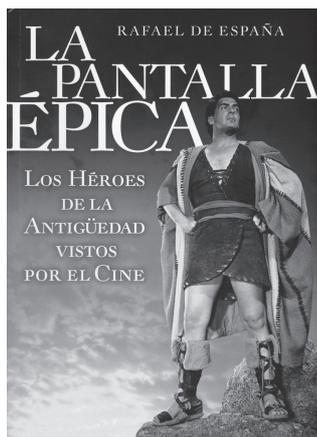


Incidimos en estas contradicciones para subrayar un tema abierto, en el que los ilustradores no coinciden entre sí y o se contradicen ellos mismos, atraídos por la iconografía griega o ibérica, en el caso de los guerreros de Porcuna, donde la protección alcanza las espinillas (grebas) y se representan los pies desnudos, o por los vasos pintados de la cerámica de Liria, en los que infantes y jinetes lucen botas altas.

En definitiva, una obra que, al igual que el volumen anterior *Armas de Grecia y Roma* (2008), por su contenido y amenidad, apasionará a todas aquellas personas interesadas en la historia de la península prerromana, una obra que por su calidad formal y riqueza en imágenes puede ser a la vez un buen obsequio para quienes puedan recibirla con espíritu diletante o simplemente curioso y un título de conocimiento y cita obligada para los investigadores del mundo ibérico. A todos les ofrecerá una excelente información de primera mano sobre las armas de iberos y celtíberos y algunos elementos clave para la comprensión de unas sociedades en las que armas y caballos eran símbolo de posición social y la guerra constituía una actividad noble a la que se dedicaba una parte del año y que proporcionaba botín y gloria a unas aristocracias aficionadas a la caza, a grandes banquetes en los que se consumía abundante carne, vino y cerveza y se cantaban hazañas pasadas.

Emili Junyent
Universitat de Lleida
ejunyent@historia.udl.cat

De España, Rafael. *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, T&B Editores. Madrid, 2009. 493 págs. + 32 lám. b/n. ISBN. 978-84-92626-36-6.



Quizás algunos se preguntarán qué hace en una revista “seria” de arqueología e historia antigua el análisis de una historia del cine sobre la Antigüedad, cuando es reconocido que el cine histórico, como todo cine, se basa en los planteamientos vigentes en el entorno y momento en que se crea un film. Para tratar de calmar esa duda existencial, desde

un plano panorámico podríamos traer a colación aquello de *homo sum: humani nihil a me alienum puto*, tomándolo prestado de Terencio (a secas, no de Terenci Moix, que tanto contribuyó a revalorar el género en cuestión), pero desde un plano próximo recordaríamos que en el último siglo ningún medio ha contribuido tanto a la divulgación de la Antigüedad como el cine, aunque haya sido a costa de distorsionar su materia base. La percepción popular que se ha tenido, y aún se tiene, no solo no es la erudita y

académica contenida en los libros de historia, como por otro lado ya cabía sospechar, sino siquiera la procedente de la novela o el teatro históricos, pues el cine ha demostrado sobradamente que una imagen vale más que mil palabras. ¿Acaso no quedó grabado en el subconsciente de una generación que las pirámides egipcias se cerraban mediante ingeniosos y calculados desplazamientos de arena (*Tierra de faraones*, 1955) pese a no ser reales? ¿Quién no se ha conmovido cuando los vencidos, sin renunciar a su dignidad y con el fin de proteger su líder, comienzan a gritar: ¡Yo soy Espartaco! (*Espartaco*, 1960)? Y todo ello a sabiendas que el gladiador tracio parece que sí había muerto en la batalla, que tenía oscuros orígenes de soldado desertor y que la Universal había retirado de circulación por una crecida suma la versión italiana que no mucho antes había filmado Riccardo Freda (*Spartaco*, 1953). Si queremos divulgar debemos saber primero de donde partimos, y no hay duda que más de un adolescente de hoy tiene claro que los espartanos eran unos señores que, provistos de capa y slip (lo de calzoncillos comienza a parecer el latín de Terencio), montaron un videojuego a lo grande en un remoto desfiladero griego (*300*, 2006). Pero, toda esta explicación no era muy necesaria, pues ya son muchos los historiadores antiguos conversos a la tarea de analizar films. La protohistoria de esa actividad se remonta, como mínimo, al momento del descubrimiento de la tumba de Tutankhamon (Corlett 1923). Como demostración que el cine de temática antigua interesa a los historiadores hoy más que nunca, basta señalar la proliferación de obras sobre la Antigüedad filmada en castellano, ya sea en general (Prieto 2004; Lillo Redonet 2010), el Antiguo Egipto (Alonso *et al.* 2010), Roma (Alonso *et al.* 2008) o los primeros cristianos (Cano 2004).

La complicidad entre pantalla y Antigüedad es alargada. En cada momento en que la industria del cine ha necesitado impulsar la taquilla a golpe de novedad, aquélla ha acudido puntualmente en su socorro. Roma acogió leones de verdad (*Quo Vadis?*, 1912) —una leona llegó a comerse un extra, tristemente—; Cartago lanzó el primer *travelling* a escala (*Cabiria*, 1914), Babilonia cargó en sus espaldas con los primeros escenarios colosales (*Intolerancia*, 1916); en el desesperado intento de luchar contra la televisión, ahí estaba de nuevo la ciudad eterna para echar una manita con el CinemaScope (*La túnica sagrada*, 1953), Antioquía fue sede de unos juegos con nueve Oscar (*Ben-Hur*, 1959) y Alejandría —con la colaboración de Tarso y Roma— asumió los fastos de la mayor aventura jamás filmada (*Cleopatra*, 1963). Sí, de acuerdo, los lugares donde se rodaron esas recreaciones no eran auténticos, pero eso también forma parte del imaginario colectivo moderno: aparte del testimonio literario, los únicos pies colosales que hoy se pueden señalar son los que se filmaron en el puerto cántabro de Laredo (*El Coloso de Rodas*, 1961).

Quien quiera saber cómo se ha llevado a la pantalla la Antigüedad lo tendrá ahora más fácil con el presente libro. Su autor, Rafael De España, hace verdad la aseveración que un hombre contiene muchos hombres, pues al margen de su dedicación a la docencia en medicina, es doctor en historia, crítico

de cine, autor de columnas en la prensa, artículos y libros monográficos que van del *western* mediterráneo al cine de Goebbels, pasando por el Quijote en la pantalla, entre otros. A finales del pasado siglo escribió una impagable obra antecesora de la presente (De España 1998). Ese libro estaba estructurado siguiendo los períodos cronológicos y temáticos de la Antigüedad, y todo lector curioso corría el riesgo de quedar pegado a sus páginas hasta concluir su lectura como una mosca en un tarro de miel. Dicho libro era imposible de encontrar fuera de las bibliotecas y apareció justo cuando el cine “de romanos” parecía finiquitado... ¡hasta que Ridley Scott lo resucitó de nuevo! (*Gladiator*, 2000). Esas razones y el afán del autor por corregir detalles han llevado a la presente edición. De España conserva intacto su estilo preciso, irónico y personal, pues es un crítico que se moja, incluso contra la opinión mayoritaria no ya del público sino de la misma crítica. Añade a su aguda vista unos notorios conocimientos musicales, que se agradecen, pues es un aspecto tratado muy de pasada en libros similares; aunque las orquestaciones sean tan anacrónicas como el cartón piedra, Rózsa, Newman, Lavagnino, Nascimbene y tantos otros contribuyeron en gran manera a la grandeza del espectáculo. En resumen, el autor nos presenta una obra diferente, más densa, una auténtica historia del cine de temática antigua. En ese ámbito existían precedentes (Solomon 2002), pero la mirada que aporta De España contiene cualidades diferentes. Una es su exhaustividad, pues no se limita a insistir sólo en las películas más conocidas; en el apartado de filmografía he contado hasta 436 obras y todas son tratadas y puestas en su sitio a lo largo del texto, con la excepción del pequeño puñado que el autor reconoce no ha podido visionar por estar irremisiblemente perdidas (no solo los arqueólogos topan con unidades negativas) o ser su consulta poco menos que inaccesible; de todas formas lo compensa con creces, pues en caso de existir versiones de un mismo film también aporta detalles. Otra cualidad es su percepción europea (mediterránea), que le distancia de los comentaristas anglosajones, tendentes a tratar la producción de Hollywood y poco más, considerando el resto como productos de «segunda división». Por ello De España alcanza a valorar en una justa medida la abundante y desigual producción italiana, loas sus aportaciones y señala sus desmanes.

En la portada (de Carlos Laguna) topamos con un Víctor Mature en jarras, actor que en el ecuador del siglo xx interpretó recios “héroes de la Antigüedad” (Sansón, Horemheb, Aníbal...) y del que se cuenta que en la vida real, además de ser un buenazo, estaba a años luz de la valentía que transmitía en pantalla: en una ocasión hasta un ventilador lo puso en fuga durante un rodaje. En el Prefacio el autor reflexiona sobre la relatividad no sólo del cine, sino de las propias fuentes literarias antiguas, sobre las que descansa la historia convencional. También nos alerta de la inutilidad de la tarea de señalar eruditamente los en ocasiones abundantes fallos de ambientación (decorados, vestidos, peinados, etc.), y no será que no los conozca, pues reconoce la marca de la vacuna en el brazo del héroe griego y, llegado el momento, el

imposible ombligo de Adán y Eva, ya puestos a ser precisos; ¿cómo valorar sin caer en el anacronismo, la forma de hablar, moverse o pensar de hace veinte siglos y más? La enseñanza que nos transmite De España es otra: se pueden tolerar ciertos anacronismos y la presencia de personajes inventados siempre que el conjunto nos cree un marco de realidad sobre el pasado, que se trate al espectador como un adulto y además se aporte creatividad. Puestos a señalar un film que se aproxime meridianamente a ese objetivo, se queda con el trabajo del polaco Jerzy Kawalerowicz (*Faraón*, 1966) que, dicho sea de paso, en su reedición en DVD en nuestro país cuenta con un prólogo, escrito y hablado, por Rafael De España. El autor concluye la presentación recordando los precursores en el estudio del cine antiguo, en estos lares, comenzando por la tesis doctoral de Pedro Luis Cano leída ya en 1973 aunque nunca publicada y evocando a directores y actores de cine antiguo fallecidos en los últimos años. Por desgracia el tiempo no se detiene y debemos añadir ahora a Joan Simmons, dama entrañable de tantos filmes memorables, la *Varinia* del *Espartaco* Douglas.

Sigue una “Breve Introducción Histórica” que en poco espacio da las pistas necesarias para entender el género. El apartado “Orígenes de la civilización” reconoce que el cine se ha interesado más por la arqueología (el estereotipo de arqueología, precisaríamos) que sobre la Historia de Egipto; aplaudimos que el libro no deje pasar películas fantasistas o de terror, con momias andantes y cosas así. “Antes que la imagen fue el verbo” demuestra la norma que si el cine se inspira en obras literarias de éxito, qué mejor que fijarse en el *Libro de libros*, el más leído y comentado de Occidente, con páginas que ofrecen emoción, espectáculo, exotismo y además la posibilidad de provocar fervor religioso. En el fondo, las películas bíblicas son como la misma Biblia, sermones ejemplarizantes deliberadamente ajenos a cualquier trasfondo histórico. “The Glory that was Greece” destapa que el cine italiano saqueó todo el rico acervo de los mitos griegos, eso sí, con diversa fortuna. La participación de los seres sobrenaturales se redujo al mínimo, no como reconocimiento de la racionalidad del siglo xx, sino para evitar la suspicacia de sectores cristianos radicales: pues el espectador medio *debe* ver natural que Moisés, con ayuda divina, abra una carretera en el Mar Rojo, pero *le ha de parecer* ridículo ver a los dioses olímpicos entrometiéndose en la vida de los mortales. Otra reflexión: el cine ha frecuentado más la mitología y la literatura de Grecia que su historia. La razón es la elevada proporción de intelectuales, personajes que no tienen el mismo atractivo para el cine convencional que guerreros y reyes: si el siglo de Pericles se enseña (o enseñaba) en los colegios como la cima del espíritu humano, la verdad es que el cine no le ha hecho el menor caso, no así a esos brutos espartanos y al joven conquistador macedonio. Llegados a “The Grandeur that was Rome” admitimos que Roma ha gozado de más suerte, contado en algún film sus orígenes y en muchos sobre la República, pero el espectador pronto descubrirá que determinadas guerras concentran la acción (púnicas, revuelta de Espartaco, especialmente los incidentes ligados a

la vida de Julio César). El triángulo fílmico formado por el divino Julio, Cleopatra y Marco Antonio es prolífico, aunque con frecuencia llega filtrado por Shakespeare. “El cristianismo primitivo” nos recuerda que la estrella fílmica de comienzos del Alto Imperio es Jesús de Nazaret; también que los productores de Hollywood en los años dorados del cine eran casi todos judíos, por lo que las Pasiones necesariamente habían de perder dramatismo y cargar las culpas a Pilatos pasando de puntillas con la actitud de los fariseos y de Judas. Si bien el cristianismo histórico no es importante hasta el siglo III, nadie lo diría en base al cine, donde son omnipresentes desde el principio, y lo que es más grave, aparecen ya decididamente militantes en defensa de los humildes y liberando esclavos (*sic*) frente a una alta sociedad romana presentada como corrupta y decadente. No debemos olvidar que la base del cine de paganos y cristianos está tomada de cuatro novelas decimonónicas: *The Last Days of Pompei* (1834), *Fabiola or the Church of the Catacombs* (1854), *Ben-Hur* (1880) y *Quo Vadis?* (1895). El cine prácticamente prescinde de Trajano, Adriano y Antonino Pío, cuando quiere representar un emperador se acuerda principalmente de Nerón o Calígula, hasta construir el cliché del dirigente vulnerable, depravado y fofo, que solo tiene en mente violar doncellas o arrojar cristianos a los leones. Marco Aurelio y Cómodo ya anuncian “El fin de la Antigüedad” del brazo autorizado del historiador E. Gibbon y su voluminosa *The Fall of the Roman Empire*, base del film *La caída del Imperio romano* (1964) y de su remake *Gladiator* (2000); para una vez que los guionistas del Imperio Bronson hacen caso de un libro profesional éste resulta ser de 1776-1788, ¡como si no hubiese llovido desde entonces! Todo buen productor sabe que existe un período histórico que todavía no es estrictamente medieval, llamado Antigüedad Tardía, que incluye bárbaros y los bárbaros venden, desde Alarico y Atila hasta los sajones de la reciente *La última legión* (2007), que explica un Rómulo Augústulo en clave próxima al videojuego. También nos muestra la provincia fílmica más importante de todo el Imperio, que como todos sabemos es *Britannia*, aunque los romanos no desembarcasen allí hasta mediados del siglo I y ya se hubiesen largado mucho antes de la liquidación del Imperio, dejando como edificio más notable un muro. Bizancio tampoco ha gozado de mucha atención fílmica, claro está que una pluma afilada como la de Procopio, capaz de poner verde a la emperatriz Teodora, consorte de Justiniano, por sí sola ha dado lugar a un modesto ciclo.

La primera parte de las tres del libro se titula “La Edad de la inocencia”. Incluye dos capítulos, el primero: “La épica del silencio”, va dedicado a los pioneros, que venían de Francia. Los hermanos Lumière, todavía con su nuevo artefacto en pañales, no tardaron en servir al respetable el primer minuto (literal) de gloria antigua (*Néron essayant des poisons sur un esclave*, 1896). A retener el personaje antiguo escogido. Los primeros films, pese a sus muchas limitaciones, deben verse con ojos comprensivos, pues el cine todavía no había desarrollado su propio lenguaje artístico y lo filmado no era mucho más que cuadros

en movimiento. Ese es el esquema de *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (1902), con la peculiaridad que se permite el dispendio de filmar en Egipto un picnic de la Sagrada Familia delante de la Esfinge, ya sin nariz debido a Napoleón, pero antes de ser limpiada de arena en los años veinte. Los americanos darán un impulso con films de 5 rollos (*La vida de Moisés*, 1909) y filmaciones que llegarán a suponer tres meses de rodaje (*From the Manager to the Cross*, 1912). Pronto se iniciará un ir y venir entre Italia y Hollywood. Las aspiraciones coloniales italianas harán volver los ojos sobre la Antigüedad; a destacar una primera versión de los —nunca— *Últimos días de Pompeya* (1908). Serán Enrico Guazzoni y Giovanni Pastrone los que conquistan el espacio (fílmico se entiende), con dos hitos del cine épico, sus respectivas *Quo Vadis?* (1913) i *Cabiria* (1914), y convertirán a Turín y Milán en los principales centros productores de la Italia del momento, que van explorando todos los temas clásicos poco antes de la I Guerra Mundial: *La caída de Troya*, *La Odisea*, *Los Macabeos*, *Antonio y Cleopatra*, *Espartaco...*; los cuadros historicistas decimonónicos nutren de referentes. *Cabiria* consiguió un gran empaque visual en el que jugó un papel importante el aragonés Segundo de Chomón, y aún hoy es uno de los mejores referentes sobre las Guerras Púnicas, pese a basarse en una novela de Emilio Salgari. En esta película se inspirará la siguiente obra maestra, *Intolerancia* (1916), del americano D. W. Griffith, que ya incorpora la alternancia de planos. El film mezcla cuatro episodios históricos muy diferentes para demostrar que excepto hoy en día el fanatismo siempre se ha salido con la suya, el más espectacular es el episodio antiguo, el asedio de Ciro de Persia a Babilonia en 539 a.C. Son bien conocidos los espectaculares decorados construidos y el agudo sentido del espectáculo del film. Con la posguerra el cine italiano va a repetir planteamientos y soluciones, mientras el entorno fílmico mundial evoluciona rápidamente. Si Guazzoni insiste en *Fabiola* (1918) o *Messalina* (1923), el cine americano coloniza Europa e impone sus criterios: historias de ambientación moderna, con acción, espectáculo y *glamour*, y ello pese a los méritos de films que De España señala como *Giuliano l'Apostata* (1919); hay que reconocer que se había llegado al final de un ciclo, Italia vivía en los *remakes* (aunque entonces quizás no se llamaban así). Curiosamente, terminada la guerra serán los países perdedores —Alemania y Austria— los que tomarán el relevo, tal vez por el bajo coste de técnicos y extras. Se producirán bonitos films carentes de sentido de época: *La mujer del faraón* (1921), *Sodoma y Gomorra* (1922), *Helena* (1923). La presencia de nombres femeninos en los títulos también es compartida por las mejores producciones americanas del momento: *Cleopatra* (1917), *Salomé* (1918), *Thais* (1917), justificadas para el lucimiento de las primeras *sex symbol* del cine, como Theda Bara. Egipto sirve de marco para contar romances de faraones que se enamoran de plebeyas (nadie recuerda que el de la doble corona era el único egipcio polígamo). Justo cuando el cine mudo tocaba a su fin, llega el primer *Ben-Hur* (1925), con espectaculares carreras de carros incluidas, aunque se conserva muy poco del

film original. También se está gestando ya el mayor *showman* del mundo, Cecil B. DeMille, de momento con su *El Rey de Reyes* (1927).

El capítulo segundo: “El cine habla, la Antigüedad enmudece” es más breve por una razón obvia: con la llegada del sonoro cambian también las temáticas. El cine se consolida como un espectáculo de masas, solo la Unión Soviética, y por poco tiempo, va a crear cine experimental. También es experimental una curiosa *Salomé* (1922) de decidido carácterlésbico y gay, pero de floja reconstrucción histórica. En el mundo de las masas va a ser el hábil DeMille el que marque la pauta —indiscutible brillantez visual, falta de sentido histórico y perfil intelectual bajo— con sus *El signo de la cruz* (1933) y *Cleopatra* (1934); de paso va a hacer famosa a Claudette Colbert. Son una buena muestra del planteamiento estadounidense mayoritario: incapacidad para plantearse la historia que no sea estrictamente contemporánea, gustos estéticos vulgares pero al mismo tiempo exigentes con los medios técnicos y con el acabado final. Europa había quedado atrás: Cristo hablaba en francés con el guión de un sacerdote (*Gólgota*, 1934) y la Italia fascista producía *Escipión el Africano* (1937), film no exento de aliento épico pero con un protagonista (que para colmo se llamaba Annibale Ninchi) bajito y con facilidad para soltar discursos, ¿les recuerda a alguien?

La segunda parte, “Las glorias del Imperio”, consta de tres capítulos que siguen la numeración anterior. El capítulo tercero, “Entre Hollywood y Cinecittà”, comienza en una Italia que sale de la Segunda Guerra Mundial con cineastas que de la noche a la mañana decidieron que nunca habían colaborado con el régimen anterior, y con un mensaje oficial propenso al cristianismo, con el fin de perdonar atrocidades y acercarse y neutralizar a los partisanos. Desde estudios próximos a la capital era el momento de recuperar *Fabiola* (1949), excelente testimonio de la sociología de la posguerra y también una cuidada reconstrucción de la antigua Roma. Ese mismo año el viejo zorro DeMille revienta las taquillas con su *Sansón y Dalila*, película un tanto infantiloides y de ambientación trasnochada, pero con el reclamo de chico atleta, chica sensual y aventurillas coloristas que van a crear escuela. Después de los *Quo Vadis?* de 1913 y 1924, el que recuerda la gente es el que ha perdido el signo de interrogación, el de 1951, y no en balde, pues reúne escenas bien organizadas, rico colorido, música contrastada e interpretaciones loables: Peter Ustinov fijará el arquetipo de emperador degenerado. Todo ello no es nada ingenuo, si *Fabiola* tiene su mensaje, *Quo Vadis* no se queda atrás: los americanos (perdón, romanos) tienen una apostura castrense, el enemigo en el horizonte ya no son los nazis, ahora son esos individuos étnicamente mezclados y poco recomendables que, como Nerón-Ustinov, conviene eliminar, a lo que pronto se prestará el Comité de Actividades Antiamericanas. El resto del capítulo es una indagación por estudios: La Fox recuperó terreno con *La túnica sagrada* (1953), basada en un reciente *best seller*, y se mantuvo con *Sinuhé el egipcio* (1954), confirmando una vez más que una buena novela puede ser vilmente modificada. La

Warner tuvo que contraatacar con *The Silver Chalice* (1954), *Tierra de Faraones* (1955) y *Helena de Troya* (1956), la Universal con el discreto *Atila, rey de los hunos* (1954), la Metro con la todavía más floja *El hijo pródigo* (1954), con el poco expresivo Edmund Purdom aunque tuviera a su lado a Lana Turner. Un producto más interesante, pese a un Richard Burton pelo estopa, sea el producto respaldado por la United Artist: *Alejandro el Magno* (1956) de Robert Rossen, filmado en tierras castellanas aunque con una acertada inspiración en los vasos de figuras rojas, en especial de los persas. Pero todavía había de llegar el plato fuerte: el testamento de DeMille con *Los Diez Mandamientos* (1956) con un apropiado Charlton Heston. Hollywood marcaba pautas, recreadas, que no imitadas, en Italia por Pietro Francisci (*La reina de Saba*, 1952), Riccardo Freda (*Teodora, emperatriz de Bizancio*, 1954) y Mario Camerini (*Ulises*, 1954). Estaba a punto de nacer un género muy italiano, pero Hollywood alcanzaba lo mejorcito de la Antigüedad con *Ben-Hur* (1959), *Espartaco* (1960) —con guión próximo al marxismo de un Dalton Trumbo todavía en la lista negra—, *Barrabás* (1961) y los dos filmes espléndidos, que son la traca final cuando el público ya comenzaba a desertar: *Cleopatra* (1963) y *La caída del Imperio romano* (1964).

Un capítulo fuerte del libro es el cuarto: “El peplum”. Comencemos por el nombre, que se debe a un crítico francés de primeros de los sesenta, tomando el nombre prestado de un vestido griego femenino que hicieron suyo las romanas, para definir a la gente actuando con sábanas y sandalias. Aquí siempre fueron “las películas de romanos” como recuerda un cantante andaluz, con independencia que fueran temas griegos u orientales; los americanos les llamaban *cloak and sandals*, reservando para sus producciones el nombre de *epics*, no siempre con mejor guión, sí con más dinero. De España enfatiza el valor del *Hércules* (1957) de Pietro Francisci como el fundamento del género, que contaba con el culturista Steve Reeves. ¿Qué caracteriza ese género?: anécdotas más o menos mitológicas algo hilvanadas, personajes de una pieza, con forzudos salvadores, malvados y coreografías de señoritas ligeras de ropa en proporción a la época, monstruos animados artesanalmente, tribus de peludos o de Amazonas recién salidas de la peluquería y una apelación más populista que profunda de lucha contra el tirano de turno. La edad de oro del peplum fue breve (1958-1964) pero intensa. Como directores destacaron Pietro Francisci, Vittorio Cottafavi, Mario Bava, Riccardo Freda, entre otros. Los héroes forzudos fueron Steve Reeves, Gordon Mitchell, Gordon Scott, los galanes peplumitas eran tipos Georges Marshal, los malos se lucían más, como Massimo Serato o Livio Lorenzon, ocasionalmente nuestro Fernando Rey, y entre las damas Sylva Koscina, Chelo Alonso, Gianna Maria Canale, Belinda Lee. Los héroes, sansones, macistes y compañía fueron generando productos cada vez más adocenados, hasta que fueron fulminados, cual rayo de Zeus, por el éxito a finales de 1964 de Sergio Leone y su *Por un puñado de dólares*. Había nacido el euowestern y muerto el peplum. El capítulo quinto lleva por título “Lo que queda del día”, y es eso, filmes de los años sesenta

y posteriores realizados en muchos diferentes países, con temáticas e influencias en ocasiones televisivas.

Llegados a la tercera y última parte: “Las cenizas del Ave Fénix”, encontramos cuatro breves capítulos. En el sexto: “Un género bajo la influencia”, se recogen aquéllos productos que en base al musical o el humor, o ambos, también pueden considerarse representativos del género entre los años cuarenta y noventa, los mejores sin duda el musical *Golfus de Roma* (1966) y la inteligente parodia *La vida de Brian* (1979), pero ¿qué decir de productos de humor de consumo local, ya sean británicos, alemanes o italianos?, ¿qué se puede decir hoy de *Totò contro Maciste* (1962) o parodias tipo *Orazi e Curiazi: 3-2* (1977)?, mejor sin comentarios. Pero el libro también recoge el sexo a la romana: *Poppea una prostituta al servizio dell'impero* (1972) y tantas de similares, la desmesurada *Calígula* (1979) de Tinto Brass y la estética homosexual militante de *Sebastiane* (1976). Pensando en toda la familia las tres veces que Astérix y Obélix han alcanzado las estrellas del celuloide (1999, 2001 y 2007), las veces que se ha llevado a Aristófanes y su *Lisístrata* o el mismo Heródoto con *El león de Esparta* (1962), donde queda claro que el peligro de Occidente viene de esa Asia comunista en la época, con tiranos y súbditos abnegados. Con *300* (2007) cambiará el enemigo, ahora serán unos fanáticos integristas.

El capítulo séptimo: “De lo escrito a lo filmado” constituye un repaso a la literatura más o menos antigua llevada a la pantalla, comenzando por los trágicos áticos. Parece obligado hablar aquí de *Medea* de Pasolini (1969), que integra otras culturas y las direcciones del griego Kakoyannis (*Electra*, 1962; *Las troyanas*, 1971). Pasando a la novela hay diversas propuestas, como no señalar el *Satyricon* de Fellini (1969), o el televisivo *Sócrates* (1970) de Roberto Rossellini que De España muestra en todas sus limitaciones. La Roma de Shakespeare fue muy bien ambientada por J. L. Mankiewicz para la Metro en *Julio César* (1953), aunque no ha sido la única vez. Incluso Aulo Gelio ha sido fagocitado en *Androcles y el león* (1952).

“El nombre de Dios en vano” designa el capítulo octavo, pero no es lo que parece. El autor se pregunta con cierto agnosticismo si existe eso que algunos han llamado *peplum d'auteur*, para proseguir con un documentado estudio sobre los cineastas con sotana (que también los hubo, aunque con resultados previsibles). En “Dios habla español” se recogen los filmes hispanos y mexicanos de temática cristológica y se prosigue con diversos films bíblicos curiosos. *El Evangelio según San Mateo* (1964) es tratado como una aportación inteligente de alguien como Pasolini que, siendo marxista, no renuncia a sus orígenes culturales cristianos. Pero los tiempos han cambiado. Si la Santa Sede acogió algunos estrenos de tufillo más conservador (Zeffirelli, Mel Gibson), desde *El Código de Vinci* (2006) las relaciones entre Hollywood y la Iglesia católica no pasan por su mejor momento: ahora cuando aparece un sacerdote en una película americana siempre es un personaje negativo.

El último capítulo: “La persistencia de la memoria”. Ya hemos señalado que Ridley Scott y su *Gladiator*

(2000) retoman el género y anuncian lo que será la primera década del siglo XXI. Si no hablásemos de un cineasta de culto, padre de *Blade Runner* (1982), la crítica todavía sería más dura, no como en los blogs de Internet, que insisten en la nieve digital, que no se pega a personas o cosas, sino como hace De España en el atentado al orden de la *tria nomina* del nombre del protagonista, el hispano Máximo Décimo Meridio, y su viaje en AVE (Alta Velocidad Equina) que lo traslada en una jornada del *limes* centroeuropeo a Lusitania, aunque para dar dramatismo no llega a tiempo, pues los sicarios han debido recibir instrucciones por teléfono móvil o como mínimo telégrafo para anticiparse. Lo que prometía un resurgir no ha sido tanto: filmes lituanos de escaso valor (*Amazonas y Gladiadores*, 2001), con la novedad de *playmates* dejando en paro honrados espartacos; la franco-canadiense *Druidas* (2001), que pasó sin pena ni gloria, pero más con la primera; o la curiosidad de un Kawalerowicz recuperado para el catolicismo presentando ante Juan Pablo II un nuevo *Quo Vadis* (2001), ya se sabe que hasta los más ateos empiezan a reconsiderar su idea del Más Allá cuando se ve próxima la “caída del telón”. Hay que esperar a la cosecha de 2004 para ver tres títulos importantes: *Troya*, *Alejandro Magno* y *El Rey Arturo*. Más que en la estela de *Gladiator*, *Troya* es deudora de la trilogía *El señor de los anillos* (2001-2003). Nunca se vio una ira de Aquiles como la de Brad Pitt, que llega a decapitar la estatua de Apolo, e incluso los guionistas maltratan más a Homero que cualquier *peplum* italiano del período 1958-1964: Menelao muere a la primera de cambio, dejando en paro a Esquilo o Eurípides y para no dar alas a los que ven algo más en las relaciones entre Aquiles y Patroclo se los convierte en primos, igual que a los espectadores. *Alejandro Magno*, pese a presentarnos una Alejandría con el faro ya construido y algún que otro gazapo, es visualmente la más elaborada de las tres. *El Rey Arturo* tiene a su favor situar la leyenda en su contexto de los siglos V ó VI y no en un entorno bajo medieval; también nos encontramos con una exótica Ginebra que sustituye definitivamente las heroínas tontas y débiles del pasado (el *peplum* era un mundo masculino) por chicas guerreras con un coraje mayor al de los hombres, diciendo a su compañero antes de la batalla el impagable: “No te preocupes, no dejaré que te violen”. En parte la secuela ha sido *La última legión* (2007), con un emperador romano, Rómulo Augústulo, que todavía es descendiente de Julio César (a quienes siempre tuvieron dificultades para recordar el correcto orden de las dinastías romanas tal vez no les desagrade la idea), pero es más preocupante ese final, que de alguna manera liga la gloria de Roma al destino de las Islas Británicas. El libro entró en imprenta cuando se anunciaba *Ágora* (2009) de Amenábar, por lo que no es comentada. Pese a la idea interesante de hacer protagonista a una mujer, además intelectual, hay que reconocer que lo que sabemos de verdad de la astrónoma alejandrina quizás no dé para un guión. No creo traicionar mucho el espíritu del libro si añado de mi cosecha que el film promete más que cumple: una especie de *Google Earth* nos baja del espacio a la Alejandría del

siglo v, para descubrir que sus monumentos tenían gran parecido con las reproducciones de los actuales parques temáticos. Y el mensaje es claro: ahora los agnósticos y paganos son tolerantes, los primitivos cristianos ya se anticipaban en gestos y vestimenta a los modernos talibanes. Y mientras esto entra a su vez en prensa nos llega *Centurión* (2010), precedida por frases como “de tres mil que éramos ya sólo quedamos tres”, quizás esperaré a que todavía queden menos para verla.

Para acabar con el libro unas observaciones técnicas: otras obras más breves de la misma colección han recibido un papel de mejor calidad, lo que ha permitido simultanear texto e imágenes. Para el presente libro, y quizás por su extensión, se ha optado por un papel ligero, concentrando las imágenes en dos bloques específicos de grano satinado, a la manera de antiguas ediciones. El libro posee abundantes notas, pero se echa en falta la correspondiente bibliografía que, según parece, acompañaba el manuscrito, y de la que —no sabemos si por descuido o por falta de presupuesto— se nos priva, lo que es una verdadera lástima.

Ignasi Garcés
Universitat de Barcelona
garces@ub.edu

Bibliografía

ALONSO, Jorge; MASTACHE, Enrique A.; ALONSO, Juan J. (2008): *La Antigua Roma en el cine*. T&B eds. Madrid.

ALONSO, Jorge; MASTACHE, Enrique A.; ALONSO, Juan J. (2008): *El Antiguo Egipto en el cine*. T&B eds. Madrid.

CANO, Pedro Luis (2004): La épica cristiana: una tradición cinematográfica. *Revista de Estudios Latinos*, 4: 199-222.

CORLETT, Dudley S. (1923): Art on the Screen, or the Film of Tutankhamen. *Art and Archaeology*, 16: 231-240.

DE ESPAÑA, Rafael (1998): *El Peplum. La antigüedad en el cine*. Glénat. Barcelona.

LILLO REDONET, Fernando (2010): *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*. Evohé. Madrid.

PRIETO, Alberto (2004): *La Antigüedad filmada*. Ediciones Clásicas. Madrid.

SOLOMON, Jon (2002): *Peplum: el mundo antiguo en el cine*. Alianza. Madrid (*The Ancient World in the Cinema*. Yale. 2001).