



Universidad de
Oviedo

RIDROM

Revista Internacional de Derecho Romano

ISSN1989-1970

Abril-2026
Full text article

<https://reunido.uniovi.es/index.php/ridrom>

Fecha de recepción: 19/12/2026	Fecha de aceptación: 03/03/2026
Palabras clave: <i>teatro romano; derecho público; res publicae; evergetismo; comunicación política; República y Imperio romano</i>	Keywords: <i>roman theatre; public law; res publicae; evergetism; political communication; Roman Republic and Empire</i>



LA FINANCIACIÓN DEL TEATRO ROMANO Y SU INFLUENCIA EN LA VIDA POLÍTICA ROMANA*

THE FINANCING OF ROMAN THEATRE AND ITS INFLUENCE ON ROMAN POLITICAL LIFE

Belén Fernández Vizcaíno.

Profesora Ayudante Doctora

Universidad de Alicante

<https://orcid.org/0009-0002-5794-3491>

(FERNÁNDEZ VIZCAÍNO, Belén. La financiación del teatro romano y su influencia en la vida política romana. RIDROM [on line]. 36-2026.ISSN 1989-1970.pp. 134- 202. <https://reunido.uniovi.es/index.php/ridrom>)

Resumen:

El presente trabajo analiza el estatuto jurídico del teatro romano en el marco del derecho público, desde su consideración como *res in publico usu* hasta su configuración como *res universitatis*, bienes de titularidad colectiva destinados al uso común. Se examina la evolución de su régimen jurídico desde la República hasta el Derecho justinianeo, así como su administración. Asimismo, se estudia el origen y desarrollo del teatro en Roma en sus dimensiones arquitectónica, cultural y religiosa, destacando la influencia griega y etrusca. Se presta especial atención a la financiación de los teatros de Pompeyo, Marcelo y Balbo como manifestaciones de evergetismo y propaganda política, vinculadas al prestigio personal y la competencia aristocrática. Finalmente, se subraya el papel del teatro como espacio de comunicación política, cohesión social y construcción simbólica del poder en la Roma antigua.

Abstract:

This paper examines the legal status of Roman theatre within the framework of public law, from its classification as *res in publico usu* to its later qualification as *res universitatis*, that is, collectively owned property intended for common use. It analyses the evolution of its legal regime from the Republican period to Justinianic law, with particular attention to the categories of public property and their administration. The study also explores the origins and development of theatre in Rome in its architectural, cultural, and religious dimensions, highlighting Greek and Etruscan influences. Special attention is devoted to the financing of the theatres of Pompey, Marcellus, and Balbus as expressions of evergetism and political propaganda, linked to personal prestige and aristocratic competition. Finally, the paper emphasises the role of theatre as a space of political communication, social cohesion, and symbolic construction of power in ancient Rome.

SUMARIO: 1.- Origen, naturaleza jurídica y evolución del teatro romano. 2.- Financiación del teatro romano y su influencia en la política romana. 3.- Conclusiones.

1.- Origen, naturaleza jurídica y evolución del teatro romano

El análisis de la clasificación de las cosas en las fuentes romanas permite comprender el estatuto jurídico de los teatros como bienes colectivos. A este respecto, Gayo en *summa divisio rerum* establece la división y clasificación del término *res* en la que distingue las *res divini iuris* de las *res humani iuris*, y dentro de estas últimas a las cosas públicas de las privadas¹:

Gayo 2, 1.- *Superiore commentario de iure personarum exposuimus; modo uideamus de rebus: quae uel in nostro patrimonio sunt uel extra nostrum patrimonium habentur.*

* Este artículo es continuación del trabajo titulado "El teatro romano: *res in publicum usu*", publicado en *Fundamentos romanísticos de Derecho contemporáneo*, Tomo V, 2021, pp. 91 y ss.

¹ SCIALOJA, V., *Teoria della proprietà nel diritto romano*, Roma, 1928, pp. 123 y ss.; SEGRE, G., *Corso di diritto romano, Le cose, la proprietà e gli altri diritti reali*, Torino, 1930, pp. 19 y ss.; ARCHI, G.G., La "*summa divisio rerum*" in Gaio e in Giustiniano. *Studia et Documenta Historiae et Iuris*, 3, 1937, pp. 5 y ss.; GROSSO, G., "Appunti sulle distinzioni delle "*res*" nelle Istituzioni di Gaio". En: *Studi Besta*, I, 1937, pp. 35 y ss.; SCHERILLO, G., *Lezioni di Diritto romano. Le cose, Parte prima*, Milano, 1945, pp. 29 y ss.; ARANGIO-RUIZ, V., *Instituciones de Derecho Romano*, Buenos Aires, 1986, p. 188; VOLTERRA, E., *Instituciones de Derecho privado romano*, Madrid, 1986, pp. 294 y ss.; POLO ARÉVALO, E., "Consideraciones en torno a las *res quae publicis usibus destinatae sunt*". En: *Fundamentos Romanísticos de Derecho Contemporáneo*, I, BOE, 2021, pp. 713 y ss.

Gayo 2, 2.- *Summa itaque rerum diuisio in duos articulos diducitur: nam aliae sunt diuini iuris, aliae humani.*²

Gayo 2, 10.- *Hae autem res, quae humani iuris sunt, aut publicae sunt aut priuatae.*³

Con el término *res publicae* hace referencia Gayo a las cosas que pertenecen al pueblo de Roma, a nadie en particular, sino a la comunidad organizada en Estado⁴, como se puede observar en las fuentes, tanto en el texto de Ulpiano recogido en D. 50, 16, 15, así como en las Instituciones de Gayo 2, 11:

D. 50, 16, 15.- *Ulpianus libro decimo ad edictum. Bona civitatis abusive "publica" dicta sunt: sola enim ea publica sunt, quae populi Romani sunt.*

Gayo 2, 11.- *Quae publicae sunt, nullius uidentur in bonis esse; ipsius enim uniuersitatis esse*

² D. 1, 8, 1 pr.

³ D. 1, 8, 1.

⁴ Sobre las diversas acepciones de *res publicae* vid. VASALLI, F., "Sul rapporto tra le *res publicae* e le res fiscales in diritto romano". En: *Studi Senesi*, XXV, 1908, p. 3; GROSSO, G., *Corso di Diritto Romano. Le cose*, Torino, 1941, p. 3; BONFANTE, P., *Corso di Diritto Romano, La proprietà*, I, Milano, 1966, p. 82; ROBBE, U., *La differenza sostanziale fra res nullius e res nullius in bonis e la distinzione delle res pseudo-marciana (che non ha nè capi nè coda)*, Milano, 1979, pp. 104 y ss.; VOLTERRA, E., *Instituciones de Derecho privado romano, op.cit.*, pp. 296 y ss.; IGLESIAS, J., *Derecho Romano. Instituciones de Derecho Privado*, Barcelona, 1972, p. 242; ALBURQUERQUE, L. M., *La protección o defensa del uso colectivo de las cosas de dominio público: especial referencia a los interdictos de publicis locis (loca, itinere, viae, fluminae, ripae)*, Madrid, 2002, pp. 43-54.

*creduntur. priuatae sunt, quae singulorum
hominum sunt.*

En esta primera configuración, los teatros podían encuadrarse en las *res publicae in publico usu*, como bienes de titularidad pública destinados al uso colectivo, *extra commercium*, por lo tanto, inalienables⁵. Así, su titularidad correspondía al Estado romano, y su uso estaba abierto a todos los ciudadanos. El teatro era, en consecuencia, un bien público en sentido estricto, semejante a foros, termas o acueductos⁶.

⁵ BONFANTE, P., *Corso di Diritto Romano, La proprietà*, I, *op.cit.*, p. 82; *Istituzioni di Diritto romano*, Milano, 1987, p. 195; VOLTERRA, E., *Instituciones de Derecho privado romano, op.cit.*, p. 291; SERNA VALLEJO, M., Los bienes públicos: formación de su régimen jurídico. *Anuario de Historia de Derecho Español*, LXXV, 2005, p. 969.

⁶ Se pueden encontrar dos tipos de *res publicae* en los textos del Digesto. Por un lado, las cosas destinadas a un uso público como los ríos perennes, las plazas, los puertos, los foros, los puentes, los teatros, las termas, o los acueductos, listado que se configura como no exhaustivo; y en otro sentido, también existieron aquellas cosas que servían para sostener o soportar las cargas de la comunidad, como la tierra o *ager publicus*, los esclavos conquistados al enemigo, el *vectigal*, o las minas, denominadas *res publicae in pecunia populi*, que como objeto de negocio jurídico están *in commercio*, son enajenables y el *populus Romanus* como persona jurídica tiene la propiedad. Justiniano incorpora las dos clasificaciones de las cosas propuestas por Gayo y Marciano, aunque lo hace sin armonizarlas ni intentar una síntesis sistemática entre ambas. Esta falta de integración ha generado notables dificultades en la reconstrucción dogmática de la materia, en particular debido a la ambigüedad terminológica presente en los textos, y ha dado lugar a debates doctrinales sobre la autonomía conceptual de la categoría de las *res communes omnium*. Asimismo, la distinta sistematización ofrecida por Gayo y Marciano resulta difícilmente conciliable con la clasificación de Pomponio en D. 1, 8, 6 pr., que distingue entre *res in commercium* y *res extra commercium* en función de su aptitud para ser objeto de tráfico jurídico. CASTÁN PÉREZ-GÓMEZ, S., A propósito de los bienes de dominio público en el Derecho Romano. *Derecho y Opinión*, nº 3-4, Córdoba, 1995-1996, pp. 261-284. En la doctrina podemos encontrar referencia a las distintas clasificaciones dentro de las *res publicae* en VECTING, W. G., *Domaine public et res extra commercium*,

Con la evolución doctrinal y legislativa, el Derecho justiniano en sus Instituciones, título *De rerum divisione* presenta una tipificación de las cosas en I. 2, 1, pr.:

I. 2, 1, pr.- *modo videamus de rebus. quae vel in nostro patrimonio vel extra nostrum patrimonium habentur. quaedam enim naturali iure communia sunt omnium, quaedam publica, quaedam universitatis, quaedam nullius, pleraque singulorum, quae variis ex causis cuique adquiruntur, sicut ex subiectis apparebit....*

En este fragmento se puede observar distingue entre *res communes omnium, res publicae, res universitatis, res nullius* y *res privatae*; esta clasificación también se encontraba en la obra de Marciano recogida en D. 1, 8, 2, en la que se incluyeron por efecto de las interpolaciones las *res publicae* que anteriormente con Gayo habían sido asimiladas a las *res nullius*⁷.

Paris, 1947, p. 8 (nota 19); ALBURQUERQUE, L. M., *La protección o defensa del uso colectivo de las cosas de dominio público: especial referencia a los interdictos de publicis locis (loca, itinere, viae, fluminae, ripae)*, *op.cit.*, pp. 48-81; ZOZ, M.G., *Riflessioni in tema di res publicae*, Torino, 1999, pp. 22 y ss.; SERNA VALLEJO, M., Los bienes públicos: formación de su régimen jurídico. *Anuario de Historia de Derecho Español*, LXXV, *op.cit.*, pp. 968 y ss.; POLO ARÉVALO, E., "Consideraciones en torno a las *res quae publicis usibus destinatae sunt*". En: *Fundamentos Romanísticos de Derecho Contemporáneo*, *op.cit.*, pp. 718 y ss.

⁷ FERRINI, C., "Sulla fonti delle Istituzioni di Giustiniano". En: *Opere di Ferrini*, II, Milano, 1929, pp. 307 y ss.; CASTÁN PÉREZ-GÓMEZ, S., A propósito de los bienes de dominio público en el Derecho Romano, *op.cit.*, p. 271; POLO ARÉVALO, E., "Consideraciones en torno a las *res quae publicis usibus destinatae sunt*". En: *Fundamentos Romanísticos de Derecho Contemporáneo*, *op.cit.*, pp. 715-716.

En este marco, los teatros pasan a ser expresamente mencionados en el grupo de las *res universitatis* tal como se indica en I. 2, 1, 6:

I. 2, 1, 6.- *Universitatis sunt, non singulorum, veluti quae in civitatibus sunt theatra, stadia et similia et si qua alia sunt communia civitatum*⁸.

En este fragmento, dedicado a clasificar ciertos bienes dentro de la categoría *res universitatis*, se incluye a los teatros como cosas de una corporación o colectividad⁹ y no de sujetos particulares. De esta manera, un teatro municipal no era propiedad de cada ciudadano en una fracción, sino de una comunidad local –ciudades, municipios o colonias– organizada como persona jurídica. Su uso podía ser común, todos tenían derechos a su disfrute, pero la titularidad era de la comunidad¹⁰.

En consecuencia, la naturaleza jurídica de los teatros se define por varios rasgos:

1. Titularidad colectiva: no pertenecen a cada ciudadano individualmente, sino a la *universitas* como sujeto de derecho.

⁸ Igual en D. 1, 8, 6, 1.

⁹ La distinción entre colectividad, entendida como ciudad, o corporación, a la que identificamos como cualquier corporación o persona jurídica, depende de la traducción del término *universitatis*, GÓMEZ DE LA SERNA, P., *Curso histórico-exegético del Derecho romano comparado con el español*, I, Madrid, 1863, pp. 208 y ss.; CASTÁN PÉREZ-GÓMEZ, S., A propósito de los bienes de dominio público en el Derecho Romano, *op.cit.*, p. 283 (nota 191).

¹⁰ BONFANTE, P., *Istituzioni di Diritto romano*, *op.cit.*, pp. 196-197.

2. Uso común: todos los miembros de la comunidad podían disfrutar de ellos, pero sin ostentar un derecho de propiedad individual.
3. Régimen patrimonial específico: aunque compartían con las *res publicae* el carácter de bienes *extra commercium*, su titularidad no correspondía al *populus Romanus* en su totalidad, sino a una comunidad política local.
4. Función social y política: más allá de su destino recreativo, los teatros eran espacios de cohesión cívica, reflejo del poder municipal y de la pertenencia a la comunidad.

Esta ubicación entre las *res universitatis* resulta esencial para entender que el teatro se concebía no solo como un bien destinado al servicio público, sino como propiedad de la ciudad en cuanto corporación. De ahí que, jurídicamente, no fuesen simples "cosas de uso público", sino parte integrante del patrimonio colectivo de los municipios. En las fuentes se puede observar esta idea en D. 1, 8, 6, 1¹¹, fragmento que recoge parte de la obra de Marciano en el que se hace referencia a las cosas que pertenecen a una comunidad organizada o *universitas*, como una ciudad, un municipio, una corporación o una asociación reconocida por el derecho, cuyo uso colectivo era destinado a los miembros de una comunidad política local, y no a individuos particulares.

¹¹ D. 1, 8, 6, 1.- *Marcianus libro tertio institutionum. Universitatis sunt non singulorum veluti quae in civitatibus sunt theatra et stadia et similia et si qua alia sunt communia civitatum. Ideoque nec serous communis civitatis singulorum pro parte intellegitur, sed universitatis et ideo tam contra civem quam pro eo posse seroum civitatis torqueri divi fratres rescripserunt. Ideo et libertus civitatis non habet necesse veniam edicti petere, si vocet in ius aliquem ex civibus.*

Su estatuto jurídico los configura como bienes fuera del comercio, de uso colectivo y de titularidad corporativa, diferentes tanto de las *res publicae* en sentido estricto como de los bienes privados. Si bien, cabe destacar que el régimen jurídico de las *res universitatis* era análogo al indicado para las *res publicae*¹². La diferencia clave entre unas y otras estaba en el titular y en el ámbito de uso, ya que las cosas públicas pertenecían al Estado y eran destinada al uso de todos, mientras que las *res universitatis* pertenecían a una comunidad local y se destinaban al uso de los miembros de esa comunidad. Si bien, ambos tipos de bienes coincidían en su carácter *extra commercium*.

Una vez establecida la calificación jurídica de los teatros romanos como bienes de titularidad colectiva –encuadrados en la categoría de las *res universitatis* y regidos por un estatuto jurídico análogo a las *res publicae*¹³–, resulta posible identificar determinadas particularidades en sus procesos de construcción o remodelación, según el carácter público o privado de la financiación empleada. Estos espacios, concebidos como lugares de reunión y cohesión social, trascendían su función de entretenimiento para convertirse en escenarios de manifestación de la opinión pública, lo que explica que fueran objeto frecuente de actos de liberalidad por parte de figuras destacadas de la vida política y social romana¹⁴.

¹² IGLESIAS, J., *Derecho romano. Instituciones de Derecho Privado, op.cit.*, p. 242

¹³ Digesto, libros 43 y 50.

¹⁴ Destacan aquellas llevadas a cabo por los Césares, recogidas en la obra de Suetonio, *De vita duodecim Caesarum*: Vida de César, 39; Vida de Augusto, 43; Vida de Calígula, 20; Vida de Claudio, 21; Vida de Nerón 11-13; Vida de Vespasiano, 9-19; Vida de Domiciano 4-5.

A este respecto, el teatro romano, término derivado griego *theatrum*, a nivel arquitectónico se puede entender como edificio, dividido en *orchestra*, escenario y *cavea* o graderío y con planta semicircular, a diferencia de los griegos¹⁵, pero también fue el contenedor de manifestaciones culturales con influencia social, como se observa de su fin primordial centrandose en albergar los *ludi scaenici*, lo cual se evidencia en su uso durante celebraciones como los *Ludi Plebei*, *Florales*, *Megalenses*, *Apollinares*, *Ceriales*, *Romani* y *Saeculares*, como parte de los juegos públicos organizados en honor de los dioses, por lo que en su origen tuvo un carácter religioso, al igual que el de los juegos circenses¹⁶.

Sin embargo, si se diferencia de los teatros griegos en su construcción en su vertiente literaria comparten características, al que reproducía en gran medida en sus elementos estructurales y temáticos con sus dos formas principales: la tragedia y la comedia.

Si bien, la tragedia romana, cuya presencia se constata desde los albores de la literatura latina, se puede considerar una manifestación

¹⁵ PARRA, M.D., *La lex iulia theatralis*. Organización de la *cavea* en el Teatro Romano de Cartagena. *Revista General de Derecho Romano*, 15, 2010, pp. 1-26.

¹⁶ WALTZING, J. P., *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, vol. 3, Bruxelles, 1896, p. 133; BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena*, Zaragoza, 2003, pp. 41 y ss.; PENDÓN MELÉNDEZ, E., *Régimen jurídico de la prestación de servicios públicos en Derecho Romano*, Madrid, 2002, pp. 376 y ss.; MAYER, M., "Para una historia del teatro romano". En: *El teatro romano: la puesta en escena*. Zaragoza, 2003, pp. 35-40.

derivada y secundaria respecto de los modelos helénicos que la inspiran¹⁷.

En cambio, la comedia parece haber gozado de una mayor recepción y difusión en el ámbito romano. Dentro de este género era posible distinguir dos manifestaciones diferenciadas: por un lado, la *fabula palliata*, adaptación directa de las comedias griegas, en particular de la comedia nueva, siendo especialmente representativas las obras de Terencio y Plauto, quienes dotaron al género de un valor literario elevado¹⁸. Esta comedia, de orientación culta, tenía su principal fuente en los textos de Menandro¹⁹. Por otro lado, la *fabula togata* se configuraba como una variante propiamente romana, caracterizada por la incorporación de tipos y costumbres locales, por lo que puede ser calificada como una comedia de carácter costumbrista. A pesar de su notable popularidad en época republicana, con autores destacados como Afranio y Titinio, esta forma no alcanzó el reconocimiento literario suficiente para que sus textos hayan sido conservados íntegramente²⁰.

¹⁷ POCIÑA PÉREZ, A., El teatro latino en la época de Augusto. *Helmántica*, XXIV, 1973, pp. 511 y ss.; PADUANO, G., *Il mondo religioso della tragedia romana*, Firenze, 1974, pp. 26 y ss.; MAYER, M., "Para una historia del teatro romano". En: *El teatro romano: la puesta en escena, op.cit.*, p. 35; GESINE, M., *Roman Republican Theatre*, Cambridge, 2011, pp. 15-20.

¹⁸ TALADOIRE, B. A., *Térence. Un théâtre de jeunesse*, Paris, 1972, pp. 3 y ss.; PERELLI, L., *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze, 1973, pp. 9 y ss.; LÓPEZ LÓPEZ, M., *Los personajes de la comedia plautina: nombres y función*, Lérida, 1991, pp. 6 y ss.; LÓPEZ LÓPEZ, M., *Interpretatio nominum y diversificación del concepto de ratio en Plauto*. *Revista de Estudios Latinos*, 3, 2003, pp. 29-44; GESINE, M., *Roman Republican Theatre, op.cit.*, pp. 144-156.

¹⁹ MAYER, M., "Para una historia del teatro romano". En: *El teatro romano: la puesta en escena, op.cit.*, pp. 39 y ss.

²⁰ BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton-Londres, 1971, pp. 152 y ss.; POCIÑA PÉREZ, A., El teatro durante la generación de Sila. *Helmántica*, XXVII, 1976, pp. 293 y ss.; GENTILI, B., *Theatrical Performances*

La comedia romana no sólo trasladaba las estructuras dramáticas griegas, sino que reflejaba situaciones jurídicas propias del *ius civile*, tales como el ejercicio de la *patria potestas*, las relaciones de esclavitud, los contratos o las restricciones derivadas de la *infamia*²¹. En este sentido, el teatro actúa como un espejo crítico de la realidad normativa de Roma, de forma que confluyen en esta actividad con un principio cultural la representación literaria y el ordenamiento jurídico²².

Además, las representaciones satíricas romanas evolucionaron desde las primitivas formas etruscas a variantes más autóctonas entre las que destacaron la fábula *atellana*, un tipo de comedia con personajes

in the Ancient World. Hellenistic and early Roman Theatre (London Studies in Classical Philology Series, 2), Amsterdam, 1979, pp. 63 y ss.; GESINE, M., *Roman Republican Theatre, op.cit.*, pp. 157-168.

²¹ Si centramos nuestra atención en la escena, en los teatros romanos se puede observar un reflejo de la sociedad romana, de su evolución social y jurídica a lo largo de los siglos. A este respecto, RODRÍGUEZ LÓPEZ, R., en *La violencia contra las mujeres en la Antigua Roma*, Madrid, 2018, p. 319, afirma que las comedias de Plauto constituyen un testimonio literario de determinadas transformaciones en la representación social de la mujer romana durante el período republicano. En sus obras aparecen personajes femeninos que, lejos de encarnar el modelo tradicional de esposa sumisa y silenciosa, se muestran temidas por sus maridos y dotadas de iniciativa en el ámbito doméstico. Plauto explora asimismo un registro satírico en el que algunas mujeres son retratadas mediante tópicos de la literatura cómica como seres astutos, o moralmente cuestionables, en consonancia con ciertos estereotipos de género propios de su época. A mayor abundamiento, Plauto refleja en su dramaturgia una asimetría jurídica característica del Derecho romano clásico: la punibilidad del adulterio cometido por la mujer frente a la impunidad del varón. Esta desigualdad se hace explícita en su obra *Mercator*, donde un personaje femenino formula una queja contra el *status quo*, lo que pone de relevancia la proyección en la escena de una realidad normativa vigente.

²² WATSON, A., *Roman Law and Comparative Law*, Athens-University of Georgia Press, 1991, pp. 250 y ss.; EDWARDS, C., *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge University Press, 1993, pp. 98-137; WATSON, A., *The Spirit of Roman Law*, Athens-University of Georgia Press, 1995, pp. 16 y ss.

estereotipados²³. Pero, el género más popular y de mayor pervivencia fue el mimo y el pantomimo, una forma de expresión con un texto muy limitado, basado en la expresión corporal, único entre los que conformaban las artes escénicas romanas en el que los papeles femeninos eran representados por mujeres²⁴, ya que, en el resto si bien los personajes femeninos eran reconocibles por medio de la caracterización, eran representados por hombres, lo que parece fruto en parte del origen sacral del teatro²⁵.

En lo que respecta al origen del teatro en Roma, la investigación histórico-jurídica permite afirmar que, aun reconociéndose la decisiva impronta de la tradición dramática griega, el teatro romano desarrolló rasgos propios derivados de las peculiaridades

²³ FRASSINETTI, P., *Fabula Atellana*, Genova, 1953, p. 57; POCIÑA PÉREZ, A., El teatro durante la generación de Sila. *Helmántica*, XXVII, *op.cit.*, pp. 293 y ss.; GESINE, M., *Roman Republican Theatre*, *op.cit.*, pp. 169-178.

²⁴ RODRÍGUEZ LÓPEZ, R., en *La violencia contra las mujeres en la Antigua Roma*, *op.cit.*, p. 319, refiere el papel de la mujer en el oficio de mima, a la que consideran en época republicana tardía una mujer libre, sin marido ni casa, en las obras que desarrollaba habían diálogos basado en la vida cotidiana romana, pero de marcado contenido sexual, de hecho, las mimas de forma general actuaban descalzas y se daba el caso de ir despojándose ropa durante la representación, jaleadas y animadas por el público, en comedias que trataba de un marido poco agraciado, una esposa joven desinhibida y pícara que lo engaña de forma reiterada con varios amantes, lo que provocaba hilaridad entre el público a costa de esposo. PENDÓN MELÉNDEZ, E., *Régimen jurídico de la prestación de servicios públicos en Derecho Romano*, *op.cit.*, pp. 378 y ss.; PEREA YÉBENES, S., Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora. *Gerión*, 22, 8, 2024, p. 28.

²⁵ BONARIA, M., *Romani mimi*, Roma, 1965, p. 308; KRIER, J., "Le théâtre gallo-romain découvert en 1985 à Dalheim (Grand-Duché de Luxembourg)". En: LANDES, C. (dir.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles. Actes du colloque de Lattes (1989)*, Lattes, Musée archéologique Henri Prades, 1992. pp. 121-132; MAYER, M., "Para una historia del teatro romano". En: *El teatro romano: la puesta en escena*, *op.cit.*, p. 36; GESINE, M., *Roman Republican Theatre*, *op.cit.*, pp. 178-184.

estructurales y axiológicas de la sociedad romana, configurando un fenómeno diferenciado respecto de su antecedente helénico. La fuente clásica de mayor relevancia para esta cuestión, Tito Livio en *Ab Urbe Condita*, VII, 2, sitúa la génesis del hecho teatral en una práctica de procedencia exógena, introducida desde Etruria y, en menor medida, desde Grecia, cuyo carácter originario fue eminentemente lúdico, sin vinculación inicial con finalidades morales o de educación cívica. De acuerdo con su relato, fueron jóvenes romanos quienes, tomando como referencia las actuaciones de histriones etruscos, comenzaron a imitar y caricaturizar a las personalidades políticas más influyentes de su época en Roma²⁶. Ello confiere a las primeras manifestaciones teatrales un sesgo marcadamente satírico y de crítica social, lo cual explica que, durante el período republicano, la práctica escénica estuviese sometida a censura, tanto en el plano de los contenidos como en el de las formas de representación. Desde una perspectiva historiográfica, esta interpretación ha sido objeto de matización, pues si bien la narración de Tito Livio pone el acento en el componente foráneo y jocoso, parte de la doctrina contemporánea subraya la función integradora y normativa que el teatro pudo desempeñar, incluso en sus fases más tempranas, en la configuración de la cultura política romana²⁷.

²⁶ PENDÓN MELÉNDEZ, E., *Régimen jurídico de la prestación de servicios públicos en Derecho Romano*, op.cit., p. 377 (Nota 1373).

²⁷ BEACHAM, R. C., *The Roman theatre and its audience*, London, 1991, pp. 34 y ss.; FLOWER, H. I., "Spectacle and political culture in the Roman republic". En: *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, Cambridge University Press, 2014, pp. 377-398; GESINE, M., *Roman Republican Theatre*, op.cit., pp. 22-25.

Con el paso del tiempo, estas representaciones fueron evolucionando desde el siglo IV a.C., con un comienzo modesto, sin texto ni verso, únicamente una danza ejecutada al son de una flauta, más tarde la danza se acompañó con versos, hasta que en el 240 a.C. Livio Andrónico añadió argumento a las obras representadas, lo que convirtió al teatro en época republicana en los espectáculos predominantes, por delante del circo, con representaciones de comedia, tragedia, mimo y pantomimo, que variaron su importancia en función de los gustos del público²⁸.

En el ámbito del protocolo que regía las representaciones teatrales, la plena inserción de estas en el sistema cívico-religioso romano determinaba que su desarrollo estuviese sujeto a un conjunto de formalidades jurídicamente institucionalizadas. Entre ellas, resultaba preceptivo que el inicio de las funciones se hallase precedido por sacrificios rituales prescritos por la autoridad competente, generalmente en el marco de los *ludi publici* organizados por magistrados con *imperium* en época republicana. Esta secuencia ceremonial, lejos de constituir un mero preámbulo litúrgico, cumplía una función integradora al reforzar la cohesión de la comunidad

²⁸ PIGANIOL, A., *Recherches sur les jeux romains: notes d'archéologie et d'histoire religieuse*, Strasbourg, 1923, pp. 102 y ss.; HABEL, E., "Ludi publici", *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, col. 610; BIEBER, M., *The history of the Greek and Roman theater*, op.cit., p. 148; BONARIA, M., *Romani mimi*, op.cit., pp. 22 y ss.; MOREL, J. P., La juventus et les origines du théâtre romain. *Revue des Études Latines*, 47, 1969, pp. 208-252; POCIÑA PÉREZ, A., El teatro latino en la época de Augusto. *Helmantica*, XXIV, op.cit., p. 524.; BEACHAM, R. C., *The Roman theatre and its audience*, op.cit., pp. 136 y ss.; MAYER, M., "Para una historia del teatro romano". En: *El teatro romano: la puesta en escena*, op.cit., pp. 35 y ss.; BEARE, W., *I romani a teatro*, Roma, 2008, p. 2; GESINE, M., *Roman Republican Theatre*, op.cit., pp. 188-193.

política en torno a prácticas religiosas compartidas y, simultáneamente, una función normativa, en tanto establecía un orden de inicio y un contenido simbólico reglado que encuadraba la actividad escénica dentro de los valores y códigos reconocidos por Roma.

No obstante, estos sacrificios no fueron una práctica únicamente republicana, sino que tiene raíces en la tradición ritual de la etapa monárquica, en la que, aunque no existía un teatro formalizado era costumbre que las celebraciones públicas en honor a divinidades incluyesen sacrificios como parte indisoluble del culto. Es este el modelo que se trasladó a los *ludi scaenici*, en especial en las representaciones del calendario festivo oficial, como las dedicadas a Júpiter Óptimo Máximo. En el Principado este esquema tuvo continuidad, si bien es el emperador, o en su caso, los magistrados imperiales quienes asumen el papel de garantes de la religión, y el sacrificio que seguía siendo parte del inicio confiere un contenido ideológico al espectáculo, que se alineaba cada vez más con la propaganda imperial. En el bajo Imperio, con las reformas religiosas que lleva el cristianismo el sacrificio pagano desaparece, si bien en ocasiones fue sustituido por otras ceremonias que ya no tenían ese carácter de sacrificio, pero sí de protocolo de inicio de las representaciones, a las que da validación institucional²⁹.

²⁹ A través tanto de fuentes literarias como epigráficas se tiene constancia de toda una serie de ceremoniales y prácticas en la inauguración de los juegos y *ludi scenae*, celebrados en los edificios públicos romanos, estos eran los teatros, así como los espacios de representación como el Foro y los templos de culto imperial, así, el protocolo de los juegos del 17 a.C. es el más completo, los posteriores sólo presentan pequeñas modificaciones, en este se hace referencia a dos tipos de *ludi scaenici*: *los ludi in scaena sine teatro* in

En el mismo orden de ideas, fue producto de su evolución la duración de los espectáculos teatrales, lo que revestía importancia social y económica, ya que durante estos *ludi* se suspendía toda actividad profesional, comercial y pública. Desde su inicio con unas pocas representaciones teatrales a los cuatro días a partir del 213 a.C., tiempo que fue aumentando a medida que lo hacía la magnificencia de los juegos, de manera que a finales del siglo III a.C. no debían ser más de doce, hasta que al inicio del Principado de los setenta y siete días programados para los juegos públicos, cincuenta y seis se dedicaban a funciones teatrales; no obstante, debido a su rivalidad con el circo a partir de esta etapa el porcentaje disminuyó a favor de los juegos circenses³⁰.

Campo y los ludi latini in teatro in Campo, BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena*, op.cit., p. 42; BEACHAM, R. C., *The Roman theatre and its audience*, op.cit., pp. 156 y ss.; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O., "El teatro romano de Itálica: estudio arqueoarquitectónico". En: *Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, 43, 2004, pp. 332 y ss.; FLOWER, H. I., "Spectacle and political culture in the Roman republic". En: *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, op.cit., pp. 377-398; ARREDONDO, P., Los deportes y espectáculos del Imperio Romano vistos por la literatura cristiana. *Foro de Educación*, 10, 2008, pp. 265-280; GESINE, M., *Roman Republican Theatre*, op.cit., pp. 72-75. Tertuliano, Sobre espectáculos, 7-9; *Lactancio, Lucio Celio Firmiano*, Instituciones, I, 20, 10; VI, 20; 27, 28; 12, 39; Tito Livo *Ab Urbe Condita* VII, 2; Dion Casio 51, 22; Suetonio, *De vita duodecim Caesarum: Vida de Augusto*, 43; C.Th. 1, 176.

³⁰ GUILLEMIN, A.M., *Le public et la vie littéraire à Rome*, Les Belles Lettres, Collection d'études latines, série scientifique XIII, Paris, 1937, pp. 52 y ss.; BEARE, W., *The Roman Stage. A short History of latin drama in the time of the Republic*, London, 1950, pp. 2 y ss.; BEACHAM, R. C., *The Roman theatre and its audience*, op. cit., pp. 136 y ss.; POCIÑA PÉREZ, A., Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios. *Helmántica*, XXVI, 1975, pp. 483-494; BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena*, op.cit., pp. 43 y ss.; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis*, 16, 2017, pp. 22-30.

En lo que respecta a la arquitectura destinada a las representaciones teatrales, la ciudad de Roma se dotó tarde de edificios estables para este fin. En sus fases iniciales, las exhibiciones dramáticas se desarrollaban en espacios públicos de uso multifuncional, como el *Circus Maximus*, los foros o las explanadas situadas ante los templos en honor de cuyas divinidades se celebraban los *ludi scaenici*. Estas representaciones se realizaban sobre estructuras escénicas de carácter temporal, generalmente construidas en madera, cuya instalación y financiación se hallaban bajo la competencia de los magistrados encargados de la *cura ludorum* en el marco de los juegos públicos. La ausencia de teatros permanentes en Roma durante buena parte de la República obedeció, en gran medida, a la oposición del Senado, que percibía el riesgo de que un edificio fijo para espectáculos fomentase costumbres consideradas contrarias a los *mores*³¹.

No será hasta el 179 a.C., cuando se pudo encontrar en Roma un modesto teatro, con unas sencillas gradas de madera, ante las que se montaba una escena temporal, con los espectadores puestos en pie³².

³¹ Tito Livio, *Ab Urbe Condita* VII, 2; Valerio Máximo, *Facta et Dicta Memorabilia*, II, 4, 2.

³² POCIÑA PÉREZ, A., Los espectadores, la *lex Roscia Theatralis*, y la organización de la *Cavea* en los Teatros Romanos. *ZEPHYRUS*, 26-27, 1976, p. 436; GROS, P., *L'architecture romaine. Les monuments publics*, vol. 1, Paris, 1996, pp. 267-287; BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena, op.cit.*, pp. 45 y ss.; SEAR, F., *Roman Theatres: An Architectural Study*, Oxford, 2006, pp. 48 y ss.; BEACHAM, R. C., *The Roman theatre and its audience, op.cit.*, pp. 59 y ss.; WALLACE-HADRILL, A., *Rome's Cultural Revolution*, Cambridge, 2008, pp. 29 y ss.; GESINE, M., *Roman Republican Theatre, op.cit.*, pp. 55-68; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis, op.cit.*, pp. 11-21. Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, 36, 115-120.

En el año 154 a.C., los censores Valerio Mesala y Casio Longino comenzaron a construir el primer teatro permanente, en una ladera del Palatino, pero por decisión senatorial se hizo destruir bajo el pretexto de preservar la sobriedad y evitar la ociosidad de la ciudadanía, al tiempo que se prohibió la construcción de localidades fijas para contemplar las representaciones, o *subsellia*, en un radio de una milla en torno a Roma, decisión que podría venir motivada por razones de seguridad, tratando de evitar incendios en estas construcciones de madera, o bien, por motivos políticos, a fin de impedir que los teatros se convirtieran en focos de agitación democrática, como había ocurrido en Grecia³³.

Será Pompeyo Magno en el año 55 a.C. el que, recurriendo al subterfugio legal de incluirlo en el proyecto del templo de *Venus Victrix*, conseguirá edificar el primer teatro permanente que llevará su nombre en el Campo de Marte. Su construcción tuvo carácter triunfal y de ofrenda a la ciudad, financiado con su propio botín de guerra para conmemorar sus victorias en las guerras de Ponto, Bithynia y Syria. Para cumplir con las normas vigentes en esa época fue presentado como una escalera al templo que se encontraba en la parte superior de las gradas³⁴. Tenía una cabida inicial para 10.000

³³ Sobre esta prohibición RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O., en "El teatro romano de Itálica: estudio arqueoarquitectónico". En: *Fundación Pastor de Estudios Clásicos, op.cit.*, p. 310, afirma que sólo afectaba a Roma, ya que fuera de esta, en la Península Itálica se han documentado teatros estables de fechas anteriores enmarcados dentro de la tradición greco-helenística, incluso es posible que en época republicana en ciudades lo suficientemente romanizadas de Hispania se hubiera contado con teatros pétreos, si bien, en Roma no es hasta Augusto cuando el teatro cobra sentido como elemento indispensable de monumentalización urbana, según las nuevas funciones que asume.

³⁴ POCIÑA PÉREZ, A., Los espectadores, la *lex Roscia Theatralis*, y la

espectadores, ampliado posteriormente mediante la construcción de un enorme pórtico cuadrado detrás de la escena con jardines, esculturas y tabernas, asimismo contaba con una amplia sala de reuniones presidida por la estatua de Pompeyo.

Constituyó el mayor teatro erigido en Roma y uno de los más suntuosos de su arquitectura pública, su construcción marcó un hito en la evolución y en la concepción arquitectónica del espacio escénico público romano. A nivel institucional y jurídico también provocó un cambio en la historia jurídico-institucional de la ciudad, que hasta el momento vetaba la edificación de teatros permanentes, así, como señala Plinio el Viejo, en *Historia Natural* 36,113, no hubo en Roma nunca un teatro hasta que Pompeyo el Grande los construyó, aun con forma de templo³⁵, y, en la misma línea, Tertuliano en *Sobre espectáculos*, 10, 5 subraya el carácter instrumental de esta construcción sacra para legitimar el teatro al afirmar que fue Pompeyo el Grande el primero en erigir un teatro en Roma, uniendo con unas escaleras a modo de gradas el templo de *Venus Victrix* y la escena³⁶, y de esta forma logro eludir la prohibición³⁷.

Detrás de una edificación tan imponente podemos encontrar los motivos personales que llevaron a Pompeyo a llevar a cabo tal acto de generosidad, en primer lugar, el prestigio personal que adquiriría

organización de la *Cavea* en los Teatros Romanos. *ZEPHYRUS*, 26-27, *op.cit.*, pp. 435 y ss.

³⁵ Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, 36, 113.- *Theatrum lapideum Romae numquam fuit, donec Cn. Pompeius Magnus extruxit, et id quidem ad templi formam.*

³⁶ Tertuliano, *Sobre espectáculos*, 10, 5.- *Pompeius Magnus primus theatrum Romae posuit, sub templo Veneris Victricis gradus eius ad scaenam conlocans.*

³⁷ El Teatro de Pompeyo sirvió seguramente como ejemplo arquitectónico para el tratado de Vitrubio, *Vitr.* 5, 6, 1; 5, 6-5, 8; 6, 5, "*De architectura*", obra fundamental para el estudio de la arquitectura de los teatros.

con ello, ya que con esto consolidaba su imagen como vencedor en las campañas militares orientales y se presentaba como un benefactor, también a nivel político le servía de propaganda al lograr reunir al pueblo en espectáculos gratuitos, ganando apoyos futuros, y por último, marcaba distancia frente a otros líderes locales de su época como Craso o César.

Más tarde, el teatro Balbo fue construido por el rico gaditano Cornelio Balbo a sus propias expensas, amigo y protegido de Augusto, en el 13 a.C. en el Campo de Marte, fue el más pequeño de los teatros de su época, con capacidad para 7.700 espectadores, pero también el más lujoso con sus columnas de ónice de 32 pies que causaron admiración en su época, y su pórtico monumental que servía de zona de paseo y sombra, también tuvo finalidad de ofrenda triunfal a Roma, ya que se construyó para conmemorar su victoria sobre los Garamantes en el 19 a.C., así como poner de relieve la figura pública de Balbo³⁸.

En este caso, las motivaciones que subyacen en la promoción de esta construcción pueden explicarse, en primer lugar, por la gratitud personal hacia Augusto, dado que Lucio Cornelio Balbo, originario de Gades, había recibido del *Princeps* tanto la ciudadanía romana

³⁸ GATTI, G., "Il teatro e la Crypta di Balbo in Roma". En: *Mélanges de l'École Française de Rome*, 91-1, 1979, pp. 237-313; GUIDOBALDI, F., Il teatro di Balbo: storia e archeologia di un monumento augusteo. *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 95, 1994, pp. 7-62; MONTERROSO CHECA, A., *Theatrum Pompei*. Forma y arquitectura. *ROMULA*, 5, 2006, pp. 27-58; SEAR, F., *Roman Theatres: An Architectural Study*, *op.cit.*, pp. 11-23; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis*, *op.cit.*, pp. 12-13-21 (nota 16); AZAUSTRE FERNANDEZ, M. J. Una aproximación a la fiscalidad sobre la vivienda en Roma. *RIDROM. Revista Internacional de Derecho Romano*, 31, octubre de 2023, pp. 1-65.

como el acceso a las más altas magistraturas. Este ascenso, excepcional para un provincial y característico de la condición de *homo novus*, comportaba una notable proyección social y política. A ello se añadía el valor jurídico e institucional de la *inscriptio* conmemorativa, elemento que no solo identificaba al promotor de la obra, sino que lo vinculaba de forma permanente con el edificio, otorgándole visibilidad en el espacio urbano. Finalmente, su liberalidad contribuyó a estrechar vínculos con la élite augustea, a la vez que embellecía y monumentalizaba la metrópolis³⁹.

Alrededor de los años 17 al 13 a.C. Augusto erigió el Teatro de Marcelo en memoria de su sobrino y yerno Marco Claudio Marcelo, fallecido prematuramente en el año 23 a.C., con este gesto el *Princeps* conjugaba la conmemoración dinástica con su política de monumentalización de Roma. El proyecto tenía antecedentes en la iniciativa de Julio César, quien en el año 46 a.C. había comenzado las obras en el sector meridional del Campo de Marte, próximo al Capitolio, pero cuya ejecución quedó interrumpida tras su asesinato en el 44 a.C.⁴⁰.

Respecto a su arquitectura, Plinio el Viejo señala la magnificencia del conjunto y su carácter emblemático dentro de la arquitectura romana⁴¹, en su planta semicircular, constaba originalmente con tres órdenes superpuestos y una altura aproximada de treinta metros, con una cabida estimada de 15.000 espectadores. Su emplazamiento,

³⁹ MEYER, E.A., Explaining the Epigraphic Habit in the Roman Empire: The Evidence of Epitaphs. *The Journal of Roman Studies*, 80, 1990, pp. 74 y ss. Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, 36, 121; Dion Casio, 54, 24.

⁴⁰ Dion Casio, 54, 26, 1.

⁴¹ Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, 8, 20.

entre el Tíber y el Foro Holitorio, respondía tanto a criterios urbanísticos como religiosos, pues la *cavea* estaba consagrada al culto de Apolo, divinidad tutelar de Augusto, lo que dotaba a parte de su estructura de carácter sacro y condicionaba su régimen jurídico, la administración del espacio y el calendario de representaciones⁴².

El teatro sufrió daños significativos a causa de un incendio en época imperial, siendo restaurado por Vespasiano, lo que confirma su inclusión entre las obras públicas bajo tutela y financiación estatal⁴³.

En la actualidad, es el único teatro de época romana conservado en pie en la ciudad de Roma, aunque solo parcialmente, debido a transformaciones urbanas posteriores.

En esta ocasión, los motivos de Augusto como promotor de la construcción entran en la política de propaganda del nuevo sistema legislativo y político que había impuesto en Roma, con esta obra pretendía reforzar la imagen dinástica mediante su dedicatoria a un miembro de la familia imperial, a la vez que declaraba su continuidad con César, su padre adoptivo, que había diseñado el proyecto décadas antes, al presentarse como su heredero y cumplidor de su legado. Por último, un concepto creado y desarrollado en esta época, la *Pax Augusta* se relaciona con este tipo de construcciones monumentales, ya que Augusto presentó esta paz como un logro casi divino, fruto de su liderazgo, y gracias a la estabilidad, cultura y

⁴² Suetonio, *De vita duodecim Caesarum*: Vida de Augusto, 29.

⁴³ REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis*, *op.cit.*, p. 13. Suetonio, *De vita duodecim Caesarum*: Vida de Vespasiano, 19.

prosperidad en Roma que proporcionaba fue posible realizar las obras e inaugurar este teatro⁴⁴.

Como puede apreciarse, en las tres construcciones teatrales más relevantes de Roma de finales de la República y los primeros tiempos del Principado concurrían una serie de motivaciones comunes por parte de sus promotores-benefactores.

En primer lugar, la búsqueda de la gloria personal, garantizada mediante la inscripción del nombre del patrocinador en piedra, práctica habitual en las obras públicas romanas, que no solo aseguraba su memoria para la posteridad, sino que constituía un acto auto-promoción según las prácticas de *evergetismo* descritas por

⁴⁴ La llegada al poder de Augusto supuso, además de una reconfiguración institucional del Estado romano, la implementación de un amplio programa de regeneración moral fundamentado en la restauración de los *mos maiorum*, especialmente a partir del año 19 a.C. Esta agenda moral tuvo una clara proyección en la regulación de los espectáculos públicos, utilizados como herramienta de orden social. Entre las medidas más significativas se encuentran la ordenación jerárquica del público en las gradas, que institucionalizaba la estratificación social; la separación entre hombres y mujeres en el anfiteatro; la prohibición de asistencia de mujeres a certámenes atléticos; así como la exclusión de quienes se presentaran con una indumentaria considerada inapropiada. Estas disposiciones reflejan la voluntad del nuevo régimen de Augusto de instrumentalizar el ámbito lúdico como medio de control normativo y reafirmación del orden moral y social. Suetonio, *De vita duodecim Caesarum: Vida de Augusto*, 44; CLEVELLÉVÊQUE, M., *L'Empire en jeux: espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris, 1984, pp. 156-157; BEACHAM, R. C., *The Roman theatre and its audience*, *op.cit.*, p. 167; PARKER, H.N., "The Observed of All Observes spectacle, applause and cultural poetics in the Roman Theater audience". En: BERGMANN, B., and KONDOLEON, C., (eds.) *The art of ancient spectacle*, Washington: National Gallery of Art, 1999, pp. 163-179; RODRÍGUEZ, O., "El espacio teatral y su regulación jurídica en época romana: estructura y legislación", *CuPAUAM*, *op.cit.*, p. 82; DÍAZ-BAUTISTA CREMADES, A., Propaganda política en el teatro romano de Cartagena. La fundamentación del poder de Augusto a través de la imagen. *RIDROM. Revista Internacional de Derecho Romano*, vol. 1, nº 7, octubre de 2011, pp. 493-517.

Veyne⁴⁵ donde el benefactor se insertaba materialmente en el paisaje monumental de la ciudad.

En segundo término, la finalidad propagandística resultaba esencial. Un desembolso económico de tal magnitud en beneficio del pueblo proyectaba un mensaje inequívoco de poder, generosidad y legitimidad política. Como recuerda Cicerón en *Pro Murena*, 76, la *liberalitas* y la *magnificentia* eran virtudes cívicas que reforzaban la autoridad moral del magistrado o particular que financiaba la obra⁴⁶. En tercer lugar, la competencia aristocrática desempeñaba un papel determinante, pues en Roma se vivía una auténtica carrera para emprender y culminar la obra más grandiosa, lo que a su vez reforzaba la jerarquía social y la reputación del benefactor⁴⁷.

Por último, se aprecia en estas actuaciones un estrecho vínculo entre religión y legalidad. Como ha quedado establecido anteriormente, desde la perspectiva del *ius sacrum*, la edificación de un teatro podía ser jurídicamente justificada si se vinculaba a un templo o culto determinado, al pasar a formar parte de un complejo sacro-festivo amparado por el derecho público religioso. De este modo, la función escénica quedaba integrada en el marco de los juegos escénicos asociados a festividades religiosas, legitimando así la construcción conforme al *mos maiorum*.

⁴⁵ VEYNE, P., *Le pain et le cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, 1976, pp. 29 y ss.

⁴⁶ Cicerón, *Pro Murena*, 76.- *Odit populus Romanus privotam luxuriam, publicam magnificentiam diligit; ...*

⁴⁷ Dion Casio, 53, 27, 1, da testimonio de este fenómeno al señalar que muchos senadores rivalizaban con el emperador y entre sí en la suntuosidad de los espectáculos y edificios.

Estos tres teatros del Campo de Marte definieron las características del modelo teatral romano, así como también fueron el ejemplo del teatro que llega a las provincias⁴⁸. Todos ellos reflejan en su morfología las pautas marcadas por dos textos legales, la *Lex Roscia Theatralis* del año 67 a.C., con sus posteriores enmiendas y ampliaciones de la *Lex Iulia Theatralis*, que formaba parte de las

⁴⁸ Las ciudades fueron los grandes centros de la civilización romana, donde se construían edificios públicos para los diferentes servicios y actividades, normalmente en el Foro. En estas, los edificios teatrales se convirtieron desde los inicios del Principado en elementos urbanísticos habituales y unos de los puntos fundamentales en torno a los que debía articularse la trama urbana. Muchas nuevas ciudades reservaron dentro de sus murallas grandes parcelas para acoger el edificio del teatro, que debido a su volumen dominaba la fisonomía urbana, sirvan como ejemplo, *Tarraco, Cartago Nova, Caeseraugusta, Gades, Emerita Augusta y Olisipo*, entre otras. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O., "El teatro romano de Itálica: estudio arqueoarquitectónico". En: *Fundación Pastor de Estudios Clásicos, op.cit.*, pp. 307 y ss.; HOLGADO REDONDO, A., "Teatro y público en la Roma antigua", *Actas del Simposio "El teatro en la Hispania romana" Institución Cultural Pedro de Valencia*, Badajoz, 1982, pp. 1-14; MARINER BIGORRA, S., "El teatro en la vida de las provincias de Hispania". En: *Actas del Simposio "El teatro en la Hispania romana" Institución Cultural Pedro de Valencia*, Badajoz, 1982, pp. 15-24; HAUSCHILD, T., "La situación urbanística de los teatros romanos en la Península Ibérica". En: *Actas del Simposio "El teatro en la Hispania romana" Institución Cultural Pedro de Valencia*, Badajoz, 1982, pp. 95-98; ALARCÁO, J., "O teatro romano de Lisboa". En: *Actas del Simposio "El teatro en la Hispania romana" Institución Cultural Pedro de Valencia*, Badajoz, 1982, pp. 287 y ss.; FRIEDLAENDER, L., *La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma, desde Augusto hasta los Antoninos* (traducción Rocés, W.), México-Buenos Aires, 1982, pp. 606 y ss.; DIOGO, A.M., "O teatro romano de Lisboa. Noticia sobre as actuais escavações". *Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 1993, pp. 217 y ss.; NOGALES BASSARATE, T., *Ludi romani: espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 25 y ss.; "El Teatro Romano de Augusta Emerita". En: *El Teatro Romano. La puesta en escena*, Zaragoza, 2003, pp. 63 y ss.; DURÁN CABELLO, R. M., *El teatro y el anfiteatro de Augusta Emerita: contribución al conocimiento histórico de la capital de Lusitania*, Madrid, 2004, pp. 55 y ss.; SEAR, F., *Roman Theatres: An Architectural Study, op.cit.*, pp. 54 y ss.; VV.AA. (Coord.) BERNAL, D.-ARÉVALO, A., "El *Theatrum Balbi* de Gades", *Actas del seminario El teatro romano en Gades, una mirada al futuro*, Cádiz, 2011, pp. 27 y ss.

transformaciones sociales establecidas por Augusto; esta regulación estuvo vigente, hasta al menos, el siglo II d.C., si bien, como afirma la doctrina algunas indicaciones de estas, en concreto las referidas a la reserva de asientos por clases en la *cavea* --*ima cavea*, *media cavea* y *summa cavea*-- no se respetó de forma generalizada, ya que ocupar un asiento en un lugar u otro era una demostración pública de posición, por lo que era práctica común intentar ocupar un lugar no adecuado a tu posición social⁴⁹.

⁴⁹ Entre las normas de la *Lex Roscia* y la *Lex Iulia de Theatralis* destaca la reserva de las catorce primeras gradas del Teatro de Pompeyo a la clase ecuestre, con accesos exclusivos, siendo la *ima cavea* del Teatro Pompeyo la primera materialización pétreo de la ley *Roscia*, ya que dicho espacio estaba dividido en veintisiete filas de gradas, y a las primeras catorce desembocaban seis *vomitoria*. Posteriormente, Augusto reformo el complejo pompeyano diseñando una organización jerárquica reservando puestos en las gradas a los distintos grupos sociales: el primer tramo para los caballeros, los soldados que habían ganado la corona cívica y los *XX viri*, el segundo para los soldados y veteranos, los hombres casados, los *pueri praetextati*, y sus pedagogos. POCIÑA PÉREZ, A., Los espectadores, la *lex Roscia Theatralis*, y la organización de la *Cavea* en los Teatros Romanos. *ZEPHYRUS*, 26-27, *op.cit.*, p. 435; RAWSON, E., *Discrimina ordinum: the lex Iulia theatralis*. *Papers of the British School at Rome*, 55, 1987, pp. 83 y ss.; MONTERROSO CHECA, A., *Theatrum Pompei*. Forma y arquitectura. *ROMULA*, *op.cit.*, p. 37; RODRÍGUEZ GUTIERREZ, O., El espacio teatral y su regulación jurídica en época romana: estructura y legislación. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 27, 2001, pp. 79 y ss.; CANOBBIO, A., *La lex Roscia Theatralis e marziale: il ciclo del libro V*, Como, 2002, pp. 11 y ss.; SCAMUZZI, U., *Studio sulla lex Roscia Theatralis*. *Rivista di Studi Classici*, 17, 1969, pp. 133-165 y 259-319; *Studio sulla lex Roscia Theatralis*. Parte seconda. *Rivista di Studi Classici*, 18, 1970, pp. 5-53 y 374-442; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis*, *op.cit.*, pp. 17-20; PARRA, M.D., *La lex iulia theatralis*. Organización de la *cavea* en el Teatro Romano de Cartagena, *Revista General de Derecho Romano*, *op.cit.*, p. 6. Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, 7, 30; 33, 8; Suetonio, *De vita duodecim Caesarum*: Vida de Augusto, 14; 34, 44; 53; Tito Livio XXXIV, 44; XCIX; Tácito, *Annales* XIV, 20; Cicerón, *Pro Murena*, 19, 40; *Philippicas*, II, 18; Dion Casio, 36, 40; Horacio, *Epístolas*, 1, 1; Juvenal *Sat.* III, 153-159; XIV, 315-324; Plutarco, *Cicero*, 13; *Velleius Paterculus*, II, 32.

En el contexto social romano, la promoción y financiación de los teatros era una inversión política, que proporcionaba al individuo que lo impulsaba ciertas ventajas merecedoras de un dispendio económico muy importante. Estos beneficios se centraban en obtener popularidad mediante la organización de espectáculos gratuitos para el pueblo, lo que implicaba la competencia con otros sujetos de su mismo nivel, *nobilitas* contra *nobilitas*, que podía quedar grabado en la memoria de manera eterna mediante las inscripciones en piedra en las construcciones financiadas. A estas utilidades hay que añadir que esta actividad tenía un componente ideológico, ya que era práctica común asociar las obras realizadas a divinidades, o a victorias militares propias del impulsor del proyecto e incluso podía servir de refuerzo positivo de las cualidades de su linaje, por último, pero no menos importante, con ella se ejercía un control social al ofrecer ocio masivo en espacios vinculados al poder del promotor.

Sobre esta idea, Zanker⁵⁰ sostiene como idea principal a favor de las motivaciones expuestas que la arquitectura pública en la etapa tardo-republicana y augustea eran un medio de comunicación política que combinaba mensajes visuales, religiosos y culturales que servían para consolidar el poder del promotor.

Los puntos clave de esta tesis se fundamentan en que el teatro como espacio de masas era un buen escaparate para la *auctoritas* del promotor, pues cuando la construcción del edificio se asociaba a alguna divinidad se ahondaba en la idea de legitimidad, así como se

⁵⁰ ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, pp. 90 y ss.

favorecía la conexión entre un espacio físico, el edificio teatral, y los valores religiosos y tradicionales.

Estas ideas son interpretadas de forma certera por Augusto, que transformó la arquitectura en un instrumento de cohesión política donde la ostentación material reforzaba su régimen político como garante de la paz y la prosperidad de Roma, es la denominada *Pax Augusta*. Al igual que realizó su amigo y colaborador Balbo, que extiende el programa de Augusto entre sus aliados y protegidos, además de servir a sus intereses al aumentar el prestigio imperial a la elite provincial.

En este mismo orden de ideas, Gros⁵¹ afirma que la arquitectura romana monumental fue un campo de competencia entre las élites, que se fundamentaba en el evergetismo tradicional a favor de lo público de esta clase social, pero cargado de intencionalidad política. Por esto, si centramos la idea en el teatro, elegir correctamente su lugar y tamaño era parte de la estrategia, cuanto mayor visibilidad, integración en el espacio urbano, y mejor accesibilidad masiva hacía que se multiplicara el impacto político, ya que los teatros no son solo un lugar de ocio para el pueblo, sino que se conformaban como plazas cívicas, en los que es visible la jerarquía social y se refuerza la presencia del promotor-benefactor.

En los teatros del Campo de Marte se puede observar esta idea en el desafío de Pompeyo al impulsar un teatro permanente a pesar de la prohibición legal; en el teatro de Marcelo se legitima la dinastía de

⁵¹ GROS, P., *L'architecture romaine. Les monuments publics*, vol. 1., *op.cit.*, pp. 267-287.

Augusto, consolidando el nuevo orden político; con el teatro de Balbo se produce el ascenso social a la élite de un hispano, un *homo novus*, Sobre esta cuestión, Beacham⁵² presenta su teoría en la que pone el énfasis en la audiencia de los teatros romanos más que en la edificación al afirmar que eran un espacio de construcción simbólica de poder, en los que la audiencia era una masa política que recibía mensajes, rituales y propaganda. El promotor del teatro controlaba no solo el edificio que había financiado, sino la experiencia del espectador, pues a pesar de la legislación al respecto su responsabilidad alcanzaba a los espectáculos, la distribución de asientos, la ornamentación y las inscripciones; así, en opinión de este autor se producía un momento de comunión entre el poder y el pueblo, que otorgaba su apoyo político a través de la gratitud y la admiración, ya que todo el entorno era un recordatorio tanto físico como emocional del promotor-benefactor.

Esta afirmación se puede observar en el teatro de Pompeyo, general victorioso de Roma y un benefactor del pueblo, en el teatro de Marcelo, en el cual Augusto pone de manifiesto la *pietas* familiar y la grandeza imperial de su dinastía y, por último, en el teatro Balbo encontramos la construcción de una identidad pública, que refuerza su posición en Roma y su prestigio en Gades.

En esta misma línea interpretativa, Díaz-Bautista⁵³ ha puesto de relieve que el teatro romano, especialmente en época augustea, actuó

⁵² BEACHAM, R. C., *The Roman theatre and its audience, op.cit.*, pp. 34 y ss.

⁵³ DÍAZ-BAUTISTA CREMADES, A., Propaganda política en el teatro romano de Cartagena. La fundamentación del poder de Augusto a través de la imagen. *RIDROM. Revista Internacional de Derecho Romano, op.cit.*, pp. 496 y ss.

como un eficaz instrumento de propaganda política a través de un lenguaje simbólico y visual accesible a una audiencia masiva. La arquitectura teatral, su ornamentación y el marco ritual de los espectáculos permitían vehicular mensajes ideológicos destinados a legitimar el nuevo orden político, integrando religión, poder y cultura en una experiencia colectiva que reforzaba la *auctoritas* del *Princeps* ante el pueblo.

2.- Financiación del teatro romano y su influencia en la política romana

Del uso público de los teatros, sus orígenes en Roma, la *Lex Roscia Theatralis* y la *Lex Iulia Theatralis* se puede extraer la influencia de la dinámica política en esta expresión cultural cuando, a partir de la República, se consolida como un punto de encuentro de los ciudadanos y no ciudadanos que participaban en los espectáculos, en los que cumplían un ritual social y cultural, por lo que resulta un instrumento cognoscitivo de primer orden del modo de vida de los romanos.

Esta idea se puede encontrar en fuentes literarias romanas cuando sostienen que el teatro constituía una representación de la sociedad romana y, por tanto, factible de utilización política sobre todo a partir del siglo I a.C., así lo afirma Cicerón en *Philippicas* I, 36-37.

En estos fragmentos, Cicerón en su discurso por el asesinato de Cesar afirma que en su época había hombres públicos recibidos en el teatro con aplausos o silbidos, e incluso que había quien tenía miedo de ir

al teatro por temor a un recibimiento adverso que mermara su popularidad, pues de las manifestaciones populares en estos actos públicos se podían observar muestras claras del sentir popular aun en forma de aplauso o clamor popular, critica asimismo a los que subestimaban este sentir, así como distingue entre simples reacciones, como eran los aplausos, y un verdadero juicio colectivo real del pueblo, que debía ser tomando en consideración por las elites gobernantes. Sobre esta cuestión también se puede destacar el texto de Horacio en Epístolas, 2, 1, 197-198.- "*Spectaret populum ludis attentius ipsis, ut sibi praebentem nimio spectacula plura*", en el que llama la atención sobre el público en los juegos, que con la desmesura en su comportamiento causaba más asombro que las rarezas que se mostraran en el propio espectáculo⁵⁴.

Esta vertiente social del teatro romano como manifiesto de la opinión pública tuvo su reflejo en su doble modelo de financiación, público y privado, como construcción que formaba parte del *opus publicum*, término que designaba a las obras construidas en beneficio del pueblo romano, ejecutadas por contratistas, *redemptores*, bajo control de magistrados como los censores o ediles⁵⁵.

⁵⁴ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O., El espacio teatral y su regulación jurídica en época romana: estructura y legislación. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, op.cit., p. 79; MELCHOR GIL, E., "Teatro y evergetismo en la Hispania Romana". En: *Jornadas sobre Teatros Romanos en Hispania*, Córdoba, 2002, pp. 57-80; BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena*, op.cit., p. 50; BRAMANTE, M. V., *Patres, filii e filiae nelle commedie di Plauto Diritto e Teatro in Grecia e a Roma*, Milano, 2007, p. 96; PARRA, M.D., *La lex iulia theatralis*. Organización de la *cavea* en el Teatro Romano de Cartagena. *Revista General de Derecho Romano*, op.cit., p. 2.

⁵⁵ A este respecto, HUMBERT, G., en "*Opera publica*", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaine*, (DAGR), vol. 4, 1, Graz, 1969, p. 25, sostiene que *opera*

En la edificación de los teatros, así como en su función social y política, tuvo especial relevancia la iniciativa privada en la financiación de las obras públicas, ya que las rentas de sujetos particulares fueron una fuente primordial en su construcción y restauración. Dos razones sostienen tal afirmación, por un lado, el desarrollo económico que experimenta Roma desde los últimos tiempos de la República y en el Imperio, en especial en los órdenes senatorial, ecuestre y por parte de los libertos, a lo que hay que añadir el sentido patriótico o religioso de algunos ciudadanos⁵⁶.

No obstante, estas subvenciones a título gratuito podían surgir de un cierto espíritu de liberalidad, pero sobre todo traían su causa del deseo por la fama que otorgaba al individuo que las efectuaba, lo que las convirtió en una fuente de financiación muy importante de obras públicas por príncipes y particulares acaudalados.

A este respecto, durante la República existen distintos testimonios que afirman la popularidad de determinados individuos a raíz de estas contribuciones a las obras públicas que beneficiaban al pueblo, lo que les reportaba honores y beneficios, como es el caso de

publica designa tanto los trabajos públicos que interesan al Estado, como los que conciernen a una ciudad en especial. Sobre esta cuestión, DE RUGGIERO, E., *Lo Stato e le opere pubbliche in Roma antica*, Torino, 1925, p. 147; PHARR, C., *The Theodosian Code and Novels and the Sirmondian Constitutions. A translation with commentary, glossary, and bibliography*, Princeton, 1952, p. 592; PAGLIANI, M. L., Note alla lettura di Cod. Theod. XVI 27, 28, 31. *Archivio Giuridico*, 198, 1980, p. 75; BLANCH, J. M., La concesión de obras públicas y su financiación en el Derecho romano. *Revista General de Derecho Romano*, 8, 2007, pp. 3 y ss.; MALAVÉ OSUNA, B., *Régimen Jurídico Financiero de las obras públicas en el Derecho Romano tardío: los modelos privado y público de financiación*, Madrid, 2007, pp. 59 y ss. D. 50, 10; C. 8, 12.

⁵⁶ MALAVÉ OSUNA, B., *Régimen Jurídico Financiero de las obras públicas en el Derecho Romano tardío: los modelos privado y público de financiación*, op.cit., pp. 65 y ss.

Pompeyo o Balbo, en consecuencia, aquellos ciudadanos que tenían un objetivo en el ámbito político, o público, empleaban parte de su fortuna en el esfuerzo económico que suponía construir y poner al servicio de sus conciudadanos costosas edificaciones⁵⁷.

Esta idea se podía observar en las normas de la legislación que regulaba las obras financiadas por particulares que otorgaba el derecho a inscribir sobre esta el nombre del benefactor, así como la cantidad empleada, incluso en obras que salían de la esfera privada para pasar a formar parte de los bienes de titularidad estatal. En este sentido, muchas de estas obras públicas incorporaban inscripciones con fórmulas como *sua pecunia fecit*, con el propósito de dejar constancia de que no se trataba de una construcción financiada con fondos estatales, lo que, a su vez, permitía eludir la necesidad de obtener autorización imperial. Llegado el Imperio estas contribuciones seguían siendo un medio imprescindible de financiación de obras públicas, lo que se puede afirmar a pesar de la fragmentación de las fuentes⁵⁸.

⁵⁷ PLUTARCO, *Vidas Paralelas, Vida de Pompeyo*, vol. 6, Madrid, 1985; ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, *op.cit.*, pp. 95 y ss.; WALLACE-HADRILL, A., *Rome's Cultural Revolution*, *op.cit.*, pp. 75 y ss.; DAVIES, P. J. E., *Architecture and Politics in Republican Rome*, Cambridge University Press, 2017, pp. 183 y ss. Cicerón, *De Imperi Cn Pompei*.

⁵⁸ Esta regulación sobre las inscripciones era rígida en su aplicación, de tal manera que establecía sanciones en el supuesto de incumplirla, tanto a particulares como a gobernadores. D'ORS, A., *Epigrafía jurídica de la España Romana*, Madrid, 1953, pp. 23 y ss.; LE GLAY, M., "Épigraphie et Théâtre". En: LANDES, C. (dir.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles. Actes du colloque de Lattes (1989)*, Lattes, Musée archéologique Henri Prades, 1992. pp. 209-221; HUMBERT, G., "Opera publica", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaine*, (DAGR), *op.cit.*, pp. 204 y ss.; VEYNE, P., *Le pain et le cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, *op.cit.*, pp. 26 y ss.; AMMIEN, M., *Histoire*, tomo V, *Livres XXVI-XXVIII*. Traducido y comentado por MARIÉ, M.A., Paris: Les Belles Lettres, 1984, p. 238 (nota 175).

Estas prácticas evergéticas, esto es, las donaciones, construcciones o servicios que los ciudadanos ricos, en especial magistrados o elites locales, ofrecían voluntariamente a su comunidad como una muestra de generosidad y responsabilidad cívica no eran un instituto propio del *ius civile*, pero sí formaban parte del sistema jurídico de las ciudades romanas como manifestación de los *munera voluntaria*. Por ello eran registradas en actas municipales, como forma de garantía o reconocimiento legal, y generaban efectos públicos reconocidos por el *ordo decurionum*, como inscripciones honoríficas, exenciones fiscales parciales y el acceso a patronazgos oficiales, de esta manera, adquirirían un valor público y casi normativo, además de cumplir con su función de reforzar el prestigio personal y de la familia del donante⁵⁹.

El marco legal indirecto de estas acciones evergéticas se podía encontrar en las normativas locales que regulaban la vida municipal como la *Lex Iulia municipalis* del 45 a.C., y parece que se mantienen al menos durante las dos primeras décadas del siglo III⁶⁰. Si bien, en el

D. 50, 8, 4; D. 50, 10, 2; D. 50, 10, 3; D. 50, 10, 4; D. 50, 10, 7; C.Th. 15, 1, 31 (=en C. 8, 11, 10).

⁵⁹ Sobre esta cuestión, ABASCAL PALAZÓN, J. M., en "A propósito de la autorrepresentación epigráfica de las élites urbanas del occidente romano". En: *Autorretratos: la creación de la imagen personal, Colección Instrumenta*, 53, Barcelona, 2016, pp. 175 y ss., presenta el caso de *Quintus Petronius Modestus*, funcionario financiero de alto rango en la Hispania romana, aunque natural de Tergeste, la actual Trieste, donde se encuentran tres inscripciones que le mencionan debido a la aportación económica personal que realiza para la construcción y posterior donación de un teatro a la ciudad; estas inscripciones se centran en el *cursus honorum* de *Quintus*, así como en los cargos oficiales ocupados, lo que es prueba de la costumbre de las élites locales de asegurarse el conocimiento del pueblo tanto de su carrera política como del valor de sus actos evergéticos.

⁶⁰ DESSAU, H., *Inscriptiones Latinae selectae*, II, Berlin, 1892-1916, pp. 1003 y ss.; MELCHOR GIL, E., *La munificencia cívica en el mundo romano*, Madrid, 1999,

bajo imperio, a tenor de las fuentes, dichas aportaciones privadas ya no tenían la misma valoración legislativa y social positiva que en anteriores épocas, lo que se puede observar en el decreto promulgado por los emperadores Teodosio I, Arcadio y Honorio en el año 394, recogido en C.Th. 15, 1, 31, ¹⁶¹ sobre la construcción privada, en el que se prohíbe levantar nuevas obras públicas sin permiso imperial, estaba dirigido tanto a particulares como jueces, gobernadores provinciales y funcionarios de la administración. En consecuencia, los textos de esta época que hacen referencia a trabajos relacionados con un circo, teatro o anfiteatro se referían a su restauración o embellecimiento⁶².

En la legislación justiniana las aportaciones privadas voluntarias para la construcción de obras públicas se encontraban reguladas en el libro 50, título X del Digesto, también son varios los textos literarios que confirman que se habría alentado a los ciudadanos más eminentes de Roma, o de las provincias, a demostrar su patriotismo mediante la construcción de determinadas edificaciones, así como

p. 56; Inscripciones evergéticas hispanas con indicación del coste de las liberalidades realizadas, *Anejos de AEspa*, 33, 2004, pp. 255-264; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O., "El teatro romano de Itálica: estudio arqueoarquitectónico". En: *Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, op.cit., p. 313.

⁶¹ C.Th. 15, 1, 31, 1.- *Illud etiam repetita sanctione decernimus, ut nemini iudicium liceat novis molitionibus industriae captare famam. quod si quis in administratione positus sine iussu nostro aedificii alicuius iacere fundamenta temptaverit, is proprio sumptu et iam privatus perficere cogetur quod ei non licuerat inchoare, nec provincia permittetur abscedere prius, quam ad perfectam manum coeptum perduxerit et, si quid de quibuslibet publicis titulis in ea ipsa fabrica praecepto eius impensum fuerit, reformarit. dat. iii non. iul. constantinopoli arcadio iii et honorio ii aa. cons. (394 iul. 5).*

⁶² C.Th. 15, 1, 2; C.Th. 15, 1, 3; C.Th. 15, 1, 11 (=en C. 8,11, 5); C.Th. 15, 1, 14; C.Th. 15, 1, 15-17; C.Th. 15, 1, 19; C.Th. 15, 1, 20-21; C.Th. 15, 1, 27-28; C.Th. 15, 1, 29.

son comunes las inscripciones que citan edificios cuya ejecución estuvo en manos privadas⁶³.

En los fragmentos del Digesto del libro 50 se afirma que la construcción de estas edificaciones de uso público con medios privados no necesitaba permiso como requisito preceptivo para el comienzo de las obras, por lo tanto, siendo obra nueva cualquiera podía construir siempre que lo hiciera a sus propias expensas en suelo privado⁶⁴, y no incurriese en ninguna de las excepciones que se establecían en D. 50, 10, 3 pr. y D. 50, 10, 3, 1:

D. 50, 10, 3 pr. (Macer, *De officio praesidis* 2)
*Opus novum privato etiam sine principis
auctoritate facere licet, praeterquam si ad
aemulationem alterius civitatis pertineat vel
materiam seditionis praebeat vel circum theatrum
vel amphitheatrum sit.*

⁶³ MALAVÉ OSUNA, B., en *Régimen Jurídico Financiero de las obras públicas en el Derecho Romano tardío: los modelos privado y público de financiación*, op.cit., p. 68 (nota 104), muestra una relación exhaustiva de construcciones que nos han llegado de fuentes literarias y arqueológicas.

⁶⁴ ROBBE, U., en *La differenza sostanziale fra res nullius e res nullius in bonis e la distinzione delle res pseudo-marciana (che non ha nè capi nè coda)*, op.cit., pp. 747 y 750, afirma que, si se construye en propiedad privada, este sería uno de aquellos actos que el propietario está facultado a realizar. Si se hubiese tratado de suelo público sería ineludible el permiso de la autoridad competente para construir, vid. DE RUGGIERO, E., *Lo Stato e le opere pubbliche in Roma antica*, op.cit., pp. 147 y ss.; BRANCA, G., *Le res extra patrimonium humam iuris*, Bologna, 1946, p. 131; CASTÁN PÉREZ-GÓMEZ, S., *Régimen jurídico de las concesiones administrativas en el derecho romano*, Madrid, 1996, pp. 164 y ss.

D. 50, 10, 3, 1 (Macer, *De officio praesidis* 2)
*Publico vero sumptu opus novum sine principis
auctoritate fieri non licere constitutionibus
declaratur.*

Del estudio de estos pasajes se extrae la necesidad de construir la obra pública de obra nueva a las propias y únicas expensas de su promotor, motivo por el cual no necesitaba permiso de la autoridad competente, excepto si estaba destinada a competir con otra ciudad, si puede provocar una sedición, o si se sitúa alrededor de un teatro o un anfiteatro⁶⁵. Esto es, las obras de un benefactor privado venían condicionadas por el respeto debido a los límites del *ius publicum*, pues estas excepciones que impedirían la construcción tenían su fundamento en la seguridad pública, ya que las autoridades debían asegurar el normal tránsito alrededor de los teatros y anfiteatros, que algunos casos eran edificios de importantes dimensiones, además de procurar un perfecto acceso y desalojo a sus instalaciones al inicio y al final del espectáculo⁶⁶. Por el contrario, se establecía en las constituciones la prohibición de construir un edificio público nuevo sin autorización del emperador cuando se hace por cuenta del Estado.

⁶⁵ A este respecto seguimos a MALAVÉ OSUNA, B., *Régimen Jurídico Financiero de las obras públicas en el Derecho Romano tardío: los modelos privado y público de financiación*, *op.cit.*, pp. 75 y ss.

⁶⁶ En el siglo V los emperadores promulgaron una constitución donde se establecía la medida obligatoria de quince pies intermedios entre cualquier edificio público y uno privado, C.Th. 15, 1, 46 (=C.8, 10, 9).

No obstante, la falta de requisito preceptivo para el inicio de la obra no significaba una desregulación total en el caso de la iniciativa privada, pues su destino a uso público sí determinaba la obligación de cumplir ciertas normas administrativas, en especial las relativas al mantenimiento de los edificios. Por lo que el carácter privado se podía observar tanto en la construcción de los teatros, admitida sin obstáculos, como en el mantenimiento de estos por los ciudadanos promotores que proporcionaban sus propios medios para ello⁶⁷.

Sobre esta cuestión, parte de la doctrina ha interpretado las fuentes en el sentido de exigir autorización previa incluso cuando la obra pública fuese financiada con recursos privados. No obstante, del análisis de los textos legales puede concluirse que ambas posturas no resultan del todo incompatibles. En efecto, al tratarse de edificaciones de carácter público, era posible que, pese a la financiación privada, debieran observarse determinados ajustes normativos. Así ocurría especialmente en el caso de circos, teatros y anfiteatros, excepciones establecidas en D. 50, 10, 3 pr., por ser edificios de enorme relevancia cívica y simbólica cuya construcción se consideraba prerrogativa imperial, esto es, reservada a la iniciativa y control del emperador con el fin de evitar tanto rivalidades políticas como eventuales focos de agitación social. Además, no puede descartarse que, en tales supuestos, se exigiera al promotor asumir compromisos específicos

⁶⁷ Esta facultad se ejercía incluso después del fallecimiento del promotor de la obra, como ejemplo, encontramos el anfiteatro fundado por Statilio Tauro en el Campo de Marte, cuyo personal de mantenimiento eran tres esclavos propios, Dion Casio, 51, 23; Tácito, *Annales* III, 72; Suetonio, *De vita duodecim Caesarum*: Vida de Augusto 29.

con el Estado, ya fuera en el momento de la construcción o en el posterior mantenimiento de la obra⁶⁸.

A nivel legal, los modos de ajustar al Derecho romano estas liberalidades de los particulares para la construcción de obras públicas se corresponden con diversas figuras jurídicas en las que se encuadran las distintas actuaciones.

En primer lugar, se podían llevar a cabo *Adiectiones*, o donaciones directas, como se puede observar en los fragmentos D. 50, 10, 2 pr., y D. 50, 10, 2, 2:

D. 50, 10, 2 pr.- (*Ulpianus 3 opin.*) *Qui liberalitate, non necessitate debiti, redditus suos interim ad opera finienda concessit, munificentiae suae fructum de inscriptione nominis sui operibus, si qua fecerit, capere per invidiam non prohibetur.*

⁶⁸ Sobre este tipo de financiación de obra pública, en época imperial los emperadores ya controlaban todos los medios de producción relacionados con el espectáculo, desde los edificios a los trabajadores del sector, e incluso los animales que participaban en estas actividades. En consecuencia, a pesar de que se continuaba de forma general con la opción de construir obra nueva por un particular sin tener que solicitar permiso imperial, legalmente se plantearon como excepciones precisamente las referidas a espacios de reunión del pueblo en los que podían haber manifestaciones de la opinión pública, entre ellas la construcción de un circo, un teatro o un anfiteatro, HUMBERT, G., "Opera publica", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaine*, (DAGR), *op.cit.*, pp. 200 y ss.; DE RUGGIERO, E., *Lo Stato e le opere pubbliche in Roma antica*, *op.cit.*, pp. 204 y ss.; TRISCIUOGLIO, A., *Sarcta tecta, ultra tributa, opus publicum faciendum locare. Sugli appalti relativi alle opere pubbliche nell'età repubblicana e augustea*, Napoli, 1998, pp. 54 y ss.; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis*, *op.cit.*, p. 21.

D. 50, 10, 2, 2.- (*Ulpianus 3 opin.*) *Ne eius nomine, cuius liberalitate opus exstructum est, eraso aliorum nomina inscribantur et propterea revocentur similes civium in patrias liberalitates, praeses provinciae auctoritatem suam interponat.*

Por otro lado, también se podían realizar estos actos altruistas a favor del pueblo mediante legados, si bien durante el Imperio se determinó que el dinero legado para obra nueva debía destinarse preferentemente a la conservación de las ya existentes, en lugar de emplearse en iniciar una nueva construcción, siempre que la ciudad dispusiera ya de suficientes obras, y encontrar financiación para su reparación no fuese tarea sencilla, como se afirma en D. 50, 10, 7 pr.:

D. 50, 10, 7 pr.- (*Callistratus 2 de cogn.*) *Pecuniam, quae in opera nova legata est, potius in tutelam eorum operum quae sunt convertendam, quam ad inchoandum opus erogandam divus pius rescripsit: scilicet si satis operum civitas habeat et non facile ad reficienda ea pecunia inveniatur.*

En último lugar, haremos referencia a las *pollicitationes*, en el contexto de la vida cívica romana, constituían promesas unilaterales realizadas por particulares, ya fuera en el marco de un proceso electoral, con la finalidad de atraer el favor del pueblo, o bien como expresión de un

voto personal⁶⁹. Estas promesas, que no requerían aceptación previa por parte del destinatario, podían traducirse en actos concretos de evergesis, como la financiación de espectáculos, la construcción de edificios públicos o la donación de recursos, consolidando así la imagen pública del promotor.

De forma particular, también se documentan actos de evergesia *ab honore*, esto es, vinculados a la dignidad de un cargo desempeñado, especialmente entre titulares de cargos sacerdotales que, a diferencia de ciertos magistrados civiles, no estaban sujetos a la obligación de pagar una *summa honoraria* al acceder al oficio. A pesar de esta exención, muchos de ellos decidían llevar a cabo actos generosos hacia la comunidad, como forma de legitimar simbólicamente su posición y proyectar su *dignitas*. Este fenómeno muestra cómo la lógica del beneficio público y la visibilidad del mérito trascendía el marco estrictamente jurídico, para insertarse en un sistema de valores cívicos donde la generosidad voluntaria reforzaba tanto el orden comunitario como la posición individual dentro del mismo⁷⁰.

Estas liberalidades públicas se reconocían a nivel legal en D. 50, 10, 7, 1, a través de la regulación del reconocimiento de méritos al

⁶⁹ BRAVO BOSCH, M.J., El proceso electoral en Roma: la publicidad política en la época tardorrepública. *Revista Jurídica de la Universidad Autónoma de Madrid*, 23/1, 2011, pp. 13-33.

⁷⁰ VEYNE, P., *Le pain et le cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, *op.cit.*, pp. 26 y ss.; MELCHOR GIL, E., *La munificencia cívica en el mundo romano*, *op. cit.*, pp. 50 y ss.; MELCHOR GIL, E., "Mujeres y evergetismo en la Hispania romana". En: *Hispania y la epigrafía romana: cuatro perspectivas*, 2009, pp. 133 y ss.; CASTÁN PÉREZ-GÓMEZ, S., *Nomenclatores: esclavos y libertos valiosos en la antigua*. *RIDROM. Revista Internacional de Derecho Romano*, 30, abril de 2023, pp. 105-113.

benefactor, según sostiene el fragmento 2.- *De cognitionibus* de Callistrato.-

D. 50, 10, 7, 1.- (*Callistratus 2 de cogn.*) *Si quis opus ab alio factum adornare marmoribus vel alio quo modo ex voluntate populi facturum se pollicitus sit, nominis proprii titulo scribendo: manentibus priorum titulis, qui ea opera fecissent, id fieri debere senatus censuit. quod si privati in opera, quae publica pecunia fiant, aliquam de suo adiecerint summam, ita titulo inscriptionis uti eos debere isdem mandatis cavetur, ut quantam summam contulerint in id opus, inscribant.*

En este texto se afirma que, si una persona se comprometía, por acuerdo del pueblo, a embellecer con mármol u otros adornos una obra ya realizada por otro, podía poner su propio nombre en la inscripción, siempre que se conservaran los nombres de quienes habían ejecutado originalmente la obra. Además, cuando un particular contribuía con dinero propio a una obra financiada con fondos públicos, el Senado estableció que en la inscripción debía constar expresamente la cantidad que había aportado, lo que refleja con nitidez uno de los principios fundamentales del mecenazgo cívico romano, como era la necesaria visibilidad del mérito individual y la protección de la memoria del benefactor original, incluso cuando una obra es posteriormente embellecida o ampliada por otro particular.

Para ello, se reconocía la posibilidad de que un ciudadano, por voluntad propia y con el beneplácito del pueblo decidiera embellecer una obra ya existente mediante mármoles u otros recursos ornamentales, con la condición impuesta por el Senado de que los títulos o inscripciones originales de quienes realizaron la obra deben mantenerse intactos. Con esta medida se protegía la autoría y el honor del benefactor inicial, evitando que intervenciones posteriores desmerecieran su memoria. Esta protección institucional de la *memoria beneficii* revela no solo una dimensión jurídica, sino también una preocupación ética y social por la justicia conmemorativa.

Además, el texto aborda el caso de obras realizadas con dinero público, a las cuales los particulares pudieran aportar fondos adicionales de su propio peculio. En estos casos, se admitía el derecho del donante a figurar en la inscripción, precisando expresamente la cuantía de su contribución. Esta exigencia introduce un principio de proporcionalidad en el reconocimiento, evitando así apropiaciones indebidas de mérito por parte de quienes apenas han contribuido parcialmente. Esta medida pone de manifiesto una gestión administrativa local orientada a la transparencia, a la vez que busca fomentar las liberalidades sin poner en riesgo la justicia conmemorativa ni fomentar la competencia desleal en la búsqueda de prestigio cívico⁷¹.

⁷¹ RODRÍGUEZ NEILA, J.F., "Administración municipal romana y vida provincial. El caso de Hispania", *Revista de Estudios de la Administración Local y Autonómica*, 194, 1977, pp. 271 y ss.; VEYNE, P., *Le pain et le cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, op.cit., pp. 33 y ss.; BRETONNE, M., *Storia del diritto romano*, Roma 1987, pp. 55 y ss.; FERRARY, J. L., "De l'évergétisme hellénistique à l'évergétisme romain". En: *Actes du Xe Congrès International d'épigraphie grecque et latine (Nîmes, 4-9 octobre 1992)*, Paris, 1997, pp. 199-225.

Este régimen jurídico es un instrumento de primer nivel para comprender el mecenazgo en el mundo romano, ya que la visibilidad del nombre del benefactor, regulada y protegida por normas jurídicas, no era solo un acto de vanagloria personal, sino también un elemento de cohesión social, de dar prestigio legítimo, y un incentivo para futuras acciones de generosidad pública.

En definitiva, el pasaje de Callistrato muestra que la regulación de la memoria y la autoría en las obras públicas no era un asunto menor, sino una cuestión jurídica de primer orden en la vida cívica romana, donde la identidad del donante, la procedencia de los fondos y la finalidad del acto se entrelazaban bajo un cuidadoso equilibrio institucional⁷².

Otra función relacionada con la regulación de las liberalidades públicas es aquella que se relaciona con su función social, en la medida en que el ritmo, la calidad y la frecuencia de tales liberalidades constituían un indicador, aunque indirecto, del grado de prosperidad económica de una ciudad, pues aquella capaz de sostener numerosas donaciones y proyectos mostraba un tejido económico sólido, y una élite con recursos suficientes. En el contexto provincial, la capacidad de atraer y financiar estas liberalidades reflejaba también la eficacia de su administración local y, en un plano más amplio, el grado de integración y desarrollo dentro del Imperio romano⁷³.

⁷² BLANCH, J. M., La concesión de obras públicas y su financiación en el Derecho romano. *Revista General de Derecho Romano*, *op.cit.*, p. 14.

⁷³ VEYNE, P., *Le pain et le cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, *op.cit.*, pp. 33 y ss.; WALLACE-HADRILL, A., *Rome's Cultural Revolution*, *op.cit.*, pp. 80 y ss.

A esta modalidad de financiación privada de las obras públicas en el mundo romano se puede añadir otro tipo de contribuciones realizadas por particulares, pero a las que faltaba el atributo de la voluntariedad. Se trata de las *opera publica* cuya construcción o restauración tuvo lugar gracias a prestaciones privadas no realizadas voluntariamente, sino impuestas coactivamente por los poderes públicos, en especial aquellas referidas a los trabajos públicos militares, hacemos referencia a los *munera* o prestaciones no remuneradas. Este tipo de inversiones, si bien fueron utilizadas en otras épocas, no fue hasta el bajo imperio, debido a las incursiones bárbaras, cuando tuvieron su mayor desarrollo⁷⁴.

⁷⁴ El origen de los *munera* se habría constituido en el antiguo Derecho romano, cuando era la modalidad financiera más relevante en la construcción de las obras públicas, hasta que en época republicana se generalizó el recurso a las *societates publicanorum*, a las que se adjudicaba mediante un precio tanto las obras *ex novo*, como las restauraciones. Ya en el Bajo Imperio existían una multitud de dignidades, títulos y profesiones exentos de *munera*, pero cuando hubo dificultades económicas y crisis financieras, se dictaron normas que abolieron los privilegios que fundamentaban dicha exención. Respecto a los *publicani*, como se afirma en D. 39, 4, 1, 1, eran aquellos que disfrutaban de lo público, y se podía extender el término a todos los que toman en arriendo algo del Fisco. Esta figura formaba parte de la economía romana, cuya acción era sumamente vitalista al contrario de lo que pudiera parecer en una sociedad antigua FASCIONE, L., *Il mondo nuovo. La costituzione romana nella "Storia di Roma arcaica" di Dionigi d'Alicarnasso*, vol. 1., Napoli, 1988, p. 168 (nota 79); MILAZZO, F., *La realizzazioni delle opere pubbliche in Roma arcaica e repubblicana: munera e ulro tributa*, Napoli, 1993, pp. 17 y ss.; BLANCH, J. M., La concesión de obras públicas y su financiación en el Derecho romano. *Revista General de Derecho Romano*, *op.cit.*, p. 5; MALAVÉ OSUNA, B., *Régimen Jurídico Financiero de las obras públicas en el Derecho Romano tardío: los modelos privado y público de financiación*, *op.cit.*, pp. 117 y ss.; TRISCIUOGGIO, A., *Sarcta tecta, ulro tributa, opus publicum faciendum locare. Sugli appalti relativi alle opere pubbliche nell'età repubblicana e augustea*, *op.cit.*, pp. 54 y ss.; MAGANZINI, L., *Publicani e debitores d'imposta. Ricerche sul titolo edittale de publicani*, Torino, 2002, pp. 20 y ss.; ARÉVALO, W., "Reflexiones en torno a la actividad delictiva de los publicanos". En: *Fundamentos romanísticos de Derecho contemporáneo*, X, BOE, 2021, pp. 119 y ss.; "El

Establecido el modo de financiación privado de obras pública en Roma, entre las que se encontraban los teatros, tanto como edificios públicos como lugar de uso común del pueblo, queda por exponer el modelo de financiación pública en Roma, aun con ciertas dificultades debido al estado de la legislación que se ocupa de este, y a la intervención bien del *aerarium*, y en otros supuestos del Fisco en este tipo de obras, pues estas inversiones se configuraban como la respuesta del legislador a una necesidad puntual en un momento histórico determinado⁷⁵.

Con relación al régimen jurídico de la financiación pública en Roma, con la llegada al poder de Augusto al final de la república, y gracias a la inmensa fortuna heredada de su tío pudo asumir el papel de mecenas de la patria alimentando y entreteniendo al pueblo, todo ello sufragado con sus propios recursos. Con esta práctica, Augusto estableció una forma de conmemorar sus actos más gloriosos como una exaltación personal, desde su necesidad política de justificar sus derechos dinásticos para gobernar Roma, actuación que se correspondía con su régimen de propaganda política para asentar su gobierno y su persona, lo que provocó fuertes grupos de oposición⁷⁶. En el ámbito del teatro romano, esta circunstancia tuvo como consecuencia que dicha etapa alcanzará el momento culminante de la

gobierno corporativo de las *societates publicanorum*". En: Fundamentos romanísticos de Derecho contemporáneo, IX, BOE, 2021, pp. 361 y ss. C. Th. 14, 6, 3; C. Th. 15, 1, 17; C. Th. 15, 1, 23; C. Th. 15, 1, 34; C. Th. 15, 1, 49; C. 10, 49, 3; Polibio, Hist., 6, 17, 2-5.

⁷⁵ MALAVÉ OSUNA, B., *Régimen Jurídico Financiero de las obras públicas en el Derecho Romano tardío: los modelos privado y público de financiación*, op.cit., pp. 167 y ss.

⁷⁶ REVUELTA BRAVO, C., *Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico*. *Anagnórisis*, op.cit., p. 21.

conexión entre las artes escénicas y el culto al emperador como deidad; este fenómeno comienza en las provincias, donde Augusto, por iniciativa propia, mandó construir numerosos teatros. Con ello asumía el papel del Estado y demostraba al pueblo su derecho a gobernar. Sirvan como ejemplo los de Vienne, Arles, Nîmes, Orange, Lattakia o Carthago-Nova. Asimismo, impulsó estas iniciativas evergéticas entre sus allegados más cercanos, como Agrippa – general, amigo y yerno –, quien edificó el teatro de Mérida, el Odeón de Atenas y el de Ostia. Más tarde, esta práctica de promover grandes obras públicas pasó a la propia Roma, de modo que bajo su mandato se comenzó a identificar al emperador con el Estado⁷⁷.

Esta idea viene matizada por Zanker⁷⁸ al manifestar que no existió un aparato propagandístico oficial del *Princeps* sino que, a pesar de que podría parecer a tenor de la visión social actual, la pretendida política de propaganda imperial de Augusto era el resultado de una combinación entre la forma en que este se presentaba ante el pueblo, y los homenajes, que más o menos espontáneos, le eran tributados. Si bien es cierto que la iconografía, entendida en su sentido más laxo como los monumentos, la arquitectura, o la literatura, por un lado, presentaba un Augusto acorde a la visión que tenía de la nueva Roma,

⁷⁷ SEAR, F., *Roman Theatres: An Architectural Study*, *op.cit.*, pp. 12 y ss.; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis*, *op.cit.*, pp. 21 y ss.; BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena*, *op.cit.*, p. 52.

⁷⁸ ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, *op.cit.*, p. 19; "The City as Symbol: Rome and the Creation of an Urban Image". En: *Romanization and the City. Creation, Transformation, and Failures*, *Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 38* (Ed.) Fentress, E., Portsmouth, 2000, pp. 25–42.

y por otro, ocultaba otros aspectos menos conformes con el mundo de valores augusteos.

Los sucesores de Augusto continuaron esta política, con la particularidad de que, mientras la mayor parte de los gastos se sufragaba con cargo al erario público, aquellos que más podían influir en el pueblo y granjearle el favor de este eran asumidos directamente por el emperador. A partir de Nerón, el príncipe dejó de presentarse como mero mecenas del Estado para erigirse en su propietario, de modo que las inversiones realizadas en beneficio del pueblo, aunque pagadas con fondos públicos, se hacían pasar por liberalidades personales.

Así, puede afirmarse que, en el marco del régimen imperial romano, la financiación de las obras públicas contó en primer término con la intervención del *aerarium*, hecho acreditado tanto por diversas inscripciones epigráficas como por algunas fuentes literarias. Sin embargo, las referencias en el *corpus* normativo a su participación directa en los gastos de la edificación pública resultan relativamente escasas.

Entre ellas, destaca la constitución imperial recogida en el C.Th. 15, 1, 27, que establece una serie de directrices, dirigidas a las autoridades competentes, orientadas prioritariamente a la contención del gasto público en un contexto económico adverso. Esta disposición, además de sus implicaciones financieras, permite extraer otros criterios dirigidos a la racionalización estética del entorno urbano, al prescribir que debe darse preferencia a la restauración de edificios preexistentes frente a la construcción de nuevas estructuras carentes de utilidad, además de prohibir expresamente que se inicien obras *ex novo* con

cargo a fondos públicos sin la debida autorización, reforzando así un principio de control previo del gasto y de su adecuación a fines públicos legítimos⁷⁹.

La repercusión en las cajas del Estado de los gastos procedentes de las grandes construcciones emprendidas por los emperadores desde los inicios del Imperio fue importante, y aumentaron considerablemente durante el Imperio, tanto en la capital como en península itálica, incluso en ciertas ciudades de las provincias; estas obras, ya fuesen realizadas en exclusiva a expensas de las arcas imperiales, o por otros medios, como podía ser mediante subvenciones⁸⁰, resultaban un capítulo importante de los gastos estatales⁸¹.

Por esta razón, en la financiación de las obras públicas intervenían las diversas arcas estatales, si bien resulta difícil determinar a partir de

⁷⁹ En el mismo sentido, en C. Th. 15, 1 y la Ley 31 del año 394, se extiende esta normativa a ciertos territorios, ya que informan que el erario no va a financiar las obras públicas nuevas en las provincias a la que se dirige, advirtiéndolo a las autoridades de estas que si no se acataba la normativa y eran emprendidas las obras serían responsables el gobernador y sus colaboradores.

⁸⁰ Otro método público de financiación de obras públicas a tomar en consideración y que es referido en las fuentes hace referencia a la construcción y reparación a través de los fondos del *arca vinaria*, así, en C.Th. 14, 6, 3, se afirma que con el fin de restaurar el estado de Roma y dignificar los muros públicos, de cada sueldo de oro por carretada de cal necesario para reparar dichos muros, los propietarios sólo pagaban las tres cuartas partes, el resto, un cuarto por sólido, lo financiaba el Estado con los fondos de la venta de los vinos fiscales, JONES, A.H.M., *The Later Roman Empire (284–602): A Social, Economic and Administrative Survey*, Oxford, 1964, pp. 427 y ss.; MUÑIZ COELLO, J., *Las finanzas públicas del estado romano en el alto imperio*, Madrid, 1990, pp. 305 y ss.; APARICIO PÉREZ, A., *Taxatio in time of the Principate. Gerion*, 27, 2009, pp. 207-217.

⁸¹ MALAVÉ OSUNA, B., *Régimen Jurídico Financiero de las obras públicas en el Derecho Romano tardío: los modelos privado y público de financiación*, op.cit., p. 50 (nota 75); HUMBERT, G., "Opera publica", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaine*, (DAGR), op.cit., p. 206.

las fuentes la proporción exacta de su contribución y los criterios que motivaban la participación de cada una de ellas⁸².

Si bien, podemos afirmar que durante la etapa tardía del Imperio la gestión de los recursos para la financiación de obras públicas y otros gastos estatales estaba cada vez más centralizada en el *fiscus*, esto es, la caja privada del emperador, que se diferenciaba del *aerarium* tradicionalmente gestionado por el Senado⁸³, ya que al asumir la *caja privata* o *fiscus* la responsabilidad directa sobre los fondos imperiales permitía al emperador controlar de manera efectiva la asignación y el uso del dinero público.

En este sentido, la presencia e intervención del fisco en la administración local y en la financiación de proyectos o gastos provinciales subraya el papel de los emperadores como gestores supremos y garantes del orden y la prosperidad pública, y apunta a la creciente función del *fiscus* como instrumento financiero al servicio directo del soberano, que desplazará progresivamente al *aerarium* en el manejo de los recursos estatales. Este uso reforzaba la autoridad central frente a las administraciones locales y senatorial, financiando mediante la caja de las *res privata* la construcción de palacios, teatros o acueductos⁸⁴.

⁸² MALAVÉ OSUNA, B., en *Régimen Jurídico Financiero de las obras públicas en el Derecho Romano tardío: los modelos privado y público de financiación*, *op.cit.*, pp. 43 y ss.; GUARINI, L., *La finanza del popolo romano. Trattato storico-legale*, Napoli, 1841, pp. 26 y ss. C.Th. 10, 10, 6; C.Th. 11, 7, 5.

⁸³ MUÑIZ COELLO, J., *Las finanzas públicas del estado romano en el alto imperio*, *op.cit.*, p. 308.

⁸⁴ APARICIO PÉREZ, A., *Taxatio in time of the Principate*. *Gerion*, *op.cit.*, pp. 215-217.

En el Derecho postclásico se advierte un cambio significativo en el régimen de financiación de las obras públicas. Tradicionalmente, en la República tales proyectos recaían sobre la *evergesía*, es decir, en las aportaciones voluntarias – o, con el tiempo, casi obligatorias – de los ciudadanos más acaudalados, para con el Principado pasar esta función monumental a los emperadores. Sin embargo, la progresiva insuficiencia de este sistema motivó la introducción de un nuevo modelo legal, mediante el cual el coste de las infraestructuras se distribuía entre dos fuentes: por un lado, determinadas rentas o cargas impuestas a los habitantes de la ciudad con tal fin, y por otro, aportaciones procedentes de las arcas del Estado. De esta manera, el Derecho postclásico refleja un tránsito hacia una mayor intervención estatal en la gestión de los intereses colectivos.

De todo lo expuesto, podemos afirmar que la financiación de las obras públicas en general, y de los teatros en particular en Roma fue un reflejo del equilibrio entre iniciativa privada y poder en la etapa republicana, para pasar a ser parte de la legitimidad imperial, lo que llevó a alcanzar la centralización financiera a partir de Augusto, si bien en ambos casos la búsqueda de prestigio personal y la propaganda política se combinaron para convertir la construcción monumental en un instrumento de cohesión social.

Así pues, pese a la extraordinaria riqueza del patrimonio monumental legado por Roma – cuyos vestigios siguen presentes en gran parte del territorio europeo y mediterráneo –, su financiación no obedeció a criterios normativos estables ni a una planificación homogénea. Por el contrario, estuvo determinada por factores coyunturales: las necesidades inmediatas de la comunidad, la

iniciativa de los emperadores y, en última instancia, los continuos vaivenes de la dinámica política.

Estos métodos de financiación de los teatros en Roma estuvieron estrechamente vinculados a las distintas formas de organización política que atravesó la ciudad, en la medida en que la actividad teatral no constituyó únicamente un fenómeno cultural, sino también un eficaz instrumento de propaganda. En efecto, la construcción de los edificios teatrales permitía al promotor-benefactor proyectar públicamente sus virtudes cívicas, reforzando así su prestigio y favoreciendo su ascenso político. Del mismo modo, las representaciones escénicas, ya fuera exaltando los valores de la tradición romana o ridiculizando a los adversarios, se configuraban como un medio de expresión con claras implicaciones políticas en la vida pública.

En la etapa republicana, los ediles eran los encargados de la organización y financiación de las representaciones teatrales, quienes contaban con otras tareas como la supervisión del culto público, la vigilancia de los mercados, el mantenimiento de orden, y las obras públicas. Estos juegos, por lo tanto, eran gratuitos, pues sus organizadores recibían una cantidad fija de los fondos públicos, que asumían la mayor parte de la financiación, no obstante, esta cantidad en realidad alcanzaba para organizar unos juegos menores, por lo que era normal que estos cargos añadieran dinero propio, para asegurar la brillantez de los juegos, en un acto en principio fruto de su generosidad, cuyo fin último era agradar a sus votantes, y así poder

optar a las magistraturas superiores, sobre todo al inicio de sus carreras⁸⁵.

Asimismo, en el ejercicio de sus atribuciones como magistrados competentes para la organización de los *ludi scaenici*, los ediles, ya fuesen *aediles plebeii* o *aediles curules*, estaban investidos de facultades de supervisión sobre el repertorio teatral. Esta potestad se concretaba en la lectura directa o en la revisión delegada de los textos destinados a la representación pública, con el fin de asegurar su conformidad con las exigencias de los mores *maiorum*, así como con el orden moral y social del Estado.

El contenido de esta labor de control tenía su justificación en la función edilicia de velar por el orden y la moralidad de los espectáculos, que no se limitaba a aspectos morales, sino que se extendía a la valoración de la oportunidad política de la obra, previniendo la difusión de pasajes susceptibles de interpretarse como contrarios a la *auctoritas* del Senado, o a la estabilidad del régimen.

Así lo refleja Cicerón en *Pro Sestio*, 106 y *De oratore*, 2, 334, al subrayar que los espectáculos podían presentar mensajes de alcance político, lo que fue confirmado posteriormente en la *Lex Iulia Theatralis* augustea con la práctica de someter las composiciones dramáticas a un examen preventivo, lo que reforzó la vigilancia sobre el contenido y la disposición del público⁸⁶.

⁸⁵ BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena, op.cit.*, p. 44; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis, op.cit.*, pp. 20 y ss.

⁸⁶ BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena, op.cit.*, p. 48. Suetonio, *De vita duodecim Caesarum*: Vida de Augusto, 44; Dion Casio, 54, 17.

Llegado el Imperio, al igual que ocurría en la República, los espectáculos regulares, como los *ludi theatri* eran ofrecidos por los magistrados, pero los de carácter extraordinario, organizados durante la República por particulares pasaron a ser ofrecidos por el emperador. Esto no suponía la existencia de una prohibición legal que un sujeto privado para hacerlo, si bien para hacerlo se debía contar con un permiso especial⁸⁷.

Desde el año 22 a.C. Augusto encargó la organización de los juegos a los pretores, si bien, en realidad eran los propios emperadores los patrocinadores de unos juegos que servían principalmente para enaltecer el culto imperial, con el objetivo de crear una herramienta de cohesión y propaganda⁸⁸.

De este modo, desde finales de la República la organización de espectáculos, como los juegos circenses o las representaciones teatrales, se consolidó como un medio eficaz de captar el favor popular, configurándose más como instrumentos de proyección política y social que como simples actividades de entretenimiento. En ellos la comunidad podía apreciar la *dignitas* de sus magistrados, la riqueza y magnificencia de sus invitados y la propaganda política plasmada en el frente escénico –con frecuencia mediante obras

⁸⁷ SUÁREZ BLÁZQUEZ, G., *Roma, edificación en altura. El negocio urbanístico-inmobiliario de la superficie en el derecho clásico*, Vigo, 2010, pp. 30 y ss.

⁸⁸ GUILLEMIN, A.M., *Le public et la vie littéraire à Rome*, Les Belles Lettres, *Collection d'études latines*, op.cit., pp. 52 y ss.; BEARE, W., *The Roman Stage. A short History of latin drama in the time of the Republic*, op.cit., pp. 37 y ss.; BEACHAM, R.C., *The Roman theatre and its audience*, op.cit., pp. 136 y ss.; POCIÑA PÉREZ, A., *Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios*, *Helmántica*, XXVI, op.cit., pp. 483 y ss.; BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena*, op.cit., pp. 44 y ss.

seleccionadas por el propio benefactor —, satisfaciendo a la par la función, socialmente reconocida, de proveer ocio y distracción a la plebe⁸⁹.

Durante el Imperio la oferta de espectáculos dependía de la generosidad de los emperadores, que continuaban con los mismos objetivos que en el régimen anterior, aumentar su poder y autoridad mediante una propaganda de si mismos, sin embargo, pronto pasaron de ser una gracia del Estado a una obligación que asumían los distintos gobernantes, de tal manera, que cada emperador se veía impulsado a ejercer las funciones de sus antecesores respecto al reparto de pan, de carne y la organización de espectáculos, entre los que destacó Augusto⁹⁰.

Por lo tanto, la búsqueda de la influencia política y social fue causa de que grandes figuras del final de la República, como Pompeyo o César, y del Principado, como Augusto, adoptaran con éxito el modelo de mecenazgo de origen helenístico. De esta forma, se apropiaron de los juegos como un instrumento político que les permitía obtener de manera rápida y eficaz los apoyos necesarios para alcanzar o consolidar el poder, recuperando al mismo tiempo la

⁸⁹ VEYNE, P., *Le pain et le cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, *op.cit.*, pp. 33-64; DUNCAN-JONES, R., *Structure and Scale in the Roman Economy*, Cambridge, 1990, pp. 86 y ss.; ALFÖLDY, G., *Historia social de Roma*, Madrid, 1991, pp. 168 y ss.; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis*, *op.cit.*, p. 17; ANDREU PINTADO, J., *Evergetismo y vida municipal en Hispania romana*, Zaragoza, 2004, pp. 101 y ss.

⁹⁰ FRIEDLAENDER, L., *La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma, desde Augusto hasta los Antoninos* (traducción Roces, W.), *op.cit.*, pp. 497 y ss.

inversión realizada mediante la oferta gratuita de espectáculos al pueblo⁹¹.

Cabe destacar en este sentido la labor de Augusto, quien, en su proyecto de promoción personal, no se limitó a la construcción de edificios monumentales, sino que transformó además el propio modelo del teatro romano en lo relativo a la escena. Así, con el objetivo de transmitir a todos los territorios dominados por Roma el control del poder central, que residía en su persona y en su dinastía, hizo uso de todas las posibilidades de ostentación y divulgación que le daba el teatro, mediante estatuas cuidadosamente elegidas que se erigían en estos edificios, junto a las inscripciones conmemorativas y las obras que se representaban en aquellos⁹².

De esta manera, el teatro además de espacio público de representación tuvo múltiples usos, desde asambleas a declamaciones y conciertos, pero es con la llegada del Imperio cuando se transforman en escenarios del culto imperial. Así, en época imperial estos espacios servían para afirmar la cohesión social y expresar respecto y fidelidad a la dinastía imperial, en unos edificios cada vez más ornamentados, que se asemejaban a una sala de recepción, vinculando la representación teatral a la dinastía imperial. En estos, se encontraban con frecuencia, como centros de culto imperial, las figuras de los emperadores, al menos en época julio-

⁹¹ SEAR, F., *Roman Theatres: An Architectural Study, op.cit.*, p. 12; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis, op.cit.*, pp. 20 y ss.

⁹² REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis, op.cit.*, p. 22.

claudia y flavia, época en que tuvo lugar la construcción de grandes teatros⁹³.

Sin embargo, en la influencia política y social del teatro romano se puede encontrar otra vertiente, que en este caso pone el foco en la expresión de la opinión popular. Como se ha expuesto, la actividad teatral era asumida por el poder que entendía estas actividades como un medio para distraer al pueblo, pero también para controlarlo, en especial cuando había periodos de crisis⁹⁴. Como contrapartida, desde finales de la República, así como en época de Augusto, el teatro se conformaba como un espacio de participación popular en el que la audiencia, aunque no gozaba de un derecho formal, ejercía de facto

⁹³ BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena, op.cit.*, pp. 50 y ss.

⁹⁴ Destaca el hecho sucedido en el año 383 d.C. cuando con ocasión de una hambruna, en primer lugar, se expulsaron a todos los extranjeros de Roma, para a continuación organizar el Emperador juegos teatrales para distraer al pueblo y así evitar problemas de orden público. Esto tuvo una consecuencia sorprendente, ya que los gremios de los actores, en especial las actrices, y los panaderos tenían unas características que los diferenciaba del resto de ciudadanos, salvo escasas excepciones. De esta manera, sus componentes eran en la práctica esclavos del Estado, no podían abandonar su profesión, ni siquiera sus herederos, ni casarse entre ellos, se les consideraba esenciales. Sobre el estatus de los actores y actrices eran considerados trabajadores de baja estima social, incluso deshonestos, de este escaso valor hace referencia la aplicación de la nota de infamia a estos, lo que no ocurría con músicos, los cantantes de orquestas o los atletas, según se afirma en D. 3, 2, 1 y en D. 3, 4, así como en C.Th. 15, 7, 5-12, textos en los que se asimila a los artistas dramáticos a las prostitutas, al igual que sucedió después en el Codex de Justiniano, a consecuencia de ello, son pocos los nombres que han llegado, mediante epitafios, a la actualidad de profesionales del espectáculo teatral. PENDÓN MELÉNDEZ, E., *Régimen jurídico de la prestación de servicios públicos en Derecho Romano, op.cit.*, pp. 380 y ss.; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis, op.cit.*, pp. 22-23; BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena, op.cit.*, p. 52.

la costumbre socialmente aceptada de manifestar su aprobación mediante la *acclamatio*, y su desaprobación a través de la *exsibilatio*⁹⁵. La regulación augustea de los espectáculos preservó esta interacción, si bien mantuvo el orden, pero sin suprimir las reacciones colectivas⁹⁶. Esta respuesta social podía influir en el desarrollo de la representación, incluso llegando los actores a repetir escenas a petición del público⁹⁷, favorecida por el hecho de que, a diferencia de los *ludi circenses* que reunían multitudes masivas, los teatros ofrecían un marco más restringido, lo que hacía posible una relación directa entre la obra y el auditorio. Así se puede observar en la literatura romana en autores como Horacio⁹⁸ y Juvenal⁹⁹ que en sus obras confirman que los silbidos y aplausos eran expresiones simultáneas

⁹⁵ Estas expresiones populares bien podían ser espontáneas durante la representación, o ser orquestadas por grupos contratados con el fin de dar a conocer la opinión pública al emperador si estaba presente, o a otras personalidades de la ciudad; en el caso de provocadores solía terminar con desórdenes callejeros. De hecho, en tiempos de Nerón eran conocidos los Augustianos un grupo específico de aduladores profesionales que actuaban principalmente en el teatro y otros espectáculos para ensalzar al emperador. Su misión era reaccionar favorablemente durante las representaciones en las que Nerón participaba como actor, cantante o músico, también podían abuchear a rivales artísticos de Nerón, lo que demuestra hasta qué nivel estaba instrumentalizado políticamente el espectáculo. La antigua *acclamatio* continuaba, pero había perdido su espontaneidad y estaba dirigida desde el poder. POCIÑA PÉREZ, A., El teatro latino en la época de Augusto. *Helmántica*, XXIV, *op.cit.*, pp. 523 y ss.; POCIÑA PÉREZ, A., El teatro durante la generación de Sila. *Helmántica*, XXVII, *op.cit.*, pp. 309 y ss.; REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis*, *op.cit.*, pp. 20 y ss. Suetonio, *De vita duodecim Caesarum*: Vida de Augusto, 53; Suetonio, *De vita duodecim Caesarum*: Vida de Nerón, 20; Tácito, *Annales*. XIV, 15.

⁹⁶ Suetonio, *De vita duodecim Caesarum*: Vida de Augusto, 44.

⁹⁷ Macrob., *Sat.* 2, 7, 11.

⁹⁸ Horacio, Epístolas 2, 1, 202-204.

⁹⁹ Juvenal, *Sat.* III, 223-225.

y espontáneas del pueblo, mientras que Tácito¹⁰⁰ y Plinio el Joven¹⁰¹ muestran su uso como forma de aprobación o censura colectiva, a veces con implicaciones políticas¹⁰².

Tuvieron especial relevancia este tipo de manifestaciones durante el Principado, cuando las asambleas populares ya habían perdido sus antiguas funciones legislativas y electorales, mientras que las actividades lúdicas del pueblo se convirtieron en escenarios de manifestaciones políticas, y entre ellas, fue el teatro el lugar idóneo para exhibir el apoyo a determinadas figuras políticas o bien el malestar con otras¹⁰³, e incluso con leyes, como afirma Suetonio en *De vita duodecim Caesarum*: Vida de Augusto, 34 y 58, al igual que se podía exteriorizar un descontento popular por el deficiente abastecimiento de grano a la ciudad, como afirma Tácito en *Annales*. VI, 13. Estas expresiones del pueblo, en la práctica eran un medio de presión al emperador, que en ocasiones cedía a ella con el fin de mantener su reputación¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Tácito, *Annales*. XIV, 20.

¹⁰¹ Plinio El joven, Epístolas 2, 14, 3.

¹⁰² Sobre esta cuestión, REVUELTA BRAVO, C., en Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis, op.cit.*, p. 23 afirma la necesidad de contratar los *praeco* que intentaban mantener hacer callar a las masas ruidosas, siendo en los casos más graves la milicia la encargada de este cometido.

¹⁰³ Valerio Máximo, en *Facta et Dicta Memorabilia*, VI, 2, 9 presenta en este capítulo está dedicado a ejemplos de libertad de expresión frente al poder, lo sucedido durante los *Ludi Apollinares*, cuando un actor trágico llamado *Diphilus* aprovechó el escenario para criticar a Pompeyo. Con este tipo de anécdotas el autor intentaba mostrar cómo, incluso bajo gobiernos poderosos o autoritarios, se podía expresar la crítica política de forma indirecta a través del teatro. En este caso, el texto también pone de relieve que la reacción del público amplificó el mensaje del actor, mostrando así el descontento popular, pues fue aclamado por todo el teatro.

¹⁰⁴ BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena, op. cit.*, p. 51; DÍAZ-BAUTISTA

Cabe destacar sobre el uso político de los espectáculos en Roma la célebre frase de Juvenal, *Sat.*, X, 81:

Juvenal, Sátira X, 81.- ... *iam pridem, ex quo
suffragia nulli vendimus, effudit curas; nam qui
dabat olim imperium, fasces, legiones, omnia, nunc
se continet atque duas tantum res anxius
optat: panem et circenses.*

En esta frase se encuentra una crítica a la plebe romana que ya no se interesa por la política ni por la libertad, sino solo por el sustento y el entretenimiento, afirma Juvenal que el pueblo ha dejado de preocuparse por la política, y en su época solo desea con ansiedad dos cosas, pan y circo.

Sobre esta afirmación, parte de la doctrina sostiene que no puede ser interpretada en sentido literal, pues en la Roma imperial, con un millón de habitantes aproximadamente, no podía existir una mayoría de plebe que sobreviviera únicamente a cargo del grano que repartía el Estado y cuya ocupación principal fuese asistir a los juegos, por lo que no sería más que una exageración o un tópico, y aun así, tanto el teatro como los otros espectáculos organizados por los emperadores eran actores fundamentales en la propaganda política del poder¹⁰⁵.

CREMADES, A., Propaganda política en el teatro romano de Cartagena. La fundamentación del poder de Augusto a través de la imagen. *RIDROM. Revista Internacional de Derecho Romano, op.cit.*, pp. 495-517. Suetonio, *De vita duodecim Caesarum: Vida de Tiberio*, 47.

¹⁰⁵ Sobre esta cuestión, además del teatro existían otros espectáculos que durante el imperio eran prerrogativa imperial, y en exclusividad estaban los juegos de gladiadores y cacerías. BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad

3.- Conclusiones

Del análisis realizado desde la perspectiva histórica y jurídico-institucional, es posible establecer una serie de conclusiones que permiten comprender la función política y social de los teatros monumentales en el marco de la transformación institucional de Roma entre la República y el Principado:

- Se puede afirmar la primacía que la motivación política en la construcción de los teatros monumentales en Roma durante la transición de la República al Principado responde a una motivación política más que a una necesidad meramente arquitectónica o funcional.
- Lo que se puede observar en la función propagandística de estos edificios, que actuaron como poderosos instrumentos de propaganda visual, al asociar a sus promotores con divinidades, valores tradicionales y con una imagen de paz y la prosperidad para la comunidad romana.
- Esta utilidad se enmarca en el *evergetismo* aristocrático romano, mediante el cual las elites manifestaban su generosidad cívica y, al mismo tiempo, contribuían a reforzar y legitimar las jerarquías sociales existentes.

en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena, op.cit.*, p. 52.

- Este sistema fomentó una intensa competencia por el prestigio entre los miembros de la aristocracia, que se expresó en la búsqueda de ubicaciones estratégicas, el uso de materiales de mayor calidad y la construcción de edificios cada vez más monumentales, concebidos como símbolos visibles de poder.
- No obstante, más allá de la arquitectura, el teatro funcionó como un espacio de comunicación de masas, donde cada representación se convertía en un acto político, de propaganda personal, capaz de generar un vínculo emocional entre la multitud y el promotor-benefactor.
- En consecuencia, con estos actos el capital político acumulado por los promotores se materializó en piedra, espectáculo y memoria, asegurando la pervivencia de su nombre y su influencia en la historia de Roma.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL PALAZÓN, J. M., "A propósito de la auto-representación epigráfica de las élites urbanas del occidente romano". En: *Autorretratos: la creación de la imagen personal, Col·lecció Instrumenta*, 53, Barcelona, 2016.
- ALARCÁO, J., "O teatro romano de Lisboa". En: *Actas del Simposio "El teatro en la Hispania romana"* Institución Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, 1982.
- ALBURQUERQUE, L. M., *La protección o defensa del uso colectivo de las cosas de dominio público: especial referencia a los interdictos de publicis locis (loca, itinere, viae, fluminae, ripae)*, Madrid, 2002.
- ALFÖLDY, G., *Historia social de Roma*, Madrid, 1991.
- AMMIEN, M., *Histoire*, tomo V, *Livres XXVI-XXVIII*. Traducido y comentado por MARIÉ, M.A., Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- ANDREU PINTADO, J., *Evergetismo y vida municipal en Hispania romana*, Zaragoza, 2004.
- APARICIO PÉREZ, A., *Taxatio in time of the Principate*. *Gerion*, 27, 2009.
- ARANGIO-RUIZ, V., *Instituciones de Derecho Romano*, Buenos Aires, 1986.
- ARCHI, G. G., La "summa divisio rerum" in Gaio e in Giustiniano. *Studia et Documenta Historiae et Iuris*, 3, 1937.
- ARÉVALO, W., "El gobierno corporativo de las *societates publicanorum*". En: *Fundamentos romanísticos de Derecho contemporáneo*, IX, BOE, 2021.
- ARÉVALO, W., "Reflexiones en torno a la actividad delictiva de los publicanos". En: *Fundamentos romanísticos de Derecho contemporáneo*, X, BOE, 2021.
- ARREDONDO, P., Los deportes y espectáculos del Imperio Romano vistos por la literatura cristiana. *Foro de Educación*, 10, 2008.
- AZAUSTRE FERNANDEZ, M. J. Una aproximación a la fiscalidad sobre la vivienda en Roma. *RIDROM. Revista Internacional de Derecho Romano*, 31, octubre de 2023.
- BEACHAM, R. C., *The Roman theatre and its audience*, London, 1991.
- BEARE, W., *I romani a teatro*, Roma, 2008.
- BEARE, W., *The Roman Stage. A short History of latin drama in the time of the Republic*, London, 1950.
- BELTRÁN, F.-PINA, F., "Teatro y sociedad en el Occidente romano". En: *El Teatro Romano, la puesta en escena*, Zaragoza, 2003.

- BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton-Londres, 1971.
- BLANCH, J. M., La concesión de obras públicas y su financiación en el Derecho romano. *Revista General de Derecho Romano*, 8, 2007.
- BONARIA, M., *Romani mimi*, Roma, 1965.
- BONFANTE, P., *Corso di Diritto Romano, La proprietà, I*, Milano, 1966.
- BONFANTE, P., *Istituzioni di Diritto romano*, Milano, 1987.
- BRAMANTE, M. V., *Patres, filii e filiae nelle commedie di Plauto Diritto e Teatro in Grecia e a Roma*, Milano, 2007.
- BRANCA, G., *Le res extra patrimonium humam iuris*, Bologna, 1946.
- BRAVO BOSCH, M.J., El proceso electoral en Roma: la publicidad política en la época tardorrepública. *Revista Jurídica de la Universidad Autónoma de Madrid*, 23/1, 2011, pp. 13-33.
- BRETONE, M., *Storia del diritto romano*, Roma 1987.
- CANOBBIO, A., *La lex Roscia Theatralis e marziale: il ciclo del libro V*, Como, 2002.
- CASTÁN PÉREZ-GÓMEZ, S., A propósito de los bienes de dominio público en el Derecho Romano. *Derecho y Opinión*, nº 3-4, Córdoba, 1995-1996.
- CASTÁN PÉREZ-GÓMEZ, S., *Régimen jurídico de las concesiones administrativas en el derecho romano*, Madrid, 1996.
- CASTÁN PÉREZ-GÓMEZ, S., *Nomenclatores: esclavos y libertos valiosos en la antigua. RIDROM. Revista Internacional de Derecho Romano*, 30, abril de 2023.
- CLEVEL-LÉVÊQUE, M., *L'Empire en jeux: espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris, 1984.
- D'ORS, A., *Epigrafía jurídica de la España Romana*, Madrid, 1953.
- DAVIES, P. J. E., *Architecture and Politics in Republican Rome*, Cambridge University Press, 2017.
- DE RUGGIERO, E., *Lo Stato e le opere pubbliche in Roma antica*, Torino, 1925.
- DESSAU, H., *Inscriptiones Latinae selectae, II*, Berlin, 1892.
- DÍAZ-BAUTISTA CREMADES, A., Propaganda política en el teatro romano de Cartagena. La fundamentación del poder de Augusto a través de la imagen. *RIDROM. Revista Internacional de Derecho Romano*, vol. 1, nº 7, octubre de 2011.
- DIOGO, A. M., O teatro romano de Lisboa. Noticia sobre as actuais escavações. *Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 1993.
- DUNCAN-JONES, R., *Structure and Scale in the Roman Economy*, Cambridge, 1990.

- DURÁN CABELLO, R. M., *El teatro y el anfiteatro de Augusta Emerita: contribución al conocimiento histórico de la capital de Lusitania*, Madrid, 2004.
- EDWARDS, C., *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge University Press, 1993.
- FASCIONE, L., *Il mondo nuovo. La costituzione romana nella "Storia di Roma arcaica" di Dionigi d'Alicarnasso*, vol. 1, Napoli, 1988.
- FERRARY, J. L., "De l'évergétisme hellénistique à l'évergétisme romain". En: *Actes du Xe Congrès International d'épigraphie grecque et latine (Nîmes, 4-9 octobre 1992)*, Paris, 1997.
- FERRINI, C., "Sulla fonti delle Istituzioni di Giustiniano". En: *Opere di Ferrini*, II, Milano, 1929.
- FLOWER, H. I., "Spectacle and political culture in the Roman republic". En: *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, Cambridge University Press, 2014.
- FRASSINETTI, P., *Fabula Atellana*, Genova, 1953.
- FRIEDLAENDER, L., *La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma, desde Augusto hasta los Antoninos* (traducción Roces, W.), México-Buenos Aires, 1982.
- GATTI, G., "Il teatro e la Crypta di Balbo in Roma". En: *Mélanges de l'École Française de Rome*, 91-1, 1979.
- GENTILI, B., *Theatrical Performances in the Ancient World. Hellenistic and early Roman Theatre* (London Studies in Classical Philology Series, 2), Amsterdam, 1979.
- GESINE, M., *Roman Republican Theatre*, Cambridge, 2011.
- GÓMEZ DE LA SERNA, P., *Curso histórico-exegético del Derecho romano comparado con el español*, I, Madrid, 1863.
- GROS, P., *L'architecture romaine. Les monuments publics*, vol. 1, Paris, 1996.
- GROSSO, G., "Appunti sulle distinzioni delle "res" nelle Istituzioni di Gaio". En: *Studi Besta*, I, 1937.
- GROSSO, G., *Corso di Diritto Romano. Le cose*, Torino, 1941.
- GUARINI, L., *La finanza del popolo romano. Trattato storico-legale*, Napoli, 1841.
- GUIDOBALDI, F., "Il teatro di Balbo: storia e archeologia di un monumento augusteo". *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 95, 1994.
- GUILLEMIN, A. M., "Le public et la vie littéraire à Rome". En: *Collection d'études latines, Les Belles Lettres, série scientifique XIII*, Paris, 1937.

- HABEL, E., "Ludi publici", *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, col. 610.
- HAUSCHILD, T., "La situación urbanística de los teatros romanos en la Península Ibérica". En: *Actas del Simposio "El teatro en la Hispania romana" Institución Cultural Pedro de Valencia*, Badajoz, 1982.
- HOLGADO REDONDO, A., "Teatro y público en la Roma antigua". En: *Actas del Simposio "El teatro en la Hispania romana" Institución Cultural Pedro de Valencia*, Badajoz, 1982.
- HUMBERT, G., "Opera publica", *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaine*, (DAGR), vol. 4, 1, Graz, 1969.
- IGLESIAS, J., *Derecho Romano. Instituciones de Derecho Privado*, Barcelona, 1972.
- JONES, A. H. M., *The Later Roman Empire (284–602): A Social, Economic and Administrative Survey*, Oxford, 1964.
- KRIER, J., "Le théâtre gallo-romain découvert en 1985 à Dalheim (Grand-Duché de Luxembourg)". En: LANDES, C. (dir.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles. Actes du colloque de Lattes (1989)*, Lattes, Musée archéologique Henri Prades, 1992.
- LE GLAY, M., "Épigraphie et Théâtre". En: LANDES, C. (dir.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles. Actes du colloque de Lattes (1989)*, Lattes, Musée archéologique Henri Prades, 1992.
- LÓPEZ LÓPEZ, M., *Interpretatio nominum y diversificación del concepto de ratio en Plauto. Revista de Estudios Latinos*, 3, 2003.
- LÓPEZ LÓPEZ, M., *Los personajes de la comedia plautina: nombres y función*, Lérida, 1991.
- MAGANZINI, L., *Publicani e debitorum d'imposta. Ricerche sul titolo edittale de publicani*, Torino, 2002.
- MALAVÉ OSUNA, B., *Régimen Jurídico Financiero de las obras públicas en el Derecho Romano tardío: los modelos privado y público de financiación*, Madrid, 2007.
- MARINER BIGORRA, S., "El teatro en la vida de las provincias de Hispania". En: *Actas del Simposio "El teatro en la Hispania romana" Institución Cultural Pedro de Valencia*, Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia, 1982, pp. 15-24.
- MAYER, M., "Para una historia del teatro romano". En: *El teatro romano: la puesta en escena*, Zaragoza, 2003.
- MELCHOR GIL, E., *La munificencia cívica en el mundo romano*, Madrid, 1999.
- MELCHOR GIL, E., "Teatro y evergetismo en la Hispania Romana". En: *Jornadas sobre Teatros Romanos en Hispania*, Córdoba, 2002.

- MELCHOR GIL, E., Inscripciones evergéticas hispanas con indicación del coste de las liberalidades realizadas, *Anejos de AEspa*, 33, 2004.
- MELCHOR GIL, E., "Mujeres y evergetismo en la Hispania romana". En: *Hispania y la epigrafía romana: cuatro perspectivas*, 2009.
- MEYER, E.A., Explaining the Epigraphic Habit in the Roman Empire: The Evidence of Epitaphs. *The Journal of Roman Studies*, 80, 1990.
- MILAZZO, F., *La realizzazione delle opere pubbliche in Roma arcaica e repubblicana: munera e ultro tributa*, Napoli, 1993.
- MONTERROSO CHECA, A., *Theatrum Pompei*. Forma y arquitectura. *ROMULA*, 5, 2006.
- MOREL, J. P., La juventus et les origines du théâtre romain. *Revue des Études Latines*, 47, 1969.
- MUÑIZ COELLO, J., *Las finanzas públicas del estado romano en el alto imperio*, Madrid, 1990.
- NOGALES BASARRATE, T., *Ludi romani: espectáculos en Hispania Romana*, Merida, 2002.
- NOGALES BASARRATE, T., "El Teatro Romano de Augusta Emerita". En: *El Teatro Romano. La puesta en escena*, Zaragoza, 2003.
- PADUANO, G., *Il mondo religioso della tragedia romana*, Firenze, 1974.
- PAGLIANI, M. L., Note alla lettura di Cod. Theod. XVI 27, 28, 31, *Archivio Giuridico*, 198, 1980.
- PARKER, H. N., "The Observed of All Observes spectacle, applause and cultural poetics in the Roman Theater audience". En: BERGMANN, B., and KONDOLEON, C., (eds.) *The art of ancient spectacle*, Washington: National Gallery of Art, 1999.
- PARRA, M. D., La *lex iulia theatralis*. Organización de la *cavea* en el Teatro Romano de Cartagena. *Revista General de Derecho Romano*, 15, 2010.
- PENDÓN MELÉNDEZ, E., *Régimen jurídico de la prestación de servicios públicos en Derecho Romano*, Madrid, 2002.
- PEREA YÉBENES, S., Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora. *Gerión*, 22, 8, 2024.
- PERELLI, L., *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze, 1973.
- PHARR, C., *The Theodosian Code and Novels and the Sirmondian Constitutions. A translation with commentary, glossary, and bibliography*, Princeton, 1952.
- PIGANIOL, A., *Recherches sur les jeux romains: notes d'archéologie et d'histoire religieuse*, Strasbourg, 1923.
- PLUTARCO, *Vidas Paralelas, Vida de Pompeyo*, vol. 6, Madrid, 1985.

- POCIÑA PÉREZ, A., Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios. *Helmántica*, XXVI, 1975.
- POCIÑA PÉREZ, A., El teatro durante la generación de Sila. *Helmántica*, XXVII, 1976.
- POCIÑA PÉREZ, A., El teatro latino en la época de Augusto. *Helmántica*, XXIV, 1973.
- POCIÑA PÉREZ, A., Los espectadores, la *lex Roscia Theatralis*, y la organización de la Cavea en los Teatros Romanos. *ZEPHYRUS*, 26-27, 1976.
- POLO ARÉVALO, E., "Consideraciones en torno a las *res quae publicis usibus destinatae sunt*". En: *Fundamentos Romanísticos de Derecho Contemporáneo*, I, BOE, 2021.
- RAWSON, E., *Discrimina ordinum: the lex Iulia theatralis. Papers of the British School at Rome*, 55, 1987.
- REVUELTA BRAVO, C., Teatro, escenario de poder durante el periodo clásico. *Anagnórisis*, 16, 2017.
- ROBBE, U., *La differenza sostanziale fra res nullius e res nullius in bonis e la distinzione delle res pseudo-marciana (che non ha nè capi nè coda)*, Milano, 1979.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O., El espacio teatral y su regulación jurídica en época romana: estructura y legislación. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 27, 2001.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O., "El teatro romano de Itálica: estudio arqueoarquitectónico". En: *Fundación Pastor de Estudios Clásicos*, 43, 2004.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, R., *La violencia contra las mujeres en la Antigua Roma*, Madrid, 2018.
- SCAMUZZI, U., Studio sulla *lex Roscia Theatralis*. *Rivista di Studi Classici*, 17, 1969.
- SCAMUZZI, U., Studio sulla *lex Roscia Theatralis*. Parte seconda. *Rivista di Studi Classici*, 18, 1970.
- SCHERILLO, G., *Lezioni di Diritto romano. Le cose, Parte prima*, Milano, 1945.
- SCIALOJA, V., *Teoria della proprietà nel diritto romano*, Roma, 1928.
- SEAR, F., *Roman Theatres: An Architectural Study*, Oxford, 2006.
- SEGRE, G., *Corso di Diritto romano, Le cose, la proprietà e gli altri diritti reali*, Torino, 1930.
- SERNA VALLEJO, M., Los bienes públicos: formación de su régimen jurídico. *Anuario de Historia de Derecho Español*, LXXV, 2005.

- SUÁREZ BLÁZQUEZ, G., *Roma, edificación en altura. El negocio urbanístico-inmobiliario de la superficie en el derecho clásico*, Vigo, 2010.
- TALADOIRE, B. A., *Térence. Un théâtre de jeunesse*, Paris, 1972.
- TRISCIUOGLIO, A., *Sarcta tecta, ultro tributa, opus publicum faciendum locare. Sugli appalti relativi alle opere pubbliche nell'età repubblicana e augustea*, Napoli, 1998.
- VASALLI, F., "Sul rapporto tra le res publicae e le res fiscales in diritto romano". En: *Studi Senesi*, XXV, 1908.
- VECTING, W. G., *Domaine public et res extra commercium*, Paris, 1947.
- VEYNE, P., *Le pain et le cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, 1976.
- VOLTERRA, E., *Instituciones de Derecho privado romano*, Madrid, 1986.
- VV.AA. (Coord.) BERNAL, D.-ARÉVALO, A., "El *Theatrum Balbi* de Gades". En: *Actas del seminario El teatro romano en Gades, una mirada al futuro*, Cádiz, 2011.
- WALLACE-HADRILL, A., *Rome's Cultural Revolution*, Cambridge, 2008.
- WALTZING, J. P., *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, vol. 3, Bruxelles, 1896.
- WATSON, A., *Roman Law and Comparative Law*, Athens-University of Georgia Press, 1991.
- ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992.
- ZANKER, P., "The City as Symbol: Rome and the Creation of an Urban Image". En: *Romanization and the City. Creation, Transformation, and Failures*, *Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 38* (Ed.) Fentress, E., Portsmouth, 2000.
- ZOZ, M. G., *Riflessioni in tema di res publicae*, Torino, 1999.