

# As bases de coluna nos desenhos dos séculos XVIII e XIX

Lídia Fernandes

Arqueóloga do Serviço de Arqueologia da Divisão de Museus e Palácios - Museu da Cidade / Câmara Municipal de Lisboa. Mestre em História da Arte. Coordenadora científica da intervenção arqueológica do Teatro Romano.

Teatro Romano de Lisboa<sup>1</sup>

## I- Introdução:

Tivemos oportunidade de apresentar, em publicações anteriores, alguns dos elementos arquitectónicos que ornamentavam o teatro da antiga cidade de *Olisipo*, concretamente cinco capitéis jónicos que decorariam a frente cénica do monumento, bem como sete exemplares que, não enquadráveis naquela ordem e considerados por nós próprios como integráveis na coríntia, nos levantam actualmente e no decurso dos estudos que temos vindo a desenvolver sobre aquele monumento, algumas dúvidas quanto a tal classificação (FERNANDES, 1997, vol. II, p. 167-175; 237-241; vol. IV, p. 198-202; FERNANDES, 2001, p. 29-51)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> O presente texto faz parte de um trabalho mais vasto que apresentámos na Revista O Arqueólogo Português (em publicação) e intitulado "Sobre a decoração arquitectónica do teatro romano de Lisboa: a propósito dos desenhos dos séculos XVIII e XIX".

<sup>2</sup> Tivemos oportunidade de manifestar tais considerações na conferência proferida na Associação dos Arqueólogos Portugueses (Museu do Carmo, 28 de Novembro de 2006) intitulada: *Teatro Romano de Lisboa: programa decorativo e sistemas construtivos*.

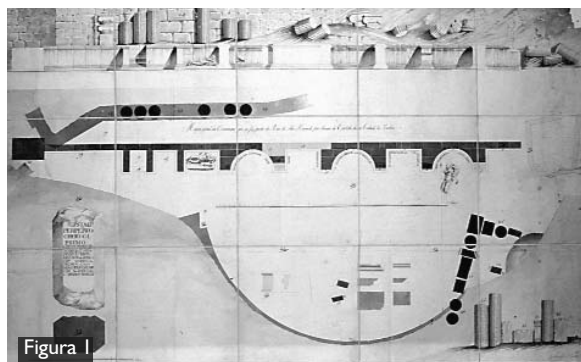
O estado de conservação em que estes exemplares se encontram não nos permite tirar grandes ilações no que se refere aos aspectos estilísticos, uma vez que todo o trabalho ornamental, originalmente realizado em estuque, desapareceu. Deste modo, o que hoje nos é dado observar é apenas o suporte pétreo, o qual possui a forma esboçada do capitel mas não delineados os seus pormenores ornamentais. O mesmo acontece em relação às bases de coluna. Com efeito, trata-se de peças que, e à semelhança dos capitéis referidos, empregam a mesma matéria-prima - o calcarenito<sup>3</sup> - sendo posteriormente estucados.

Apesar de em várias ocasiões termos referido alguns dos elementos arquitectónicos do teatro, o facto de retomarmos este tema prende-se, de igual modo, com a reanálise dos antigos levantamentos gráficos destas ruínas, concretamente o de 1798: do arquitecto italiano Francisco Xavier Fabri, a quem tradicionalmente<sup>4</sup> se deve a descoberta e identificação do monumento; e o de 1815 da autoria de Luís António de Azevedo, cujos desenhos se baseiam na gravura anteriormente citada.

Até ao momento, estes desenhos eram os únicos testemunhos que possuíamos sobre o estado em que se encontrava este monumento romano na altura da sua descoberta<sup>5</sup>. Há pouco tempo tivemos a oportunidade de analisar um manuscrito, datado de 1807, que deu origem à obra de Azevedo de 1815<sup>6</sup>. Apesar de o texto ser basicamente o mesmo, com ligeiríssimas alterações, o desenho aguarelado que o acompanha apresenta algumas diferenças. As apreciações que agora elaboramos baseiam-se, deste modo, numa análise comparativa

destes três desenhos e na sua reinterpretação à luz dos poucos vestígios físicos que nos chegaram, no que às bases, exclusivamente, diz respeito. O diminuto número de exemplares que possuímos: apenas três, impede-nos uma generalização pertinente no que respeita ao emprego de um tipo específico destes elementos no teatro romano. Não obstante tais condicionalismos, o objectivo deste pequeno trabalho é também o de chamar a atenção para este tipo de peças as quais, a par dos capitéis, nos aportam inúmeras informações quer sobre a plástica decorativa então em voga, quer sobre a reelaboração ou adaptação que as correntes estéticas exógenas sofreram na cidade mais ocidental do Império.

A análise que apresentamos pretende estabelecer algumas comparações com peças análogas, bem como algumas considerações quanto ao programa decorativo do teatro de Olisipo.



## 2- As primeiras informações documentais

O desenho aguarelado de 1798 atribuído ao arquitecto italiano Francisco Xavier Fabri<sup>7</sup> (Fig. 1) e a publicação de 1815 da autoria de Luís António de Azevedo (Fig. 2), continuam a ser, em nossa opinião, fontes indispensáveis para uma primeira apreciação dos elementos arquitectónicos do teatro.

A primeira referência escrita aos capitéis e bases que decorariam o teatro data de 1815 quando Luís António de Azevedo, na sua obra de título completo: *Dissertação Crítico-Filológico-Histórica Sobre o verdadeiro anno, manifestas causas, e attendiveis circumstancias da erecção do Tablado e Orquestra do antigo Theatro Romano, descoberto na excavação da Rua de São Mamede perto do Castelo desta Cidade, com a intelligencia da sua Inscripção em honra de Nero, e noticia instructiva d'outras Memorias alli mesmo achadas, e atégora apparecidas*, tece vários comentários a propósito do monumento, apresentando uma planta do mesmo (Fig. 2).

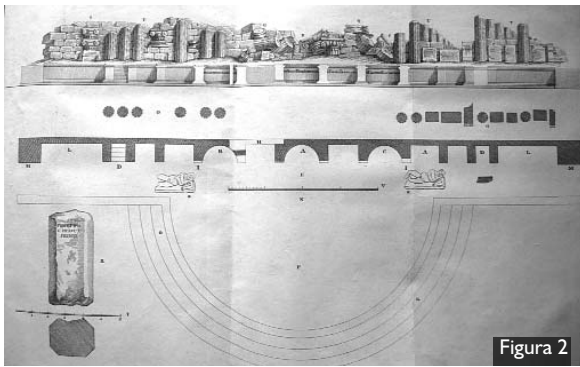
<sup>3</sup> Gostaríamos de agradecer à nossa colega, geóloga Eva Leitão, a identificação mineralógica dos materiais em análise.

<sup>4</sup> Não se sabe com total certeza a quem se deve a descoberta do teatro romano de Lisboa. O facto de o desenho aguarelado de 1798 ser da sua autoria - assim podemos inferir da assinatura inscrita no canto inferior direito do mesmo - não implica, todavia, que os trabalhos de exumação e respectivos levantamentos se não fiquem a dever, de igual modo, a outros arquitectos, como seria o caso de Manuel Caetano de Sousa (FABIAO, 2006, p. 63). Não obstante tais dúvidas, é um facto que, nas várias missivas dirigidas ao monarca D. José I, no sentido de serem salvaguardadas as ruínas, o arquitecto sempre se assume como o descobridor do monumento (CARVALHO, 1979, n. 8 e 9).

<sup>5</sup> Encontra-se no Museu da Cidade (C.M.L., nº inv.: MC/DES/1819) um outro documento referente ao *proscenium* do teatro. Este desenho, onde se encontra representado em alçado o *frons pulpitiu* com a sua inscrição, bem como as duas estátuas de silenos, não é, pelo traço, tratamento de cor e acabamento artístico que possui, da autoria do Arqt.º Francisco Xavier Fabri. Corresponderá a um trabalho mais tardio, o que é corroborado pelo tratamento a esponjado de cor azul e rosa que se observa em algumas das pedras.

<sup>6</sup> Gostaríamos de expressar os nossos maiores agradecimentos à Dr.ª Fernanda Brazão, proprietária deste livro manuscrito, o qual amavelmente nos facultou.

<sup>7</sup> Original que se encontra no Museu da Cidade (C.M.L., nº inv.: MC/DES/12).



O autor refere que terão sido os dados fornecidos por Francisco Xavier Fabri que lhe terão permitido a inclusão dos desenhos e dos novos elementos que apresenta na sua obra. Para além do diletantismo próprio da época, que transparece amiúde ao longo do texto - nas longas descrições sobre as grandezas dos gregos e romanos e consequente importância do reino de Portugal que a edificação, em tempos idos, de um teatro de época romana justamente confirma - é somente na parte final da sua obra que o autor explicita, com a apresentação da planta e respectiva legenda, o que verdadeiramente se encontrou "... na escavação da rua de S. Mamede, que fica inferior á da Saudade, bem defronte da torre da Sé, um pouco assim da Paroquial Igreja de São Martinho" (AZEVEDO, 1815, p. 11).

Como dissemos, a planta que o autor apresenta terá sido realizada com base no levantamento de 1798 atribuído a Francisco Xavier Fabri, facto que o autor refere ao dizer "... que o perito Architecto Regio Francisco Xavier Fabri com espírito verdadeiramente Patriótico, e zelo do augmento da Nação Portuguesa, nos comunicou gratuita e francamente, pedindo lhe nós as dimensões do referido Theatro, que não nas tínhamos ao principio tirado ..." (AZEVEDO, 1815, p. 46). Como legenda do desenho, Azevedo descreve as bases pela letra "Q" (*idem*, p. 47). Esta é a primeira referência que possuímos sobre as bases que decorariam o teatro, que o autor identifica como sendo áticas, aspecto que adiante abordaremos. Nesse desenho de 1815 surgem-nos quatro bases, ainda que no levantamento de Fabri, de 1798, surjam apenas duas.

Tivemos a sorte de analisar com algum detalhe um original de Luís António de Azevedo, datado de Fevereiro de 1807 (Figs. 3, 4 e 5) o qual, pelas anotações escritas e comparando com a obra publicada em 1815, concluímos tratar-se do esboço daquele, onde se encontram as indicações, apostas a grafite, auxiliares para o editor e gravador. Apesar dos desenhos serem semelhantes e sendo a planta geral das ruínas de 1807 o original que terá

dado origem à Estampa X, saída em 1815 e da mesma autoria, são nítidas algumas diferenças. O desenho de 1807 é feito à mão, aguarelado a tons de cinza notando-se, em alguns locais, um cuidado de artista ao representar os volumes e contornos, ao atribuir ritmo ao traço por sombreamento de algumas superfícies - o que é bem visível nos capitéis centrais que ocupam a parte central do desenho<sup>8</sup>. Em outros pontos, no entanto, a mesma mão se esquece, ou se enfada, em aguarelar áreas maiores, em definir contornos de margem, considerados pelo autor como trabalho menor que a representação mais pormenorizada dos múltiplos elementos arquitetónicos. A legenda que acompanha o desenho é precisamente a mesma que se encontra publicada em 1815.

Esta obra é, pelas características tipográficas da impressão, uma regularização do traço e, ao mesmo tempo, uma simplificação do desenho de prova. As diferenças em relação ao desenho de 1807 são, em alguns casos, substanciais, e dever-se-ão quer a uma interpretação do próprio gravador, quer a uma uniformização imposta pela impressão, que contempla, pelas características técnicas de que se reveste, a normalização dos sombreados, reinventando em certos pormenores, contornos ou traços que haviam ficado suspensos ao correr do pincel.

Se via base destes dois desenhos, está o levantamento realizado, nove anos antes, pelo architecto Francisco Xavier Fabri (Fig. 1), poderíamos concluir, pelas enormes diferenças que se observam, que os vestígios colocados a descoberto neste intermeio temporal foram múltiplos, tendo os autores que sobre este tema se têm debruçado, remetido genericamente para um desenvolvimento dos trabalhos de desentulhamento das ruínas (os quais se deverão ter prolongado no tempo), a causa das alterações que se evidenciam nos dois levantamentos (HAUSCHILD, 1990, p. 351 e 352; LEITE; PEREIRA, 1994, p. 209).

Analisando um pouco mais detalhadamente os desenhos<sup>9</sup>, são representadas em 1798 duas bases e em 1807 e 1815 surgem-nos quatro. Numeraremos estes espécimes sequencialmente de um a seis, seguindo os desenhos do lado esquerdo para o direito.

<sup>8</sup> Como tivemos oportunidade de referir no início deste trabalho, a análise comparativa que agora apresentamos sobre os levantamentos gráficos do teatro foi já objecto de uma análise mais profunda, destacando-se então o estudo pormenorizado dos capitéis (*Arqueólogo Português*, em publicação, cf. n.1).

<sup>9</sup> Agradecemos vivamente à Arqt.<sup>a</sup> Ana Luísa Freitas, nossa colega no Museu da Cidade, a ajuda prestada relativamente à comparação métrica entre os exemplares constantes nos três levantamentos que se analisam.

### 3- Análise descritiva das bases constantes nas primeiras informações documentais do teatro romano

No que respeita às bases de coluna, se em 1798 são representadas duas, encontrando-se uma delas somente esboçada, observamos que, nos levantamentos posteriores, o número destes elementos duplica. Para além disso, é a própria tipologia das bases que se altera e, a única verdadeiramente bem representada em 1798, desaparece em 1807, sendo substituída por outras de morfologia distinta. Analisemo-las um pouco mais detalhadamente:

#### 3.1- Desenho de Francisco Xavier Fabri - 1798



Figura 6 - Base 1

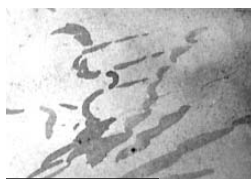


Figura 7 - Base 2

No desenho de Francisco Fabri encontramos perfeitamente desenhada uma base, composta por dois toros de diâmetro muito semelhante, ainda que o superior pareça ser ligeiramente mais pequeno (Fig. 6). O escapo entre eles é profundo mas a altura nitidamente inferior à que ostentam os toros. Não possui plinto e apresenta, no mesmo bloco, o *sumvs scapus* do fuste liso de altura considerável.

Esta peça figura no canto superior direito do desenho, em primeiro plano e ocultando parcialmente um dos capitéis aí representados. Mais à direita e a um nível superior consegue-se observar uma outra base, a qual passa despercebida quer pela singeleza do traço, quer por se localizar numa área do desenho que se encontra apenas esboçada a pinceladas largas (Fig. 7). Além disso, este elemento apenas se encontra parcialmente representado encontrando-se semi encoberto por monturos de terra. Esta base apresenta, à semelhança da anterior, dois toros redondos, o superior de menor altura, com um espaço reentrante a separá-los. O diâmetro dos dois toros é muito idêntico entre si e parece não ostentar plinto (Quadro 1).

QUADRO Nº 1

QUADRO MORFOMÉTRICO DAS BASES REPRESENTADAS EM FABRI (1798) (cm)			
PEÇA Nº	ALTURA TOTAL	ALTURA 2 TOROS + ESCAPO	ALTURA <i>IMUS SCAPUS</i>
1	58	23	34
2	29	29	-

#### 3.2 - Desenho de Luís António de Azevedo – 1807

Neste desenho, tal como na obra impressa de 1815, encontram-se representadas quatro bases de coluna. São todas elas muito uniformes, possuindo algumas particularidades as quais se deverão ao cuidado do desenho ou estado de conservação em que os exemplares se encontravam, como acontece na peça 4, que se encontra partida ou foi mal desenhada, estando presente somente  $\frac{2}{3}$  da sua totalidade.



Figura 8 - Base 3

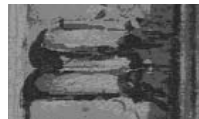


Figura 9 - Base 4



Figura 10 - Base 5



Figura 11 - Base 6

Em todos os exemplares observamos a existência de dois toros, sensivelmente com a mesma altura: facto evidente na peça 3 e 4, com menor exactidão na base 6 e nitidamente de menor dimensão no toro superior da base 5. Aqui, no entanto, o facto de a peça ter sido representada em posição oblíqua impede uma certeza em relação a este aspecto.

Os escapos, em quarto de círculo, que se posicionam no meio dos dois toros são, em todos os exemplares, acentuadamente reentrantes em relação àqueles. Nas bases 3 e 4 parecem possuir a mesma altura que os toros que separam e ostentam listéis, que ladeiam o escapo, um inferior e outro superior. Na peça 6 parece existir um outro listel na base do toro inferior. Na base 5, dada a posição oblíqua em que foi representada, é possível observar o local de assentamento do fuste de coluna presenciando-se, ao centro, uma concavidade para colocação do espigão em metal para melhor prensão dos elementos.

Em nenhum dos exemplares observamos plinto, facto que Luís António de Azevedo expõe na sua legenda (AZEVEDO, 1815, p. 47). As bases, que por ele são identificadas pela letra “Q”, a qual, no entanto, apenas se presencia sobre as peças 5 e 6, são explicitadas do seguinte modo: “Q. Bases Atticas, que se acharão nas ruínas do mesmo Theatro sem plinto á imitação das bases do Templo da Sybilla Tiburtina, e do de Diana em Évora” (id. *ibid.*).

Nenhuma das peças tem representado o *imus scapus*, estando ausente, deste modo, aquela base com fuste que, com tanta evidência, se visualizava no desenho de Fabri.

QUADRO Nº 2

QUADRO MORFOMÉTRICO COMPARATIVO DAS BASES REPRESENTADAS (AZEVEDO 1807 E 1815) (altura total, cm)		
Nº PEÇA	AZEVEDO (1807)	AZEVEDO (1815)
1	45	43
2	42	43
3	32	32 (?)
4	42	48

### 3.3 - Desenho de Luís António de Azevedo — 1815

Apesar de, como seria natural, se observar grande similitude entre este desenho impresso e o que lhe deu origem de 1807, observamos algumas pequenas diferenças.

As características principais mantêm-se mas encontra-se representado, em todos os exemplares, uma pequena parte que parece corresponder ao início do *imus scapus*. Na base 6, inclusivamente, o facto de o contorno superior da peça ser irregular faz pensar que o fuste tenha sido acidentalmente partido. Os listéis assumem, nesta representação, um maior peso, transformando estas peças, que seriam de simplicidade austera, em bases de volumes mais imponentes, de perfis escalonados e, em termos globais, de aspecto visual bastante mais elaborado, indicando um certo “barroquismo” do traço.



Figura 12 - Base 3

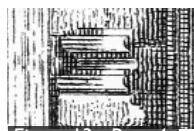


Figura 13 - Base 4



Figura 14 - Base 5

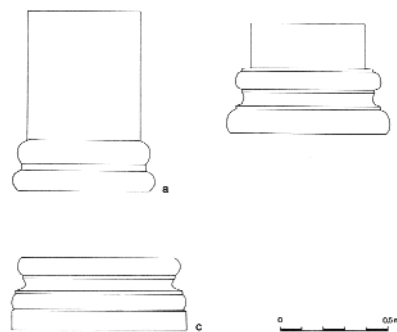


Figura 15 - Base 6

Para além destas diferenças há que sublinhar que, em alguns exemplares, como o 6, a altura dos toros é modificada sendo o superior, claramente, de menor altura que o inferior. Também nesta base parece existir uma moldura reentrante a funcionar como base mas a qual não é confundível com um possível plinto (Quadro 2).

## 4 – Bases existentes e análise comparativa

Comparando estes desenhos com as bases que hoje se conservam no teatro de *Olisipo*, constatamos algumas diferenças. Actualmente apenas possuímos três bases de coluna. Curiosamente, todas são distintas entre si, oferecendo características que as individualizam.



Bases existentes no teatro (a = peça A, Fig. 17; b = peça B, Fig. 18 e 19; c = peça C, Fig. 20). (Extraído de HAUSCHILD, 1990, p. 381, Abb. 12).

Figura 16

Theodor Hauschild, no seu estudo sobre o teatro, apresenta o desenho destes elementos (Hauschild, 1990 p. 381, Abb. 12, a, b, c) (Fig. 16). Um deles, peça C, (Fig. 20) mostra-nos, como o autor refere, um perfil que se diferencia dos outros pela presença de um plinto com cerca de 10 cm de altura. As restantes bases, para além de não possuírem este elemento, conservam parte do imoscapo do fuste com um diâmetro que varia entre os 51 e 65 cm, o que se adequa mais às dimensões dos fustes designados por lisos e estriados existentes no teatro e afastando-se dos fustes canelados (FERNANDES, 2001, Quadro 2 e 3)<sup>10</sup>.

A base com plinto<sup>11</sup> (Fig. 20) tem um diâmetro de 77 cm (parte superior) dimensão excessivamente elevada para o imoscapo dos fustes canelados. De acordo com a opinião de Hauschild, este elemento poderá ter pertencido a um outro edifício (1990, p. 381), opinião que relativizamos uma vez que, como teremos oportunidade de observar, bases com e sem plinto podem ser coevas, assim como se pode entender

<sup>10</sup> Sobre a integração arquitectónica destes elementos – bases, fustes e capitéis – e dimensão total que as colunas deteriam na frente cénica vide: FERNANDES, 2001, p. 39-41.

<sup>11</sup> Este exemplar apareceu embebido no interior de uma das paredes dos andares superiores do edifício pós pombalino que se sobrepunha ao teatro e que foi desmontado no decorrer dos trabalhos levados a cabo por Irivalva Moita, (1970, Est. II, 3). Ou seja, ao invés das bases sem plinto, aparecidas nos entulhos que preenchiam o *hyposcaenium*, esta apareceu sem qualquer contexto, integrada na alvenaria da construção.

a sua presença em outros locais do teatro dada a multiplicidade de espaços, acessos e edificações anexas que um edifício deste tipo poderia albergar.

As bases A (Fig. 17) e B (Figs. 18 e 19) possuem *imus scapus*. Na primeira, esse elemento é curioso pela exagerada dimensão que possui, assemelhando-se curiosamente ao exemplar constante do desenho de Fabri. Em dois dos três exemplares que nos chegaram e em todos os que graficamente se encontram representados nos levantamentos antigos, não existe plinto, mantendo os dois toros idêntica altura e sendo intercalados por um escapo. Não obstante, com ou sem esta parte constituinte, encontramos-nos, pela morfologia evidenciada, perante bases áticas<sup>12</sup>.

Ainda que a típica base ática possua plinto, a sua inclusão, assim como a total explanação dos seus componentes constitui uma evolução morfológica somente observada “... a partir de época augustea pero, sobre todo, a lo largo de la julioclaudia cuando la basa ática adquiere su plena configuración, con unos rasgos tipológicos y formales que, con pocas variaciones, se conservarán durante todo el imperio ...” (G. BEHEMERID, *et alli*, 2006, p. 295).

O facto de as bases não possuírem plinto será uma particularidade que ocorre sobretudo até ao início do principado de Augusto, ainda que excepções a esta ideia ocorram, como acontece no templo de Apolo in Circo ou o da Magna Mater. Se observarmos bases dóricas ou toscanas, a ausência desse elemento é quase uma constante<sup>13</sup>, como acontece no anfiteatro de Bobadela (FRADE, 1995: Est. V, figs. 5 e 6), talhadas em granito; no templo de Évora de cronologia tardo augustana ou algo posterior, em mármore (HAUSCHILD, 1992, p. 114) ou no templo, vulgar-

mente conhecido de Diana, em Mérida, em pedra local e conservando vestígios de estuque (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1991: 90, Lámina 7).

Ainda que a inclusão do plinto esteja atestada em Roma desde o séc. II a.C. (G. BEHEMERID, *et alli*, 2006, p. 295), a norma da sua associação às bases de dois toros só ocorrerá bastante mais tarde e vários edifícios públicos de carácter emblemático não o apresentam: o teatro de Marcelo em Roma (13 / 11 a.C.); o templo circular de Vesta (Tivoli), do séc. I a.C.; ou o templo de Júpiter em Terracina, da época de Sila, multiplicando-se os exemplos por todo o Império. No que respeita ao território nacional, bastará observarmos o templo augustano de Conímbriga (ALARCÃO, ETIENNE, 1977, tomo I\*\*, Planche III), ou o pórtico do forum e templo flavianos da mesma cidade (*id. ibidem*, Pl. XIV).

No entanto, e como já tivemos oportunidade de referir publicamente<sup>14</sup>, a questão não pode analisada de forma linear. Observamos a ocorrência destes dois tipos de bases – com e sem plinto – mesmo em épocas posteriores e, em alguns casos, como acontece em Sabratha, as bases sem plinto constituem uma característica deste tipo de elementos arquitectónicos, com raízes em tradições tardopúnicas que perduram até meados da época imperial (LÉZINE; 1959, p. 93). Em Pompeia, destruída em 78 d.C, o templo de Júpiter e de Apolo e grande número de peristilos de casas privadas – a “Casa de Vénus”, a “Villa dos Mistérios”, a “Casa do Labirinto”, a “das Bodas de Prata” ou a “Casa dos Vetti” – ostentam bases sem plinto (COARELLI, 2005, p. 245 e s.) sendo múltiplos, de igual modo, os exemplos que se poderiam dar para a cidade de Herculano, destruída na mesma ocasião. Nas províncias, os templos geminados de Glanum, datados da mudança de era, também apresentam as mesmas características (GROS, 1981, p. 149 e ss.). Mais uma vez em Conímbriga, como acima referimos, constatamos a existência de bases áticas sem plinto nos monumentos flavianos (ALARCÃO, ETIENNE, 1977, tomo I\*\*, Planche XVI – 9, 10 e 11). Avançando ainda mais no tempo, a mesma situação pode ser observada no arco de Barà (Tarragona), datado da época de Trajano<sup>15</sup>; no teatro de Segobriga onde bases similares surgiram em contextos dos sécs. II e III (ALFONSO JIMENEZ, 1975, p. 282 e 283) apesar de a data de edificação do teatro ser da época de Nero (MANUEL ABASCAL, *et alli*, 2006, p. 324); ou ainda no arco de Cáparra (Cáceres) com capitéis do séc. II (GARCÍA Y

<sup>12</sup> Vitrúvio define a base ática do seguinte modo: “Se se tratar de uma base ática, dividir-se-à a sua altura, de modo que a parte superior corresponda a um terço do diâmetro da coluna, sendo a parte restante deixada para o plinto. Excluído o plinto, divide-se o resto em quatro partes, dê-se uma delas ao toro superior e dividam-se as três restantes em duas partes iguais, uma para o toro inferior e a outra para a escócia (...) com os respectivos listéis” (Livro III, Capítulo V, 2.; trad. MACIEL, 2006, p. 120).

<sup>13</sup> Para não nos alongarmos com os inúmeros exemplo que se poderão apontar, somente referimos Numância, destruída em 133 a.C, onde existem fustes de coluna sem plinto. Vide: FERNANDO MORALES, 1993, p. 61. Neste caso as bases encontram-se associadas a capitéis toscanos.

<sup>14</sup> Comunicação proferida na Associação dos Arqueólogos Portugueses (Museu do Carmo, 28 de Novembro de 2006). Cf. n. 1.

<sup>15</sup> Ainda que com algumas reservas, pois esta data é fornecida pela inscrição do arco a qual apenas indica que, na época de Trajano, já este se encontrava construído (cf. DUPRÉ I RAVENTÓS, 1986, p. 1-12).

BELLIDO, 1972-74, p. 45-76; G. BEHEMERID, 1992, ns° 867-874).

Esta questão da ausência ou presença de plinto não pode, como constatámos, ser entendida como uma simples evolução morfológica. O conceito de “base ática” é demasiado vago em termos geotemporais e somente a sua progressiva conceptualização introduzirá o seu verdadeiro desenvolvimento distinguindo-se as bases, em que esta reelaboração epistemológica se encontra perfeitamente assimilada no conjunto arquitectural, daquelas em que simplesmente se observa uma justaposição das respectivas partes ou elementos constituintes.

Na verdade, as bases que agora se analisam não podem, verdadeiramente, ser consideradas como áticas canónicas. Tal afirmação aplica-se não apenas às peças em que o plinto se encontra ausente, peças A e B mas, de igual modo, à base C a qual apresenta todos os elementos. Este último exemplar ilustra-nos bem o que havíamos referido: uma justaposição linear sem que as partes se interliguem com o intuito de oferecer uma nova solução e sem que seja procurada uma nova modulação do conjunto. Com efeito, se analisarmos as dimensões que as várias partes possuem, observamos uma marcada constância entre as alturas dos toros (Quadro 3). Mesmo na base C, com plinto, os dois toros são quase iguais, em altura bem como em diâmetro. A mesma constância das dimensões verifica-se em relação ao plinto: igual altura e igual alinhamento vertical em relação aos dois toros.

QUADRO Nº 3

QUADRO MORFOMÉTRICO DAS BASES EXISTENTES (cm)							
PEÇA	ALT. TOTAL	ALT. TORO SUP.	ALT. TORO INF.	ALT. ESCÓCIA	ALT. PLINTO	Ø IMOSCAPO	ALT. IMOSCAPO
A	85	9	9	4	-	65	62
B	50	9,5	9,5	4	-	51	28,5
C	33,5*	7	8	5	9,5	77	-

\* altura do listel superior=1,5; altura listel inferior=2

Por último, o escapo é pouco reentrante, funcionando como simples separador dos dois toros e não como uma entidade individual, a mais importante aliás, na verdadeira base ática. O espaço concedido à escócia, ou escapo, é nitidamente mais pequeno que o atribuído aos toros. Inicialmente, este elemento “... sólo fue un pequeño espacio intermedio que no tenía otra función que la de separar los dos toros; con el paso del tiempo, este espacio intermedio adquiere una cierta autonomía y se transforma en una moldura cóncava” (CHINER MARTORELL, 1990, p. 89). Este elemento

pode ser considerado um dos mais importantes na linha evolutiva que a base ática sofreu, abandonando uma expressão de simples ranhura para um perfil parabólico, paralelamente à junção de listéis ou filetes que a delimitam superior e inferiormente<sup>16</sup>. Tal perfil é adoptado precisamente para estabelecer a junção entre os dois toros de diâmetros distintos.

Nada obsta pois, sobretudo se tivermos em conta o material em que foi talhado – o mesmo calcarenito dos capitéis, fustes e silharia -, que este elemento seja coevo das restantes bases. Depara-se-nos curioso, o facto de as três únicas bases que hoje possuímos serem diferentes entre si, contrastando com os desenhos de Luís António de Azevedo de 1807, onde a similitude entre elas é evidente (Quadro 2). Neste desenho, com efeito, as bases parecem pertencer todas a um mesmo edifício sendo constantes as dimensões das várias partes constituintes. Na publicação de 1815, apesar de existir uma similitude entre estes elementos, há já algumas diferenças traduzidas sobretudo numa reelaboração artística das ordens arquitectónicas operada pelos arquitectos europeus dos sécs. XVII e XVIII.

As restantes bases incluem a parte inferior do fuste, o *imus scapus*, o que geralmente indica um certo arcaísmo já que, a partir do período julio-cláudio e, sobretudo, flaviano, tal característica é abandonada (CARLOS MARQUEZ, 1998, p. 118). A presença deste elemento, sobretudo se tivermos em conta a enorme porção do exemplar A, é uma característica da “... arquitectura occidental en el período tardo-re-

publicano y augústeo, en diversos edificios religiosos de la etapa final de la República, como el templo rectangular de Tívoli, de tipo jónico-ático ...” (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, NOGALES BASARRATE, 2004, p. 301).

A base representada no desenho aguarelado de 1798 que inclui parte do fuste, não aparece no desenho posterior, dado à estampa por António de Azevedo. Nenhum dos elementos aí representados mostra uma base com um imoscapo de tão grandes dimensões. A tratar-se de outro elemento, temos um total de cinco bases, sem plinto, com dois toros e escócia central.

Os desenhos do séc. XIX são pois, uma normalização, tipificação do que então se entendia por “base

<sup>16</sup> Vide: G. BEHEMERID, *et alli*, 2006, p. 295, ou ainda CARLOS MÁRQUEZ, 1998, p. 115-118.

atticurga”. Neste contexto, a base I representada por Fabri seria um elemento claramente excêntrico aos modelos românticos e clássicos da época.

## 5 – Considerações finais

O conjunto de bases do teatro romano de Lisboa, se bem que muito limitado no número de exemplares que conserva, impedindo-nos uma generalização mais consistente sobre a plástica arquitectónica decorativa empregue no monumento, fornece-nos, não obstante, alguns indícios importantes quanto a esta temática.

Provavelmente os espécimes em análise são o produto de uma mesma oficina. O material empregue, o calcarenito amarelado, acentuadamente fossilífero, indica-nos uma mesma fonte de matéria-prima, ou seja, o próprio local onde o edifício foi erigido. O facto de se tratar de peças que ofereceriam o seu acabamento em estuque, bem como o facto de todas elas se destinarem à decoração de um edifício de carácter público leva-nos, com efeito, a atribuí-los a uma mesma oficina, a qual, aliás, seria a mesma que produziu os capitéis do mesmo monumento.

A utilização da matéria-prima local indica-nos o aproveitamento de pedreiras próximas, não esquecendo, a este propósito, que o teatro romano de Lisboa foi construído fazendo recurso ao afloramento rochoso natural, no qual integrou as respectivas bancadas. Com efeito, a parte inferior da *cavea* foi escavada na colina, tendo esta sido regularizada para o assentamento dos silhares de revestimento. Não será de estranhar que a pedra extraída tenha servido para abastecer as oficinas que produziram os elementos arquitectónicos a integrar no monumento.

Como tivemos oportunidade de expressar em outros trabalhos (FERNANDES, 2001, p. 29-51; FERNANDES, em publicação) somos de opinião que o estaleiro de obra que terá produzido tais peças se terá situado nas imediações do teatro, aproveitando, *in situ*, os blocos pétreos que iam sendo extraídos para a construção. Como referimos, o teatro de *Olisipo* encaixou a sua parte inferior no substrato rochoso, razão pela qual terá sido necessário desbastar o terreno para a integração da *orchestra*, *hyposcaenium*, *proscenium*, *proedria* e as partes do teatro que foram

erigidas a cotas mais altas<sup>17</sup>. Quanto a este aspecto, se em alguns locais não existia afloramento – sendo necessário colmatar tais vazios com enchimento artificial – outros afloramentos havia, a níveis mais altos, que foram sabiamente aproveitados tendo sido, para o efeito, simplesmente nivelados. Tal é o caso do pavimento do único *aditus maximus* que hoje se conserva, situado a Este, onde a junção entre afloramento e paredes é nítida.

Este sistema construtivo – que se conjuga com um sistema artificial composto por muros radiais e semi concêntricos que suportam os degraus da parte superior da *cavea* - poderá situar-se entre o 1º e 2º sistemas estruturais dos espaços cénicos definidos por Ramallo Asensio que os contextualiza cronologicamente entre o terceiro quartel do séc. I a.C e os finais do séc. I a.C. (RAMALLO ASENSIO, *et alli*, 1993, p. 81). Ainda que pensemos que estruturas tão complexas dificilmente possam ser enquadradas temporalmente por definições tão estritas, é um facto que os sistemas construtivos evidenciados no teatro de Lisboa - onde ressalta o emprego intensivo do *opus caementicium* – se integram nos mais habituais dos inícios do Império (*id. ibidem*, p. 81) e “... responde a técnicas antigas de fábrica, com *opus caementicium* y *sillería* regular, acorde com los sistemas republicanos más que com los imperiales” (CORZO SÁNCHEZ, 1993, p. 135).

As últimas intervenções arqueológicas realizadas no monumento, localizadas na área a Sul da frente cénica (pátio interno do nº 3 da Rua de S. Mamede ao Caldas) permitiram, relativamente a esta temática, confirmar o recurso intenso ao *opus caementicium*. Com efeito, a estrutura do *postcaenium*, a qual foi até agora descoberta numa extensão de quase 21 m. Pela implantação do eixo do teatro, podemos apontar como comprimento total desta estrutura (sentido E/W) cerca de 40 m ou seja, 135 PR, dimensão que ultrapassa a eventual centurição que se poderia aplicar à cidade de *Olisipo* caso a medida de 1 *actus* seja a geradora da mesma. Não obstante, como se trata de um edifício público e implantado numa zona de acentuado desnível são compreensíveis as discrepâncias em relação à norma. A face deste muro apresenta um sistema construtivo misto, o qual alia o *opus quadratum*, em aparelho isódomo – que surge no cunhal Este da estrutura, assim como contrafortando outros muros que se implantam perpendicularmente no interior da estrutura (E/W) - com o *opus caementicium* (FERNANDES, 2006, p. 186 e 187).

<sup>17</sup> Aspecto que claramente observámos aquando da desmontagem, que levámos a cabo em 2004, de um alicerce do séc. XVIII que se sobrepunha às bancadas do teatro. A parte inferior desse alicerce assentou sobre dois dos degraus da imma *cavea*.

Deste modo, podemos inferir que a construção das infra-estruturas do teatro, bem como a realização dos diversos elementos arquitectónicos correspondem, ambos, ao primeiro momento edificador do monumento, sendo o material pétreo empregue nos alicerces e enchimentos, o mesmo que foi utilizado nos capitéis, bases e fustes.

A utilização da matéria-prima local e o seu posterior revestimento a estuque, é uma característica comum da época edificadora de Augusto ou de épocas anteriores, bastando dar os exemplos do templo de Mérida, com os seus capitéis e bases sem plinto estucados (BARRERA ANTON, 1985, p. 33 e 34, figs. 20A/20K; ALVAREZ MARTÍNEZ; NOGALES BASARRATE, 2004, p. 293-319); do teatro de Itálica onde fustes, capitéis e bases do pórtico do *postcaenium* se encontrariam estucados (RODRIGUEZ GUTIÉRREZ, 2006, p. 158) – com bases com plinto mas que incluem quer o imoscapo quer o tambor do fuste - ou ainda nos célebres prótomos do templo de Carteia, sendo este último caso deveras paradigmático. *Colônia Libertinorum* Carteia (Carteia) fundada em 171 a.C., converteu-se “...en la primera colônia latina fuera del território de Itália” (ROLDÁN GÓMEZ, *et alli*, 1998, p. 32). O seu templo, que será de entre os múltiplos edifícios que hoje se conhecem o mais emblemático, constitui um exemplo claro das técnicas edificativas e decorativas então em voga. Aqui todos os elementos são realizados em calcário fossilífero “... que se talla aqui com especial cuidado, antes de ser estucada y pintada como acabado último. El resultado final sería el de una extraordinária dignitas arquitectónica ...” (*idem*, p. 190). Os capitéis que decoram o templo são de estilo corintizante e as bases possuem dois toros, com escócia central pronunciada, sem plinto e apresentam, no mesmo bloco, parte do imoscapo do fuste<sup>18</sup>.

A pedra de lioz, ou o mármore do Alentejo - que encontramos em alguns fragmentos de friso, cornijas, no revestimento do muro do *proscenium* (com os respectivos baixos relevos), nas placas róseas e cinzentas da *orchestra* e nas estátuas de silenos que decoravam o teatro de *Olisipo* - enquadram-se na remodelação que este edifício sofreu em 57 d.C., o que nos é atestado pela inscrição do sevirio augustal *Caius Heius Primus* (CIL II, 183, 196) gravada no *proscenium* (SILVA, 1944, p. 172-178). A renovação deste espaço público - certamente coevo de idênticos processos urbanísticos/decorativos de outros espaços similares na província - integra-se

no que se designa por “política de marmorização”, em curso nas províncias ocidentais e, desde há longo tempo, iniciada no centro do Império. Os exemplos observados em várias construções da Hispânia, salientando-se o caso emeritense pela proximidade geográfica e influência que a capital de província exercia sobre o território, atestam esse fenómeno sobretudo a partir da segunda metade do séc. I, processo que alguns autores designam como a passagem de uma “arquitectura militar”, num primeiro momento edificador, balizada cronologicamente entre o séc. I a.C. e a primeira metade do séc. I d.C., para o da “arquitectura do mármore” (ALVAREZ MARTÍNEZ, 1992, p. 90 e 91)<sup>19</sup>.

Uma das características mais importantes, quanto ao primeiro momento, é o do emprego de pedra local e do respectivo revestimento em estuque. Esta evolução é bem identificada nos três templos melhor preservados que se conservam na Hispânia e de culto ao imperador: o de Évora, o de Mérida e o de Barcelona. Os fustes e capitéis coríntios do templo de Diana em Mérida são realizados em pedra local e revestidos a estuque, sublinhando-se a exuberante ornamentação que ostentam os capitéis (*idem*, p. 91; ALVAREZ MARTÍNEZ; NOGALES BASARRATE, 2004, p. 293-319; BARRERA ANTON, 1985, p. 33 e 34, figs. 20A/20K)<sup>20</sup>.

No templo de Évora a utilização do mármore assinala-se nos capitéis e bases. As caneluras dos fustes – revestidos a estuque - são profundas, como no caso de Lisboa ou de Mérida onde, no imoscapo, as caneluras se prolongam até praticamente à respectiva base. Datados aqueles templos de época augustana, o monumento de Évora será algo mais tardio (HAUSCHILD, 1992, p. 114).

Assistimos a um encadeamento linear onde figuram, em primeiro lugar, os templos de Barcelona e de

<sup>18</sup> Os elementos mais peculiares do templo são, como referimos, os prótomos de touro, peças talhadas no mesmo calcário e revestidas a estuque, que poderiam integrar o friso do templo. Estes elementos podem ser observados actualmente no Museu Arqueológico de Sevilha.

<sup>19</sup> Mais recentemente o mesmo autor optou por distinta designação substituindo a de “arquitectura militar” para “arquitectura em pedra”, termo igualmente adoptado pela escola alemã. Sobre estes conceitos cf. ALVAREZ MARTÍNEZ; N. BASARRATE, 2004, p. 304.

<sup>20</sup> Curiosamente, se relançarmos os olhos pelo capitel central desenhado em 1807 por Luís António de Azevedo, encontramos assinaláveis semelhanças entre o óvulo central do equino, que se assemelha a uma pinha, com idêntico ornamento que ostentam os capitéis do templo de Mérida (FERNANDES, em publicação).

Mérida - com elementos arquitectónicos realizados com pedra local - seguidos pelo templo de Évora - que emprega o mármore nos capitéis e bases mas não nos fustes - e, numa terceira fase, o emprego de material nobre em todos os elementos - a renovação da *frons scaenae* do teatro de Mérida, por exemplo. O teatro de Lisboa, com o recurso ao calcarenito em todos os seus elementos, posicionar-se-á, em termos cronológicos, numa fase edificatória recuada, muito provavelmente dos inícios do Império.

O emprego do mármore resulta esporádico mas não ausente no panorama peninsular na época de fundação de Emerita<sup>21</sup>.

Em Lisboa, podemos posicionar cronologicamente esta "marmorização da arquitectura" nos meados do séc. I, informação que se infere das titulaturas imperiais presentes na inscrição do *proscenium*, como anteriormente referimos. As bases do teatro que analisámos, bem como os capitéis que evidenciam idêntica técnica - bloco central em calcarenito e acabamento final em estuque - incluem-se, assim, numa primeira fase de implementação da cidadania romana em *Olisipo*, no momento de edificação dos primeiros edifícios públicos. Em 57 d.C o projecto de remodelação assinala-se na repavimentação da *orchestra*, na renovação do *proscenium* e substituição da imagética decorativa. Alheias a este embelezamento terão ficado as colunas da frente cénica, já que não se verifica a substituição dos antigos capitéis por outros em mármore e as bases, de igual modo, terão sido as mesmas, já que não se assinala nenhuma em distinto material ou diferente morfologia. A razão deste facto prender-se-á, antes de mais, com a não necessidade da sua substituição, continuando estas peças a desempenhar a sua função, apesar de se integrarem num modelo decorativo eventualmente já "arcaico". No entanto, a explicitação deste fenómeno só poderá ser globalmente entendido pela intenção subjacente de uma reafirmação da antiguidade do próprio monumento. Arcaísmo simbólico na manutenção de peças do primeiro momento urbanizador, realizado na época do grande pacificador do Império, o Divo Augusto. Esta perduração

<sup>21</sup> Sobre este aspecto cf. TRILLMICH, 2004, p. 321-335; ALVAREZ MARTÍNEZ; N.BASARRATE, 2004, p. 312.

<sup>22</sup> Muito à semelhança do que aconteceu em Itália com a renovação da *orchestra* e *frons pulpiti* (com as suas aras e ninfas jacentes), obras estas que se poderão relacionar com "... un hecho histórico de mayor alcance, que pudo afectar a un amplio ámbito geográfico del Império como fueron los *ludi saeculares* del 204 d.C." (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, 2006, p. 162).

anacrónica pode ser aproximada ao fenómeno da manutenção intencional da ordem toscana no pórtico do *postcaenium* do teatro de Itália, enquanto a frente cénica recebe profundas remodelações nos inícios do séc. III (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, 2006, p. 158).

Por fim, não poderemos esquecer que o ano de 57d.C. constitui um marco emblemático para a própria capital do Império. Esta data marca, em Roma, a inauguração do anfiteatro de Nero (TRILLMICH, 2006). O ano em que é levada a cabo a remodelação do teatro da cidade mais ocidental do Império não deixa pois, de encerrar uma intencionalidade que a coloca no centro da cidadania, não devendo ter sido alheia, a este processo de embelezamento, a vontade de enaltecer o Imperador e de participar na renovação e enriquecimento dos *ludi romani*<sup>22</sup>. Este acto de financiamento de obras públicas integra-se nas correntes evergéticas habituais por todo o Império, constituindo-se a época julio-cláudia como o auge deste fenómeno em *Olisipo* (JAVIER ANDREU, 1999, p. 36).

As bases que vemos representados na obra de Luís António de Azevedo dão-nos uma leitura errónea das que realmente terão existido. As que se visualizam no desenho de 1807 e, sobretudo, as que observamos no de 1815, oferecem-nos elementos demasiado sistematizados, acentuadamente clássicos e ilusoriamente "correctos". A comparação destes desenhos com as poucas peças que nos chegaram ilustra-nos uma realidade muito distinta. Os desenhos de Azevedo são uma efabulação do autor, onde subjazem objectivos de engrandecer a antiguidade da capital do reino de Portugal, numa altura em que a moral nacionalista se encontraria abalada pela catástrofe de 1755, ainda tão recente na memória e sublinhada pelas recentes Invasões Francesas. Se tal facto se reflecte claramente nos elementos que acabamos de observar, esse aspecto é ainda mais evidente no caso dos capitéis que se encontram representados nos dois levantamentos de Azevedo: a decoração dos equinos dos capitéis jónicos, a intensa vegetalização de alguns dos elementos, a ornamentação e volume do óvulo central que em alguns capitéis se encontra presente, assim como a axialidade da composição geral, são aspectos que nos impelem a considerar que o seu autor recriou, mais do que registou, o que viu.

Muito mais fiel se nos depara o desenho do arquitecto italiano Francisco Xavier Fabri. O rigor, o pormenor do levantamento, o carácter técnico do

desenho para além da beleza do traço, apesar de mais discretos e singelos os ornamentos que o compõem, constituem, ainda hoje, um manancial pleno de informação sobre o qual muito mais haveria a dizer.

Finalmente, as peças que nos chegaram, coadunam-se muito mais com os elementos arquitectónicos representados pelo arquitecto do que com os desenhados pelo latinista. Apesar de somente conhecermos três bases, elas deparam-se-nos extremamente curiosas, não só pela técnica evidenciada - que as insere no mesmo atelier dos capitéis - mas também como ilustração das alterações morfológicas que estes elementos sofreram nos inícios do séc. I, até atingirem a tipificação que lhes será progressivamente adscrita ao longo da época Júlio-cláudia e sobretudo durante a dinastia Flávia.

## 6 - Catálogo

**BASE A - Nº Inv.** – TRL/19966-67/28 E.A;

**Local. actual** – Museu do Teatro Romano;

**Classificação** – base.

**Matéria** - calcarenito.

**Dimensões** – alt. total: 84; alt. sumoscapo: 62; alt. toro inf.: 9; alt. toro sup.: 9; alt. escócia: 4;. Est. de conservação – superfície muito erodida.

**BASE B - Nº Inv.** – TRL/19966-67/155 E.A.;

**Local. actual** – Ruínas do Teatro Romano;

**Classificação** – base.

**Matéria** - calcarenito.

**Dimensões** – alt. total: 50; alt. sumoscapo: 28,5; alt. toro inf.: 9,5; alt. toro sup.: 9,5; alt. escócia: 4. Est. de conservação – superfície muito erodida.

**BASE C - Nº Inv.** – TRL/19966-67/112 E.A;

**Local. actual** – Museu do Teatro Romano;

**Classificação** – base.

**Matéria** - calcarenito.

**Dimensões** - alt. total: 33,5; alt. toro inf.: 8; alt. toro sup.: 7; alt. escócia: 4; alt. plinto: 9,5; Est. de conservação – razoável. Ângulos do plinto partidos.

## Bibliografia

ALARCÃO, A. Etienne, R., "L'Architecture", In ALARCÃO, J.; ÉTIENNE, R. - *Fouilles de Conimbriga I\*\**, Diff. E. de Boccard, Paris, 1977 (Planche XIII-XV)

ALFONSO JIMÉNEZ, "De Vitruvio a Vignola: autoridad de la tradicion", *Habis*, Sevilha, 6, 1975, p. 252-293

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José M<sup>a</sup>, "El templo de Diana", *Templos Romanos de Hispania - Cuadernos de Arquitectura Romana*, vol. 1, Murcia, 1991, pp. 83-93

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José M<sup>a</sup>; NOGALES BASARRATE, Trinidad, "Programas Decorativos del foro colonial de Augusta Emerita. El Templo de Diana – Templo de culto imperial", *La Decoración Arquitectónica en las Romanas de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena (8/10 Octubre de 2003), Universidad de Murcia, Murcia, 2004, p. 293-319

AZEVEDO, Luis António de, *Dissertação crítico-filosófica-histórica sobre o verdadeiro anno, manifestas causas e atendíveis circunstâncias da erecção do tablado e orquestra do antigo teatro romano descoberto na escavação da Rua de S. Mamede, perto do castello desta cidade, com a intelligência da sua inscrição em honra de Nero e noticia instrutiva d'outras memórias alli achadas e até agora apparecidas*, Lisboa, 1815

BARRERA ANTON, José Luís de la, "Los capiteles romanos de Mérida", *Monografías Emeritenses*, 2, Badajoz, 1984

CARLOS MARQUEZ, *La decoración Architectónica de Colonia Patricia - una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba Romana*, Córdoba, 1998

CARVALHO, Aires de, *Os três architectos da Ajuda do Rocaille ao Neo-clássico: Manoel Caetano de Sousa, 1742-1802: José da Costa e Silva, 1747-1819: Francisco Xavier Fabri, 1761-1817*, Academia Nacional das Belas Artes, Lisboa, 1979

CHINER MARTORELL, Paloma, *La Decoración Arquitectónica en Saguntum*, Generalitat Valenciana, València, 1990

COARELLI, Filippo, *Pompéi la Vie Ensevile*, Larousse, s/l, 2005

DUPRÉ I RAVENTÓS, X., "Els capitells corintis de l'Arc de Berà", *Forum*, 6, ed. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, Tarragona, 1986, p. 1-12

FABIÃO, Carlos, *A Herança Romana em Portugal*, ed. Clube do Coleccionador dos Correios, CTT Correios de Portugal, s/l, 2006

FERNANDES, Lúcia, "Sobre um capitel de ara do Palácio Fronteira" *Miscellanea de Homenagem ao Professor Bairrão Oleiro*, ed. Colibri, Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1996, p. 179-188

FERNANDES, Lúcia, *Capitéis Romanos da Lusitânia Ocidental*, Dissertação Final de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa Vol. I – IV, Lisboa, 1997

FERNANDES, Lúcia, "Elementos arquitectónicos de época romana da Casa dos Bicos - Lisboa", *Conímbriga*, II<sup>a</sup> Série, 37, 1999, p. 113-135

FERNANDES, Lúcia, "Elementos arquitectónicos de época romana do concelho de Loures", *Exposição Da Vida e da Morte - Os Romanos em*

- Loures (Catálogo), Câmara Municipal de Loures, Museu Municipal de Loures, Loures, 1998-a, p. 93-106
- FERNANDES, Lúcia, "Capitéis romanos do Museu Nacional de Arqueologia", *O Arqueólogo Português*, S. IV, 16, Lisboa, 1998, p. 221-284
- FERNANDES, Lúcia, "Capitéis romanos de Ammaia (S. Salvador de Aramenha - Marvão)", *O Arqueólogo Português*, S. IV, 19, Lisboa, 2001, p. 95-158
- FERNANDES, Lúcia "Capitéis do Teatro Romano de Lisboa" *Anas - Revista del Museo Nacional de Arte Romano*, 14, Ministério de Cultura, Mérida, 2001, p. 29-51.
- FERNANDES, Lúcia, "Decoração arquitectónica da villa de Frielas – capitéis e bases", *Exposição Arqueologia como Documento* (Catálogo), Câmara Municipal de Loures Museu Municipal de Loures, Loures, 2004, p. 21-36
- FERNANDES, Lúcia; SALES, Paulo, "Teatro Romano, Lisboa – A constituição virtual", *Revista Arquitectura e Vida*, nº57, 2005, p. 28-32
- FERNANDES, Lúcia, "O teatro de Lisboa - novos resultados", *Los Teatros Romanos de Hispania - III Jornadas Cordobesas de Arqueologia Andaluza* (Córdoba, 2002), Córdoba, 2006, p. 181-204
- FERNANDES, Lúcia, "Sobre a decoração arquitectónica do teatro romano de Lisboa: a propósito dos desenhos dos séculos XVIII e XIX", *O Arqueólogo Português*, (em publicação)
- FERNANDES, Luís da Silva, "C. *Heius Primus, augustalis perpetuus*. Teatro e encenação do poder em *Olisipo*", *Mathésis*, ed. Universidade Católica Portuguesa, 14, 2005, p. 29-49
- FERNANDO MORALES, "Localización y confirmación arqueológica de la necrópolis de Numancia", *Revista de Arqueología*, Año XIV, nº 148, Zugarto Ediciones, Madrid, 1993, p. 60-62
- FRADE, Helena, et alii, "Notas para o estudo do Urbanismo da Cidade Romana de Bobadela", *Actas dos Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. XXXV, Fasc. 4, Porto, 1995, p.3-23
- GARCIA Y BELLIDO, A., "El *tetrápylum* de Capera (Cáparra, Cáceres)", *Archivo Español de Arqueología*, 45-47, Madrid, 1972-74, p. 45-76
- GROS, Pierre, "Les temples gamines de *Glanum*. Etude préliminaire", *RAN*, 14, p. 125-158
- GUTIERREZ BEHEMERID, M<sup>a</sup> Angeles, "Capiteles romanos de la Península Ibérica", *Studia Archaeologica*, 81, Valladolid, 1992
- GUTIERREZ BEHEMERID, M<sup>a</sup> Angeles; et alii, "El teatro de Clunia. Nuevas Aportaciones", *Los Teatros Romanos de Hispania - III Jornadas Cordobesas de Arqueologia Andaluza* (Córdoba, 2002), Córdoba, 2006, p. 291-310
- HAUSCHILD, Theodor, "Das Römische Theater von Lissabon. Planaufnahme 1985-88", *Madrider Mitteilungen*, 31, 1990, p. 348-392
- HAUSCHILD, Theodor, "El templo romano de Évora", *Templos Romanos de Hispania*, Cuadernos de Arquitectura Romana 1, Murcia, 1992, 107-117
- JAVIER ANDREU, "Munificencia Pública en la Provincia Lusitania", *Conimbriga*, vol. XXXVIII, Coimbra, 1999, p. 31-63
- LEITE, Ana C.; PEREIRA, P., "Prospecto e planta das ruínas do Teatro Romano de Lisboa", *Lisboa Subterrânea*, (Catálogo, nº 229), Lisboa, 1994, p. 208 e 209
- LÉZINE, A., "Chapiteaux toscans trouvés en Tunisie", *Kartago*, 6, 1959, p. 11-29
- MACIEL, M. Justino, *VITRÚVIO. Tratado de Arquitectura*. Tradução do latim, introdução e notas. *Vitruvii Decem Libri*, ed. Instituto Superior Técnico, ISP Press, Lisboa, 2006
- MANUEL ABASCAL, Juan; ROSARIO CEBRIÁN; TRUNK, Markus, "Epígrafa, arquitectura y decoración arquitectónica del foro de Segobriga", *Actas del Congreso La Decoración Arquitectónica en las Ciudades Romanas de Occidente* (Cartagena, 8-10 Octubre 2003, ed. Científico Sebastián F. Ramallo Asensio, Universidad de Murcia, Murcia, 2004, p. 219-256
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva, "Los capiteles toscanos de la *porticus post scaenam* del teatro romano de Itálica (Santiponce, Sevilla), *Actas del III Congreso de Arqueología Peninsular*, vol. VI, Porto, 2000, p. 307-322
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva, "Programas decorativos de época severiana en Itálica", *La Decoración Arquitectónica en las Romanas de Occidente*, *Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena* (8/10 Octubre de 2003), Universidad de Murcia, Murcia, 2004, p. 355-377
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva, "El teatro romano de Itálica: algunas propuestas a la luz de las nuevas investigaciones", *Los Teatros Romanos de Hispania - III Jornadas Cordobesas de Arqueologia Andaluza* (Córdoba, 2002), Córdoba, 2006, p. 149-180
- ROLDÁN GÓMEZ, L.; et alii, *Carteia*, ed. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Madrid, 1998

#### FONTES MANUSCRITAS

AZEVEDO, Luis António de (1807) - *Dissertação crítico-filosófica-histórica sobre o verdadeiro anno, manifestas causas e atendíveis circunstâncias da erecção do tablado e orquestra do antigo teatro romano descoberto na escavação da Rua de S. Mamede, perto do castello desta cidade, com a intelligência da sua inscrição em honra de Nero e notícia instrutiva d'outras memórias alli achadas e até agora apparecidas*. Lisboa.