Prólogo

Una canción del cantante Joaquín Sabina se titula *Una de romanos*. En ella comenta cómo en su adolescencia en su ciudad natal, Úbeda, siempre ponían una película de romanos. En los años cincuenta del siglo pasado en Málaga, donde nací, era costumbre que los cines se cerraran como una especie de luto colectivo durante la Semana Santa y en la ciudad se veían enormes carteles que anunciaban los nuevos estrenos cinematográficos tras el duelo. Recuerdo que en 1954 destacó el nombre de *La túnica sagrada* de la que se señalaba que se había filmado con un espectacular sistema que se llamó *CinemaScope*. Evidentemente ese nuevo invento visual provocó que el público acudiera en masa a su estreno. Años más tarde, el duelo religioso se recortó y durante algunos días de Semana Santa los cines se abrieron en esas fechas tan especiales, en las que solo se proyectaban películas de romanos, con el telón de fondo del cristianismo; y lo mismo ocurrió en la naciente TVE mientras Nerón prendía fuego a Roma como cantaba Joaquín Sabina.

Precisamente un libro de Pedro Luis Cano[1] se titula *Cine de Romanos*, que era una visión en un solo volumen de su inédita tesis doctoral, *Influencia del Mundo Clásico en la Historia de la cinematografía*, leída el 14 de diciembre de 1973.

En el prólogo describe las difíciles condiciones en las que trabajó —pues en aquella época no existía el vídeo y era muy difícil y caro visionar las películas—, pero es de justicia decir que esa tesis fue el primer trabajo importante que se realizó no solo en España sobre cine y mundo antiguo, ya que el conocido libro de Jon Solomon *The Ancient World in the Cinema* se publicó en 1978[2]. Cano, en el libro anteriormente citado —página 11—, recordaba a los lectores que «él puso la

---

1 Sirva también esta referencia para rendir homenaje a su memoria. Cf. Espluga, X. (2019). «Obituari: Pedro Luis Cano (1946-2018)» en *Anuari de Filología Antiqua et Mediaevalia*, 9.1, pp. 92-96.

2 Hay traducción española: *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid, 2002.

primera piedra» y Solomon la segunda. A continuación surgieron otros trabajos de diversos estudiosos entre los cuales nos citaba a Óscar y a mí.

En mi caso, he de recordar que fue precisamente Cano quién me animó a presentar en Vitoria un trabajo titulado *Romanos y bárbaros en el cine* (1990), que fue mi bautismo en ese apasionado diálogo que constituye la relación entre cine e historia, aunque en el caso de Cano y Óscar habría que concretar más y denominarlo Cine y Antigüedad. Años más tarde conecté con Óscar siendo miembro del tribunal de su tesis doctoral y he sido testigo de su brillante *cursus honorum* que es difícil de comentar por su gran dimensión. Quiero destacar que el personaje central de su tesis lo constituyó Espartaco, al que ha dedicado diversos trabajos entre los que vale la pena recordar uno de ellos, ya que su propio título denota todos los campos que abordó en el mismo: *El mito de Espartaco: de Capua a Hollywood*[3]. El grito colectivo de «Yo soy Espartaco»[4] fue también el del recuerdo de las peripecias del rodaje de la versión cinematográfica de Kubrick y del papel decisivo de Kird Douglas, el hijo del trapero[5], cuya imagen se suele asociar con la del gladiador tracio, e incluso en uno de los cómics de Astérix la imagen de uno de sus personajes se asemeja a la del propio actor (Goscinny, y Uderzo, 1996).

Roma es una ciudad que Óscar conoce muy bien, ya que cada año pasa allí una temporada para visitar sus bibliotecas y *Cinecittà*. Soy testigo de ello y puedo afirmar que además conoce a la perfección sus librerías, ya que hace algunos años me mostró las especializadas en cine e incluso diversos lugares curiosos que desconocía. Un ejemplo del rendimiento cultural adquirido con esas estancias lo supuso la publicación del libro *Guida al cinéma peplum. Ercule, Ursus, Sansone e Maciste alla conquista di Atlantide* (Roma, 2009), en el que comenta numerosas películas en las que aparecen diversos personajes de la antigüedad, reales o ficticios, que fueron protagonistas de películas italianas, muchas de las cuales se podrían catalogar como de serie B. Podría seguir comentando su extenso currículum como historiador del binomio antigüedad y cine pero me parece más conveniente recordar que desde hace algunos años organiza en su universidad coloquios monográficos que constituyen un importante lugar de encuentro en el que se aportan nuevos puntos de vista sobre cine e Historia. En los momentos que escribo estas líneas es el único que mantiene una cierta regularidad y, además, las comunicaciones se publican gracias a su generosa dedicación personal

---

3 *De Capua a Hollywood: nacimiento, construcción y popularización del mito de Espartaco*, Universidad de Cádiz, 2001 (inédita, pero adaptada y publicada en forma de libro: (2007) El mito de Espartaco: de Capua a Hollywood, Ámsterdam).

4 Douglas, K. (2014). *Yo soy Espartaco. Rodar una película, acabar con las listas negras*, Madrid.

5 Douglas, K. (1989). *El hijo del trapero*, Barcelona.

tanto en la propia edición como en su financiación. Tras estos preliminares que me parecen necesarios pasaré a comentar los aspectos que me resultan más importantes de este nuevo libro, *El ojo de piedra. Cinco perspectivas sobre el mundo antiguo y los géneros cinematográficos.* En su introducción, el autor señala que aunque cada una de las perspectivas son independientes tienen elementos comunes, ya que se inscriben o, mejor, tratan de colocarse dentro de un marco histórico concreto: La Antigüedad, dentro de lo que él llama «Antigüedad de celuloide». A su vez, pretende advertir al lector de que existen diversas formas de construir esta relación que tanto se debe a la conexión, más o menos estrecha, con el género o géneros que se quiera resaltar. El autor comenta que los cinco capítulos son independientes entre sí, pero que tienen como denominador común abordar el argumento de cómo la historia del mundo antiguo mediterráneo ha sido reescrita a través del cine, y más concretamente, el tratamiento de la relación entre la «Antigüedad de celuloide» con algunos géneros cinematográficos. Aunque, en sí mismo, cada uno de los cinco trabajos constituyen una muestra de cómo enfocar el campo de los estudios sobre el cine y el mundo antiguo.

Terror en el péplum: un ejemplo de contaminación cinematográfica

La primera precisión que plantea es que dicha contaminación no aparece en estado puro, sino que «es habitual encontrarla mezclada con otros aspectos de géneros más o menos cercanos como son el fantástico y la ciencia ficción». El primer caso que menciona está vinculado al vampirismo y se relaciona con dos forzudos muy conocidos en el cine italiano: Maciste y Hércules. El primero aparece en una importante película de los comienzos del cine, *Cabiria* (1913-14), y desde entonces el personaje fue el protagonista de numerosas películas de aventuras, aunque no todas estuvieran ambientadas en la antigüedad. El siguiente, aunque se trata de un famoso héroe de la época, ha tenido una activa presencia, sobre todo, en el cine italiano.

Se destacan dos películas: *Maciste contro il vampiro* (1961) y *Ercole al centro della terra* (1961). En ambos casos, al igual que en las epopeyas clásicas, es el héroe quien soluciona los problemas del conjunto de la sociedad y para conseguir una mayor audiencia en el reparto de la segunda de las películas apareció el actor vampiro más famoso de la pantalla: Christopher Lee. En *Roma contro Roma* (1964) aparecen otros personajes famosos en el cine de terror desde los años treinta del siglo pasado, los zombies, o bien, como en la tradición clásica, el héroe desciende al Hades, lucha contra monstruos diversos o combate contra seres creados por científicos que realizan peligrosos descubrimientos.

Un apartado interesante es el que el autor llama «La doble identidad femenina» que en realidad desenmascara un claro discurso misógino sobre el papel atribuido a la mujer en esas películas, ya que se las convierte en una amenaza para

los héroes del péplum al practicar un doble juego: «fingen ser sus aliadas, y en ocasiones amantes, pero lo que realmente buscan su aniquilación». La mujer en el péplum, o al menos un cierto modelo femenino, es una auténtica protagonista de este peculiar cine de terror, ya que acecha a los héroes y puede seducirlos y derrotarlos en cualquier momento, lo que les hace estar siempre en guardia, ya que sus músculos no sirven contra las tretas sentimentales y las artes mágicas de estas mujeres.

Otra temática de este apartado corresponde a la ciencia ficción que, como observa Óscar, se enlaza con los numerosos miedos colectivos surgidos tras la segunda guerra mundial entre los que destacaba el temor creado por la posible destrucción del mundo por una guerra nuclear o por la amenaza creada por la llegada de seres procedentes de otros planetas.

El conflicto religión en el péplum: *Il Gigante di Metropolis*

Il Gigante di Metropolis (U. Scarpelli, Italia, 1961) representa un ejemplo de los límites de la ciencia frente a «los valores que enarbola una religión protocristiana, ya que la acción se sitúa en un pasado (¿o tal vez un futuro?) remoto». En el año de realización de esta película se rodaron en Italia alrededor de una treintena de títulos que pueden ser incluidos dentro del péplum. El volumen de esas películas indica que en ese momento «el filón de la Antigüedad padecía una clara sobreexplotación» lo cual podría ser la causa principal de que no despertara un gran interés ya que, por ejemplo, no hay constancia clara de que esa película se estrenara en España. Sin embargo, en este nuevo siglo se ha valorado nuevos aspectos del papel de los héroes de la pantalla, como el de destacar un perfil cercano al de Prometeo. De ese modo, su presencia no solo se debía a la defensa del pueblo sino a los abusos de los tiranos: «En la ciudad de Metrópolis los avances científicos han conseguido detener artificialmente a la muerte y también han sido capaces de otorgar la eterna juventud y de crear vida, suplantando así la función tradicional del dios judeocristiano» ya que representaba la única defensa contra el mal uso de la ciencia, pudiendo solo conducir a un cataclismo semejante al que tanto la novela histórica como el cine han mostrado en el caso de la legendaria Atlántida:

> La naturaleza, guiada por la mano de Yahvé, Zeus o el Dios cristiano castiga por igual a los habitantes de Sodoma o de Pompeya. El mar y el fuego purifican los pecados y marcan el inicio de una nueva época. El maremoto final que engulle la ciudad de Metrópolis es una catástrofe perfectamente intercambiable con el fin de cualquier péplum o epic, y Obro (el protagonista) podría ser un nuevo Noé, un nuevo Lot o incluso un nuevo Glauco superviviente a la ira del Vesubio.

Los fantasmas de César. De los testimonios romanos a la cultura popular

El planteamiento de este apartado es diferente a los anteriores. Dedica un amplio espacio a mostrar los datos extraídos de las fuentes literarias sobre las relaciones de César, vivo o muerto —con actividades que se podrían denominar como paranormales— y, a continuación, ver cómo esa información se ha ido narrando de forma diversa según los objetivos de cada transmisor. Óscar se esfuerza en señalar las grandes diferencias existentes entre la cultura antigua y la actual, ya que es imposible imponer nuestros conceptos de racional e irracional tal como explicó claramente Plácido (1993: 36 y s.) cuando afirmaba que existe una racionalidad «cerrada» y una «abierta». La primera parte trata sobre la falsa ilusión de que solo existe una racionalidad: la creada en el siglo XVIII. Todo lo anterior es irracional, o bien se mira ese pasado exclusivamente con los ojos del presente, con lo que no se entiende como funcionó lo racional y lo irracional en el pasado clásico. Una racionalidad abierta significa que hay que entenderla como un discurso creado a través del constante diálogo entre los racional y lo irracional, «no con la descalificación de lo irracional». En ese sentido, Óscar expone acertadamente lo siguiente: «En el Mediterráneo Antiguo, y en Roma en especial, no se pueden separar la esfera de lo irracional de la vida política, militar y religiosa, pues forman un todo unido que sirve para explicar y comprender su concepción de la realidad». Realiza un profundo análisis de la tragedia Julio César y se detiene, sobre todo, en la visita del fantasma de César a Bruto en vísperas de la batalla de Filipos ya que «ha sido uno de los episodios de la vida del dictador romano que más repercusión ha tenido en el cine, hasta el extremo de que en las pantallas la abundante mención a fantasmas y sucesos sobrenaturales a lo largo de la vida de César ha quedado prácticamente reducida a este momento en cuestión».

Tras comentar la numerosa presencia de ese episodio en una amplia relación y comentario de numerosas películas pasa a relatar una versión teatral que me parece muy original, ya que analiza una representación de la citada obra de Shakespeare en RTVE en el legendario programa *Estudio 1* que fue emitido el veinticuatro de noviembre de 1965, bajo la dirección de Pedro Amalio López. Se destaca la desaparición de los diversos elementos que podían apoyar el real peso del paganismo en la sociedad romana, con lo que incluso los fantasmas de César van desapareciendo y solo persisten algunos de los vinculados con su muerte. Las palabras finales del texto merecen recordarlas en su totalidad:

> Es como si siguiéramos aferrados a una única y excluyente imagen apolínea del mundo clásico, en donde una incuestionable racionalidad ocultara e invisibilizara cualquier alusión a la esfera de lo sobrenatural. Tal vez, la imagen de la antigüedad greco romana academicista y neoclásica tenga aún demasiado peso para admitir otra imagen alternativa en donde lo racional pueda dejar paso a otros elementos más difíciles de admitir por la propia tradición.

Mario Bava y el cine de género

En uno de los primeros trabajos que realicé sobre cine e historia (1997) comenté que *La aventura di Ulisse* (1968) era una de las dos mejores películas que conocía sobre Odiseo, mejor que Ulises, ya que ese nombre lo aleja de los lugares donde el mito se creó y, con ello el relato, sobre sus legendarias aventuras pierde validez para todos los que se inician en la literatura. Esa película procedía de una reducción de una serie de televisión de ocho horas que se filmó para la rai. En los créditos aparecían tres nombres como directores, aunque el principal era Franco Rossi y el nombre de Mario Bava se relacionaba con el episodio de Polifemo. Las escenas de la cueva de Polifemo me impresionaron tanto como su polivalencia en el manejo de diversos materiales de una película como una cámara, como su facilidad para el cambio de género con su habilidad en el peculiar Giallo y el terror Gótico, pero ahí me quedé. Tras leer el trabajo de Óscar entiendo su admiración por este personaje. Me ha descubierto a esa «dinastía de trabajadores del cine» tanto gracias al apoyo familiar que ellos mismos forjaron como su inverosímil capacidad de sobrevivencia en «los constantes vaivenes productivos» a lo largo prácticamente del siglo xx.

De los tres miembros de la familia me centraré en Mario Bava, ya que tras leer el libro me ha sorprendido gratamente el amplio conocimiento que tiene Óscar de su obra como de su gran capacidad para resaltar los aspectos más importantes de cada una de las películas que comenta. Además, las sabe encajar hábilmente con el propio presente italiano. Señala la descomposición social y familiar tradicional de una forma peculiar. Passolini (1983: 29-33), en muchos de sus escritos, señaló cómo la emigración italiana de sus campesinos había provocado que quedaran desprovistos del fuerte soporte familiar y vecinal que tenían en su lugar de origen, y de ese modo quedaban desprotegidos en los nuevos lugares donde vivían y se exponían a ser arrastrados a peligrosos campos, como expuso magistralmente Visconti en *Rocco e i suoi fratelli* (1960). La desintegración de la familia se suele producir por medio de los personajes femeninos que «amenazan el poder masculino» y originalmente dicho poder «esconde en criptas y ataúdes todo aquello que le puede resultar molesto» acompañados de una peculiar estética de la ruina que subrayaba la idea de decadencia.

Para rebajar la dura censura de su época Bava sitúa las acciones fuera de Italia, pero encuentra un mejor espacio de libertad para mostrar los cuerpos masculinos y femeninos, aunque sufrió los fuertes efectos de la censura sobre todo en *La frusta e il corpo*, entre otras cosas por mostrar «el placer femenino del modo directo». Para acabar, me parece importante recordar como hace Óscar que Bava «quería demostrar que el cine es, ante todo, magia e ilusión y que eso podía conseguirse con un método de trabajo en donde la originalidad y la creatividad estuvieran por encima de los recursos económicos».

La imagen en la pantalla de la emperatriz Mesalina

El reinado de los emperadores de la dinastía Julia-Claudia aparece envuelto en una leyenda negra motivada, sobre todo, por la ruptura de la *concordia ordinum* establecida por Augusto. La compleja situación creada por consolidar lo nuevo y conservar algunos elementos del anterior sistema creaba un difícil equilibrio entre los diversos grupos sociales que intentaban mantener o aumentar sus parcelas de poder o de implantar nuevas formas del mismo. Las diversas tensiones que iban surgiendo explican la corrosiva atmósfera creada por la radicalidad surgida por unos y otros y la difícil compresión histórica de ese periodo de la historia romana (Plácido, 1981: 44-48).

Es muy importante que se conozcan las causas de esas maniobras para situar en su justo lugar el papel de las fuentes clásicas, ya que ejemplos como estos no ayudan a que esas descalificaciones den vía libre a que cualquiera tenga «licencia histórica» para rellenar esos vacíos como le parezca ya que el «oficio de historiador comienza por saber ordenar y valorar las fuentes históricas y rechazar los posibles datos de lo que «podría haber pasado» como, por ejemplo, hizo Graves cuando justificó su numerosa introducción de nuevos datos en su famoso *Yo Claudio* (Prieto, 2017: 156 y s.).

Comenzando con Claudio, conviene recordar lo que Óscar comenta sobre las descalificaciones que recibió el propio emperador por parte de los diversos historiadores antiguos que salpicaron asimismo a su mujer, pero hay que insistir aún más en el afán de querer convertir a la emperatriz en un antimodelo, tal como comenta Hidalgo cuando se pregunta ¿qué se entiende por poder de las mujeres?:

> Las emperatrices podían ser poderosas, pero no podían amenazar la masculinidad. Cuando esto sucedía, su poder era concebido como algo perturbador, trasgresor y rompedor del equilibrio social. Se convertían en «el otro» a eliminar. En esta dinámica se inserta el hecho de que sean las intrigas sexuales y el adulterio las prácticas más atacadas y criticadas por los autores antiguos. Así, la emperatriz se convierte en «la mala», «la perversa», crítica muy relacionada con el desarrollo de la invectiva de la *vituperatio* dirigida a los malos emperadores; es decir, a los que ejercieron el poder de forma tiránica, de manera que atacar a una emperatriz era una forma de atacar al emperador que ejerció este tipo de poder. Pero también es evidente que la invectiva se dirigía contra ellas mismas, como tales mujeres que no respetaban el modelo fijado (2012: 19).

Advierte de que «no vayamos a crear una ilusión irreal, el centro del poder en el sentido tradicional lo ocupará y detentará el emperador, un hombre» (2012, 16). En el caso de Mesalina un dato importante que menciona Óscar es que «la destrucción física de Mesalina vino acompañada, tras su muerte, por la decisión del Senado de aplicarle la pena de la damnatio memoria, lo que significaba a ser repudiada y olvidada por las generaciones futuras». Si pasamos a las versiones

cinematográficas de la emperatriz romana, Óscar muestra unos datos muy interesantes al comentar que

> Casi la mitad de las películas que cuentan con la presencia de Mesalina pueden ser encuadradas dentro de los géneros erótico y pornográfico, lo que atestigua lo afirmado anteriormente, acerca de cómo la práctica de reducir a los personajes a simples protagonistas de unas vivencias sexuales ayuda a hacer olvidar cualquier otro tipo de condicionante a lo largo de su vida pública o privada.

De ese modo no se incide, por ejemplo, en un dato muy importante de su biografía que Óscar destaca: el de su linaje, superior al de propio Claudio. En su lugar destaca sus constantes estancias en la Suburra salvo en la película de Cottafavi, *Messalina Venere imperatrice* (1960), en la que en cambio sí aparece en una escena inmortalizada por el cine en la que mujeres importantes de la antigüedad siguen el ritual sensual de tomar un baño. Más importante es que aparezca como una activista populista que se haya explicado como un intento de compararla con Eva Perón. Otra versión que cabe destacar es la dirigida por el director de la famosa película filmada bajo el fascismo, *Scipione l'Africano* (1937*),* Carmine Gallone, *Messalina* (1951). La protagonista fue una actriz de fuerte carácter, María Félix, lo cual aportó a su papel de gran personalidad que convirtió a Claudio en una marioneta.

En suma, todos estos artículos, como he indicado al principio, abren numerosas perspectivas sobre las complejas relaciones entre cine e Historia. Rafael de España en el prólogo a uno de mis libros manifestó:

> después de tantos años analizando lo que en [los] años sesenta del pasado siglo definíamos como «películas de romanos» (aunque fueran de griegos y babilonios, y sin necesidad de recordar a Joaquín Sabina), el cine y la Antigüedad han ido mucho tiempo juntos, pero cada uno por su carril (De España, 2010: 18).

Solo me queda felicitar a Óscar y desearle que siga escribiendo libros como este por todos los carriles posibles.

Alberto Prieto Arciniega
Catedrático emérito de Historia Antigua
de la Universidad de Autónoma de Barcelona