

Magnífico Sr. Rector

Apreciados colegas

Queridos amigos

Señoras y Señores

Generalmente se imagina a un arqueólogo como una persona que excava. Pero existía hasta hace poco, al menos en la comunidad científica alemana, una versión de arqueólogo que no ha participado en toda su vida en una excavación. Esto se justifica en parte por la tradición de nuestra disciplina. La Arqueología Clásica tiene sus orígenes en el estudio de las lenguas antiguas e inicialmente servía para entender mejor la cultura material, expresada en los textos de los antiguos escritores. ¿Qué toga vestía Cicerón o cómo se había hecho su *sella curulis*? Éstas eran las preguntas que interesaban. Las respuestas se encuentran solamente en el estudio de las obras de arte y de los objetos. Hasta el Ochocientos los esfuerzos de los denominados “Anticuarios” se concentraban en estos argumentos. Aunque si Johann Joachim Winckelmann se rebeló contra los estudios de los Anticuarios y también contra este método de interpretar la Antigüedad, ha permanecido en su tradición de forma muy arraigada, cambiando el acento sobre los aspectos histórico-artísticos y acto seguido en una dirección absolutamente diversa. En la perfección del arte se evidencia la perfección del estado que la expresaba. En consecuencia, el estudio del arte de la Antigüedad y el nexa entre arte y condiciones de una sociedad y de un Estado ha tenido aquellos efectos iluministas que en los

años sucesivos han creado un nuevo significado para los estudios de la Antigüedad. Excavaciones como las de Pompeya o Herculano fueron para Winckelmann sobre todo una especie de mina de objetos de arte, mientras que no estaba interesado en estratigrafías o contextos. Esta actitud tenía una larga tradición en Alemania y todos mis profesores, Heinrich Drerup, Nikolaus Himmelmann y Erika Simon –excepto raras excepciones- no han participado nunca en excavaciones y me recomendaban de forma explícita que no participara nunca. Las cosas cambiaron cuando José María Luzón Nogué de Sevilla, se encontraba como becario de la Fundación Alexander-von Humboldt en Marburg y me invitó junto al prehistoriador Volker Pingel, a su excavación en el teatro de Itálica junto a Sevilla. Excavación en la cual tuve la posibilidad de participar en los años 1971 y 1972; fueron meses maravillosos en los que tuve la posibilidad de conocer el rico patrimonio arqueológico del sur de España y visitar por primera vez Sevilla, Córdoba y Granada. En aquel tiempo vi en un pequeño pueblo cerca de Santiponce mi primera corrida y me ha fascinado cada vez más el mundo mediterráneo. Tras estas experiencias no me convertí en un arqueólogo de excavación pero continuó el interés profundo por el teatro en la antigüedad y por España.

Particularmente importantes para el aumento de ese interés por las ciudades antiguas de la Península Ibérica fueron los preparativos para el Congreso “*Stadtbild und Ideologie – Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (Imágenes de la ciudad: la monumentalización de las ciudades hispánicas entre República e Imperio)-organizado por Walter Trillmich y Paul Zanker en el 1987 en Madrid. Las tesis expresadas en esta ocasión se han convertido en gran parte en historia, pero también promovieron de forma profunda el diálogo e incluyeron a la

Península Ibérica entre los temas centrales de los representantes de la Arqueología Clásica en Alemania.

También han sido experiencias maravillosas las participaciones en los congresos internacionales del AIAC (Asociación internacional de Arqueología Clásica), en el 14 (décimo cuarto) bajo la dirección de Xavier Dupré i Raventós en el 1993 en Tarragona y el 18º (décimo octavo) bajo la dirección de José María Álvarez Martínez, Trinidad Nogales Basarrate e Isabel Rodá de Llanza, organizado en el 2013 en Mérida.

Muchas personas merecerían una mención aquí. En modo particular me siento cercano a Pilar León y su discípulo Carlos Márquez, pero también a los colegas del Departamento del Instituto Arqueológico Alemán en Madrid. Ellos y muchos otros han ayudado siempre de forma notable a nuestros estudiantes procedentes de Colonia, donde he sido profesor, en sus trabajos sobre la península ibérica. Enseguida nació un intenso intercambio. Por otro lado y por una afortunada combinación en Colonia Hans Georg Niemeyer había creado estrechos lazos con colegas españoles trabajando sobre emporios fenicios en el sur de España. Y, además de Jürgen Untermann y Dieter Hertel, ha habido otros colegas interesados en diversos temas de la península ibérica.

Hoy gusta hablar de “redes” (Network) y puedo decir que he podido acompañar y establecer la génesis de tales redes. Y es particularmente bello ver cómo hoy otros llevan adelante el trabajo de tejido, por ejemplo Sophie Helas de Colonia, que había explorado en Selinunte en Sicilia las casas de la fase púnica, con Dirce Marzoli, la directora del Instituto Arqueológico de Madrid. Las dos colegas han organizado en el 2007 en Roma un Congreso “Phönizisches und punisches Städtewesen” (Urbanística fenicio-púnica). El elenco sería largo en ambos lados. Muchos estudiantes de arqueología clásica de Colonia han tenido la fortuna de investigar en España, y del gran

número de colegas españoles me limito a agradecer de todo corazón a Carlos Márquez, Sebastián Ramallo y Antonio Peña Jurado que nos han introducido en las discusiones sobre la arqueología española.

Las redes se hacen para pescar. Y creo que muchos han sido los hallazgos interesantes, no solo en la indagación de la cultura antigua, sino también en el diálogo de los investigadores de procedencia diversa. Aprendemos a conocernos mejor y lo acogemos con mayor claridad porque nos ocupamos de los mismos temas. Yo veo el estudio de la Antigüedad como un espejo. Los representantes de cada nación lo miran de forma diversa, pero más importante que la imagen misma es, en realidad, el modo en el que percibimos y cómo podemos intercambiar ideas.

Pero hoy querría hablar sobre un pequeño argumento de otro campo de interés que debo a España, esto es, el ámbito del teatro antiguo. El teatro antiguo, con sus aspectos diversos, me ha fascinado siempre como argumento de estudio. En el teatro se articula de forma compleja una sociedad. En los tiempos antiguos, las diversas partes de la sociedad tuvieron acceso al teatro y allí se han encontrado. Ésta es una de las grandes diferencias con el teatro de hoy, donde nos hemos detenido en la tradición del teatro de la sociedad burguesa del ochocientos y novecientos y a su comportamiento cultural. El teatro antiguo también es interesante porque junto a las representaciones teatrales durante las grandes fiestas públicas se realizaban otras actividades clave, como las asambleas de los ciudadanos de la Polis. No se trata, en consecuencia, de un lugar público reservado a una determinada clase dirigente.

Pero hoy en las breves observaciones que siguen querría llamar la atención sobre el problema de cómo son producidas las imágenes en el teatro, es decir, cuál es la semántica específica ligada a este contexto. En el teatro se producen historias e imágenes, y hay una estrecha conexión entre

palabra e imágenes que pueden ser móviles o fijas, y que no se encuentran en ningún otro espacio público. En el teatro antiguo son utilizadas categorías de imágenes que de otro modo no se encontrarían en las pinturas o esculturas de la Antigüedad. Sería ciertamente instructivo saber más para entender mejor el conjunto del imaginario del mundo antiguo, las dependencias entre los diversos modos de crear interacciones entre figura y de sacarlas a escena.

El problema principal de tal tema es evidente. De todo el aparato de imágenes del teatro no se ha conservado nada y contamos sólo con reflejos a través de personajes teatrales presentes sobre vasos o mosaicos antiguos. Estas imágenes secundarias y dependientes son por sí mismas problemáticas en tanto no fijan como fotografías lo que está ocurriendo sobre el palco escénico, sino que transforman e interpretan la acción teatral y se alejan notablemente.

Con algunos límites podemos deducir la disposición de base de las imágenes de los mismos edificios. Así, en el teatro antiguo, el espacio para las representaciones se dividía en dos partes de una forma a la que no estamos acostumbrados. El punto visual de los asientos de los espectadores dispuestos sobre un semicírculo se concentraba sobre la *orchestra* que tenía un diámetro de 15 m. aproximadamente (me refiero aquí al teatro de Priene, pero muchos otros teatros son más o menos iguales), donde aparecen los coros y otros espectáculos de danza. Mientras, la posición del actor se concentraba siempre sobre un pedestal –el proscenio, que definió el fondo de la *Orchestra* y tenía alrededor de 20 metros de ancho, dos metros y medio de profundidad y 3 metros de altura.

Con tal disposición se podrían producir imágenes sobre dos niveles. Los elementos que componían el sistema eran casi los mismos con una funcionalidad semejante. El primer nivel estaba constituido por el cerco de

la *Orchestra* delante del Proscenio, articulado con puertas y soportes móviles de pinturas ilusionísticas de escena (*periaktoi*). El segundo nivel constituido por el escenario sobre el Proscenio, sobre el cual aparecían los actores, estaba a su vez cerrado en las traseras por una fachada, también con puertas, sobre la cual colgaban imágenes para aumentar el efecto ilusionístico. Por otro lado, tras la fachada se montaban aparatos mecánicos como una grúa (*Deus ex machina*). Las imágenes, como en el interior de un Pinax, se producían sobre dos niveles con pinturas escénicas y puertas, delante de las que estaban los actores.

Estos aspectos determinan un contraste grande en relación con el palco del teatro burgués moderno. Allí, la ilusión se basa sobre el hecho que los actores se mueven en un tipo de ambiente bidimensional. De hecho el escenario se define claramente por todos sus lados y es percibido por el público como una superficie dentro de un marco. A este tipo de representación le faltan pocos pasos en el desarrollo técnico para llegar a la gran pantalla del cine o a la televisión. La disposición antigua acentuaba por el contrario la libertad de acción desarrollando contextualmente la representación sobre dos niveles que no tenían límites superiores. Tras esta elección hay una visión completamente distinta de la puesta en escena, que genera un tipo distinto de cercanía entre espectáculo y público. Tal libertad en la disposición de los espacios tiene una equivalente en la libertad de los ciudadanos de las Polis griegas, sobre todo si se compara el teatro griego con el de las ciudades romanas.

Esta situación debe ser tomada en cuenta cuando se intenta analizar la forma de un espectáculo, conocido solamente por la literatura antigua. Pero esta tradición, generalmente considerada por sus aspectos mecánicos, ilustra en gran manera las modalidades de formación de las imágenes en el ámbito del teatro antiguo. Se trata de un teatro automático, donde el

espectáculo es el resultado de ciertos mecanismos. La nueva categoría de los mecanismos encuentra su lugar por lo tanto entre las imágenes pintadas, las esculturas del arte y los actores vivos determinando un nuevo tipo de representación teatral. Debemos el relato a Heron, un autor del segundo siglo después de Cristo. Su detallada descripción se concentra en los refinamientos mecánicos del aparato utilizado en un espectáculo por medio de imágenes y efectos sonoros.

Él se basa en Filón de Bizancio, un autor de fines del siglo tercero antes de Cristo. Mecánicos de su categoría fueron llamados por los reyes tolemaicos a la corte de Alejandría y entraban entre sí en una fuerte competencia con sus propios dispositivos (Aut. II, 21,2). El teatro de las figuras mecánicas estaba probablemente previsto al inicio sólo para espectadores en el ambiente áulico. El público, a causa de las dimensiones del aparato debía limitarse a un par de participantes. Pero Heron habla de manera explícita que también en su tiempo, o sea en época imperial romana, existían tales dispositivos (Aut. II.22,2).

Filón subraya de forma expresa el montar el escenario sobre un soporte lo más estrecho posible (kionion). De este modo, el público no puede sospechar que el mecanismo sea accionado por una persona escondida en el interior. La apariencia del mecanismo es similar a un género conocido sobre relieves votivos en los que una imagen está montada sobre un alto soporte. Filón, de hecho ha utilizado para el escenario la misma palabra Pinax, que sirve también para los exvotos.

Como ejemplo de una “performance” y de los necesarios particulares constructivos fue elegida la historia de Nauplios. Sófocles había elaborado este mito en una de sus tragedias. Palamedes, hijo de Nauplio fue condenado a muerte siendo inocente por los griegos durante el asedio a Troya. Su padre, cuando los griegos volvían a su patria, lo vengó

con un faro que llevó a la destrucción a la flota de los griegos. Atenea se encontraba junto a él, dado que durante el regreso desapareció la flota de los griegos en una tempestad. Finalmente destruyó a Ajax, que había violado a Casandra en su templo, con un rayo.

Este relato viene presentado con una mecánica similar a la de una película de cine mudo. A primera vista, se podría pensar que aquí se puede rastrear un cambio decisivo del teatro al descubierto de los griegos hacia una modalidad cerrada, que se encuentra –con ciertos límites– posteriormente en los teatros romanos. Inicialmente aparece en la representación de la escena del espectáculo teatral una máscara sobre el telón que podía abrir o cerrar los ojos. La construcción de las imágenes se realiza de forma repetida en el mismo esquema. Las representaciones en general, por ejemplo las naves sobre la playa o después sobre el mar, se pintaban sobre telas suspendidas sobre el fondo del escenario y después bajadas acto por acto o elevadas (enrolladas arriba y abajo). La acción se acentúa también por algunos elementos particulares en movimiento.

En la escena del primer acto, doce aqueos (griegos) colocados en tres filas delante de las naves sierran y usan el martillo o el trépano. La imagen del segundo acto muestra en el principio aire y mar. Después pasa una larga fila de naves. Éstas se acompañan de delfines. Finalmente, las naves son amontonadas por la tempestad. En la tercera imagen aparece Nauplios con la mano levantada que sostiene una antorcha, y a su lado Atenea. Para obtener este efecto sobre el escenario cerrado (Pinax), un fuego se encendía de forma automática, y esta acción acentuaba el efecto de una luz sobrenatural. La cuarta imagen muestra el naufragio y Ayax que nadaba. Atenea era levantada por una máquina haciéndola levitar (Deus ex machina) montada en la parte superior, es decir, al exterior del Pinax. El



rayo golpeaba –acompañado de truenos- en el interior del Pinax la nave y Ajax desaparecía entre las olas.

En el proyecto mecánico del teatro se evidencian extrañas contradicciones. Los dos niveles del teatro real descrito más arriba se unen en una imagen cerrada con un marco. El espacio de las acciones se reduce del tridimensional al bidimensional. Los actores son presentados como figuras de perfil. Las acciones, incluso, se ilustran con elementos que ruedan, por ejemplo figuras de delfines dispuestos en un círculo o martillos de forma similar, pero también en cierto modo éstos como en un juego de sombras. De otra parte Filón usa para su representación teatral los viejos mecanismos del teatro real, sobre todo la figura del Deus ex machina, llevado al extremo sobre el escenario; una luz fuera de la escena, para subrayar el efecto mágico.

La cualidad particular en el uso de las imágenes se evidencia en la crítica de Herón al uso de los mecanismos elegidos por Filón. Herón, con la lógica de su tiempo, es decir, con todas las experiencias del teatro romano, lo acusa por el hecho que Atenea aparecía como Deus ex machina, es decir con un dispositivo tomado de los teatros verdaderos, mientras que habría preferido una estructura diversa en la que la divinidad, como los otros actores, se habría elevado en el interior de la imagen. De este modo, la unidad de la imagen se habría restituido, pero la referencia al teatro se habría eliminado.

Pero Filón por el contrario buscaba exactamente este efecto puesto que la naturaleza de la intervención de la divinidad se transforma de ese modo en algo irreal y sobrenatural, un uso de las imágenes de las que los espectadores tenían una buena experiencia. Filón ha usado ciertamente para su teatro automático algunas herramientas conocidas por el teatro tradicional para crear de este modo cierta ambigüedad de la naturaleza de la

actuación. En consecuencia ha recordado las consabidas costumbres de percepción.

El teatro mecánico de ese modo es solo de forma limitada, un paso adelante hacia el teatro de nuestros tiempos con el escenario en forma de cofre. Lo que sucede dentro del Pinax con su función de cornisa de las acciones, se localiza sobre la tierra, mientras las divinidades o los efectos sobrenaturales o muy intensos vienen añadidos desde fuera.

¿Pero cómo se puede interpretar la función de este teatro? ¿Se trata de un aparato similar a los relojes y los mecanismos para la decoración de las mesas en el Renacimiento o el manierismo europeo? Con estos mecanismos los príncipes rellenaban sus cámaras de tesoros (Wunderkammern). Hoy estamos dispuestos –a menudo a causa de sus temas particulares- a más de una sonrisa. Pero por lo menos los Jesuitas enviaron en la segunda mitad del siglo dieciséis una máquina a la corte china con la que se representaba el nacimiento de Cristo. Utilizando este medio han buscado publicidad para la fe cristiana. Estos autómatas fueron creados en las cortes helenísticas de modo semejante al regalo de los Jesuitas para crear una nueva autenticidad mediática, que va naturalmente en direcciones muy diversas, pero debería en cualquier caso salvaguardar la autoridad del mensaje verdadero. Al mismo tiempo, se dirigían a un público muy exclusivo que era capaz de comprender la complejidad del proyecto.

A continuación los príncipes helenísticos se apropiaron rápidamente de la autenticidad de los nuevos “media”. Según la descripción de Plutarco (Plut. Silla 11), el rey Mitrídates VI fue homenajeado, tras sus victorias en Asia Menor y en Grecia en el 87 antes de Cristo, por los ciudadanos de Pérgamo en su teatro de una manera particular. El soberano había ocupado un puesto en la *orchestra*. La figura de la divinidad de la Victoria (Niké) le

habría debido poner una corona sobre la cabeza, pero cayó porque el mecanismo no funcionaba bien, rompiéndose en muchos fragmentos, y la corona de la Niké rodó al centro de la *orchestra*. Aquí, obviamente, la mecánica del teatro automático de Filón fue absorbida por el verdadero teatro. Porque precedentemente el *Deus ex machina*, en nuestro caso la figura de la Niké, fue representada por un actor vivo. Claramente, por tanto, la figura mecánica debería llevar la aparición sobrenatural de la divinidad y expresarla de una manera particularmente impresionante.

Este incidente, quince años después, no impidió a Quinto Cecilio Metelo Pio (RE Cecilio 98), justo después de obtener una modesta victoria en el curso de las guerras de Sertorio, y tras ser aclamado como *Imperator*, de celebrarlo con altares y sacrificios. Metelo incluso había vestido el traje de un triunfador y en los banquetes le cayeron encima figuras de Victoria (Niké) a través de mecanismos que distribuían *Tropaia* y coronas de oro (Plut. Sert. 22). Al mismo tiempo, coros de jóvenes cantaban himnos de victoria dedicados a su gloria. O sea, en el ámbito de la Península Ibérica, las costumbres de los reyes helenísticos han sido retomados por los generales romanos. Todo esto no se desarrolló en un teatro, porque no existían en aquel momento en la España romana, pero también porque faltaba un público que pudiese estimar tales refinamientos. No se ha conservado el nombre de la ciudad (quizá *Metellinum*/Medellín o *Corduba*). Por otro lado, la diosa de la victoria no coronó al general. Quizá se había aprendido del incidente sufrido en Pérgamo y descrito por Plutarco.

Las historias, extrañas en un primer momento sobre las máquinas en los teatros y en los respectivos espectáculos demuestran que existía un intercambio vivaz entre las imágenes. El periodo helenístico ha llevado sobre todo en el ámbito de las cortes a nuevos tipos de imágenes, libres de

ciertas convenciones, pero por otro lado, se ha servido de ellas. Para un oficial del ejército romano, era fácil asumir los modos de autorepresentación de los soberanos helenísticos, sobre todo en la lejana España, a gran distancia de Roma.

Sería ciertamente interesante de elevar ahora los puntos de vista a otras áreas, como por ejemplo sobre los relieves, pero eso no puede hacerse aquí por falta de tiempo. Al mismo tiempo, es claro que el mundo mediterráneo, desde el Asia Menor hasta la Península Ibérica, estuvo fascinado por estas imágenes durante el periodo helenístico.

En conclusión, hay todavía mucho que explorar. Me parece importante, no obstante todos los detalles, no perder de vista de conjunto sobre todo el mundo antiguo, con sus áreas, los tiempos y los lugares.

Mientras tanto, he adquirido incluso cierta experiencia en las excavaciones. Pero en este terreno digo lo mismo. Más allá de toda la gravilla y fragmentos, debemos encontrar la fuerza, trabajando juntos, de tender siempre hacia la síntesis, si bien no siempre es fácil.

En fin, querría agradecer una vez más a quienes me han dado el gran honor de estar aquí hoy. Sé que no es posible extender el honor que me habéis concedido, pero yo lo siento alargado a nuestra comunidad y como un reconocimiento a la colaboración hispano-alemana en arqueología clásica, extendida también más allá de los confines de nuestros países.