conservado vistas y que corresponden a las más altas de las conservadas; aunque sus datos se mantuvieron inéditos hasta 1982, otros arqueólogos, hicieron referencia a las mismas gradas entre 1949 y 1964. La situación presente es consecuencia casi directa de las excavaciones emprendidas en julio de 1971.

Las obras, que se reanudan en marzo de 1988, esta vez bajo el patrocinio de un consorcio de entidades: el Banco de España, la Sociedad Estatal para la Exposición Universal de 1992, la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Santiponce, son, aparte de las últimas, las que dotan al conjunto de la formalización que ahora presentan.

En las fases cuarta y quinta de la Restauración del teatro romano de Itálica (Alfonso Jiménez Martín, Francisco Montero Fernández y Pedro Rodríguez Pérez) se proyectó un cerramiento perimetral que consistía en la construcción del ángulo noreste del ámbito del Teatro mediante una serie de edificaciones que, de forma difusa, definían un cierto límite de conveniencia entre el propio yacimiento arqueológico y el campo de feria. Estas edificaciones eran: por un lado, en el flanco norte la edificación de una pérgola y, por otro, un edificio en el flanco este, pensado como un mirador desde la terraza de los restos urbanos el cual no se pudo culminar al detectarse restos de una ampliación de la calzada hacia el lado Este, imposibilitándose así la construcción prevista.

Estos proyectos sucesivos, hasta el último, visado en noviembre de 1992, no sólo incluyeron el teatro propiamente dicho y su contorno,

sino también el diseño del real de la feria poncina, cuyas obras concluyeron accidentalmente en agosto de 1993. De forma concreta las obras propiamente dichas del teatro se cerraron en 1992.

“Teatro de Itálica” es pues el nombre que se le da en la actualidad a un conjunto de solares, ruinas, excavaciones y edificios deshabitados, ubicados en el límite noreste del casco antiguo de Santiponce (Sevilla); puede afirmarse que, salvo un sector periférico de forma triangular en el ángulo suroriental del pórtico, todo el edificio teatral y sus anexos están prácticamente excavados.

Este conjunto alcanza una extensión de 11.136,77 m². La cota más alta, de 20,54 m., corresponde al muro este-oeste que cerraría con el «muro de San Antonio», en el extremo Oeste, mientras la más baja, de 5,30 m., es la del extremo Norte.

Hay que tener en cuenta, además, una circunstancia importante que determina toda la intervención y es la decisión de la Consejería de Cultura de atender la petición de la Diputación Provincial de Sevilla de que el Festival Internacional de Danza de Itálica, que organiza bianualmente, se desarrollase en el propio ámbito del Teatro romano y el primero sería en 2011. Por lo tanto, el estado final permitirá compaginar, en sus justos términos, la visita pública al edificio con la celebración de los festivales de danza.

Pues bien, este último documento *PROSCÆNIVM* se acerca todo lo posible a la completa definición del resultado final. En el proceso metodológico este sería la primera conclusión, la primera estrategia. Se ha avanzado en el conocimiento lo suficiente para poder marcar prioridades, tomar determinaciones, dar soluciones concretas a los problemas detectados por lo tanto trazar un camino que culmine con el cumplimiento del objetivo que es la restauración del Teatro. La Administración, en su momento, hace suyas las determinaciones del documento y es la convierte en base de los futuros pasos a dar. Primero el siguiente, iniciar la redacción de los proyectos técnicos.

Los objetivos de esta planificación conciernen a la totalidad del teatro y de manera uniforme, pues se considera un bien patrimonial completo, constituido por la suma de los restos exhumados, los terrenos por investigar y los edificios modernos y se entienden como tales objetivos:

- A. Conservar los restos exhumados desde 1972 hasta el presente.
- B. Facilitar su uso al público en general en visitas diurnas, formando parte del circuito normal del CAI, aunque no se descarta que las visitas pudieran ser también nocturnas.

- C. Facilitar su utilización como lugar de celebración de espectáculos en sesiones preferentemente nocturnas, correspondientes tanto al Festival de Teatro Greco-latino como el Festival de Danza y todas aquellas actividades de similares exigencias.

En este sentido *PROSCÆNIVM* es una planificación de actuaciones a desarrollar mediante otros proyectos concretos, huyendo de la denominación de plan director, podría decirse que se trata de un anteproyecto general del que se derivan distintos proyectos técnicos, fijando: ámbitos, contenidos, criterios de intervención, protocolos de conservación, plazos de elaboración y ejecución teniendo en cuenta el horizonte de junio de 2011, así como una primera estimación económica. En cuanto a esos ámbitos, considerados homogéneos por sus necesidades de actuación, así como, por la naturaleza de sus problemas, requerimientos y soluciones, se establecen los siguientes:

1. Acceso del ángulo sur-oeste. Punto crítico a resolver ya que toda solución de recorridos, accesos y evacuación pasa por este pequeño espacio.
2. Infraestructura y protección de todo el ámbito del Teatro. Sería como el proyecto de urbanización donde se dota al recinto de las infraestructuras necesarias (electricidad, suministro y gestión de agua, alcantarillado, etc.) así como, de las instalaciones que permitan el desarrollo de las obras como recorridos de circulación acotados, lugares de acopio preestablecidos, protección de los restos expuestos e instalaciones de seguridad y salud, etc.
3. Tratamiento del Pórtico. Esta zona ha quedado para otro momento debido al desarrollo de las investigaciones arqueológicas que están dando interpretaciones mucho más complejas de las hasta ahora existentes.
4. Adecuación del graderío a lugar de concurrencia pública y espectáculos, haciendo compatibles la visita pública o turística con las ocasionales de las representaciones teatrales o de espectáculos, así como los accesos y evacuación del Teatro en ambos supuestos.
5. Adecuación de la escena para representaciones y espectáculos y restauración del frente de escena y sobre el que más adelante nos detendremos, por ser junto con el anterior el que mayor relación tiene con el objeto de nuestra exposición.

6. Mirador alto, donde solucionar la forma de acceder al él desde el gradería sin necesidad de tener que salir del recinto, como en la actualidad para llegar él.
7. Centro de recepción de visitantes, donde solucionar la forma de acceder no solo al recinto del Teatro, sino al CAI siguiendo los postulados del Plan Director antes citado, con un mínimo pero ajustado programa funcional y organizativo que propone espacios expositivos dotados de contenidos relacionados con la visita pública y turística.
8. Anexos-Pérgola. Aprovechamiento de los espacios ofrecidos por la pérgola para ubicar en ellos servicios ligados a los usos temporales de lugar de espectáculos, sanitarios, oficinas y almacenes del CAI, así como servir de apoyo y complemento a los expositivos del Centro de Visitantes.

Se disponía así de un cuerpo documental a través del cual poder ejercer desde la Administración el liderazgo de la intervención al que antes nos hemos referido, entendiéndola, ahora si, como una acción pública (estamos en junio 2009), siendo necesario, y así se recoge también en el documento *PROSCÆNIVM*, crear un órgano de coordinación y seguimiento de los trabajos constituido por personal de los dos Servicios implicados de la Dirección General de Bienes Culturales (DGBC), de la Delegación Provincial en Sevilla (DPS) y del CAI, órgano que al final funcionó como una “permanente”, por así decirlo, constituida por la Directora del CAI, yo como arquitecto jefe del Dpto. de Conservación del P.H. de la DPS, junto con la importante figura de Alfonso Jiménez como redactor de los documentos referidos anteriormente, dilucidando las cuestiones que iban surgiendo de manera inmediata y que contaba, en cada caso, con la participación de las personas que pudieran entender específicamente de los temas concretos a tratar.

Se estableció un camino crítico de las actuaciones indispensables para cumplir los objetivos más perentorios, como conseguir tener a punto el Teatro para la celebración del Festival Internacional de Danza en julio de 2011, como eran las que acometían las intervenciones del ángulo sur-oeste (1), las de infraestructura y protección (2), las del graderío y accesos (4) y las del escenario (5) y se incluyeron además otras cuya urgencia se justificaba en el adecuado funcionamiento del recinto en cuanto a la visita pública e incluso del propio CAI como era el centro de visitante (7) y las de la pérgola (8), de todo ello quedaron aparcadas actuaciones, como las del pórtico (3) por las razones ya aludidas y las del mirador alto (6) en absoluto necesarias por el momento. Se designaron los equipos de arquitectos que deberían dar

solución formal a los problemas detectados, que contaban, además, con un esbozo de su posible solución en *PROSCÆNIVM* entendido como pliego de condiciones técnicas, se les solicitó su compromiso con el calendario y nos pusimos a trabajar.

Las incidencias cotidianas, la difícil adecuación del trabajo de la Administración pública con la fijación de un objetivo concreto y un plazo determinado, fueron superadas mediante la entrega, el compromiso y la responsabilidad de todos los participantes. Se fue respondiendo de forma adecuada desde la “permanente” antes referida a las exigencias de los equipos que enfrentados ya directamente con los problemas concretos demandaban determinada documentación o aclaraciones complementarias. La forma de trabajo se explicitó en reuniones periódicas con cada equipo de trabajo de forma individual cuando se estimaba necesario por alguna de las partes además de estar disponible en cada momento ante cualquier requerimiento.

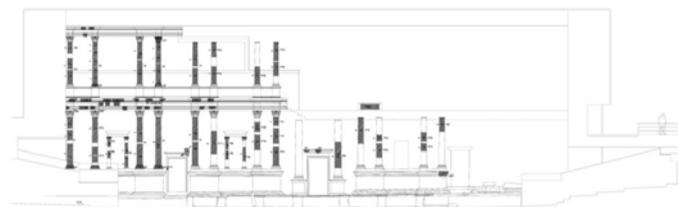
Siempre se entendió esta actuación como una intervención única, de manera que era importante mantener esa idea por lo que en determinados momentos estratégicos se hizo un esfuerzo por plasmar de forma gráfica las distintas propuestas que respondían a cada una de las partes en funcionamiento y así tener un estado general de la cuestión que previamente enviado a los equipos era expuesto en sesiones conjuntas o plenarias, que podríamos denominar críticas, con la participación de todos, después eran sometidos a debates, en algunos momentos con bastante intensidad y, también es importante decirlo, con bastante profundidad. Todo ello producía el fortalecimiento de la idea de grupo, la sensación, o la certeza, de pertenecer a un equipo de trabajo con un objetivo común, y que, aunque cada uno tenía un papel concreto que desarrollar, a través de estas participaciones generales, se podía incidir en las soluciones finales de cada uno de los equipos, de manera que, tanto los requerimientos como los criterios, iban siendo adoptados, o adaptados, de manera colegiada, aunque la decisión final o la solución era responsabilidad de la “permanente”, de la Administración.

Con este planteamiento, cumpliendo el calendario previsto y estando en esta ocupación, nos alcanzó la crisis (diciembre 2009) y, con ella los recortes, con lo que programa, calendario y prioridades quedaron en suspenso, no obstante, estando el trabajo crítico resuelto y las decisiones fundamentales tomadas, se continuó con la labor ya concreta de finalizar los proyectos a nivel de ejecución, encontrándonos ya (septiembre 2010) con todos los proyectos iniciados en su momento completamente redactados y con el informe favorable de la Comisión Provincial del Patrimonio Histórico de

Sevilla (CPPHS) y algunos de ellos pendientes del informe de Supervisión.

A esta situación hay que hacer una salvedad, el proyecto correspondiente al escenario y el frente de escena (5)³, que implicaba decisiones desde el punto de vista de intervención en el patrimonio histórico bastante comprometidas, se decidió definirlo a nivel de proyecto básico y someterlo al informe de la CPPHS. Este proyecto merece por sí solo una sesión que explique con toda extensión su proceso de toma de decisiones, proceso que, apoyado en la metodología esbozada al principio de este escrito, es el que alumbra el título del mismo, ya que muestra claramente cómo la actuación de anastilosis o reconstrucción del frente de escena con la gran cantidad de piezas originales disponibles, va conduciendo, de forma determinante, las decisiones de proyecto a medida que se van conociendo circunstancias específicas del mismo, de manera que, estando cerrada una hipótesis de reconstrucción de este frente de escena desde la arqueología (Jiménez Martín, A. 1989; Rodríguez Gutiérrez, O. 2004), el análisis desde el hecho constructivo ha producido hallazgos importantes, como un frente primigenio de arenisca, una fase posterior de forrado de mármol y con ello el descubrimiento de piezas que, estando aun sin identificar, encuentran tras ello su lugar en la reconstrucción. Todo empieza a cuadrar y quiere esto decir que estamos en el buen camino. Empecinarnos en ejecutar una solución avalada por la arqueología y los casos tipológicamente similares, desde planteamientos estilísticos, métricos y puramente formales, hubiera dado al traste con hallazgos tan importantes como los que se han expuesto y, sobretodo, estaríamos equivocados y tendríamos un frente de escena falso, el objetivo de toda restauración que es el establecimiento *del momento metodológico de reconocimiento de la obra de arte*, no se hubiera producido.

Hemos de anotar, que todo ello ha estado aderezado con la utilización pionera de levantamientos en tres dimensiones de las piezas y la localización de las mismas en modelos gráficos ideales construidos a partir de los restos existentes⁴. Igualmente habría que anotar



que lo dicho hasta el momento se refiere al frente de escena pero el proyecto también plantea, de forma absolutamente clarificadora, la construcción de la que se denomina “caja de escena”, con la doble función de cobijar la ajustada reconstrucción del frente de escena y la de dotar a este espacio de las infraestructuras y tramoyas necesarias para desarrollar en él un determinado tipo de espectáculos, con lo cual, además de las funciones antes mencionadas, introduce un concepto de poner un límite a las representaciones, de manera, que aquella que necesite mayor dotación es que está excediendo las limitaciones impuestas para que en ningún caso pueda causar daño al monumento.



Sobre esto, ni debo ni puedo extenderme más sin el riesgo de caer en peligrosas inexactitudes siendo quien mejor lo podría hacer el equipo de trabajo que lo ha planteado, dirigido por Francisco Pinto Puerto.

Queda sólo esperar cómo se suceden las cosas en la situación actual y en ello nuestro empeño está en la aplicación de la metodología ya tantas veces argumentada y ante la imposibilidad de acometer las obras con el ritmo necesario, se plantea mantener la atención, o la tensión, con otras actuaciones que, aunque no son las tan necesarias y deseadas obras, son cosas como las presentes, difundir la propia metodología, absolutamente enseñable, la forma en la que se ha entendido la intervención, la forma en la que se ha trabajado, y todos aquellos aspectos ya reseñados desde el principio. Mantener pues la tensión y la atención sobre la aplicación metodológica del proyecto del Teatro Romano de Itálica que está llevando a cabo la Administración pública a través de la Consejería de Cultura.

Notas

1 En los Estatutos de la Academia del Partal, Asociación Libre de Profesionales de la Restauración Monumental, en su artículo segundo la define como: *A estos efectos, se entiende la restauración monumental como la metodología pluridisciplinar que tiene como objeto la conservación, la revalorización y el disfrute colectivo del Patrimonio Arquitectónico, y a éste como el conjunto de bienes culturales de carácter inmueble que merecen nuestra atención por sus valores arquitectónicos, documentales, conmemorativos, significativos, técnicos y artísticos.*

2 Una aproximación de esos resultados se pueden encontrar en Jiménez Sancho, Alvaro. 2010. “El teatro de Itálica: campaña 2009 y nuevos datos sobre su construcción” en documentación de las II Jornadas de Arqueología Clásica. El Teatro de Itálica. Últimas investigaciones y propuestas de valorización. Sevilla 26 y 27 de octubre.

3 Este proyecto fue encargado a los arquitectos Francisco Pinto Puerto y José M^a. Guerrero Vega.

4 Trabajo, que desarrollado dentro del encargo antes referido en la nota 3, a contado con la participación del arquitecto Roque Angulo Fornos.