

Textos e imágenes  
de la Antigüedad Clásica:  
la didáctica  
del «cine de romanos»



ISABEL MORENO FERRERO  
GUILLERMO APRILE (EDS.)

Ediciones Universidad  
**Salamanca**

---

---





TEXTOS E IMÁGENES DE LA ANTIGÜEDAD  
CLÁSICA: LA DIDÁCTICA DEL «CINE DE ROMANOS»



ISABEL MORENO FERRERO  
GUILLERMO APRILE (Eds.)

TEXTOS E IMÁGENES  
DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA:  
LA DIDÁCTICA DEL «CINE DE ROMANOS»



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# DOCUMENTOS DIDÁCTICOS, 171

©

Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

Motivo de cubierta: Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca.  
Bodegón y Perspectiva

Los editores desean dar las gracias a todos los profesionales que han hecho posible la presentación de este libro. A la Directora de la BGH, Dña. Margarita Becedas González, por su ayuda inestimable en la composición del bodegón y sus consejos en la difícil elección de los originales; y a D. Eduardo Hernández Pérez por su trabajo en la selección y disposición del material utilizado.

Al Director de Publicaciones, Dr. Jacobo Sanz Hermida, por su apoyo en la realización de las fotografías, y a D. José María Rosado Caballero por su cuidada y generosa realización de ellas; y a D. M. Antonio Sánchez Sacristán por todos sus desvelos y colaboración a lo largo de todo el proceso de realización y edición de este volumen.

Este libro se enmarca en las actividades de difusión del conocimiento del proyecto de investigación «La felicidad en la Historia: de Roma a nuestros días. Análisis de los discursos (FELHIS)», financiado por el Programa Logos de la Fundación BBVA y la Sociedad Española de Estudios Clásicos

1ª edición: diciembre, 2024

ISBN: 978-84-1311-983-0 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.14201/ODD0171>

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eusal@usal.es](mailto:eusal@usal.es)

*Hecho en UE-Made in EU*

Maquetación y realización:

Cícero, S.L.U.

Tel.: +34 923 12 32 26

37007 Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas [www.une.es](http://www.une.es)

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es>

# Índice

Presentación. El cine y la buena fortuna de los clásicos JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS .....	9
Introducción: ¡Silencio! Se rueda, se proyecta, se lee. Texto e imagen, una vez más. ISABEL MORENO FERRERO .....	13

## PRIMERA PARTE: TEXTOS CLÁSICOS, IMÁGENES FÍLMICAS

Historia, vida y recepción de Alejandro Magno: Entre el texto clásico y la gran pantalla GUILLERMO APRILE.....	67
<i>ROMA VICTRIX</i> . La enseñanza activa del latín y el ejército romano en la gran pantalla HÉCTOR ARROYO QUIRCE .....	113
El cine de tema griego antiguo y su aplicación didáctica: Troya (W. Petersen, 2004) y 300 (Z. Snyder, 2006) FERNANDO LILLO REDONET .....	127
Discursos romanos en pantalla: <i>genus deliberativum, demonstrativum y iudiciale</i> SILVIA MARTÍNEZ RECIO .....	145
<i>Golfus de Roma</i> : la comedia romana, de la escena teatral a la gran pantalla FEDERICO PEDREIRA NORES .....	161

## SEGUNDA PARTE: LA FIGURA DE CÉSAR

César y la resiliencia de los clásicos ISABEL GÓMEZ SANTAMARÍA .....	205
La crónica de una muerte anunciada. El fin de César, su adaptación fílmico-literaria y fuentes ISABEL MORENO FERRERO .....	227



## PRESENTACIÓN.

### EL CINE Y LA BUENA FORTUNA DE LOS CLÁSICOS

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS

CUANDO EL SIGLO XX parecía un gran estreno, alguien afirmó que cada década de la nueva centuria equivalía a un siglo. En esa sensación de velocidad tuvo mucho que ver el cine, consolidado ya, y cuyo nombre abreviado significaba «movimiento». Sus pantallas, desplegadas por todo el planeta, generaron una suerte de nueva cronología, no solo por su grandeza en el espacio o por el asombro del *technicolor*, sino por la fuerza de grandes relatos que trajeron lo maravilloso como nunca antes se había mostrado. El cine definía una *nueva era*, según el lenguaje de los antiguos. Con él retornaron aquellos grandes relatos míticos o históricos que podrían haber caducado, pero renovaron su vigor. Dado que esa aceleración cultural no solo se ha mantenido, sino que ha progresado geométricamente, no parece aventurado imaginar que cada año del siglo XXI equivalga a un siglo de los de antes. Estas hipérbolas descriptivas forman parte de un vértigo que solo podemos equilibrar con la serenidad del estudio, que, ese sí, seguimos transmitiendo como antes, en forma de libro que espera la lectura. Eso es lo que se nos propone en estas páginas, porque, entre unas cosas y otras, es posible que tengamos para el cine de romanos (y de griegos) la misma perspectiva que ya teníamos para los propios griegos y romanos. Es decir, que los veamos ya como clásicos a todos. No es casualidad que entre los primeros clásicos audiovisuales se encuentren los que tratan de los mitos y los personajes antiguos. Los temas inmortales, los lenguajes sublimes y la aventura de los héroes se comunican a los que los propagan. Los clásicos engendran clásicos.

¿Tiene sentido que la filología clásica aborde los medios visuales? Sí. De hecho lleva tiempo haciéndolo. Por dos razones: una obvia, la otra casi invisible. La más evidente es que las películas o series basadas en el mundo grecolatino necesitan ser

comentadas también por quienes conocen de primera mano los mitos, la historia y las palabras de Grecia y Roma. En ese sentido, el estudio de los clásicos en las pantallas forma parte de la continuidad de las dos culturas fundadoras de Occidente, a veces como tradición, es decir, como una serie de valores transmitidos con continuidad, y más habitualmente como recepción, en la medida en que el cine y luego la televisión e internet han democratizado los clásicos, permitiendo que lleguen a las multitudes de las culturas de masas y electrónica.

¿Y la razón casi invisible? Esa afecta al modo, más que a los contenidos. La filología clásica es la disciplina fundamental para enseñarnos por qué son clásicos los clásicos, en cualquier formato. Algunas películas y series modernas empiezan a comportarse como algunos textos antiguos: se liberan de la temporalidad, dejan de estar atrapadas en su época y llegan a cada nuevo espectador, porque están disponibles para cada generación. Para nuestra disciplina humanística, la distancia no quiere decir lejanía, sino todo lo contrario: cercanía al objeto contemplado. Es cierto que las décadas del cine se han vuelto siglos, pero a cambio, nos han acercado a los antiguos, haciendo que los veintitantos siglos se conviertan en décadas, si no en años. Es más, la paradoja puede apurarse al máximo: la pantalla ha hecho que los antiguos vuelvan a ser nuestros contemporáneos, quizá como nunca lo habían sido.

La cultura clásica es eminentemente visual. Se basa en la mimesis que no es otra cosa que representación de las cosas. Presiente el cine, preparándolo y disponiéndose para él. Los dioses, los héroes y los estadistas son visibles en el arte antiguo. Sus estatuas, sus frescos y sus vasijas de cerámica siluetadas anticipan pantallas de distintos tamaños, bicolors o polícromas. Los mosaicos romanos, extendidos en una pared entera o sobre un pavimento inmenso, confiaban en que algún día habría grandes proyecciones en movimiento. Toda la iconografía clásica anticipaba la gran pantalla. Esperaba el cine como la potencia espera el acto.

Sin embargo, la verdadera anticipación de la gran pantalla se encuentra en la literatura grecolatina, que es figurativa, tanto como son literarias las artes plásticas de esos dos pueblos admirables. Para ellos, poesía y arte se traducen mutuamente. Es más: la poesía (que incluye el teatro y la épica) va más allá de la figuración: es exactamente audiovisual, plagada como está de imágenes y de efectos sonoros.

Cuatro palabras nos lo dicen todo. Dos son griegas: *idea*, que guarda relación directa con el verbo latino *video*; y *écfasis*, que es la descripción de objetos bellos mediante palabras. Dos son latinas: *continuum*, el adjetivo que se aplica a los grandes poemas narrativos y a los discursos más brillantes, en los que se prevén, aunque sea metafóricamente, luces continuas (*lumina continua*, en la expresión de Quintiliano, valiosa precisamente por ser metáfora). Pero todo ese caudal podría haber desembocado en una instantánea y no en una película, si no fuera por el concepto de *momentum*, contracción de *movimentum* y sinónimo del griego *kinéma*. Es el sustantivo del verbo mover, el que, dos milenios después, pondrá la cámara en ac-

ción y hará que los mosaicos cobren vida mientras las frescos y las écfrasis acaban proyectados por obra y gracia de ese milagro que empezó llamándose cinema.

Este libro, en el que todo eso está contenido, es consecuencia directa de la filología clásica y del magisterio ejercido por Isabel Moreno desde su cátedra salmantina. Centrarse en la historia de Roma no le ha impedido atender a las películas de romanos ni congregarse en torno a ella a un excelente y variado grupo de clasicistas apasionados por el cine. Al contrario. Una cosa llevaba a la otra. Transita pues, por sus dominios, cuando firma un capítulo magno dedicado a la muerte de Julió César. Se acoge ella a un título literario «Crónica de una muerte anunciada», aunque podría acogerse además a otro, porque es la «anatomía de un instante» decisivo para la historia humana. Por su parte, Isabel Gómez Santamaría en «César y la resiliencia de los clásicos» (que no deja de ser una hendiadís, como el *arma virumque cano*), explora la propia naturaleza de los textos clásicos en las versiones actuales (incluso de serie B) del gobernante que convirtió su nombre en sinónimo del poder.

Pero el orden romano era consciente de que todo empezó en Grecia, y este volumen –dedicado al cine de romanos– también lo hace. Uno de sus méritos es ordenar las cosas del cine sin perder el punto de vista de la literatura, que se refleja elegantemente en la sabiduría de los estudiosos. Guillermo Aprile, coeditor del libro, escribe un capítulo sobre Alejandro Magno, en una suerte de vidas paralelas con César que no puede sino evocar a Plutarco. Por su parte, Fernando Lillo Redonet se ocupa en esta ocasión de Troya y del cine de tema griego antiguo, lo que nos trae la memoria de la *Eneida*, que iba de Troya a Roma. El libro entero está concebido con intención didáctica. Se aprecia en todos sus apartados, sean históricos, poéticos o lingüísticos, porque el cine, que pronto dejó de ser mudo, también es lenguaje en acción. El cine de romanos puede ser útil para la enseñanza activa del latín, como explica Héctor Arroyo-Quirce, y para la enseñanza de la retórica y sus tres géneros, como expone Silvia Martínez Recio. Y, en fin, para recordarnos que clásico no tiene por qué ser sinónimo de serio, Federico Pedreira Nores analiza al detalle *Golfus de Roma*. Así se subraya algo que está presente en todas las páginas del libro: que el entretenimiento que caracteriza a la cultura popular, era uno de los motores de la cultura clásica, aunque no fuera el único. Ojalá el cine de romanos contribuya a que nuestros jóvenes conozcan mejor la historia y los mitos, a que dominen los idiomas de la cultura, a que hablen bien en público y a que disfruten y rían, sin más.

Aportar materiales a quienes enseñan a los jóvenes la cultura de Grecia y de Roma es una de las cualidades de este libro. Estos *Textos e imágenes de la Antigüedad Clásica* impulsarán que el cine de romanos siga participando, en el sentido más noble, de la fortuna de los clásicos. También que las lenguas y las literaturas clásicas participen de la fortuna del cine.



INTRODUCCIÓN:  
¡SILENCIO! SE RUEDA, SE PROYECTA, SE LEE.  
TEXTO E IMAGEN, UNA VEZ MÁS\*

ISABEL MORENO FERRERO

**E**S UNA «DE ROMANOS»! ¡Vamos a ver «una antigua»! ¡Vaya, un *peplum*! Salvo esta última expresión, que utilizaban los más «enterados», los mayores que hablaban por ende con más precisión, y a los que nos referíamos con un punto de distanciamiento, nosotros, niños y jóvenes en aquéllos lejanos años cincuenta, simplificando la cuestión, usábamos aquel primer tipo de frases que servía para definir un género de aventuras centrado en la amplia Antigüedad y que nos apasionaba. En el fondo, aunque fuera centrada en Cartago o protagonizada por Hércules, o por Helena «de Troya», todo film que tuviera esa Antigüedad por tema, desde una u otra perspectiva, mitológico o pseudo-histórico, y fuera éste de mayor o menor calidad, el resultado con el que solíamos y solemos resumir tal tipo de expresión fílmica se reduce, hoy como ayer, a eso, a «Una de romanos»<sup>1</sup>. Nada más, y nada menos. Eso bastaba en nuestra infancia o adolescencia para trasladarnos a un mundo maravilloso de grandes héroes, de poderoso atractivo, preciosos velos y ves-

\* La bibliografía citada en este capítulo se incluye en el último del volumen, juntamente con la de César, para evitar las repeticiones innecesarias.

<sup>1</sup> Como siempre, y en todo, debemos mucho a la riqueza informativa de nuestro colaborador Fernando Lillo Redonet (cf. *infra* cap. 3), conocido especialista en el tema cinematográfico, siempre vinculado a la docencia, que, en la Introducción del volumen de nuestro compañero Alberto J. Quiroga Puertas (2014), aplica los tres tradicionales fines de la retórica, *docere, delectare y movere*, al texto fílmico. Remitimos a su temprana obra (1994) sobre la didáctica del cine para el encuadre y las motivaciones del género. La referencia de «espada y sandalia», pese a que también se cita como denominación, es menos frecuente y bastante menos eufónica.

tidos vaporosos para unas mujeres bellísimas, y luchas espectaculares a veces entre ejércitos, a veces con los dioses o los animales mitológicos que ni siquiera sabíamos identificar. Aunque lo leyéramos en alguna *Cartelera*<sup>2</sup>, o lo mencionaran nuestros padres, nosotros no hablábamos de *peplum*. Nosotros, eso sí, coleccionábamos con fruición y algo de malevolencia, si conseguíamos una novedad, los cromos de esas grandes películas que nos enamoraban: *Ben-Hur*, o, en otro registro, *El Cid*. El vocablo aquél, del que lo ignorábamos todo, incluso, o, sobre todo, su propia existencia, se lo dejábamos a los especialistas. Luego, años después, aprendimos que *stricto sensu* tal término técnico lo había utilizado por primera vez, como todos los textos que estudian el cine en la Antigüedad recuerdan, el ilustrado periodista, crítico y escritor Jacques Siclier en un artículo llamado «L'age du peplum» (*Cahiers du cinéma*, 19623). En su sentido más amplio, general y habitual, fue y es la forma de designar al género cinematográfico que aglutina las películas de aventuras ambientadas en los siglos clásicos, míticos o históricos. Es el cine «de romanos» por excelencia que, decimos una vez más, no tiene por qué ser tal; su aplicación no requiere, salvo en contadas y razonadas circunstancias, una precisión mayor. Se aplica genéricamente a toda producción que tenga por tema la gran época clásica, Grecia y Roma y sus territorios colindantes, antiguos –persas y egipcios, por un ámbito; o etruscos, por otro–, o coaligados o dominados por ellos (Cartago, Palmira), sin distinguir ni zonas, ni subgéneros, ni períodos. Algo que sólo se descubre cuando se bucea en alguno de estos buenos o excelentes libros que últimamente han ido proliferando para conocimiento y delicia de los buenos aficionados. De hecho, el inicio del capítulo tercero del texto de Blanschar-Shahabudin, dedicado a sus tradiciones, con Hércules por centro (2011: 58-76), ofrece una buena serie de datos precisos sobre el tema: «Convencionalmente el cine del *peplum* se refirió a todos aquellos films que se hicieron en Italia entre finales de los años 50 y mediados de los 60, y que tenían como protagonista a un héroe o aventurero del mundo antiguo» (2011: 58)<sup>4</sup>. Luego, sus autores pasan a sus características, que, con un

<sup>2</sup> En Valencia durante muchos años (desde 1964) la *Cartelera Turia* nos informó a los cinéfilos de las películas que se ponían en las salas de la ciudad, ilustrándonos también con encomiable capacidad de síntesis, del tema, el director y los actores principales.

<sup>3</sup> Su educación filmica, como la nuestra, debió mucho a esos sábados en que podía asistir a las dobles proyecciones en aquellos cines de doble sesión, llenos de padres y niños, donde aplaudíamos en las escenas emocionantes; su evocación nos sirve para recordar, y agradecer su labor a una vez más, contribuyendo decisivamente a nuestro propio aprendizaje infantil, en tardes que nos permitían ver desde *Quo Vadis?*, o *Los últimos días de Pompeya*, hasta *Escipión el Africano*, *Esclavas de Cartago*, o *Marco Antonio y Cleopatra* (Ch. Heston, 1972), con alguna más de cualquier otro género (western, policiaco etc.). Los distintos volúmenes citados ponen de relieve las características del *peplum* tras su nacimiento en Italia.

<sup>4</sup> Luego, algunas, eran un buen material para la Semana Santa. Después vendrían sus sustitutas: el spaghetti-western o las de espionaje (genéricamente).

cierto toque de humor, se leen con fruición: los héroes musculados o musculosos (atletas; culturistas profesionales; luchadores), susceptibles de encarnar figuras como las clásicas de Hércules, Sansón, Ursus, Goliath; o el italiano Maciste<sup>5</sup>), con demostraciones de gran fortaleza incluso en su lucha contra animales; las mujeres, bellas, dedicadas al amor, con vestiduras mínimas –en especial, aunque no lo digan ellos, las bailarinas que no pueden faltar en los banquetes; o las bellas esclavas que sirven los platos o escancian el vino–, recubiertas de joyas y velos, y muy atractivas, y siempre, si son las débiles protagonistas, necesitadas de rescate; o vampiresas, más o menos malvadas, que tratan de seducir al protagonista y apartarlo de su meta. La simplificación nos permite apuntar lo que todo el mundo sabe: la buena es la doncella rubia, y la morena, la reina malvada. La finalidad implica la destrucción del mal, centrado en algún régimen brutalmente tiránico, o una figura enloquecida (Nerón, Mesalina). La producción podía ser inusualmente barata, porque, con frecuencia, se reutilizaban elementos de creaciones anteriores, siempre un poco más cuidadas y notables, que acaban convirtiéndose en sagas de mucha menor calidad que ese producto inicial.

Los detalles de aquellas cintas, especialmente las grandiosas, nos ayudan a entender la perdurabilidad de un género, que se ha resistido a morir, como el éxito de *Gladiator*, *Troya* o, en otro registro<sup>6</sup>, *Los 300*, ha puesto bien de manifiesto. Pero más allá de esa contemplación puramente recreativa de esas últimas producciones y las precedentes, a las que el interés despertado por las secuelas puede arrastrar, nuestra labor ahora, no radica en el análisis de tales films, para cuyos juicios hay en estos momentos excelentes trabajos que permiten comprender bien sus objetivos, resoluciones y conclusiones. Más allá de centrar la película, explicar su gestación y comentar genéricamente sus más notables peculiaridades, a favor y en contra,

<sup>5</sup> Popular a partir de su creación para *Cabiria* (1914), dirigida por Piero Fosco (G. Pastrone), hoy es fácil encontrar sus datos en los repertorios informáticos –la etimología de su nombre: el topónimo de Estrabón (VIII 3,21), Mákistos; o el hijo de Atamante; ... Su muy amplia filmografía, en el período mudo y después; o sus características principales–; y en algún volumen (R. de España 2009: 453) una selección de fichas de algunas de las (tal vez) más conocidas películas suyas.

<sup>6</sup> Es la adaptación cinematográfica de una serie de comics. Para su alternativa, *El león de Esparta*, en traducción española –del gran artesano que fue Rudolph Maté (1962)–, puede verse, entre otros, el resumen de R. de España (1997: 172-5), e infra.

<sup>7</sup> La versión actual de Zack Snyder (2007), utiliza de nuevo un hecho tan conocido como la muerte de Leónidas y sus soldados espartanos en las Termópilas, pero en un contexto fantástico-legendario, con múltiples aventuras, amplio vestuario y ornato militar, muchos efectos visuales y el recurso (útil) a un soldado-orador, Dilios, que es uno que sabe «cómo no echar a perder una buena historia con la verdad» para deleite de los aficionados al género, entre los que no nos contamos. En cualquier caso, remitimos al muy completo estudio dedicado al tema por nuestro compañero Lillo Redonet en *Héroes de Grecia y Roma*, «Leónidas» (2010: 145-161); y, como alternativa, al capítulo correspondiente (5) de Blanchard y Shababudin (2011: 101-124) sobre la versión clásica.

haciéndola más asequible a los destinatarios actuales en un contexto docente como es el nuestro, nuestra tarea en este breve volumen pretende, además de ofrecer algunos datos de las fuentes de cada uno de los films elegidos, lo que nos parece más notable, y es más complejo: sugerir una aproximación metodológica de análisis de algunas de tales obras utilizando, de fondo y con los pormenores posibles, las principales fuentes utilizadas por los realizadores. Evidentemente en este volumen y, más todavía, en esta pequeña síntesis introductoria, apenas podremos recoger algunas notas de algunas de las películas que, a lo largo de los diversos cursos, nos parecieron interesantes para incardinar esa docencia, que tan rentable resultó a tenor de los resultados obtenidos en los comentarios finales de los cursos, ordinarios o extraordinarios, por parte de los alumnos.

De hecho, es difícil, de entrada, incluso para los que de un modo u otro nos hemos acercado al mundo cinematográfico clásico pensar en la cantidad de obras y bloques que los estudiosos del tema han sido capaces de reunir, sistematizar y comentar; sobre todo, vista la cuestión desde la perspectiva de los no muy versados en la materia. Para comprobar la rica perspectiva del género hay que acudir a alguna de esas monografías destinadas a su recopilación y estudio, que hoy dominan, desde ese ángulo informativo e interpretativo, el panorama cinematográfico clásico. Lo cierto es que cuando se revisa alguno de esos libros o trabajos y se observa el número tan elevado de cintas, que la mayoría de los mortales no llegamos a conocer por razones evidentes y múltiples –nosotros las utilizamos como medio, no como fin; y no somos especialistas en crítica fílmica, sino filólogos que conocemos, en cierta medida, los pasajes que les dieron origen–, se admira tanto el contenido en sí, como la acción que sobre él han ejercido sus autores –guionistas y directores, y ahora sus exégetas–; una actividad a veces, si no siempre, vinculada a un momento político-social determinado, y con unos recursos también ligados a unas determinadas circunstancias. Cuentan que el gran Howard Hawks buscó infructuosamente caballos para su *Tierra de Faraones* cuando se presentó para iniciar su rodaje. Cuando le dijeron que no había, pidió camellos. Tampoco entraban en escena. No había luchas, cabalgadas ni indios. El magnífico director –con obras maestras a sus espaldas como *Río Rojo*, *Río Bravo*, *Río Lobo* o *El Dorado*, entre otras– se desesperó; no tenía sus armas habituales; no estaba en su elemento. Pero, como otras geniales creaciones suyas<sup>8</sup> demuestran, el film resultó ser un espléndido ejercicio de profesionalidad, en todo el ámbito del término: dominio de la escena en exteriores e interiores; del color; del control de los actores que no eran los más sobresalientes de su habitual lista, pero a los que saca todo el partido posible; el pulso narrativo; la sencillez creativa y efectiva: cromatismo, ambientación, con-

<sup>8</sup> *La fiera de mi niña*, *Sólo los ángeles tienen alas*, *Tener o no tener*, *The big sleep...*

cepción dramática, sin histrionismo. Y para los espectadores de hoy, su trabajo, con un interés adicional para comprender la civilización egipcia, es tan ilustrativo como refrescante. Su cinta incita a estudiar, aprender, y conocer mejor esa lejana época. Ése es nuestro reto. No es nuestra labor, ni (menos) nuestra posibilidad y capacidad<sup>9</sup>, hacer una revisión exhaustiva de los films que utilizamos en la docencia activa cuando iniciamos esta labor, o en esta breve muestra del trabajo que sirve de ilustración y (esperamos) útil guía para quien desee acercarse a los films elegidos para el comentario. Ni siquiera es factible abordar los más notables; esos grandiosos que siempre arrastran nuestra atención; sobre todo, los clásicos más espectaculares y vistos, cuyas conocidas características lo hacen, a priori, más innecesario. No vamos a plantear un profundo análisis histórico, ni un comentario exhaustivo de los films elegidos para los capítulos.

Pero sí es ineludible tanto en el ámbito de la producción como de la crítica ofrecer una breve panorámica que nos permita entender mejor la selección, muy breve por lo demás, a la que hemos acudido en nuestra docencia habitual, algo, más reducida aún, en este ejemplar, que ya tenía una tradición en nuestros ejercicios en las aulas. Lo cual nos permite observar el amplio campo que queda por abordar en esta materia para quien quiera seguir la senda apuntada aquí. Por supuesto, remitimos a esos sobresalientes trabajos que, con diferentes enfoques, abordan la revisión y síntesis de todas esas producciones, se citen o no. Cuando empezamos a estudiar con una cierta sistemática algunos de los films, poniéndolos bajo el prisma del análisis histórico-literario, no había tantos y tan buenos estudios como hay ahora; y cuando empezamos a enamorarnos de esa Antigüedad que nos ofrecían aquellos espectaculares films con los que nos educamos y de los que partió nuestro interés científico, apenas debíamos conformarnos con esos «cromos» que intercambiábamos con los compañeros al finalizar nuestras clases diarias.

Ciertamente, nuestra educación cinematográfica partió, sin duda, de esas obras épicas, de gran espectáculo, que aúnan la gran calidad de todos sus registros (música, guión, interpretación, escenarios, atrezzo), con el éxito de público y taquilla: las eternas *Ben-Hur*; *Espartaco*; *La túnica sagrada* con su (más triste) secuela, *Demetrio*

<sup>9</sup> Siempre en este punto puede plantearse la cuestión de quién debe con más propiedad llevar a cabo ese tipo de descodificación del film, si los historiadores; o, como aquí vamos a aplicar, un filólogo que, lógicamente, también incluye la historia entre sus materias. Aunque las técnicas de análisis y los métodos no sean los mismos, una buena síntesis, parta del ángulo que sea, siempre ayuda a entender el producto. Siempre es mejor «sumar». Remitimos a la división de J.M. Caparrós Lera (1998: 35-42), recogida por Aguado Cantabrana (2019: 43) en su tesis doctoral, muy interesante y clara en su visión y síntesis (amplia y sólida) informativa (25-51) sobre estos films: los de «reconstrucción histórica»; los de «ficción», que se basan en un episodio o personaje, pero sin intención especial de «hacer historia»; o los de «reconstitución histórica», que aplican un cierto rigor, pero dentro de una visión completamente subjetiva de sus creadores.

y los gladiadores; la soberbia *Los 10 mandamientos*, pese a su tono de obra bíblica; y la mítica *Quo Vadis?*, pionera en muchos recursos –argumentativos y escénicos–, pese a su tono demasiado religioso, que no la incapacita, sin embargo, para su modélica serie de secuencias maestras<sup>10</sup>, de las que sus continuadoras serán deudoras. También nosotros, porque con ella se inició nuestra aproximación al cine clásico y a la inquisición científica: quién fue, de verdad, Marco Vinicio; y Ligia; y Petronio o Nerón, o la malvada Popea; y Aulo Plaucio, ese valiente general que moría quemado en el circo gritando contra el tirano, qué conquistó y de dónde trajo a la bárbara hija a la que adoptó y cuidó, tratando de compensar el mal que se le había hecho a su pueblo; si existieron y si fueron así, como los pintaba la pantalla. Las respuestas resultaban difíciles de contestar en aquellos años juveniles, cuando aún internet no ayudaba en las búsquedas; pero las cuestiones crearon un hábito: ver, preguntarse, buscar, encontrar, y llegar a conocer. Entender lo más evidente, e interpretar el trasfondo. Al cabo de los siglos no habrá sido tan importante Nerón y su lira contemplando el incendio de Roma desde la torre que recreaba el jardín de Metelo, pese a que eso sea lo más impactante –con razón se utiliza para el reclamo de la epopeya–, como la categórica caracterización del sobrio Petronio que deja, además, para la historia –ya que no su obra, de la que no hay eco en la película–, algunas ilustrativas frases que definen e informan de la filosofía de Roma y su poder: «Roma ha dado al mundo justicia y orden», advierte en la escena de Palacio, cuando a instancias de Popea el emperador decide centrar las culpas del incendio en los cristianos para contentar a la masa y salvar su propia vida, castigando a una secta odiada por el pueblo. «Firma ese decreto y la justicia sufrirá un golpe del que no se recuperará más; a juicio de la historia te habrás condenado a ti mismo». Lo triste es que hasta prácticamente el final, cuando Ursus vence al toro salvando a Ligia, la multitud, la turba enfervorecida, que «no quiere justicia, quiere venganza», como en un raptó de lucidez admite el propio «Incendiarío»<sup>11</sup>, no tiene el suficiente raciocinio como para oponerse al tirano<sup>12</sup>. Algo parecido se planteará años después con Máximo Décimo Meridio, el ídolo de la muchedumbre, cansado de ofrecer

<sup>10</sup> El magisterio se evidencia en situaciones tan próximas al espectador como la carrera enloquecida de Marco Vinicio, desde Anzio hasta Roma para tratar de encontrar a Ligia en el incendio de Nerón. La combinación con la pelea de Judá Ben-Hur y Mesala en la arena del circo sobre los carros es evidente en situaciones como la enconada persecución de Livio y Cómodo en *La caída del I.R.*; o, en franco contraste, en la delirante secuencia de *Golfus de Roma* (véase Pedreira, cap. 5).

<sup>11</sup> Título que los gritos del pueblo, al acercarse al Palacio para vengarse tras el incendio, le atribuyen, en un claro eco, evidentemente irónico, de los *cognomina* que se concedían a los vencedores tras sus triunfos.

<sup>12</sup> El emperador le ha clavado previamente el puñal, para debilitarlo. En *La Caída del Imperio Romano*, al menos, mantiene un mínimo de dignidad: la lucha parece más equilibrada.

carnaza a la multitud en sus inicios como gladiador y, más todavía, en Roma ante Cómodo y su guardia pretoriana, y el público de Roma.

Este tipo de película suele ser bastante conocido, al menos de título y en sus títulos más notables, porque eran material casi obligado de una Semana Santa que se niega a desaparecer del calendario. Afortunadamente para nosotros, añadimos, porque es una oportunidad coyuntural, pero muy útil, para quien puede acercarse por primera vez a ese tipo de obras. Aunque eso no quiere decir que los jóvenes, salvo excepciones, las hayan visto completas y bien; esto es, disfrutándolas, apreciando sus valores y advirtiendo la gran capacidad de sus guionistas para adaptar los datos, a veces escasos, de los textos que, de un modo u otro, las propiciaron. En cualquier caso, al menos las pueden evocar con cierta facilidad y, salvo excepciones, las ven con notable agrado, sobre todo cuando en la actividad posterior se explican las particularidades, advertidas o no inicialmente, que les enriquecen la comprensión. Eso, además, permite entender, si no justificar, las modificaciones ¿Es tan importante que Popea muera estrangulada por su marido en una de las escenas finales de *Quo Vadis?*, en lugar de por una patada que Nerón le había dado a su vientre mientras estaba encinta? Es cierto que la realidad de las fuentes, si estas fueron fiables, se modifica; pero una cosa es la adaptación, y otra la falsificación; la esencia —el crimen brutal— se mantiene; el resto es *performance*: impacto y recuerdo. Resulta muy gratificante observar que el estudio que se les dedica en las aulas suponga para ellos, en muchas ocasiones, un auténtico descubrimiento en el tema —en la derivación y aplicación de esos textos, no siempre conocidos, que les dieron origen—, y en el arte de la reconstrucción, muy alejados siempre de los modernos juegos de ordenador.

De otro grupo, vinculado a éste, pero con menos entidad, se puede prescindir con alguna facilidad en la labor docente, salvo por alguna razón puntual, o si lo permite la amplitud de la programación utilizada. Se trata de producciones basadas en famosas obras literarias como *Los últimos días de Pompeya* (1959, Mario Bonnard<sup>13</sup>), o *Fabiola* (A. Blasetti), herencia de una tradición bien asentada, como lo eran la propia *Ben-Hur* o *Quo Vadis?* —demasiado conocidas e importantes para entrar en ellas en un simple apunte aquí—, pero sin su solidez y entidad. Las que se visualizan suelen tener alguna que otra versión anterior<sup>14</sup>, y otras posibles

<sup>13</sup> Con guión de Sergio Corbucci y Sergio Leone, luego conocidos directores de spaghetti-western (*El gran silencio II* y la famosa trilogía del segundo con Clint Eastwood, *La muerte tenía un precio*, *Por un puñado de dólares* o *El bueno el feo y el malo*).

<sup>14</sup> En el caso de *Fabiola*, la muda es de 1918; la sonora, que algunos vieron como un antecedente de la famosa *Quo Vadis?*, de 1949. En el de la primera, que ha recibido muchas versiones, incluida una miniserie (1984), la muda es de 1935; es muy poco conocida hoy, y menos por el público joven al que básicamente estos trabajos nuestros van dirigidos. Tampoco la citada de 1958, que, realmente,

posteriores<sup>15</sup>, también utilizables para la docencia –al menos la primera–, y esporádico recurso para esos días de antiguo recogimiento; pero son bastante menos destacables y menos recordadas por un público que apenas las ha oído mencionar. Como ejemplo ilustrativo, en el caso de la peculiar adaptación de *Fabiola* (1949), «la hija de Fabio», se puede utilizar su visionado para algo tan concreto como sugestivo: observar la grandeza de una obra como la Basílica de Constantino (o de Majencio)<sup>16</sup>, comparándola con los restos, algo remozados hoy, del foro romano, y ver una sorprendente adaptación que escapa de los cánones libresco<sup>17</sup>. A título de ejercicio histórico-literario con los alumnos en un enfoque particular este tipo de obras puede interesar dentro de un contexto didáctico muy definido: leer los volúmenes del siglo pasado, con la prosa que los caracteriza, y ver su adaptación más reciente, atendiendo sobre todo al género narrativo, un tanto alejado de los gustos actuales –la versión más reciente de *Quo Vadis?* (1985), con su estética tan peculiar como discutible, y el tratamiento de sus personajes<sup>18</sup>, puede también resultar ilustrativo–, sería, sin duda, un buen ejercicio didáctico; pero no fácil de encajar para todos los públicos.

Por otra parte, como en el caso de la novela de Edward G. Bulwer-Lytton (1834), el texto y su visionado ayudan a interesar a los espectadores en la siempre sugestiva Pompeya, cada vez más cerca del mundo actual por sus continuos descubrimientos que suelen divulgarse bien; su aproximación puede encuadrarse en un nivel superior al simplemente iniciático y breve de unos estudios introductorios.

---

carece de fuerza y poder de convicción. En el papel de Arbaces, el gran sacerdote de Isis, enemigo del protagonista por el amor de Ione (el conocido St. Reeves, habitual Hércules, y Rómulo en la versión de 1961 de Sergio Corbucci, a la que volveremos luego), destaca el español Fernando Rey.

<sup>15</sup> Como las otras, que también han sido actualizadas, aunque sin demasiado éxito, en el caso de *Quo Vadis?* Por el contrario, las series, más o menos modificadas respecto al original sobre Pompeya, sí suelen interesar porque están muy cuidadas en su reconstrucción formal; y el espectáculo del estallido del volcán, aunque carezca de final feliz para la correspondiente pareja, se ve con interés. Más aún, si se identifican los personajes con los calcos reconstruidos.

<sup>16</sup> Sirve también para recordar a una actriz hoy bastante olvidada (Michele Morgan) y su marido (infra). Pero ese tipo de atractivo se ajusta sólo a los profundamente interesados en la materia. No aportan nada al estudio de fuentes ni a la cultura clásica que dieron origen a los libros en que se han basado los films.

<sup>17</sup> El Cardenal Nicholas Wiseman, su autor (1854), no habría estado demasiado conforme con la relación de Fabiola con el gladiador interpretado por el tempranamente desaparecido actor francés Henri Vidal, esposo en la vida real durante unos años de la protagonista.

<sup>18</sup> En este caso, la pareja principal es Petronio y Eunice. Vinicio y Ligia son jovencitos que no hacen olvidar la obra clásica. Menos el Nerón de Brandauer, muy alabado por algunos. Muy cuidada escenográficamente, pero con una estética compleja, en cierto modo próxima al *Satiricón* felliniano, pese al interés coyuntural por ciertos motivos (ver cómo se hacía un mosaico con las interminables teselas y los niños que las preparan para la protagonista ilustra sobre una tarea tan admirada como admirable), no termina de enganchar a los destinatarios.

En cualquier caso, hay alguna, prácticamente desconocida como la triste versión de *El cáliz de plata* (V. Saville, 1954), que apenas puede servir en algún ámbito, como aprender qué es la simonía, o compra de prebendas religiosas; el malvado Simón pretendió que Juan y Pedro le concedieran, a cambio de dinero, disfrutar del don de transmitir la fuerza del Espíritu Santo. Basada en la novela del canadiense Th. Bertram Constain, experimentado autor de relatos históricos<sup>19</sup>, con una concepción visual más teatral que filmica<sup>20</sup> y un Simón el Mago (el gran Jack Palance) apenas menos digno de recuerdo que el debutante Paul Newman, que renegó, con razón, de su trabajo, este tipo de obras menores, sin un sólido apoyo literario detrás, y de poco o nulo sustrato informativo a partir de la propia película, da poco juego didáctico, pese a las varias fuentes que ilustran sobre ese extraño personaje, que quiso volar ante el emperador y acabó estrellado en el suelo del Foro<sup>21</sup>.

Con todo, hay muchos films ignotos para la audiencia juvenil universitaria, destinataria especial o directa –ellos o sus también jóvenes profesores–, del tipo de trabajos que recogemos en este volumen –obras clásicas y sus adaptaciones, más o menos libres, algunas con poco poder en la expresión cinematográfica–, a las que, sin embargo, se puede acudir para completar una formación clásica, o suscitar un interés más profundo por algunos de sus temas. Son muchos aquellos productos cuyo título sorprende, tanto como su propia existencia, a quienes, siendo jóvenes y poco versados en el tema de la adaptación cinematográfica de la historia de Roma, o de las difíciles tragedias griegas, no han oído hablar nunca de ellos. Cuando iniciamos, tiempo ha, en una serie de asignaturas de *Libre elección* a lo largo de diversos años, la aplicación docente de este recurso, allá por los albores del nuevo siglo (2004), pudimos comprobar la falta de referencias de todo un arsenal de obras que nadie había sacado del baúl de los recuerdos para estos estudiantes que, salvo excepciones, los desconocían prácticamente todos. Un par de ejemplos resultarán ilustrativos: uno, el poco brillante caso de un *Aníbal*<sup>22</sup>, con unos paquidermos

<sup>19</sup> Para nosotros el más conocido (siempre relativamente) es el que dio origen a la película de T. Power y Orson Welles (1945), dirigida por el más que notable Henry Hattaway († 1985), un gran especialista en el cine del oeste, pero con muchas incursiones afortunadas en el cine negro o el de aventuras, como ésta.

<sup>20</sup> Interesantes los datos de R. de España (1997: 351-54), que acaba reivindicando la cinta: unos decorados estilizados e irreales, o la cuidada composición de los planos que generan un gran placer estético, etc. Quizá tras su frialdad esteticista, se detectara una falta de auténtico sentir religioso.

<sup>21</sup> Según la tradición, el vuelo y la caída se habrían producido en el lugar en el que hoy se levanta la iglesia de Santa Francesca Romana donde se conservan las huellas de las rodillas de Pedro que había pedido a Dios que detuviese su vuelo (las variantes son diferentes, pero el ruego y el castigo, los mismos). Están en la pared, en una lápida y cubiertas por unas rejas.

<sup>22</sup> Para la película, a la que dedican una notable atención, con bastante material gráfico, cf. Alonso et al. (2008: 53-63), que la enlazan con la muy diferente de *Escipión el Africano* –a la que siempre

demasiado viejos y cansados para abordar el cruce de los Alpes (218 a.C.) –tal vez debería entenderse «salir del escenario»–; un personaje con un parche en el ojo –el siempre inexpresivo Victor Mature–, que no añadía atractivo alguno a su protagonista; un guión discutible y poco rentable para el aprendizaje histórico, cuando no abiertamente censurable por sus errores y extrañas (e innecesarias) modificaciones, más una falta notable de calidad cinematográfica general, que lo hacían difícil de soportar en esta época; incluso aunque se compare con el gran relato de Livio, o el del siempre sólido de Polibio, de ese famoso pasaje con todos sus detalles (*AVC* 21.37 / *Hist.* III 54), cumpliendo la finalidad propuesta. El film es poco atractivo porque nunca es mínimamente creíble. Algo parecido ocurre con el de un Arquímedes (*La batalla de Siracusa*, de Pietro Francisci, 1960), al que Livio (24.34.2) apenas habría reconocido<sup>23</sup>: su texto apunta a una figura mucho más madura y sobria que el Rosanno Brazzi que la protagoniza. Su semblanza en el *Ab Vrbe condita* es breve, pero loable (24.34.2): extraordinario observador del cielo y sus astros, pero un más admirable *inventor ac machinator* de artificios bélicos, con los que burlaba (*ludificaretur*) sin apenas dificultad los esfuerzos del enemigo –en este caso, el gran general M. Claudio Marcelo, cónsul del 222; 214; 210 y 208–, la descripción de la defensa/ataque de la ciudad (con Acradina, el principal barrio de Siracusa, por centro), con las soluciones romanas en las naves, son algunas de las páginas más vivas del paduano: unas quinquerremes repletas de arqueros, honderos e incluso *velites*; y otras emparejadas, manejándose sólo con el bloque exterior de los remos y transportando torres de varios pisos; y la réplica del sabio inventor, con máquinas de distintos tamaños en la muralla, y troneras, más el artilugio que permitía coger a las naves por la proa y levantarlas para dejarlas caer luego con el consiguiente percance de maderamen y vidas. Por supuesto, el «científico» de Livio muere en la confrontación a manos de un necio soldado que no cumple las órdenes de Marcelo, el cónsul romano que ha prohibido expresamente que lo maten. En cambio, aquí, embarcado en unos lances románticos que carecen de utilidad didáctica, salvo en la parte geográfico-técnica de la batalla principal<sup>24</sup>, su figura apenas sirve para retener el valor de sus inventos y su contribución bélica. Ciertamente, pues, este

---

hemos dedicado notable atención en las aulas, por su gran interés y potencial didáctico (66-75)–, dentro del bloque dedicado al *Delenda est Carthago*, que se completa con *Salambó* y *La destrucción de Corinto*.

<sup>23</sup> Alternativamente, el guión hace morir al gran general, que caería ante Aníbal en una errónea emboscada entre Venusia y Bantia, en Apulia, durante su quinto consulado.

<sup>24</sup> Sobre ella «y los amores» del personaje (Tina y Clío), con más amplitud, puede verse el irónico compendio de R. de España (1997: 187-190), cerrado, no obstante, con un sentido elogio hacia su director (P. Francisci), como representante de la esencia del *peplum* (188): toque popular, importancia determinante de los conflictos sentimentales, iconografía, pero con referencias cultas, y un erotismo ingenuo, pero directo. La síntesis es tan ilustrativa como breve.

tipo de obras pertenece a esa serie de reliquias más o menos pintorescas, de variada temática y nula fiabilidad histórica, que apenas sirven para el trabajo en las aulas<sup>25</sup>.

Otras, sin embargo, aun no siendo brillantes, ayudan algo más al propósito docente y pueden discutirse en los recintos académicos por distintas razones; o servir de apoyo para todo tipo de enseñanzas directas o transversales: sea una época, como el complejo siglo II, con M. Aurelio y su hijo, donde la serie de notables fuentes ayuda a la comprensión del proceso de decadencia del Imperio; o su final; o un cambio de vida y cultura, como el agotamiento del paganismo y el paso al cristianismo en un *Constantino el Grande* (1960, L. De Fellice), que, además de una figura emblemática que se presta mucho al análisis de un proceso dinástico doble –el suyo y el de Maximiano-Majencio; y antes la creación de la Diarquía/Tetrarquía–, permite ver otras cuestiones colaterales, no menos importantes para el proceso histórico: la desarticulación de la guardia pretoriana, que había formado parte sustancial en el ejército del vencido hijo de Maximiano, y había comenzado ya con Diocleciano<sup>26</sup>; la creación de Constantinopla y las distintas capitales, con las imágenes evocadoras de la Porta Nigra de Tréveris (Trier); los muy importantes y diversos problemas familiares, con la compleja relación entre Maximiano y Constantino –el intento de asesinato de éste, por parte de aquél y su valor político–; Fausta y su suegra Elena, en el asunto de Crispo (obviado, lógicamente en el film); etc. Por supuesto, a ello se pueden sumar los cambios burocráticos de una etapa que marca el cambio de sistema de gobierno, o los problemas (eternos) con Oriente, sean los partos o los persas. El emperador que cambió el mundo romano, con un intérprete más sobrio que bien valorado de protagonista (Cornell Wilde), puede ser estudiado mejor desde los ángulos que aquí en el film se ofrecen que en los planos datos de los libros de texto que siempre cuestan leer. Y un panorama de cierto alcance en los personajes, ayuda a conocer a algunas figuras poco estudiadas en las clases habituales, identificándolos y completándolos con sus continuadores u oponentes: un Majencio malvado, odiado por el César Galerio y sometido al control de su padre que, tal vez con lógica, comprendiera que no estaba preparado

<sup>25</sup> *El Coloso de Rodas* (1961), una de las mejores coproducciones hispanas, como precisa R. de España (2009: 268); *La destrucción de Corinto* (1961), y otras muchas estarían en el mismo grupo: un lejano toque de historicidad que permite una historia (una recreación fílmica carente de ella y, lo que suele ser aún peor, de escasa calidad en sus productos básicos: guión, dirección, interpretación, etc.) sin base y sin complementos interesantes para su lectura didáctica. Como en otros casos, pero aquí con el adicional reclamo de los datos curiosos sobre los lugares de la península en los que se rodaron muchas de sus escenas, puede verse el comentario de R. de España (1997: 184-6; 193).

<sup>26</sup> Ya Septimio Severo había iniciado su liquidación, aunque fuera coyunturalmente, reemplazada por sus fieles legiones panonias. Diocleciano cambió su papel, que ya fue inexistente en palacio –el traslado de la capitalidad a Nicomedia, con otra residencia en Sirmio, ayudó a la modificación–; fueron sustituidos por las unidades de Jovianos y Herculianos.

para gobernar; sus relaciones familiares y políticas, con la mala relación con su cuñado y el cristianismo; y, por el contrario, sus famosas obras públicas (la basílica y el circo). Luego, la muerte en el puente Milvio, con las novedades que ello iba a implicar para Constantino, ya como gobernante único, ofrece un buen campo de comentario didáctico. Como contraste, la importante figura de Elena, concubina de Constantio Cloro, de tanta influencia para la nueva religión y en la propia política interior familiar, con esa extraña muerte de Crispo y luego, a continuación, tal vez a instigación suya, la de su esposa Fausta, cuya enamorada figura en el film está muy lejos de la incestuosa madrastra cuya relación con el hijo mayor de su marido pudo ser el motivo de su condena a muerte<sup>27</sup>. El período de la docencia canónica siempre es más justo y reducido de lo que los docentes desearíamos; y, salvo en la actualidad, cuando la Antigüedad tardía se ha puesto de moda, en parte por su interés creciente en una época de cambio, y en parte también por los grandes problemas que, como incógnitas determinantes del acontecer histórico, deben analizarse, si no resolverse<sup>28</sup>, si la temática se ajusta a una docencia reglada no es fácil dedicarle el tiempo necesario a estas etapas que parecen escapar del conocimiento esencial exigible en la formación universitaria básica. De ahí que leer a Lactancio pueda resultar poco divertido –sobre todo en ciertas escatológicas páginas–; pero, desde luego, es muy ilustrativo; y, curiosamente, es una fuente cuya simplicidad y simplificación informativa llega muy bien a los alumnos. Las complejidades de un Tácito, con la fuerza sugestiva y sinuosa de su relato, y el poderío de su capacidad para hacer visibles los ambientes y actitudes de los personajes, como Philip Wadell ha puesto recientemente de relieve<sup>29</sup>, no son fáciles de trasladar al celuloide, pero

<sup>27</sup> Las fuentes son muy crípticas en este asunto. Aurelio Víctor (41.11) apenas aduce que fue muerto por su padre «sin que se sepa la razón»; menos datos da Eutropio (10.6.3); y tampoco Amiano. Una muy buena y amplia síntesis de textos y trabajos de investigación en Gauville (2005). El siempre sólido Fr. Paschoud apunta a la *EKG* (*Enmann's Kaisergeschichte*, la *Historia imperial* perdida, propuesta por Alexander Enmann, y hoy bastante, aunque no unánimemente, aceptada), como base para los juicios sobre ambos, que luego se habrían recogido en los *Annales* de Nicómaco Flaviano (1995: 20, n. 32.); pero la tesis es dudosa. La reciente obra de J. Hillner (2022), pese a su documentado trabajo, no clarifica la cuestión. En cambio, el trabajo de Moreno Resano (2015) sin solucionar en absoluto el problema, irresoluble a partir de la escasa información en las fuentes, ofrece un buen panorama del proceso, poniendo en duda, por ej., el tema moral (adulterio), frente al político, aunque no pueda clarificar más el hecho –su información sobre las fuentes, simplificada (194), es muy buena–.

<sup>28</sup> El número de teorías sobre las razones últimas de la caída de Roma ronda genéricamente las 250.

<sup>29</sup> Su análisis de las técnicas literarias y visuales, centrándose en el arte, Livio, la narratología y el propio cine de Hollywood, antes de pasar a encuadres, escenificación, transición escénica, y representación visual de los personajes ilustra bien la fuerza del relato clásico del que deriva, lógicamente, la captación de los guionistas y directores de hoy (cf. infra). O del pasado dorado del género.

tampoco de entender por el público más joven si no se le ayuda con el contexto y la capacidad de sugerencia del historiador. Y pensar cuesta. Y el Profesorado está agobiado con múltiples frentes que encarar y necesita información cómoda. En cambio, la lectura de una fuente tan necesitada de exégesis como *Sobre la muerte de los perseguidores* ayuda a entender la etapa histórica que un buen comentario, como el que el Prof. R. Teja dedicó al libro (Gredos, 1982), contribuye a fijar en la memoria.

Alternativamente, un ámbito particular, especialmente complejo y no siempre fácil de tratar son las adaptaciones literarias de las tragedias o novelas clásicas que nos han llegado: el *Satiricón* de Fellini, un texto que «honra por igual al adaptado que al adaptador», según resume categóricamente Rafael de España en su obra *Peplum* (1997)<sup>30</sup>; y los duros dramas de Cacoyannis<sup>31</sup>, o Passolini<sup>32</sup>, que hoy parecen arrinconados como piezas de museo, aptos solo para el análisis intelectual, resultan complejos. No se pueden obviar, en cualquier caso; y algunas adaptaciones presentan un buen ejemplo de la tragedia griega, partiendo, con gran frecuencia, de los textos de Eurípides: el caso de *Las Troyanas* (1971), que, prácticamente, no tiene progresión dramática porque toda ella es una secuencia de desgracias, cada una mayor que la precedente, encajadas por cada una de las mujeres que las incorporan—con K. Hepburn y Vanessa Redgrave, al frente de un colosal elenco femenino—, es paradigmático. Además de las pasiones y los sentimientos, y las actuaciones, por ende, importan también los telúricos fondos que sirven de escenarios y contribuyen a la dureza de las imágenes, sin facilitar su visión. También son notables alguna de

<sup>30</sup> Son las palabras finales de su volumen en cuya síntesis del film, tan enloquecida como la propia novela, saca la referencia de Jung, igual que en el caso de Pasolini lo hacía con Freud. «Independientemente de interpretaciones psicológicas, sociales o históricas», concluye, «este film es un torrente imparable de imágenes raras, decadentes y hermosas». Será una obra maestra, y un modelo para llevar a la pantalla un texto clásico, pero no podemos dejar de subrayar sus dificultades analíticas y el poco fervor que normalmente rodea su comentario. En su siguiente volumen (R. de España 2009) hay un muy amplio capítulo que se dedica a este tema, cerrado con una breve reflexión sobre cómo se vivió en España este «fenómeno». Su reflexión final (2009: 269) es una triste constancia del paso del tiempo y las dificultades que alguien que, como precisa, ha nacido tras el 1975, tiene para entender su explicación.

<sup>31</sup> Como productos teatrales, el minimalismo y poca brillantez de escenarios y vestuario se compensa con la fuerza de las interpretaciones y los sólidos guiones. Un panorama sintético, pero claro y con referencias al conjunto de las adaptaciones fílmicas de la literatura (otras tragedias; la novela, griega y latina; y la comedia, en R. de España, 401-425). Para el valor provocador de alguna (El *Satiricón* felliniano, entre otras) cf. Solomon (2002) en su importante capítulo de introducción al género (Solomon 2002: 21-53).

<sup>32</sup> Los bloques utilizados, con una casi omnipresente y siempre fascinante Irene Papas—puede verse el comentario de Terenci Moix en *Mis inmortales del cine* (2003: 388)—, desde la *Antígona* de Yorgos Tzavellas (1961), quedan dominados por la autoría de Eurípides.

las versiones de *Fedra*<sup>33</sup>; la *Medea*, de Pasolini —después de su personal *Edipo*, también de Sófocles—, ahora con una María Callas, que deja a los aficionados deseando su voz; la *Antígona* de Sófocles, una vez más con Irene Papas<sup>34</sup>, de Yorgos Tzavelas; y la *Electra* de Cacoyannis e Irene Papas (1961), para la que R. de España da algunas características muy ajustadas y, sobre todo, muy útiles para la comprensión del film que, como él reconoce, «a pesar de su brillantez visual, se hace un poco pesado» (1997: 408). Son todas piezas señeras, material para cualquier tipo de ciclo o ilustración. De argumentos (genéricos) muy conocidos<sup>35</sup>, donde habitualmente lo que destaca, además de la fuerza de las interpretaciones, con unos sobresalientes actores para los papeles principales —otros a veces no son ni profesionales<sup>36</sup>—, llama la atención la ambientación con fondos, con frecuencia muy duros y áridos, que sirven de apoyo y énfasis para la acción, en un sentido u otro<sup>37</sup>. Pero, siendo cintas impresionantes, no son fáciles de ver ni de analizar.

Por lo demás, esta selección es, como la general, un repertorio breve y discutible, pero nos parece útil a modo de ilustración de lo que fueron y pueden ser ciclos didácticos. Lo cierto es que no es un tipo de cine fácil que atraiga hoy a los jóvenes destinatarios de este tipo de aproximación fílmica, aunque no todas las reflexiones queden igualmente lejanas de nuestra problemática actual —el enfrentamiento entre la lealtad de *Antígona* y el dominio político son eternos; y la tragedia de la guerra, que lamentan las mujeres troyanas, no difiere tristemente de la actual—. Lo cual no quiere decir que no haya entre todo el inmenso bloque de distinta temática

<sup>33</sup> Como la de Jules Dassin (1962), con Melina Mercuri, R. Vallone y A. Perkins. A priori resulta irreconocible la versión americana de Delbert Mann (1957): *Desire Under the Elms*; y en el caso de la versión de Joaquín Luis Romero Marchent (1968), ubicada en el Méjico fronterizo y que reconocemos no haber visto, la crítica ha ofrecido su veredicto claro.

<sup>34</sup> Cf. como panorama, el capítulo (12) de adaptaciones literarias de R. de España (1997: 401-425) que incluye una muy buena panorámica sobre el tema, las bases y modificaciones de las cintas, y las cuestiones técnicas. Él lo amplía a la novela y al registro plautino, con *Anfitrión* y, sobre todo, como se verá en el capítulo correspondiente, *Golfus de Roma*.

<sup>35</sup> No en los detalles, que suelen ser complejos y, a veces, extraños o incongruentes, como los propios mitos demuestran: a Ifigenia van a sacrificarla, y la traen engañada con el pretexto de una boda con Aquiles que no sabe nada de nada; su padre permite el sacrificio de la joven, mientras Aquiles, a pesar de todo, pretende salvarla. La muchacha se salva gracias a la intervención de la diosa que permite en su lugar el sacrificio de una cierva.

<sup>36</sup> El Jasón de Medea es un atleta, comenta R. de España; y a la famosa María Callas todo el mundo la conocía, pero no precisamente como actriz, aunque la fuerza de algunas de sus interpretaciones en los escenarios tuviera casi siempre el reconocimiento público.

<sup>37</sup> Al caso de las *Troyanas*, con el niño arrojado desde la muralla de Troya (?), entre el polvo y las piedras, ya nos hemos referido; R. de España (1997: 408) alude al caso de la Cólquide, recreada en los paisajes lunares de Capadocia; y, a modo de contraste muy civilizado, el Corinto de Pisa, en su plaza del Duomo (Piazza dei Miracoli).

productos útiles para el propósito que nos ocupa: esa poderosa interacción eterna entre el texto y la imagen o la imagen y el texto resulta impactante y atractiva en ciertos casos, dentro de esas mismas adaptaciones teatrales. Si bien el proceso histórico no recibe el tratamiento esencial al que básicamente solemos atender en estos planteamientos didácticos, es posible encontrar ayuda para lo que de otro modo se ve apenas, o se ve mal: llegar al original griego de la tragedia es, sin duda, más complejo que aproximarse al mundo latino de la comedia plautina, a través de una hilarante *Golfus de Roma*, siempre útil en distintos ámbitos para la ilustración escolástica, salvo en el de la propia comedia musical –mucho, en cambio, para el conocimiento de la vida diaria–. En el caso de la novela, con la peculiar *Dafnis y Cloe* (1931)<sup>38</sup>, ya se entra en un terreno distinto, que nosotros no hemos abordado<sup>39</sup>. Analizar, o conocer siquiera, los géneros literarios clásicos es premio más que suficiente para el Profesor responsable de una asignatura como esta.

Es evidente que no siempre la calidad del film se compadece con el mismo cuidado en el uso de las fuentes. El grandioso producto que es *Cleopatra* y sus innegables virtudes, con guiños de gran calado, y siendo especialmente hábil en la recreación del asesinato de César que veremos luego y en otras interesantes resoluciones que no podremos recoger aquí, cojea, sin embargo, en la elección y trabajo de alguno de sus principales actores; ni Casio, cuya figura, igual que la de la miniserie de U.E. (2002), dista mucho de poder incorporar con justeza el título de «el último de los romanos» que le había dado Bruto tras su muerte (Plut. Br. 44.2), ni éste mismo adquieren la prestancia y relevancia necesarias para pasar a una historia del género; ninguno posee el carisma impresivo de sus predecesores en la primera versión del tiranicidio (J. Manckiewicz 1953); pero hay que reconocer que ni en ésta (*Cleopatra*), ni en ninguna de las otras obras del tema, sus figuras son tan determinantes como allí, en el escenario teatral de Shakespeare y el Hollywood dorado de la época, lo eran<sup>40</sup>. Volveremos a ello después (Cap. 7).

<sup>38</sup> Prescindimos de esta aproximación literaria a este clásico erótico –«*La iniciación al amor*» define el carácter del film de la versión española de 1976, como subtítulo–, de la que de España (1997: 430) da la ficha (J. Aguirre). Él comenta el film de Orestis Laskos de 1930 que, con un final doblemente feliz, concluye con los dos jóvenes reconocidos como hijos de aristócratas, después de múltiples sufrimientos físicos y aprendizajes parejos.

<sup>39</sup> Por razones un tanto obvias –en el caso de *Calígula*, aisladamente presentada en una ocasión, se hizo una advertencia especial al alumnado–. Para el comentario, como en otros casos, R. de España (1997: 414-16), que evoca, además, la funesta versión española, «pre-destape» de 1975.

<sup>40</sup> Sin duda, esta película ha sido una de las más y mejor estudiadas por las últimas obras sobre cine. En general, para una panorámica de la dualidad de films sobre J. César y Cleopatra, con producciones y fichas técnicas completas cf. R. de España (2009: 233-263). Para un análisis profundo hay que leer, además, los amplios, variados y detallados análisis de Wyke (1997: 73-109), Silveira Cyrino (2005: 121-158) y las bases de las convenciones en Blanshard y Shahabudin (2011: 15-35).

En cualquier caso, a veces nos encontramos, entre todo el arsenal que ofrecen los documentados capítulos de los clásicos libros que hemos ido utilizando, con alguna pequeña joya que conviene revisitar, aunque sólo sea para utilizar su material informativo para una época a la que pocos programas dejan llegar al docente. Es el caso de *Atila rey de los hunos* de D. Sirk (1954), que permite ver la habilidad de los profesionales (aquí, especialmente, el director), capaz de jugar con la cámara y los efectos técnicos que suministran una información didácticamente útil que se desliza sin dificultad entre lances y aventuras con los bárbaros; la cinta, con sus limitaciones, es muy útil para el conocimiento de una etapa muy poco estudiada en los *curricula* habituales. Con la obra de Jordanes al fondo, muy poco conocida por los jóvenes dentro de su escaso y apretado currículo clásico –ella; su autor; incluso sus propios protagonistas (Atila; y Aecio, como contrincante romano)– la figura del bárbaro, encarnación perfecta del «otro» en su faceta más negativa pero más ilustrativa (por tópica), recoge, además de una excelente interpretación de su actor (Jack Palance<sup>41</sup>), la incorporación de una de las facetas de análisis que actualmente está más de moda y ejemplifica mejor el cambio de perspectiva en el estudio de los temas de la Antigüedad: la concepción del «otro»; su percepción y su resolución histórica. En ese ámbito de las personalidades que incorporan las líneas opuestas de la política o la religión, la película utiliza como procedimiento de caracterización una serie de contrastes –no todos de igual calidad, en el fondo y en la rentabilidad fílmica–, que incorporan problemas de mayor nivel<sup>42</sup>, además de conductas dignas de relieve en los principales personajes históricos que sirven de comparsas al héroe del relato; de hecho, el (buen) emperador Marciano y la emperatriz, y santa luego,

<sup>41</sup> Las anécdotas en los films sirven para mantener vivas las notas históricas: para su papel se había previsto en primera instancia a Jeff Chandler, que, preocupado por su imagen, declinó el ofrecimiento, prefiriendo el del emperador Marciano. A Palance, sin embargo, le sirvió para pasar a la historia.

<sup>42</sup> Cf. la obra de Salvador Ventura (1999: 47-453) sobre el *Satiricón* de Fellini o sobre *Teodora* (Salvador Ventura 2010; 2011). Este historiador del cine destaca también otros aspectos: el de la indumentaria entre ambos contendientes, buscando enfatizar la civilización de unos y la barbarie de otros; la superstición pagana –un paganismo no tradicional, periclitado ya a esas alturas, sino «el propio de los bárbaros, [...]»; una mezcla de magia y astrología, administrada por unos personajes con dotes que se concretan en sus capacidades admonitorias [...]–, y la religión cristiana; y la cruz y la muerte. Sin embargo, obvia dos detalles que nos parecen fundamentales, y resultan complementarios: la sempiternamente presente serie de calaveras que configuran su estandarte que adquiere vida propia en algunas escenas de los bárbaros, del que el autor incluye un fotograma; y la imagen (vencedora) de la cruz que forma la espada clavada en el huno, en el momento de morir y que simboliza el triunfo de todo lo que ella incorpora –también el autor ha tenido el cuidado de añadir la imagen correspondiente que incluimos en el apéndice.

Pulqueria, con el mal soberano que fue su hermano Honorio, son el contrapunto obligado del salvaje –pero menos<sup>43</sup>–, rey de los hunos.

Alternativamente, para abordar un período fundamental para el conocimiento de Roma, cual es el propio inicio de la ciudad, contamos con una serie de films fáciles de arrumbar la mayoría, pero con el muy útil sobre la propia fundación, cual es el clásico *Rómulo y Remo* del antes aludido S. Corbucci (1961); con Steve Reeves y Gordon Scott en los papeles estelares, el film es mediocre, cuando mínimo, por su calidad en todos los frentes. Sin embargo, resulta muy interesante por sus múltiples posibilidades informativas; es fácil de analizar en su creatividad socio-religiosa y muy productivo por sus múltiples detalles. En el que será nuestro ámbito, la vida y muerte de César (cap. 7), por ejemplo, como veremos luego, ofrece una rápida aproximación sobre la fiesta de las *Lupercalia*, de tanta trascendencia para su desarrollo final. Pero sirve de base también para explicar el sistema de vida arcaico, las relaciones familiares, las resoluciones habitacionales de una sociedad pastoril, el ejército primitivo y sus formas de lucha, el terreno volcánico de la zona, o mil detalles más (la *bula*<sup>44</sup>), que informan al destinatario más fácilmente que con los tediosos apuntes que se caen de las manos por didácticos que parezcan, y traten de serlo. Como siempre, el material ofrecido por éste y otros productos parejos, requiere precisión adicional del estudioso o del profesor correspondiente, dadas las numerosas concesiones (invenciones absolutas) con que se adereza el producto; pero igual que en este caso se puede recrear mejor la realidad del sistema de vida primitivo de Roma, con sus «casas»<sup>45</sup> y su modo de subsistencia, más allá de los censurables tópicos de las cortas vestimentas de sus musculosos protagonistas<sup>46</sup>, o las imposibles túnicas de las damas, se puede leer con doble interés el texto de Livio que sirve de sustrato a la película; y en algún fragmento, en su propio inicio, se puede ver toda la ideología de la Ciudad a través del planteamiento que hace Remo, cuando lucha

<sup>43</sup> Conviene leer el pasaje de Jordanes en el que se le describe (35, 182), justo antes de la famosa batalla de los Campos Cataláunicos: «Era arrogante en el porte y volvía los ojos de un lado a otro para que incluso el poder de su espíritu orgulloso se manifestara en cada movimiento de su cuerpo. Aunque era amante de la guerra, sabía mantener el control sobre sus actos. Era sumamente juicioso, clemente con los que le suplicaban perdón y generoso con los que se aliaban con él. De estatura era bajo, ancho de pecho, de cabeza grande y ojos pequeños; la barba la tenía poco poblada, los cabellos canosos, la nariz aplastada y la tez oscura, rasgos todos ellos que denotaban su raza» (trad. J.M. Sánchez).

<sup>44</sup> Es una muy original forma de ilustrar, aunque no perfectamente, sobre este tipo de identificación que los romanos llevaban al cuello. Aquí parte del collar de Rea Silvia; en *Roma*, Octavio la lleva siendo niño también.

<sup>45</sup> La *casa*, en su sentido original, es la cabaña circular de cañas, con el fuego en el centro, cuyo humo sale por la abertura tradicional en el techo.

<sup>46</sup> Atención, sin embargo, a la inspiración de las pinturas etruscas para los atuendos de Jacques Sernas, aquí Curcio, el malvado sabino prometido de la protagonista, que apresa a Rómulo.

con uno de los suyos para imponer su ley: el tema de la igualdad, o la realeza, y el propio engrandecimiento de la Urbe están claramente expresados en unas cuantas escenas, por lo demás, poco brillantes en la resolución del duelo de Remo, el aspirante al trono, con el representante del pueblo llano. Evidentemente, la fijación de los límites del *pomerium* en las secuencias finales, con la adición al pueblo de Roma del sabino, permiten ajustar un conocimiento que va más allá de la rigurosidad de las fórmulas utilizadas. Es fundamental, no obstante, revisar, como advertíamos, los capítulos científicos de los estudiosos del tema<sup>47</sup>.

Algo parecido puede aplicarse a un film, ya centrado en la tardía época imperial, como *La última legión* (Doug Lefler, 2007), que sería la antítesis de éste porque recoge justamente los momentos finales del Imperio Romano, enlazándolos, en un original quiebro, con el posterior Rey Arturo y su maestro Merlín; en el fondo, como seguro que los espectadores anglosajones ven, lo que se busca y subraya es el enlace de un imperio naciente con la decadencia del otro que, como aquí se preconiza, se convierte en su antecedente directo. Con una muy libre<sup>48</sup> adaptación de la obra del prolífico Valerio Massimo Manfredi, el análisis se puede dirigir hacia a las propias novedades sobre una etapa tan poco conocida por los jóvenes como el siglo v d.C., geográfica y políticamente; el cambio de capitalidad, de Roma a Rávena, ya asentado por lo demás, desde la época de Diocleciano, con toda la inmensa transformación que se ha producido en la ya desconocida Roma clásica, son un campo de atención fundamental para unos alumnos que se ven superados por un calendario insuficiente y una motivación a veces nula. Aquí, el imperio multiétnico

<sup>47</sup> El tono, descreído en ocasiones, de algunos fragmentos del de Alonso et al. (2008: 17-29), no suele ser aceptado por todos los destinatarios, aunque mucha de su ironía crítica sobre las falditas-bragas (blanca y negra, como sus protagonistas), y otros mil detalles del film y la pseudo-historia, sean razonablemente ajustados. Pero no es posible ver una película de este calibre sin una disposición adicional a aceptar sus veleidades y concesiones, rebuscar en sus buenas resoluciones, si las hay o se encuentran, utilizar las fuentes y los numerosos recursos actuales como motor didáctico –un tema como las tumbas etruscas ilustra bien el procedimiento–, y aprovechar al máximo sus errores o licencias para fijar los conocimientos directos, o transversales, de la etapa. El de R. de España (1997: 195-232), dedicado a los Orígenes y República es bastante más concesivo y encomiástico. En el de los grandes héroes épicos (de España 2009), el capítulo sobre el *AVC* (*Ab Vrbe condita*) se abre con un juicio directo sobre el «excelente *Rómulo y Remo*»; dentro de la crítica, detalles como las referencias al cine del oeste, la lograda ambientación de tono primitivo y rústico, el vestuario peculiar de Tarpeya en contraposición con la fina, pero hierática figura de Julia, y la mezcla de anacronismos y fantasías que, sorprendentemente, logran un gran resultado creíble (de España 2009: 220-221), y ayudan a nuestra búsqueda e ilustración didáctica. Como no podemos detenernos en los restantes trabajos recomendamos su visionado y su análisis cuidadoso. Evidentemente, en las críticas no se comenta el nombre de Julia. Hay muchos detalles que pueden todavía estudiarse, y no están incluidos en las perspectivas analizadas en estos volúmenes.

<sup>48</sup> Más que libre es casi inexistente.

de Atila, de base insostenible, ha quedado ya muy lejos<sup>49</sup>; y las características vitales y sociales de la zona conocida como *Barbaricum*, enlazan con el mundo artero de la decadente Roma —a la que solo queda de su pasada grandeza la residencia del Senado—, como algunos de sus últimos personajes ilustran. Los protagonistas son un curioso e interesante adolescente de trece años (en el film), el emperador de breve reinado Rómulo Augústulo (entre 475-76<sup>50</sup>), que se entusiasma con la espada del general Aureliano Cayo Antonio, recién llegado a la Ciudad (presuntamente), por lo que está a punto de sufrir la amputación de la mano como un ladrón culpable de haberla cogido. Pero él sólo la quería para verla; lo cual es un anticipo del núcleo temático esencial: luego, con la espada de César que encontrará en su prisión en Capri, enlazará su vida y su historia con el futuro Arturo y su conocida Excalibur<sup>51</sup> —otra espada desempeña también papel importante en el ciclo de Atila<sup>52</sup>—. El otro personaje es Aureliano Ambrosio Ventidio (Aurelio), una figura que da mucho juego didácticamente porque sobre su figura informan fuentes tan poco habituales para el estudio habitual, incluso el universitario, como la *Chronica Maiora*, o el abad e historiador británico Gildas<sup>53</sup>. En la película es el oficial al mando de la última legión romana creada según las normas marianas, la *Nova Invicta*, a la que acaba destrozando<sup>54</sup> Wulfila, el segundo al mando de las tropas del brutal hérulo (o godo) Odoacro. Éste es el que inicia el conflicto final del Imperio, al reclamar a Flavio Orestes (aquí) el sistema de *tertia* —la tercera parte de Italia; un tema siem-

<sup>49</sup> Es, prácticamente, el lamento con el que Lillo Redonet cierra su volumen «Tras la muerte de Atila no quedó nadie capaz de unir los diversos pueblos tras las fronteras romanas. Tras la muerte de Aetius (Aecio) no quedó nadie capaz de proteger a Roma».

<sup>50</sup> 31 de octubre de 475 hasta el 4 de septiembre del 476.

<sup>51</sup> «Un filo para defender, otro para vencer. En Britania fui forjada para ser empuñada por aquel que esté destinado a reinar». «Cai. Iul. Caes. Ensis Caliburnus».

<sup>52</sup> Para ella, sobre todo si no se ha visto la serie protagonizada por Gerald Butler (2010), conviene leer el capítulo de Lillo Redonet (2010: 309), que repasa los tres principales films dedicados al personaje de Atila, ilustrando en detalle las inadecuaciones históricas y la utilidad de fondo y manipulaciones informativas de los argumentos —en una época tan compleja y desconocida para la mayoría como este siglo v d.C., la dualidad (film/realidad) es fundamental—. Por lo demás, la espada sagrada que desenterró un pastor y se la entregó como presente profético, es la que convierte a Atila en líder de los hunos. Luego, en la famosa batalla de los Campos Cataláunicos —sin rigurosa precisión histórica en los elementos que la rodean y suceden—, se rompe el acero del Dios de la Guerra y los hunos se verán obligados a retirarse. La miniserie basa su juego en la contraposición entre el general romano Aetius (Ecio/ «Aecio») y el bárbaro, al que Jordanes tampoco pinta tan despiadado. Sabía utilizar la clemencia.

<sup>53</sup> El santo, «sabio» (*sapiens*), y sacerdote, fue un miembro destacado de la iglesia celto-cristiana de Britania, muy interesado por las reglas monásticas.

<sup>54</sup> Es un triste final para los éxitos que la reforma de Mario ofreció a Roma. Pero desde el punto de vista didáctico permite evidentes e interesantes comentarios sobre el ejército romano clásico republicano, su transformación, y sus diferentes cambios en época imperial.

pre interesante que apenas se explicaba en los *curricula* antiguos, y menos en la actualidad por falta de tiempo—. Era la parte que Roma le debía por su ayuda a las tropas del este. La alternativa a ambas figuras, sustancialmente, es la inquietante de Ambrosino<sup>55</sup>, el futuro Merlín, tutor del muchacho hasta que su (necio) padre, el patricio Orestes, lo despide; la consecuencia, que coincide con la invasión de la ciudad por el enemigo después de su nombramiento como emperador<sup>56</sup>, la muerte de sus padres y la destrucción de la ciudad, es la captura del joven y el inicio de su búsqueda, hasta sacarlo de Capri<sup>57</sup>, gracias a su tutor, y a su protector, Aureliano; luego, tras lograr la espada y la liberación de los bizantinos —por la generosa ayuda de la joven Mira, que se ha visto obligada a romper su juramento de fidelidad a estos—, viene el viaje (muy reducido en el film y, sin embargo, dominante en el volumen escrito, como escenario de aventuras y procedimiento iniciático para el adolescente), hasta llegar a Britania, tras atravesar Italia y la Galia. Allí se encontrarán con el enemigo del sabio druida, el «malvado» Vortingen, cuya máscara de oro destruirá aquél, después de vencerlo en el choque final de la película; tras la recuperación de Aureliano, herido en el combate, y con la espada hundida en una roca hasta que Arturo la pueda sacar tiempo después, la historia pasa a la continuidad de la educación del último emperador de Roma, convertido ya en «Pendragon», el hijo del Dragón, el heredero del futuro y naciente imperio británico. El estandarte del Dragón, tan vívidamente descrito por Amiano Marcelino en la entrada de Constancio II en Roma (16.10.7)<sup>58</sup>, reaparece aquí, hecho jirones, cuando el gru-

<sup>55</sup> A la que el sólido Ben Kingsley presta su carisma y su ductilidad. El personaje que ofrece diferentes caras —la filosófica, la militar, la docente, la de adivino («guárdate de la niebla», le advierte a Aurelio antes del ataque hérulo)— termina su función, con el paso del tiempo directamente ya sobre Arturo (el hijo del antiguo emperador), que, con alegre ironía cuando el sabio le pregunta al niño «Cuándo le ha mentado él», éste contesta con displicencia cariñosa: «Cada día».

<sup>56</sup> La figura del adolescente, cubierto por el manto y sentado en el trono con sus atributos imperiales —fue coronado el 23 de enero del 393; y moriría en el 423—, evoca la conocida imagen del Honorio de ocho años, pintado por Jean-Paul Laurens (uno de los últimos representantes del Academicismo francés, en 1880), que viste un llamativo manto púrpura, igual que los borceguíes que aparecen por debajo de la túnica.

<sup>57</sup> Realmente, él murió en el castillo del Ovo en Nápoles —el *Castrum Lucullianum*, la villa del famoso político y militar, rico y culto como pocos, Lucio Licinio Lúculo (responsable de los *Horti Luculliani*, hoy parte de Villa Borghese), sobre el que luego se levantó el castillo normando en 1128—.

<sup>58</sup> El poderoso fragmento, describe a los dragones tejidos con color púrpura enlazados a las lanzas con oro y piedras preciosas que abrían su boca al viento, emitiendo un sonido truculento y moviendo sus colas agitadas por los torbellinos. Eran los estandartes imperiales, pero el historiador no especifica que fueran de las tropas de caballería —en *La última legión* el primer fotograma es uno de ellos ondeando al viento con la campiña a sus pies, destrozado, aunque siempre impresionante—. De hecho, luego vienen filas de soldados, y es la caballería pesada, los clibanarios —escuadrón que alterna con la configuración y tropa de los catafractos, fundamentales en el Bajo Imperio como tropa de élite—, todos cubiertos de acero (ellos y los caballos), los que van detrás. Muchos relieves en Oriente

po llega a la Muralla de Adriano, abandonada y destrozada; pero mantiene su valor de «símbolo eterno de la ley y el orden de Roma»; y luego, adquiere protagonismo con toda su fuerza, la víspera de la última gran batalla de los romanos, cuando Batiato, el gigante de color, la coloca, remozada y ondeante, en la destruida muralla. Después servirá de fondo a la figura del joven Rómulo y la espada, sin ondear ya.

Realmente, este film que ofrece los nuevos valores de la nueva Roma de Britania, supone el punto final –desde el simple punto de vista cronológico– de una tríada que, sin tener un hilo conductor común, pero con una estrecha relación, en especial entre las dos primeras cintas, se ha beneficiado, una vez más, del impacto de *Gladiator*. La conexión que se ha establecido entre éste y los otros dos films, *Centurión* (N. Marshall, 2010) y *La legión del águila* (*The Eagle*<sup>59</sup>), se sustenta en el fondo de la temática, porque de un modo u otro, más o menos, todas tienen a la Novena Legión, la desaparecida misteriosamente en Britania, como eje en torno al cual se articulan los tópicos, como ahora veremos. Sin embargo, la conexión interna de esas otras dos es tan estrecha que se ha considerado la segunda como una cierta continuación de la primera. No es tal, realmente; pero en las tres aparece esa última legión, perdida u olvidada tras su práctico aniquilamiento. Y, sobre todo, en todas se produce una inversión en el concepto del bárbaro que, dentro de unos límites importantes, cambia de referencia directa respecto al mezuquino del pasado.

Ambas, aun sin el grado de espectacularidad de su predecesora –los medios de Ridley Scott tampoco eran los mismos que los de estos–, han conseguido reunir, con una cierta novedad en cada uno de los respectivos planteamientos, buenas escenas épicas, buenos encuadres en escenarios naturales –fueron rodadas en Escocia y Hungría–, y algunas muy interesantes secuencias bélicas; sobre todo, en el caso de la segunda, donde la muy bien montada defensa nocturna del campamento<sup>60</sup>,

---

dejan ver su llamativa imagen; Mira, la guerrera bizantina, en ciertas escenas del film combate cubierta con casco y velo de malla metalizada y con una coraza escamada hasta debajo del pecho, al que cruza desde los hombros una banda que los destaca y sujeta. La evocación es clara, aunque sea una adaptación imperfecta. Pero esto es cine...

<sup>59</sup> Éste es el título original del film, basado en la novela de Rosemary Sutcliff.

<sup>60</sup> Está muy bien utilizada filmicamente la intuición de Marco Aquila: mientras pasea por el recinto y atiende a los puestos de guardia y el tenor de sus soldados que, de momento, no son nada conniventes con lo que a la tropa le parece un miedo imperdonable, aunque lógico, en el hijo de un antiguo general que ha dejado perder su águila (la de la Novena legión), se muestra bien el interior del campamento. El contraste entre ese silencio ominoso, que permite ver el recinto y sus puestos y defensas antes del ataque y el griterío del sorpresivo embate es una buena baza –antes se han visto las distintas trampas que ha preparado la soldadesca sin que les gustara demasiado el trabajo que ahora mostrará su extraordinaria utilidad; el típico procedimiento militar, está muy bien ilustrado en esta secuencia y la siguiente–. Como Vegecio puntualiza, sin duda con el eco de Adrianópolis al fondo, los reclutas (y los soldados, también) no deben nunca ir a combate sin una buena disciplina detrás (I

con la tensa espera del joven protagonista (Marco Aquila), que, después de ordenar levantar a los hombres y revisar las defensas del fuerte, aguarda en tensión el inminente ataque nocturno del enemigo, resulta muy notable; y la posterior salida de la tropa, al día siguiente con formación final en una *testudo* para la lucha de la legión comandada por el muchacho –poco antes de caer herido por el desordenado y salvaje enemigo–, se pueden contar entre los pasajes más atractivos para el estudio del ejército romano; un tema que, desde el punto de vista científico, goza de muy sólidos volúmenes para las distintas etapas<sup>61</sup>. La cinta (K. MacDonald, 2011), basada en la más famosa de las novelas de una escritora dedicada sustancialmente al público juvenil, Rosemary Sutcliff (1954), utiliza la base histórica de la desaparición, inexplicable e inexplicada convenientemente hasta hoy, de la *IX Legio Hispana Macedonica* que se perdió sin dejar rastro en el 117 en una expedición a Caledonia<sup>62</sup>. Con un final un tanto débil, que lamentablemente desentona en el conjunto, el relato es un canto a la amistad, aquí entre *Marcus Aquila*, el personaje retirado obligadamente por su grave herida, y su esclavo Esca, al que él ha sacado de la arena, salvándole la vida, y ha manumitido después; una adhesión por encima de pueblos, creencias y códigos ancestrales entre los dos hombres, donde la nobleza, lealtad, valentía y generosidad del muchacho bárbaro y el romano superan con mucho la malicia y maldad del grupo dirigente aristocrático. De hecho, la contraposición entre los dos mundos antagónicos de los jóvenes se completa con un tercero que es el auténticamente salvaje, el de los ignotos y míticos pictos. La

---

13; para la fortificación del campamento, necesaria para él, aunque perdida en su actualidad, 1.21); la instrucción se basa en la técnica militar y la experiencia, temas a los que el narrador dedica el libro primero; el éxito, según sus propias palabras, no depende tanto del número de soldados cuanto de la «técnica y el adiestramiento» (sobre ello, cf. Paniagua Aguilar 2006: 123 n. 3).

<sup>61</sup> A título informativo, cf. el libro de referencia de Le Bohec (2006), como gran especialista en las guerras en Roma: tácticas, entrenamientos. O los numerosos del historiador y también experto analista, novelista y asesor cinematográfico, Adrian Keith Goldsworthy (organización, disciplina, alistamiento), que también ha publicado una obra sobre *El muro de Adriano, confín del Imperio* (2023, Desperta Ferro Ed.) y una novela. Es un ámbito al que estas películas están ligadas, y al que sirven de ilustración: un mundo de frontera con 15 fortines –uno cada doce Km.–, como lugares de recogida, albergue y defensa de las guarniciones que separaban la «civilización» (Roma) de la barbarie (caledonios y, en los films, pictos). Interesantes y muy útiles por sus gráficos y mapas de todo tipo (localización, estrategias de las batallas, uniformes y armas, planos, ...) son todos los volúmenes dedicados a la legión y luego al Imperio, con la reforma de los Severos, por *Desperta Ferro*. Puede verse también el punto de inflexión militar de la época severa con el estudio de Rodríguez González (2010).

<sup>62</sup> Para ambas cintas, pueden verse las observaciones de M. Uyá Esteban; sin mucha profundidad en el análisis, añade algún dato poco conocido –la mezcla de «realidad y leyenda» en películas como *King Arthur (El Rey Arturo)*, de Antoine Fuqua, o el *Espartaco* del 2004 (Robert Dornhelm), en un intento paralelo a estas de trasladar unos siglos atrás el nacimiento de la leyenda de Arturo–; algún comentario sugerente, como la delimitación del espacio geográfico: las Islas Británicas; y una bibliografía complementaria siempre útil.

perspectiva del «otro» ha cambiado, aunque aquí estos sigan siendo los perversos villanos de turno. Igual que en el caso de la otra película, *Centurión*; un aspecto que se liga aquí, especialmente, al ámbito femenino.

Ciertamente, *Centurión* es la aventura de su héroe: «Mi nombre es *Quintus Dias*. Soy un soldado de Roma, y este no es ni el principio ni el final de mi historia». Un joven oficial enfrentado a un enemigo exterior tradicionalmente duro y cruel, cual los ya mencionados pictos; y, sorprendentemente, también a uno interior, doble y más pernicioso que el otro: el de la propia Roma, en un doble ámbito; por un lado, el caso de sus propios compañeros de huida, donde la traición en la lucha por la supervivencia no conoce reglas; y, por otro y muy en especial, en una bastante original inversión de valores, nada menos que en franca alternativa con el propio Cneo Julio Agrícola y su círculo, que actúa sibilamente en su contra para acabar con su persona y su información. Este famoso personaje, ensalzado por Tácito en una muy conocida obra, que lo magnifica como modelo de gobernante y militar<sup>63</sup>, es convertido aquí en el vil representante de una Urbe, a la que él desea volver a costa de lo que sea; incluida, una vez más, la traición y el asesinato, de los que el protagonista escapa con dificultad. La cinta incluye novedades atractivas que pueden bien ofrecer datos informativos poco habituales en los registros estudiantiles, como es la situación de una zona conflictiva, salvaje y muy desconocida, como Britania, en especial la parte norte (Caledonia), que nunca pudo ser plenamente conquistada y sometida.

Ambas películas, por lo demás, tienen dos puntos en común, de distinto calado, pero valiosos ambos. Como hilo conductor coinciden en esa, casi única en la historia de Roma, desaparición de la Novena legión<sup>64</sup>, como motor último de la acción

<sup>63</sup> El conocido relato es sustancialmente biográfico; una *laudatio funebris* un tanto *sui generis*, que escaparía a las normas habituales en tales palabras: habían transcurrido años desde la muerte del personaje y mucho de su contenido no tiene nada que ver con ellas; y otros elementos adicionales, como las digresiones, o los discursos –como el de Cálgaco (30-32), y la arenga de réplica del propio Agrícola (33-34), tradicionales en la historiografía; o las descripciones, como la general física (geográfico-económica y humana) de Britania (10-12), son menos propias de este subgénero que del gran conjunto del relato histórico clásico del que, sin embargo, forman parte. Aparecen también las razones del levantamiento de Boudica (15.4), y la famosa batalla del monte Graupio.

<sup>64</sup> La *Legio IX Hispana Macedonia Victrix* fue creada por Pompeyo –las fechas bailan: en el 65 a.C. junto a otras (VI-VIII<sup>a</sup>); o en el 60–, para oponerse a los alobrogues; y utilizada por César en Hispania y en las Galias, además de en la Guerra Civil. Licenciada tras ella, Octaviano volvió a llamarla contra Sexto Pompeyo, tras cuya derrota acabó en Macedonia. Con él volvió a Hispania para luchar contra los cántabros, y después de un amplio periplo recalaron con Claudio en Britania, donde su leyenda permitió su aparición en relatos o films, como éste o el de Simon Scarrow, con la pareja de Q. Licinio Cato y su inseparable centurión Lucio Cornelio Macro, protagonistas de su afamada serie *Aguila*. La legión, de acuerdo con las recientes investigaciones, quedó después acantonada en Noviomagus (Nimega), para ser luego trasladada a Oriente donde, ahí sí, se pierde su rastro (¿Judea;

y las conductas de los personajes. Es un detalle que permite conocer un evento extraño muy poco explicado, pero útil para la recreación fílmica en ambas obras. Y, el otro, esa concepción del enemigo distinta de la tradicionalmente empleada en otras películas, como la tipología tradicional que encarnaba Jack Palance en su composición del rey de los hunos. Aquí las referencias cambian y las perspectivas son diferentes. En *Centurión* se utiliza como elemento central a una exploradora brigante (Etaín), que, víctima de la barbarie romana por lo que, entre otras torturas, ha quedado sin lengua, actúa aquí como guía traidora, y responsable última de la emboscada que acaba con la legión comandada por el general *Titus Flavius Virilius*. Puede ser un personaje que encarne el mal, pero su actuación incluye una justificación, si es que tal puede existir siempre, que no deja en muy buen lugar a los otrora magnificados y civilizados romanos. Alternativamente, la muchacha que ayuda al grupo protagonista, comandado por *Dias*, es una «bruja». Una persona condenada por su tribu que vive sola y aislada, repudiada por los suyos pero que conoce los remedios y mantiene con dignidad y generosidad los valores de la solidaridad humana, pese al riesgo que ello puede conllevarle. Tanto ésta, como la anterior, incluso la primera, nos permiten enfocar ese tema del «otro» con una mirada mucho más actual, digna y creativa, que las simplificaciones clásicas del prisma de Atila en *El signo de la cruz* que veíamos antes; y, peor todavía, en el de *Attila (Hombre o demonio, en castellano)*, de P. Francisci (1954), con Sofía Loren, en el papel de una prácticamente desconocida Honoria; una Augusta, según la numismática, que había nacido en Rávena, y se educó con sus primas, Pulqueria entre ellas. Prácticamente recluida en palacio, se brindó a Atila (Anthony Quinn) para ser su esposa; su padre, fue Constancio III y su madre Gala Placidia; Valentiniano III, su hermano, le negó la mano al bárbaro. Estas películas, si no para un impacto perdurable, sirven para ayudar a conocer una época que prácticamente se desvanece del conocimiento tradicional que parece dar un salto desde la propia grandeza del Imperio a la dura Edad Media.

Todos esos pequeños pormenores, multiplicados en una atenta revisión, y aunque no todos sean rigurosamente históricos<sup>65</sup>, ayudan a defender estos productos que, siendo imperfectos, como son, resultan sensiblemente útiles para nuestro propósito: procurar atraer a los que desconocen nuestro mundo clásico a su valoración y disfrute. Como para nosotros mismos.

---

Armenia; Capadocia?). En una enumeración de legiones bajo M. Aurelio ya no aparece. El silencio, en tales circunstancias, puede ocultar una debacle en batalla o un deseo de guardar la moral pública tras algún desastre ocasional.

<sup>65</sup> Independientemente de los personajes que completan el elenco, hay referencias o pormenores que, aun con base histórica, se modifican.

Lo cierto es que el recurso al comentario histórico-cultural, con las bases filmicas remozadas y «aggiornadas», se niega a desaparecer porque el género «de romanos» es tan eterno como el general «de aventuras». Cambian los guiones, los actores, los escenarios y los modos de filmar o actuar; cambia, incluso, el fondo; cambia, por supuesto, el tipo de producción: secundaria o grandiosa. Pero no la esencia y la capacidad de adaptación. *Gladiator*, como apuntábamos antes, ha tenido el gran mérito de revitalizar un género fundamental en la historia del cine, dándole nueva vida y permitiendo nuevas aproximaciones; y ha firmado y confirmado una reconciliación eterna de la Antigüedad con el público que, tras el plúmbeo fracaso de *La caída del Imperio Romano* –ahora muy reivindicada–, parecía imposible. El film de Ridley Scott (2000) es un modelo de innovación y actualización de un conjunto de hazañas que, en su base, parecía periclitado; impresionante y vibrante, no estrambótico, y sí muy pensado para movilizar al público, especialmente el joven, su mejor baza es haber conseguido aunar la fuerza arrebatadora de un espectáculo –modernizado en sus medios; y original en su planteamiento<sup>66</sup>; sin duda imposible para la propia Antigüedad, pero muy efectista y apasionante hoy–, con una serie de tramas de corte más personal e intimista con los que el receptor, especialmente aquél al que básicamente le era destinado el producto, podía identificarse<sup>67</sup>. La figura principal, Máximo Décimo Meridio, tiene como contrapunto al emperador Cómodo. Una personalidad sobria y heroica –el templado militar, amante de su familia y capaz de renunciar al control del poder absoluto que le ofrece M. Aurelio–, frente a un personaje como Cómodo, incapaz de hacer frente a una realidad político-social que, realmente, desconoce y no sabe manejar. En el fondo, más que solo la confrontación con Máximo, el enfrentamiento es con esa propia situación que él, dominado por su inseguridad eterna, innata y visceral, ve bañada por su propia imaginación. La obligada adulación del Senado y de la multitud apenas puede calmar una angustia que su maldad tampoco logra controlar. El «Pan y circo» de Juvenal ilustra bien el método de dominio de una masa que, pese a todo, a él, todo un emperador de Roma, se le escapa por completo. Cómodo es una cara de la moneda, como Máximo es su anverso. En cualquier caso, el juego, con todos los aderezos de la técnica,

<sup>66</sup> Como no se puede superar la carrera de cuadrigas de *Ben-Hur*, ni los cristianos pueden ser variadamente ofrecidos al sacrificio, como en *Quo Vadis?*, hay que modificar la referencia: aquí no hay leones, sino tigres; y un malvado emperador, frente al protagonista, que, a diferencia del pasado, acaba muriendo...; no aparece el recorrido vertiginoso de los veloces caballos blancos (Judá) y negros (Mesala) de *Ben Hur*, sino un sorprendente ataque de carros y animales frente a los que, una vez más, las virtudes de la legión romana («Fuerza y valor») se imponen en una arena donde la ley, más que el loco emperador, la dicta el público enfervorizado que aplaude a su héroe.

<sup>67</sup> Lo subraya Solomon (2002: 109): son los valores familiares, muy acordes con los del público estadounidense, los que enfatiza en diversos planos, a través de los problemas de los distintos personajes, sin respetar alguno, eso sí, por la realidad histórica, que apenas guarda un eco con sus principales figuras.

se amplía con el coro de los secundarios de lujo, incluido Vero, uno de los tres hijos de Lucila<sup>68</sup>—, que ayudan a perfilar datos y circunstancias. Ciertamente, la habilidad de los guionistas para subrayar ciertas ideas, sobre todo en algunas de las conversaciones duales que suponen hitos en el desarrollo fílmico —Cómodo y su padre; Cómodo y Máximo, poco antes de que aquél le clave el puñal para debilitarlo en su enfrentamiento final<sup>69</sup>; o la resolución de los juegos del Coliseo (la presunta batalla de Cartago que, para irrisión del encargado de los juegos y, de rechazo del propio emperador, cambia de vencedores: Máximo y los suyos contra los vencidos romanos)—, consigue arrastrar al público; el del film (pasado) y el de las salas (presente); entonces, dominado su interés, se pueden revisar prácticamente todos los ámbitos de la vida e historia de la época y de sus personajes. De cara a los espectadores este film incluye todas las virtudes de las que carecía su paralela de unos años atrás: *La caída del Imperio Romano*. El canto del cisne del imperio bronstoniano<sup>70</sup> pese a contar con un guionista como Philip Jordan<sup>71</sup> y un director tan versado como A. Mann<sup>72</sup>, no terminó de cuajar porque en casi todos los frentes —salvo en

<sup>68</sup> La complejidad del cuadro familiar impide entrar en detalles, y tampoco es nuestra labor ahora. Lucila tuvo tres hijos con Vero —el hijo de Elio Vero (adoptado por Adriano)—, corregente de M. Aurelio (161-169), y bastante afortunado en la campaña oriental, pero demasiado juerguista y mujeriego, que pudo morir envenenado o caer por la viruela dentro de la plaga general que asoló el Imperio —fue traída del este por el ejército; según su biografía (*HA*, V 8.1-3), la peste cayó de una arqueta de oro robada en Babilonia, que un soldado dejó caer por casualidad—. Lucila, participe de la conjuración contra su hermano con un grupo senatorial, acabó desterrada en Capri y ejecutada. Tendría otro hijo de su segundo marido, Claudio Pompeyano, al que, según la *Historia Augusta*, implicó en la conspiración contra su hermano. Pero del niño no hay mención en la vida de su padre.

<sup>69</sup> Sin duda, uno de los bloques más notables es este duelo que cierra, antitéticamente, cada película enfrentando a los protagonistas. El cuadrilátero de *La caída* es más original que la escena del presunto Coliseo de *Gladiator*. Pero la resolución en cada caso de la lucha ofrece interesantes puntos de comentario como ponen de manifiesto las referencias de Solomon (supra).

<sup>70</sup> Samuel Bronston (1908-1994), productor de films tan exitosos como *El Cid*, *El fabuloso mundo del circo*, *Rey de Reyes* o *55 días en Pekín*, y sobrino de León Trotski, contribuyó a lanzar España como importante destino para los rodajes, por la variedad de sus paisajes, la calidad de sus técnicos y otras cuestiones económicas como la relación entre la peseta y el dólar americano.

<sup>71</sup> Figura compleja, lo recordamos por algunos títulos tan emblemáticos como *Brigada 21*, *Johnny Guitar*, *El hombre de Laramie*, o *El Cid*, tan denostada en su momento como reivindicada luego; pese a los problemas que su personalidad, en una época de férrea censura, pudo crear para otros films, su calidad como guionista está fuera de duda —él, o sus asesores, utilizaron el fragmento final de la vida de Vero de la *HA* (11.2), para inspirarse en la forma de envenenar a Marco Aurelio: un cuchillo con una parte impregnada y el corte correspondiente de una tetina de cerda. La adaptación, muy modificada en cuanto que la biografía se lo atribuye nada menos que al emperador filósofo, prueba, una vez más, el cuidado con el que se entresacan ideas de las fuentes—. Para una semblanza más detallada, amplia y rigurosa, cf. Matellano-Losada 2011: 76-77.

<sup>72</sup> Para los buenos cinéfilos su personalidad no necesita perfil. Pueden verse obras magistrales, tanto en el cine negro como, sobre todo, en el del oeste con su juego espléndido con el paisaje que se

su uso didáctico—, hay algún problema que oponerle, pese a sus indudables aciertos aislados. Su trama es algo difícil de digerir por el gran público —pese a la baza de algunas de sus secuencias, y su regia escenificación—, por su inadecuación en la elección de actores, la banalidad de la historia amorosa<sup>73</sup> y su complicado guión, demasiado filosófico en la recreación del pensamiento elevado del emperador padre, que no enlaza con el interés del espectador; éste suele preferir la acción y la emoción, como reinan en *Gladiator*, a la reflexión; y la falta de empatía en la parte humana y amorosa, con un Livio que ha sido una figura borrosa a lo largo de toda la película, pese a su protagonismo oficial, y una Lucila absolutamente acartonada, aunque Sofía Loren esté muy bella, no permite la identificación de los espectadores con ellos y sus problemas. Sin embargo, como producto informativo es una mina para el docente que puede explicar a partir de él temas tan interesantes y complejos como el problema bárbaro del limes o el de Oriente y los partos, con el valor de Armenia como estado tapón para ellos y los persas; y, muy especialmente, las múltiples y variadas causas de la caída de Roma de las que el film elige sólo alguna/-s y una muy por encima del resto, cual es la actitud e ineptitud de algunos de sus gobernantes; aquí es un enajenado y cruel Cómodo, dominado por su pasión por los gladiadores —como hijo presunto de otro (Cleandro<sup>74</sup>) y de la emperatriz Faustina<sup>75</sup>—, y volcado a una deificación, muy interesante, para la que el joven receptor del mensaje requiere la ayuda del docente. En sus escenas finales, el espectador no ilustrado en la materia apenas entiende el alcance de la flagelación general de esos devotos que se disciplinan ante esa estatua de la que surge el emperador-dios, maravillosamente recreada a partir del original de la mano de Sabazio, pero cuyo

---

erige en protagonista alternativo o complementario del personaje humano (muchas veces interpretado por un genial J. Stewart; o G. Cooper, como en la que para algunos es su mejor producción, *El hombre del oeste*), como *Winchester 73*, *El hombre de Laramie*, u *Horizontes lejanos*.

<sup>73</sup> Una vez más se pervierte la información que los textos, como la *Historia Augusta*, Herodiano o Dión Casio dan de Lucila y, por ejemplo, de su segundo marido, Claudio Pompeyano del que aquí se prescinde.

<sup>74</sup> El verdadero, al menos tal y como los biógrafos e historiadores lo presentan.

<sup>75</sup> Para esta caracterización de Faustina la Menor (Ania Faustina) —la Mayor, Annia Galeria F., fue la esposa de Antonino Pío y una noble dama— se ha utilizado, sin duda, la malévola información de la *Historia Augusta*, que asegura que en Gaeta se dedicaba a elegir marineros y gladiadores (*HA* M. Aurelio 19.7): al ver pasar un grupo de gladiadores se habría enamorado perdidamente de uno de ellos; el fruto sería Cómodo; y la emperatriz se habría visto libre de tamaña pasión al seguir el consejo de los caldeos a los que el propio M. Aurelio había tenido que consultar: tenía que matar al luchador y lavarse con su sangre (19.3). Cuando se le sugería a éste el divorcio él contestaba que el problema era devolver la dote: el cargo de emperador (19.8). Presuntamente, él mismo habría desmentido tales noticias (23.7). En la vida de Vero se la acusa también de incesto con éste (*HA*, V 10.1-3), y se apunta tal motivo como origen del envenenamiento que, con unas ostras salpicadas de veneno, ella habría llevado a cabo para que no revelara a la hija la relación mantenida con su madre.

sentido y valor no se alcanza a ver de manera directa e inmediata si no se conocen estos datos. Como tampoco se entenderá con facilidad la puja millonaria por el imperio, del final del film, con Didio Juliano, el futuro emperador, y Sulpiciano<sup>76</sup>, el rudo prefecto del Pretorio, en el campamento pretoriano (aquí es en el foro), si no se analiza didácticamente. El espectador no vibrará con el duelo que la precede, por más que la escenificación con el cuadrilátero de los soldados y la lucha con los pesados *pila*, así como el vestuario de ambos contendientes, resulten muy notables y, por ende, dignos de comentario didáctico, entre otros elementos. La comparación de esta cuidada escena con el enfrentamiento en *Gladiator*, entre el otrora gran general, Máximo, y el hijo de M. Aurelio permitirá comprobar la razón última de ese desapego<sup>77</sup>. Pero, en cambio, en el terreno histórico-filológico la película sirve: los textos complementarios que, en vidas (*Historia Augusta*) u obras históricas (Herodiano, Dión Casio, etc.), haya podido leer el joven destinatario directo de una guiada exégesis, han servido para informarle de una serie muy complicada de problemas que, de otro modo, quizá no habrían permeado tanto su mente; su lectura y discusión ha permitido una formación mucho más interactiva y transversal, a la par que atractiva, que la dura lectura de unos libros de texto que hoy, lamentable pero realmente, se les caen de las manos. El auténtico broche histórico del film –la explícita compra del poder–, es un poderoso motivo de reflexión que, sin embargo, pasa desapercibido ante la falta de emocionalidad general que el film destila. Sin embargo, como Gibbon apuntó, este reinado de Cómodo fue, sin duda, si no el motor de esa predicada caída del Imperio Romano<sup>78</sup>, sí un ejemplo evidente de su inicio. De cualquier modo, esta es una muy breve síntesis sobre algunos aspectos de esas dos antitéticas y complementarias películas, a las que Winkler (2004: 22), con

<sup>76</sup> En su biografía (*HA*, Didio Juliano 2.5-7) se refiere la puja que se dio entre el prefecto del Pretorio y suegro del asesinado emperador Pértinax, a la puerta del campamento pretoriano, y él, Tito Flavio S. Odiado por el pueblo, y sin arraigo entre el ejército, al que consiguió comprar prometiendo rehabilitar la memoria de Cómodo, se vio dominado por los tres siguientes emperadores, S. Severo, con las legiones de Panonia, Iliria y Germania, Clodio Albino, con las de la Galia y Britania, y Pescenio Nigro con las de Siria; el Senado, por influencia de Severo, lo mandó ejecutar.

<sup>77</sup> [...] *the ambiguous and shifting moral quality of violence that Maximus and Commodus exhibit for a range of motives* («[...] la cualidad moral ambigua y cambiante de la violencia que exhiben Máximo y *Commodus* por una variedad de motivos [...]»).

<sup>78</sup> Para el tema, con más profundidad y dentro, como en general, de un buen análisis del film, que pone de relieve, por ej., el contraste entre la espectacularidad posible en el ámbito expresivo, y la reducción aquí en dos escenas clave a un sorprendente minimalismo escénico –la carrera de carros, reducida a dos sólo (los antagonistas), y el duelo a muerte, encerrados en el cuadrilátero–, Wyke 1997: 185-188. Y, por supuesto, los estudios muy amplios y detallados de Winkler: uno, extenso, sobre el propio Gibbon (145-173) y algunos de sus colaboradores; el de Anthony Mann (130-135), más breve, concluye con un resumen sobre las fuentes (Dión Casio; la *HA*, M. Aurelio; y Herodiano, 271-298).

su habilidad y profundidad habituales<sup>79</sup>, ha dedicado sendos volúmenes, con una importante nota, ligada al comentario de P.M. Pasinetti, al que se consultó para el film<sup>80</sup>, que resaltamos: la reconstrucción histórica no tiene por qué ser exacta; y, lo que es más destacable, no hay razón para que lo sea. Lo que importa es «*the artistic truth of characters within the drama [...], not their relation to history*». Es algo que necesariamente debemos tener en cuenta cuando abordemos nuestro trabajo personal sobre César. Pero también como base para la metodología general de trabajo que conviene tener presente en las tareas del tipo que proponemos.

Y es algo que no puede tampoco obviarse cuando se plantea la utilización del cine bíblico, siempre que éste no sea el clásico de Noé y el Arca, o la gran historia de Moisés y la entrega de los mandamientos, por ejemplo, en la segunda gran versión de Cecil B. de Mille (1956). Realmente éste es un tema al que, por contenido, calidad general, y características, hemos prestado menos atención<sup>81</sup> —lo cual no nos exculpa: sí hemos comentado, prácticamente en todos los ciclos, *Tierra de Faraones*, a la que Solomon califica de «impresionante»<sup>82</sup>. Y, por supuesto, hemos abordado en múltiples ocasiones y desde distintas perspectivas, la gran creación que es *Ben-Hur*, que sigue ofreciendo detalles muy llamativos y poco conocidos, para los que ven el film con interés y cuidado científico<sup>83</sup>. Evidentemente tanto esta

<sup>79</sup> Hay un apéndice con el estudio de las fuentes: DC y la HA (175-204), y Aurelio Víctor.

<sup>80</sup> Periodista y novelista, que había vivido y trabajado a caballo entre EE.UU y Venecia, ya fue consejero técnico para el galardonado *Julio César* (1953) que veremos luego.

<sup>81</sup> Temas como *Barrabás* o su antípoda, *Calígula* —salvo en la comparación con la versión teatral de A. Camus—, solían quedar fuera de la selección anual, pero se veían en parte o en su complementariedad, en los Ciclos Extraordinarios.

<sup>82</sup> Pero es evidente la calidad —especialmente en el tema de la construcción de la tumba y las creencias de los egipcios—, e información que el film presta. El comentario de Solomon (2002: 264-265) es, como siempre, clarificador, sobre todo por lo que respecta a los guionistas (entre ellos, el gran novelista William Faulkner), y el barco solar o la tumba del hijo de Keops. Otras, como *El valle de los reyes* (R. Pirosh, 1954) dan mucho menos juego, o se escapan (*La momia*) del interés científico.

<sup>83</sup> Aunque ahora no vamos a detenernos en ello, apuntamos un gesto que permite la interrogación y la inquisición más científica dentro de las costumbres judías. Un detalle que no se explica pero que se puede rastrear o explicar ampliando la transversalidad de la información filológica clásica. En cada ocasión en que Judá entra en su casa, desde el patio interior hasta la propia morada, pasa su mano por el símbolo religioso que marca el punto de acceso al habitáculo en el que se contiene el rollo sagrado que debe existir en cada casa: es la separación de los mundos, privado y público, en cada uno de los cuales Dios acompaña de una u otra forma a sus habitantes. Cuando vuelve después de galeras y la zona está abandonada, cubierta de hojas y suciedad, el fragmento cincelado que custodia el documento sagrado está roto. Judá coloca la parte quebrada, dejando ya visible el candelabro de los 7 brazos, toca el punto sagrado y besa de nuevo sus dedos. El rito de la *mezuzá* —dintel de la puerta— se ha cumplido: un escriba (*sofer*) ha copiado las palabras del rezo que deben guardarse en esta especie de sagrario judío —son las cajitas o recipientes que contienen el complejo escrito, que ha sido redactado con un cumplimiento normativo muy estricto—, y que debe existir en tal ubicación en

como la monumental, en todos los sentidos, *Los diez mandamientos* arrastran, sin defraudar. En los demás, salvo excepciones puntuales o secuencias coyunturales, es a veces difícil conseguir despertar el interés de los nuevos espectadores, aunque haya tres films, algo más conocidos y significativos, que suelen servir de ejemplo por lo conocido de su temática, que no de su producción fílmica, que se pueden utilizar, como hemos hecho ocasionalmente, aunque puedan escapar de la información histórico-literaria de los cursos básicos. En cualquier caso, seducen poco al espectador actual, salvo en alguna escena aislada. Se trata de:

- *Sansón y Dalila*, con un Victor Mature de protagonista, nada brillante actor como ya se vio en *Anibal* y de muy poco atractivo para los gustos actuales, que deja un cierto recuerdo por los sugestivos atavíos de la sensual y bella Hedy Lamarr, que son un claro antecedente de la riqueza que luego desplegará *Cleopatra*<sup>84</sup>.
- Pese a su sobrio tono habitual, tampoco Gregory Peck convenció del todo en su rey David (*David y Bathsheba*, 1951); la culpa de su pecado sexual, que lamenta a lo largo de gran parte de su film, queda un tanto lejana para la comprensión de los espectadores actuales acostumbrados a una libertad sexual menos restrictiva que la impuesta por Jahvé; y la cinta, como Solomon resume con su habitual perspicacia (p. 185), resulta «monótona» «hasta llegar al climax religioso».
- En la tercera en discordia, *Salomón y la reina de Saba*, con un cierto morbo por la muerte sorpresiva del protagonista inicial (Tyronne Power), y el atractivo de haber sido rodada en España –lo cual tampoco decanta mucho la elección–, el tema de los amores más o menos impíos, las recriminaciones divinas, peleas fratricidas y un perdón con castigo –la reina debe volver a su reino, convertida, eso sí, al judaísmo, pero sin quedarse con el rey–, no termina de cuajar. Un desarrollo bastante bien llevado, aunque ocasional, como la famosa batalla de los espejos contra los egipcios, no puede salvar un film. Solomon (2002: 190) hace un espléndido resumen de la problemática de esas producciones, en sí y para enganchar a los destinatarios: demasiado amor y poca acción, demasiada acción y poco contenido, demasiado respeto por el relato bíblico, lo cual supone una cierta carencia de dramatismo, o demasiada libertad en la adaptación sin llegar a resultados convincentes como en este caso de *Salomón y la reina de Saba*. Quedan para la iconografía fílmica las rutilantes imágenes de Gina Lollobrigida con lo que Moix (2003: 255) bautizó como «El increíble uniforme ritual de su exótica majestad...»: una

---

todos los hogares. En el atrezzo y la dirección se ha cuidado el procedimiento y hasta la ubicación: a la derecha del que entra en la casa, que aquí es sistemáticamente Judá.

<sup>84</sup> Solomon (2002: 181) recoge que uno de sus trajes estaba confeccionado con dos mil plumas de pavo real.

elaborada (e imposible) pieza superior dorada y con los pertinentes rubíes cuyo color enlazaba con el chal, y la pieza inferior dejando al aire el ombligo/rubí y los complementarios dorados<sup>85</sup>.

En cualquier caso, lo que trata de apuntar esta breve sinopsis con la que abrimos un libro que reúne una serie de trabajos sobre varias y muy diferentes producciones de la Antigüedad clásica, es que en el panorama de ese género que definimos como «de romanos»<sup>86</sup> cabe casi todo el espectro de esa serie de films que, teniendo por centro cualquier tema que roce la historia o la cultura greco-romana, llegan incluso a la bizantina –con las peleas internas de la corte de Justiniano y su bella esposa, Teodora (1953)<sup>87</sup>; y antes, como veíamos, las de Pulqueria y su hermano Honorio, con Atila y Marciano, de fondo–. Son films que, sin alcanzar un elevado hito artístico, aunque en el caso de *Atila* (1954) se sobrepase la media, nos ilustran, de un modo u otro, sobre esa parcela de la civilización que abarca desde Homero o los Titanes, hasta las persecuciones, con el hito previo de *Barrabas*<sup>88</sup>, o el conflicto de Atila con la personalidad de León I. También sobre las mujeres al frente de un reino<sup>89</sup>, como en el caso de Zenobia de Palmira, donde admira tanto la pobreza

<sup>85</sup> Pero tampoco se puede olvidar el terno dorado que exhibe, comparable al de Cleopatra en su entrada triunfal a Roma, o, fuera del cine clásico, al de Grace Kelly en *Atrapa a un ladrón*, de A. Hitchcock (1955).

<sup>86</sup> Cf. supra, pg. 13, n. 1; y pg. 49, n. 101.

<sup>87</sup> De la que R. de España (1997: 391-3 = 2009: 144) destaca un par de pasajes por su brillante puesta en escena: una carrera de cuadrigas entre el emperador (él representante de los azules, los nobles; y ella, la propia protagonista, de los verdes del pueblo). Y la final, cuando ella va a ser estrangulada encerrada en un cerco de lanzas. Pero también alaba el vestuario, inspirado en los extraordinarios mosaicos de Rávena, la reconstrucción del hipódromo y la música.

<sup>88</sup> Reconocemos no haber utilizado este film como objeto de análisis para nuestra docencia, por razones evidentes –en general, nada de la parte bíblica (lo que R. de España titula «Jesucristo y su tiempo»: *Rey de Reyes, La historia más grande jamás contada*): es difícil entrar en ella para un análisis como el que hemos intentado hacer o sugerir; de ahí la falta de referencia explícita a ellos–. La más clara, además de la necesidad de elegir, la diferencia entre lo que podemos conocer por las fuentes –siempre desde el «ángulo eclesialístico, más que científico» (de España, 1997: 355)–, y la realización, muy realista y bien conseguida (las condiciones de las minas o las luchas de gladiadores, más violentas que espectaculares), de R. Fleisher (1961). Pese a su loable planteamiento, más alejado de lo habitual de las concesiones espectaculares, o tal vez por eso, tampoco es un film que se vea con decantada utilidad para la didáctica clásica. Remitimos, en cualquier caso, a la positiva síntesis de R. de España (1997: 353-56, o su repetición, 2009: 159-160).

<sup>89</sup> El tema de la mujer es un problema, como bien recogen Blanchard y Shahabudin, porque el carecer prácticamente de información sobre ellas para los hechos de referencia, los creadores se ven obligados a optar o por limitarse a las hazañas masculinas, o por inventar caracteres femeninos; y a veces, como Ch. Heston comentó para el caso de Esther en *Ben-Hur*, «La chica sobra» (Comas 1997: 109). Ciertamente, el idilio parece aportar poco a la esencia del film, cuyo eje es la relación amor-odio entre los dos principales protagonistas. En estos casos –salvo el de Zenobia donde el conflicto

de resultados, en todas sus facetas<sup>90</sup>, como el desperdicio de ciertas ideas que las fuentes aportaban: la vida de la reina en la *Historia Augusta* (*HA*) ofrecía muchos datos útiles que no se han aprovechado: el poco presupuesto corre parejo con la poca imaginación y nula habilidad de sus guionistas para aprovechar las informaciones<sup>91</sup> de su biografía, y revestir el relato de la magnificencia debida. Por ejemplo, en la (triste) escena del triunfo en el que los vencidos eran exhibidos con todos los prisioneros y trofeos obtenidos. De acuerdo con el texto (T 30.24-6), las joyas y el oro que soportaba la reina en la pompa donde Aureliano la exhibió eran tantas y tales que tenía que detenerse a menudo porque no podía con su peso; un bufón, delante de ella, la ayudaba a arrastrar sus pesadas cadenas del rico metal. Aquí, en cambio, el triunfo es un paupérrimo desfile de cuatro extras que ni siquiera realzan la derrota y la figura de la humillada reina, que no aparece, siendo así que el vencido, y más una rica mujer oriental, era un elemento sustancial en tal acto –basta recordar que una de las razones del suicidio de Cleopatra fue evitar verse arrastrada en el carro del vencedor–. Nada más parlante que compararlo con cualquiera de los famosos triunfos de las grandes superproducciones (*Quo Vadis?*, o *Ben-Hur*, además del de *La caída del Imperio Romano*; y, más reciente, el detallado de César en la serie *Roma*), para sentir vergüenza por el extraño menosprecio que se ha hecho de un potencial como el que las fuentes le concedían. Sorprendentemente, las últimas líneas de su vida en la colección biográfica (*HA*), encajan perfectamente con el

---

se invierte: la invención aquí es el cónsul porque la reina sí existió, con su esposo Odenato y su hijo Vabalato de los que no hay eco en el film; la reina en una escena pretendidamente intimista con las torres de los enterramientos de los antepasados al fondo y el (presunto) palmeral dominando el espacio inmediato para evocar el nombre de la ciudad (Palmira), confiesa que «ama la vida» pero está «sola»; sí en tales momentos... – el tópico amoroso es un simple accesorio añadido.

<sup>90</sup> Incluida la paupérrima danza de la malvada de turno, que evoca con sus movimientos y sonnete musical el nombre de una de las muchachas de *Golfus de Roma*: «Tintinabula», y que apenas ofrece el erotismo pretendido moviéndose en un mínimo espacio escénico. Como en otros casos del cine menor, aquí no se puede estar totalmente de acuerdo con el siempre excelente comentario de Blanchard y Shahabudin (2011: 9): el film que vemos –aquí evidentemente no lo es tanto–, no es tampoco un producto «*carefully crafted*». Aquí se han perdido muchas y buenas ocasiones para hacer un film que habría podido, al menos, competir con otros de su índole. Aquí no hay posibilidad de aplicar la metodología y finalidad que estos autores presentaban (profundizar «en los efectos que los films crean y en las técnicas por las que tales efectos se crearon», Blanchard y Shahabudin 2011: 8). No obstante, siempre se pueden analizar temas como la esencia de la fuerza de Roma en la batalla («valor y disciplina», resume el cónsul, al que la reina condenará justamente a ver la caída de Roma, que, por supuesto, no se producirá en esta batalla); o los propios procedimientos bélicos, con la maquinaria y su uso y su adecuación aquí, para lo que está el *excursus* de los dispositivos bélicos en Amiano (23.4), entre ellos la catapulta.

<sup>91</sup> La encomiástica caracterización del autor, a través de una presunta epístola del Emperador Aureliano –*prudens in consiliis, quam constans in dispositionibus, quam erga milites gravis, quam larga, cum necessitas postulet, quam tristis, cum severitas poscat* (T 30.5)–, apenas se trasluce en el guión.

final feliz que una cinta de estas características imponía: la soberana es perdonada por el Senado romano, a petición de sus vencedores, su amante Marco Valerio, y el cónsul Marcelo –el vencedor de la batalla, que generosamente ha ayudado siempre a su colega–; y vive en una hermosa villa, de Tívoli, como especificaron en su momento las fuentes (*HA T 30.27*)<sup>92</sup>, como una auténtica matrona romana, que es a lo que apunta su actividad en la última escena de la cinta –matizada, eso sí: no hila, como las antiguas romanas, pero sí teje una corona de flores–; la esclava, sentada en el suelo, la acompaña mientras aguarda la llegada de su amado: el cónsul Valerio acude para el beso final. Un detalle sí llama la atención: de acuerdo con una de las indicaciones de la vida (30.1), y perfectamente acorde también con el carácter de la actriz que la incorpora, cuyo espectacular físico es bien conocido sobre todo por la icónica escena de la Fontana de Trevi en *La dolce vita*, la Zenobia filmica viste con frecuencia<sup>93</sup> atuendos que dejan uno de sus brazos desnudo (*brachio saepe nudo*, *T 30.14*), como las amazonas. Sin embargo, el pseudo-Polión (*HA T 15*) la pinta de tez morena y tono oscuro, ojos negros de poderosa mirada, dientes como perlas y voz clara y viril. Aquí es rubia, como lo era la actriz que la encarnaba, la sueca Anita Ekberg. Alternativamente, y esta vez con razón, la fuente la describe como una mujer muy bella, y muy culta, en la estela de Cleopatra. Otras pinceladas de la vida, si se lee con atención, ofrecen también interesantes adaptaciones a la producción –algunas se recogen, aunque sin énfasis–: a menudo iba a caballo, lo cual sí se refleja; caminaba con la infantería un trecho de tres o cuatro millas, y cazaba y bebía con los generales, aunque con moderación –en el banquete, tipo *Quo Vadis?*, el baile de la malvada de turno queda muy lejos de cualquiera de las otras coreografías que la preceden–. Lo verdaderamente inexplicable es que teniendo la opción de recrear escenas como la de ese famoso triunfo, que hasta el arte ha transmitido de diferentes modos, y con las imponentes ruinas que se han conservado, los responsables del guión y la dirección hayan dejado de lado unas posibilidades que bien gestionadas les habrían dado algo más de juego espectacular.

Dentro de la forzosa necesidad de selección, ésta que hemos elegido es una amplia gama de films que deja un cierto margen para elegir la distracción y la ilustración, y que permite, convenientemente tamizado por el docente prepara-

<sup>92</sup> Para más datos, cf. también la vida de Aureliano (33-34), del pseudo-Vopisco, donde además del tema de las impresionantes joyas se menciona la serie de lujosos carros (tres), y otros complementos. La villa a la que fue retirada, y que se alzaba cerca del muy famoso palacio de Adriano, recibió su nombre. Aquí en el film se advierte la filmación en Italia, con los pinos típicos de la zona, y la calzada por la que la reina no camina con facilidad.

<sup>93</sup> Incluso en la escena final ante el Senado. En lugar de los vestidos azules y plateados de las ocasiones precedentes, ahora el color es el negro, adecuado para la trágica situación que se recrea y que resuelve perdonándole la vida.

do, aprender, con algo más de facilidad, muchas notas de esta cultura, base de la civilización occidental, que hoy, lamentablemente se está perdiendo. Recuperarla, de alguna forma, ayudar a los encargados de difundirla, enseñar a disfrutar de los grandes momentos que las secuencias filmicas registran, con su trasfondo más o menos real o manipulado, ha sido a lo largo de los años nuestra labor docente con el tema del cine por base, desde uno u otro enfoque y práctica.

Con este tipo de bagaje, ampliado, modificado, seleccionado según el tiempo<sup>94</sup>, y continuamente analizado para mejorar sus posibilidades de discusión y comentario, abordamos la docencia transversal que las asignaturas de libre elección en la Universidad de Salamanca permitían. El sistema y la metodología empleados entonces, necesariamente ajustados al tiempo de docencia reglado, obligaba a compendiar y ejemplificar, y, sobre todo, a ofrecer pautas de análisis más que soluciones. Ni era posible un visionado completo de todos los films elegidos, si se pretendía ofrecer un comentario ilustrativo de la dualidad fuentes/adaptación y realidad histórica; ni se podía hacer siempre un mismo tipo de selección porque ello implicaba limitar las posibilidades de aproximación a distintos géneros y ambientes de los alumnos, y convenía abrir el espectro dentro de las posibilidades que ofrecía el marco utilizado. Igual sucedía cuando éste se ampliaba a los Cursos Extraordinarios, del que este volumen es un heredero y una prueba «selectiva». Como todo. En la docencia directa se insistía en ofrecer a la mente inquisitiva del alumnado unos temas que les permitiesen completar sus distintas formaciones, según la carrera que hubieran cursado y sus intereses específicos. Y en este volumen se ha pretendido elegir una variedad de enfoques que permitan a los docentes que abordan sus enseñanzas decantarse por una tipología u otra y por un tipo de film diverso e ilustrativo en su transversalidad según el tipo de alumnado al que se dirija.

En la práctica, en los análisis que hemos ido presentando a lo largo de los años, se podía elegir uno o varios films; y, dentro de las distintas orientaciones que se daba al curso —y que en el futuro pueda darse a otro—, o a la puntual explicación, a la oralidad de la exposición, la discusión y el debate o diálogo directo, se añadía la recomendación de completarlo con un análisis metodológico o la lectura de alguno de los volúmenes teóricos sobre el cine que fuera asequible y pareciera, en cada momento, más ajustado a la finalidad última del tema propuesto. Entonces había alguno; pero hoy se puede disponer de varios, de variado enfoque y fácil lectura. Un tipo «manual», como el de Rafael de España (2009), que incorpora los datos del precedente (1997), o el de Prieto Arciniega (2005), con notables diferencias

<sup>94</sup> Lamentablemente muchas cintas conocidas quedaban cada año fuera de la serie elegida. Casos como la clásica de R. Rossen sobre *Alejandro* (1956), tratada en el capítulo 1, o la serie *Masada*, las versiones recientes de *Ben-Hur* o, incluso, algunas de las que hemos comentado (*Bajo el signo de Roma; Teodora*), no siempre podían caber en el margen de los cursos.

de planteamiento y exégesis entre ambos, permiten hacerse una idea rápida y clara sobre todos los extremos que se requieren para una información directa y cómoda en la didáctica habitual; son asequibles en su lectura y ofrecen una agradable documentación, con muchos datos, fichas fílmicas e imágenes fácilmente utilizables. Y los diferentes estudios de Lillo Redonet (1994), querido discípulo y compañero, y admirable profesional, sobre todo en su estudio más general aplicado a la didáctica, resultan indispensables para ciertas explicaciones y aproximaciones. Un contrapunto mucho más lúdico e irónico<sup>95</sup>, también de lectura obligada, es la obra de Alonso et al. (2008), que utiliza un tono desenfadado para llegar mejor al público<sup>96</sup>, y cuyo texto se completa con una buena selección de ilustrativas imágenes, siempre bienvenidas para precisar o sugerir cuestiones dignas de relieve.

Obligada referencia –por su calidad, datos (incluida una muy buena selección de imágenes de distintos temas y en varias películas: triunfos; campamentos y fortalezas; batallas; incluso los rostros de los soldados que generan la idea que se pretende transmitir al receptor), crítica bibliográfica, método, variedad, cohesión y solidez crítica e informativa– es la tesis de Aguado Cantabrana (2019) sobre el ejército: *Roma victor vs Roma victrix*. Su cómoda lectura on-line, facilitando la comprensión y uso recurrente del texto, la convierten en lectura, consulta y referencia imprescindible, para quien se acerque al mundo militar romano. Es una obra que pone de relieve la adecuación y utilidad de este tipo de estudios, cuando están bien enfocados y tratados, para ampliar el conocimiento del mundo romano más allá, como el propio autor también comenta, de descubrir esos típicos errores que hacen las delicias de algunos analistas incapaces de profundizar, como Aguado hace, en las fuentes, por una parte; y, por otra, en el mensaje y recepción de las distintas obras en el público actual. El modélico volumen pone de relieve las posibilidades de estos estudios y las posibilidades que se abren con apartados y temas todavía no abordados.

Frente a este tipo de obras, próximas y fáciles de conseguir y leer, están las de los profesionales que han trabajado sobre el tema en el mundo anglosajón. Parece necesario ofrecer algún detalle para los que se aproximen por primera vez a ellos, empezando por una de las obras más sólidas y conocidas gracias a su buena y temprana traducción, la de Jon Solomon, que no tiene un foco sustancialmente didác-

<sup>95</sup> Los capítulos tienen unos títulos parlantes: «Con falditas y a lo loco»; «Un hombre de izquierdas» (*Morituri te salutant*); «Estaba cantado (*Tu quoque fili mi*, sic); «Ardió Troya, perdón Roma» (*Qualis artifex pereo*, pg. 139), que no incluye la traducción, ni la cita específica de Suetonio (N 49.1: ... *flens ad singula atque identidem dictitans: «Qualis artifex pereo!»); Sic transit gloria mundi*, «Demasiado cómodo», etc.

<sup>96</sup> No obstante, constatamos, a partir de los comentarios de los alumnos, que sus irónicas frases y sinopsis no siempre son bien recibidas.

tico, pero sí informativo; y que resulta perfecto para completar una enseñanza de altura<sup>97</sup>. Es una obra rigurosa, lúdica y crítica a la vez, que repasa los films de solera y ofrece puntos de vista críticos y desapasionados, si no necesariamente objetivos, para el lector interesado; sin ironías innecesarias y con finos toques calificativos, es un modelo de análisis de prácticamente todos los films importantes, y un prototipo para trabajar por parte de los investigadores que, sin tantos conocimientos globales y específicos como el autor, nos acercamos a una parcela de la materia que él sí domina tratando de bucear en ella, desde nuestro ángulo filológico-histórico-literario.

Hay, además, una serie de volúmenes especialmente interesantes y útiles que siguen su estela, con diferentes enfoques, ofreciendo amplios análisis de distintos planteamientos que ponen de relieve temas, estructuras, encuadres y situaciones en la época en que las cintas fueron concebidas, o la importancia de detalles aparentemente nimios, y, sin embargo, notablemente significativos<sup>98</sup>, dentro del marco general de la caracterización de los personajes y la ideología del film. Selectivamente, se pueden citar algunos, en nuestra modesta opinión especialmente relevantes, subrayando de entrada la dedicación de sus autores a la materia –casi todos tienen más de un volumen dedicado a ella–. Su contribución teórica a la definición de género es notable; y, como en el caso de Winkler, la perfecta simbiosis que puede establecerse entre los films, su estudio, y la filología clásica, con sus técnicas de investigación y trabajo<sup>99</sup>, lo hacen de consulta obligada para quien se acerca a esta tarea. Lo cual no impide su aproximación –y en su caso el de sus colaboradores en el volumen colectivo que editó–, a la tradición y recepción de lo clásico en posteriores y más actuales films. Destacamos a título de ejemplo, tal vez por la calidad del producto original analizado y por la brillantez de su estudio, el que él mismo llevó a cabo sobre la figura y las características del protagonista, Ethan Edwards, en el wes-

<sup>97</sup> Rotunda es la síntesis de J. Clauss (1992) sobre su importancia como pionero, «[...] an annotated overview of the various types of films on ancient topics that have been shown throughout the past century».

<sup>98</sup> A título ilustrativo (Blanshard-Shahabudin, 2011: 47-8), el tipo de vestuario contrastado que se utiliza para Popea y Ligia en *Quo Vadis?* El matiz del tejido y el distinto tono del color resultan determinantes para la caracterización de cada una. El análisis de escenas y temas clave resultan de una riqueza informativa concluyente.

<sup>99</sup> La versatilidad de sus trabajos, con un punto siempre de coincidencia –originalidad y visualidad emocional– lo colocan a la cabeza de los investigadores sobre el tema, en especial por su relación profunda con la propia filología, aunque no tenga la focalización estricta o sustancialmente didáctica que Silveira Cyrino (2005) exhibía en *Big Screen Rome*. Véase su interesante y clarificadora obra sobre el saludo romano (2009) y el papel del cine en su representación; y la recensión de M. Borg (2009): La idea de Winkler es que el cine presenta a sus espectadores una «historia irreal», cuya paradoja no les resulta discernible. Para él, la aceptación de la veracidad histórica del saludo romano en el cine es un ejemplo de «ficción potente» que supera a la «historia real».

tern clásico de John Ford, *The Searchers*<sup>100</sup>: «modern reincarnation of the archetypal mythic and tragic hero» (188). Por lo demás, la importancia de su contribución, más allá del elevado número de estudios (libros) que ha dedicado al tema<sup>101</sup>, radica en su defensa cerrada de la notable adecuación de las técnicas y procedimientos de investigación en la Filología Clásica, susceptibles de ser aplicadas, más allá de la propia comparación y análisis de los trabajos elegidos, a los films correspondientes. La multidisciplinariedad de la filología resaltaba Mackinnon (1992: 424), ayuda a abrirse a toda una serie de metodologías en este tipo de nuevos estudios. Sobre todo, parece que nos ayuda su aplicación de la tradición: toda la serie de emociones que antes se analizaban retóricamente, con Aristóteles de fondo, hoy son susceptibles de ser descubiertas en las pantallas<sup>102</sup>. No es casualidad que este movimiento que, desde distintos ángulos estudia y utiliza el cine en relación con nuestro pasado clásico, coincida con el brillante análisis de obras que estudian los gestos y las propias emociones ilustradas o contenidas en ellos. Volveremos a él con frecuencia, como al resto, pero dejamos constancia de que las citas que hayamos podido incluir de modo específico siempre son menos sustanciales que la ilustración profunda y amplia que su lectura proporciona en todos los niveles y ámbitos.

Otros volúmenes muy útiles y dignos de atención son, en primer término, el emblemático de Alastair J.L. Blanshard, y Kim Shahabudin (2013), un modelo de competencia y rigor: diez distintos films, situados en su contexto y con el análisis de escenas clave, que ilustran sobre un contenido, pero, al tiempo, apuntan un modo de acercamiento al género. El de María Wyke (1997), muy interesante por el cuidado metodológico para el análisis de la historia clásica en el cine que muestra, y el tema del espectáculo en el propio espectáculo que estudia –entre otros, el de la seducción y la conquista, con *Cleopatra*; el de la persecución y el exceso con Nerón (*Quo Vadis?*); el de los pecados de Pompeya, o *sensu contrario*, el de la fortaleza del

<sup>100</sup> «Tragic Features in John Ford's *The Searchers*» (1991) –aquí fue conocida como *Centauros del Desierto*–, con una soberbia interpretación de su protagonista (J. Wayne), el actor habitual en el registro fordiano, presidiendo un elenco tradicional en sus obras, aunque ésta, además, pase por ser la cumbre del western. A título de información rápida puede verse la síntesis de Clauss (1992) que destaca este trabajo por encima de las otras 11 contribuciones restantes del libro («By far the best paper in the collection to my mind is that by the editor»).

<sup>101</sup> Resulta especialmente ilustrativa la lectura de Lillo Redonet (2019: 93-98) sobre este autor y su obra sobre *Troya*. Conviene leer con cierto detalle sus comentarios porque, además de la información, traslucen una metodología que, sin que podamos alcanzar su nivel, en unos primeros momentos puede ayudar a enfocar el análisis de los films en la práctica didáctica. Por ej., en el capítulo 9, cuando analiza la caída de Troya, con la *Eneida* de fondo, y otras producciones que no tienen por centro al mundo clásico, como *Salvar al soldado Ryan* o *El Señor de los Anillos*. O el siguiente, firmado por el pionero Jon Solomon, con la *Iliada* por centro («Homer's *Iliad* in Popular Culture: The Roads to *Troy*», 234-254).

<sup>102</sup> Para la brillante y novedosa aproximación al tema, Winkler, 2017 b.

cuerpo político de Roma, con *Espartaco*—. Además, ofrece a modo de introducción dos capítulos teóricos<sup>103</sup>, antes de definir el propósito del libro: explorar a través de algunas de las representaciones filmicas, con su «variedad y discontinuidad», el lugar que ocupa la Antigüedad en la cultura de masas del s. xx (1997: 33). La dinámica de esa relación entre el pasado y el presente ofrece variadas lecturas a un muy variado público. A su vez, el de Mónica Silveira Cyrino (2009) plantea una visión muy didáctica (se reinventa, se analiza, se explora), de algunos films muy clásicos y muy vinculados, unos, de tono religioso, a la épica americana de 1950 (*Quo Vadis?*, *The Robe*; *Ben-Hur*); otros, de la década de los 60 (*Espartaco* y *Cleopatra*), que dejan de lado el problema religioso para centrarse en el conflicto entre libertad personal y autoridad tradicional (pg. 3); un bloque dedicado al humor, del que aquí hemos elegido *Golfus de Roma* para sugerir un nuevo campo de trabajo; y, finalmente, el retorno a la épica con *Gladiator*. Espléndidos comentarios todos con distintas aproximaciones metodológicas y diferentes selecciones en el material, que siempre completan las informaciones de sus pares y las ya bien conocidas de las más conocidas producciones, dramáticas, o cómicas. La inversión de este mundo respecto al serio y épico de los grandes y conocidos films clásicos resulta un extraordinario método de aproximación para el alumnado de hoy a la Grecia o Roma clásicas.

Algunas características particulares, y muy interesantes en estos momentos, porque prestan gran atención al uso que del espectáculo llegó a hacer éste en su propio beneficio<sup>104</sup>, ofrece el de E. Elena Theodorakopoulos (2010), centrado sólo en el Imperio. Es una aplicación, resumimos, de la concepción que tenía Cómodo en *Gladiator*: frente a la sobria práctica de su filósofo padre, en su opinión «al público había que darle espectáculos[...]». De ahí, en antítesis, la increpación de Máximo, harto de sangre y muerte, a los espectadores, «¿Es eso lo que queráis?», grita en la arena mirando al público que vocifera su nombre; como la autora defiende, el Imperio Romano se retrata (realistamente o no), como un «espectáculo que divierte», finalidad en la que acaba por no tener éxito. Es, en el fondo, la demostración de *Gladiator*. Una duda metodológica que el libro planteaba, y que se resuelve a favor del propio espectáculo, es si éste resta interés e ilación a la propia narrativa o no. Pero, como la ensayista concluye, y sintetiza su recensor «el espectáculo se ha

<sup>103</sup> Ancient Rome, Cinema and History (1-13); Projecting Ancient Rome (14-33).

<sup>104</sup> Frente a la idea de que el espectáculo inserto en el film puede perjudicar la ilación narrativa de éste, lo cierto es que éste se ha usado con habilidad para enfatizar el propio relato, sin diluirlo. Lo que subrayan es el valor de unos individuos que, enfrentándose a veces a él, acaban por rechazar su maldad, huyendo de su dominio. Es la retirada de M. Vinicio en *Quo Vadis?* —un film que no es estudiado, precisamente en el volumen—, con los suyos, a Sicilia (se infiere), donde tiene sus propiedades (infra). En el de *Gladiator*, más amargamente, la retirada es absoluta: es la propia muerte del protagonista.

utilizado inteligentemente para promover la narración en lugar de suspenderla o impedirarla». Un detalle adicional en el que, aunque la autora no entra en ello, algunos de estos films enlazan con los parámetros del mejor, más épico y trágico, cine del oeste americano, es, en un caso, en la separación o retirada del héroe del mundo «civilizado»<sup>105</sup>, del que por razones diversas no quiere ya formar parte; en otro, del propio espectáculo. Como ya *Quo Vadis?* mostraba en su final —éste muy sereno y feliz—, la familia (Vinicio, Ligia, el niño Tarsicio y el gigante Ursus), se aleja lentamente de Roma en un carromato —salvo el antiguo legado, que, manteniendo su idiosincrasia masculina, militar y triunfadora, cabalga a su lado—, dejando fuera de su vida lo que simbolizan las legiones que pasan con Galba, y los placeres y problemas de la *Vrbs*, a la que éstas se dirigen. No es casualidad que algo parejo ocurra con Marco Águila y su ex esclavo Esca, en *La legión del águila*; y con *Centurión*, cuyo protagonista llega medio muerto a casa de la «bruja» que les había salvado la vida, con la que (sin duda) compartirá el resto de su existencia en una cabaña junto al río. Nosotros insistiremos en el recurso que Calpurnia, la esposa de César, aplicará muy bien, de acuerdo con las órdenes de Manckiewicz, cuando acepta la tragedia a la que se va a ver sometido su marido: ella cierra la puerta tras sí al retirarse de la zona política donde están él y los conjurados, cuando el gran César, movido por Décimo Bruto, se niega a hacerle caso en sus premoniciones, y se niega a quedarse en casa sin acudir al Senado. El símbolo filmico es parlante.

Y, por último, por supuesto, el de Martin M. Winkler (2012), un gran conocedor de la Antigüedad, como veíamos, e ilustran sus varias obras: sobre el mito, *Es-partaco*, *Troya* y sus ecos; o *Gladiator*, cuyos dos propósitos principales aquí suscribimos y compartimos: primero, la proximidad de los films a los textos y, por tanto, la posibilidad de que sean sometidos a un «close analysis that classical philologists are trained to carry out». Segundo, que no solo los films pueden ser analizados utilizando las herramientas clásicas de la investigación de nuestra filología, sino que con frecuencia estos muestran una continuidad notable con los temas y contenidos de la literatura clásica. Lo único que, a título personal, lamentamos es no haber podido encontrar, dentro de este espléndido bloque de lectura obligada —novedoso en sus distintos planteamientos y profundo en sus diferentes análisis—, algún trabajo específico sobre la materia que nos ha ocupado en la visión de la muerte de César, en el estudio que cierra este volumen.

De hecho, nuestro bosquejo en él ha procurado ser algo innovador al insistir siempre en el fondo filológico del que arrancan las cintas, o los textos previos sobre

<sup>105</sup> Como veíamos en el caso de *The Searchers* (supra). Es un perfecto ejemplo de esa separación del protagonista del mundo familiar y amable; él, cuando se cierre la puerta, quedará con el desierto al fondo, solo y sin misión ya en la vida.

los que estos se basan, como el denso, profundo y mucho más que sugestivo de Shakespeare. El cometido de esta serie de contribuciones varias, en la línea de esa aplicación filológico-literaria e histórica al estudio fílmico, radicaba en apuntar aspectos que no se habían podido ver en los análisis tradicionales, porque no era ésa su tarea ni su finalidad. El primer y lejano paso, como apuntábamos, lo dimos utilizando la base que las asignaturas de libre elección de la Universidad ponían a disposición nuestra y de los alumnos; eran pocos (puesto que había un obligado límite de asistentes por razones didácticas), y debían tener interés por el cine, además de por Roma o Grecia. La enseñanza en tal intercambio de preguntas, respuestas, conocimientos y dudas, se convirtió en un placer recíproco, y generó, por ambas partes, un aprendizaje fructífero y contagioso. Una serie de *Cursos Extraordinarios* completaron el espectro en diferentes sesiones y con distintos ponentes que enriquecieron la visión de las películas, y dejaron el listón de su análisis siempre tan alto como incompleto. Siempre se quería más. Pero, teníamos muchos límites, empezando por nuestros propios conocimientos. No obstante, confirmando el aserto de Blanchard y Shahabudin, que fijaban a partir de *Gladiator* un resurgimiento del interés por el mundo clásico, el atractivo que ese espacio y ámbito —demasiado desconocidos para los jóvenes de hoy— ofrecía a estas nuevas generaciones, si se les presentaba un buen debate, prendió en esos estudiantes que año tras año demandaban la clase o el ciclo pertinente. En él se trabajaron, desde distintos enfoques, productos cinematográficos, puramente dramáticos o de rabiosa actualidad —como el manga japonés en el que nos introdujo, en una profunda inmersión, nuestro habitual colaborador Isaac Pérez Hernández, lamentablemente hoy ausente de la selección que en este momento presentamos—, las series espectaculares o las muchas más simples de las que hemos hablado. La pandemia puso un final brusco a este tipo de trabajo que decidimos sustituir por estas páginas que, como es evidente, quedan cortas para ilustrar todo el trabajo realizado a lo largo del tiempo, pero no para sugerir métodos, formas de análisis y carencias que nuevas aproximaciones podrían corregir. En ello confiamos.

Ciertamente, este libro, que ha visto la luz después de otros que se concibieron después, demuestra con su variedad temática de fondo —cine en gran pantalla, series (de cierta calidad, evidentemente<sup>106</sup>), cómic o teatro<sup>107</sup>—, y originalidad de

<sup>106</sup> Evitamos conscientemente tener que apuntar alguna que no cubría las expectativas de mínima calidad ni aportación histórica para considerarla digna de figurar entre los objetivos de los trabajos y textos analizados en esa etapa universitaria.

<sup>107</sup> El caso paradigmático de *Calígula* (A. Camus, 1944), sobre la que precisamente trabajó Federico Pedreira Nores; o la menos conocida, *Las monedas de Heliogábalo* de Marcial Suarez (1965), que aborda, en un contexto de crímenes y situaciones un tanto surrealistas (colección de pájaros, especialmente faisanes; los cristianos que, según el emperador, siembran el caos; la mentira del amor),

enfoques, la riqueza que el método posee en sí, y cómo se convierte, en manos de especialistas, siempre sólidos en sus conocimientos y siempre volcados en el interés por la didáctica de sus alumnos, en un perfecto instrumento docente. No hay ninguna temática en él que haya sido tratada por nuestro compañero Quiroga Puertas en el estudio (2014)<sup>108</sup> que precedió al nuestro; ni *stricto sensu* por la muy completa y anterior de Blanshard-Shahabudin (2011)<sup>109</sup>. Y sus fórmulas, tanto temáticas, cuanto analíticas, ilustran, a la vez que dejan mucho margen a la discusión y a nuevas aproximaciones en futuros volúmenes o Cursos; o a ambas cosas, en posible sucesión inversa. Realmente, los autores cuyos trabajos recogemos aquí han tenido absoluta libertad de elección y ello ha permitido una variedad y unos enfoques más originales que los que podrían haber respondido a unas directrices emanadas de los editores. Es algo que se pone de relieve con el original trabajo de Silvia Martínez Recio sobre los *genera* oratorios y su aplicación en la pantalla. Para los alumnos siempre ha sido difícil entender la retórica, porque casi siempre se les ha explicado partiendo de una *elocutio* que centraba en las figuras y su aplicación su éxito; pero un análisis como el que ella aborda permite aproximarse a ese campo desde una perspectiva casi lúdica. Y, a partir de ese punto, es más fácil afrontar y entender, por un lado, la teoría –hoy empiezan a analizarse los textos clásicos a partir de la visualidad en una peculiar conjunción entre la narratología y la presencia del Hollywood clásico<sup>110</sup>–; y, por otro, la práctica, que dominó gran parte de la producción literaria de Roma que nos ha llegado, sobre todo en dos de sus géneros principales, la propia oratoria y la historiografía, donde, salvo en los brevariarios y en gran medida en la biografía, sus preceptos reinan en los principales historiadores. La amplia bibliografía que acompaña estudios dedicados a esta dualidad «Texto e imagen», que en esta nueva etapa de la investigación presenta buenos resultados en sus propios análisis y una notable información sobre los trabajos previos o comple-

---

el carácter de la tiranía: el poder absoluto del enloquecido joven que pone de relieve que, en efecto, «el Imperio está perdido».

<sup>108</sup> El primero de los trabajos de la obra que plantea un plan docente en relación a una película (J. Dassin, *Fedra* y las dos de Eurípides, aunque no se conserve una), con un desarrollo adecuado de la actividad en el aula, es el de Maila G<sup>a</sup> Amorós (Quiroga, 2014: 43-51).

<sup>109</sup> Sólo el caso del capítulo V, «Greek History on Screen: *The 300 Spartans* (1962) –en España se tituló *El león de Esparta*–, sobre el film del gran Rudolf Maté, de 1962, roza colateralmente uno de los trabajos.

<sup>110</sup> Un buen ejemplo es la obra sobre Tácito de Ph. Wadell (2020), cuyo interés, entre otros varios aspectos de pareja novedad (voces, transiciones y conexiones; no resulta extraño que se recurra a efectos de cámara como los que utilizaba un joven O. Welles en *El tercer hombre*), se concentra en el análisis de los personajes, especialmente los del círculo imperial, a partir de su representación y perspectiva visual. Es la focalización de la cámara sobre los actores.

mentarios, como sus críticos apuntan<sup>111</sup>, completa bien el panorama informativo, que era nuestra prioridad de cara al uso que se puede dar de estos trabajos por los destinatarios a los que nos dirigimos.

Es evidente que, aunque hay un buen elenco de profesionales al que deberemos reconocimiento eterno por su contribución a nuestros Ciclos, con mucha frecuencia desinteresada y generosamente, nuestro agradecimiento mayor es para los protagonistas específicos de este trabajo, los autores de los capítulos del volumen; si bien su número es más reducido de lo que todo el conjunto ha ido destacando a lo largo de estos años, el valor de su representatividad está fuera de toda duda.

El volumen se ha dividido en dos partes para intentar reflejar mejor el carácter de sus trabajos y el general de la obra. En la primera, hemos optado por la diversidad, temática y de perspectivas. En ella hemos tenido la suerte de contar con alguien tan experimentado en estas lides como el profesor Fernando Lillo Redonet, de sobra conocido por sus trabajos de toda índole, vinculados sustancialmente a la docencia, y cuyo estudio hoy aquí ha estado dedicado al cine de Grecia. Nos resultaría imposible hacerle justicia y enumerar, siquiera enumerativamente, sus numerosas contribuciones a la materia. Ha publicado libros, originales y oportunos, porque ha aprovechado el tirón de las proyecciones y el interés del alumnado. Ha dado charlas y conferencias en distintos ámbitos, entre ellos nuestros Ciclos, incluido el último (2019), en el que su contribución se centró en un tema hoy muy de actualidad, tristemente, la contraposición *Judíos y romanos en la pantalla*. Por suerte, en ella incluyó dos bloques que, salvo en otra contribución personal en uno de los ciclos, habría quedado sin reflejo ni estudio: el comentario sobre la gran serie *Anno Domini*, vinculada a Suetonio, Tácito y el Nuevo Testamento; y la de *Masada*, el último bastión judío frente a la poderosa Roma, hoy punto turístico de primer orden, además de punto patriótico por excelencia. Ha ejercido de maestro de ceremonias en múltiples eventos que ha organizado él o en los que ha participado para deleite y aprendizaje de sus alumnos, y nuestro. Nosotros, tal vez por su vinculación a nuestra Universidad desde su etapa formativa en Salamanca, hemos tenido la gran suerte de contar con su presencia y su magisterio directo y pródigo en información, además de muy empático, en varios de estos Cursos Extraordinarios, en los que su contribución ha sido siempre un éxito. Lo único que lamentamos es no haber podido incluir todas esas colaboraciones<sup>112</sup> en este volumen para haber

<sup>111</sup> Así Valeva (2012) a propósito de L. Belloni et al., eds. (2010), a partir de las conferencias impartidas en Trento sobre «Text and Images in Greece and Rome».

<sup>112</sup> Una ausencia especialmente lamentable por la originalidad y la proximidad del tema a la juventud es la de Isaac Pérez Hernández, asiduo colaborador nuestro en todos los ámbitos, cuyo trabajo de Fin de Máster en la convocatoria de 2014-5 versó sobre «*La Roma eterna en los videojuegos: didáctica y tradición clásica*».

enriquecido el texto, como se enriquecieron esos Cursos a los que el COVID, puso brusco punto final. Hasta el momento<sup>113</sup>. No es pues necesario detenerse en su bien conocida y reconocida personalidad, pero sí conviene destacar sus méritos y comenzar por él nuestra serie, interminable por lo demás, de agradecimientos.

*Stricto sensu* estos debían empezar por la primera persona que confió en nuestra sistemática para aproximarse al estudio de los films dentro del marco reglado y oficial de un Máster y a quien nunca agradeceremos bastante la confianza, primero, y la colaboración después: la Prof.<sup>a</sup> Silvia Martínez Recio, como veíamos arriba, ha hecho gala en estas líneas, una vez más, de su competencia y capacidad didáctica. Como alumna del Master Universitario de Pedagogía de Enseñanza Secundaria y Bachillerato del Dpto. de Filología Clásica e Indoeuropeo de la Universidad de Salamanca, en la convocatoria del 2011-12, abordó un trabajo muy interesante sobre César y Augusto, al que el nuestro de la segunda parte debe sin duda mucho. Se titulaba, recogiendo todas nuestras ideas al respecto, «*Una nueva didáctica: La figura de Julio César y sus adaptaciones filmicas. Del texto a la imagen y de la imagen al texto*». Con él se inició este tipo de análisis, cuidados y filológica e históricamente sólidos, que suponen un dominio del texto clásico, muchas horas de revisión filmica, y bastantes de comprobación científica de la información utilizada por los films, en el guión, o en el atrezzo. También tuvimos la suerte de contar con ella en este último ciclo, donde se decantó por ampliar el espectro que la había ceñido al dictador en su comentario precedente, contraponiendo desde diversos ángulos la figura de César y la de su sobrino nieto, en un análisis personal y familiar contrapuesto: el factor físico-psicológico en el ascenso al poder y en los diferentes componentes humanos de ambas figuras. Curiosamente, pero haciendo gala de imaginación y capacidad de sugerencia, en esta colaboración del volumen ha roto con su propia tradición, en la que no quería encorsetarse, para abordar un tema novedoso y muy productivo, como apuntábamos antes: los tres géneros retórico-oratorios (el *genus deliberatiuum*, el *demonstratiuum* y el *iudiciale*), tal y como aparecen en la pantalla, mostrando a los alumnos de Segundo Curso de Bachillerato en qué circunstancias se pronunciaban cada uno de ellos y cuáles eran sus características. Ahí aparece desde la *Lex Gabinia* con la propuesta de entrega del poder a Pompeyo para acabar con los piratas, a la *Segunda Filípica* de Cicerón contra Antonio. Se evoca el discurso

<sup>113</sup> Nuestro último curso (*La Antigüedad en las TICs. Textos y contextos clásicos y su aplicación en el «cine de romanos», la literatura, la música y el cómic*), se celebró en los últimos días de enero de 2019. Contó con dieciséis ponentes, entre ellos Silvia Martínez, y Fernando Lillo Redonet, además de Isabel Gómez Santamaría, Federico Pedreira e Isaac Pérez Hernández, y otros tantos docentes que hablaron desde diversos ángulos: desde la ópera («Electra en la ópera y el cine»), o la música (el *Edipo rey*, de Stravinsky, por J. Hernández Lobato), a la manipulación informativa en la historia (*Agora*, Oscar Prieto); o los Sasánidas, por M. Ángel Andrés Toledo.

fúnebre de César a su esposa, y su tía Julia y se introducen elementos literarios —el de S. Posteguillo, *Roma soy yo*, sobre César (infra), por ejemplo; y *El derecho de los lobos*, de Stefano De Bellis y Edgardo Fiorillo, con un proceso judicial, que completan el análisis fílmico. Ciertamente que ha dejado todavía mucho campo para poder abordar otros trabajos complementarios. Pero en sus páginas ha abierto un camino original y, como siempre, discretamente sólido, que ella, o cualquier discípulo puede seguir. De hecho, tras aquél primer trabajo suyo, otros compañeros posteriormente siguieron su estela en trabajos de Fin de Máster<sup>114</sup>. Aunque no todos continuaron su colaboración en esos Cursos de Formación Permanente, donde con variedad y riqueza de enfoques hicimos llegar al alumnado de nuestra Universidad, especialmente, una nueva forma de ver las «películas de romanos» y aprender, sí lo hizo Isaac Pérez Hernández que, en ese último Curso se decantó por uno de los temas más atractivos para el público actual, el triunfo; un tema espectacular que las producciones —salvo penosas excepciones como el caso de Zenobia que veíamos antes—, miman por su rendimiento impresivo de cara a los espectadores: desde el espléndido de *Quo Vadis?*, con una muy joven Sofía Loren perdida entre la masa, como la propia protagonista, pero muchos detalles muy adecuados para el conocimiento didáctico, a las grandes superproducciones, como *Ben-Hur*, con un pormenor que evoca la información de Livio a propósito de Paulo Emilio en su trágico desfile, tras el éxito obtenido en Pidna: el gran personaje perdió a los dos hijos que le restaban y que, como indica el paduano, lo habrían acompañado en el carro triunfal (*AVC* 45.40.8) como Judá acompaña a Quinto Arrio en el suyo. Y, por supuesto, su recreación en las series de TV (*Roma*), que ofrecen los detalles del de César sobre Vercingetorix con bastante fidelidad, como veremos luego.

Lamentablemente, dos brillantes alumnos que también participaron en ese último encuentro, canto del cisne de nuestra aportación didáctica en la Innovación Docente, no han podido participar en el volumen presente; dejamos constancia breve de su colaboración: Ibor Blázquez, que aplicó a esta perspectiva fílmica en una de sus varias aristas (había, y hay, casi infinitas), una materia de gran predicamento en la actualidad, cual es la alteridad y la figura y la concepción del «otro»; la cuestión había sido objetivo central del Máster de Investigación, especialmente vinculado por nuestra parte a la Historiografía, que habíamos desarrollado en varios cursos. Ahora, dedicado a la incipiente etapa del poder imperial, en la dinastía Julio-Claudia se decantó por la importancia de un nombre, y concluyó con la simulación y el ejercicio real del poder, pasando por esa visión de la alternativa

<sup>114</sup> Hubo otros trabajos también de Máster, como los de Estela Bartolomé, «*Nihil novum sub sole*. La didáctica del poder político en las películas de romanos»; o el de Laura Oliver Sánchez, «*Curiositas nihil recusat*. El cine como motor y recurso didáctico para la enseñanza de la lengua y cultura latinas»; pero sus autores no volvieron a trabajar en estos Ciclos porque sus intereses inmediatos eran otros.

(disyuntiva, azar y fortuna, privilegio, tradición e innovación). El segundo, un recién incorporado a las tareas docentes, fue Rodrigo Río, (del IES Maestro Haedo en Zamora), que se ajustó a la tradición más conocida del panorama griego: la personalidad de Hércules. Recordamos con afecto y gratitud ambas aportaciones, que fueron muy valoradas.

En cambio, sí han participado en el volumen otros tres antiguos alumnos que, además, han sido colaboradores asiduos desde que iniciamos este tipo de estudios; cronológicamente, el primero fue Héctor Arroyo, que comenzó asistiendo a la asignatura de Libre elección con algo de duda, y con menos interés del que acabó poniendo en su desarrollo: cambió radicalmente cuando el paso del tiempo le demostró las ventajas del sistema de aprendizaje que, en sus varias contribuciones, él vinculó con frecuencia, en uno u otro ángulo, al ejército. Hoy ha salido un tanto de su habitual enfoque para ofrecer en estas páginas una muestra más de su decantación por la filología, el interés por el alumno receptor y, al tiempo, estudioso del tema propuesto, y la actualidad de sus planteamientos metodológicos. Su original enfoque mantiene el eco de la Roma militarizada, como demuestra el título del capítulo («*Roma Vitrix*»<sup>115</sup>), y como clamaba en *Gladiator* su protagonista); el trabajo mantiene el apoyo de este film y *La legión del águila*, con escenas y pasajes concretos, aportando, además, una aplicación diferente para la enseñanza de la Lengua Latina, a través del conocido método inductivo-contextual *Lingua latīna per sē illūstrāta*.

El segundo de ellos, Guillermo Aprile, inició su andadura en nuestra Universidad con un máster sobre la Historiografía: al terminar la primera clase –permítanme la confidencia– solicitó hacer una tesis sobre Alejandro Magno. Fue una decisión que ha marcado toda su carrera investigadora. Su trabajo doctoral fue brillante e innovador en el enfoque, en los análisis de los textos, y, como no podía ser menos, en las conclusiones. A partir de ese momento ha sido colaborador habitual de los distintos bloques de trabajo organizados en esta doble materia: la investigación, en un tipo de Cursos, con diferentes Ponencias y comunicaciones, en nuestra Universidad, en otras españolas y en varios foros internacionales; y, por otro, en la didáctica cinematográfica con una figura tan emblemática como el gran macedonio por protagonista habitual. En este capítulo que incluimos aquí ha analizado las

<sup>115</sup> Un reciente trabajo de Oscar Aguado Cantabrana (2019), muy bien documentado y minucioso, que repasa el tema de la maquinaria militar romana («una fuerza altamente organizada, rigurosamente profesional y brutalmente disciplinada», en palabras de Goldsworthy (2003: 7), aplicándolo a un acotado grupo de películas y series televisivas (entre el 2000 y 2016; y entre el s. I a.C., y el II d.C.; para su detalle, cf. n. 9, pg. 17 y 47), utiliza el título, aclarando el «error» del general Máximo en *Gladiator* que plantea una inadecuada concordancia entre el sustantivo (fem.) y el adjetivo (masc.). El resultado, rectificando tal error, es la primera parte del título de la tesis: *Roma victor vs. Roma victrix*.

posibilidades didácticas de dos films dedicados al gran conquistador: la clásica de Robert Rossen *Alexander The Great* (1959), no demasiado conocida hoy, salvo por los especialistas; y la moderna de Oliver Stone, *Alexander* (2004). Las películas son estudiadas desde una doble perspectiva: como recursos que permiten ilustrar la enseñanza de cuestiones históricas, literarias o materiales del mundo grecorromano; y como productos culturales en sí mismos, poniendo énfasis así en las múltiples recepciones del mundo antiguo del mito de una personalidad irrepetible. Además, se demuestra cómo el diálogo permanente que, en los textos antiguos, existe entre la figura de Alejandro y la Roma imperial continúa, por medios diferentes también en el cine. Debido a la amplitud del material, la investigación se ha concentrado en dos aspectos especialmente centrales en la vida del personaje, tratados en detalle por las dos proyecciones: su infancia y juventud –lo que le permite hablar de su padre Filipo II, de su formación por Aristóteles, del grupo de amigos y sus relaciones con Hefestión, o Clito, etc.); y, lógicamente, de sus campañas bélicas, en especialmente la representación de los combates y del enemigo persa. El tema de la doble espectacularidad –captación y representación– es también fundamental y de muy atractiva lectura.

Por último, dentro de este primer bloque, la colaboración de otro brillante ex alumno, hoy joven docente y notable investigador, Federico Pedreira, nos permite abordar una faceta que no ha sido muy tratada salvo en su ámbito más trágico: el teatro. El autor, como ya dijimos, ya utilizó la obra de Camus sobre *Calígula* en una de sus contribuciones de los Cursos Extraordinarios. En esta ocasión ha optado por la comedia, con Plauto como rey indiscutible, y *Golfus de Roma* como creación ineludible para todo filólogo clásico aficionado al cine, y a la diversión inteligente. Pedreira pone de relieve el sistema utilizado por el director para provocar la hilaridad del destinatario: una *contaminatio* que, al modo del propio texto original, combina elementos teatrales originales (personajes, argumentos, etc) con adiciones particulares y una gestión (interpretativa, directiva, descriptiva y musical) impagable que convierte un film sin pretensiones apriorísticas en un perfecto ejemplo de adaptación libre del original y, sin embargo, perfectamente respetuoso con él (con ellos, porque, en realidad, se parte de una serie múltiple<sup>116</sup>). Hay tanta subversión del género como ironía en los medios; el film se rodó utilizando muchos elementos de esa que nosotros iremos viendo como fallida inmersión en la proble-

<sup>116</sup> Como el autor deja claro, el centro del film es el *Pseudolus*, pero hay personajes y reflejos de otras varias comedias: el Pírgopolinices de *Miles Gloriosus*, Artemora de *Asinaria*, Lico de *Poenulus*, el travestido Calino de *Casina*, y las Báquides y Gimnasia de *Bacchides*. Y hay mecanismos dramáticos de *Menaechmi* (la simetría casi perfecta entre Pseudolus, Histerium y Licus), *Mostellaria* (el subterfugio de la casa embrujada) y *Curculio* (el anillo del reconocimiento). Los detalles quedan para el desarrollo del trabajo.

mática de *La caída del Imperio Romano*: lo que en ella se demostró un producto discutible, al menos no redondo, en esta genial comedia se resolvió con brillantez. Para muestra, véase la enloquecida carrera de carros, todo un homenaje a la tradición de *Quo Vadis?* y, después, de *Ben-Hur*: un tópico épico, derivado en una emocionante clausura, no fijada en ningún tiempo, ni en ninguna estética específicas, que provoca, además del regocijo del espectador, la dificultad de encontrar todos los detalles sobre los que es posible decantarse para debatir y, sobre todo, aclarar. Fijarse en las «rarezas» de escenas y personajes, como el autor pone de relieve, es un puro ejercicio de análisis que exige una captación y una comprensión dignas de un gran conocedor del mundo romano y su literatura. Lamentamos mucho no haber podido dedicar un capítulo a la otra cinta que hace del humor –humor negro, desde luego– su baza principal: *Escipión el Africano* (Luigi Magni, 1971<sup>117</sup>), cuya visión y comentario ha reinado en múltiples ocasiones dentro de nuestros diversos ciclos docentes. Somos deudores de un adecuado análisis.

Nuestra gratitud va *in crescendo*, si ello es posible, por la serie de trabajos que la Prof<sup>a</sup>. Isabel Gómez Santamaría ha compartido con nosotros. Brillante alumna primero, fina e inteligente profesional como Profesora del Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo de nuestra Universidad de Salamanca, y de los distintos Institutos en los que ha ofrecido su magisterio, y generosa amiga siempre, ha colaborado desde el principio con nosotros en todos los Proyectos, Cursos y trabajos en los que hemos participado. Nuestro problema, en su caso, es destacar unos aspectos de su saber y sus escritos por encima de otros. Su originalidad en las contribuciones, su sutileza y penetración en el análisis de los textos, y su profundo conocimiento de las obras a lo largo de toda la latinidad corren parejos con su amplia formación literaria en prácticamente todos los campos, desde la poesía más actual al panegírico del s. IV d.C., que es su campo de investigación más usual, y desde el ensayo

<sup>117</sup> Con Marcello Mastroianni, que la produjo, y el resto de grandes amigos y actores: Vittorio Gassman, en Catón; Silvana Mangano (Emilia Tercera), y su hermano, Ruggero Mastroianni, en el papel de Lucio C. Escipión, el vencedor de Magnesia; el Asiático, como él había sido el Africano, pero sin su grandeza. Woody Strode, que incorpora a un Masinisa icónico, luego ya desnudo, peinará canas y lamentará su error con Sofonisba a la que hizo suicidarse; y Turi Ferro, que presenta a un Júpiter descreído y poco poderoso, muy consciente de su poca grandeza. La crítica a la sociedad romana domina el texto: imperialista en primera instancia, divertida y satírica en apariencia, es notablemente ácida y amarga, en realidad; nos expone las miserias vulgares y diarias de los grandes mitos, de la ironía del triunfo y la caída de un «triunfador», y, al tiempo, de la lamentable injusticia humana: la escena, maravillosa, desoladora e ilustrativa del suicidio de la esclava Licia, la única que de verdad ama al héroe que la ignora, que ni siquiera la ha «visto» día tras día en su propia casa, es tan sencilla en su carácter elíptico –de la muchacha sólo se ve su imagen recostada en la columna y las gotas de sangre que caen al suelo tras el puñal–, como magnética en su valor ejemplificativo del amor verdadero no correspondido.

y la novela a la literatura juvenil a través de la cual ayuda a sus alumnos a entender unos textos que, como vemos, lamentablemente se les escapan. En aquél último Curso Extraordinario del que hablábamos antes la Prof.<sup>a</sup> Gomez Santamaría puso de manifiesto esta versatilidad en su dominio de las obras susceptibles de ser utilizadas como complemento a los films por parte de los alumnos y su dominio de los recursos de la actualidad: la literatura juvenil, o la visión actual de una mujer del s. III d.C., la emperatriz Julia Domna, esposa de Septimio Severo, desmontando la mitificación de su autor, Santiago Posteguillo<sup>118</sup>, cuando era necesario.

Su trabajo en esta segunda parte ha tenido por centro César; desde un aspecto más moderno, con obras que, de una forma u otra, lo tienen por referente, aunque no sea protagonista directo, como en la novela *Glabro, legionario de Roma*, de J. Bas, donde es un secundario de lujo. Luego, en su recorrido inverso, de la imagen al texto, la película *Julio César, el conquistador de las Galias*, de T. Boccia, en la que César sí es protagonista, conduce a la novela *César y la guerra de las Galias* (A-M. Zarka), y a la serie televisiva *Julio César*, de U. Edel, a la que también recurriremos nosotros en nuestro propio análisis. En ambos recorridos los textos latinos son el destino final. Una vez más las colaboraciones de la Prof. Gómez Santamaría, que siempre se han destacado por una prioritaria atención a la Literatura en su vertiente más actual, y a la Filología en su faceta más clásica, resultan de una riqueza envidiable.

Finalmente, cabe apuntar un par de puntualizaciones a propósito de nuestra propia contribución, que es la que cierra el volumen. En primer lugar, que su enfoque es mucho más tradicional que el precedente, en cuanto no incluye ninguna novela moderna como referente último o complementario. Su base son los textos clásicos seleccionados, y los que coyunturalmente actúan de complemento. En segundo, que la tradicionalidad se ajusta en gran medida al típico análisis filológico que, aun dejando en el aire todavía muchas cuestiones sin resolver sobre el asesinato del dictador, intenta ofrecer un panorama general y, al tiempo, de detalle, sobre las fuentes principales y su tratamiento por los guionistas y directores de los films elegidos. Se han revisado lo más cuidadosamente posible los datos de las principales fuentes sobre el asesinato y sus preparativos e inmediatas consecuencias (Suetonio / Plutarco; Apiano y Dión Casio), lo cual no nos exime de los errores cometidos<sup>119</sup>; y se ha pretendido ofrecer a través de dos importantes *Breviarios*, los

<sup>118</sup> *Yo Julia*, Premio Planeta 2018. Según él, la protagonista sería la auténtica creadora de la dinastía Severa. Es cierto que Septimio mandó buscarla para casarse con ella por el presagio, según el cual ella se casaría con un emperador. No sería muy feliz su vida con un hijo como Caracala, asesino, entre otros crímenes, de su propio hermano, que murió en los brazos de ella.

<sup>119</sup> Sirva de justificación, ya que no de eximente, la complejidad de los múltiples detalles manejados en el conjunto de las obras, de las que, lamentablemente, muchos han quedado sin desbrozar todavía.

de Veleyo y Eutropio, la visión que estas fuentes ofrecen al inicio y el final de la etapa imperial de la figura del dictador: qué se destaca de él, su obra y su muerte, y cómo la evolución de los siglos ha fijado una consideración histórica del protagonista dominada por ciertos parámetros. El análisis estructural en el caso, por ejemplo, de Suetonio, pone de relieve la fuerza dramática que el biógrafo imprime a su selección informativa, jugando con una *dispositio* muy sutil. Dentro de ella, como en el resto de relatos, aun sin la organización del biógrafo, se han tratado de analizar sus aplicaciones a los films elegidos en los dos principales bloques del final de la vida, los *omina mortis* y la propia muerte; todo ello, sin duda, sin agotar, por supuesto, las facetas del relato y de los films. Insistimos una vez más, y hemos procurado aplicarlo en este trabajo, en que no se trata de juzgarlos de acuerdo con su ajuste o desviación de las fuentes clásicas que los originaron, sobre todo con el afán punitivo de algunos comentarios. Lo importante, en nuestra modesta opinión, es utilizar como pretexto el film, y sus detalles, para acudir a los orígenes, registrar las concomitancias o divergencias y aprender de los textos y de la ambientación las que fueron reales características del pasado clásico.

Hay, evidentemente, una doble constante que conviene subrayar una vez más. La teatralidad del producto, objeto de análisis —el espectáculo cinematográfico—, en según qué planos y circunstancias, sirve de salida para su éxito del momento, y el posterior de su estudio y aplicación didáctica. Es el pulso de los grandes actores y directores que imprimen una fuerza especial a las secuencias, más allá del dinero que haya podido gastarse en alguna de las producciones. Segunda, como contrapartida ya apuntada y complementando la anterior: un producto mediocre puede resultar muy útil para su estudio, mientras que en una gran superproducción hay que seleccionar muy bien los puntos de referencia y aplicación del análisis para que el destinatario no se vea absorbido por el impacto mediático que hoy generan los medios de producción. Los bosquejos que se talaron para el inicio de *Gladiator* son menos interesantes para la docencia que las pequeñas figurillas familiares que concentran el interés afectivo del protagonista, permitiendo al docente explicar toda una tradición fundamental en la vida de un romano, como es el recuerdo eterno a los antepasados. Es nuestra misión hacerlo ver con toda la riqueza que nos permite nuestra formación clásica. Pero también debemos dejar constancia de nuestras limitaciones. Por eso nuestra atención no se ha centrado en ningún repaso de la filmografía cesariana. Para una completa revisión de los varios films que tratan del personaje y sus características principales, acompañados, o no, de las restantes obras sobre la misma época y personajes, como *Cleopatra* (con sus múltiples aproximaciones (y *M. Antonio y Cleopatra*, en sus varias versiones), remitimos a los numerosos estudios de las obras comentadas<sup>120</sup>.

<sup>120</sup> En especial, a la síntesis de R. de España (2009: 371-2).

Es hora de poner fin a estas breves consideraciones que han pretendido resumir cómo se gestó a lo largo de los años un trabajo del que este volumen es imagen. Dos puntualizaciones finales de distinto calado. Una, a propósito de la eternidad y vigencia del trabajo de Manckiewicz que ha ido sirviendo de leit motiv a lo largo de nuestro trabajo. A diferencia de otro tipo de novelas y films, como la *Quo Vadis?* de Henryk Sienkiewicz, muy legible en la clave nacionalista polaca de su autor<sup>121</sup>, porque en parte así fue concebido, este *Julio César* de Shakespeare y su adaptación por Manckiewicz, es «internacional» y «eterna», porque lo son su problemática y su desenlace; su solución, su muerte, que no es tal, rige el debate eterno de la conveniencia o de la justicia. A lo largo del tiempo se pueden modificar sus circunstancias precisas, pero nunca su fondo. Es la lección, ampliada como es lógico, de los clásicos.

En segundo lugar, en un ámbito más general, como sin duda, ha podido leerse entre líneas, en definitiva, para nosotros el cine es un aglutinante que recoge y vierte con su visión tantas ideas y sentimientos como genera. Nuestra tradición occidental ha basculado en su proyección literaria dentro de los tres géneros genéricos que integra aquello que Goethe consideraba «formas naturales» de la literatura: el cine es épico, cuando incorpora gestas de valor eterno; ofrece impresiones y emociones líricas en los retazos intimistas que suponen el contrapunto de la grandiosidad épica, o marcan el tono de alguna secuencia convertida en referencia eterna; y no cabe dudar de que es esencialmente dramático, por su estructura, su contenido y sus pasiones, motor eterno de la *actio* humana. Pero el cine es, además de todo ello, expresividad y motivación. Relación, derivación, complementación, dialéctica entre el pasado y la actualidad, entre la inspiración y la evocación, entre el recuerdo y la plasmación, entre la sensibilidad más exquisita de la ternura y la brutalidad de algunas prácticas que emergen del pasado para unirse a la malevolencia de las que reinan en el presente. El cine es acción, pero también recuerdo, ilustración, contemplación, motivación, interrogación, indagación, examen, respuesta y, en definitiva, arte eterno. Un arte que se entiende mejor cuanto más se ve, se analiza y se comprende, en su procedencia, formación y, lógicamente, expresión. La cultura de masas que acude a la sala de proyección no tiene por qué reconocer las claves de ese «cine de romanos» que los especialistas valoramos por su esencia y por su sugerencia; somos los especialistas los que tenemos la obligación de contribuir con nuestro esfuerzo a perfilar el valor de esa transmisión con un soporte que, si por un lado aglutina elementos clásicos, por otro deja paso a las nuevas técnicas y fórmulas con las que esa cultura de masas se mueve en estos momentos.

<sup>121</sup> Para algo más de detalle puede verse el peculiar análisis de R. Teja (1999: 8), donde lo más destacable por ser una rareza y más en este tipo de trabajos, es el fragmento de las *Actas de los Apóstoles* con la visión del *Quo Vadis?* en el Martirio de San Pedro.

Así, parafraseando el «Hablad manos por mí» de Casca, y cambiando el punto de vista, nosotros sugerimos esta idea: «Hablad textos por nosotros, y hacedlo con nosotros también». No se trata de juzgar los films de acuerdo con su ajuste o desviación de las fuentes clásicas que los originaron. Una cinta no es, pese al razonable postulado de Marc Ferro que traía a colación Albuera Guirnaldos en su síntesis sobre la vida cotidiana en *Roma*, «una lectura cinematográfica de la historia». Es decir, como aclara éste, «ubicar la historia como objeto más o menos principal del discurso cinematográfico, incluso, o especialmente, en aquellos trabajos que se ajusten especialmente a un tema histórico; ya sea el *Julio César* eterno, o los trabajos más ajustados a distintas épocas como los clásicos, siempre discutibles, pero siempre útiles, *Rómulo y Remo*, *Escipión el Africano*, o el poderoso Atila frente al poco conocido emperador Marciano (450-7), y la ya mencionada esposa, la muy manipulada emperatriz Elia Pulqueria<sup>122</sup>, que pasa de ser una santa que se retira del poder, firme en sus relaciones con la Iglesia<sup>123</sup>, durante el poco tiempo que reinó (450-3), tal y como la consideran los ortodoxos, a una mujer, piadosa sí, pero firme en su actividad en el trono. Lo importante es utilizar como pretexto el film, y sus detalles, para acudir a los orígenes, registrar las concomitancias o divergencias de las fuentes y aprender de los textos y de la ambientación que sugieren y les rodea las que fueron reales características del pasado clásico. Lamento, como lamentamos en general los distintos autores de los diferentes capítulos, cualquier desliz, imprecisión o error que se haya deslizado en estas líneas y ampliamos, una vez más, nuestro agradecimiento a todos aquellos que, desde un puesto u otro, nos han ayudado a la confección de este volumen y, en el pasado, a las distintas sesiones que hemos podido celebrar.

Gracias a todos, una vez más, y bienvenidos, siempre, a una nueva aproximación a las películas «de romanos».

<sup>122</sup> En una época de grandes tensiones tras la muerte de su hermano (450) su matrimonio aseguró la continuidad del Imperio bizantino.

<sup>123</sup> Participó en el Concilio de Éfeso y dirigió el de Calcedonia (451), donde la aclamarían como una nueva Santa Elena.



PRIMERA PARTE:  
TEXTOS CLÁSICOS,  
IMÁGENES FÍLMICAS



# HISTORIA, VIDA Y RECEPCIÓN DE ALEJANDRO MAGNO: ENTRE LOS TEXTOS CLÁSICOS Y LA GRAN PANTALLA

*History, Life and Reception of Alexander the Great:  
Between Classical Texts and the Big Screen*

GUILLERMO APRILE  
Universidad de Sevilla  
gaprile@us.es

## RESUMEN

El presente capítulo analiza las posibilidades didácticas de dos films de Hollywood dedicados al gran conquistador macedonio: *Alexander The Great* (1959), de Robert Rosen y *Alexander* (2004) de Oliver Stone. Ambas películas son estudiadas desde una doble perspectiva: como recursos que permiten ilustrar la enseñanza de cuestiones históricas, literarias o materiales del mundo grecorromano y como productos culturales en sí mismos, poniendo énfasis así en las múltiples recepciones del mundo antiguo. Debido a la vastedad del material, la investigación se centra en dos aspectos centrales de la vida del macedonio, tratados en detalle por las dos películas: su infancia y juventud (lo que permite hablar de su padre Filipo II, de su formación por Aristóteles, etc.) y sus campañas bélicas, especialmente la representación de los combates y del enemigo persa.

*Palabras clave:* Alejandro Magno; *Alexander the Great* (1956); *Alexander* (2004); Recepción clásica.

## 1. INTRODUCCIÓN

DESDE LA ANTIGÜEDAD los escritores fueron muy conscientes de la dificultad de reducir la vastedad de las hazañas de Alejandro Magno a las estructuras limitadas de un relato narrativo, sea de tipo histórico o poético. Tres historiadores (Plut. *Alex.* 14.8-9, Arr. *Anab.* 1.11.2. *Itin. Alex.* 17) refieren este tema

mediante una anécdota alegórica: poco antes de que el rey macedonio cruzara el Helesponto al frente de su expedición, una estatua de madera de Orfeo ubicada en Macedonia comenzó a sudar. Consultado un adivino acerca del significado de este prodigio, respondió que Alejandro realizaría acciones tan grandes y celebradas que poetas y músicos sudarían mucho para poder celebrarlas. El presagio no era erróneo: los hechos y hazañas del macedonio darían origen a una extensísima literatura, al punto de que cuatro siglos después de su muerte, Arriano se disculpará en el proemio de su *Anábasis* por escribir otra historia sobre Alejandro pues «no hay nadie sobre quien lo haya hecho mayor número de historiadores, o de manera más discordante entre sí»<sup>1</sup>. Pero esta literatura, a pesar de su abundancia, en general era considerada como poco digna de la grandeza del personaje, como ilustra otra anécdota del propio Alejandro transmitida por Cicerón, en la que el macedonio celebraba la fortuna de Aquiles por haber encontrado un poeta como Homero para cantar sus hazañas:

quam multos scriptores rerum suarum magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! atque is tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulum astitisset: «o fortunate,» inquit, «adulescens, qui tuae virtutis Homerum praeconem inveneris!» (Cic. *Arch* 10)

¡Cuán numerosos escritores de sus grandes hazañas cuentan que había tenido consigo aquel Alejandro Magno! Y, sin embargo, cuando se detuvo en el Sigeo, junto a la tumba de Aquilia, exclamó: «¡Oh afortunado joven que encontraste un Homero como pregonero de tu valor».<sup>2</sup>

A partir del siglo xx, los grandes medios audiovisuales (el cine en primer lugar, las series de televisión más adelante, y –ya en el presente siglo– otros formatos vinculados con el mundo digital) pasaron a ocupar un lugar central en la cultura de masas, comparable al que tenían la poesía y la historiografía en la Antigüedad grecorromana. En este tipo de relatos audiovisuales se han manifestado, curiosamente, las mismas deficiencias para enfrentar la narración de la vida y hazañas de Alejandro Magno. Resulta llamativa la escasa cantidad de ficciones audiovisuales que han tratado este tema, al menos si nos atenemos al cine de Hollywood<sup>3</sup>. Solamente dos

<sup>1</sup> ἄλλοι μὲν δὴ ἄλλα ὑπὲρ Ἀλεξάνδρου ἀνέγραψαν, οὐδ' ἔστιν ὑπὲρ ὅτου πλείονες ἢ ἄξυμφωνότεροι ἐς ἀλλήλους (Arr. *Anab.*1.1.2)

<sup>2</sup> La traducción española del *Pro Archia poeta* de Cicerón corresponde a Cuadrado Ramos (2013).

<sup>3</sup> Siempre limitándonos a un ámbito «occidental», debe señalarse la existencia de dos películas para televisión rodadas en la década del 60. La primera, del año 1961, es *Adventure Story*, una versión televisiva realizada por la BBC de la obra teatral homónima de Terence Rattigan (Lane Fox 2010). La segunda, hecha para la televisión norteamericana, es *Alexander the Great*, rodada en 1964 pero estrenada cuatro años después. En ella, William Shatner desempeñaba el papel de Alejandro y contaba con Adam West y John Cassavetes en importantes roles secundario. Fue el episodio piloto de una serie de televisión que nunca llegó a realizarse y toda su acción está centrada en la batalla de Iso, acción

films entran en esta acotada lista: *Alexander the Great* (1959) de Robert Rossen, con Richard Burton como protagonista y *Alexander* (2004) de Oliver Stone, con Colin Farrell en el rol principal. Un número llamativamente bajo si se compara con la cantidad de películas o series de TV que han inspirado otros grandes personajes históricos de la Antigüedad grecorromana como Julio César o Cleopatra VII. Mucho más significativo es el hecho de que tanto el film de Rossen como el de Stone fueron recibidos de forma desigual por la crítica y con cierta frialdad por el público<sup>4</sup>, lo que generó que su impacto en la memoria colectiva del público sea considerablemente menor que otros ejemplos del cine de tema grecorromano, como *Quo vadis?* (1951) de Mervyn LeRoy, *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, o *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick, películas que en muchos aspectos puede decirse que han configurado la imagen cinematográfica del mundo antiguo para el espectador contemporáneo medio. En su originalísima monografía sobre la recepción de Grecia en el cine, Nisbet (2008: 1-36) engloba los problemas de los films sobre Alejandro en el contexto de una dificultad mucho mayor: Hollywood nunca encontró una manera eficaz de representar cinematográficamente el mundo griego en su singularidad, a diferencia de lo que sucedió con el mundo romano, que en cierta manera colonizó la representación fílmica de la Antigüedad. En muchos sentidos, sostiene Nisbet, el mundo griego, por las connotaciones que implicaba para el público medio (una realidad geopolítica dispersa y compleja, asociaciones con temas considerados poco atractivos como la filosofía o el arte, el tabú de la representación de la homosexualidad), era considerado «anti-cinematográfico», lo que causó que una gran cantidad de películas de ambientación helénica, aun cuando tuvieron una cuidada producción o el apoyo de la crítica, nunca lograron ni el éxito ni el impacto de films como los antes mencionados. Experimentos más cercanos en el tiempo como la película *Troya* (2004) de Wolfgang Petersen, que tenían tras de sí un material de base de una enorme riqueza narrativa, como los poemas homéricos y –en menor medida– el Ciclo Épico, no tuvieron muchos mejores resultados, demostrando una vez más las dificultades de llevar a la pantalla grande el mundo griego

---

que presenta con ciertas libertades narrativas. La fama posterior de sus protagonistas (Shatner como el Capitán Kirk de *Star Trek*, West como Batman en la serie homónima y Cassavetes como director pionero del cine independiente norteamericano) dieron a este peculiar producto un estatus de film de culto. Puede leerse una sinopsis de estos, junto con más información sobre otros films dedicados al macedonio que nunca superaron la etapa de preproducción, en Nisbet (2008: 101-125). Fuera del ámbito del cine en sentido estricto, al momento del cierre de la edición de este volumen, Netflix anunciaba el estreno en 2024 de una serie documental ficcionalizada sobre el conquistador macedonio titulada *Alexander: The Making of a God*.

<sup>4</sup> Shahabudin (2010: 94-98) analiza la recepción del film de Rossen por parte del público y de la crítica. En Solomon (2005) se puede encontrar una apreciación crítica del film de Stone en la que también se considera la cuestión de su recepción, muy poco tiempo después de su estreno.

A pesar de algunas deficiencias formales o de su relativamente menor influencia en el imaginario colectivo, los relatos cinematográficos sobre Alejandro Magno presentan un gran potencial para la didáctica de diferentes aspectos del mundo antiguo, algunos de los cuales pueden incluso no estar directamente vinculados con la figura del conquistador o incluso con el mundo griego, tal como se demostrará en las próximas páginas. Como indica Paul (2007: 304-305) los usos del cine y del audiovisual en la enseñanza de los estudios clásicos pueden seguir dos metodologías diferentes. La primera considera a las películas o a las series de TV como objetos de estudio en sí mismos, permitiendo que los estudiantes las aprecien en su carácter de recepciones del mundo antiguo, especialmente (pero no solo) en asignaturas dedicadas a tratar cuestiones de tradición y recepción clásica. La segunda metodología, en cambio, consiste en utilizar el audiovisual como herramienta ilustrativa en cualquier asignatura dedicada al estudio del mundo antiguo: una unidad didáctica sobre el espectáculo en la antigua Roma puede valerse del film *Ben-Hur* (1959) como forma de ofrecer una impresión de lo que puede haber sido una carrera de cuadrigas. Esto se debe a que el medio cinemático puede impactar en el espectador/estudiante de una forma que no siempre consiguen los textos o las imágenes estáticas. Esta segunda metodología es, con creces, la más utilizada, pero es siempre necesario –especialmente cuando se la utiliza en los cursos superiores del nivel universitario– advertir que la representación fílmica moderna de la antigüedad nunca es ingenua: se trata siempre de una reapropiación y reescritura<sup>5</sup> de la fuente antigua que responde a fines particulares, y no debe ser jamás tomada en un sentido literal como una representación no mediada, ni siquiera en aquellos casos en los que el producto fílmico demuestra haber sido construido prestando gran atención a las fuentes antiguas, como sucede, como se verá en este capítulo, en los dos films sobre Alejandro Magno.

En el presente texto, considerando las posibilidades que brindan ambas metodologías didácticas, se seleccionarán un conjunto de secuencias o escenas de los films de Rossen y de Stone, y se las analizará a luz de textos antiguos –principalmente históricos– centrados en la figura de Alejandro Magno. La finalidad última de este análisis será señalar posibilidades de usos didácticos de las representaciones audiovisuales, especialmente en cursos de historia antigua o de literatura grecorromana de nivel universitario. Esta restricción de nivel educativo se debe a que, principalmente, es en este ámbito de enseñanza donde resulta posible dedicar más tiempo y espacio al estudio del personaje y de su contexto histórico, debido también al mayor conocimiento de los estudiantes sobre historia y cultura antiguas.

<sup>5</sup> Sobre el concepto de «reapropiación», fundamental para comprender cualquier proceso de recepción clásica, debe consultarse el estudio fundamental de Hardwick (2003).

En este sentido, como también resulta el nivel en el cual es más factible concienciar a los estudiantes de que estas representaciones de la antigüedad son siempre mediadas, tendremos en cuenta en nuestro análisis tanto la metodología ilustrativa antes señalada como el punto de vista de la recepción clásica. Los textos antiguos con los que se contrastarán los productos audiovisuales son principalmente todos aquellos que conforman la evidencia literaria antigua sobre la historia de Alejandro (Baynham 2003: 13-19), pero debido al diálogo constante que los films realizan con otros textos antiguos –o con otros textos cinematográficos inspirados por distintos textos antiguos– aparecerán también referencias a autores de historia romana como Livio o Amiano, a filósofos como Aristóteles o a poetas como Homero, lo que demostrará la posibilidad de las películas de servir como herramienta didáctica mucho más allá de cuestiones ligadas al conquistador macedonio.

La enormidad del tema a tratar (como nos recuerda la cita de Arriano con la que se abrió este capítulo) hace necesario delimitar algunos de los aspectos analizados. La primera sección se centrará en algunos episodios de la vida del conquistador macedonio, especialmente aquellos relacionados con su juventud y crianza. Esto incluye su relación con dos importantísimas figuras de la historia del mundo griego: en primer lugar, su padre Filipo II, y en segundo lugar, el filósofo Aristóteles. La segunda sección se centrará en la representación del aspecto más «cinematográfico» de la vida de Alejandro, es decir, sus conquistas bélicas. Como se ha aclarado más arriba, el enfoque ilustrativo para la didáctica no puede desligarse en ningún momento de las cuestiones de recepción. Los mismos textos antiguos nos obligan a este procedimiento: como ha señalado Spencer (2002) en su monografía *The Roman Alexander*, todos los relatos históricos sobre el conquistador macedonio que han llegado intactos hasta nuestro tiempo fueron escritos en un contexto de dominación romana en el mundo mediterráneo. La sombra de Roma, en estas historias, siempre está presente. No es casual que haya sido en el ámbito cultural romano, en una comedia de Plauto (*Most.* 775-777), donde se encuentra el primer registro textual en el que se caracteriza como «Magno» al rey macedonio. De igual manera, en los productos cinematográficos analizados, por las propias características del género del cine hollywoodense de tema antiguo, la influencia de Roma –es decir, de la versión fílmica de Roma– siempre está presente, como ha señalado Nisbet (2008: 7-9). Esto hace necesario que las múltiples capas de recepción y representación, que median entre los textos y las imágenes, deban ser convenientemente explicitadas.

## 2. LA JUVENTUD DEL HÉROE

Las fuentes antiguas que han llegado hasta el presente dedican más bien poca atención a los acontecimientos de la infancia o juventud de Alejandro. Más allá de la mención a presagios que indicaron su gloria futura o referencias a su educación

por Aristóteles, muy poco es lo que puede encontrarse en concreto. Sólo Plutarco ofrece una narración más o menos detallada y cronológicamente ordenada sobre varios acontecimientos de la infancia y adolescencia del macedonio, período en el que tampoco se detiene demasiado. En cambio, el cine ha puesto un énfasis especial en los primeros años de Alejandro. Como indica McDonald (2007: 327-330) el cine es un medio especialmente hábil para captar la configuración central de un mito —característica que comparte con la épica antigua y, en menor medida, con la historiografía—, y para reelaborarlo narrativamente, resaltando, precisamente, sus características míticas. Como corresponde a un héroe, los hechos de su juventud son una parte fundamental de su mito, de manera tal que los productos fílmicos sacan un importante provecho de los relativamente escasos textos dedicados a este período de la vida del Magno. En este sentido, el film de Rossen se destaca en tanto que casi la mitad de su metraje está centrado en la conflictiva relación de Alejandro con su padre, Filipo II de Macedonia<sup>6</sup>. Esto permite un interesante desarrollo narrativo de cuestiones que, en los textos históricos, reciben relativamente poca importancia. Plutarco refiere, en un breve párrafo, la asunción de la regencia del reino macedonio por parte de Alejandro, a la edad de dieciséis años, mientras Filipo se encontraba en guerra contra la ciudad griega de Bizancio. En este tiempo, el joven Alejandro encabezó un ataque contra un grupo de rebeldes, y tras conquistar su capital, la llamó Alejandrópolis:

Φιλίππου δὲ στρατεύοντος ἐπὶ Βυζαντίους, ἦν μὲν ἑκκαίδεκέτης Ἀλέξανδρος, ἀπολειφθεὶς δὲ κύριος ἐν Μακεδονίᾳ τῶν πραγμάτων καὶ τῆς σφραγίδος, Μαίδων τε τοὺς ἀφεστῶτας κατεστρέψατο, καὶ πόλιν ἐλὼν αὐτῶν τοὺς μὲν βαρβάρους ἐξήλασε, συμμίκτους δὲ κατοικήσας Ἀλεξανδρόπολιν προσηγόρευσεν. (Plut. Alex. 9.1)

Quando Filipo partió en expedición contra la ciudad de Bizancio, el príncipe Alejandro contaba sólo dieciséis años y quedó como regente de Macedonia encargado de la custodia del sello real. Por entonces, venció a unos medos que se habían sublevado y capturó su ciudad. Desalojó de ella a los bárbaros y la repobló con colonos traídos de otros varios puntos, y dio a la ciudad el nombre de Alejandrópolis.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Incluso quien no tenga familiaridad con los acontecimientos de la vida de Alejandro Magno apreciará que en la primera mitad del film de Rossen el relato avanza a un ritmo muy pausado, deteniéndose en detalles muy menores de la relación de Alejandro con su padre (dejando en un rol muy secundario a su madre Olimpias), mientras que tras la muerte de Filipo el tiempo de la narración se acelera a un ritmo espectacular: poco menos de una hora de película ocupa el período de 340 a 336, mientras que en una hora y media se resuelven todos los acontecimientos entre 336 y 323, es decir, la totalidad de la campaña asiática. Este parece ser uno de los muchos problemas de edición del film de Rossen (Shahabudin 2010: 97), que sugieren que el film habría tenido un metraje mucho más extenso, que fue considerablemente reducido en la versión estrenada en cines.

<sup>7</sup> Las traducciones al español de la *Vida de Alejandro* de Plutarco pertenecen a Guzmán Guerra (2003).

Este episodio ocupa una parte considerable de la primera parte. La mención al nombre de la nueva ciudad funciona como anticipo de la gran cantidad de ciudades que el joven príncipe fundará a lo largo de su campaña, de las cuales la más famosa será la Alejandría de Egipto. Pero también sirve a Rossen para incluir un intercambio cómico entre padre e hijo: cuando en la víspera de la batalla de Queronea Filipo se entera de la acción de su hijo responde «*Alexandropolis? At least wait until I die!*». El episodio, de poca importancia para la historiografía antigua, funciona como indicio de la trama central de la primera parte de la película, es decir, el conflicto entre las fuertes personalidades del padre y del hijo. Por otro lado, permite también una lectura intertextual con una secuencia especialmente icónica de otro film contemporáneo de su mismo género: aquella del film *Quo vadis* en la que el emperador Nerón presenta ante sus ministros un modelo de una nueva Roma a la que denominará «Nerópolis». Esto ilustra la posibilidad que tienen ciertas lecturas aparentemente literales de los textos antiguos para ofrecer complejos juegos de recepción. Como hemos indicado, el Alejandro de Hollywood, al igual que el de la historiografía antigua, siempre está cerca de Roma.

## 2.1. LOS PADRES DE ALEJANDRO: OLIMPIAS Y FILIPO

La representación de los padres de Alejandro en los dos films ofrece recursos para la ilustración de algunos aspectos importantes de la cultura del mundo griego. En el caso de su madre Olimpias, el film de Stone resalta especialmente su participación en cultos religiosos de tipo místico. Con ciertas limitaciones, estos elementos pueden dar algunas posibilidades para la enseñanza de este tipo de prácticas religiosas antiguas. En su primera aparición en escena la contemplamos junto a su hijo, rodeada de serpientes con las que parece tener una relación de tipo místico, como símbolo de su pertenencia a una religión mística. Las fuentes resaltan en varias ocasiones esta característica de la reina macedonia. Plutarco menciona que Olimpias se inició junto con su esposo en los misterios de Samotracia, un culto orgiástico vinculado a unas divinidades locales denominadas los Cabiros (Hdt. 2.51): λέγεται δέ Φίλιππος ἐν θράκη τῇ Ὀλυμπιάδι συμμηθεῖς αὐτός τε μειράκιον (Plut. *Alex.* 2.1)<sup>8</sup>. Este autor señala también su habitual participación ritos órficos y dionisiacos, sobre todo en los tiasos celebrados en el último de estos cultos:

ἡ δὲ Ὀλυμπιάς μᾶλλον ἐτέρων ζηλώσασα τὰς κατοχὰς καὶ τοὺς ἐνθουσιασμοὺς ἐξάγουσα βαρβαρικώτερον ὄφεις μεγάλους χειροῦθεις ἐφείλκετο τοῖς θιάσοις, οἱ πολλάκις ἐκ τοῦ

<sup>8</sup> «También se cuenta que Filipo, mientras participaba con Olimpiade en los ritos de iniciación de Samotracia, siendo aún el joven...»

κιττού καὶ τῶν μυστικῶν λίκνων παραναδύομενοι καὶ περιελιπτόμενοι τοῖς θύρσοις τῶν γυναικῶν καὶ τοῖς στεφάνοις ἐξέπληττον τοὺς ἄνδρας. (Plut. Alex. 2.8-9)

Por su parte Olimpias, que se entregaba con mayor frenesí que las demás mujeres a esta posesión divina y estaba completamente dominada por esta inspiración tan bárbara, participaba en las procesiones religiosas llevando enormes serpientes semi-domesticadas que se erguían desde su lecho de hiedra en los cestos místéricos y se enroscaban en torno a los tirsos y coronas de las mujeres, provocando el espanto de los hombres.

FIGURA 1. *Alexander* (2004), dir. Oliver Stone. ©Warner Bros. Pictures.  
Olimpias realiza en compañía de su hijo un ritual de tipo místico con serpientes.



Estas prácticas religiosas de Olimpias, sin dudas históricas, se imbrican en un determinado momento con un fenómeno de recepción de la figura de Alejandro en la misma antigüedad<sup>9</sup>, que tuvo su origen en la eficaz manipulación que el propio rey macedonio hizo de su propio «mito de origen»: la idea de que él mismo habría nacido de una serpiente, posiblemente entendida como la materialización de un dios. Esta leyenda que rodea al nacimiento del héroe de elementos exóticos fue un elemento central de la *imitatio Alexandri*, es decir, de la deliberada imitación del macedonio –considerado un modelo de general invencible– que llevaron adelan-

<sup>9</sup> Debe recordarse, como señala Hardwick (2003: 4) que los fenómenos de recepción no son exclusivamente modernos: también en el mundo antiguo se producían refiguraciones mediadas de personajes, textos o acontecimientos del pasado.

te muchos notables personajes romanos, especialmente en los siglos finales de la República<sup>10</sup>. Es el caso, por ejemplo, de Escipión el Africano, como relata Livio:

Hic mos, quem per omnem vitam servabat, seu consulto seu temere volgatae opiniononi fidem apud quosdam fecit stirpis eum divinae virum esse, rettulitque famam in Alexandro Magno prius volgatam, et vanitate et fabula parem, anguis immanis concubitu conceptum, et in cubiculo matris eius visam persaepe prodigii eius speciem interventuque hominum evolutam repente atque ex oculis elapsam. (Liv. 26.19)

Esta costumbre, que conservó durante toda su vida, hizo que algunos dieran fe a la creencia, difundida casual o intencionadamente, de que era un hombre de estirpe divina, e hizo que se repitieran las habladurías que ya antes habían corrido acerca de Alejandro Magno, igualmente inconsistentes y fantásticas, de que había sido engendrado en el concubito con una enorme serpiente y que la prodigiosa aparición había sido vista varias veces en la habitación de su madre, deslizándose y desapareciendo de repente de la vista cuando llegaba gente.<sup>11</sup>

Debido a la relativamente poca información que se encuentra en las fuentes propiamente dichas, no resulta extraño que los relatos cinematográficos hayan recurrido a otras fuentes para presentar el nacimiento «mítico» de Alejandro. En este sentido, ambas películas han hecho un inteligente uso de la tradición fantástica del *Romance de Alejandro*<sup>12</sup>, en la que la paternidad del héroe es atribuida bien al dios Zeus bien a un personaje humano que se hace pasar por este dios. En el film de Stone esto se hace a través del relato inicial (mediante voz en off) del personaje de Ptolomeo, quien refiere las dudas sobre la paternidad real del conquistador:

Some called his mother, Olympias, a sorceress, and said that Alexander was child of Dionysus... others, Zeus. But truly, there was not a man in Macedonia who didn't look at father and son, side by side, and wonder<sup>13</sup>.

En el film de Rossen el tema del nacimiento divino del protagonista está vinculado más sutilmente con la tradición del *Romance*. En la escena posterior al nacimiento del héroe, se introduce el personaje de un «adivino egipcio» que señala

<sup>10</sup> En Spencer (2002: 1-38) se encuentra una sucinta explicación del fenómeno de los «imitadores de Alejandro» en los siglos finales de la república romana.

<sup>11</sup> Las traducciones españolas de Livio corresponden a Villar Vidal (1990)

<sup>12</sup> Para más información sobre las muchas manifestaciones textuales antiguas de esta tradición novelística sobre la vida y hazañas del macedonio, cf. Stoneman (1996).

<sup>13</sup> Estas palabras del personaje de Ptolomeo recuerdan a un pasaje del *Itinerarium Alexandri* (5): *Alexander natus Olympiade generis Aeacidarum patre ambiguus fuit, Iove Hammone tali de sobole aut Heraclide Philippo competente.*

varios presagios que indicarían el nacimiento de un dios, uno de los cuales es el incendio del templo de Artemis en Éfeso (considerado una de las siete maravillas del mundo antiguo), atribuido en el film al golpe de un rayo. Se trata de una referencia clara a Plutarco, quien señala que este hecho coincidió con el nacimiento del futuro rey de Macedonia, ocasión que aprovecha (recurriendo al supuesto comentario de un personaje contemporáneo) para vincular el acontecimiento con una «asistencia divina» recibida por Olimpias:

καθ' ἣν ἡμέραν ὁ τῆς Ἐφεσίας Ἀρτέμιδος ἐνεπρήσθη νεὸς ὃ γ' Ἥγησίας ὁ Μάγνης ἐπιπεφώνηκεν ἐπιφώνημα κατασβέσαι τὴν πυρκαϊᾶν ἐκείνην ὑπὸ ψυχρίας δυνάμενον εἰκότως γὰρ ἔφη καταφλεχθῆναι τὸν νεὸν τῆς Ἀρτέμιδος ἀσχολουμένης περὶ τὴν Ἀλεξάνδρου μαίωσιν. (Plut. *Alex.* 3.5-6)

[...] justo el mismo día en que fue incendiado el templo de Artemis en la ciudad de Éfeso. Ante las noticias de ese acontecimiento Hegesias el magnesio tuvo la ocurrencia de hacer un chiste que por su falta de gracia podría haber provocado lluvia suficiente para apagar aquel incendio. Era natural –dijo– que el templo hubiera sido devorado por las llamas ya que la diosa Artemis estaba asistiendo a Olimpias en su parto.

Pero, además, la referencia al «adivino egipcio» en el film es una clara alusión a la figura de Nectanebo, el último faraón de Egipto, quien, en muchas versiones del *Romance*, es mencionado como el verdadero padre de Alejandro, pues mantiene relaciones sexuales con Olimpias haciéndose pasar por el dios Zeus Amón. Es en esta clase de elementos de tradición más egipcia que griega que algunos estudiosos pretenden leer un posible origen egipcio de las primeras formas del *Romance* (Stoneman 1996: 603). Podemos comprobar entonces cómo a partir de un único elemento temático de los dos films (el nacimiento de Alejandro y la figura de su madre) encontramos elementos visuales para ilustrar diferentes cuestiones del mundo antiguo: las religiones místicas (más adelante se volverá sobre los rituales dionisiacos), el surgimiento de una tradición «fantástica» sobre Alejandro (el *Romance*), el fenómeno de la *imitatio Alexandri* en Roma.

La figura del padre de Alejandro, el rey Filipo II de Macedonia, es ampliamente desarrollada en ambos films. En la caracterización visual del personaje, es notable cómo el film de Stone se manifiesta muy fiel en el uso de las fuentes históricas, no solo textuales sino también materiales, especialmente estatuarias. En este sentido, puede funcionar como una herramienta muy práctica para presentar una «representación viva» de un personaje de la Antigüedad. El rostro de Filipo presenta ciertos rasgos de iconicidad que favorecen su representación cinematográfica; en especial, la pérdida de su ojo derecho durante un combate, hecho que señalan las fuentes literarias: *Cum Mothonam urbem oppugnaret, in praetereuntem de muris sagitta iacta*

*dextrum oculum regis effodit* (Just. 7.6.14)<sup>14</sup>.

La arqueología deparó, posteriormente, la aparición de una nueva fuente material importantísima para reconstruir el aspecto del personaje: una cabeza de marfil encontrada, en 1977, en la ciudad griega de Vergina, en una tumba que probablemente perteneciera al propio Filipo. En la caracterización del personaje del viejo rey de Macedonia—interpretado por el actor Val Kilmer—, el film de Stone se basa estrictamente tanto en las fuentes textuales como en el busto de la tumba de Verginia. Este descubrimiento arqueológico fue posterior a la realización del film de Rossen, de manera que resulta comprensible que no se lo haya tenido en cuenta para la caracterización del personaje. Menos comprensible es, sin embargo, que haya decidido prescindir por completo de esta característica física, haciendo caso omiso de los textos antiguos, para presentar a un Filipo con ambos ojos sanos. De esta manera, se pierde en cierta medida un elemento de valor dramático, que permitiría caracterizar al personaje como un fiero guerrero.

Otra particularidad de Filipo, resaltada por los historiadores antiguos y que ambos films aprovechan al máximo por su potencial dramático es la inmoderada afición por la bebida de este rey, un rasgo de personalidad que heredará su hijo aunque con diferentes consecuencias en sus acciones según percibían algunos autores:

Vini nimis uterque avidus, sed ebrietatis diversa vitia: patri mos erat etiam de convivio in hostem procurrere, manum conserere, periculis se temere offerre; Alexan-

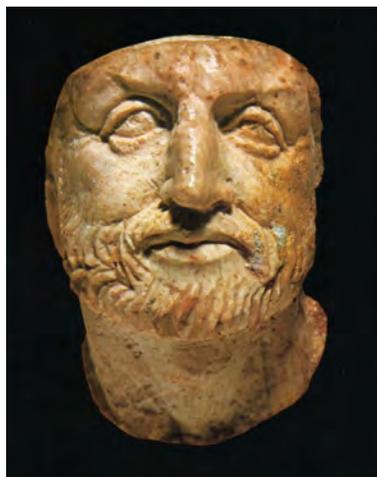


FIGURA 2. Retrato de Filipo II encontrado en una tumba de Vergina, Grecia.



FIGURA 3. *Alexander* (2004), dir. Oliver Stone. ©Warner Bros. Pictures. Filipo II, interpretado por Val Kilmer.

<sup>14</sup> «Cuando asediaba la ciudad de Motona, una flecha lanzada desde la muralla contra el rey, cuando pasaba por delante, le vació el ojo derecho». Las traducciones al español del texto de Justino corresponden a Castro Sánchez (1995).

der non in hostem, sed in suos saeviebat; quam ob rem saepe Philippum vulneratum proelia remisere, hic amicorum interfector convivio frequenter excessit. (Just. 9.8.15-16)

Ambos demasiado aficionados al vino, pero distintos los efectos perjudiciales de su borrachera. El padre tenía la costumbre de lanzarse contra el enemigo incluso después del banquete, entrar en el cuerpo a cuerpo, exponerse a los peligros temerariamente; Alejandro era cruel no con los enemigos sino con los suyos. Por ello a menudo las batallas devolvían a un Filipo herido, mientras que éste salía del banquete como verdugo de sus amigos.

Antes de centrarnos en dos secuencias de estos films que representan las consecuencias de este vicio compartido por padre e hijo, es necesario señalar una peculiar escena de *Alexander The Great* que complementa muy bien el texto de Justino sobre la relación entre la acción bélica y la embriaguez en el personaje de Filipo. Después de la batalla de Queronea, el viejo rey, completamente ebrio, baila sobre los cadáveres de los atenienses derrotados, en un acto de desafío a su enemigo, el orador Demóstenes. Esta escena parece remitir, con ciertas licencias, al relato de Diodoro Sículo según el cual el rey, exaltado tras haber bebido grandes cantidades de vino puro, desfiló en procesión con sus amigos burlándose de los prisioneros atenienses:

λέγουσι δέ τινες ὅτι καὶ παρὰ τὸν πότον πολὺν ἐμφορησάμενος ἄκρατον καὶ μετὰ τῶν φίλων τὸν ἐπινίκιον ἄγων κῶμον διὰ μέσων τῶν αἰχμαλώτων ἐβάδιζεν ὑβρίζων διὰ λόγων τὰς τῶν ἀκληρούντων δυστυχίας. (D.S. 16.87.1)

Cuentan algunos que durante la comida Filipo se hartó de beber vino sin mezclar y, celebrando con sus amigos una fiesta de cantos y bailes por la victoria, caminaba por en medio de los prisioneros mofándose con palabras de las desdichas de los infortunados.<sup>15</sup>

La escena también permite completar una caracterización del personaje sugerida por otros textos antiguos. El retrato de Justino señala que Filipo se mostraba más habilidoso para la guerra que para la diplomacia u otros aspectos del gobierno. Lo representa esencialmente como un «rey guerrero»:

Fuit rex armorum quam conviviorum apparatus studiosior, cui maxime opes erant instrumenta bellorum; divitiarum quaestu quam custodia sollertior. Itaque inter cotidianas rapinas semper inops erat. (Just. 9.8.4).

<sup>15</sup> Las traducciones al español del texto de Diodoro corresponden a Torres Esbarranch y Guzmán Hermida (2012).

Fue un rey más dispuesto a la gloria de las armas que a la magnificencia de los banquetes, para quien los más importantes recursos eran los útiles de guerra; más hábil en la ganancia del dinero que en su conservación. Por esto en medio de los saqueos de cada día siempre estaba en la penuria.

Esta idea parece bastante influyente en la representación del personaje en ambos films, en los que este parece estar dedicado casi por completo a la acción bélica. Las dos películas, entonces, parten tanto de evidencias textuales como arqueológicas para realizar una caracterización física y psicológica de este personaje, casi tan importante para la historia del mundo griego como su glorioso hijo. En un apartado posterior se profundizará más sobre cómo se representa filmicamente la relación entre ambos personajes, haciendo uso de un complejo tejido de relaciones intertextuales e interartísticas. Pero corresponde ahora hablar de otro personaje influyente en la vida de Alejandro que presenta, por motivos evidentes, un interés en sí mismo.

## 2.2. ARISTÓTELES, PEDAGOGO DE ALEJANDRO

Uno de los aspectos de la vida de Alejandro Magno que más ha fascinado a autores y artistas de todas las épocas es el hecho de que haya tenido como maestro en su juventud al filósofo Aristóteles. Esta peculiar unión entre el más glorioso de los reyes griegos y el más famoso de los filósofos ofrece muchos estímulos para la imaginación, especialmente si se tiene presente que –como se ha comentado más arriba– los testimonios históricos concretos sobre ese período de la vida del futuro rey de Macedonia son más bien escasos. Las fuentes dicen bastante poco. Una vez más Plutarco (*Alex.* 7-8) resulta ser el más prolífico en detalles, mientras que Justino ofrece información muy sucinta: *Puer acerrimis studiis eruditus fuit. Exacta pueritia per quinquennium sub Aristotele doctore, inclito omnium philosophorum, crevit* (Just. 12.16.7-8)<sup>16</sup>. En cambio, otros autores como Diodoro, Curcio Rufo o Arriano omiten toda mención a la relación que unió al filósofo con el rey.

Las posibilidades que ofrece este «vacío» de información histórica para ser rellenado por la narrativa cinematográfica son enormes. En consecuencia, las escenas en ambos films dedicadas a presentar la educación del personaje resultan especialmente interesantes para ilustrar aspectos muy variados de la vida antigua: la formación en la Grecia antigua en un sentido general, algunas instituciones particulares de la corte de Macedonia, ciertos aspectos del pensamiento de Aristóteles, etc. Tanto

<sup>16</sup> «El niño fue educado en el más riguroso estudio de las letras. Pasada la niñez, vivió cinco años bajo las enseñanzas de Aristóteles, famoso entre todos los filósofos»

la película de Rossen como la de Stone eligen representar este período de la vida del macedonio con un mismo recurso narrativo: una secuencia en la que vemos una lección magistral del filósofo a la que asisten tanto el joven Alejandro como sus Compañeros. En el film *Alexander* la secuencia presenta una mayor despliegue técnico, puesto que se desarrolla en exteriores y con una escenografía de ruinas griegas que, más allá de su aspecto extemporáneo, permite transmitir una efectiva sensación de «antigüedad». El recurso de las ruinas en exteriores, con las connotaciones que trae en el público contemporáneo, había sido utilizado hábilmente por Roger Corman en su película de temática griega *Atlas* (1960) con intenciones de autenticidad, en tanto que había sido filmado en locaciones situadas en Grecia (Nisbet 2008: 13-15). No debe descartarse, entonces, un diálogo en este sentido entre dicho film y el de Stone.

FIGURA 4. *Alexander* (2004), dir. Oliver Stone. ©Warner Bros. Pictures.  
La lección de Aristóteles a Alejandro y a sus futuros Compañeros.



Las «secuencias de Aristóteles» de las dos películas poseen un gran potencial para ilustrar dos aspectos bastante diferentes de la cultura y el pensamiento griego. El primero de ellos es una institución importantísima para comprender la historia de Macedonia y su monarquía. Quienes asisten a la lección magistral del filósofo, en los dos films, serán los futuros «Compañeros» de Alejandro. Estos (llamados en griego ἐταῖροι, en latín *amici*) eran miembros de la nobleza macedonia que acompañaban al rey en la corte, el campo de batalla y la vida social en general, y que servían al monarca como sus principales ayudantes y consejeros, tarea por la que además podían recibir grandes beneficios en forma de riquezas o de altos puestos

en el ejército o el gobierno (Engels 2010: 92)<sup>17</sup>. Esta institución tenía sus raíces en la costumbre de los «pajes reales» (βασιλικοὶ παῖδες en griego, *pueri regii* en latín): jóvenes reclutados entre los hijos de la nobleza macedonia, que servían como ayudantes personales del rey en labores cotidianas, custodiaban la habitación donde éste dormía y se educaban en la corte, en muchos casos en compañía del heredero del trono, como era el caso de Alejandro (Sawada 2010: 392). El historiador latino Curcio Rufo ofrece información importante sobre esta institución:

Mos erat, ut supra dictum est, principibus Macedonum adultos liberos regibus tradere ad munia haud multum servilibus ministeriis abhorrentia. Excubabant servatis noctium vicibus proximi foribus eius aedis, in qua rex adquiescebat. [...]. Idem acceptos ab agasonibus equos, cum rex ascensurus esset, admovebant comitabanturque et venantem et in proeliis omnibus, artibus studiorum liberalium exculiti. Praecipuus honor habebatur, quod licebat sedentibus vesci cum rege. [...] Haec cohors velut seminarium ducum praefectorumque apud Macedonas fuit: hinc habuere posteri reges, quorum stirpi post multas aetates Romani opes ademerunt. (Curt. 8.6.2-6)

Como se ha dicho más arriba, era costumbre de las mejores familias macedonias el hacer entrega a sus reyes de sus propios hijos adultos, a fin de que desempeñaran oficios que no desdecían mucho de los oficios propios de esclavos: montaban guardia por turno durante la noche en las proximidades de la morada en la que descansaba el rey [...] ellos eran los que traían los caballos, después de recibirlos de los palafreneros, cuando el rey se disponía a cabalgar y lo acompañaban tanto en la caza como en el combate, instruidos como estaban en todas las artes de la caballería. La principal muestra de honor la constituía el hecho de estarles permitido comer sentados a la mesa en compañía del rey [...] Esta cohorte se constituyó, entre los macedonios, en una especie de semillero de generales y prefectos; de aquí salieron más tarde los reyes a cuyos descendientes, con el paso del tiempo, los romanos arrebataron el poder.<sup>18</sup>

Las fuentes históricas no aclaran en ningún caso que los compañeros de Alejandro en su vida adulta (Ptolomeo, Casandro, Hefestión, etc.) se hubiesen educado en su compañía bajo Aristóteles, ni tampoco mencionan que otros βασιλικοὶ παῖδες hubiesen compartido con el heredero las lecciones del filósofo (Carney 2008: 57-58). Las ficciones cinematográficas, como hemos dicho, eligen rellenar los vacíos de las fuentes históricas dando por sentado todo esto, con lo que ofrecen

<sup>17</sup> Esta institución no debe confundirse con la división de elite de la caballería macedonia, que recibió en tiempos de Alejandro el mismo nombre de ἐταῖροι (Rhodes 2010: 28).

<sup>18</sup> Las traducciones al español de Curcio corresponden a Pejanaute Rubio (1986).

una interesante posibilidad para ilustrar con imágenes lo que los textos nos dicen de estas instituciones tan importantes para la cultura del reino de Macedonia.

El segundo tema que pueden ilustrar las «secuencias de Aristóteles» en ambos films son algunos aspectos del pensamiento del Estagirita, y, en menor medida, de otras corrientes filosófico-políticas de la época. Tanto en *Alexander the Great* como en *Alexander* la lección magistral versa sobre asuntos similares, que además permiten anticipar cuáles serán las principales preocupaciones o líneas de acción del conquistador: la naturaleza humana, los poemas homéricos como modelo para la acción, las diferencias entre griegos y bárbaros, las características del imperio persa. Las secuencias resaltan un tema que fascinó a historiadores modernos —el carácter de «unificador de culturas» de Alejandro, una idea que permea ambos films y que, por su complejidad y extensión, su desarrollo excede los límites de este trabajo— al mismo tiempo que escenifican los conflictos ideológicos presentes en la división del mundo entre «bárbaros» y «griegos» propio de la concepción helénica. Son conocidos los textos de Aristóteles en los que se manifiesta este supuesto. En la *Política* afirma —citando a Eurípides— que los griegos tienen derecho a gobernar sobre los bárbaros, porque estos son esclavos por naturaleza:

ἐν δὲ τοῖς βαρβάροις τὸ θῆλυ καὶ τὸ δοῦλον τὴν αὐτὴν ἔχει τάξιν. αἴτιον δ' ὅτι τὸ φύσει ἄρχον οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ γίνεται ἡ κοινωνία αὐτῶν δούλης καὶ δούλου. διὸ φασιν οἱ ποιηταὶ «βαρβάρων δ' Ἑλλήνας ἄρχειν εἰκός,» ὡς ταυτὸ φύσει βάρβαρον καὶ δοῦλον ὄν. (Aris. *Pol.* 1252b)

Pero entre los bárbaros, la hembra y el esclavo tienen la misma posición, y la causa de ello es que no tienen el elemento gobernante por naturaleza, sino que su comunidad resulta de esclavo y esclava. Por eso dicen los poetas: «justo es que los helenos manden sobre los bárbaros», entendiendo que bárbaro y esclavo son lo mismo por naturaleza<sup>19</sup>.

En ese mismo texto se indica también que los asiáticos carecen de fuerza y valentía, por lo que están permanentemente sometidos a esclavitud; mientras que los griegos, por su posición central y su capacidad para combinar fuerza y poder para gobernar a otros, están destinados a gobernar el mundo:

τὰ δὲ περὶ τὴν Ἀσίαν διανοητικὰ μὲν καὶ τεχνικὰ τὴν ψυχὴν, ἄθυμα δέ, διόπερ ἀρχόμενα καὶ δουλεύοντα διατελεῖ: τὸ δὲ τῶν Ἑλλήνων γένος, ὥσπερ μεσευεὶ κατὰ τοὺς τόπους, οὕτως ἀμφοῖν μετέχει. καὶ γὰρ ἐνθυμον καὶ διανοητικόν ἐστίν: διόπερ ἐλεύθερόν τε διατελεῖ καὶ βέλτιστα πολιτευόμενον καὶ δυνάμενον ἄρχειν πάντων, μιᾶς τυγχάνον πολιτείας. (Aris. *Pol.* 1327b).

<sup>19</sup> Las traducciones al español de la *Política* corresponden a García Valdés (2014).

Los de Asia, en cambio, son inteligentes y de espíritu técnico, pero sin coraje, por lo que llevan una vida de sometimiento y esclavitud. En cuando a la raza helénica, de igual forma que ocupa un lugar intermedio, así participa de las características de ambos grupos, pues es a la vez valiente e inteligente. Por ello vive libre y es la mejor gobernada y la más capacitada para gobernar a todos si alcanzara la unidad política.

En el film de Stone, Aristóteles pronuncia una suerte de perífrasis de estos textos, pero con claras influencias de otros elementos del pensamiento griego clásico:

Now if only these frogs could look outward and act on their favorite position of the center, Greece could rule the world. [...] The oriental races are known for their barbarity, and their slavish devotion to their senses, Excess in all things, is the undoing of men! That is why we Greeks are superior. We practice control of our senses, moderation.

Se destaca sobre todo el énfasis que se pone en la idea de moderación, el «estar en el medio» (μεσέυει): sirve también como advertencia a los desmedidos deseos de conquista de Alejandro, una cuestión central para la valoración del personaje en la historiografía antigua (Ehrenberg 1938) que es explotada narrativamente en *Alexander*. El parlamento del personaje refleja también una teoría muy popular en la Antigüedad acerca de los efectos del clima y de la geografía en el carácter de los pueblos; una suerte de determinismo geográfico que se encuentra en un texto incluido en el *Corpus Hippocraticum*, escrito entre los siglos V-IV a.C. denominado *Sobre los aires, las aguas y los lugares*. El texto postula que, puesto que el clima en Asia es uniforme, templado y agradable, poco sujeto a grandes cambios de temperatura, sus habitantes están menos predispuestos que los de Europa al valor, la dureza de ánimo, la energía o la animosidad de espíritu: τὸ δὲ ἀνδρεῖον καὶ τὸ ταλαίπωρον καὶ τὸ ἔμπονον καὶ τὸ θυμοειδές (Hip. Aer. 12.16-24). Esto, en opinión del autor, hace que los asiáticos sean menos propensos a la guerra y, en general, débiles (ἄναλκες) en comparación con los europeos (Hip. Aer. 16.3-10), a la vez que más propensos a ser gobernados por reyes y déspotas. En la exposición del Aristóteles de Stone pueden entreverse ciertas referencias a esta teoría, en la que los europeos (es decir, los griegos de Europa) deben sus virtudes a su privilegiada posición geográfica.

El personaje del filósofo en *Alexander the Great* resulta aún más explícito al resaltar la superioridad helena:

We Greeks are the chosen, the elect. Our culture is the best, our civilization the best, our men the best. All others are barbarians, and it is our moral duty to conquer them, enslave them, and if necessary, destroy them.

El parlamento de Aristóteles refleja aquí una cierta exageración de las opiniones del personaje histórico, posiblemente con la intención de acercarlo al discurso de ciertas formas de imperialismo contemporáneo más familiares para el público del film. Las palabras del filósofo en ambos films pueden leerse también a la luz de una historia narrada por Estrabón (1.4.9), quien señala que Alejandro recibió el consejo –aunque sin indicar quién fue el que lo formuló– de «tratar a los griegos como si fuesen amigos y a los bárbaros como si fuesen enemigos», un consejo que el macedonio abandonó cuando se enfrentó a la conquista de Asia. Al mismo tiempo, afirma Plutarco que el Estagirita habría dado a su discípulo el consejo de «comportarse con los griegos como comandante y con los bárbaros como amo»:

οὐ γάρ, ὡς Ἀριστοτέλης συνεβούλευεν αὐτῷ, τοῖς μὲν Ἑλλησιν ἡγεμονικῶς τοῖς δὲ βαρβάροις δεσποτικῶς χρώμενος, καὶ τῶν μὲν ὡς φίλων καὶ οἰκειῶν ἐπιμελούμενος τοῖς δ' ὡς ζώοις ἢ φυτοῖς προσφερόμενος. (Plut. *Mor.* 329B)

Pues no trató a los griegos como caudillos y a los bárbaros despóticamente, como Aristóteles le había aconsejado, ni se preocupó de los primeros como valientes y amigos ni se comportó con los otros como si fueran plantas o animales.<sup>20</sup>

La caracterización del filósofo en ambas películas, entonces, puede funcionar como elemento ilustrativo para exponer una serie de textos filosóficos griegos, no todos necesariamente pertenecientes a Aristóteles, pero que de todas maneras constituyen una tradición propia dentro del pensamiento griego antiguo.

### 2.3. LA MUERTE DE FILIPO II

Los films de Rossen y Stone aprovechan dramáticamente un tema en el que suelen insistir los historiadores antiguos: la tensa relación entre Filipo y Alejandro, especialmente cuando este llegó a su juventud y se convirtió en un potencial «rival» de su padre. Esta tensión se mantuvo de manera continua hasta la muerte del viejo rey, y tuvo uno de sus puntos álgidos en un episodio relatado por Plutarco, que sucedió durante el banquete de bodas de Filipo con su esposa Cleopatra<sup>21</sup>. En esa

<sup>20</sup> La traducción al español de este texto de Plutarco corresponde a López Salvá (1989).

<sup>21</sup> La poligamia era una práctica habitual entre los reyes macedonios, que continuó después en época de los reinos helenísticos (Lianou 2010: 131). Cleopatra, la joven esposa de Filipo era sobrina de Átalo, uno de los más importantes nobles macedonios, y es posible que tras su matrimonio asumiera el nombre de Eurídice, que es el que le atribuye Arriano (Heckel 2006: 89). Debe recordarse que el nombre Cleopatra era muy habitual entre la nobleza macedonia, y que posteriormente este nombre sería muy habitual entre princesas y reinas de época helenística, de las cuales la más famosa fue Cleopatra VII de Egipto.

ocasión, el exceso de alcohol produjo un violento enfrentamiento entre padre e hijo que finalizó con el exilio de la corte de este último:

ἐκφανεστάτην δὲ Ἄτταλος παρέσχεν ἐν τοῖς Κλεοπάτρας γάμοις, ἦν ὁ Φίλιππος ἠγάγετο παρθένον, ἐρασθεῖς παρ' ἡλικίαν τῆς κόρης, θεῖος γὰρ ὢν αὐτῆς ὁ Ἄτταλος ἐν τῷ πτότῳ μεθύων παρεκάλει τοὺς Μακεδόνας αἰτεῖσθαι παρὰ θεῶν γνήσιον ἐκ Φιλίππου καὶ Κλεοπάτρας γενέσθαι διάδοχον τῆς βασιλείας, ἐπὶ τούτῳ παροξυνθεὶς ὁ Ἀλέξανδρος καὶ εἰπὼν, 'ἡμεῖς δὲ σοι, κακὴ κεφαλὴ, νόθοι δοκοῦμεν;' ἔβαλε σκύφον ἐπ' αὐτόν, ὁ δὲ Φίλιππος ἐπ' ἐκεῖνον ἐξανέστη σπασάμενος τὸ ξίφος, εὐτυχία δὲ ἑκατέρου διὰ τὸν θυμὸν καὶ τὸν οἶνον ἔπεσε σφαιεῖς, ὁ δὲ Ἀλέξανδρος ἐφυβρίζων, 'οὗτος μέντοι,' εἶπεν, 'ἄνδρες, εἰς Ἀσίαν ἐξ Εὐρώπης παρεσκευάζετο διαβαίνειν, ὅς ἐπὶ κλίνην ἀπὸ κλίνης διαβαίων ἀνατέτραπται.' (Plut. *Alex.* 9.7-11)<sup>22</sup>

Atalo, que era tío de la muchacha y se había emborrachado durante la celebración de la boda, invitó a los macedonios a que rogaran a los dioses para que de Filipo y Cleopatra naciera un heredero legítimo para el trono. Encolerizado Alejandro ante estas palabras, dijo «¿Acaso yo, maldito, te parezco un bastardo?», al tiempo que le arrojaba una copa a la cara. Entonces Filipo se puso de pie para dirigirse hacia donde estaba Alejandro y echó mano a su espada, pero por suerte para ambos, debido al ímpetu con que Filipo se puso en pie y a lo bebido que estaba resbaló y dio de bruces en tierra. Alejandro, lleno de insolencia, dijo: «Este es, amigos, quien pretendía pasar de Europa a Asia, el que al pasar de un sillón ha otro ha caído por el suelo»

El valor dramático de esta anécdota es aprovechado por ambos films, que sin embargo lo presentan con diferentes configuraciones escénicas que pueden servir para diferentes usos didácticos, en muchos casos demostrando un complejo sistema de intertextualidades que va más allá de la historia de Macedonia. En la película de Rossen, la secuencia tiene lugar en medio de un simposio relativamente apacible hasta el momento de la discusión entre padre e hijo. El film ilustra en este caso un modelo de simposio ateniense, en el que se aprecia un público eminentemente masculino, compartiendo bebida en común, adornados con guirnaldas y con acompañamiento musical de lira o *aulós*. Como señala Carney (2007), los simposios macedonios eran bastante más lujosos desde un punto de vista material, solían durar más tiempo que en el resto de Grecia y, sobre todo, en ellos el vino se bebía principalmente sin mezclar con agua, tal como era habitual en otras zonas de la geografía helena. Estos datos (confirmados por la arqueología) hicieron que, ya en la misma Antigüedad, los banquetes de los reyes macedonios fueran percibidos como orgías de lujo y desenfreno. Ese es el punto de vista que prefiere seguir el film de Stone, donde la celebración de la boda es presentada como un frenético

<sup>22</sup> Una versión resumida del mismo episodio se encuentra en Justino (9.7.3-4).

ritual dionisíaco . Los invitados llevan coronas de mirto y cantan himnos en honor al dios, en un contexto de absoluta ebriedad y licencia sexual. Este último aspecto está representado por una escena en la que vemos cómo Átalo y otros nobles macedonios violan a un hombre joven, ante la mirada complaciente de Filipo. La escenificación del episodio podría funcionar como ilustración de un texto que representa acontecimientos en un contexto algo posterior en el tiempo: el relato, de marcado sesgo negativo, que Tito Livio hace sobre los rituales de las bacanales en Roma, que motivaron el decreto del Senado romano que suprimió este culto:

additae voluptates religioni vini et epularum, quo plurium animi illicerentur. cum vinum animos incendisset, et nox et mixti feminis mares, aetatis tenerae maioribus, discrimen omne pudoris exstinxissent, corruptelae primum omnis generis fieri coeptae, cum ad id quisque, quo natura pronioris libidinis esset, paratam voluptatem haberet. nec unum genus noxae, stupra promiscua ingenuorum feminarumque erant, [...] occulebat vim quod prae ululatibus tympanorumque et cymbalorum strepitu nulla vox quiritantium inter stupra et caedes exaudiri poterat. (Liv. 39.8-9)

Al rito religioso se añadieron los placeres del vino y los banquetes para atraer el mayor número de adeptos. Cuando el vino y la nocturnidad y la promiscuidad de sexos y edades tierna y adulta eliminaron todo límite del pudor, comenzaron a cometerse toda clase de depravaciones, pues cada uno tenía a su alcance la satisfacción del deseo al que era más proclive por naturaleza. Y no se trataba de un solo tipo de maldad, como la violación indiscriminada de hombres libres y mujeres [...] Esta violencia quedaba tapada por el hecho de que, debido a los chillidos y el estrépito de los tímpanos y címbalos, no se podía oír ni una sola voz de los que pedían auxilio en medio de las violaciones y las muertes.

FIGURA 5. *Alexander* (2004), dir. Oliver Stone. ©Warner Bros. Pictures.  
El banquete de bodas de Filipo II, presentado como un simposio dionisíaco.



El relato de Livio debe ser leído esencialmente como una ficción, y presenta muchos de los elementos negativos con los que las élites romanas percibían a este ritual religioso extranjero. Sin embargo, presenta también otros elementos característicos del culto y ha tenido una influencia no menor en la recepción posterior de las bacanales.

Con gran inteligencia narrativa, el film *Alexander* relaciona el episodio del conflicto entre padre e hijo en medio de los excesos del festín con otro, también narrado por los historiadores antiguos, que explicará el asesinato de Filipo II. El joven cuya violación hemos visto en escena es Pausanias, quien se vengará de la afrenta atentando contra la vida del viejo rey. La película de Stone narra este acontecimiento con gran lujo de detalles y, especialmente, con una notable fidelidad a los textos clásicos. El episodio aparece a manera de *flashback* poco después de que Alejandro asesine a su compañero Clito. La historia de Pausanias, el asesino de Filipo, es presentada sintéticamente por Justino:

Hic [sc. Pausanias] primis pubertatis annis stuprum per iniuriam passus ab Attalo fuerat, cuius indignitati haec etiam foeditas accesserat. Nam perductum in convivium solutumque mero Attalus non suae tantum, verum et convivarum libidini velut scortum vile subiecerat ludibriumque omnium inter aequales reddiderat. Hanc rem aegre ferens Pausanias querelam Philippo saepe detulerat. Cum variis frustrationibus non sine risu differretur et honoratum insuper ducatu adversarium cerneret, iram in ipsum Philippum vertit ultionemque, quam ab adversario non poterat, ab iniquo iudice exegit. (Just. 9.6-8)

Pausanias, en los primeros años de su pubertad, había sufrido injustamente el estupro de parte de Átalo, quien había añadido a este oprobio también otra infamia. Pues Átalo, después de llevarlo a un banquete y rendirlo por la borrachera, lo había sometido como a una ramera no sólo a su pasión, sino también a la de los demás invitados, y lo había convertido en la burla de todos los de su misma edad. Pausanias, no pudiendo soportar esto, más de una vez había expuesto su queja a Filipo. Como con pretextos varios el asunto se difiriera no sin burlas y viera que además su adversario había sido honrado con mando militar, vuelve su ira contra el mismo Filipo, y, ya que no podía vengarse de su enemigo, se vengó en un juez injusto.

Encontramos aquí casi todos los elementos de la narración de *Alexander*, con la sola excepción de que el festín en que se cometió el ultraje no parece haber sido el mismo de la discusión de Alejandro con su padre. El film omite —llamativamente, pues en otros momentos no rehúye a las referencias más o menos directas a la homosexualidad en el mundo griego que tan difíciles de representar resultaban en las películas producidas en las décadas de 1950 y 1960— que según autores como Diodoro, Pausanias habría sido amante de Filipo y, detrás de los numerosos ultrajes

y venganzas que concluyeron con el asesinato del rey, habría habido una intrincada historia de amores y celos homoeróticos:

Παυσανίας ἦν τὸ μὲν γένος Μακεδῶν ἐκ τῆς Ὀρεστίδος καλουμένης, τοῦ δὲ βασιλέως σωματοφύλαξ καὶ διὰ τὸ κάλλος φίλος γεγονῶς τοῦ Φιλίππου. οὗτος ὁρῶν ὑπὸ τοῦ βασιλέως ἀγαπώμενον ἕτερον Παυσανίαν ὁμώνυμον ἑαυτῷ ὄνειδιστικοῖς πρὸς αὐτὸν ἐχρήσατο λόγοις, φήσας ἀνδρόγυνον εἶναι καὶ τοὺς τῶν βουλομένων ἔρωτας ἐτοιμῶς προσδέχεσθαι. (D.S. 16.93.3-4)

Pausanias era un macedonio de la región llamada Orestide, guardaespaldas del rey y que por su belleza había llegado a ser amante de Filipo. Cuando vio que otro Pausanias, que tenía su mismo nombre, era amado por Filipo, utilizó con él palabras injuriosas afirmando que era hermafrodita y que estaba dispuesto a aceptar los amores de los que quisieran.

Los detalles del asesinato de Filipo son presentados con tanta fidelidad a los textos en *Alexander* que el film puede funcionar como una perfecta ilustración de los acontecimientos, así como de otros interesantes detalles sobre la cultura griega. El acontecimiento tuvo lugar en el 336 a.C., en un teatro en la antigua ciudad de Egas, primitiva capital de Macedonia, situada en las proximidades de la arriba mencionada Vergina. El contexto eran las celebraciones por el matrimonio de una de las hijas de Filipo, de nombre Cleopatra, con el rey Alejandro I de Épiro, quien era hermano de Olimpias y que algunos años después (334 a.C.) emprendería una fallida incursión militar en Italia en auxilio de la ciudad griega de Tarento (Liv. 8.24). Los acontecimientos son presentados en el film siguiendo casi al pie de la letra el relato de los textos de Justino y Diodoro. El rey llegó al teatro acompañado únicamente por su hijo y por su yerno:

Sed nec ludorum magnificentia deerat; ad quorum spectaculum Philippus cum sine custodibus corporis medius inter duos Alexandros, filium generumque, contenderet, Pausanias, nobilis ex Macedonibus adulescens, nemini suspectus, occupatis angustiiis Philippum in transitu obruncat diemque laetitiae destinatum foedum luctu funeris facit. (Just. 9.6.3-4)

Y no faltó la magnificencia de los juegos; cuando Filipo se encaminaba a contemplarlos sin escolta entre los dos Alejandro, su hijo y su yerno, un joven noble de Macedonia, Pausanias, del que nadie sospechaba, apostándose en un pasillo, mata a Filipo a su paso y convierte aquel día, destinado a la alegría, en un día horrible por el llanto y el duelo.

La secuencia fílmica presenta cómo el viejo rey desea entrar solo al teatro, dejando de lado incluso a su hijo que es su único acompañante. La escenificación está además marcada por la presencia de grandes estatuas de los doce dioses olímpicos colocadas en el teatro, más una decimotercera que representa al propio Filipo,

elevado a la calidad de un dios. Después de un corte, volvemos a verlo aparecer en compañía de su hijo y cubierto con un manto blanco. La secuencia reformula ingeniosamente la información de historiadores como Diodoro. Este señala por ejemplo que en la procesión se incluyó una estatua del rey entre las de los dioses:

σὺν ταῖς ἄλλαις ταῖς μεγαλοπρεπέσι κατασκευαῖς εἰδῶλα τῶν δώδεκα θεῶν ἐπόμπευε ταῖς τε δημιουργίαις περιττῶς εἰργασμένα καὶ τῇ λαμπρότητι τοῦ πλούτου θαυμαστῶς κεκοσμημένα: σὺν δὲ τούτοις αὐτοῦ τοῦ Φιλίππου τρισκαίδέκατον ἐπόμπευε θεοπρεπὲς εἰδῶλον, σύνθρονον ἑαυτὸν ἀποδεικνύντος τοῦ βασιλέως τοῖς δώδεκα θεοῖς. (D.S. 16.92.5)

con los demás lujosos preparativos, tomaba parte en la procesión las estatuas de los doce dioses, labradas con gran maestría y adornadas maravillosamente con el resplandor del oro; y con ellas, como decimotercera, desfilaba en la procesión la magnífica estatua del propio Filipo, mostrándose el rey así mismo entronizado con los doce dioses.

Se trata de un detalle presentado en el film con una serie de primeros planos a las estatuas de los dioses, con la del rey Filipo en última instancia. La película de Stone manifiesta nuevamente su fidelidad a la evidencia arqueológica, que, en las últimas décadas ha demostrado irrefutablemente el fenómeno del policromatismo, es decir, que las estatuas antiguas no eran «blancas» (tal como han llegado hasta la época moderna y como se ha condicionado la recepción moderna de ellas) sino que estaban pintadas de vivos colores. Esta escena ofrece una interesante ilustración de este fenómeno. La entrada en el teatro de Filipo permite tener además una perspectiva con gran lujo de detalles y mucha fidelidad arqueológica de la planta arquitectónica de estos edificios, resaltando sus principales elementos constitutivos (el θέατρον, la σκηνή y la ὀρχήστρα). Aunque no asistamos en esta escena a una representación dramática propiamente dicha, algunos planos permiten ilustrar con cierta precisión las características más destacadas de estos edificios. Al mismo tiempo, la película representa el texto de Diodoro casi al pie de la letra. Filipo hace su entrada en solitario en el teatro:

τοῦ δὲ θεάτρου πληρωθέντος αὐτὸς ὁ Φίλιππος ἦει λευκὸν ἔχων ἱμάτιον καὶ προστεταχῶς τοὺς δορυφόρους μακρὰν ἀφ' ἑαυτοῦ συνακολουθεῖν: ἐνεδείκνυτο γὰρ πᾶσιν ὅτι τηρούμενος τῇ κοινῇ τῶν Ἑλλήνων εὐνοίᾳ τῆς τῶν δορυφόρων φυλακῆς οὐκ ἔχει χρεῖαν. (D.S. 17.93.1)

Cuando el teatro estaba a rebosar, apareció el propio Filipo vistiendo un manto blanco, y por su orden expresa sus escoltas le seguían separados un gran trecho de él; pues quería demostrar a todos que custodiado por el general afecto de los griegos no tenía necesidad de la guardia de sus lanceros.

FIGURA 6. *Alexander* (2004), dir. Oliver Stone. ©Warner Bros. Pictures. El teatro en el que Filipo II será asesinado, con estatuas policromáticas que representan a los dioses.



La decisión de no protegerse con escoltas, que el viejo rey pretende que sea leída como una muestra de su fortaleza, no tarda en mostrarse como una forma de *hybris*, pues esta misma soberbia lo vuelve vulnerable al ataque de Pausanias, causándole la muerte. El fondo escénico del teatro resalta, en el film, algo que parecía sugerido en los textos antiguos: lo sucedido en el teatro de Egea es en cierta manera una tragedia similar a las que se solían representar en este espacio.

Hemos podido apreciar en este apartado cómo una sola línea argumental tratada en ambos films, los conflictos entre padre e hijo, ofrece oportunidades para ilustrar a través de imágenes elementos tan diversos como las diferencias entre los simposios de Macedonia y los del resto de Grecia, la representación de los rituales báquicos (en intertextualidad con relatos romanos como los de Livio), las relaciones homosexuales en la corte macedonia, algunas cuestiones de arte y arquitectura griegas y, finalmente, los acontecimientos que condujeron a la muerte del rey Filipo II. Debemos pasar ahora a la segunda sección de este trabajo, centrada en la representación de las acciones bélicas de nuestro protagonista.

### 3. ALEJANDRO EN COMBATE

Los textos antiguos ofrecen juicios divergentes sobre la personalidad del conquistador macedonio: desde aquellos que ven en su figura el arquetipo de todas las virtudes helénicas, hasta aquellos que lo consideraban el más despreciable ejemplo de tirano; muchas representaciones, incluso, combinaban elementos de ambas ca-

racterizaciones<sup>23</sup>. Sólo parece haber consenso en una cuestión: el extraordinario talento militar de Alejandro. En efecto, en apenas unos pocos años logró derrotar y conquistar al imperio más poderoso que el mundo había conocido hasta ese momento, el persa. Como es sabido, Alejandro se enfrentó tres ocasiones contra los ejércitos persas, antes de conseguir la derrota definitiva del rey Darío III. El primer combate tuvo lugar a orillas del río Gránico, en la Frigia Helespónica, poco después del desembarco de la expedición macedonia. El segundo enfrentamiento fue en Isos (333 a.C.), en Cilicia: aquí el ejército persa estaba comandado por el propio Darío y contaba con una abrumadora superioridad de tropas respecto a los macedonios. El tercer combate, ya definitivo, tuvo lugar cerca de la pequeña aldea de Gaugamela (331 a. C.), aunque a veces recibe el nombre de una ciudad próxima, Arbela. Allí nuevamente el Gran Rey comandaba un enorme ejército, pero igualmente fue derrotado: ya no pudo frenarse el avance del Macedonio, que ocupó sucesivamente las grandes capitales del imperio: Babilonia, Susa, Persépolis. Con la muerte de Darío III, en 330, la primera parte de la conquista del imperio aqueménida finalizó con éxito.

El cine de Hollywood de temática grecorromana siempre demostró un gran interés por poner en escena grandes batallas, que, por su despliegue espectacular, son capaces de captar la atención de toda clase de públicos. Los dos films dedicados a Alejandro Magno no son una excepción, y, con las modificaciones necesarias para hacer más dinámica la trama, representan con bastante fidelidad algunos de los movimientos militares de la campaña asiática del conquistador macedonio. Pero como se apreciará en los apartados subsiguientes, en muchas secuencias encontramos material de gran riqueza para ilustrar costumbres, fenómenos y episodios vinculados con la cultura bélica antigua sin ser necesariamente materia «militar», como algunos rituales religiosos, prácticas oratorias, alusiones a la poesía épica y simbologías asociadas con el mundo oriental tal como era percibido por griegos y romanos.

### 3.1. EL RITUAL DE LA LANZA: ENTRE LA ÉPICA GRIEGA Y LOS FERIALES ROMANOS

En el film de Rossen se escenifica un acontecimiento que, según varias de las fuentes antiguas, tuvo lugar apenas Alejandro Magno desembarcó en Asia Menor, tras cruzar el Helesponto en el comienzo de su campaña. Situado en la proa de uno de los barcos de guerra, el rey arroja su lanza hacia tierra firme. En el siguiente plano, de inmediato, se muestra a Alejandro ya desembarcado, proclamando con este

<sup>23</sup> Sobre la recepción de la figura de Alejandro en Roma, en la que se superponían juicios positivos con otros negativos, es recomendable el estudio de Ceausescu (1974).

acto su derecho a la posesión de Asia al pronunciar la frase «*I now claim the whole of Asia land won by the spear!*». En la secuencia se aprecia una cierta refundición de textos de varios historiadores antiguos. Relata por ejemplo Justino:

Cum delati in continentem essent, primus Alexander iaculum velut in hostilem terram iecit armatusque de navi tripudianti similis prosilvit atque ita hostias caedit (Just. 11.5.10).

Cuando habían sido trasladados al continente, Alejandro fue el primero en arrojar una jabalina como contra una tierra hostil y, armado, saltó de la nave como en una danza religiosa y así sacrifica víctimas.

FIGURA 7. *Alexander the Great* (1956), dir. Robert Rossen. ©MGM.  
Alejandro arroja una lanza al desembarcar en Asia.



Más rico en detalles es aún el relato de Diodoro sobre este mismo episodio:

αὐτὸς δὲ μακραῖς ναυσὶν ἐξήκοντα καταπλεύσας πρὸς τὴν Τρωάδα χώραν πρῶτος τῶν Μακεδόνων ἀπὸ τῆς νεῶς ἠκόντισε μὲν τὸ δόρυ, πήξας δ' εἰς τὴν γῆν καὶ αὐτὸς ἀπὸ τῆς νεῶς ἀφαλλόμενος παρὰ τῶν θεῶν ἀπεφαίνετο τὴν Ἀσίαν δέχεσθαι δορίκτητον. (D.S.17.17.1)

Él, personalmente, navegó con sesenta navíos de guerra a la Tróade y fue el primero de los macedonios que arrojó su lanza desde la nave, y después de clavarla en el suelo y saltar a tierra, declaraba que recibía Asia de parte de los dioses, como conquistada por la lanza.

En el texto de Diodoro llama la atención la presencia del adjetivo δορίκτητον, que proviene del vocabulario de los poemas homéricos y significa literalmente «ga-

nado por la lanza», es decir «ganado en combate». El término «lanza» (δόρυ) era utilizado en griego de manera metonímica para referirse a la guerra, cumpliendo una función similar a la de «espada» en lengua española. El concepto δούρικητον aparece en los poemas de Homero generalmente en boca de los héroes: por ejemplo, en el siguiente pasaje en que Aquiles se refiere de esta manera a Criseida:

τὴν αὐτοῦ φιλέει καὶ κήδεται, ὡς καὶ ἐγὼ τὴν / ἐκ θυμοῦ φίλεον δούρικητὴν περ  
ἐοῦσαν. (Hom. *Il.* 9.341-433)

Ama y cuida a la suya, como también yo amaba a esta/de corazón, aunque fuera prenda adquirida con la lanza.<sup>24</sup>

La presencia del término en el relato de Diodoro puede comprenderse por la profunda influencia del estilo y el vocabulario de la épica en la historiografía griega. En el guion de Rossen, en cambio, es posible suponer otra cosa: el público «culto» del film podía llegar a estar más familiarizado con la expresión por los poemas épicos que por la historiografía, de manera tal que podemos suponer que se la utiliza deliberadamente para reforzar el carácter épico de la aventura que inicia Alejandro (comienzo que, además, tiene lugar en el mismo espacio geográfico de la antigua Troya) y su posterior identificación con Aquiles.

Pero en esta secuencia puede reconocerse también la presencia de otras intertextualidades, que van más allá del relato literal de la aventura de Alejandro. El ritual de arrojar una lanza en tierra enemiga era, en la Antigüedad, una forma tradicional de declarar formalmente una guerra, siguiendo fórmulas que estaban sumamente reglamentadas y –al menos en Roma– rodeadas de un complejo ritual religioso. En Roma, el concepto de *bellum iustum* estaba regulado por el derecho: ninguna guerra era considerada «justa» (es decir, conforme a las leyes) si no se cumplía antes un complejo ritual llevado a cabo por los sacerdotes feciales. Cicerón describe estas peculiaridades del derecho de guerra romano:

(...) constituitque ius quo bella indicerentur, quod per se iustissime inventum sanxit fetiali religione, ut omne bellum quod denuntiatum indictumque non esset, id iniustum esse atque inpium iudicaretur. (Cic. *Rep.* 2.31)

Y estableció el derecho para la declaración de la guerra, invento muy puesto en justicia que sancionó con el rito de los feciales, de modo que toda guerra que no fuera declarada solemnemente fuera considerada injusta e impía.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Las traducciones al español de la *Iliada* corresponden a Crespo Guemes (1991).

<sup>25</sup> La traducción española de este texto de Cicerón corresponde a D'Ors (1984).

El ritual de los sacerdotes feciales, necesario para la declaración de una guerra, es descrito con gran detalle por Tito Livio (1.32.5-14), quien atribuía su creación al rey Numa Pompilio, considerado el fundador de la mayor parte de las prácticas religiosas romanas. En primer lugar, un embajador (*legatus*) se dirigía a la frontera del territorio al que se solicitaba un acuerdo e, invocando el nombre de Júpiter, exponía su reclamo a todo aquel que se encontrara en el terreno. De no recibir respuesta en treinta y tres días, declaraba la guerra con una fórmula ritual. Luego regresaba a Roma a solicitar consejo, al principio del rey, posteriormente del Senado, y la respuesta era habitualmente la necesidad de declarar una «limpia y justa guerra» (*puro pioque duello*). Una vez hecho esto, el fecial se trasladaba a la frontera, en compañía de testigos, llevando consigo una lanza de hierro. Allí pronunciaba un juramento ritual y arrojaba la lanza al territorio:

fieri solitum ut fetialis hastam ferratam aut praeustam sanguineam ad fines eorum ferret et non minus tribus puberibus praesentibus diceret: (...) id ubi dixisset, hastam in fines eorum emittebat. (Liv. 1.32.12-14)

Ordinariamente, el fecial llevaba hasta la frontera enemiga una jabalina de hierro, o de sangüeño con la punta endurecida al fuego, y en presencia de, al menos, tres adultos, decía: [...] Después de esto, lanzaba la jabalina a su territorio.

Es a través de otras fuentes como sabemos que, en época posterior, cuando las guerras se declaraban a países demasiado lejanos, el ritual se cumplía de manera simbólica en un terreno situado cerca del templo de Belona. Esto relata Dión Casio (50.4.4-5) que sucedió, por ejemplo, cuando se declaró la guerra a Antonio y Cleopatra: allí el propio Octavio, acompañado del Senado, vestidos todos con sus capas militares, ofició de *fetialis*, cumpliendo personalmente el ritual de arrojar la lanza. Una imagen sumamente espectacular, que remite a uno de los últimos exponentes del cine de tema grecorromano de Hollywood, posterior en algunos años al de Rossen: se trata de *Cleopatra* (1964) de Joseph Mankiewicz. En una secuencia de este film, Octavio, luego de recibir al embajador de Antonio y Cleopatra, declara la guerra contra éstos clavando una lanza en el pecho del embajador enviado a Roma por Cleopatra, su tutor Sosígenes. Este acto de crueldad es también de absoluta impiedad: implica una violación del *ius gentium* por el cual los embajadores eran considerados inviolables. Se trata, en la perspectiva que nos presenta este film, de una terrible ironía, puesto que el acto que debía legitimar la declaración de guerra según el derecho es utilizado para cometer una terrible ofensa contra ese mismo derecho, un acto muy acorde con el Octavio del film, que cumple un arquetípico rol de villano. Más allá de su eficacia narrativa, esta particularidad del film hace que la escena del desembarco en Asia del film de Rossen funcione como excelente alternativa para ilustrar de manera audiovisual el funcionamiento del ritual de cla-

var la lanza como declaración de guerra y, eventualmente, el procedimiento de los *fetiales* romanos.

### 3.2. LA BATALLA DE GRÁNICO: ESTRATEGIA Y HEROÍSMO

Como señalamos más arriba, los textos históricos antiguos conceden una gran importancia a las escenas de batallas. En el caso de los historiadores de Alejandro Magno, aquellos que escriben narraciones más extensas (Diodoro Sículo, Curcio Rufo, Arriano y, en menor medida, Plutarco) dedican un espacio importante a presentar con cierto detalle las principales batallas que el rey macedonio libró contra el ejército persa. Este tipo de narraciones son especialmente arduas de interpretar para los lectores contemporáneos: los historiadores de Alejandro, muchos de los cuales carecían de experiencia militar concreta, construyen sus escenas de batalla de un modo bastante desordenado. En ocasiones también se suma el problema del desconocimiento del contexto geográfico de los combates, lo que vuelve su comprensión todavía más difícil para lectores que se inician en la historiografía antigua. Las escenas de combates en los films analizados pueden, entonces, resultar de enorme utilidad como complemento didáctico audiovisual de los textos históricos, porque ofrecen una representación visual que ayuda, en cierta manera, a clarificar la exposición de los relatos bélicos. En este apartado nos centraremos en cómo se escenifican, en estas películas, las acciones de los diferentes ejércitos y la toma de decisiones militares.

El film de Rossen presenta una interesantísima reconstrucción de la batalla del río Gránico, un acontecimiento excluido de la película de Stone. Como se ha mencionado, este combate tuvo lugar en 336, poco después de iniciada la invasión de Asia, a orillas del mencionado río –hoy conocido bajo el nombre de Biga– que nace en el monte Ida y desemboca en la Propóntide, el actual Mar de Mármara. Los sátrapas de Asia Menor se decidieron allí a enfrentarse a las tropas de Alejandro, desoyendo los consejos de Memnón de Rodas, general griego al servicio del rey persa. Memnón proponía seguir una estrategia de tierra arrasada: destruir los pastos, las cosechas e incluso las ciudades que Alejandro pudiera encontrar a su paso, para cortarle la posibilidad del acceso a los víveres, e inutilizar su flota, obligándolo así a una pronta retirada. Pero los sátrapas rechazaron esta propuesta puesto que «ofendía su dignidad» (D.S. 17.18.2-3), de manera que así se decidió un enfrentamiento directo.

En el film de Rossen se recrean con gran detalle los sucesos de este combate. La secuencia comienza con los ejércitos formados uno frente al otro, en los márgenes opuestas del río. Esto parece reflejar el texto de Diodoro, quien indicaba que esta formación había sido elegida por los persas para poder utilizar el río como una suerte de línea de defensa:

διόπερ ἐπικρατούσης τῆς τοῦ διαγωνίζεσθαι γνώμης οὔτοι μὲν τὰς πανταχόθεν δυνάμεις μεταπεμψάμενοι καὶ πολλαπλάσιοι γενόμενοι τῶν Μακεδόνων προῆγον ἐπὶ Φρυγίας τῆς ἐφ' Ἑλλησπόντου. κατεστρατοπέδευσαν δὲ παρὰ τὸν Γρανικὸν ποταμὸν, προβαλλόμενοι τὸ ρεῖθρον τοῦ προειρημένου ποταμοῦ (D.S. 17.18.4)

Por eso, al prevalecer la opinión de combatir, ellos hicieron venir fuerzas de todas partes, fueron muy superiores a los macedonios en número y se dirigieron a la Frigia del Helesponto. Acamparon junto al río Gránico, colocando como defensa la corriente del mencionado río.

FIGURA 8. *Alexander the Great* (1956), dir. Robert Rossen. ©MGM Los ejércitos macedonio (en primer plano) y persa formados antes de la batalla del Granico.



Alejandro demuestra su ἀρετή dando inicio al combate, lanzándose al frente de una carga de caballería contra los persas. Se aprecian aquí detalles tomados posiblemente del relato de Arriano:

Ἀλέξανδρος δὲ ἀναπηδήσας ἐπὶ τὸν ἵππον καὶ τοῖς ἀμφ' αὐτὸν ἐγκελευσάμενος ἔπεσθαι τε καὶ ἄνδρας ἀγαθοὺς γίγνεσθαι. (Arr. *Anab.*1.14.6)

Pero Alejandro subió a su caballo y ordenó a sus hombres que le siguieran y dieran pruebas de su valor.

La película parece hacerse eco, por momentos, de cierta confusión que se aprecia en los relatos de los historiadores. No parece estar claro el avance o retroceso de los dos bandos. Esto se resuelve, narrativamente, centrando la acción en la figura de Alejandro, quien resiste valientemente los ataques individuales de varios de los

persas. El modelo del combate individual, tan importante en la épica homérica, parece ser reutilizado cinematográficamente para simplificar la presentación de la batalla. Un soldado persa intenta dar muerte al rey de manera cobarde, atacándolo por la espalda, pero su vida es salvada por uno de los Compañeros, Clito, que corta el brazo del enemigo. La escena se presenta con un marcado tono épico, y sigue casi al pie de la letra el relato de Diodoro:

καθ' ὃν δὴ χρόνον ὁ ἀδελφὸς τοῦ πεσόντος Ῥωσάκης προσιπτεύσας κατήνεγκε τῷ ξίφει κατὰ τῆς κεφαλῆς Ἀλεξάνδρου οὕτως ἐπικίνδυνον πληγὴν ὥστε τὸ μὲν κράνος διαπτύξαι, τοῦ δὲ χρωτὸς βραχέως ἐπιψαῦσαι. κατὰ δὲ τὴν αὐτὴν διαίρεσιν ἐπιφέροντος ἄλλην πληγὴν τοῦ Ῥωσάκου Κλειτος ὁ μέλας ἐπικαλούμενος προσελάσας τὸν ἵππον ἀπέκοψε τὴν χεῖρα τοῦ βαρβάρου. (D.S. 17.20.6-7)

En ese momento el hermano del caído, Rosaces, lanzándose a caballo descargó un golpe tan peligroso como para romper el casco y rozar levemente la piel. Al lanzar otro golpe Rosaces contra el mismo corte, Clito, apodado el Negro, espoleó su caballo y cortó el brazo del persa.

El episodio tiene también una interpretación trágica, si se piensa en un lector familiarizado con otro episodio de la vida de Alejandro popularizado por numerosas fuentes: el momento en que, en medio de un ataque de furia incitado por el vino, mató con su propia mano a este Clito. Volviendo al film de Rossen, el episodio sirve para poner fin a la secuencia del combate, indicando en cierta manera que los macedonios se han hecho con la victoria. La caballería persa, derrotada, se retira mientras Alejandro ordena a la infantería cruzar el río y atacar a los soldados mercenarios del ejército persa, quienes eran en su mayoría de origen griego.

### 3.3. ARENGAS MILITARES EN LA BATALLA DE GAUGAMELA

En *Alexander*, el relato filmico recurre a la elipsis para presentar los combates entre persas y macedonios. Se prescinde de las primeras dos grandes batallas para concentrarse con más detalle en una escenificación de la batalla de Gaugamela. Pero la centralidad del personaje de Alejandro (y en menor medida, de su antagonista Darío) hace que se dedique más bien poco espacio al despliegue de tropas o a cuestiones más propiamente estratégicas. La película concede no obstante una especial importancia a un fenómeno muy registrado en la historiografía antigua, tanto griega como romana: las arengas prebélicas que los grandes generales pronuncian antes de las batallas. El film de Stone puede ser de gran utilidad para ilustrar algunas formas de esta práctica a través de su representación audiovisual.

Las arengas antes del combate constituían, en la Antigüedad grecorromana, tanto un hecho «real» como una forma literaria. En un mundo preminentemente

oral, demostrar habilidad en el manejo del discurso era una de las máximas virtudes a las que podía aspirar una persona pública, incluso aquellas que se dedicaban a la guerra (Marincola 2007: 118). Afirma sobre este tema Onasandro, un autor de un manual de táctica militar del siglo I d.C., que una de las capacidades que debía poseer un buen general era la de pronunciar un discurso efectivo ante sus tropas para «despertar el espíritu» de los soldados antes de la batalla:

λέγειν δ ἰκανόν [...] ἔάν τε γὰρ ἐκτάττη πρὸς μάχην στρατηγός, ἢ τοῦ λόγου παρακέλευσις τῶν μὲν δεινῶν ἐποίησε καταφρονεῖν, τῶν δὲ καλῶν ἐπιθυμεῖν, καὶ οὐχ οὕτως ἀκοαῖς ἐνηχοῦσα σάλπιγξ ἐγείρει ψυχὰς εἰς ἄμιλλαν μάχης, ὡς λόγος [...] οὐδὲ δῖχα τοῦ δύνασθαι λέγειν αἰρήσεται στρατηγόν. (Onos. 1.13.16):

[...] Si un general coloca en orden de batalla a su ejército, un discurso de exhortación lo hará desdeñar el peligro y desear el honor; y el sonido de una trompeta en los oídos no despierta al espíritu para la batalla de manera tan efectiva como un discurso [...] No se debe elegir un general que no tenga la habilidad de dar un discurso efectivo.<sup>26</sup>

Era necesario que un general exhortase a sus tropas dirigiéndoles algunas palabras, generalmente poco antes de la batalla. Esta costumbre, con el tiempo, se manifestó en la escritura histórica y pasó a convertirse en una de las características más distintivas del género: antes de narrar una batalla, los historiadores incluían discursos que pronunciaban los generales. Estas alocuciones, que en su manifestación «real» probablemente fueran breves y carentes de ornamento retórico, fueron influidas por la retórica de tipo deliberativo hasta convertirse en extensos textos declamatorios. Un buen ejemplo de este tipo de oratoria prebética literaria lo representan las arengas que, en la historiografía de Alejandro Magno, pronuncian tanto el propio rey macedonio (Curt. 4.14.1-8.; Arr. *Anab.* 2.7) como también su antagonista Darío (Curt. 4.14.9-26). Resulta fundamental comprender que estas piezas oratorias solían aparecer a pares, de manera contrapuesta: el discurso de un general romano o griego suele tener una contraparte con su homólogo enemigo. Tito Livio ofrece un modelo de esta práctica: en su relato de la batalla del Tesino, durante la Segunda Guerra Púnica, se presenta primero una arenga del cónsul Publio Cornelio Escipión (padre del Africano) a sus soldados (Liv. 21.40-42), a la que le sigue poco después otra del general cartaginés, dirigida a los suyos (Liv. 21.43-44).

Los tiempos del cine, sin embargo, no son los mismos de la literatura, de manera tal que las arengas que se ven en el film de Stone quizá se parezcan más a aquellas pronunciadas por los generales en el campo de batalla que a las sofisticadas elaboraciones retóricas de la historiografía antigua. Si bien esto podría implicar en un

<sup>26</sup> La traducción al español del texto de Onasandro es del autor.

principio que no se hayan tenido en cuenta las fuentes escritas propiamente dichas, esto no quiere decir en absoluto que, en el trabajo de recepción de la Antigüedad clásica que opera en todos estos films, no se haya tenido en cuenta ningún tema o elemento cultural antiguo a la hora de pensar, desde lo escénico, de qué manera se dirige Alejandro a sus soldados. La argumentación de la arenga, en un primer momento, remite nuevamente a la marcada oposición entre «bárbaros» y griegos que se había visto representada en la secuencia de la clase de Aristóteles. Afirma el conquistador macedonio que los persas son similares a esclavos, a quienes sólo el temor a su rey-amo los mueve a combatir; en contraposición, los helenos son hombres libres, que actúan motivados por la lealtad a su tierra. Este Alejandro ficticio pronuncia, además, unas palabras que si bien no remiten directamente a ninguna fuente histórica, sí recuerdan a un conocido texto de la Antigüedad: «*But remember this: the greatest honor a man can ever achieve is to live with great courage and to die with his countrymen in battle for his home*». La frase puede leerse como un resumen genérico de ciertos ideales helénicos, presentes en otras manifestaciones culturales como la épica antigua, pero también puede intuirse detrás de estas palabras la presencia de unos famosos versos del poeta romano Horacio:

*dulce et decorum est pro patria mori:  
mors et fugacem persequitur virum  
nec parcat inbellis iuventae  
poplitibus timidoque tergo.* (Hor. *Od.* 3.2.13-16)

Es dulce y glorioso morir por la patria. La muerte también alcanza al hombre que se da a la fuga, y no se apiada de las piernas ni de la espalda medrosa de una juventud cobarde.<sup>27</sup>

El primero de estos versos, en los que el poeta romano incita a la juventud de su tiempo a soportar la dureza de la vida militar, tuvo una riquísima pervivencia en la literatura y la cultura occidentales, especialmente a partir del s. XIX en que, a partir de los grandes cambios producidos en las tecnologías bélicas, se volvieron más escasas las oportunidades para demostrar el heroísmo individual en las grandes acciones militares (Winkler 2009: 158-160). Dentro de esta tradición, el pasaje de Horacio desempeña un rol importante en el cine, especialmente en el film antibélico *All Quiet on the Western Front* (1930), de Lewis Stone<sup>28</sup>, en la que se presenta a un profesor de un *gymnasium* alemán que, en vísperas del estallido de la Primera Guerra Mundial, incita a sus alumnos a alistarse en el ejército recordándoles el

<sup>27</sup> La traducción al español de Horacio pertenece a Moralejo (2007).

<sup>28</sup> Basado en la novela *Im Westen nichts Neues*, del escritor alemán Erich Maria Remarque, aparecida un año antes.

famoso verso de Horacio, mientras en el fondo del plano se observan otras citas griegas y latinas sobre honor bélico escritas en una pizarra (Winkler 2009: 163-173). Es posible reconocer en *Alexander* un nuevo intertexto fílmico del poema de Horacio, cuyo lugar en esta historia –situada varios siglos antes del nacimiento del poeta romano– debe explicarse principalmente por la cadena de reescrituras y reappropriaciones postclásicas que han tenido estos versos, de la que el film de Stone es apenas un eslabón más.

FIGURA 9. *Alexander* (2004), dir. Oliver Stone. ©Warner Bros. Pictures.  
Alejandro exhorta al combate a sus soldados en una *epipólesis*.



La *actio* retórica de la arenga en *Alexander* presenta una notable influencia de una práctica señalada habitualmente en la literatura antigua de tema bélico, no sólo en la historiografía sino también en la épica. En la película se puede ver al rey, montado a caballo, que pasa revista a los soldados en formación de combate, mientras señala a algunos de ellos por su nombre propio y los exhorta al combate con algunas palabras. Este recurso se denomina *epipólesis* (ἐπιπόλεσις): una ocasión en la que un general recorre su ejército en formación pronunciando breves arengas a los héroes o soldados con quienes se encuentra. Como señala Carmona Centeno (2008: 15) el término ἐπιπόλεσις aparece por primera vez en la literatura griega en Estrabón (9.1.10) para describir un pasaje de la *Iliada* (4.223-232) en que Agamemón desciende de su carro de guerrero homérico para pasar revista a sus soldados y arengarlos al combate.

ἐνθ' οὐκ ἄν βρίζοντα ἴδοις Ἀγαμέμνονα δῖον / οὐδὲ καταπτώσσοντ' οὐδ' οὐκ ἐθέλοντα  
μάχεσθαι, / ἀλλὰ μάλα σπεύδοντα μάχην ἐς κυδιάνειραν. / ἴππους μὲν γὰρ ἔασε καὶ ἄρματα  
ποικίλα χαλκῶ: / καὶ τοὺς μὲν θεράπων ἅπάνευθ' ἔχε φυσιόωντας / Εὐρυμέδων υἱὸς  
Πτολεμαίου Πειραΐδαο: / τῶ μάλα πόλλ' ἐπέτελλε παρισχέμεν ὅπποτε κέν μιν / γυῖα λάβῃ

κάματος πολέας διὰ κοιρανέοντα: /αὐτὰρ ὁ πεζὸς ἔὼν ἐπεπωλείτο στίχας ἀνδρῶν: /καὶ ῥ' οὖς μὲν σπεύδοντας ἴδοι Δαναῶν ταχυπόλων, /τοὺς μάλα θαρσύνεσκε παριστάμενος ἐπέεσσιν. (*Il.* 4. 223-233)

No habrías visto entonces adormecido al divino Agamenón/ni tampoco medroso ni reacio a la lucha, sino muy presto/para la batalla, que otorga gloria a los hombres./Dejó allí los caballos y el carro, centelleante de bronce./Resoplando los mantenía aparte su escudero,/Eurimedonte, hijo de Ptolomeo Piráida, a quien encargó/con insistencia mantenerlos cerca, para cuando se cansaran/sus miembros de recorrer la multitud actuando como caudillo;/ y él fue a pie pasando revista a las hileras de guerreros/a los que entre los dánaos, de veloces potros, veía presurosos/los reconfortaba de palabra, deteniéndose junto a ellos.

El nombre que Estrabón atribuye a esta acción deriva del verbo griego ἐπιπωλέομαι que aparece, conjugado, en dos versos del texto (*Il.* 4.231; *Il.* 4.250) junto con el sintagma στίχας ἀνδρῶν, lo que significa «recorrer las filas de hombres». Como Agamenón en la *Iliada*, en el film de Stone Alejandro realiza una *epipólesis* antes del combate. Los fundamentos para esta decisión escénica van más allá de la siempre presente influencia de la épica y pueden apreciarse en algunas de las fuentes históricas. Como ha señalado también Carmona Centeno (2009: 15-28), algunos historiadores de Alejandro incluyen una *epipólesis* en sus relatos, pero en el contexto de la batalla de Isos. La que se encuentra en Arriano parece ser el origen de la escena de *Alexander*.

ὡς δὲ ὁμοῦ ἤδη ἦν τὰ στρατόπεδα, ἐνταῦθα παριππεύων πάντη Ἀλέξανδρος παρεκάλει ἄνδρας ἀγαθοὺς γίνεσθαι, οὐ τῶν ἡγεμόνων μόνον τὰ ὀνόματα ξὺν τῷ πρέποντι κόσμῳ ἀνακαλῶν, ἀλλὰ καὶ ἰλάρχας καὶ λοχαγοὺς ὀνομαστί καὶ τῶν ξένων τῶν μισθοφόρων, ὅσοι κατ' ἀξίωσιν ἢ τινα ἀρετὴν γνωριμώτεροι ἦσαν. (Arr. *Anab.* 2.10.2)

Pues bien, una vez que ambos ejércitos estuvieron frente a frente, Alejandro pasó revista a caballo a sus hombres, exhortándoles a que se comportaran como valientes, llamando por su nombre y con los honores que les correspondían no solo a los generales sino también a los jefes de caballería y a los capitanes, así como a cuantos mercenarios extranjeros se habían destacado anteriormente por su bravura y valor.

En esta elección narrativa se aprecia una vez más cómo Stone, en su film, elige fusionar elementos de la batalla de Isos con la de Gaugamela, una decisión que parece responder a la necesidad de aprovechar al máximo la información ofrecida por los textos antiguos y, al mismo tiempo, de agilizar el relato fílmico.

#### 3.4. LOS PERSAS EN COMBATE: EL REY Y LOS CARROS

La representación del gran antagonista de la batalla, el rey Darío III, en el film *Alexander* sigue también con una notable fidelidad las fuentes literarias y artísticas que representaron en la Antigüedad el encuentro en combate de los dos grandes

reyes. Quizá una de las más famosas, por su iconicidad, sea el famoso «Mosaico de Alejandro», encontrado en la llamada Casa del Fauno de Pompeya y conservado actualmente en el Museo Arquelógico Nacional de Nápoles. Se trata de una reproducción realizada en época romana de una pintura de época helenística, quizás de los s. IV-III a.C. En ella se aprecia al rey persa subido en su carro, enfrentado a muy poca distancia de su enemigo macedonio quien monta a caballo. No puede establecerse con claridad a qué batalla corresponde la imagen, en tanto que los dos reyes estuvieron al mando de sus ejércitos tanto en Isos como en Gaugame-la. Sin embargo, relatos como este de Curcio (que corresponde a la batalla de Isos) pintan una escena que resulta difícil no asociar a la representación del mosaico, en la que ambos monarcas llegan a estar bastante próximos el uno del otro, pero siempre protegidos por los soldados que deseaban destacarse ante la mirada de sus reyes:

*Duo reges iunctis prope agminibus proelium accenderant. Plures Persae cadebant, par ferme utrimque numerus vulnerabatur. Curru Dareus, Alexander equo vehebatur: utrumque delecti tuebantur sui inmemores, quippe amisso rege nec volebant salvi esse nec poterant. Ante oculos sui quisque regis mortem occumbere ducebat egregium. (Curt. 4.15.23-24)*

Los dos reyes, cuyas formaciones casi se tocaban, inflamaban el ardor de sus tropas. Los persas caían muertos en mayor número; la cantidad de heridos era más o menos la misma en ambos bandos. Darío iba en carro, Alejandro a caballo; ambos se veían protegidos por tropas escogidas que no pensaban más que en poner a cubierto a su rey; en efecto, si este caía, ni querían ni podían seguir con vida; cada uno consideraba un honor morir a la vista de su soberano.

FIGURA 10. El «Mosaico de Alejandro» encontrado en la Casa del Fauno de Pompeya. Museo Archeologico Nazionale, Napoli.



En *Alexander* la aparición de Darío en escena se resuelve con un plano secuencia, que comienza con una visión «desde lo alto» del ejército persa. Mientras se escuchan las palabras de Alejandro, que arenga a sus tropas –de la manera en que vimos en el apartado anterior– se observa a un águila que vuela por encima del campo de batalla. La cámara adopta la perspectiva del ave, quien primero observa a los helenos y luego a los persas, un recurso que permite también indicar a través de la imagen la enorme superioridad numérica de estos últimos, tal como señalaban la mayoría de las fuentes históricas (Arr. *Anab.* 3.8.6; D.S. 17.53.3; Curt. 4.12.13). En una de esas fuentes se encuentra también la inspiración para este recurso fílmico, Se trata de una anécdota incluida en las *Historiae* de Curcio sobre un águila que voló cerca de la cabeza de Alejandro durante la batalla de Gaugamela<sup>29</sup>

Ceterum, sive illud ludibrium oculorum sive vera species fuit, qui circa Alexandrum erant, vidisse se crediderunt paulum super caput regis placide volantem aquilam, non sono armorum, non gemitu morientium territam: diuque circa equum Alexandri pendenti magis, quam volanti similis adparuit. Certe vates Aristander alba veste indutus et dextra praeferens lauream militibus in pugnam intentis avem monstrabat, haud dubium victoriae auspiciam. (Curt. 4.15.26-27)

Mas he aquí que, bien fuera una alucinación, bien una aparición verdadera, los que estaban junto a Alejandro creyeron ver volar plácidamente un águila a poca altura sobre la cabeza del rey, impávida ante el estruendo de las armas y los gemidos de los moribundos. Permaneció durante largo rato sin alejarse del caballo y, más que volar, parecía que planeaba. Lo cierto es que el adivino Aristandro, vestido de blanco y llevando en su mano derecha una rama de laurel, mostraba a los soldados, absortos en el combate, el águila, como seguro presagio de la victoria.

Este plano secuencia en que la cámara adopta la perspectiva del águila continúa, una vez presentada la formación del ejército persa, con el ave descendiendo hasta la altura de los soldados hasta concluir con un primer plano del rey Darío. Este aparece caracterizado con los principales atributos de la monarquía persa: el carro y la tiara.

Centrémonos en el primero de estos dos atributos. Los carros, casi desde el momento de la invención de la rueda, han estado asociados a la divinidad. Muchos dioses indoeuropeos fueron representados montados en uno de ellos, o bien estos

<sup>29</sup> La anécdota aparece también en Plutarco (*Alex.* 33.2): ὁ δὲ μάντις Ἀρίστανδρος γλανίδα λευκὴν ἔχων καὶ χρυσοῦν στέφανον ἐπεδείκνυτο περιπεύων αἰτὸν ὑπὲρ κεφαλῆς Ἀλεξάνδρου συνεπαιωρούμενον καὶ κατευθύνοντα τῇ πτήσει ὄρθιον ἐπὶ τοὺς πολεμίους. («El adivino Aristandro, que llevaba una clámide blanca y corona de oro y cabalgaba a su lado, señaló el vuelo de un águila que permanecía planeando sobre la cabeza de Alejandro y que de inmediato enfiló derecha su vuelo hacia los enemigos»)

fueron utilizados para transportar sus imágenes. En el caso de los reyes persas, se convirtió en un emblema de la autoridad real: era habitual que el monarca se trasladara en lujosos carros, y también que participase en combate subido a uno. Curcio, en un giro que explicita una vez más que su obra estaba destinada a un público romano, hace que el personaje de Darío, en la arenga que pronuncia antes de Gaugamela, «explique» a sus propios connacionales esta costumbre:

Ipse non patrio more solum, sed etiam, ut conspici possim, curru vehor, nec recurso quo minus imitemini me, sive fortitudinis exemplum sive ignaviae fuero. (Curt. 4.14.25)

Yo monto sobre un carro no sólo por seguir la costumbre de mis antepasados, sino con el fin de que me podáis ver y no me opongo a que me imitéis, bien me convierta en un ejemplo de arrojo, bien de cobardía.

FIGURA 11. *Alexander* (2004), dir. Oliver Stone. ©Warner Bros. Pictures.

El rey Darío III subido a su carro, en la batalla de Gaugamela.

Viste la *tiara*, emblema real de la monarquía persa.



El vehículo que transporta a Darío en *Alexander* presenta un brillante color dorado que hace suponer su composición en oro y lo decora un relieve que parece imitar las alas de un ave, probablemente un águila. Esta descripción parece corresponderse con una que también se encuentra en la obra de Curcio, pero no en una escena de combate, sino en un extenso pasaje en el que se describe al ejército persa en marcha en lo que constituye un espectacular despliegue de *luxuria*. El transporte del rey es descrito de la siguiente manera en dicho texto:

Hi currum regis anteibant, quo ipse eminens vehebatur. Utrumque currus latus deorum simulacra ex auro argentoque expressa decorabant; distinguebant intermitentes gemmae iugum, ex quo eminebant duo aurea simulacra cubitalia avorum [...] Inter haec aquilam auream pennas extendenti similem sacraverant. (Curt. 3.3.16)

Estos iban delante del carro del rey desde el que éste, a su paso, lo dominaba todo. Imágenes de dioses, repujadas en oro y plata, adornaban ambos flancos del carro; de trecho en trecho brillaban unas piedras preciosas adornando el yugo del que sobresalían dos estatuas de oro, de una altura de un codo [...] Entre ambas habían colocado, a modo de símbolo sagrado, un águila en actitud de desplegar las alas.

FIGURA 12. *Alexander the Great* (1956), dir. Robert Rossen. ©MGM  
Las *quadrigae falcatae* persas en la batalla de Gaugamela.



Los carros no eran sólo un emblema de poder para Darío: eran también su arma secreta. En el film de Stone, pero también en el de Rossen, varias escenas del combate final muestran que los persas poseen carros con guadañas en los ejes de las ruedas que utilizan como arma. Se trata de las ἄρματα δρεπανηφόρα o *falcatae quadrigae* que, según mencionan varios historiadores de Alejandro, eran utilizadas por los persas principalmente para atemorizar al enemigo:

Equorumque domandi greges peditibus distributi sunt, ut maior pristino esset equitatus: ingensque, ut crediderat, hostium terror, ducentae falcatae quadrigae, unicum illarum gentium auxilium, secutae sunt. (Curt. 4.9.4)

Venían detrás doscientas cuadrigas armadas de guadañas (los únicos recursos de aquellos pueblos) que Darío había creído que iban a constituir un auténtico terror para los enemigos.

κατεσκεύασε δὲ καὶ ἄρματα δρεπανηφόρα διακόσια πρὸς κατάπληξιν καὶ φόβον τῶν πολεμίων εὐθέτως ἐπινενομημένα. (D.S. 17. 53.1)

[...] dispuso también doscientos carros armados de guadañas, diseñados para sorpresa y miedo de los enemigos.

Estos peculiares carros de combate, como tantos otros armamentos utilizados por el imperio persa aqueménida, fueron luego adoptados por las monarquías helenísticas. En este contexto, aparecieron en varias ocasiones en la historiografía antigua. Tito Livio, en su relato de la batalla de Magnesia —que hacia finales del año 190 a.C. enfrentó a la república romana contra el rey seléucida Antíoco III—, menciona la presencia de estos carruaje en el bando enemigo, en un pasaje que describe de manera bastante gráfica su forma y funcionamiento:

Falcatae quoque quadrigae, quibus se perturbaturum hostium aciem Antiochus crederat, in suos terrores verterunt. Armatae autem in hunc maxime modum erant: cuspides circa temonem ab iugo decem cubita exstantes velut cornua habebant, quibus quiquid obvium daretur transfigerent, et in extremis iugis binae circa eminebant falces, altera aequata iugo, altera inferior in terram devexa, illa ut quidquid ab latera obiceretur abscederet, haec ut prolapsos subeuntesque contingeret; item ab axibus rotarum utrimque binae eodem modo diversae deligabantur falces. (Liv. 37.41.5-9)

Además, las cuadrigas armadas de hoces con las que Antíoco había creído sembrar el pánico contra los suyos. A grandes rasgos estaban armadas de la siguiente manera: alrededor del timón tenían unas picas que sobresalían del yugo diez codos a guisa de cuernos con las que ensartaban todo lo que pudieran a su alcance; y de cada extremo del yugo salían dos hoces, una al mismo nivel que el yugo y la otra más baja apuntando hacia el suelo, la primera para cortar todo lo que se encontrara a los lados y la segunda para alcanzar a los que estuvieran caídos o arrastrándose; asimismo, en los ejes de las ruedas iban sujetas dos hoces a cada lado orientadas igualmente en distinta dirección.

Este tipo de carros había sido, al menos para los autores griegos, una característica típica de las tropas de la monarquía aqueménida. Esto a tal punto que Jenofonte, en su *Ciropeidia* (6.1.30), atribuye al propio Ciro el Grande la invención de estos carruajes armados:

προσέθηκε δὲ καὶ δρέπανα σιδηρᾶ ὡς διπήχη πρὸς τοὺς ἄξονας ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῶν τροχῶν καὶ ἄλλα κάτω ὑπὸ τῷ ἄξονι εἰς τὴν γῆν βλέποντα, ὡς ἐμβαλοῦντων εἰς τοὺς ἐναντίους τοῖς ἄρμασιν. ὡς δὲ τότε Κύρος ταῦτα κατεσκεύασεν, οὕτως ἔτι καὶ νῦν τοῖς ἄρμασι χρῶνται οἱ ἐν τῇ βασιλείῳ χώρᾳ. (X. *Cyr.* 6.1.30)

También aplicó hoces de hierro de dos codos de largo a los ejes y a ambos lados de las ruedas y otras debajo del eje de cara a la tierra, para lanzarse contra los enemigos

con los carros –tal como equipó los carros Ciro en aquel entonces, todavía en la actualidad los habitantes del país siguen utilizándolos.<sup>30</sup>

Esta peculiar arma de combate tuvo una pervivencia extraordinaria en la recepción cinematográfica del mundo antiguo. Pocas secuencias más icónicas se han producido en el llamado «cine de romanos» que la de la carrera de cuadrigas en *Ben Hur*, tanto en la versión de 1959 dirigida por William Wyler como en la original silente de 1925 dirigida por Fred Niblo. La primera de ellas, cuya producción tomó más de tres meses, ha sido considerada una de las secuencias más emocionantes jamás filmadas en la historia del cine (Cyrino 2005: 75). En ella se encuentran todos los elementos que contribuyeron a la popularidad de este cine épico: un enorme despliegue escénico, espectacularidad y un uso libre pero muy eficaz del material antiguo para generar fuertes emociones en el público. Uno de los elementos que hacen a esta secuencia tan emocionante es la presencia de un auriga –el principal rival del príncipe Ben-Hur en la carrera– cuyo carruaje presenta un eje revestido de púas y cuchillos con los que destroza los vehículos de los demás participantes. La inspiración para este peculiar carruaje se encuentra, sin dudas, en las *falcatae quadrigae*. Si bien *Ben-Hur* es un film infinitamente más conocido y, por ello, podría resultar más adecuado para ilustrar una explicación de la naturaleza del vehículo antes mencionado, el uso de algunas escenas de *Alexander* de Rossen podría servir como una alternativa, en tanto que se muestra bastante más fiel a los textos antiguos.

El otro símbolo de autoridad que distingue a Darío es parte de su atuendo. Observamos que su cabeza está cubierta por un llamativo tocado que la rodea. Se trata de la tiara persa, a la que las fuentes llaman también *cidaris* o *κίταρις*. Curcio ofrece una breve descripción de este peculiar atuendo:

Cidarim Persae vocabant regium capitis insigne; hoc caerulea fascia albo distincta circumibat. (Curt. 3.3.19)

Los persas llaman «cidaris» a la diadema del rey, emblema de la realeza; esta diadema iba ceñida toda alrededor con una banda azul entreverada de blanco.

En el relato de Amiano Marcelino, historiador romano de origen griego del siglo IV d.C., encontramos más detalles sobre las funciones que podía cumplir esta prenda. En el decimotercero libro de su *Res Gestae* se presenta la historia de Antonino, un influyente romano que traicionó al imperio para ponerse al servicio de la monarquía persa. Cuando se relata la visita que hizo al rey Sapor para instarlo a entrar en guerra con Roma, se señala que se le hace vestir un tocado similar al que

<sup>30</sup> La traducción española de la *Ciropedia* de Jenofonte corresponde a Vegas Sansalvador (1987).

describe Curcio –pero llamado *apix* en este texto– que, según el historiador, era un honor especial que se concedía a ciertas personas cercanas al rey que gozaban de gran influencia política:

[...] Antoninus ad regis hiberna perductus, averter suscipitur, et apicis nobilitatus auctoritate, quo honore participantur mensae regales, et meritorum apud Persas ad suadendum, ferendasque sententias in contionibus ora panduntur [...]. (Amm. 18.5.6)

Antonino, una vez conducido a los cuarteles de invierno del rey, fue recibido con entusiasmo y distinguido con el galardón de la tiara –un honor que permite participar en banquetes reales y que entre los persas concede a los que lo merecen la posibilidad de tomar la palabra en las asambleas para hacer propuestas y expresar la opinión.<sup>31</sup>

Poco más adelante, el historiador vuelve a hacer una referencia al atuendo de este personaje, y de nuevo menciona la vestimenta en cuestión, dándole ahora sí el nombre de *tiara*:

[...] et urgente utraque parte, Antoninus ambitiosius praegrediens agmen, ab Ursicino agnitus, et obiurgatorio sonu vocis increpitus, proditorque et nefarius appellatus, sublata tiara, quam capiti summi ferebat honoris insigne, desiluit equo, curvatisque membris, humum vultu paene contingens, salutavit patronum appellans et dominum [...]. (Amm. 18.8.5)

Antonino, que iba ostentosamente al frente de las filas, fue reconocido por Ursicino, quien le increpó con tono de reproche y lo llamó traidor y criminal. Aquél se quitó la tiara, que llevaba como signo de honor en lo alto de la cabeza, saltó del caballo y, haciendo una reverencia casi hasta tocar el suelo con el rostro [...] lo saludó con el nombre de patrono y señor.

El relato de Amiano resulta paradigmático en tanto que se señala la tiara que viste Antonino como un símbolo de su traición a Roma, como un indicio de la adopción de su «nueva» identidad persa. La tiara era vista en la tradición historiográfica como un símbolo de «barbarie» persa. Debe compararse este relato, tardío, con la afirmación de Plutarco en su biografía de Alejandro, en la que elogia la decisión del conquistador macedonio de no haber adoptado esta prenda cuando, en su esfuerzo de escenificar su condición simultánea de líder griego y monarca asiático, tomó la decisión de adaptar ligeramente su atuendo a los modos y usanzas de Persia:

<sup>31</sup> Las traducciones españolas de Amiano corresponden a Castillo García et al. (2010)

οὐ μὴν τὴν γε Μηδικὴν ἐκείνην προσήκατο παντάπασι βαρβαρικὴν καὶ ἀλλόκοτον οὔσαν, οὔδὲ ἀναξυρίδας οὔδὲ κἀνδὺν οὔδὲ τιάραν ἔλαβεν, ἀλλὰ ἐν μέσῳ τινὰ τῆς Περσικῆς καὶ τῆς Μηδικῆς μιζάμενος εὔ πως, ἀτυφοτέραν μὲν ἐκείνης, ταύτης δὲ σοβαρωτέραν οὔσαν. (Plut. *Alex.* 45.2)

No adoptó sin embargo, por el momento, aquella famosa vestimenta de los medos, que era bárbara y en extremo extraña, ni los calzones, ni la candis ni la tiara, sino que combinó con moderación algo de la vestimenta persa y de la meda, que resultaba menos pomposa que la meda pero más fastuosa que la otra

Estos testimonios literarios dan a entender que la tiara era percibida por griegos y por romanos como uno de los símbolos por excelencia de la condición «bárbara» del persa. Su presencia en la caracterización del rey Darío en *Alexander*, entonces, responde a una visión claramente representada en las fuentes históricas y que, como se ha visto con otros ejemplos, puede ser ilustrada de manera muy eficaz en el aula con el uso de algunas escenas de este film.

El material de análisis que ofrecen tanto *Alexander* como *Alexander the Great* capítulo es casi tan extenso como el metraje de ambas películas, pues, como se ha intentado demostrar en este trabajo, ambas toman una gran cantidad de elementos de los textos antiguos para construir sus relatos, aun cuando en ocasiones elijan no seguirlos al pie de la letra o introducir elementos ficcionales o sintetizar algunos aspectos con la intención (no siempre conseguida) de construir una mejor narración cinematográfica. La selección de temas que se ha hecho aquí pretende sobre todo servir como un modelo de metodología de trabajo. Como se indicó en la primera sección, las dos formas en las que los films pueden abordarse no son mutuamente opuestas sino complementarias: es posible analizarlos como objetos de recepción de la Antigüedad clásica, tanto como utilizarlos para ilustrar de manera audiovisual elementos tan variados como un ritual de declaración de guerra, el culto dionisiaco, las formaciones de un ejército en combate, algunos tipos de oratoria deliberativa o la vestimenta de un monarca persa. El eclecticismo del material clásico utilizado en la creación de los films permite además su utilización en un campo de estudio que abarca mucho más que la simple historia de la vida y las conquistas de Alejandro Magno.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- BAYNHAM, E. (2003) «The Ancient Evidence for Alexander the Great», En J. Roisman (ed.) *Brill's Companion to Alexander the Great*, Leiden, Brill, 1-29.
- CARMONA CENTENO, D. (2008) *La epípólesis en la historiografía grecolatina*, Tesis doctoral, Universidad de Extremadura, Cáceres.

- CARMONA CENTENO, D. (2009) «Épica, historiografía y retórica: la epipólesis a diferentes naciones en la historiografía grecolatina», *Talia Dixit: Revista Interdisciplinaria de Retórica e Historiografía* 4, 1-28.
- CARNEY, E. (2007) «Symposia and the Macedonian Elite: The Unmixed Life», *Syllecta Classica* 18 (1), 129-180. <https://doi.org/10.1353/syl.2007.0000>
- CARNEY, E.D. (2008) «The Role of the « basilikoi paides » at the Argead Court», En T.R. Howe, y J. Reames (eds.) *Macedonian Legacies: Studies in Ancient Macedonian History and Culture in Honor of Eugene N. Borza*, Claremont (Calif.), Regina Books, 145-164.
- CASTILLO GARCÍA, C., ALONSO DEL REAL MONTES, C., y SÁNCHEZ-OSTIZ GUTIÉRREZ, Á. (2010) *Amiano Marcelino. Historias I. Libros XIV-XIX*, Madrid, Gredos.
- CASTRO SÁNCHEZ, J. (1995) *Justino. Epítome de las «Historias filípicas» de Pompeyo Trogo. Prólogos. Pompeyo Trogo. Fragmentos*, Madrid, Gredos.
- CEAUȘESCU, P. (1974) «La double image d'Alexandre le Grand à Rome», *Studii Clasice* 16, 153-168.
- CRESPO GÜEMES, E. (1991) *Homero. Iliada*, Madrid, Gredos.
- CUADRADO RAMOS, E. (2013) *Cicerón. Discursos VIII*, Madrid, Gredos.
- CYRINO, M.S. (2005) *Big Screen Rome*, Malden, MA, Blackwell Publishers.
- D'ORS, Á. (1984) *M. Tulio Cicerón. Sobre la república*, Madrid, Ed. Gredos.
- EHRENBERG, V. (1938) «Pothos», En *Alexander and the Greeks*, Oxford, Blackwell, 52-61.
- ENGELS, J. (2010) «Macedonians and Greeks», En J. Roisman, y I. Worthington (eds.) *A Companion to Ancient Macedonia*, Oxford, UK, Wiley-Blackwell, 81-98.
- GARCÍA VALDÉS, M. (2014) *Aristóteles. Política*, Madrid, Gredos.
- GUZMÁN GUERRA, A. (2003) *Plutarco. Vidas paralelas. Alejandro Magno-César*, Madrid, Alianza Editorial.
- HARDWICK, L. (2003) *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press.
- HECKEL, W. (2006), *Who's Who in the Age of Alexander the Great: Prosopography of Alexander's Empire*, Malden, Blackwell.
- LANE FOX, R. (2010) «Alexander on Stage: A Critical Appraisal of Rattigan's Adventure Story», En P. Cartledge, y F. Rose (eds.) *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 55-91.
- LIANO, M. (2010) «The Role of the Argeadai in the Legitimation of the Ptolemaic Dynasty Rhetoric and Practice», En E.D. Carney, y D. Ogden (eds.) *Philip II and Alexander the Great: Father and Son, Lives and Afterlives*, Oxford, Oxford University Press, 123-133.
- LÓPEZ SALVÁ, M. (1989) *Obras morales y de costumbres. (Moralia)*, Madrid, Gredos.
- MARINCOLA, J. (2007) «Speeches in Classical Historiography», En J. Marincola (ed.) *A companion to Greek and Roman historiography*, Malden-Oxford, Blackwell, 118-132.
- MCDONALD, M. (2007) «A New Hope: Film as a Teaching Tool for the Classics», En L. Hardwick, y C. Stray (eds.) *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Blackwell, 327-341.
- MORALEJO, J.L. (2007) *Horacio. Odas. Canto secular. Epodos*, Madrid, Gredos.
- NISBET, G. (2008) *Ancient Greece in Film and Popular Culture*, Bristol, Bristol-Phoenix-Press.

- PAUL, J. (2007) «Working with Film: Theories and Methodologies», En L. Hardwick, y C. Stray (eds.) *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Blackwell, 303-314.
- PEJANAUTE RUBIO, F. (1986) *Quinto Curcio Rufo. Historia de Alejandro Magno*, Madrid, Gredos.
- RHODES, P.J. (2010) «The Literary and Epigraphic Evidence to the Roman Conquest», En J. Roisman, y I. Worthington (eds.) *A Companion to Ancient Macedonia*, Oxford, Wiley-Blackwell, 21-40.
- SAWADA, N. (2010) «Social Customs and Institutions: Aspects of Macedonian Elite Society», En J. Roisman, y I. Worthington (eds.) *A Companion to Ancient Macedonia*, Oxford, Wiley-Blackwell, 392-408.
- SHAHABUDIN, K. (2010) «The Appearance of History. Robert Rossen's Alexander the Great», En P. Cartledge, y F. Rose (eds.) *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 92-116.
- SOLOMON, J. (2005) «Model of a Lesser God», *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 13 (1), 149-160.
- SPENCER, D. (2002) *The Roman Alexander: Reading a Cultural Myth*, Exeter, University of Exeter Press.
- STONEMAN, R. (1996) «The Metamorphoses of the Alexander Romance», En G.L. Schmelting (ed.) *The Novel in the Ancient World*, Leiden-New York, Brill, 600-612.
- TORRES ESBARRANCH, J.J., y GUZMÁN HERMIDA, J.M. (2012) *Diodoro de Sicilia. Biblioteca histórica. Libros XV-XVII*, Madrid, Gredos.
- VEGAS SANSALVADOR, A. (1987) *Jenofonte. Ciropedia*, Madrid, Gredos.
- VILLAR VIDAL, J.A. (1990) *Livio. Historia de Roma desde su fundación*, Madrid, Gredos.
- WINKLER, M.M. (2009) *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.



*ROMA VICTRIX.*  
LA ENSEÑANZA ACTIVA DEL LATÍN Y EL EJÉRCITO  
ROMANO EN LA GRAN PANTALLA

*Active Latin teaching and the Roman army in the big screen*

HÉCTOR ARROYO QUIRCE  
*Universidad de Salamanca*  
hectorarroyo@usal.es

RESUMEN

El siguiente trabajo expone una propuesta metodológica para el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua latina en distintas etapas del sistema educativo a través del conocido método inductivo-contextual *Lingua latīna per sē illūstrāta*, de Hans H. Ørberg, y el apoyo de material cinematográfico sobre el ejército romano en *Gladiator* (2000), de R. Scott, y *La legión del águila* (2011), de K. Macdonald. Se seleccionan escenas y pasajes concretos sobre distintos aspectos militares con el fin de mostrar la aplicación de esta metodología en el aula, centrada en el uso activo del latín, hablado o escrito, por parte de los alumnos. Primero se procede con la lectura y comprensión del texto, luego se proyectan las imágenes audiovisuales relacionadas, y finalmente se realizan preguntas en latín sobre los contenidos visionados para que los alumnos pongan en práctica lo aprendido.

*Palabras clave:* Latín; Ørberg; ejército romano; cine.

ABSTRACT

The following paper exposes a methodological proposal for the teaching-learning process of the Latin language at different stages of the educational system through the well-known inductive-contextual method *Lingua latīna per sē illūstrāta*, by Hans H. Ørberg, and the support of cinematographic material about the Roman army in *Gladiator* (2000), by R. Scott, and *The Eagle* (2011), by K. Macdonald. Specific passages and scenes on different military aspects are selected in order to show the application of this methodology in the

classroom, focused on the active use of Latin, spoken or written, by the students. First, the text is read and understood, then the related audio-visual images are projected, and finally questions are asked in Latin about the contents viewed so that the students can put into practice what they have learned.

*Keywords:* Latin; Ørberg; Roman army; cinema.

COMO BIEN SABEN y sufren los profesionales en la materia, la enseñanza de los estudios clásicos en España supone desde hace ya tiempo un reto enorme debido, principalmente, a los continuos obstáculos que plantean las sucesivas reformas educativas de cada nuevo gobierno. En no pocas ocasiones, la pervivencia de todo este legado cultural en el sistema educativo depende en gran medida de la presencia de un número suficiente de alumnos en la educación secundaria obligatoria, el bachillerato y las enseñanzas universitarias, lo cual no siempre resulta fácil para los profesores implicados por motivos diversos que no es necesario detallar. Más allá del atractivo intrínseco que puedan tener las asignaturas de contenido grecolatino para una parte del alumnado, la principal herramienta para lograr el objetivo es la metodología propia que cada docente aplica en el aula día a día, con independencia de que esta sea considerada más o menos activa<sup>1</sup>. Lo importante es saber adecuarse a las necesidades del grupo y sacar el máximo provecho de los recursos disponibles con todo el rigor científico-didáctico debido.

## 1. AQUILAE LEGIŌ

Utilizando como base mi propia experiencia docente, el propósito de la presente contribución es exponer una metodología para la enseñanza de la lengua latina a través del conocido método inductivo-contextual *Lingua latina per se illustrata* (LLPSI), de Hans H. Ørberg<sup>2</sup>, y el apoyo de material audiovisual sobre el ejército en el «cine de romanos», empezando por la inolvidable *Gladiator* (2000) de Ridley Scott<sup>3</sup>, que ha supuesto un renovado interés en el género durante los primeros

<sup>1</sup> Para un resumen de las metodologías didácticas de las lenguas clásicas y algunas consideraciones al respecto, cf. Martínez Aguirre 2009; Macías Villalobos 2021.

<sup>2</sup> Toda la información sobre el método está disponible en las páginas webs de la Asociación cultural «Cultura Clásica»: <https://www.culturaclasica.com/lingualatina/index.htm> ; <https://sites.google.com/view/culturaclasicaediciones/home/lingua-latina/curso>. El texto y las imágenes para la elaboración de este trabajo han sido tomados de la edición accesible en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/lingva-latina-per-se-illustrata-pars-i>. {02/12/2024}

<sup>3</sup> Ficha en «Filmaffinity»: <https://www.filmaffinity.com/es/film392075.html>. {02/12/2024}

veinte años del siglo XXI. En lógica correspondencia, la bibliografía sobre la representación cinematográfica de la Antigua Roma no ha dejado de crecer desde entonces, aportando datos de provecho desde el punto de vista histórico y la recepción<sup>4</sup>, aunque sin un tratamiento profundo de cuestiones filológicas, sin duda por lo complicado que resulta encontrar escenas analizables<sup>5</sup>. Tampoco han faltado durante este tiempo trabajos didácticos con más o menos interés en la lengua latina<sup>6</sup>, sobre todo en el ámbito de la innovación universitaria<sup>7</sup>, pero con el foco principal puesto en los textos clásicos. Lo que pretenden las siguientes líneas es simplemente aportar algo original a la renovación metodológica constante en la didáctica de las lenguas clásicas, combinando dos elementos que parece que han llegado para quedarse: medios audiovisuales y métodos activos de enseñanza de idiomas.

Así pues, el fundamento de la siguiente propuesta es la lectura de los capítulos XII y XXXIII de *Familia rōmāna*<sup>8</sup>, llamados *Miles rōmānus* y *Exercitus rōmānus*, respectivamente, que tratan sobre un soldado romano y otras cuestiones relacionadas con el ejército como la fortificación y defensa de un campamento, el águila como símbolo de la legión, o las arengas del general antes de la batalla. En cuanto a las películas seleccionadas, además de la mencionada *Gladiator*, en este trabajo se comentan determinadas escenas de *La legión del águila* (2011)<sup>9</sup>, seguramente menos recordada por el gran público, pero muy valiosa para el tema militar. Por supuesto, el catálogo de películas es fácilmente ampliable, y la comparación entre distintos materiales, ya sean textuales o audiovisuales, junto con la consulta de una bibliografía apropiada, aumentará las posibilidades didácticas *ad infinitum*. Aquí sólo se presentan principios metodológicos generales para una posible implementación y desarrollo posterior por parte de los profesores interesados, tanto si ejercen en la

<sup>4</sup> Entre los primeros, cf. Winkler 2004; Cyrino 2005, y, entre los últimos, Aguado Cantabrana 2019, con abundante bibliografía.

<sup>5</sup> Cf. Briggs 2008 para un panorama.

<sup>6</sup> Como botón de muestra, cf. De Bock Cano y Lillo Redonet 2004.

<sup>7</sup> En el contexto de la Universidad de Salamanca, cf. Moreno Ferrero *et al.* 2013, memoria de un Proyecto de Innovación Docente, y, en la misma línea, Sánchez Martínez 2019, TFM del Máster en Profesor de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas (Especialidad de Lenguas Clásicas: Latín y Griego).

<sup>8</sup> Como es bien sabido, *Familia rōmāna* es la primera parte del método *LLPSI*, que trata básicamente sobre la vida de una familia romana del siglo II d. C., y los capítulos se dividen en *lēctiōnes* (I-III). La segunda parte del método se llama *Rōma aeterna* y trata básicamente sobre temas de historia romana a través de textos de autores latinos clásicos.

<sup>9</sup> Ficha en «Filmaffinity»: <https://www.filmaffinity.com/es/film323799.html>; tráiler oficial en «Youtube»: [https://www.youtube.com/watch?v=-sYW482WQsY&cab\\_channel=UniversalSpain](https://www.youtube.com/watch?v=-sYW482WQsY&cab_channel=UniversalSpain). La película, basada en la clásica novela «El águila de la Novena Legión», de Rosemary Sutcliff, obtuvo una candidatura a Mejor película europea en la 26 edición de los Premios Goya 2012 (<https://www.premiosgoya.com/pelicula/la-legion-del-aguila/>). {09/12/2022}

educación secundaria obligatoria y el bachillerato como si pertenecen al ámbito universitario. El propósito común es procurar la victoria de Roma y su civilización ante la barbarie educativa de nuestro tiempo.

### 1.1. MĪLES RŌMĀNUS

Antes de entrar en materia, es importante insistir desde el principio en que todo el contenido de los libros que componen el método *Lingua latīna per sē illustrāta* está escrito en latín, sin traducción alguna al castellano, en la idea de que el alumno será capaz de comprenderlo inductivamente mediante el contexto, incluyendo las ilustraciones, con mayor o menor éxito. Tal y como evidencia la imagen adjuntada, tomada del capítulo XII (*Mīles rŏmānus*), ya desde el comienzo cualquier alumno debería reconocer sin problemas los referentes del vocabulario latino del armamento básico de un soldado romano, aunque es posible que alguno no tenga clara la distinción entre el *pīlum* y el *hasta*. De ser el caso, el propio texto, que por sus características tiende a repetir y añade información pertinente, termina aclarando ciertos aspectos. El diálogo entre los hijos y el padre de la familia romana, que introduce estructuras de comparativo y el empleo del acusativo de extensión, resulta bastante esclarecedor. *Mārcus* y *Iūlia* acaban de descubrir que su tío materno *Aemilius* es un soldado que lucha en Germania, y su padre *Iūlius* responde a sus preguntas:

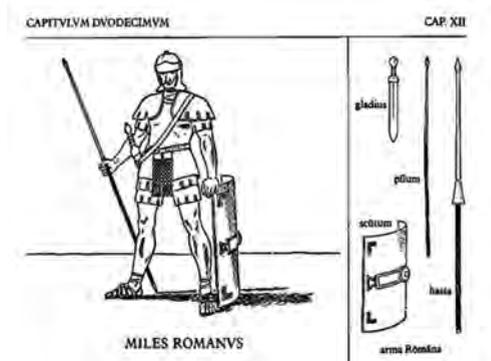


FIGURA 1. Mīles rŏmānus.

Mārcus: Ubi est avunculus noster?

Iūlius: Avunculus vester est in Germāniā. Aemilius mīles est. In Germāniā multī sunt mīlitēs Rŏmānī.

Iūlia: Quid est mīles?

Iūlius: Mīles est vir quī scūtum et gladium et pīlum fert. Scūtum et gladius et pīlum sunt arma militis Rŏmānī. Mīles est vir armātus.

Iūlia: Quid agunt mīlitēs Rŏmānī in Germāniā?

Iūlius: Mīlitēs nostrī in Germāniā pugnāt.

Iūlia: Meī quoque frātrēs pugnāt.

Iūlius: Puerī pugnīs, nōn armīs pugnāt. Mīlitēs pugnāt gladiīs, pīlis, hastīs.

Mārcus: Num Aemilius et hastam et pīlum fert?

Iūlius: Aemilius pīlum tantum fert, is enim pedes est, nōn eques. Eques est mīles quī ex equō pugnat; quī pedibus pugnat pedes est. Equitēs hastās, peditēs pīla ferunt. Pīlum nōn tam longum est quam hasta, neque gladius peditis tam longus est quam gladius equitis. Pīlum Aemiliū sex pedēs longum est (*LLPSI*, Cap. XII, pp. 86-87, ll. 29-47).

Con la ayuda de las anotaciones e imágenes en los márgenes, lo normal es que un alumno que haya seguido el curso con relativa atención entienda casi todo el texto sin la necesidad de tener que traducirlo en clase frase por frase. El profesor, encargado de controlar el progreso del grupo, puede comentar todo cuanto estime oportuno, teniendo en mente el tema del capítulo para trabajar con el material audiovisual<sup>10</sup>. Ampliar el vocabulario siempre es una opción, sobre todo si se puede conectar con otros posibles intereses del alumnado, como las *caligae*<sup>11</sup>. Pocas líneas después, los alumnos leerán qué es un *exercitus* o un *arcus*, aprendiendo con ello sustantivos de la cuarta declinación, y reflexionarán sobre el uso de verbos en latín que rigen dativo, como *pārere e imperāre*<sup>12</sup>, lo cual ofrece un buen motivo para hablar de la importancia de la disciplina militar<sup>13</sup>.

Una vez llegados al final de la *lectiō* II, se puede proceder a la proyección de las primeras imágenes audiovisuales propuestas, de unos trece minutos de duración, que pueden acortarse al gusto. Se trata de la batalla inicial de la película *Gladiator* (2000), ambientada, tal y como indican los créditos introductorios, en el invierno del 180 d. C. en Germania. El aprovechamiento didáctico de esta escena resulta más que evidente con un solo visionado, y no sólo para abordar cuestiones como el armamento, los estandartes o las máquinas de guerra, sino también para suscitar debates sobre la legitimidad de las conquistas romanas<sup>14</sup>. Por lo demás, aunque sea

<sup>10</sup> En este sentido, la bibliografía sobre cuestiones relacionadas con el ejército y su armamento es prácticamente inabarcable, pero cabría destacar Connolly 1981 y Quesada Sanz 2014, especialmente adecuados para un contexto educativo por sus ilustraciones.

<sup>11</sup> Cf. Tac. *Ann.* 1.41.2, con la famosa anécdota del nombre de Calígula, seguramente uno de los emperadores romanos más conocidos entre el alumnado. Para los estudiantes universitarios se podría recomendar la película *Caligula* (1979), producida por la revista para adultos «Penthouse». Ficha en «Filmaffinity»: <https://www.filmaffinity.com/es/film250482.html>. {02/12/2024}

<sup>12</sup> *LLPSI*, Cap. XII, p. 88, l. 82: Dux exercituū imperat, exercitus ducī suō pāret.

<sup>13</sup> Cf. por extenso Phang 2008. La falta de disciplina y su castigo, un tema recurrente en medios audiovisuales de ambientación romana, daría para un estudio aparte. El comienzo mismo de la afamada serie de televisión *Roma* (2005), con Tito Pulo siendo flagelado por su indisciplina ante la atenta mirada del resto del ejército, ofrece un buen punto de partida. Ficha en «Filmaffinity»: <https://www.filmaffinity.com/es/film577713.html>. {02/12/2024}

<sup>14</sup> Después de que el jefe enemigo muestre la cabeza del mensajero romano decapitado, Quinto dice que «hay que saber cuándo se es conquistado», y Máximo le pregunta entonces, un tanto molesto: «¿Tú lo sabrías? ¿Y yo?». (*Gladiator*, 2000). Uno podría introducir entonces el tema de la romaniza-

en blanco y negro, no le será difícil al alumno identificar al *mīles rōmānus armātus* de su libro de latín con los muchos soldados romanos que recorren la pantalla en *Gladiator* armados con *scūta*, *pīla* y *gladii*.

FIGURA 2. Soldados romanos armados (*Gladiator*, 2000).



A continuación, tras haber visto la escena, ya sea una o varias veces, y con las pausas necesarias para incidir en aquellos aspectos en los que se desee trabajar, el docente puede plantear una serie de preguntas al alumnado respecto al contenido, por escrito u oralmente, adoptando y adaptando el modelo de ejercicios que ofrece el propio método *LLPSI* de Ørberg en el *pēnsum C* al final de cada capítulo de *Familia rōmāna* o en el volumen accesorio *Exercitia latīna I*. La finalidad es reforzar el aprendizaje de la lengua latina con el apoyo del material audiovisual, que supone una motivación extra.

Por ejemplo:

Possible pregunta	Respuesta deseable
Ubi est exercitus rōmānus?	Exercitus rōmānus in Germāniā est.
Ubi hostēs sē occultant?	Hostēs in silvīs sē occultant.

ción mediante la célebre escena de *La vida de Brian* (1979): «nos han desangrado, los muy cabrones. Nos han quitado todo lo que teníamos, y no sólo a nosotros, sino a nuestros padres y a los padres de nuestros padres (...). Y a cambio, los romanos, ¿qué nos han dado?». Ficha en «Filmaffinity»: <https://www.filmaffinity.com/es/film612331.html>. {02/12/2024}

Cui exercitus rōmānus pāret?	Exercitus rōmānus Maximō pāret.
Quis est Maximus?	Maximus exercitūs rōmānī dux est.
Quae arma peditēs rōmānī ferunt?	Peditēs rōmānī pīla et gladiōs et scūta ferunt.

El siguiente paso es seguir con la lectura de la *lēctiō* III, que trata sobre la disposición de un campamento romano, donde habita *Aemilius*<sup>15</sup>, introduciendo el concepto de *plūrālia tantum* mediante el vocablo *castra*, *-ōrum*. De nuevo, un par de ilustraciones acompañan al texto citado con el fin de clarificar

la descripción de los trabajos de fortificación, especialmente útiles para comprender la importancia capital que tienen la *fossa* y el *vāllum* alrededor del campamento<sup>16</sup> como protección contra el ataque de los enemigos:

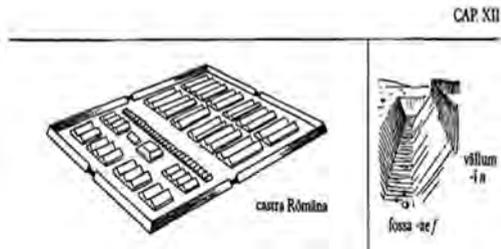


FIGURA 3. Castra rōmāna.

In bellō portae castrōrum clauduntur. Cum exercitus Germānōrum castra oppugnat, Rōmānī castra dēfendunt: vāllum ascendunt ac pīla in Germānōs iaciunt. Illī autem nec pīla in castra iacere possunt, quod fossa nimis lāta et vāllum nimis altum est, nec vāllum ascendere, quod Rōmānī pīlis et gladiis vāllum dēfendunt. Hostēs castra nostra expugnāre nōn possunt (*LLPSI* I, Cap. XII, p. 89, ll. 106-112).

Las palabras de este relato, que describen la defensa típica y tónica de un campamento romano, encuentran una correspondencia casi exacta en la película *La legión del águila* (2011), ambientada en el año 140 d. C. en Britania. La escena en cuestión, de unos cinco minutos de duración, permite apreciar entre otras cosas cómo se preparan los soldados romanos para rechazar con el lanzamiento de *pīla* a los enemigos que intentan superar la *fossa* y el *vāllum* durante un ataque sorpresa en medio de la noche. Poco antes de ese momento, el nuevo comandante Marco Flavio Águila había insistido en su reparación, consciente de que unas defensas en mal estado son un peligro para el campamento («vuestras vidas dependen de estas

<sup>15</sup> *LLPSI* I, Cap. XII, p. 88, ll. 93-94: *Aemilius in castris habitat mille passūs ā fine imperiī. Castra sunt militum oppidum.*

<sup>16</sup> *LLPSI* I, Cap. XII, p. 89, l. 100: *Circum castra fossa et vāllum longum et altum est.*

defensas»)<sup>17</sup>. A partir de esta combinación entre texto y escena es factible repetir la misma dinámica de preguntas al estilo Ørberg, promoviendo la construcción de respuestas cada vez más elaboradas de acuerdo con los contenidos gramaticales aprendidos a lo largo del curso (voz pasiva, construcciones de infinitivo, oraciones subordinadas, etc.).

FIGURA 4. Fortificación de campamento romano (La legión del águila, 2011).



Por ejemplo:

Possible pregunta	Respuesta deseable
Quid est circum castra rōmāna?	Circum castra rōmāna fossa et vāllum longum et altum est.
Ubi sunt castra in quibus Mārcus Flāvius Aquila habitat?	Castra in quibus Mārcus Flāvius Aquila habitat in Britannīa sunt.
Quibus armīs peditēs rōmānī vāllum dēfēndunt?	Peditēs rōmānī pilīs et gladiīs vāllum dēfēndunt.
Cūr castra rōmāna ab hostibus expugnārī nōn possunt?	Castra rōmāna ab hostibus expugnārī nōn possunt quia vāllum nimis altum est.

## 1.2. EXERCITUS RŌMĀNUS

Como ya se ha avanzado al comienzo de este trabajo, hay otro capítulo en *Familia rōmāna* que puede leerse junto con estas escenas audiovisuales. Se trata del

<sup>17</sup> Adicionalmente, los soldados de *La legión del águila* clavan en horizontal estacas de madera puntiagudas e incluso incendian el foso durante el ataque. En varios planos de la batalla inicial de *Gladiator* también se puede vislumbrar una empalizada.

número XXXIII, titulado justamente *Exercitus rōmānus*, de un nivel gramatical más avanzado y con otro tipo de contenidos sobre el ejército. Para empezar, allí se habla del águila como símbolo de la legión<sup>18</sup>, que no en vano es el *leitmotiv* de la película *La legión del águila*, tal y como refleja el siguiente diálogo entre el comandante romano Marco Flavio Águila y su esclavo celta Esca cuando emprenden la búsqueda del águila perdida<sup>19</sup>:

- ¿Por qué te importa tanto un trozo de metal? – Pregunta Esca.
- No es un trozo de metal. Es Roma. Es un símbolo de nuestro honor. Cada victoria, cada conquista. Donde veas el águila, puedes decir: «Roma ha hecho eso».
- Responde Marco Flavio Águila (*La legión del águila*, 2011).

Pocas líneas después, el texto del capítulo ofrece la posibilidad de detenerse en las arengas del general antes del combate para que los soldados luchen valerosamente<sup>20</sup>, un recurso muy productivo en el cine que tiene lugar habitualmente en situaciones cruciales para el desarrollo de la acción.<sup>21</sup> La trascendencia y emotividad de estos discursos se percibe perfectamente en la batalla inicial de *Gladiator*, cuando el general Máximo aparta de la mente de sus *equitēs* el miedo a la muerte, llegando incluso a reírse, antes de lanzarse a galope contra los germanos. Los alumnos seguramente sabrán reconocer el significado y empleo del vocativo latino *frātrēs* («hermanos») que inicia la exhortación como término de amistad y no de parentesco:

- «¡*Frātrēs!* Dentro de tres semanas yo estaré recogiendo mis cosechas. Imaginad dónde querréis estar y se hará realidad. ¡Manteneos firmes! ¡No os separéis de mí! Si os veis cabalgando solos, por verdes prados, el rostro bañado por el sol, que no os cause temor. ¡Estaréis en el Elíseo y ya habréis muerto! Hermanos, lo que hacemos en la vida tiene su eco en la eternidad» (*Gladiator*, 2000).

La actitud del experimentado Máximo en *Gladiator* contrasta con la del protagonista de *La legión del águila*. El joven e inexperto Marco Flavio Águila no pronuncia ninguna arenga antes de salir del campamento para salvar a una patrulla

<sup>18</sup> LLPSI I, Cap. XXXIII, p. 273, ll. 9-10: *Signum legiōnis est aquila argentea, quae in itinere ante agmen fertur.*

<sup>19</sup> No hará falta notar que el *cognōmen* Águila del protagonista es precisamente el término latino *aquila* con una pronunciación castellanizada.

<sup>20</sup> LLPSI I, Cap. XXXIII, p. 273, ll. 15-16: *Ante proelium dux exercitūs militēs suōs hortātur ut fortiter pugnent.*

<sup>21</sup> Fuera del ámbito romano, véase el discurso a caballo de Alejandro Magno en la película homónima, *Alejandro Magno* (2004), antes de la batalla de Gaugamela. Ficha en «Filmaffinity»: <https://www.filmaffinity.com/es/film189724.html>. {02/12/2024}

que ha sido apresada por el enemigo: simplemente reza en voz baja a Mitra, señor de la luz<sup>22</sup>, pidiéndole que la desgracia no caiga sobre su legión. Los rostros asustados de los soldados bajo su mando, uno de ellos incluso llega a vomitar, quizá se hubiesen atenuado con algunas palabras de ánimo y valor frente a los gritos enervados de los bárbaros.

Otro aspecto que puede comentarse mediante esta propuesta metodológica es el empleo de las armas en el campo de batalla<sup>23</sup>: primero se lanzaban los *pila* para frenar el ímpetu del enemigo, rompiendo su formación, y luego se entablaba combate cuerpo a cuerpo *gladius* en mano. Como arma defensiva, el soldado de *Familia rōmāna* porta un *scūtum* en forma de teja de tipo rectangular, lo suficientemente grande como para proteger su cuerpo casi por completo durante el combate. Es bien sabido que la unión de varios soldados con sus respectivos *scūta* daba lugar a la célebre formación en tortuga, tal cual aparece en las escenas seleccionadas de *La legión del águila* («¡A mi orden, formación en testudo!») y se aprecia momentáneamente en la batalla inicial de *Gladiator*. Esta táctica tan pintoresca, que todo el mundo asocia al modo de combate de las legiones romanas, está presente en otras muchas escenas de películas y series de televisión<sup>24</sup>.

FIGURA 5. Formación en testudo (La legión del águila, 2011, y Gladiator, 2000).



Siguiendo con la lectura del texto, una carta de *Aemilius* a su hermana relata un ataque sorpresa en medio de la noche que puede utilizarse en conexión con los momentos previos al ataque que sufre el campamento de *La legión del águila*,

<sup>22</sup> Cf. Gordon 2009 para la importancia del culto de esta divinidad en el seno del ejército romano, con documentación epigráfica.

<sup>23</sup> *LLPSI*, Cap. XXXIII, pp. 273-274, ll. 16-18: *Tum peditēs prōcurrunt et primum pīla in hostēs mittunt, deinde eōs gladiīs caedunt.*

<sup>24</sup> Fuera del ámbito romano, Aquiles y sus mirmidones forman una tortuga con escudos redondos nada más desembarcar en las playas de Troya en la película homónima, *Troya* (2004). Ficha en «Filmaffinity»: <https://www.filmaffinity.com/es/film564615.html>. {02/12/2024}

cuando Marco Flavio Áquila manda despertar a los soldados para que se preparen: estos, que no parecen muy contentos con la decisión, dudan de su orden porque fuera todo parece tranquilo. Tal y como evidencia el siguiente pasaje, a estas alturas del método los alumnos deberían ser capaces de comprender preguntas y formular respuestas con formas verbales y construcciones sintácticas más complejas (ablativo absoluto, *cum* histórico, etc.):

Hōc nūntiō allātō, militēs statim convocātī sunt. Quī cum arma cēpissent et vāllum ascendissent, prīmō mīrābantur quamobrem mediā nocte ē somnō excitātī essent, cum extrā vāllum omnia tranquilla esse vidērentur. Ego quoque dubitāre coeperam num nūntius vērūm dīxisset, cum subitō paulō ante lūcem magnus numerus Germānōrum ē silvīs proximīs excurrēns castra nostra oppugnāvit (LLPSI I, Cap. XXXIII, p. 277, ll. 108-115).

Para terminar, hacia el final de este mismo capítulo se citan unos versos de Tibulo (1.10.1-4), autor de elegías latinas durante el s. I a. C., que pueden ser utilizados para reflexionar en clase sobre los horrores de la guerra, por desgracia todavía tan frecuentes. El estudio de la Antigüedad clásica también debe servir para meditar sobre los retos que afrontan las sociedades actuales, y es conveniente fomentar entre los alumnos una actitud pacifista frente a la violencia que han visto tan crudamente representada en *Gladiator* y *La legión del águila*.

Quis fuit horrendōs prīmus quī prōtulit ēnsēs?  
Quam ferus et vērē ferreus ille fuit!  
Tum caedēs hominum generī, tum proelia nāta,  
tum brevior dīrae mortis aperta via est!<sup>25</sup>  
(LLPSI I, Cap. XXXIII, p. 279, ll. 175-178).

## 2. RŌMA VICTRĪX

Las líneas precedentes pretenden mostrar una vía diferente para incorporar el uso de material audiovisual cinematográfico al método de enseñanza inductivo-contextual *Lingua latīna per sē illustrāta* de Hans H. Ørberg, que se está imponiendo como manual de referencia para el estudio de la lengua latina en muchos institutos españoles, a menudo en combinación con el llamado método tradicional de gramática-traducción<sup>26</sup>. Más allá del debate existente sobre sus pros y sus con-

<sup>25</sup> «¿Quién fue el primero que forjó las horribles espadas? ¿Qué salvaje y verdaderamente de hierro fue él! Nacieron entonces los asesinatos y las guerras para la raza humana; entonces se abrió un camino más corto de muerte cruel» (traducción de A. Soler Ruiz, BCG 188).

<sup>26</sup> Para un análisis comparativo, cf. López de Lerma 2015.

tras, la realidad es que el método ofrece nuevas posibilidades tanto a docentes como a discentes, y es el deber de los profesores de latín explorarlas con el fin de atraer el interés del mayor número posible de alumnos. En este sentido, la propuesta sobre el ejército romano que se ha presentado en este trabajo está pensada principalmente para la educación secundaria obligatoria y los cursos de bachillerato, etapas clave para la supervivencia de estos estudios en España, aunque llegar al capítulo XXXIII no siempre está asegurado. En cualquier caso, esta metodología es susceptible de aplicación a otro tipo de contenidos tratados en *Familia rōmāna* y el «cine de romanos», tanto más cuanto más se domine la lengua latina y más productos cinematográficos se conozcan, y también es posible extenderla a las enseñanzas universitarias sin muchas complicaciones, complementando con textos clásicos u otras fuentes<sup>27</sup>.

La clave es aprovechar en sesiones de trabajo concretas las muchas escenas audiovisuales que existen con temática romana para reforzar puntualmente el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua latina mientras se adquieren los conocimientos culturales pertinentes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO CANTABRANA, O. (2019) *Roma victor vs Roma victrix: Recepción cinematográfico-televisiva de la guerra y el ejército romano en el siglo XXI*, Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, URL: <http://hdl.handle.net/10810/45005> {02/12/2024}
- BRIGGS, W. (2008) «Latin in the Movies and Rome», en Cyrino, M. S. (ed.) *Rome, season one: history makes television*, Malden (Mass.)-Oxford, Blackwell Pub., 193–206.
- CAMPBELL, B. (1994) (ed.) *The Roman army, 31 BC-AD 337: a sourcebook*, Londres-Nueva York, Routledge.
- CONNOLLY, P. (1981) *Las legiones romanas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CYRINO, M. S. (2005) *Big screen Rome*, Malden (Mass.), Blackwell Pub.
- DE BOCK CANO, L. y Lillo Redonet, F. (2004) *Guía didáctica de Gladiator (Ridley Scott, 2000)*, Madrid, Áurea Clásicos.
- GORDON, R. L. (2009) «The Roman army and the cult of Mithras: a critical view», en Wolff, C. y Le Bohec, Y. (eds.) *L'armée romaine et la religion sous le Haut-Empire romain: actes du quatrième congrès de Lyon, 26-28 octobre 2006*, París, De Boccard, 389–450.
- LÓPEZ DE LERMA, G. (2015) *Análisis comparativo de metodologías para la enseñanza y el aprendizaje de la lengua latina*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, URL: <http://hdl.handle.net/10803/393957> {02/12/2024}

<sup>27</sup> Cf. Campbell 1994; Sage 2008, con abundante material. Por lo demás, también sería conveniente sopesar su aplicación a contenidos de asignaturas de griego.

- MACÍAS VILLALOBOS, C. (2021) «El empleo del método activo en la enseñanza del Latín y el Griego: algunas consideraciones», URL: <https://hdl.handle.net/10630/23250> {02/12/2024}
- MARTÍNEZ AGUIRRE, C. (2009) «Resumen de las metodologías didácticas de las lenguas clásicas», URL: <https://culturaclasica.com/didactica-de-las-lenguas-clasicas/> {02/12/2024}
- MORENO FERRERO, I. *et al.* (2013) *Imágenes y textos-Textos e Imágenes. Innovación Docente en Filología y Cultura Clásica*, Memoria ID12-0065. Ayudas de la Universidad de Salamanca para la innovación docente, curso 2012-2013, URL: <http://hdl.handle.net/10366/122599> {02/12/2024}
- PHANG, S. E. (2008) *Roman military service: ideologies of discipline in the late Republic and early Principate*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Pr.
- QUESADA SANZ, F. (2014) *Armas de Grecia y Roma: forjaron la historia de la Antigüedad clásica*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- SAGE, M. M. (2008) *The Republican Roman army: a sourcebook*, Londres-Nueva York, Routledge.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (2019) *S.P.Q.R. Didáctica del poder en Roma*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Salamanca, URL: <http://hdl.handle.net/10366/139928> {02/12/2024}
- WINKLER, M. M. (2004) *Gladiator: film and history*, Malden (Mass.), Blackwell Pub.



EL CINE DE TEMA GRIEGO ANTIGUO  
Y SU APLICACIÓN DIDÁCTICA:  
*TROYA* (W. PETERSEN, 2004) Y *300* (Z. SNYDER, 2006)

*Films set in Ancient Greece for classroom use:  
Troy (W. Petersen, 2004) and 300 (Z. Snyder, 2006)*

FERNANDO LILLO REDONET  
IES San Tomé de Freixeiro (Vigo, Pontevedra)

1. EL CINE DE TEMA GRIEGO ANTIGUO Y SU APLICACIÓN  
DIDÁCTICA

**A**LGUNOS CRÍTICOS CINEMATOGRAFICOS denominan *péplum* al género que incluye todas las producciones ambientadas en la antigua Roma y, por extensión, en la antigua Grecia, sin distinción entre ambas. Nosotros preferimos aplicar dicho término solamente a las películas italianas del año 1958 en adelante con unas características bien definidas, como ha estudiado con solvencia Lapeña Marchena (2009), y emplear el más genérico «cine de romanos» para englobar a las películas y series de temática grecorromana.

Dentro del género «cine de romanos» encontramos una serie de producciones ambientadas en la civilización de la antigua Grecia de temática, calidad y estilo variados. Nos parece oportuno emplear la etiqueta «cine de tema griego antiguo» para recoger cualquier producción que se acoja a dicha temática. Solo con examinar una filmografía de este tipo de películas, como la recopilada por Valverde García (2010), nos sorprende la escasez de ejemplos frente a la gran cantidad de

filmes de tema romano. Las posibles causas que se han aducido para explicar este hecho son de diferente índole (Lillo Redonet 1997: 21-23).

Por un lado, se aduce que la historia de Grecia carece de la unidad que caracteriza a la historia romana, que a nivel popular se divide claramente entre República e Imperio. Las peculiaridades y complejidades del devenir histórico de cada ciudad-estado griega hacen difícil una transposición cinematográfica de Grecia como un todo. Precisamente el cine ha reflejado de la historia de Grecia antigua las dos ocasiones en las que las diversas ciudades-estado tuvieron que actuar de forma conjunta: la unidad relativa frente al invasor persa (*La batalla de Maratón*, J. Tourneur, 1959; *El león de Esparta*, R. Maté, 1961; *300*, Z. Snyder, 2006 y *300: el origen de un imperio*, N. Murro, 2014) y la unidad conseguida por Alejandro Magno (*Alejandro Magno*, R. Rossen, 1955; *Alejandro Magno*, O. Stone, 2004).

Por otro lado, el cine de tema griego no puede explotar el filón de los mártires cristianos en el circo. Sin embargo, no se renuncia a sustituir este tópico de crueles juegos, como sucede en *El coloso de Rodas* (S. Leone, 1961), donde los mártires son sustituidos por los rebeldes contra el tirano de turno. La no existencia del cristianismo y la confesada paganidad griega es aprovechada, sin embargo, para ofrecernos a los dioses griegos en acción en algunas producciones de corte mitológico.

Pero un factor más importante para explicar la escasez de películas es el problema de las fuentes. La novela del XIX, que fue la cuna y el germen del cine de tema romano, no produjo ningún título que tuviese un impacto popular comparable al de *Quo vadis?* o *Los últimos días de Pompeya*. Sólo la novela *La Atlántida* de Pierre Benoît, publicada en 1919, recibió sus correspondientes adaptaciones cinematográficas a cargo de Jacques Feyder (1921) y G. W. Pabst (1932), además de la adaptación de George Pal, ya en pleno auge del *péplum* (*La Atlántida: el continente perdido*, 1961). Por lo tanto, las fuentes a las que recurre el cine de tema griego serán las obras literarias de la Antigüedad, y la complejidad de éstas llevará a una trivialización o sincretismo de las mismas, e incluso, en muchos casos, a la total reinención de sus datos. De este modo *Iliada* y *Odisea*, convenientemente resumidas y adaptadas, proporcionarán temas a los guionistas y darán lugar a películas como *Helena de Troya* (R. Wise, 1955), *La guerra de Troya* (G. Ferroni, 1961), *Troya* (W. Petersen, 2004) y *Ulises* (M. Camerini, 1954). *Las Argonauticas* de Apolonio de Rodas serán la lejana base del *Hércules* de Pietro Francisci (1957) y de *Jasón y los Argonautas* (1963). También se abordarán en diversos filmes los mitos de Hércules, Perseo, Teseo y otras leyendas mitológicas (García Fuentes 1993), para las que las bases literarias son confusas, con lo que la inventiva de los guionistas tendrá más libertad, creando incluso un subgénero cinematográfico denominado «neomitologismo» para las películas de la época *péplum* en las que primaba la fantasía frente a la fidelidad a los datos mitológicos. Finalmente se contará con la gran fuente direc-

ta de la tragedia griega cuya carga literaria, más fiel a los textos originales, podrá sin embargo ser también reinterpretada por los cineastas modernos.

Del mismo modo que en el cine de romanos las diversas películas con las que contamos suelen agruparse en torno a momentos determinados de la historia, produciéndose una especie de selección cinematográfica, en el cine de tema griego existe también una consagración a momentos determinados: películas de tema mitológico, ciclo troyano, películas de tema histórico y adaptaciones de tragedias y comedias griegas. Detrás de esta agrupación está latente el hecho de que las nuevas producciones se inspiran en las precedentes, sobre todo si estas han tenido éxito entre el público.

A finales del siglo xx empezó a producirse en España un interés creciente por el estudio del cine de romanos que ha continuado en el XXI con monografías como las de Rafael de España: *El pepulum: la Antigüedad en el cine* (1998) y *La pantalla épica* (2009), Pedro Luis Cano Alonso: *Cine de romanos* (2014), Alberto Prieto Arciniega: *La Antigüedad a través del cine* (2010) y Fernando Lillo Redonet: *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla* (2010). También se han producido numerosos encuentros académicos, cuyos resultados han sido publicados, entre los que destacan *El cine de romanos en el siglo XXI*, editado por Antonio Duplá (2011), *La Historia Antigua a través del cine*, coordinado por Borja Antela-Bernárdez y César Sierra (2013), y *The Present of Antiquity*, editado por Fernando Lozano y otros (2019).

Con respecto al ciclo troyano, en el que se inserta la película *Troya*, uno de los casos prácticos expuestos en este trabajo, contamos con los estudios de Cano Alonso (1985) y Lillo Redonet (1996) sobre aspectos del ciclo, y con los análisis concretos de la cinta en cuestión de Prieto Arciniega (2010: 89-103) y los editados por Winkler en dos volúmenes independientes (2007 y 2015). Por su parte, las guerras médicas en el cine, sobre todo la batalla de las Termópilas, tema de *300*, nuestro segundo caso práctico, han sido objeto de estudio en los trabajos de Levene (2007), Lillo Redonet (2008), Prieto Arciniega (2010: 115-144), Lapeña Marchena (2011) y Fornis (2011).

Igualmente, desde los años 90 del siglo xx se vienen publicando trabajos de carácter didáctico sobre la aplicación en las aulas de educación secundaria y universidad del cine de romanos (Lillo Redonet 2001). Estos comenzaron con el libro pionero de Fernando Lillo: *El cine de romanos y su aplicación didáctica* (1994). El mismo autor publicó en 1997 *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, en el que se recogen experiencias didácticas de conocidas películas de tema mitológico, ciclo troyano e histórico, excluyendo las adaptaciones de tragedias griegas. En el ámbito universitario contamos con las diversas propuestas que relacionan textos clásicos y filmes editadas por Quiroga Puertas (2014). Las posibilidades didácticas de filmes de tema mitológico han sido exploradas, entre otros, por De Bock Cano

(1989), Clauss (1996) o Rose (2001), mientras que las tragedias griegas en el aula han sido muy adecuadamente tratadas por Valverde García (2000, 2001, 2010, 2016). El ciclo troyano también ha sido aprovechado en propuestas como las de Lillo Redonet (2004), sobre el filme *Troya* (2004) y la serie de televisión *La Odisea* (1997). Las películas de corte histórico cuentan con aplicaciones didácticas a cargo de Lillo Redonet (2005), sobre *Alejandro Magno* (2004) y *El león de Esparta* (1961), Stattford (2016), sobre las películas dedicadas a la gesta de Leónidas y los 300, y Cervera Manzorro (2019) con un TFM sobre el uso didáctico de la película *300* en la materia de Griego I.

Teniendo en cuenta lo expuesto las posibilidades didácticas que nos ofrece el cine de tema griego antiguo serían las siguientes:

- a) Estudio de una película completa en el aula o en casa trabajando con un cine-fórum (Lillo Redonet 1994: 9-12) o con la resolución de una guía didáctica de forma conjunta o personal. La objeción que suele hacerse a esta actividad, sobre todo si se realiza en el aula, es la gran cantidad de tiempo que consume. No así, si se propone como tarea en casa.
- b) Selección de escenas concretas de una película o de episodios de la misma que puedan ponerse en relación con las fuentes clásicas escritas o iconográficas.
- c) Selecciones en torno a tópicos concretos de interés como política, educación, batallas, religión, vivienda y costumbres...

De acuerdo con estas líneas de trabajo proponemos algunos ejemplos extraídos de producciones recientes de distinto signo. Por una parte, presentamos algunas posibilidades didácticas de una película de tema mitológico y épico como es *Troya* (2004) y, por otra, incluimos varias apreciaciones sobre *300* (2006), de tema histórico, pero muy contaminada en su planteamiento por su origen en un cómic del mismo título que la diferencia de otras producciones de pretensión más histórica como *El león de Esparta* (1961), que cubre los mismos acontecimientos, o *Alejandro Magno* (2004), dedicada a la controvertida figura del conquistador macedonio.

## 2 SUGERENCIAS DE APLICACIÓN DIDÁCTICA DE TROYA (W. PETERSEN, 2004)

La película fue un éxito de público y propició incluso que la gente se interesara de nuevo por la lectura de la *Iliada*. En el ámbito de la crítica cinematográfica y de los estudios históricos y literarios la cinta suscitó opiniones encontradas. Prieto Arciniega (2010: 89-103) en su estudio sobre la película realiza una crítica negativa de la misma y, teniendo en cuenta el guion de David Benioff, la no aparición de los dioses de forma directa en la acción y toda una serie de errores históricos, la

califica de «Troya sin Homero». Por otro lado, los estudios editados por Winkler (2007) aprovecharon el filme para tratar temas arqueológicos, cinematográficos y literarios, tratando las relaciones de la cinta con sus precedentes cinematográficos y literarios, y reflexionando, además, sobre la importancia del consejero histórico o sobre sus aspectos políticos. El propio Winkler editó un nuevo volumen de ensayos (2015) que sobre todo pusieron de relieve que había mucho más de Homero en la *Troya* de W. Petersen de lo que podía percibirse en un primer momento.

En nuestra opinión, a pesar de las evidentes desviaciones de la película de los datos del ciclo troyano proponiendo, por ejemplo, un final feliz para Paris y Helena, una muerte anticipada para Menelao, o que Aquiles estuviera todavía vivo en el episodio del caballo, la película se puede utilizar para su aprovechamiento didáctico si se dirige adecuadamente al alumnado. El atractivo de *Troya*, con sus estrellas actuando en general de acuerdo con sus roles y con la espectacularidad de los escenarios y acciones bélicas, contribuye a suscitar un interés por el ciclo troyano que no debe desdeñarse. Proponemos, siguiendo las directrices ya esbozadas, que se pueda visionar la película completa, bien en el aula, bien en casa, ayudados de una guía didáctica (Lillo Redonet 2004) en la que además de ahondar en las características de los personajes principales y en su argumento, se estudian paso a paso las distintas escenas poniéndolas en relación con las fuentes clásicas y otros datos históricos y arqueológicos. Si no se dispone de tanto tiempo, proponemos la selección de algunas escenas clave de la cinta sobre distintos temas, para su análisis y comparación con su inspiración literaria. A continuación, exponemos algunos posibles ejemplos.

Una actividad motivadora es contraponer a los dos héroes principales: Aquiles (Brad Pitt) y Héctor (Eric Bana). El primero es un héroe arcaico que lucha por su propio honor y su gloria personal, aunque en *Troya* se ha optado por darle un toque romántico en su amor por Briseida, que no estaba presente en la *Iliada*, pero sí en otras fuentes antiguas posteriores. El segundo, un héroe más cercano a nuestro tiempo que combate por su patria y por su familia, arriesgándolo todo por ellas. Se ofrecerán al alumnado diversas secuencias para que puedan trazar una caracterización personal de cada héroe. Estas son algunas de las escenas que resultan útiles para ello, pero puede pedírsele al alumnado que busque más:

- a) Visiona la escena del encuentro de Aquiles con su madre Tetis (escena 8 DVD; versión estrenada en cines) y responde a la siguiente cuestión:

Aquiles se encuentra con su madre Tetis y esta, que parece poder ver el futuro, le explica el resultado de ir o no ir a la guerra. ¿Qué dos destinos distintos puede escoger el héroe y por cuál se decide finalmente?

---

---

- b) Visiona las escenas 11, 12 y 13 DVD. En los discursos de Héctor y Aquiles ante sus hombres, guardia de Apolo y mirmidones respectivamente, se ponen en evidencia las diferentes motivaciones de los dos héroes.

Colócalas en el siguiente cuadro.

Motivos de Héctor para ir a la guerra	Motivo de Aquiles para ir a la guerra

1. ¿Qué hace Aquiles con el templo de Apolo y con su estatua dorada?

---



---

2. ¿Por qué Aquiles no mata a Héctor en el templo de Apolo?

---



---

3. ¿Para qué ha acudido Aquiles a Troya?

---



---

- c) Visiona la escena entre Héctor y Andrómaca antes de que este acuda al combate (escena 17 DVD) y contesta a la siguiente pregunta:

¿Cómo es su relación? ¿Qué le pide ella?

---



---

Para compararla con la mayor profundidad de sentimientos de la *Iliada* lee los versos 390-496 del canto VI.

Otro tipo de actividad es comparar determinadas escenas de la película con los textos que las inspiran o a las que hacen referencia. Proponemos aquí dos de ellas: el duelo de Aquiles y Héctor, y el rescate de Héctor por parte de Príamo. El primer caso es muy adecuado para comprobar la ausencia de la intervención divina en la acción frente a lo que realmente sucedía en los poemas épicos como la *Iliada*. El

segundo caso es una de las secuencias más emocionantes de la cinta con soberbias interpretaciones de Brad Pitt y Peter O'Toole, que consigue transmitir parte del sentir homérico, aunque no supera al original en intensidad.

d) Visiona la secuencia del duelo entre Aquiles y Héctor y responde el cuestionario (escenas 31-34 DVD):

1. ¿Qué pacto propone Héctor y cuál es la respuesta de Aquiles?

---

---

2. ¿Qué hace Aquiles con el cuerpo de Héctor?

---

---

3. Tras la lectura del canto XXII de la *Iliada*, versos 131-515, realiza las siguientes actividades:

3.1. En el duelo entre Aquiles y Héctor están muy presentes los dioses que intervienen en la acción casi en todo momento. Completa el cuadro con las acciones de cada uno a lo largo de todo lo que has leído:

Dios	Intervenciones en el desarrollo del duelo
Zeus	
Apolo	
Atenea	

3.2. ¿Qué pacto propone Héctor antes del duelo y cuál es la respuesta de Aquiles?

---

---

3.3. ¿Dónde y con qué hiere Aquiles de muerte al desdichado Héctor?

---

---

3.4. ¿Con qué palabras anuncia el moribundo Héctor la futura muerte de Aquiles y cuál es la respuesta del héroe?

---

---

3.5. ¿Qué hace Aquiles con el cuerpo de Héctor?

---

---

3.6. ¿Qué efecto causa la muerte de Héctor en su padre Príamo y en su madre Hécuba?

---

---

3.7. ¿Cómo se entera Andrómaca de la muerte de su esposo? ¿Crees que al no estar presente en la torre durante el duelo aumenta el dramatismo de su tragedia?

---

---

3.8. ¿Cuál será el destino del hijo de Héctor y Andrómaca?

---

---

3.9. ¿Qué parecidos y diferencias encuentras en la adaptación que ha hecho el guionista del contenido de este canto?

---

---

e) Visiona la secuencia del rescate del cuerpo de Héctor por Príamo y responde el cuestionario (escenas 35-36 DVD):

1. ¿Quién aparece en la tienda de Aquiles y qué desea?

---

---

2. ¿Cómo ha llegado hasta allí?

---

---

3. ¿Qué besa?

---

---

4. ¿A quién pone como ejemplo para ablandar el corazón de Aquiles?

---

---

5. ¿Hay un reconocimiento entre los dos enemigos?

---

---

6. ¿Cuál es la reacción final de Aquiles?

---

---

7. ¿Con quiénes se reconcilia Aquiles intuyendo su muerte cercana?

---

---

8. Lee el canto XXIV a partir del verso 334 hasta el 691. Homero narra el rescate del cuerpo de Héctor de manera distinta a la película, aunque hay puntos en común a pesar de que los discursos de Príamo son diferentes en una y otra versión. En ambos casos podemos ver la dignidad del anciano y del héroe y el reconocimiento mutuo a pesar de ser enemigos.

8.1. Hermes es enviado por Zeus para ayudar a Príamo a rescatar el cuerpo de su hijo. ¿De quién toma la figura Hermes para no revelar que es un dios?

---

---

8.2. ¿Qué le dice a Príamo del estado del cuerpo de su hijo?

---

---

8.3. ¿Cómo traspasa las puertas del campamento?

---

---

8.4. ¿Qué hace el anciano Príamo al encontrarse con Aquiles? ¿Cuál es la reacción de este?

---

---

8.5. ¿Por qué acude Príamo a la figura del padre de Aquiles para vencerle? ¿Vive el padre de Aquiles?

---

---

8.6. ¿Qué hacen ambos cuando Príamo termina su ruego?

---

---

8.7. Lee con atención los versos 628-633 y cópialos aquí porque suponen una bella forma de explicar la mutua admiración de los personajes.

---

---

8.8. ¿Qué tregua acuerdan?

---

---

8.9. ¿Quién precipita la huida de Príamo?

---

---

8.10. Indica brevemente los parecidos y diferencias entre la película y lo que has leído.

---

---

Como se ha visto en los ejemplos expuestos, la película *Troya* ofrece buenas oportunidades para introducirse en el mundo homérico y compararlo con su adaptación cinematográfica, pudiendo suscitarse también comentarios sobre la razón de los cambios que realiza la cinta con respecto a las fuentes antiguas originales.

### 3. SUGERENCIAS DE APLICACIÓN DIDÁCTICA DE *300* (Z. SNYDER, 2006)

La película *300* está basada en el popular cómic del mismo título creado por Frank Miller en 1998 y publicado en tapa dura en 1999. A su vez, el autor del cómic declaraba que se había inspirado en la película *The 300 Spartans (El león de Esparta)*, R. Maté, 1961). Con ello queda de manifiesto que no se ha acudido directamente a las fuentes históricas de la Antigüedad, aunque estas están presentes en sentencias y detalles que han ido construyendo a lo largo de los siglos una determinada imagen popular y mitificada de la antigua Esparta que ya en las propias fuentes grecolatinas había adquirido la categoría de mito, creando, en palabras de César Fornis (2011), «un sendero de tópicos y falacias». Son innumerables los errores o deformaciones históricas de esta película, la mayoría ya presentes en el cómic de partida. Citemos algunas a modo de ejemplo: el propio Leónidas se representa en la treintena, cuando el histórico debía estar en la cincuentena; los guerreros espartanos están hipermusculados y se muestran casi desnudos sin el linothorax que protegía a los auténticos combatientes de Esparta; el escudo hoplita se muestra totalmente metálico y con una estilizada lambda que no se llevaba en el tiempo de las Termópilas, cuando cada espartano llevaría un motivo propio pintado en él; las batallas, aunque al comienzo muestran la típica falange, pronto se convierten en una lucha abierta, ajena al estilo de los hoplitas griegos, eso sin contar con la aparición de seres monstruosos; la política espartana está deficientemente explicada, presentando, además, a unos éforos libidinosos y de horrible aspecto; Gorgo, esposa de Leónidas, protagoniza una subtrama de intriga política que no estaba en el cómic original, dando la impresión de que las mujeres espartanas participaban de forma activa en ese ámbito de acción, cosa que nunca hubiera sucedido en la Esparta real, por más que la mujer fuera más independiente que en Atenas. Mención aparte merece la discusión que generó la cinta en su estreno con las connotaciones políticas del momento de la guerra de Irak. Si ya en Herodoto los griegos encarnaban la libertad frente a la tiranía persa, la idea se aplicó a la película *El león de Esparta* (1961) en un contexto de Guerra Fría donde los persas serían la amenaza soviética que viene del Este o, en otra posible lectura, la Alemania nazi de la II Guerra mundial (Lillo 2008: 120-121). Siguiendo esta línea algunos afirman que la película *300* (2006) tiene un claro mensaje político de corte *neocon*, mientras que otros simplemente ven esta opción como accesoria y no presente en el cómic original (breve discusión en Fornis 2011: 44-45). En todo caso estas interpretaciones constituyen una buena base para un debate con alumnado universitario sobre la reutilización de los clásicos en el mundo contemporáneo centrado en el tópico: el choque de civilizaciones, Oriente contra Occidente.

Al igual que en el caso anteriormente expuesto de *Troya* (2004), pensamos que, a pesar de todos los errores y reinterpretaciones históricas que se hacen de los he-

chos del pasado, la cinta resulta útil didácticamente para motivar al alumnado a la lectura de los textos clásicos y reflexionar sobre cómo la película nos habla no solo de la antigua Esparta, sino de cómo la hemos asimilado en nuestro mundo (Stattford 2016: 12). Por un lado, es un producto de cultura popular que ha tenido un gran éxito, hasta el punto de que en la fiesta de celebración de la victoria de España en el Mundial de Fútbol de 2010 uno de los jugadores animaba a los otros al grito de «¡Espartanos!», a lo que estos respondían: «Auh, auh, auh!», tal como aparece en el filme. Esto quiere decir que muchos espectadores, incluido el alumnado, corren el riesgo, gracias al poder sugestivo de las imágenes, de creer que se reconstruye la Esparta «real», y por tanto conviene desmontar ese pensamiento. Por otro, la cinta ofrece un variado abanico de posibilidades para su uso didáctico que pueden adaptarse a las necesidades propias de cada nivel o grupo específico. Como vimos al comienzo de este trabajo la película puede trabajarse de modo completo en casa o en el aula con la ayuda de una guía didáctica específica (Lillo Redonet 2006) en la que el alumnado, entre otras actividades, componga un resumen crítico, caracterice a los personajes principales, reflexione sobre la política, la educación, los usos bélicos espartanos o la situación de la mujer espartana. También es posible seleccionar escenas en torno a un tema o tópico concreto. En nuestra práctica docente en el ámbito de educación secundaria hemos utilizado las dos propuestas que detallamos a continuación y que podrían realizarse también en aulas universitarias de Filología Clásica utilizando, en ese caso, los textos griegos originales, bien completos, bien con leves adaptaciones o haciendo selección de pasajes adecuados al nivel lingüístico de los estudiantes a los que vaya dirigida la actividad.

La primera consiste en el visionado por parte del alumnado de las escenas de la película correspondientes a la educación de Leónidas (escena 1 de la edición en DVD). A continuación, se les propone que redacten una comparación de estas escenas con la lectura de los siguientes fragmentos de la *Vida de Licurgo* de Plutarco relacionados con ellas.

- a) Selección al nacer (Plu. *Lyc.* 16. 1-2; trad. de Aurelio Pérez Jiménez, Gredos)

Al recién nacido no estaba autorizado su progenitor para criarlo, sino que cogiéndolo, debía llevarlo a cierto lugar llamado «lésche», en donde, sentados los más ancianos de los miembros de la tribu, examinaban al pequeño y, si era robusto y fuerte daban orden de criarlo, tras asignarle un lote de los nueve mil; pero si esmirriado e informe, lo enviaban hacia las llamadas «Apótetas», un lugar barrancoso por el Taígeto, en base al principio de que, ni para uno mismo ni para la ciudad vale la pena que viva lo que, desde el preciso instante de su nacimiento, no está bien dotado de salud ni de fuerza.

1. ¿Qué pasaba con el niño que no tenía una salud perfecta? ¿Se refleja esto en la película?

---

2. ¿Por qué crees que se hacía esto? Intenta ponerte en el lugar de los espartanos que, siendo pocos y siempre en una situación de guerra, tendrían que cargar con personas minusválidas (para el combate, por ejemplo).

---

---

- b) Educación en grupo con fines militares (Plu. *Lyc.* 16. 7.10-11; trad. de Aurelio Pérez Jiménez, Gredos)

Ni se permitía que cada cual criara o educara a su hijo a capricho, sino que él en persona, tomándolos a todos a su cargo nada más cumplir los cinco años, los distribuía en grupos y, haciéndolos camaradas en la comida y en la educación, los acostumbraba a jugar el tiempo de ocio juntos unos con otros. Letras, en realidad, sólo aprendían para salir adelante; mientras que toda la restante educación estaba orientada a la total obediencia, a tener firmeza en las fatigas y a vencer en los combates. Y por eso precisamente conforme iba avanzando la edad, intensificaban su ejercitación, pelándolos al cero y habituándolos a caminar descalzos y a jugar desnudos casi siempre.

1. Resume este texto y compáralo con las escenas de la película.

---

---

- c) Educación para la supervivencia (Plu. *Lyc.* 17. 4-6; trad. de Aurelio Pérez Jiménez, Gredos)

Pues bien, éste, el «eirén», que ya ha llegado a los diecinueve años, dirige a los que están bajo sus órdenes en los combates, y, en casa, los trata como sirvientes para las comidas. Encarga a los más robustos que traigan leña y a los pequeños, legumbres. Y lo traen robando: unos dirigiéndose a los huertos, y otros infiltrándose en las *syssitia* de los hombres con gran destreza y precaución. Pero, si uno es sorprendido, recibe numerosos latigazos, ya que se supone que roba descuidadamente y sin destreza. Roban también de la comida lo que pueden, aprendiendo a ingeniárselas para asaltar a los que duermen o guardan sus cosas con negligencia. Para quien es atrapado, el castigo consiste en azotes y en pasar hambre. Pues la ración de estos es

mínima, con la intención de que, al intentar esquivar la necesidad por sus propios medios, se vean en la obligación de ser arriesgados y astutos.

1. ¿Qué aspectos de este texto y cuáles no, aparecen en las escenas que acabas de visionar?

---



---

- d) Resumen de la educación espartana (Plu. *Lyc.* 25. 5; trad. de Aurelio Pérez Jiménez, Gredos)

Pretendía, en suma, acostumbrar a los ciudadanos a que no desearan ni supieran vivir en privado, sino que, creciendo siempre juntos, como las abejas en comunidad, y apiñados unos contra otros en torno a su jefe, casi con olvido de sí mismos por su entusiasmo y pundonor, se entregaran en cuerpo y alma a la patria.

1. ¿A qué se compara la sociedad espartana? ¿Qué importa más: lo público o lo privado?

---



---

2. Investiga sobre la educación en la Atenas clásica y compárala con la educación espartana que acabas de conocer.

---



---

Otra propuesta que da buenos resultados es que el alumnado cree su propia «Galería de frases célebres espartanas» localizando las siguientes en la película y creando un mural, collage o presentación en PowerPoint que las incluya junto a los fotogramas correspondientes o incluso con algún cartel promocional.

- Al preguntarle una mujer del Ática: «¿Por qué, vosotras, espartanas, sois las únicas que gobernáis a vuestros hombres?», le respondió: «Porque somos las únicas que alumbramos hombres» (Plu. *Moralia* 240 E; trad. de Mercedes López Salvá, Gredos). Escena 2 DVD: recepción del embajador persa.
- Otra al entregar a su hijo el escudo, le exhortó diciendo: «Hijo, o con él, o sobre él» (Plu. *Moralia* 241 F; trad. de Mercedes López Salvá, Gredos). Escena 7 DVD: despedida de Leónidas y Gorgo.
- Cuando alguien dijo: «Por las flechas de los bárbaros no es posible ver el sol», (Leónidas) respondió: «Será, ciertamente, agradable, si luchamos a la sombra contra ellos» (Plu. *Moralia*, 225 B; trad. de Mercedes López Salvá, Gredos).

Escena 12 DVD: llegada del embajador persa y diálogo con Stelios que dice la frase en lugar de Leónidas. La sentencia también se atribuye a Diéneces, como puede comprobarse por este texto:

El guerrero más destacado fue el espartiatá Diéneces. Según cuentan, ese sujeto pronunció antes de que los griegos trabaran combate con los persas, la siguiente frase: le oyó decir a un traquinio que, cuando los bárbaros disparaban sus arcos, tapaban el sol debido a la cantidad de sus flechas (tan elevado era su número); pero él, sin inmutarse ni conceder la menor importancia al enorme potencial de los medos, contestó que la noticia que le daba el amigo traquinio era francamente buena, teniendo en cuenta que, si los medos tapaban el sol, combatirían con los enemigos a la sombra y no a pleno sol (Hdt. 7. 226; trad. de Carlos Schrader, Gredos).

- Cuando de nuevo Jerjes escribió: «Entrega tus armas», le contestó: «Ven a tomarlas» (Plu. *Moralia*, 225 C; trad. de Mercedes López Salvá, Gredos). Escena 14 DVD: aquí es un jefe persa el que habla y no el propio Jerjes que escribe.
- Cuando Jerjes le escribió: «Tienes la posibilidad, si no luchas contra los dioses y te incorporas a mis filas, de ser el monarca absoluto de Grecia», le replicó por escrito: «Si conocieras la belleza de la vida, te apartarías del deseo de lo ajeno; para mí es mejor la muerte en favor de Grecia que ser monarca absoluto de la gente de mi raza» (Plu. *Moralia*, 225 C; trad. de Mercedes López Salvá, Gredos). Escena 17 DVD: larga entrevista personal entre Jerjes y Leónidas en lugar de una carta.
- (Leónidas) anunció a sus soldados que desayunaran como si fueran a cenar en el Hades (Plu. *Moralia*, 225 D; trad. de Mercedes López Salvá, Gredos). Escena 25 DVD.

A través de estos ejemplos prácticos se constata que la cinta *300* ofrece igualmente buenos temas para ahondar en el conocimiento de la antigua Esparta y reflexionar sobre su recepción y mitificación a lo largo del tiempo.

#### 4. CONCLUSIONES

Hemos querido mostrar que el cine de tema griego antiguo supone un excelente instrumento didáctico aplicable a cualquier nivel de educación secundaria o universidad realizando las adaptaciones oportunas. El objetivo es aprovechar el atractivo audiovisual de las películas de esta temática para que el alumnado trabaje con ellas de modo crítico reflexionando sobre qué nos dicen, no solo sobre la antigüedad griega, sino también sobre la propia época de producción de las mismas. Para ello existen abundantes materiales didácticos en forma de guía que permiten un

visionado paso a paso. De igual modo es muy útil aprovechar secuencias en torno a un tema o tópico determinado y compararlas con las fuentes arqueológicas, literarias e históricas para apreciar su grado de reelaboración, y, si es posible, emitir hipótesis de por qué se han realizado determinados cambios con respecto a las fuentes originales. Creemos haber proporcionado ejemplos concretos de ello con los casos prácticos, uno mitológico y otro «histórico», de *Troya* (2004) y *300* (2006), que pueden adaptarse a diversas situaciones de aprendizaje en niveles variados según el criterio del profesorado. Corresponderá a este último decidir, de acuerdo con sus necesidades concretas qué recursos y en qué medida desea utilizarlos en sus clases, priorizando uno u otro aspecto a conveniencia.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTELA-BERNÁRDEZ, B. y SIERRA MARTÍN, C. (2013) *La Historia Antigua a través del cine. Arqueología, Historia Antigua y Tradición Clásica*, Barcelona, UOC.
- CANO ALONSO, P. L. (1985) «El ciclo troyano: *Helena* (1924)» en AA.VV. *Los géneros literarios. Actas del VII Simposi d'Estudis Clàssics*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 73-93.
- CANO ALONSO, P. L. (2014) *Cine de romanos. Apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*, Madrid, Centro de Lingüística aplicada Atenea.
- CERVERA MANZORRO, X. (2019) *Aprendiendo con cine en Griego I: la batalla de las Termópilas a través de 300. Learning with cinema in Greek I: Battle of Thermopylae through 300*, Facultad de Educación, Universidad de Zaragoza. URL: <https://zaguan.unizar.es/record/86627/files/TAZ-TFM-2019-1022.pdf> {02/12/2022}.
- CLAUSS, J. J. (1996) «A Course on Classical Mythology in Film», *The Classical Journal* 91, 287-295.
- DE BOCK CANO, L. (1989) «El video y la mitología», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos t. III*, Madrid, 721-726.
- DE ESPAÑA, R. (1998) *El peplum. La Antigüedad en el cine*, Barcelona, Glénat.
- DE ESPAÑA, R. (2009) *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, Madrid, T&B editores.
- DUPLÁ ANSUATEGUI, A. (2011) (ed.) *El cine de romanos en el siglo XXI*, Vitoria, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- FORNIS, C. (2011) «Un sendero de tópicos y falacias: Esparta en la ficción y en la historia popular», *SPAL* 20, 43-51, DOI: 10.12795/spal.2011.i20.03.
- GARCÍA FUENTES, M. C. (1993) «Filmografía mítica en el peplum», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* n. s. 4, 301-311.
- LAPEÑA MARCHENA, O. (2011) «Algunas reflexiones acerca del tratamiento cinematográfico de las Guerras Médicas», en J. M. Cortés Copete, E. Muñoz Grijalvo y R. Gordillo Hervás (eds.) *Grecia ante los Imperios. V Reunión de historiadores del mundo griego*, Universidad de Sevilla, 427-438.

- LAPEÑA MARCHENA, O. (2009) *Guida al cinema peplum. Ercole, Ursus, sansone e Maciste alla conquista di Atlantide*, Roma, Profondo rosso.
- LEVENE, D. S. (2007) «Xerxes Goes to Hollywood», en E. Bridges, E. Hall y J. Rhodes (eds.) *Cultural Responses to the Persian Wars. Antiquity to the Third Millennium*, Oxford, Oxford University Press, 383-403.
- LILLO REDONET, F. (1996) «Cine y literatura clásica: versiones cinematográficas de la *Iliada* y la *Odisea*», en J. A. Ríos Carratalá y J. D. Sanderson (eds.) *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante, Universidad de Alicante, 95-104.
- LILLO REDONET, F. (1997) *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- LILLO REDONET, F. (2001) «Enseñar el Mundo clásico a través del Cine. Bibliografía básica comentada», *Filmhistoria online* vol. 11, nº. 1-2. URL: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2001/FernandoLilloRedonet.htm{02/12/2022}>.
- LILLO REDONET, F. (2004) *Guías didácticas de Troya (2004) y La Odisea (1997)*, Madrid, Áurea Clásicos.
- LILLO REDONET, F. (2005) *Guías didácticas de Alejandro Magno (2004) y El león de Esparta (1961)*, Madrid, Áurea Clásicos.
- LILLO REDONET, F. (2006) Guía didáctica interactiva de 300, URL: [https://www.culturaclasica.com/colaboraciones/lillo/GUIA\\_DIDACTICA\\_INTERACTIVA\\_300.pdf{22/11/2022}](https://www.culturaclasica.com/colaboraciones/lillo/GUIA_DIDACTICA_INTERACTIVA_300.pdf{22/11/2022}).
- LILLO REDONET, F. (2008) «Sparta and Ancient Greece in *The 300 Spartans*» en I. Berti y M. García Morcillo (eds.) *Hellas on Screen*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 117-130.
- LILLO REDONET, F. (2010) *Héroos de Grecia y Roma en la pantalla*, Madrid, Evohé.
- LOZANO GÓMEZ, F., ÁLVAREZ-OSORIO RIVAS, A. y ALARCON HERNÁNDEZ, C. (2019) (eds.) *The Present of Antiquity. Reception, Recovery, Reinvention of the Ancient World in Current Popular Culture*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- MILLER, F. (1999) *300*, Oregon, Dark Horse Books. Traducción castellana en Norma Comics, 2000.
- PAUL, J. (2013) «Cinematic Representations of Antiquity in the Classroom», *Journal of Classics Teaching* 27, 26-28.
- PRIETO ARCINIEGA, A. (2010) *La Antigüedad a través del cine*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- QUIROGA PUERTAS, A. J. (2014) (ed.) *Texto, traducción, ¡acción! El legado clásico en el cine*, Almería, Editorial Círculo rojo.
- ROSE, P. W. (2001) «Teaching Classical Myth and Confronting Contemporary Myths» en M. M. Winkler (ed.) *Classical Myth and Culture in the Cinema*, New York, Oxford Univ. Press, 302-329.
- STATTFORD, E. (2016) «The Curse of 300? Popular Culture and Teaching the Spartans», *Journal of Classics Teaching* 17, Issue 33, 8 – 13. DOI: 10.1017/S2058631016000052
- VALVERDE GARCÍA, A. (2000) «Las Troyanas de Cacoyannis como recurso didáctico para la reflexión sobre la convivencia y la paz», *Perspectiva Cep* 2, 87-94.
- VALVERDE GARCÍA, A. (2001) «A *Electra* le sienta bien el cine: un acercamiento a la tragedia griega sin salir del aula», *Capsa. Revista de didáctica de lenguas y cultura clásicas* 2, 81-96.

- VALVERDE GARCÍA, A. (2010) «Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía», *Philologica Urcitana* 3, 129-146.
- VALVERDE GARCÍA, A. (2016) «Orientaciones para el estudio de la Grecia antigua y la educación en valores a través del cine», *Philologica Urcitana* 14, 103-124.
- WINKLER, M. M. (2007) (ed.) *Troy. From Homer's Iliad to Holliwood Epic*, Malden, MA, Blackwell.
- WINKLER, M. M. (2015) (ed.) *Return to Troy. New Essays on Hollywood Epic*, Leiden/Boston, Brill.

DISCURSOS ROMANOS EN PANTALLA:  
*GENUS DELIBERATIVUM, DEMONSTRATIVUM*  
*Y IUDICIALE*

*Roman Speeches on Screen:*  
genus deliberativum, demonstrativum *and* iudiciale

SILVIA MARTÍNEZ RECIO  
*IES Antonio Machado* (Soria)  
silvia.marrec@educa.jcyl.es

RESUMEN:

Este trabajo es una propuesta didáctica para los contenidos de la oratoria latina en la asignatura de Latín II del segundo curso de Bachillerato a través del cine. Para mostrar las posibilidades que ofrecen las películas y series televisivas en este aspecto, se han escogido varias escenas y se han relacionado con textos de autores romanos analizando lo que pueden aportar en cada caso para la enseñanza del tema. Los fragmentos, elegidos de varias series de televisión y miniseries ambientadas en Roma, recrean discursos de los distintos géneros de la oratoria, presentando ejemplos de cada uno. De esta forma, se puede mostrar con qué finalidad, en qué condiciones y de qué manera se pronunciarían los discursos que conservamos en textos escritos, algo fundamental para traducirlos e interpretarlos correctamente. El cine puede ser una herramienta muy eficaz para la didáctica, aquí se verá una forma de aplicarla al aprendizaje del género literario de la oratoria en Roma.

*Palabras clave:* Didáctica del latín; oratoria; Latín II; cine

ABSTRACT:

This didactic proposal intends to show how cinema can be used to teach about Latin oratory in the subject Latin II of the second year of the Spanish *Bachillerato*. Some scenes showing ancient Romans giving speeches in films and TV series have been chosen and related to different texts by Roman authors. Then, it has been analyzed in what way they

can be useful for the teaching of the subject. These scenes correspond to different genres of Latin oratory, so that students can learn for what reason, in which circumstances and in what manner each type of speech could be delivered. These fragments, which recreate texts usually studied in writing, will help us to translate and interpret them properly. Cinema can be a really effective tool for didactics, and in this work we will see how we can use it to learn about the genre of oratory in Rome.

*Keywords:* Latin didactics; oratory; Latin II; cinema

**P**ARA ESTUDIAR LA LITERATURA LATINA es importante entender la civilización en la que se desarrolló, y para que los alumnos comprendan las características de la oratoria e interpreten correctamente un texto de este género es esencial mostrarles las circunstancias en las que se pronunciaban los discursos. El cine y las series de televisión pueden ser un recurso perfecto para ello, ya que ver en pantalla a un personaje intentando convencer a su auditorio ayuda a contextualizar los textos que conservamos y a tener presente que la oratoria no se desarrolló como un género para ser leído, además de señalar su importancia en varios ámbitos de la vida pública en Roma.

Pero no todos los discursos tenían la misma finalidad ni se daban en las mismas situaciones. Ya en los tratados de retórica antiguos<sup>1</sup> se distinguía entre el género deliberativo, para tratar cuestiones políticas, el demostrativo, con el propósito de alabar o censurar a alguien, y el judicial, destinado a acusar o defender a una persona en un tribunal. Para diferenciarlos y apreciar algunas de sus particularidades, se han seleccionado escenas de distintas series que se corresponden con cada uno de los tipos de discursos; verlos recreados en una trama cinematográfica facilitará que los estudiantes asimilen las circunstancias en que tenían lugar y los objetivos con que se empleaban.

Esta propuesta se centra en el segundo curso de Bachillerato, nivel en el que los alumnos deben traducir textos latinos e interpretar y comentar fragmentos de obras literarias. Cuando se utiliza el cine o las series como herramienta didáctica, suele ser para examinar acontecimientos históricos o elementos culturales de la civilización romana; aquí se propone emplearlo para el estudio de un género literario –género que, además, puede resultar complicado de entender para los alumnos si se les presentan los textos escritos prescindiendo de profundizar en los elementos de la sociedad que los hicieron posibles– sin dejar de lado la presencia de la oratoria en la vida pública de los romanos y de la retórica en su formación. La metodología que se sugiere consiste en visualizar las escenas, analizar los momentos en los que se pronuncian los discursos, lo que ocurre y lo que se dice en la ficción, compa-

<sup>1</sup> Cicerón, en *De Inventione* (1.7), se remonta a Aristóteles en este asunto.

rándolas posteriormente con textos originales de oratoria latina o de otros géneros que nos permitan comprender algún aspecto del tema que nos interesa. A partir de las imágenes se extraerán las conclusiones necesarias sobre el género literario, sus tipos y los textos concretos, tanto por lo que se representa fielmente como contraponiendo la realidad histórica a lo que no se corresponde con ella, bien por razones dramáticas o de otro tipo.

Las series se han elegido no sólo porque las escenas que se van a comentar ejemplifican muy bien los géneros, sino también porque ofrecen múltiples posibilidades para la didáctica del latín en el nivel en el que nos centramos. Se trata, fundamentalmente, de *Julio César*, una miniserie de Uli Edel del año 2002, que cuenta en dos partes la vida de este personaje desde que se ve obligado a huir de Roma a causa de la dictadura de Sila hasta su muerte, y de *Roma*, una serie producida por HBO sobre los años del final de la República y principio del Imperio, con dos temporadas de los años 2005 y 2007 respectivamente. Ambas están ambientadas en un momento histórico convulso, por lo que su visualización puede ser muy útil para entender mejor las causas y el desarrollo de los hitos de la historia de Roma que recrean. Por otra parte, al estar protagonizadas por César<sup>2</sup>, muestran los acontecimientos que éste cuenta en *La Guerra de las Galias* y *La Guerra Civil*, por lo que se pueden traducir fragmentos de estas obras y relacionarlos con la imagen, lo que contribuye a mejorar su comprensión. También aparecen otras figuras importantes de la literatura de la época, como Cicerón o Mecenas, y se citan fragmentos de obras de autores romanos. En definitiva, además de mostrar, como en cualquier producción audiovisual ambientada en Roma, elementos propios de esta civilización (edificios públicos y privados, vestimenta, elementos del culto público y privado, y un largo etcétera), son un recurso muy interesante para estudiar contenidos de diferentes bloques, especialmente los de traducción de textos, historia y literatura, además, de forma interrelacionada.

Así, podemos ver a través de estas series el contexto en el que se daba la oratoria, sus características y tipos, algún autor representativo y la traducción de textos originales adecuados al nivel.

## 1. *GENUS DELIBERATIVUM*

En la miniserie *Julio César*<sup>3</sup> se pone en escena un interesante discurso político del protagonista sobre los problemas que estaban causando los piratas a Roma y

<sup>2</sup> En el caso de *Roma*, es uno de los protagonistas y sólo en la primera temporada, pero, en cualquier caso, es un personaje fundamental.

<sup>3</sup> Primera parte, a partir del minuto 42:35.

cómo combatirlos. Ya en la escena anterior se había introducido este asunto: un grupo en el mercado protesta por el precio del grano y un comerciante comenta que no es culpa del vendedor, sino de los bandidos que dificultaban el suministro de víveres a Roma. La actuación de César tiene lugar en el Senado cuando se exponen dos posturas enfrentadas: Casio<sup>4</sup> propone que se entregue a Pompeyo el mando de un gran ejército, mientras que Catón<sup>5</sup> se opone y se decanta por la opción de formar diez pequeños ejércitos encargados de controlar a los piratas en las distintas regiones de la costa. En ese instante, César toma la palabra y se pone del lado de Casio, o, más bien, de Pompeyo, argumenta en contra de las objeciones de Catón y convence a los senadores de encomendar la dirección de la guerra a su aliado. Tras su intervención, prácticamente todos levantan la mano para votar a favor.

FIGURA 1. César pronuncia un discurso a favor de que encomienden a Pompeyo la guerra contra los piratas. *Julio César* (Uli Edel), primera parte, 2002.



Las circunstancias en las que tiene lugar no son completamente fieles a la realidad: no adquiere forma de un largo discurso (sería insostenible en una película) ni se ven los turnos de palabra que se establecerían en una sesión del Senado, sino que

<sup>4</sup> Gayo Casio Longino, uno de los líderes de la conjura contra César que acabó con su vida. En la guerra civil se puso del lado de Pompeyo, por lo que su actitud en la escena de la sesión del Senado y a lo largo de la serie concuerda con la posición del personaje histórico.

<sup>5</sup> Marco Porcio Catón, conocido como Catón de Útica, el lugar donde murió, para distinguirlo de Catón el Viejo y Catón el Censor. Se opuso al triunvirato de César, Pompeyo y Craso, lo que refleja la serie al presentarlo como el detractor fundamental de la propuesta de entregar el poder a Pompeyo.

se presenta como algo espontáneo. Pero haciéndoles ver a los alumnos a qué se debe la libertad con la que se maneja la fuente y reflexionando sobre las razones dramáticas que llevan a presentar la intervención de César como repentina y sin planificación se les ayudará a comprender cómo se desarrollaría un discurso del *genus deliberativum* para convencer a los asistentes de tomar una decisión determinada. Además, sí se refleja en la serie la finalidad política del discurso, así como el hecho de que había alianzas personales y políticas en juego, que en este caso llevan a César a hablar en favor de Pompeyo<sup>6</sup>, como solía haber entre los miembros del Senado.

FIGURA 2. Los senadores, convencidos por César, apoyan su propuesta.  
*Julio César* (Uli Edel), primera parte, 2002.



No es un discurso que César pronunciara en realidad, sino que, para agilizar el desarrollo de la historia, en la serie se asocia un episodio biográfico del protagonis-

<sup>6</sup> A pesar de que la división en las facciones de los *optimates*, interesados en mantener la autoridad del Senado, y *populares*, que pretendían realizar una reforma del Estado que beneficiara al pueblo, colocaba a Pompeyo y César en bandos contrarios, para conseguir sus objetivos políticos se vieron obligados a establecer alianzas, como es el caso del primer triunvirato. Roldán (1995: 229-230) apunta sobre Pompeyo que, para lograr que se ratificaran las medidas tomadas en Oriente y que se asignaran tierras cultivables a sus veteranos «la resuelta actitud del senado y, en concreto, de la *factio* dirigida por Catón, no le dejaban otra alternativa que el retorno a la vía *popularis*, intentando conseguir, a través de la manipulación del pueblo y de las asambleas, lo que el senado le negaba». Y para ello, debía recurrir a César. En cuanto a éste, necesitaba la ayuda de Pompeyo para superar la resistencia de los *optimates* a su candidatura al consulado. Aunque en *Julio César* no se presentan los motivos históricos para este pacto y no aparece Craso, tercer miembro del triunvirato, sí se ven las alianzas políticas y personales que se dieron entre ambos personajes y cómo éstas llevan a César a intervenir en la reunión del Senado con su discurso.

ta, como fue su secuestro por parte de unos piratas<sup>7</sup>, con uno de la vida y carrera política de Pompeyo. De esta forma aparece César apoyándolo en sus empresas y se pone de relieve la colaboración entre los dos personajes. En cuanto a la ley que puso a Pompeyo al frente de la guerra contra los piratas, tampoco fue propuesta por Casio, sino por el tribuno Aulo Gabinio en el año 67 a.C.<sup>8</sup>, pero añadir un personaje más a la serie hubiera complicado demasiado la trama y de esta forma se presenta a Casio como un aliado importante de Pompeyo.

Hay una obra a la que nos remiten las palabras de César: *Acerca del mandato de Gneo Pompeyo* o *En defensa de la ley Manilia* de Cicerón, en la que el orador defiende la propuesta de ley que hizo Gayo Manilio en el 66 a.C., que otorgaba a Pompeyo el mando de los ejércitos de las provincias de Asia, Bitinia y Cilicia. Como los poderes entregados al mismo general para luchar contra los piratas<sup>9</sup>, se trataba de una autoridad extraordinaria.

Qua re nolite dubitare quin huic uni credatis omnia qui inter tot annos unus inventus est quem socii in urbis suas cum exercitu venisse gauderent (Cic., *Manil.* 68).

No dudéis, pues, en confiar todos los poderes a este hombre, el único, en tantos años, a quien hemos visto entrar al frente de sus ejércitos en las ciudades de nuestros aliados con gran alegría de ellos<sup>10</sup>.

Y no sólo el tema y la tesis de César en la serie nos llevan al discurso de Cicerón, sino que, además, el personaje utiliza algunos argumentos e ideas de este texto. Al empezar a hablar, César pretende hacer ver a los senadores que los piratas suponen un gran problema, pues su número es mayor de lo que algunos piensan, están bien organizados y con recursos (al contrario de lo que afirma el personaje de Bíbulo, calificándolos como «hatajo de maleantes incultos»), provocan dificultades importantes para el abastecimiento de grano<sup>11</sup>; a continuación, expone su idea de que se debe entregar el mando de todas las tropas a Pompeyo a causa de las virtudes que

<sup>7</sup> Suetonio (*Iul.* 4) cuenta cómo César fue secuestrado por unos piratas y tuvo que pagar un rescate para recuperar su libertad; este episodio aparece también en la serie y el protagonista lo recuerda en esta escena para reforzar su idea de que los piratas suponían un problema grave para Roma.

<sup>8</sup> En ella no se mencionaba al general que iba a contar con los medios necesarios para esta tarea, pero sí que debía ser un consular, y la única opción viable era Pompeyo. Al evitar nombrar a la persona que iba a detentar un poder tan grande, Gabinio demostró gran habilidad política y oratoria.

<sup>9</sup> «*Imperium* proconsular sobre todos los mares y costas, el derecho a nombrar quince legados, libre disposición de fondos y una gran flota» (Roldán 1995: 223).

<sup>10</sup> Las traducciones de *En Defensa de la Ley Manilia* y de *En Defensa de Sexto Roscio Amerino* son de Aspa Cereza (1995).

<sup>11</sup> En la serie se centran en esta consecuencia del dominio de los piratas, pero, para comentar otros aprietos en los que éstos pusieron a los romanos, Cicerón comenta algunos en *Acerca del mandato de Gneo Pompeyo* (31-35).

tiene<sup>12</sup>. Son estas ideas las que expresa Cicerón al hablar de la estructura que va a seguir en su discurso: en su opinión, hay que hablar sobre la naturaleza de la guerra que sufren, sobre su importancia y sobre el general que deben elegir para dirigirla:

Primum mihi videtur de genere belli, deinde de magnitudine, tum de imperatore deligendo esse dicendum (Cic. Manil. 6)

Mi parecer es que primero debo hablar de la naturaleza particular de esta guerra; luego de su importancia; y, por último, del general que para ella habéis de elegir.

También encontramos similitudes entre ambos discursos en la parte de la *refutatio*. Los argumentos que Catón da en la serie para que no le concedan tantos poderes a Pompeyo son parecidos a los que, de acuerdo con el discurso de Cicerón, dio Hortensio<sup>13</sup>, su oponente en este asunto.

Quid igitur ait Hortensius? Si uni omnia tribuenda sint, dignissimum esse Pompeium, sed ad unum tamen omnia deferri non oportere. Obsolevit iam ista oratio, re multo magis quam verbis refutata. Nam tu idem, Q. Hortensi, multa pro tua summa copia ac singulari facultate dicendi et in senatu contra virum fortem, A. Gabinium, graviter ornateque dixisti, cum is de uno imperatore contra praedones constituendo legem promulgasset, et ex hoc ipso loco permuta item contra eam legem verba fecisti (Cic. Manil. 52).

¿Y qué es lo que dice Hortensio? Que, si es preciso dejarlo todo en manos de uno solo, no hay nadie más digno que Pompeyo; pero que no conviene reunir todos los poderes en una sola persona. Esta objeción ha perdido ya todo su valor y los acontecimientos, mejor que mis palabras, la refutan. Porque tú mismo, Quinto Hortensio, con esa maravillosa facundia y esa extraordinaria elocuencia que te son propias, pronunciaste en el senado, con fuerza y brillantez, un largo discurso contra el animoso Aulo Gabinio cuando propuso la ley según la cual se nombraba un general único contra los piratas; y desde esta misma tribuna hablaste también muy largamente contra dicha ley.

Es un fragmento muy representativo de la parte de la *refutatio* del discurso, ya que Cicerón explica el argumento de su contrario y lo rebate, al igual que hace el personaje de César en la ficción con el argumento de Catón. Por otra parte, este texto menciona la ley Gabinia, ley que se corresponde con la propuesta de la serie, y el resultado de esta: la victoria de Pompeyo sobre los piratas, hecho que recreará la serie en las siguientes escenas<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Cicerón desarrolla las virtudes de este general en la misma obra (36-49).

<sup>13</sup> Quinto Hortensio Hórtalo, cónsul en el 69 a.C. y destacado orador.

<sup>14</sup> Y de hecho lo logró en aproximadamente tres meses.

Así, la serie puede contextualizar un discurso que, lógicamente, sólo conservamos por escrito, pero que tuvo en su origen un desarrollo oral. Además, nos puede dar pie para introducir algunas características de la oratoria y de este género del discurso que aparecen en el texto.

Otra forma en la que el audiovisual nos puede facilitar el estudio de textos del género de la oratoria es presentando el momento histórico en el que se escribieron, aunque no se reproduzcan en escena como discursos. Encontramos otro ejemplo interesante del *genus deliberativum* en el Capítulo 3 de la segunda temporada de la serie *Roma: Las Filípicas de Cicerón*, título que deja claro el texto en el que se inspira y el género al que pertenece la obra. Cicerón aparece harto de verse amenazado por Marco Antonio y obligado a obedecerlo, hasta que decide apoyar a Octavio. En el Senado se anuncia que Cicerón no ha podido asistir a causa de una enfermedad, aunque no es cierto, y otro senador lee sus palabras.

FIGURA 3. Un senador lee un texto escrito por Cicerón sobre Marco Antonio.  
*Roma* (HBO), T2 E3, 2007.



Estas están tomadas, con mayor o menor libertad, de la *Segunda Filípica*, que, al contrario que la primera, parece que el orador no pronunció, sino que escribió en forma de discurso (Muñoz Jiménez 2006: 9-10), detalle al que es fiel la serie. El texto que se lee en el capítulo empieza así: «Cuando era un hombre joven defendí nuestro Estado, ahora de anciano no puedo abandonarlo», con lo que se traduce *Defendi rem publicam adolescens, non deseram senex: contempsit Catilinae gladios, non*

*pertimescam tuos* (Cic. *Phil.* 2.118.)<sup>15</sup>. Los guionistas han escogido algunas de las críticas más duras a Antonio para ilustrar el carácter brutal de esta invectiva; ya desde el principio se dice: «Escúchame como si fueras sobrio e inteligente», que encontramos en *Attende enim paulisper cogitationemque sobrii hominis punctum temporis suscipe* (Cic. *Phil.* 2.31); a continuación, le acusa de haber traído «guerra, pestilencia y destrucción», comparándolo con Helena de Troya, lo que aparece en la obra de Cicerón: *Vt Helena Troianis, sic iste huic rei publicae belli causa, causa pestis atque exiti fuit* (Cic. *Phil.* 2.55). También, como en ésta, menciona que Marco Antonio se había arruinado «incluso antes de llegar a la edad adulta»<sup>16</sup>, y las palabras «el papel de una mujer siempre te ha sentado mejor» reflejan el juego que hace Cicerón con los nombres de las prendas de vestir (*virilem, muliebrem togam, stolam*)<sup>17</sup>.

Este capítulo ayuda a comprender mejor las circunstancias y personajes a los que alude el discurso, lo que favorece una mejor comprensión y traducción del texto. Además, gracias a la serie se puede ver la situación en la que se encontraba el orador al escribirlo (su enfrentamiento con Marco Antonio<sup>18</sup>, su falta de apoyos, la convulsa situación de la República) y por qué no llegó a exponerlo en el Senado, así como las consecuencias que tuvo su publicación<sup>19</sup>.

## 2. GENUS DEMONSTRATIVUM

Un tipo de discurso muy característico del *genus demonstrativum* lo constituye el discurso fúnebre, como el de César tras la muerte de su esposa en la miniserie *Julio César*<sup>20</sup>. No es un discurso que se conserve por escrito, pero sí aparece mencio-

<sup>15</sup> En la serie se obvia la alusión a Catilina por simplificar las referencias.

<sup>16</sup> En concreto, sus palabras son: *Tenesne memoria praetextatum te decoxisse?* «¿Recuerdas que llevando todavía la toga pretexto te arruinaste?» (Cic. *Phil.* 2.44).

<sup>17</sup> Literalmente dice: *sumpsisti virilem, quam statim muliebrem togam reddidisti. primo volgare scortum; certa flagiti merces nec ea parva; sed cito Curio intervenit qui te a meretricio quaestu abduxit et, tamquam stolam dedisset, in matrimonio stabili et certo collocavit.* «Tomaste la toga viril y al punto la convertiste en toga mujeril. Fuiste, en primer lugar, una vulgar prostituta; el precio de tu vergonzoso servicio era fijo y, por cierto, no pequeño. Pero pronto apareció Curión, quien te apartó del oficio de meretriz y, como si te hubiera dado traje de matrona, te colocó en un matrimonio estable y seguro» (*Phil.* 2.44).

<sup>18</sup> Especialmente por la política individualista de Marco Antonio (Muñoz Jiménez 2006: 9).

<sup>19</sup> El asesinato de Cicerón, ordenado por el Segundo Triunvirato en el 43 a.C., se produce en el Capítulo 6 de la segunda temporada. En esta serie se refleja cómo Marco Antonio insta a los otros dos triunviro a incluirlo en la lista de proscripciones y manda que le corten las manos y las claven en la puerta del senado. Floro (*Epit.* 2.16) habla de la cabeza de este orador clavada en los *rostra*, Plutarco (*Ant.* 20) y Apiano (*BC* 4.20) dicen que Antonio ordenó que le cortaran la cabeza y la mano derecha (o «las manos», Plut. *Cic.* 48), con la que había escrito las *Filípicas*.

<sup>20</sup> Primera parte, a partir del minuto 39:00.

nado en las fuentes clásicas: Suetonio afirma que en la época en la que fue cuestor se encargó de alabar a su tía Julia<sup>21</sup> y a su esposa Cornelia<sup>22</sup> cuando murieron:

Quaestor Iuliam amitam uxoremque Corneliā defunctas laudavit e more pro rostris. set in amitae quidem laudatione de eius ac patris sui utraque origine sic refert: «Amitae meae Iuliae maternum genus ab regibus ortum, paternum cum diis immortalibus coniunctum est. nam ab Anco Marcio sunt Marcii Reges, quo nomine fuit mater; a Venere Iulii, cuius gentis familia est nostra. est ergo in genere et sanctitas regum, qui plurimum inter homines pollent, et caerimonia deorum, quorum ipsi in potestate sunt reges.» (Suet. *Iul.* 6)

FIGURA 4. César pronuncia un discurso fúnebre por su esposa Cornelia.  
*Julio César* (Uli Edel), primera parte, 2002



Siendo cuestor pronunció según costumbre en la tribuna de los oradores el elogio fúnebre de su tía Julia y de su mujer Cornelia recién fallecidas. En el elogio de su tía se expresó en estos términos respecto a la doble ascendencia de su tía y de su padre: «El linaje de mi tía Julia por el lado materno desciende de reyes y por el paterno está vinculado a los dioses inmortales; pues de Anco Marcio proceden los Marcios Reyes cuyo nombre llevaba su madre, y de Venus los Julios, de cuya estirpe forma parte nuestra familia. Aúna, pues, en su linaje la majestad de los reyes que son los

<sup>21</sup> Hermana del padre de César y viuda de Mario.

<sup>22</sup> Hija de Cinna, cónsul cuatro años consecutivos: desde el 87 al 84 a.C.

que más poder tienen entre los hombres y la santidad de los dioses de quienes los propios reyes dependen.»<sup>23</sup>

Esta recreación muestra algunas de las características más importantes de este tipo de discursos y es muy útil para observar en qué situaciones tenían lugar: se ve que César, delante de su esposa fallecida, habla en público, en el foro, aunque sin que se distingan propiamente los *rostra*. También se comprueba que su finalidad principal es la alabanza de la persona difunta. Poniéndolo en relación con el texto de Suetonio, éste utiliza la expresión *e more*, lo que da pie para comentar lo habitual de estos discursos.

Pero, por lo que respecta al contenido del discurso, en la serie se reproducen ideas que, de acuerdo con lo que nos transmite Suetonio, César expresó hablando de su tía Julia en lugar de sobre Cornelia. Destaca la supuesta descendencia de la familia Julia de la diosa Venus, algo que César utiliza con intención propagandística para ganarse al pueblo y ascender en su carrera política; esto genera, en la escena, la suspicacia de los senadores, que ven cómo el pueblo está atento a las palabras del protagonista y las aplauden al final. Así, este fragmento muestra la presencia de la oratoria en distintos ámbitos de la vida de los romanos y cómo la elocuencia de una persona le abría puertas en la vida pública.

Otro ejemplo de discurso fúnebre que conocemos por las fuentes histórico-biográficas es el de Marco Antonio en el funeral de César, destaca el que aparece en el *Julio César* de Mankiewicz (1953) que, como la obra de Shakespeare del mismo título en la que se basa, utiliza como fuente principal la obra de Plutarco<sup>24</sup>. En el Capítulo 1 de la segunda temporada de *Roma* no se ve en pantalla, pero sí se menciona: un miembro del *collegium* del Aventino comenta que el discurso de Bruto<sup>25</sup> en el funeral le había parecido frío, mientras que el de Antonio<sup>26</sup> le había impresionado y había provocado primero lágrimas y después ira en la multitud. Esta conversación subraya la importancia del *pathos* en la oratoria clásica. De hecho, como consecuencia de las palabras de Marco Antonio, Bruto y Casio<sup>27</sup> aparecen

<sup>23</sup> Las traducciones de Suetonio son de Bassols de Climent (2007)

<sup>24</sup> Este episodio aparece en *La Vida de Antonio* (14), no se va a analizar en detalle porque este trabajo se centra en los textos latinos, pero constituye otro interesante ejemplo de discurso del *genus demonstrativum*. Al igual que Suetonio en el caso de la *laudatio funebris* de Cornelia, Plutarco subraya que era costumbre pronunciar este tipo de discursos en el foro: ὡς περ ἔθος ἦν.

<sup>25</sup> Marco Junio Bruto, uno de los senadores que encabezaron la conjura para asesinar a César. Era pretor en el 44 a.C.

<sup>26</sup> Este personaje también cuenta que al final de su discurso mostró al público la túnica ensangrentada de César, tal como narra Plutarco.

<sup>27</sup> Los líderes de la conspiración contra César. El personaje de Casio se corresponde con la misma figura histórica que el que aparece en *Julio César* de Uli Edel (cf. pág. 4, nota 4).

en la siguiente escena preocupados por la posibilidad de un ataque de la plebe, lo que muestra la influencia que podía tener un discurso en las decisiones del pueblo.

### 3. *GENUS IUDICIALE*

El *genus iudiciale* tenía también una presencia importante en la sociedad romana y, consecuentemente, podemos encontrar ejemplos en las historias que transcurren en ella; esto ocurre tanto en el cine como en la novela histórica. Al crear una trama ambientada en Roma, es frecuente que tanto literatos como guionistas tengan en cuenta la relevancia de la oratoria en la vida pública de los romanos, por eso, hay veces en que un discurso judicial es fundamental en el argumento<sup>28</sup>. Así como los discursos del *genus demonstrativum* y el *deliberativum* en el cine de romanos y la novela histórica no suelen ser el centro de la trama, aunque sean importantes para el transcurso de los acontecimientos y supongan un punto de inflexión en las ideas o actos de los personajes, es más habitual que una obra se centre en un proceso judicial determinado, por lo que el discurso de este género es esencial en algunas novelas o productos audiovisuales. No es el caso de la escena televisiva que se va a analizar en este apartado, ya que lo que se pretende es comparar las características de los distintos géneros de la oratoria, por lo que un fragmento breve de una serie se considera más adecuado que una película completa que tenga un juicio como tema principal.

El caso que aparece en el Capítulo 11 de la primera temporada de *Roma* es completamente ficticio<sup>29</sup>; se trata de un pleito por asesinato por encargo contra Tito Pulo, uno de los protagonistas. Esta producción toma como personajes a dos soldados que César nombra en la *Guerra de las Galias* (5.44) para ilustrar la valentía

<sup>28</sup> Por ejemplo, en *Roma soy yo. La verdadera historia de Julio César*, de Santiago Posteguillo, una novela en la que una querrela contra Dolabela (Gneo Cornelio Dolabela, cónsul en el 81 a.C. y prócónsul de Macedonia) es el punto de partida para hablar sobre los primeros años de la vida y la carrera de César. Este lo acusó siendo muy joven, en el 77 a.C., de concusión, de haberse apropiado de forma indebida de cierta cantidad de dinero abusando de su cargo. Aunque algunos autores, como Suetonio (*Iul.* 4.1), mencionan este caso, no se conserva el discurso; aun así, la forma en la que el autor narra detalladamente cómo se prepara y desarrolla el proceso da una idea de cómo serían los juicios y los discursos expuestos en ellos.

<sup>29</sup> Otro discurso ficticio aparece en la primera parte de *Augustus, el primer emperador*, una miniserie dirigida por Roger Young (2003). Cicerón acusa a un campesino, pero enseguida se demuestra que es inocente gracias a la intervención de Octavio y César. Es sólo una escena, pero se muestran en pantalla elementos importantes para los procesos judiciales, como el pretor que lo preside y los lictores que lo acompañan. Además, aunque no sea un juicio real, el hecho de que los guionistas escojan a Cicerón como encargado de acusar al campesino es una prueba de la importancia de este personaje como orador, en particular como autor de discursos del *genus iudiciale*.

de sus legiones: Tito Pulo y Lucio Voreno. A partir de esta anécdota, se desarrolla una trama ficticia, aunque ambientada en la Roma histórica y enlazada con los sucesos y figuras más importantes de la época. Es el primero de estos legionarios el que se ve envuelto en un juicio.

La serie presenta los pasos previos: tanto la búsqueda en el foro de un abogado como la visita de éste a su cliente mientras está encarcelado. Más tarde, al comenzar el juicio, se ven en escena el pretor presidiéndolo, acompañado de los lictores, un personaje anunciando los cargos y los encargados de la acusación y la defensa. Los discursos de éstos no se reproducen por completo: mientras está hablando el primero la cámara se centra en la conversación de otros dos personajes (sólo se escuchan las palabras del principio y el final) y el inexperto defensor es interrumpido al no poder argumentar a favor de la inocencia de su cliente: enseguida Tito Pulo es condenado. Así, aunque no se detalla, se da una idea general de todo lo que rodeaba los pleitos en Roma.

FIGURA 5. Juicio por asesinato contra Tito Pullo. *Roma* (HBO), T1 E11, 2005.



A partir de este fragmento se puede hablar también de la educación y la formación retórica de los romanos. El personaje que se ocupa de contratar al abogado de Tito Pulo, con vínculos con las personas que le habían encargado el asesinato, busca a alguien adecuado en el foro; al principio, cuando no conocen los detalles del caso, unos cuantos personajes se dirigen a él para intentar que los elija y, para convencerlo, uno de ellos asegura que «conseguiría que absolvieran a Medea». La referencia mitológica recuerda a las *suasoriae*, exposiciones en las que el estudiante se ponía en el lugar de un personaje histórico o mitológico enfrentado a un dilema

o situación crítica y reflexionaba sobre cómo actuar; esto da pie a explicar estos ejercicios de retórica, en contraposición a las *controversiae*, en las que se defendía una postura en un supuesto legal concreto.

Por otra parte, al recrear no sólo el juicio en sí, sino también lo que ocurre antes, se pueden tratar las fases de la creación del discurso. Cuando el abogado acude a la cárcel a ver a Tito Pulo, le pregunta por los motivos de su crimen; la búsqueda de argumentos para defenderlo se relaciona con la *inventio*. Si se analizan el orden de las ideas y los recursos retóricos que utiliza el acusador en su discurso, se pueden entender los conceptos de *dispositio* y *elocutio*. Y, por último, la serie refleja muy bien que ni éste ni el defensor utilizan nada para recordar el discurso (*memoria*) y los gestos y el tono de voz que utiliza (*actio*). También se ve la diferencia entre los dos abogados: cómo uno consigue persuadir al auditorio no sólo por tener más y mejores argumentos, sino por la forma de utilizarlos y actuar ante el público.

Esta parte del capítulo da una idea de las circunstancias en las que se pronunciarían los discursos del *genus iudiciale* que conservamos en los textos. Por ejemplo, puede servir de ayuda para comprender *En Defensa de Sexto Roscio Amerino* de Cicerón. Este discurso, el segundo de la carrera de Cicerón tras *Pro Quinctio*, fue pronunciado en el año 80 a.C. (Aspa Cereza 1995: 9-10). Sexto Roscio había sido asesinado en Roma y Crisógono, un liberto bajo la protección de Sila, se había hecho con sus bienes en una subasta. El hijo del difunto, llamado también Sexto Roscio, al intentar recuperar estas propiedades, fue acusado del asesinato de su padre; Cicerón se ocupó de su defensa, con el riesgo que suponía enfrentarse a un protegido del dictador<sup>30</sup>. Se puede pensar en que, *mutatis mutandis*, se escucharía en un pleito como el que se presenta en pantalla. Además, en la serie encontramos algunas ideas similares a las de esta obra:

Quanta multitudo hominum convenerit ad hoc iudicium vides; quae sit omnium mortalium expectatio, quae cupiditas ut acria ac severa iudicia fiant intellegis. longo intervallo iudicium inter sicarios hoc primum committitur, cum interea caedes indignissimae maximaeque factae sunt (Cic. *S. Rosc.* 11).

<sup>30</sup> Para poner en contexto este discurso, son relevantes dos novelas: *Sangre romana*, de Steven Saylor y *El derecho de los lobos*, de Stefano De Bellis y Edgardo Fiorillo. La primera trata sobre la investigación de un detective ficticio, Gordiano, para resolver el asesinato de Sexto Roscio y recrea el proceso judicial por parricidio contra el hijo de éste. También en *El derecho de los lobos* ocupa un lugar importante, entrelazado con otras tramas, el juicio contra Sexto Roscio. Los autores tratan con gran libertad el texto de Cicerón, pero lo sitúan en su contexto, tanto en el momento histórico como en el desarrollo del proceso. Lo interesante de ambas novelas es que encuadran el discurso en su contexto histórico, los intereses políticos, económicos, etc. de los personajes implicados y todo lo que rodeaba los juicios, por lo que suponen un complemento interesante para entender las circunstancias en las que se desarrollaba el *genus iudiciale*.

Estás viendo qué enorme multitud ha acudido a este proceso; comprendes cuál es la expectación de todas las gentes y cuál su deseo de que se ejerza una justicia rigurosa y severa. Éste es el primer juicio que se entabla, después de mucho tiempo, contra unos asesinos, a pesar de que, entretanto, se han perpetrado matanzas vergonzosas de muchísima gente; todos esperan que esta investigación hecha bajo tu pretura responderá a los delitos abiertamente cometidos y a la sangre que, día a día, se ha ido derramando.

En el texto se afirma que había asesinatos en Roma que quedaban impunes, de la misma forma, el acusador dice en la serie: «No me sorprendí, porque estos actos se han convertido en algo común». Además, tienen en común la idea del asesinato por encargo; Cicerón habla de ello, aunque defendiendo a Roscio de este cargo, mientras que en la serie Tito Pulo, y así lo manifiesta la acusación, mató a un hombre y se niega a decir quién le pagó para cometer el asesinato.

Este tipo de discursos estaban destinados a una situación muy concreta, por lo que asociarlos a una trama en la que se desarrolla un proceso judicial es especialmente útil para contextualizarlos.

#### 4. CONCLUSIONES

Interpretar los textos latinos no es posible sin conocer la sociedad en la que se produjeron. Esto es especialmente válido en el caso de la oratoria y la retórica, dada su importancia en la vida pública romana y la complejidad de la materia. Asociar estos textos con la dramatización en el cine y las series de momentos en los que se pronunciarían discursos facilita la comprensión de los aspectos de esta sociedad relevantes para entenderlos. En las series de televisión y las escenas descritas podemos analizar la finalidad y características no sólo del género de la oratoria, sino también de cada uno de los tipos de discursos, de forma que los alumnos aprendan a distinguirlos y entiendan mejor los textos de estos géneros. Además, a partir de ellas se pueden ver temas como las fases de creación del discurso o la educación y formación en retórica en Roma.

Por otra parte, el medio audiovisual resulta un importante elemento motivador para la enseñanza, ya que los alumnos están acostumbrados a recibir la información de esta manera, por lo que les será más fácil asimilar los contenidos de la materia sobre la oratoria y los textos a través de su recreación en la pantalla. Además, suele provocar la curiosidad de los alumnos por las fuentes en las que se basa, lo que constituye un buen punto de partida para que se interesen por los textos del género de la oratoria y los clásicos en general. Las series comentadas se basan en gran medida en las fuentes clásicas, por lo que proporcionan una gran riqueza de ejemplos de ello. Y el hecho de que las producciones audiovisuales sigan teniendo como tema

la Antigüedad clásica les muestra la vigencia de la cultura romana en la actualidad y, en consecuencia, la importancia del estudio de la asignatura. Tampoco podemos olvidar que para interpretar las escenas que se han comentado es necesario analizar contenidos de la asignatura de diferentes bloques (traducción de textos, literatura, historia y civilización romana) y relacionarlos con elementos de la sociedad actual y la vida diaria de los alumnos, algo fundamental para que se produzca un aprendizaje significativo.

Nada como el cine y las series para enseñar y aprender algo de oratoria romana: también los actores, como los oradores, intentan convencernos con sus palabras de los papeles que representan y, en ocasiones, consiguen conmovernos. A veces, conceptos como *docere*, *delectare*, *movere*, *actio* o *pathos* se materializan en la pantalla más claramente que en ningún otro lugar.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASPA CEREZA, J. (1995) *Discursos (Cicerón)*, Vol. 5, Madrid, Gredos
- BASSOLS DE CLIMENT M. (2007) *SUETONIO: VIDA DE LOS DOCE CÉSARES, Volumen I*, Madrid, CSIC
- DE BELLIS, S. y Fiorillo, E. (2021) *El derecho de los lobos*, Móstoles (Madrid), Penguin Random House
- MUÑOZ JIMÉNEZ, M. J. (2006) *Discursos (Cicerón)*, Vol. 6, *Filípicas*, Leganés (Madrid), Gredos
- NUÑEZ, S. (1997) *La invención Retórica (Cicerón)*, Madrid, Gredos
- POSTEGUILLO, S. (2022) *Roma Soy Yo. La verdadera historia de Julio César*, Villatuerta (Navarra), Penguin Random House
- ROLDÁN HERVÁS, J.M. (1995) *Historia de Roma*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- SAYLOR, S. (1991) *Sangre Romana*, Barcelona, Emecé Editores

## REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- EDEL, U. (2004) *Julio César*
- MANKIEWICZ, J.L. (1953) *Julio César*
- ROMA, Temporada I (2005), HBO
- ROMA, Temporada II (2007), HBO
- YOUNG, R. (2003) *Augustus, el Primer Emperador*

GOLFUS DE ROMA: LA COMEDIA ROMANA,  
DE LA ESCENA TEATRAL A LA GRAN PANTALLA

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum:  
*Roman Comedy, from the stage to the big screen*

FEDERICO PEDREIRA NORES

*IES de Ortigueira* (A Coruña), *IEMYRb-Universidad de Salamanca*  
federicopedre@usal.es

RESUMEN

*Golfus de Roma* (Gran Bretaña, 1966) es en gran medida un *pastiche* de diversas comedias romanas en que se combinan elementos teatrales originarios (personajes, argumento, motivos, música, estilo, etc.) junto con otros más dispares con tal de provocar la risa del espectador, a la manera misma de Plauto. A la luz de la realización del film, un análisis detallado permite apreciar con nitidez no sólo sus fuentes genuinamente plautinas y otros añadidos literarios antiguos, sino incluso la propia técnica compositiva del comediógrafo latino (i.e. *contaminatio*). Sólo así se podrá apreciar ciertamente un título tan hilarante como único dentro del panorama del cine *peplum* clásico.

*Palabras clave:* *Golfus de Roma*, Plauto, comedia romana, cine *peplum*.

ABSTRACT

*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (United Kingdom, 1966) is mostly a *pastiche* of diverse Roman comedies in which typical dramatic elements (characters, plot, devices, music, style, etc.) and other more disparate ones lie together in order to make the audience laugh, in the same style of Plautus. In the light of the film production, a detailed analysis allows to clearly appreciate not only its genuinely Plautine sources and other ancient literary additions, but even the own compositional technique of the Latin playwright (i.e. *contaminatio*). Only thus will such a hilarious and unique title be appreciated in the panorama of classic *peplum* film genre.

*Keywords: A Funny Thing Happened on the Way to the Forum, Plautus, Roman Comedy, peplum cinema.*

*Al Profesor Román Bravo Díaz  
por su magisterio siempre generoso  
con profunda admiración y gratitud*

**G**OLFUS DE ROMA sigue haciendo reír, principalmente, a estudiantes y profesores de lenguas clásicas como ninguna otra película de tema antiguo. Gracias a un guión ingenioso, a una música pegadiza y a un reparto espléndido bajo un director avezado, este auténtico *pastiche* de diversas comedias romanas depara al filólogo impenitente una cuestión fundamental: cómo un film modesto de poco más de hora y media puede representar tan libre y tan fielmente a la vez el verdadero espíritu de la obra de Plauto. Por supuesto, desde un principio uno ha de renunciar a buscar febrilmente unas correspondencias intertextuales *ad pedem litterae* en los textos latinos —sería ingenuo concebir así la compleja recepción de la Antigüedad Clásica en el cine, como demuestra en buena medida este volumen. Ahora bien, partiendo de la propia producción cinematográfica, que determina decisivamente su factura final más que ningún otro aspecto, habrá de realizar un análisis detallado de los diferentes elementos comunes a sus fuentes literarias para apreciar a través de sucesivas instancias la fortuna cinematográfica de Plauto y, en general, la constitución orgánica del film. Todo lo cual contribuirá, por supuesto, a una mejor comprensión de un título tan hilarante como totalmente único en el panorama del cine *peplum* clásico.

## 1. GÉNESIS Y PRODUCCIÓN DE UN *PEPLUM SUI GENERIS*

Originariamente, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* era una comedia musical de Broadway estrenada en 1962 con libreto de Burt Shevelove y Larry Gelbart, partitura de Stephen Sondheim y una compañía de actores muy popular en la escena neoyorquina del momento. Su éxito entonces fue arrollador tanto entre el público como para la crítica: tras dos años ininterrumpidos en la cartelera, la obra contó 964 funciones y obtuvo, de ocho nominaciones, seis premios Tony<sup>1</sup>. Asimismo, recurriendo por igual a cómicos ya consagrados, pasó pronto a

<sup>1</sup> Es decir, los máximos galardones de American Theatre Wing: al mejor actor principal (Zero Mostel) y secundario (David Burns), libretistas (Burt Shevelove y Larry Gelbart), director (George

representarse en Londres (1963) y en Madrid (1964), con críticas unánimemente elogiosas<sup>2</sup>.

Satisfechos por tan buena acogida, los creadores del musical contemplaron a continuación la posibilidad de adaptarlo a la gran pantalla: de la dirección se haría cargo Richard Lester<sup>3</sup>, el elenco se formaría sustancialmente de los rostros más aclamados de las producciones teatrales inglesas con algunas incorporaciones nada desdeñables<sup>4</sup>, y el rodaje tendría lugar entre los estudios madrileños de Samuel Bronston y diversos exteriores de la geografía hispana<sup>5</sup>. Al igual que el primer musical, la cinta mereció reseñas, por lo general, favorables, una nominación a los Globos de Oro a la mejor película cómica y un Premio Óscar a la mejor banda sonora adaptada (1967)<sup>6</sup>.

No obstante, semejante estreno supuso una auténtica novedad en el panorama del *peplum*, entonces casi totalmente convencional y eclipsado por importantes superproducciones americanas de tema clásico –junto con otras películas italianas de

---

Abbott) y productor (Harold Prince) musicales, y, sobre todo, al mejor musical. Vid. <https://www.tonyawards.com/{02-12-2024}>.

<sup>2</sup> Vid. e.g. Dick 1962. Para curiosidad del lector patrio, esta primera versión española del Teatro Maravillas se debe a José Luis Coll y a Manuel Ruiz-Castillo y tuvo en su reparto a viejas glorias de la comedia nacional tales como José Sazatornil *Saza*, Luis Sánchez Polack *Tip*, Erasmo Pascual o Carmen Martínez Sierra; la dirección estuvo a cargo de José Osuna, y la escenografía, de Antonio Mingote. Por lo demás, son notables las importantes variaciones respecto al original, sobre todo: ya en el título, macarrónicamente latinizado en referencia al protagonista; en los números musicales, adaptados y reducidos; y, por así decir, en su «aire muy a la española» (Torres 1964).

<sup>3</sup> Realizador norteamericano que había ganado gran notoriedad en Gran Bretaña con sus primeras comedias y, sobre todo, gracias a sus dos películas protagonizadas, en pleno auge, por la banda los Beatles.

<sup>4</sup> En efecto, Zero Mostel y Jack Gilford habían formado su dúo cómico ya en la producción de Broadway y Leon Greene y Jon Pertwee (aun con cambio de papel) aparecían en la versión londinense, mientras que el resto de actores, de origen americano o británico, fueron seleccionados expresamente para la película: Phil Silvers, Michael Hordern, Michael Crawford, Annette Andre, Patricia Jessel –junto con un buen número de secundarios. Cierra la nómina Buster Keaton, pionero y referente del cine cómico que culminó su carrera artística con esta colaboración enfermo como estaba en sus últimos días.

<sup>5</sup> Práctica, como es sabido, en absoluto inusual dadas las buenas condiciones económicas que para la época ofrecía España, máxime en comparación con los grandes estudios de Hollywood o incluso Cinecittà (Lapeña Marchena 1999: 47).

<sup>6</sup> Vid. e.g. Solomon (1974: 285-289) o Callenbach (1966), quien, aun alabando la ejecución de Lester y la actuación de Mostel, considera el film un buen entretenimiento construido con inteligencia: ni gran comedia ni un estilo cómico propio. En cuanto a los premios, vid. [www.wikipedia.org/wiki/24th\\_Golden\\_Globe\\_Awards](http://www.wikipedia.org/wiki/24th_Golden_Globe_Awards) y [{02-12-2024}](http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1967). Nótese lo chocante de ver reconocida la adaptación de la banda sonora Ken Thorne, no así la música original de Stephen Sondheim.

bajo presupuesto<sup>7</sup>. Piénsese, por poner algún ejemplo de los más representativos, en *Quo vadis?* (M. LeRoy, 1951), *Julio César* (J. L. Mankiewicz, 1953), *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959), o *Espartaco* (S. Kubrick, 1960), que, con sus respectivos matices, se atienen a un argumento dramático relativamente estereotipado a lo largo de conflictos y escenas típicas, así como representado por actores reconocidos en un ambiente (mit)histórico sugerente y espectacular.

Desprovisto de este aparato típico y tópico, *Golfus de Roma* constituye, sin lugar a dudas, una deliberada subversión cómica del género desde su concepción hasta su distribución, toda vez que se había rodado y producido irónicamente sobre los restos de *La Caída del Imperio Romano* (A. Mann, 1964), el último gran *peplum* clásico<sup>8</sup>.

## 2. ESENCIA CÓMICA: ASUNTO Y METATEATRALIDAD EN EL PRÓLOGO

Su comicidad es, precisamente, la principal distinción por la que se contraponen este film al común del cine de romanos, no sólo por su afán humorístico, sino sobre todo por su argumento, su estructura y demás categorías literarias. Para corroborarlo, basta con analizar en detalle la secuencia de apertura, en que el protagonista, Pséudolus, realiza una breve presentación de la película y ofrece buena cantidad de sus claves, al modo de un prólogo expositivo<sup>9</sup>.

Tras dar un paseo por el mercado, el esclavo se detiene delante de tres casas (escenario recurrente de prácticamente todas las comedias romanas) para pasar revista al grueso del reparto refiriendo brevemente el modo de vida de sus vecinos:

PSÉVD.—Nuestros personajes principales viven en esta calle, en uno de los barrios menos elegantes de Roma y en esas tres casas. La primera es la casa de Erronius, un anciano alelado que se halla lejos ahora, buscando a sus hijos, secuestrados en su infancia por los piratas. La segunda es la casa de Lycus, conocido mercader de

<sup>7</sup> Sobre la noción cinematográfica del género, sigue siendo imprescindible el artículo inaugural de Siclier (1962). Naturalmente, se considera aquí el género cinematográfico *lato senso* sin entrar en excesivas disquisiciones. Cfr. contra Lapeña Marchena (1999: 41-50), que en cualquier caso da buena cuenta de sus claves y de evolución.

<sup>8</sup> A propósito son reveladoras algunos lemas propios de las guías publicitarias, que para el caso no tienen desperdicio, e.g. «¡Vuelve la más loca comedia sobre la caída y batacazo del Imperio Romano!», «Olvide todo lo que sepa sobre el Imperio Romano. Ahora sabrá todo lo que la censura de Nerón y otras yerbas [*sic*] prohibieron contar íntegramente a sus historiadores», «Con juergas como ésta... ¿cómo no tenía que espachurrarse el Imperio Romano?».

<sup>9</sup> Aunque es muy de notar que sin revelar ni el argumento ni la intriga, como se ha achacado repetidamente al sarsinate. Sobre la diversidad de prólogos en la comedia, vid. Bravo Díaz 1989: 43-47; 2001: 30-39, 50-56.

carne femenina –esto es para aquellos a quienes les importa [*sic*] un comino los piratas–. Y finalmente, la casa de Sénex, donde vive con su esposa y su hijo. En ella mora también Pséudolus, esclavo de ese hijo. Pséudolus es el personaje que más me gusta de esta farsa, un papel de enorme variedad, rico en matices e interpretado por un actor de tanto talento, de tan brillantes dotes, de tan... en fin, sencillamente, lo interpreto yo.

Mientras tanto, alternan los planos entre la alocución de Pséudolus y diversas escenas relevantes del film que caracterizan casi con la mera imagen a los personajes aludidos; y termina la introducción a la vez que la canción *Hoy de comedia va* con los coros de la compañía a pleno pulmón dando paso a la acción propiamente dicha<sup>10</sup>.

Pues bien, la naturaleza cómica de la película resultará definitivamente patente si se coteja con la conocida definición clásica dada ya por el peripatético Teofrasto (ss. III-IV a.C.) que transmite, a modo de glosa, el gramático tardoantiguo Diomedes (Keil 1857: 487-488)<sup>11</sup>:

comedia est priuatae ciuilisque fortunae sine periculo uitae comprehensio, apud Graecos ita definita, κωμωδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνον περιοχή. [...] comoedia a tragoedia differt quod in tragoedia introducunt heros duces reges, in comoedia humiles atque priuatae personae; in illa luctus exilia caedes, in hac amores, uirginum raptus.

Así pues, los personajes en liza no son sino individuos particulares, sacados todos de la vida cotidiana romana (*humiles atque priuatae personae*) que se ven envueltos en acontecimientos fortuitos, propios de ciudadanos (*priuatae ciuilisque fortunae... comprehensio*) y sin graves peligros (*sine periculo uitae*), a saber, relaciones sentimentales y/o eróticas (*amores, uirginum raptus*). Confirma, en suma, su entidad el término *farsa*, que, si bien en un principio parecería desentonar, sin embargo, amplifica ciertamente el carácter histriónico de la película hasta llevar

<sup>10</sup> Apréciese también la letra del preludeio: «Algo frecuente, algo corriente, hoy de comedia va con júbilo y cantar. Fácil y amable, algo cambiante, hoy de comedia va con júbilo y cantar. Nada sutil, nada formal, vengan amantes, pasta y afán. Y antiguos cuentos, nuevos momentos, nada parece singular. A sufrir mañana, hoy reiré a hartar. Algo que afluye y que rebulle, hoy de comedia va, con júbilo y cantar. Algo coherente, algo corriente, hoy de comedia va con júbilo y cantar. [...] Algo frecuente, algo corriente, hoy de comedia va con júbilo y cantar. Algo brillante, algo vibrante, algo que siempre admiraré: túnicas, chitones, pájaras y eunucos, sátiras también, vozarrones graves, pícaras y crápulas, libidinis, intríngulis, doblez, piel... Bienes y males, muy justos salen. A sufrir mañana. ¡Júbilo y cantar!».

<sup>11</sup> Vid. López & Pociña (2007: 15-16) para un examen exhaustivo de esta y otras nociones elementales de la comedia romana.

al extremo de lo grotesco la comicidad del film. Lo mismo, ni más ni menos, que provoca la *adulatio* de sí misma con que cierra burlonamente la sección la *persona* de Pséudolus.

FOTOGRAMA 1. Pséudolus señala su casa y presenta a los principales personajes de la comedia musical.



FOTOGRAMA 2. Eros y Filia, en su primer encuentro amoroso.



Más en concreto, el esclavo aprovecha a pronunciar un autoencomio y, en su declamación, se ve inmediatamente desplazado por su actor, Zero Mostel, que hace

lo propio prolongando el suspense de la ironía escénica hasta romper *in extremis* toda la ilusión dramática: desaparecida por un instante la «cuarta pared» de entre la ficción y la realidad, se produce así una breve, pero efectiva digresión metateatral que demuestra el dominio radical de la burla sobre cualquier fundamento cinematográfico o dramático, por elemental que sea, con tal de arrancar la risa del público. Su trascendencia resulta incluso doble, no ya por su neta inspiración plautina, sino muy en especial porque reproduce un mecanismo del comediógrafo romano sólo recientemente explorado por la crítica filológica, constituyendo, para sorpresa de este espectador, un mérito de los más agudos por parte del director y del guionista del film<sup>12</sup>.

### 3. REPARTO Y CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Conforme al asunto de la comedia, los personajes principales y secundarios se atienen en gran medida a los tipos habituales de la escena teatral romana, y su caracterización, como era de esperar, no demuestra ni mucho menos un estudio psicológico, sino una caricaturización simplista, tan burda como inverosímil, aunque deliberadamente jocosa<sup>13</sup>. Ya los nombres mismos que forman el reparto, parlantes todos ellos y con múltiples clases de acuñaciones, permiten la identificación directa de cada uno, en la medida en que los encasillan por su condición social, los estereotipan por su apariencia grotesca, o bien, los ligan explícitamente a su modelo plautino. En cualquier caso, su importancia en el film vendrá así dada por su propia *uis* cómica y, consecuentemente, por su participación en la trama.

#### 3.1. PSÉUDOLUS

Protagonista indiscutible de la película, este esclavo doméstico, locuaz, divertido, ingenioso y descarado, empeña fundamentalmente todos sus esfuerzos en conseguir su libertad a través de cualquier subterfugio posible. Así pues, se dedica a engañar vilmente a cuanto se cruza en su camino (como desde el principio de la cinta, estafando nueve sestercios a un ciudadano en el juego de los dados), hasta que ve la ocasión perfecta de *comprarse a sí mismo* ayudando en sus veleidades amoratorias a su joven amo. Con tal de salirse con la suya desplegará todas sus artimañas:

<sup>12</sup> De hecho, esta dimensión del teatro clásico, de interés general para los estudiosos actuales, no conocía ningún estudio especializado a la fecha del estreno. Para unas calas al respecto, puede verse el balance de conjunto de Bungard 2020.

<sup>13</sup> Tratamiento, en definitiva, más propio de Plauto, procedente del mundo de la *atellana*, que, por supuesto, de Terencio, especialmente interesado en la pintura espiritual de sus caracteres desde una perspectiva elevada dada su formación helenística.

verbo fácil y mentira; hará creer que él es, según la ocasión, un liberto, un hechicero, o un lenón –no sin causar confusión entre las identidades de otros personajes.

Su modelo es, sin duda, el arquetipo clásico del *seruus callidus*, que contribuye por igual al humor y al enredo de la pieza<sup>14</sup>: no en vano se inspira claramente en el célebre Pséudolo (de nombre parlante, ‘falso [gr. ψευδής] engaño [lat. *dolus*’]), protagonista de la comedia homónima y «el mejor ejemplo de esclavo intrigante de todo el teatro de Plauto» (Bravo Díaz 1995: 387).

### 3.2. EROS Y FILIA

Son la pareja de jóvenes enamorados cuya relación sentimental constituye el fondo de la obra, aunque sólo *a priori*. Sus diferencias sociales (él, joven acomodado; ella, cortesana virgen), así como su ridícula bisoñez, les impiden dar rienda suelta a su amor y necesitan de un revulsivo que sólo Pséudolo puede proporcionar... no sin penalidades para los amantes.

Eros da vida a un *adulescens* especialmente torpe, que sólo destaca por una ociosidad aparentemente fútil (unos mediocres estudios de astronomía y música) y por una cándida ignorancia para todo<sup>15</sup>. Véase, a propósito, el diálogo que mantiene con Pséudolo y el lenón Marcus Lycus al encontrar a su amada:

ER.–¡Ahí está!

LYC.–¿Quién? ¿Qué dices?

PSEVD.–Escucha, Marcus Lycus, ¿no acabo de ver una cabellera de oro y unos ojos azules brillando en ese balcón? (*Señalando arriba con el dedo*)

LYC.–¡Ah! Es una recién llegada de Creta: aún es doncella.

PSEVD.–(*Mirando y sonriendo a Eros*) ¡Es doncella!

ER.–¿Eso es bueno? (*Pséudolos y Marcus Lycus se miran, asombrados*)

LYC.–Hoy mismo ha sido vendida.

ER.–¿Vendida? (*Saca una daga de la toga*) ¡Entonces acoge, oh pecho, la hoja fatal...! (*Y clava la daga en un pliegue de la toga*)

PSEVD.–(*Le quita a Eros la daga de la mano*) ¡Te vas a pinchar...! (*A Marcus Lycus*) Conque está vendida...

<sup>14</sup> Funciones ambas que caracterizan a esta clase de esclavos. Podrían, no obstante, notarse algunas concomitancias con otros esclavos ingeniosos tales como Crísalo (*Bacch.*), Palestrión (*Mil.*), Tóxilo (*Persa*) o Milfión (*Poen.*). Por lo demás, sobre los tipos de esclavos en la comedia romana, consúltese el epígrafe correspondiente de Duckworth 1952: 249-253.

<sup>15</sup> Señal, para algunos críticos, de que Plauto (vid. *Pseud.* 238: *non iucundumst nisi amans facit stulte*) en concreto buscaba ridiculizar al joven rico. Aun así, como advierte Duckworth 1952: 237-242, el *adulescens* de la comedia romana no es en absoluto uniforme, sino que admite una cierta gama de cualidades distintivas que varían según el personaje y la comedia. A falta de un referente unívoco, Eros puede equipararse con Calidoro (*Pseud.*) o, más remotamente, con Agorastocles (*Poen.*).

LYC.—¡Sí! A los agentes de un gran capitán romano: quiere tenerla en su poder hoy.

ER.—¡Hoy!

LYC.—Cuesta 500 dracmas.

ER.—(*Vuelve a sacar una daga de la toga*) ¡Entonces acoge, oh pecho, la hoja fatal...!

PSEVD.—(*Quitándole de nuevo la daga a Eros*) ¡Oh! ¡Qué manía de agujerearte!

En efecto, Eros, por interesado e insistente que parezca en hacerse con Filia, lo ignora todo del amor para sorpresa de propios y extraños. Es más, su súbita desesperación lo lleva de inmediato a un conato de suicidio, en un instante aparentemente trágico por su dicción inflamada, pero, sin duda, cómico, por su torpeza una y otra vez. Se convierte, así, en blanco de toda burla. Los lamentos grandilocuentes en que suspira por su amada contrastan justamente con su evidente inexperiencia amorosa, en toda una ironía con su propio nombre ('amor' [gr. ἔρως]).

Filia, a su vez, es la *uirgo* amada, recluida con otras tantas cortesanas en la casa del lenón<sup>16</sup>. Tan ingenua como inepta, funciona de perfecta pareja del amante Eros: contrariada en un principio, pronto cae rendida a los inofensivos encantos del joven y, entre ñoñerías semejantes, sólo confía en hacer gala a su nombre ('afecto, cariño' [gr. φιλία]), sea con su enamorado, con el viejo verde, o con el general romano, y en acabar disfrutando libremente de su amado<sup>17</sup>.

### 3.3. SÉNEX Y DÓMINA

Paralelamente, los padres de Eros forman el matrimonio rancio del *senex amator*, el viejo verde, y la severa *matrona*, en constante disputa por cualquier nimiedad doméstica y especialmente deformados por la inutilidad del amor conyugal. Sirven, en suma, de contrapunto simétrico a la pareja de jóvenes enamorados, en una nueva sátira de costumbres romanas.

Sénex se comporta desde el principio como un viejo libertino, siempre atento a deshacerse de su avejentada esposa para tener una aventura extramatrimonial con una cortesana<sup>18</sup>. Sin embargo, sus intentonas acabarán frustradas, no ya por su impotencia, sino por todos los enredos en que cae.

<sup>16</sup> Conviene, pues, distinguirla bien de la principal categoría de las *meretrices*, sensuales, manipuladoras y sin escrúpulos, por mucho que comparta la honestidad de aquellas otras sinceramente enamoradas, tal y como advierte Duckworth 1952: 253-255, 257-261. De ahí que a duras penas se pueda equiparar a Filenia (*Asin.*), Selenia (*Cist.*), Filemacia (*Most.*), Planesia (*Curc.*) y Pasicompa (*Merc.*). Tal vez sea Fenicia (*Pseud.*) la más comparable.

<sup>17</sup> Tampoco ha de pasarse por alto la lectura latina de su nombre, que, por casualidad o no, se puede ver reinterpretado al desenlace de la película (vid. infra § 4.4).

<sup>18</sup> Poco o nada tiene que ver con el *iratus senex* o con el *lepidus senex*, ya que simplemente parece desentenderse de su hijo Eros hasta el desenlace de la intriga y el subsiguiente anuncio de la boda.

La matrona, por su parte, ejerce de verdadera cabeza de familia ante la supuesta sumisión de su marido<sup>19</sup>. Hija de un gran general romano, esta *uxor dotata* encarna las virtudes tradicionales romanas heredadas a su vez de su malhumorada madre, con especial fijación por el *pudor* y la *pudicitia*, lo cual choca frontalmente con su desmesurada soberbia y, sobre todo, con las pretensiones de su esposo y de su hijo. No obstante, será también burlada por los acontecimientos al sufrir los efectos de un filtro amoroso para acabar compartiendo, engañada, alcoba con su marido.

FOTOGRAMA 3. El matrimonio de Sénex y Dómina, con su esclavo en jefe Hysterium, a punto de partir de viaje.



Ambos aparecen retratados por primera vez en la pantalla, con una carta de presentación perfecta, que se mantendrá a lo largo de toda la película:

DOM.—(*A una esclava del servicio doméstico*) Oh, tendríamos que haber salido ya. ¿Senex? ¡Hysterium! Ah, estáis aquí, y ahí estoy yo también. (*Señalando un busto en manos de Hysterium, el lorario*) Es un regalo para mi madre en el día de su cumpleaños.

SEN.—(*Musitando para sí*) Tiene nada menos que ciento cuatro años y no la parte un rayo.

DOM.—(*Dirigiéndose a Sénex*) ¿Tú crees que le gustará?

Hys.—Es una obra de arte *soberbia*.

Una vez más, detalla todas las particularidades Duckworth 1952: 242-249.

<sup>19</sup> No hay lugar a dudas de que Dómina no guarda relación con las venerables matronas de Pané-giris, Pánfila (*Stich.*) o Alcmena (*Amph.*), o bien, con las abnegadas Fanóstrata (*Cist.*) o Filipa (*Epid.*). Vid. Duckworth 1952: 255-257.

DOM.—¿Y el parecido?

HYS.—*De miedo...*

DOM.—Vámonos. Hysterium, aquí tienes las instrucciones finales de mi esposo. Cuida a nuestro hijo Eros: que esté contento, bien alimentado, y alejado del sexo opuesto.

SEN.—Pero, querida... alguna vez tiene que aprender...

DOM.—*(Interrumpiéndolo)* Cuando llegue el momento, tú te encargarás de enseñarle lo poquito que sabes. *(A Hysterium)* Y sobre todo, no le permitas que dirija su mirada a la casa de al lado.

FOTOGRAMA 4. El anciano Erronius llega a su casa después de años buscando a sus hijos, raptados por los piratas.



Chascarrillos aparte, la escena, simétrica con intervenciones en doble quiasmo, deja claras las caracterizaciones de cada uno: la matrona se antoja marimandona y soberbia, dominadora, en suma; el viejo, perjuro, fingidamente sumiso y lascivo; y el lorario, tan adulator como resentido. Cualidades estas que se compadecen a la perfección con Lisidamo y Cleóstrata, tal vez el matrimonio más característicos del teatro cómico latino, sólo que sin una intervención tan decisiva en el discurso de la obra<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Para muestra, léanse sin más los versos 227-239 de la *Casina* para reconocer la ambivalencia del *senex*, que no soporta a su esposa, pero que la colma de halagos, y la ira irrefrenable de la *matrona*, desconfiada en todo momento de las libidinosas intenciones de su marido, con gran agilidad verbal por ambas partes.

### 3.4. HYSTERIUM.

Este *esclavo de esclavos* supone probablemente la critatura más audaz y original del film, en dúo cómico con Pséudolus: es, con certeza, una mezcla extraña de lorario o capataz y, a su manera, parásito de la casa, ya que tan pronto se encarga de fustigar al protagonista como dedica delirantes complacencias a su ama<sup>21</sup>. En la misma línea de los halagos de la escena anterior, a menudo se deshace en circunloquios absurdos para reforzar su dominio en la casa:

DOM.—Por mentir otros cincuenta azotes. Estabas haciendo lo que haces siempre: buscar dinero para comprar tu libertad.

PSEVD.—¿Mi libertad? Oh, mi ama, ¿quién puede desear verse libre de ti?

SEN.—(*Aparte*) Eso digo yo.

DOM.—¿Hysterium?

HYS.—¿Me llamas, mi ama?

DOM.—Esclavo en jefe, arrastra a este hombre a casa y azótalo sin compasión.

HYS.—Seré brutal con él.

DOM.—(*A los porteadores de la litera*) Bien, en marcha. Vamos a comprar una esclava reproductora. (*De nuevo, a Hysterium*) Encárgate de él, Hysterium, mi esclavo de esclavos.

HYS.—Sólo vivo para arrastrarme: lo azotaré hasta hacerlo puré, romperé ocho látigos, los más fuertes se desmayarán, mi brazo...

El único problema es que sus promesas caen en saco roto porque Pséudolus se vuelve a dar a la fuga, con lo que Hysterium cae en un ridículo espantoso. Y más aún, a su pesar se convertirá inopinadamente en cómplice de todos los engaños cometidos por su compañero... hasta verse travestido en cortesana difunta.

### 3.5. ERRONIUS

Se trata del otro tipo de anciano, con mucho más inocente, benévolo y tierno (*lepidus senex*)<sup>22</sup>. A diferencia del viejo verde de Sénex, Erronius tiene por sus años una salud delicada y los últimos años los ha dedicado a viajar en pos de sus hijos, raptados en su más tierna infancia por los piratas, a imagen y semejanza del viejo

<sup>21</sup> Bien es cierto que este personaje se aleja de las dos máximas del parásito, es decir, gula y comicidad, a decir de Duckworth 1952: 265-267. Pero también es verdad que bajo ambas subyace el más profundo de los servilismos de todos los personajes teatrales romanos, rasgo que caracteriza a Hysterium como a todos los parásitos plautinos: de ahí que por su inquebrantable fidelidad a la señora de la casa se le pueda poner en relación con el parásito (innominado) de Artemona (*Asin.*).

<sup>22</sup> Cfr. supra nt. 17.

Hanón del *Poenulus*; aunque, como se verá en adelante, recordará transitoriamente a otro personaje plautino más<sup>23</sup>.

ERR.—Por fin en casa. Después de largos años buscando a mis hijos perdidos hace tanto tiempo, ¡qué grato resulta volver a ver esta calle! Mis viejos y cansados ojos se llenan de lágrimas a la vista de lo poco que pueden ver... (*Al tropezar con Hysterium*) Perdón, joven señora. Lo lamento, pero... (*Fijándose en el pollo desplumado que lleva Hysterium*) ¡Oh, qué hermosa criatura! Debe de tener la misma edad que tenían mis pobres hijos cuando fueron raptados por los piratas. En fin, al menos aún me queda el consuelo de mi solitario hogar.

Su comicidad radica, por lo general, en los repetidos equívocos de su vista cansada y al *gag* de una actuación histriónica, que lo lleva, engañado, a recorrer sin ton ni son la ciudad durante buena parte de la película.

FOTOGRAMA 5. Marcus Lycus, el lenón, rodeado de cortesanas.



### 3.6. MARCUS LYCUS

Este personaje se corresponde bien con el tipo del lenón o alcahuete de la comedia plautina y comparte claramente los vicios que se le presuponen: avaricia, impiedad, soberbia, deslealtad, sordidez, y crueldad. Su propio nombre ('lobo' [gr. λύκος]) recuerda ya al Lico del *Poenulus*, aunque, por su actuación se asimilará

<sup>23</sup> Cfr. infra § 4.2.

igualmente al Balión del *Pseudolus*<sup>24</sup>. No siente el menor escrúpulo en aliarse con Pséudolo en cuanto le interesa, y recurre a cualquier tipo de treta, travestismo incluido, para zafarse de las amenazas de sus clientes. Tan inhumano y vulgar resulta que acaba reducido a una mera figura grotesca, objeto de todas las burlas habidas y por haber.

FOTOGRAMA 6. Miles Gloriosus con su ejército celebra su entrada en Roma, en burda inversión de la entrada triunfal de Cómodo en *La caída del imperio romano* (1964), de Anthony Mann.



### 3.7. MILES GLORIOSUS

El *soldado fanfarrón* también reúne rasgos exageradamente grotescos, tomados descaradamente de la comedia homónima; es el estereotipo deformado del oficial romano bruto, vulgar y presuntuoso en todas sus conquistas, bélicas y amorosas por igual, como se ocupa de pregonar a su entrada:

MIL.—(*Cantando*) ¡Admirad mi fuerza! Yo, Miles Gloriosus, el rey de las matanzas, que al cobarde dióle fin, subyuga al infeliz, a Grecia vence al fin, al turco ve temblar, no puedo esperar más. Yo, Miles Gloriosus, a prueba de virtudes, admirado

<sup>24</sup> No parece plausible ponerlo en relación con *Lycon*, el banquero del *Curculio*, ya que, en sentido estricto, ni su nombre se corresponde a efectos flexivos con Lycus, ni se comporta como el típico lenón cómico, por mucho que la fonética y su cometido en la compraventa de la cortesana lo sugieran levemente (cfr. contra Martín Rodríguez 2005: 343). En tal caso, se podría aducir, en la misma obra, un paralelismo con el lenón Capadocio.

al guerrear, de ingenio sin igual, que adora la mujer, y en vestimenta un rey –¡a ver qué otro veis!

En tanto que comprador de la doncella, opera teóricamente de antagonista del joven enamorado, pero, en su obsesión por hacer valer su contrato, se enfreta con virulencia a todos los personajes que impidan sus propósitos. Como novedad de la película, demuestra una cierta cultura literaria que lo hace autor de unas memorias e improvisador poético, en un giro tan inesperado como ridículo respecto a sus modelos antiguos.

### 3.8. CORTESANAS Y PERSONAJES SECUNDARIOS

Completa la casa de Lycus un buen grupo de cortesanas, jóvenes, pero aparentemente experimentadas, que se dan todas a conocer sin apenas intervención posterior en la trama de la comedia: (i) Tintinábula ('cascabelera' [lat. *tintinnabulum*]), muchacha de rasgos indios provista de innumerables cascabeles que acciona con su sensual danza oriental; (ii) Vibrata ('agitada' [lat. *uibrata*]), de origen sahariano, vestida con lencería de leopardo y del todo impetuosa moviendo su pelo trenzado al son de una *jazz-band*; (iii) las Géminis ('gemelas' [lat. *geminæ*]), un par de gemelas griegas ataviadas de quitón y tolia en color amarillo, al más puro estilo de las damas de Tanagra; (iiii) Panacea ('remedio para todo' [gr. *πανάκεια*]), otra joven griega, sin modelo reconocible, aunque totalmente acorde con los cánones de belleza de los años 60 en que se rodó la película; y (v) Gimnasia ('gimnasio, lugar donde practicar deporte al desnudo' [gr. *γυμνάσια*, cfr. *γυμνός*]), sordomuda oriunda de «la isla de las mujeres silenciosas» y bellísima según la estética de la época como la anterior, se convierte de inmediato en la amada de Pséudolus<sup>25</sup>.

Completa el reparto una serie de personajes secundarios de la más variada extracción: (i) la clientela de la cantina, frecuentada por el mercader Craso y unos jugadores de dados, a los que Pséudolo intenta estafar sin el menor escrúpulo al inicio de la cinta; (ii) el servicio de la casa familiar, con Fertilla, la esclava reproductora empeñada en acosar al protagonista a la fuga; (iii) los eunucos y doncellas del lenón, atentos a recibir con todo lujo a su clientela; (iiii) las tropas de Miles

<sup>25</sup> Conviene señalar a propósito de las cortesanas secundarias hasta qué punto se reintroducen los más nimios detalles de los textos plautinos para amplificar convenientemente la materia de la película. Tintinábula tiene un nombre claramente onomatopéyico, formado sobre el término *tintinnabulum*, muy raro en latín clásico, pero atestiguado en *Trinummus* (1004) y *Cistellaria* (322), de donde sin duda se ha tomado. Por otra parte, las Géminis han de recordar poderosamente a la pareja de cortesanas gemelas que dan título a las *Bacchides*, mientras que Gimnasia es la confidente de la protagonista Selenia en la *Cistellaria*. Todas ellas aparecen, eso sí, a modo de mero *ornatus*, sin el mismo tratamiento que en las comedias correspondientes.

Gloriosus, lideradas por un siniestro signífero o mensajero y representadas a través de un soldado maníaco, obsesionado con el lenón travestido; (v) *los toscanos voladores*, una cuadrilla de acróbatas contratados para amenizar la orgía del capitán; (vi) los lanistas y los gladiadores del circo, sin la menor épica del espectáculo; y (vii) las vírgenes vestales, afanadas en unos ritos carentes de toda solemnidad. Se recrea así todo el espectro de la sociedad romana para ambientar la acción de una manera totalmente orgánica y en consonancia con el cine de romanos filmado hasta entonces.

Cuadro sinóptico de los personajes principales de *Golfus de Roma*.

Personajes	Significación	Tipo	Modelos plautinos
Pseudolus	‘falso (gr. ψευδής) engaño (lat. <i>dolus</i> )’	<i>seruus callidus</i>	Pséudolo ( <i>Pseud.</i> )
Eros	‘amor’ (gr. ἔρως)	<i>adulescens</i>	Calidoro ( <i>Pseud.</i> )
Filia	‘cariño’ (gr. φιλία), o ‘hija’ (lat. <i>filia</i> )	<i>uirgo</i>	Fenicia ( <i>Pseud.</i> )
Sénex	‘viejo, anciano’ (lat. <i>senex</i> )	<i>senex amator</i>	Lisídamo ( <i>Cas.</i> )
Dómina	‘ama y señora’ (lat. <i>domina</i> )	<i>uxor dotata</i>	Cleóstrata ( <i>Cas.</i> )
Hysterium	‘uterino, histérico’ (gr. ὑστέρα)	<i>seruus fidus</i>	Parásito ( <i>Asin.</i> )
		<i>effeminatus</i>	Calino ( <i>Cas.</i> )
Erronius	‘errante, vagante’ (lat. <i>erro</i> )	<i>senex lepidus</i>	Hanón ( <i>Poen.</i> )
			Teoprópiles ( <i>Most.</i> )
Marcus Lycus	Marco ‘el Lobo’ (gr. λύκος)	<i>leno</i>	Lico ( <i>Poen.</i> )
			Balión ( <i>Pseud.</i> )
Miles gloriosus	‘soldado fanfarrón’ (lat. <i>miles gloriosus</i> )	ἄλαζών	Pirgopolinices ( <i>Mil.</i> )
Signífero	N/A	<i>nuntius</i>	Hárpax ( <i>Pseud.</i> )
Géminis	‘gemelas’ (lat. <i>gemmae</i> )	<i>meretrices</i>	Báquides ( <i>Bacch.</i> )
Gimnasia	‘gimnasio’ (gr. γυμνάσιον, γυμνός)	<i>meretrix</i>	Gimnasia ( <i>Cist.</i> )

#### 4. ACCIÓN: AMOR, ENGAÑO, INTRIGA Y RECONOCIMIENTO

En resumidas cuentas, *Golfus de Roma* presenta el típico argumento de la *fabu-lla palliata*<sup>26</sup>. Eros, el joven enamorado de la cortesana Filia, recurre a su ingenioso esclavo Pséudolus para conseguir liberar a su amada; al efecto, engañarán primero al lenón Marcus Lycus y después a todos cuantos se interpongan en su objetivo, hasta que, descubierto el engaño, se revelará que la cortesana es libre de nacimiento y, por tanto, puede casarse con su pretendiente.

Ahora bien, la acción se ve considerablemente complicada con una gran cantidad de lances que contribuyen, a un tiempo, al total enredo de la trama y a la comicidad de la cinta, siempre en consonancia a diferentes niveles con el espíritu de la obra de Plauto.

FOTOGRAMA 7. Eros, rodeado de Tintinábula, las Géminis, Vibrata y Panacea, en su visita al lenón.



##### 4.1. AMOR DE EROS Y FILIA

Al inicio de la película, Eros confiesa con toda su candidez a Pséudolus que está enamorado de una joven que puede ver desde su ventana, e, indiferente por la

<sup>26</sup> Como advierte con su habitual acierto el profesor Román Bravo, este esquema tan frecuente en los manuales de literatura latina no se corresponde con todas las comedias plautinas, pero bajo un romance juvenil encierra los cuatro motivos principales que las articulan, en mayor o menor medida: el engaño, el equívoco, la intriga y el reconocimiento. A continuación se tratará de diseccionar pormenorizadamente el grueso del film atendiendo a estas claves de la acción.

condición de cortesana de su amada, accede a la propuesta de su esclavo: si éste le consigue entregar a la muchacha, le concederá su libertad. El esclavo de inmediato urdirá su primera treta y le dará ocasión a su amo y a la joven de conocerse, lejos, por un momento, de cualquier sobresalto.

FOTOGRAMA 8. Pséudolus, convertido en el amor incesante de Fertila, la esclava reproductora



Ya desde la primera escena en que se encuentran a solas en el jardín de Eros, el romance de los dos jóvenes se plasma en un diálogo que de nuevo demuestra tanto el carácter ingenuo de los dos amantes como la inocencia de sus intenciones:

ER.—Me llamo Eros.

FIL.—Yo me llamo Filia.

ER.—Te he visto a menudo.

FIL.—También yo te he visto a menudo. Te veía desnudarte por la noche... oh, sólo de cintura para arriba, la ventana es alta.

ER.—Ah.

FIL.—Tienes bonitas piernas.

ER.—¿Qué!? Ah, bueno, tú también... Lo supongo, quiero decir.

FIL.—Te las enseñaría, pero están vendidas. Cuesto quinientas dracmas. ¿Eso es mucho dinero?

ER.—Sí.

FIL.—¿Es más que trescientas?

ER.—Sí, casi el doble.

FIL.—Con el tres y el cinco me armo unos líos... Confío en que el capitán no me pida que haga sumas.

ER.—¿No sabes sumar?

FIL.—Nos enseñan encanto, gracia y nada más. No sé sumar, ni leer, ni nada de todo eso. Sólo tengo una cualidad... Amable [...] <sup>27</sup>

ER.—Filia, di mi nombre.

FIL.—¿Sólo tu nombre?

ER.—Sí.

FIL.—Bueno, pues... se me ha olvidado.

ER.—Es Eros.

FIL.—Oh, perdóname, Eros, no tengo memoria para los nombres.

ER.—Oh, ni te hace ninguna falta.

En una escena tan blanca como hilarante, la conversación discurre en términos pueriles a ambas bandas, poniendo de manifiesto tanto la ceguera amorosa de Eros, como los dislates ilógicos de Filia, que, literamente, sólo se define por su amabilidad, pero, indirectamente, por su extraordinaria simpleza.

Una vez reunidos furtivamente, su encuentro se verá interrumpido y cada uno tendrá que seguir su camino: Eros, buscando sudor de yegua para elaborar un brebaje amoroso, y Filia, esperando al capitán para *hacer honor al contrato*. La pareja se reencontrará enamorada tras muchas peripecias, derrochando muestras de un amor siempre ingenuo, frente a la obscenidad general de los demás actores, y, ante todo, cursi hasta el absurdo.

No obstante, la historia de amor, idéntica en líneas generales a las del *Pseudolus* plautino, no constituye ni mucho menos el fondo de la comedia, sino el pretexto del autor para dar rienda suelta a los engaños sistemáticos que emprende el esclavo contra el resto de los personajes <sup>28</sup>.

#### 4.2. ENGAÑOS Y EQUÍVOCOS

Más interesante, desde luego, resulta la ristra de engaños y algún que otro equívoco que se van sucediendo en la acción con tal que Pséudolus (aunque no será el único) se salga con la suya para mayor diversión del público. Todo lo cual se debe tanto al ingenio como a la elocuencia del esclavo, que en absoluto duda en improvisar todas y cada una de sus tretas según se concatenan los acontecimientos.

<sup>27</sup> Se omite aquí el texto de la canción *Amable*, que se comentará debidamente más adelante a propósito de las partes musicadas de la película y de los *cantica* originarios de la comedia romana (vid. infra § 5).

<sup>28</sup> Ni más ni menos que como ocurre en prácticamente todas las obras conservadas de Plauto, con la única excepción de *Captivi*, en que la historia amorosa se sustituye por un trágico drama familiar en tiempos de guerra.

FOTOGRAMA 9. Vilmente engañado, Lycus echa de su casa a Filia y se la entrega a Pséudolus.



El primer engaño, fundamental en el curso de la comedia, lo trama Pséudolus contra Lycus al hacerle creer que su doncella Filia, la amada de Eros, está enferma: ha contraído una peste en Creta y para no contagiar al resto de las cortesanas ha de sacarla de su casa bajo la tutela de alguien ya inmunizado... que por casualidad es Pséudolus<sup>29</sup>:

PSEVD.—(*Dirigiéndose a Lycus*) ¿Y dices que acaba de llegar de Creta?

LYC.—Sí.

PSEVD.—Espero que el capitán la trate con dulzura, merece un poco de afecto antes de que... (*Volviéndose a Eros*) Es trágico, ¿verdad?

LYC.—¿Qué, qué, qué... qué es trágico?

PSEVD.—(*En tono severo*) Las noticias de Creta.

LYC.—¿Qué noticias?

PSEVD.—¿Para qué amargarte el día? (*Y saludándolo*) ¡Queda con los dioses!

LYC.—(*Agarrándolo del mentón y mirándolo fijamente*) ¿Cuáles son las noticias?

PSEVD.—¿Qué noticias?

LYC.—¡Las noticias de Creta!

PSEVD.—(*Posando la mano derecha en el pecho*) ¡¡Me obligas a decírtelo!? ¡A Creta la está asolando una peste fatal! La gente está muriendo como moscas.

LYC.—Pero esa chica está sana, se pasa todo el día sonriendo.

PSEVD.—¡¡Qué horror!! ¿No sabes que cuando empiezan a sonreír el fin se acerca?

<sup>29</sup> Continúa la escena previamente citada a propósito de la caracterización de Eros (vid. supra § 3.2).

LYC.—No.

PSEVD.—Sí. Según me han dicho, ahora es hermoso morir en Creta. Todos caen... sonriendo.

LYC.—¿Y es... es contagioso?

PSEVD.—¿Hay alguna peste que no lo sea?

LYC.—¿Y qué, qué les pasará a las otras?

PSEVD.—¡Tienes que llevártela de aquí!

ER.—¡Sí!

LYC.—Sí, pero ¿a dónde y cómo?

PSEVD.—Puedo cuidar de ella hasta que llegue el capitán...

ER.—¡Sí, puede!

LYC.—¡Conforme! ¡Voy a buscarla...! Eh... ¿por qué vas a arriesgarte?

PSEVD.—Porque ya pasé la peste, podría contarte sus horrores, pero... (*compungido*) es... es tan...

LYC.—¡No, no! ¡Iré a buscarla! No os vayáis.

FOTOGRAMA 10. Pséudolus intenta estafarle a Craso dos pasajes de barco a Tesalia hasta que lo descubre Hysterium.



El arsenal de recursos es desplegado es considerable: Pséudolus aprovecha el origen de la muchacha indicado por Lycus para inventarse toda una fantasía *ex nihilo* a partir del tópico de la peste, aunque manido, verosímil y temible<sup>30</sup>. Es más,

<sup>30</sup> Ni que decir tiene que las epidemias se convirtieron periódicamente en tópicos histórico-literarios; baste con recordar, en Grecia, la peste ateniense (430 a.C.) desatada durante la Guerra del

amplifica convenientemente la intriga con una *recusatio*, una repetición paródica del asunto y una pregunta retórica para acabar de inquietar al lenón y, de repente, ataja una de sus preguntas para darle la solución más acorde con su intención: sólo le queda una leve sospecha que resuelve airoso con una nueva *recusatio*. Así, aterrado Lycus, el esclavo logra su propósito y libera provisionalmente a Filia para satisfacción de su amo Eros.

A continuación, el esclavo trata de garantizar el idilio soñado de su amo, y para el caso trata de retar al mercader Craso a una partida de dados y ganarle con trampas dos pasajes a Tesalia; el expediente invertido al que se prevé en la huida de los amantes de *Miles Gloriosus* (vv. 111-116). Sus intenciones caen de inmediato en saco roto por la aparición desabrida de Hysterium, que ya conocía el encuentro de los jóvenes enamorados, y se ve obligado a seguir con sus embustes a discreción.

En adelante se desata todo tipo de engaños, que se enredan sucesivamente para ir saliendo del paso, aunque hasta el colmo del paroxismo. Por el momento, Pséudolo le hace creer a Hysterium que la muchacha es su hija y le prohíbe que diga palabra a sus amos so pena de darles a conocer su vasta colección de cerámica erótica<sup>31</sup>. Después, mientras recluye a Filia en el dormitorio verde pretendidamente a la espera del capitán, manda a Eros a buscar una taza de sudor de yegua con que elaborar un somnífero: así podrán adormecer a la joven, dársela a Lycus por muerta y embarcarla rumbo a Grecia.

Entretanto, Sénex se encuentra nada más llegar a su casa con Filia, momento en que Filia cree toparse con el capitán que la ha adquirido, mientras que Sénex deduce que se trata de una nueva esclava del servicio doméstico, y nueva ocasión para dar rienda suelta a sus pasiones<sup>32</sup>. En medio del diálogo, aparece sorprendido Pséudolus, que de nuevo sale airoso haciendo una *traductio* a partir de la fórmula «siempre tu sierva» de la muchacha y confirmando su falsa condición de sirvienta.

---

Peloponeso (vid. Thuc. 2.48-54; Lucr. 6.1138-1286), o, en Roma, la peste antonina (ca. 165-180 d.C.), llamada así por alcanzar su cénit durante la época del principado adoptivo (vid. HA, *Vér.* 8.1-4; Eutr. 8.12.2).

<sup>31</sup> Esta protuberancia en el guion no se entiende sino como una especie de trasposición a la romana de las publicaciones eróticas divulgadas y libres ya de censura a partir de los años 60 en Gran Bretaña y Estados Unidos. Como es sabido, la cerámica griega se extendió durante la época grecorromana por todo el Mediterráneo y sus figuras desnudas (aparentemente minoritarias en proporción) no se percibían por razones culturales como necesariamente obscenas. Distinto ha de ser el caso de las poses de Pséudolus e Hysterium.

<sup>32</sup> Lo cual, para una mayor prudencia, no implica automáticamente una rivalidad amorosa entre padre e hijo al estilo de la suscitada en la *Asinaria*, el *Mercator* o la *Casina* (cfr. contra Martín Rodríguez 2005: 345).

Se produce, así, el primer equívoco en que sobre la ficción se confunden las identidades de dos personajes, reforzado *a posteriori* con un engaño del protagonista.

De seguido, Hysterium disuade al viejo verde de ir a «instruir personalmente a la doncella en los quehaceres domésticos, empezando por su cuarto» y lo convence para «echarle un vistazo» a la casa de su vecino y amigo Erronius. Pséudolus remata la faena derramando sobre la toga de su amo un frasco de sudor de yegua y recomendándole un baño de al menos una hora, mientras los dos esclavos tratan de embarcar a los amantes rumbo a Grecia.

Pese a lo ingenioso del recurso, pronto aparecerá por casualidad el entrañable Erronius después de años de viaje para volver a su casa. Entonces tiene lugar una de las más desternillantes escenas del film. Tras un equívoco inicial con Hysterium (que le parece una «joven señora con una hermosa criatura»), el viejo cree oír alaridos de brujas (que en realidad es el canturreo de Sénex bañándose) y, al solicitar un hechicero, Pséudolus, que estaba detrás al quite, se presenta haciéndose pasar por un adivino. Interpretando los ridículos gestos que su compañero muestra a espaldas del anciano, el esclavo ingenioso culmina un nuevo engaño y, para apartarlo por un buen rato de allí, le promete conjurar los espíritus de la casa una vez haya dado siete vueltas a las siete colinas de Roma. De todo este despropósito, en el fondo opera el mismo subterfugio de la casa encantada que da inicio a la *Mostellaria*, aunque claramente abreviado y modificado por motivos cinematográficos: en lugar de contarse la historia de un crimen y un fantasma, se deja actuar a los personajes con una serie de rápidos *gags* en que son especialistas.

El enredo de los acontecimientos es ya tal que Hysterium, en discusión con Pséudolus, procede a explicar cuál es la grave situación en que se encuentran, cosa que no preocupa en exceso a su compañero. A este le basta con retener al amo en casa del vecino y recibir más sudor de yegua para elaborar la pócima mágica, enamorar a la doncella y embarcarla junto con el joven. Es decir, un personaje introduce en el diálogo una recapitulación de los engaños y equívocos acumulados hasta el momento para facilitar la comprensión de lo acontecido al público, recurso que, una vez más, también tiene su uso con frecuencia en el teatro clásico.

Como era de esperar, la acción se va a seguir complicando con nuevos imprevistos y nuevos engaños. Ante la inminente llegada de Miles Gloriosus, Lycus entiende que, sin la doncella en su poder, lo mejor que puede hacer es engañar a Pséudolus con las excusas más inverosímiles y dejarlo al cargo de su establecimiento; mientras tanto, irá adoptando todo tipo de personalidades que le permitirán irse librando de la anunciada venganza del capitán: miembro encapuchado de una hermandad de leprosos, soldado romano, acróbata etrusco, e incluso disfrazado de cortesana.

El esclavo, por su parte, cae en la trampa, y el burlador es, por una vez, burlado. Pero antes hace valer su soberbia de lenón recién converso ante un legionario analfabeto que le da a leer su contrato, invirtiendo de este modo los papeles de la escena primera del *Pseudolus* plautino<sup>33</sup>. En adelante, suplantaré la identidad del lenón ante Miles Gloriosus, al que tratará de entretener a toda costa ofreciéndole hospitalidad en casa de Sénex y Dómina, engañados, a su vez, en una encerrona inesperada<sup>34</sup>. Acuciado ya por el capitán, concibe un subterfugio aún más temerario y, anunciando la muerte de la doncella, presenta sobre unas andas fúnebres a Hysterium vestido de doncella velada, como Lycus, en clara referencia al esclavo Calino travestido de la *Casina*.

FOTOGRAMA 11. Pséudolus, con ayuda de Hysterium, engaña a Erronius y le hace creer que su casa está encantada.



#### 4.3. DESARROLLO DE LA INTRIGA

Tal cantidad de engaños y equívocos hace, efectivamente, avanzar la acción aumentando más y más el interés del espectador profano, que, llegado a este punto, a duras penas puede imaginar una resolución a la complejidad del conflicto dramá-

<sup>33</sup> Entonces Pséudolo, después de hacer burla de las tablillas de cera, procede a leerle a su amo Calidoro la carta de su amada Fenicia, que pronto será vendida al soldado Polimarqueroplágides.

<sup>34</sup> Ni siquiera los temidos amos se salvan, ya que, en vez de poder intimar él con la doncella y ella con el capitán, se ven los dos arrastrados a la carrera a una misma habitación. Se añaden otros engaños secundarios que no afectan al primer orden del argumento, como son los encuentros de Pséudolus y Sénex con Fertilla, cómicos, pero sin mayor trascendencia.

tico planteado. De hecho, es el desconocimiento que los personajes y/o el propio público tiene sobre uno o varios hechos el que ciertamente encierra la naturaleza de la comedia romana. Por lo tanto, es gracias a la ignorancia de los personajes por lo que se hacen posibles todos los enredos de Pséudolus, que, secundariamente, y sólo secundariamente, resultan jocosos por la conducta grotesca de los actores, puesto que, ante todo, tiene que concurrir el conocimiento del espectador, quien percibe desde la superioridad del público el verdadero curso de los acontecimientos. Esta ironía dramática se extiende a la práctica totalidad del film, pero, sin embargo, cede progresivamente paso a la intriga con una cuestión pendiente: cómo puede concluir la comedia ante semejante ceremonia de la confusión.

FOTOGRAMA 12. Lycus engaña a Pséudolus para que se haga cargo de su casa y de las cortesanas en su ausencia



#### 4.4. RECONOCIMIENTO FINAL

Terminada la carrera y reunidos por la fuerza los personajes principales ante el primer escenario de las tres casas, se produce la última escena en que, además de resolverse todos los enredos muñidos a lo largo de la película, se cerrará un final feliz satisfactorio para los jóvenes amantes y los demás personajes. Cuando Miles Gloriosus procede tras su victoria a imponer orden en todo el tumulto, casualmente aparece corriendo Erronius y con su intervención se suceden varios movimientos en cadena que producen todo un vuelco de la situación.

En el enésimo de los equívocos, el venerable anciano choca con Hysterium travestido de doncella y, viendo en su mano un anillo esmaltado con una manada de siete gansos, cree tener delante a su hija, raptada en su más tierna infancia por los

piratas. Ante lo sorprendente de la revelación, el capitán reclama a su cortesana y se produce un forcejeo que termina delatando bajo su velo al verdadero Hysterium, en el primero de los siguientes descubrimientos de identidad. A continuación se sucede la autoidentificación del lenón y la delación de la cortesana, pero Erronius persiste en hablar de su anillo familiar y para el caso se interesan, primero, Miles y, de seguido, Filia, que resultan ser hijos del anciano y, en consecuencia, hermanos al tener idénticos anillos. Es decir, se zanja todo el conflicto y se despeja toda la intriga gracias al reconocimiento (gr. ἀναγνώρισις) del soldado y de la doncella por medio de un juego de anillos, del mismo modo en que concluye el *Curculio*<sup>35</sup>.

FOTOGRAMA 13. Pséudolus hace pasar a Hysterium por doncella difunta, mientras cantan el *Ritornello* de *Amable*



Por supuesto, semejante revelación vuelve del revés el panorama inicial, lo cual les proporciona a los protagonistas todos sus deseos, como sustancialmente ocurre, *mutatis mutandis*, en el *Poenulus*<sup>36</sup>: Eros y Filia podrán felizmente casarse; Sénex y

<sup>35</sup> Pero sólo instrumentalmente. En el original plautino, el sello del fanfarrón Terpontígono se lo había apropiado Gorgojo en una partida de dados y al verlo lo había identificado la cortesana Planesia, dando luego lugar al reconocimiento de los dos hermanos e invalidando así su adquisición. En *Golfus de Roma*, se elabora un poco más: Pséudolus se queda con el anillo de Erronius por un descuido, más tarde se lo da a Hysterium para caracterizarse de doncella y finalmente el reconocimiento se produce de manera medidamente fortuita.

<sup>36</sup> Hanón recupera a sus hijas Adelfasia y Anterástile y las libera de la esclavitud, el lenón Lico recibe una multa y proporciona una amante sustituta al soldado Antaménides, y el joven Agorastocles se casa con Adelfasia.

Dómina recobrarán a su manera la paz matrimonial; Miles Gloriosus tendrá no una cortesana, sino a las dos Géminis por esposas; Erronius quedará contento por ver incrementada su familia; Hysterium descansará de tantas fatigas; Lycus, aunque burlado, recibirá nuevas mujeres en su establecimiento; y Pséudolus obtendrá a su amada Gimnasia, una dote generosa, y su ansiada libertad.

FOTOGRAMA 14. Miles Gloriosus y Marcus Lycus, disfrazado de cortesana



FOTOGRAMA 15. Fin de la persecución general a caballo,  
con la victoria de Miles Gloriosus



FOTOGRAMA 16. Erronius reconoce por el anillo de los siete gansos esmaltados a su hijo, Miles Gloriosus



FOTOGRAMA 17. Eros y Filia, prometidos en matrimonio, cantan a la libertad de Pséudolus.



FOTOGRAMA 18. Pséudolus y Gimnasia celebran su matrimonio en libertad



## 5. CANTICA E INTERLUDIOS MUSICALES

De toda la filmografía de tema clásico, *Golfus de Roma* sorprende, entre otras razones, por su carácter eminentemente musical, lo que se manifiesta, desde su primera concepción como espectáculo teatral, no sólo en el acompañamiento instrumental o vocal común a toda película, sino en la introducción de escenas completas cantadas por boca de sus personajes. Así pues, a lo largo del metraje se introduce en el discurso de la acción una importante serie de canciones que, mejor o peor, atienden a reforzar la comicidad de los personajes, del ambiente y de la acción en su conjunto. Cabría pensar desde un principio en una división tradicional al estilo plautino entre recitativos (*diuerbia*) y cánticos (*cantica* o *mutatis modis cantica*), pero, en un análisis más riguroso, se podrá advertir un estado de cosas diferente.

En concreto, las escenas o planos secuencia cantados se reconocerán fácilmente: (i) *Hoy de comedia va*; (ii) *Amable*; (iii) *Guapa muchachita de servir*; (iiii) *Mi bien, mi amor*; (v) *Amable (bis)*; y (vi) *Hoy de comedia va (bis)*. Por su funcionalidad, se pueden percibir dos planteamientos bien distintos: (a) *cantica*, *i.e.* escenas cantadas que resultan indiscutiblemente relevantes en la acción continua de la comedia; y (b) interludios, *i.e.* escenas cantadas que no son para nada relevantes en la acción continua de la comedia, sino que, al detener por un tiempo el avance del argumento, sirven para facilitar una transición entre diferentes partes.

En consecuencia, se podrá reconocer que los dos números de *Hoy de comedia va* sirven de apertura y de cierre al film tratando en ambos casos materia relevante (tanto el prólogo y la presentación de los personajes, como el estado final de cosas

una vez se llega al *happy end*). Por otra parte, las canciones restantes no representan nuevos acontecimientos para el curso de los acontecimientos; antes al contrario, *Amable* es sólo un dúo amatorio entre Filia y Eros (luego entre Hysterium y Pséudolus, a modo de parodia), *Guapa muchachita de servir*, un terceto en torno al engaño amatorio del viejo verde Sénex, y *Mi bien, mi amor*, un aria personal sin apenas coro para mayor esplendor del condotiero Miles Gloriosus, por lo que redundan más aún en la caracterización de sus respectivos actores, pero no hacen sino interrumpir la acción continua, típica del teatro plautino.

La combinación de *cantica* e interludios plantea una estructura realmente inteligente, puesto que por su resultado se obtendrán dos *cantica* en los márgenes y cuatro interludios en el nudo de la trama: es decir, la fórmula preceptiva de los cinco actos que no se encuentra comúnmente en la comedia plautina, sino en su precededora griega, la Νέα. Esquema, por lo demás, mucho más cinematográfico que su alternativa romana clásica.

En otro orden muy distinto de cosas, no han de pasar tampoco desapercibidos los números musicales que protagonizan las exóticas cortesanas de Lycus en la casa de lenocinio ante Pséudolus y Eros. Evidentemente, no se pueden considerar en ninguna de las dos categorías anteriores. Pero sí que se prestan a un análisis sustancioso desde el enfoque del teatro romano antiguo. Bien visto, la escena de Tintinábula, Vibrata, Géminis, Panacea y Gimnasia no tiene canto, y sólo es en realidad música en directo a cargo de los eunucos y danzas pretendidamente sensuales, que buscan la animación de sus espectadores. O lo que es lo mismo, un espectáculo de mimo, el género teatral antiguo que compitió en Roma con la atelana y con la comedia hasta que terminó por barrerlas sin dejar, en cambio, mucho más que algunas escuetas noticias sobre su éxito<sup>37</sup>.

## 6. DICCIÓN CÓMICA Y HUMORÍSTICA

Sobre la trama de la comedia se extiende un esmerado guion escrito en una lengua extraordinariamente viva que busca arrancar a cada diálogo las mayores carcajadas del público, como no podía ser de otra manera. El estilo del conjunto de la obra arroja una gran variedad de registros, según la caracterización de cada personaje, con un auténtico arsenal de recursos humorísticos, evocando a pequeña escala la dicción cómica y tan característica de Plauto. Sin pretender una relación

<sup>37</sup> Del mimo se ocupan con gran detalle López & Pociña (2007: 23-26, 307-309), que ofrecen una visión comparativa con los géneros cómicos restantes y que abundan en la idea del espectáculo complementario, menor, con un claro predominio de la expresión corporal sobre el texto.

exhaustiva, cabe analizar siquiera someramente algunos de los fenómenos más reconocibles y curiosos en imitación de la lengua cómica antigua.

### 6.1. RETRUÉCANOS

Muy típicos son los retruécanos, esos juegos de palabras que se basan en la repetición insistente de una cláusula sin solución de continuidad para dilatar la conversación hasta encontrar una respuesta satisfactoria, aunque sea a base de incrementar la confusión entre los dos interlocutores. Por ejemplo, cuando Pséudolus es sorprendido por Hysterium y le recrimina por primera vez sus planes con Eros y Filia, el esclavo ingenioso intenta enredar al lorario mientras encuentra una excusa lo más verosímil posible:

HYST.-(*Gritando*) ¿Cómo te atreves? ¿Concertar una cita entre un inocente y cándido mancebo y una... lo que sea?

PSEVD.-Es que esa lo que sea es lo que tú no sabes que es.

HYST.-¿Y qué es lo que no sé que es?

PSEVD.-Esa joven es mi hija.

HYST.-¿Tu qué?

PSEVD.-Mi hija. ¿No me has oído hablar de ella?

HYST.-Nunca.

PSEVD.-Porque no me gusta hablar de ella.

HYST.-Esa chica no es hija tuya.

PSEVD.-¿Y mi hermana?

HYST.-Voy a decírselo a los amos...

Y una vez agotado el retruécano, Pséudolus suelta el embuste de que Filia es su hija, pero al ver que no es capaz de mantenerlo, prosigue en una huida hacia delante identificándola con su hermana, igualmente en vano<sup>38</sup>.

### 6.2. MEZCLA DE REGISTROS

Otro rasgo igualmente interesante es el dominio de todos los registros posibles, desde la inactiva hasta el elogio, que si ya por su exageración tienen notables efectos humorísticos, tanto más si se suceden alternativamente en una fuerte antítesis, y con una explicación tan lábil como absurda:

MIL.-(*Gritando*) Bueno, Lycus, ¿qué has dicho de malas noticias?

<sup>38</sup> Para otros ejemplos dobles de retruécano, vid. supra § 4.2 la escena del primer engaño de Pséudolus a Lycus.

PSEVD.—No hay malas noticias... lo dije sólo para no atraerte la envidia de los dioses. (*Gritando*) ¡Es fea, sí, fea, fea, muy fea, feísima! (*Volviendo al susurro*) En realidad es preciosa: no quiero que por envidia te odien los dioses.

MIL.—Dime cómo es.

PSEVD.—Su rostro es tan bello, su corazón tan puro... En fin, señor, si hubieras nacido mujer, tú serías como ella.

MIL.— (*Visiblemente satisfecho*) Qué magnífica tiene que ser.

PSEVD.—Pronto estará preparada, os traeré algo de comer y así...

MIL.—No, no es necesario: la esperaré en tu casa.

HYST.—¡No!

MIL.— (*Contrariado*) ¿No?

HYST.— (*Confundido*) Quería decir sí, pero me ha salido no.

MIL.—¿Y quién eres tú?

PSEVD.—Es mi gran eunuco, dale un puntapié si te disgusta.

Con el pretexto del síndrome de Polícrates, Pséudolus pasa de censurar a voz en grito la belleza de Filia a alabarla tanto a ella como al furibundo capitán, que se da por satisfecho y se olvida instantáneamente de las malas noticias del esclavo. Cierra la escena el pretendido *lapsus linguae* de Hysterium, que queda ridiculizado con una frase surrealista bien aprovechada por su compañero para degradarlo a la categoría de eunuco.

Naturalmente, estos recursos se pueden combinar hasta alcanzar un grado de complejidad tan elevado como divertido, como le ocurre a Marcus Lycus al presentir otra vez la amenaza de Miles Gloriosus a través de su segundo emisario:

LEGIONARIO.—Eh, vosotros, busco la casa de Marcus Lycus.

LYC.—¿Qui, qui, qui, quién casa la busca de Micus Largus?

PSEVD.—¡Calla, señor!

MIL.—¿Qui, qui, quién cusma la saca de...?

PSEVD.—Eso es cosa mía, señor. (*Solemnemente*) ¿Quién es aquel que pregunta por la casa de Marcus Lycus?

LEG.—Un legionario del capitán Miles Gloriosus.

Como se puede apreciar, aquí se mezclan ya el retruécano y la súbita tartamudez de Lycus, junto con el tono impostado de Pséudolus, que para hacerse pasar por el lenón adopta un tono mucho más severo y acorde con su dedicación.

### 6.3. CHISTES

Evidentemente, hay también cabida para los chistes y los chascarrillos, sobre todo de tema obsceno a tenor mismo del tema principal de la comedia. En este sentido, resulta en especial fecundo el mundo del lenocinio, de lo que Lycus se

erige en incuestionable conecedor. Véase, por ejemplo, cómo se dirige a uno de sus sirvientes domésticos:

LYC.—Te he dicho mil veces que no las abaniques [sc. a las cortesanas] al salir del baño, se constipan y ¿quién las vende entonces? Nunca aprenderás, serás un eunuco toda tu vida.

O, mejor aún, cómo relata una desagradable experiencia que tuvo por una ocasión en la gerencia de su negocio:

LYC.—Rezo para que se salve. Nunca olvidaré lo que me pasó con otro oficial a quien le vendí una doncella.

PSEVD.—¿Qué ocurrió?

LYC.—Que resultó que era falsa.

PSEVD.—¿Una doncella falsa? ¿Cómo fue eso?

LYC.—El sujeto que me vendió la falsa doncella me vendió también un falso eunuco.

PSEVD.—Te la conservaré viva con ayuda de los dioses.

LYC.—Eres un santo.

Chiste este último que advierte el conocimiento y la introducción de elementos adicionales no plautinos, sino terencianos en el diálogo, ya que reproduce brevísimamente el conflicto central de la comedia del *Eunuco*, a saber, la violación de la cortesana Pánfila por el joven Quéreas disfrazado de eunuco.

#### 6.4. ΑΠΡΟΣΔΟΚΗΤΑ

A modo de chistes, abundan toda clase de ocurrencias disparatadas o aparentemente contradictorias (en griego, ἀπροσδόκητα), que indudablemente incrementan la confusión de los personajes infundiendo una sensación momentánea de intriga.

LYC.—(Al oír las monedas de *Pséudolus*) Conozco ese sonido... y me encanta... (Volviéndose sorprendido) Ah, tú, ¿de dónde has sacado tanto dinero?

PSEVD.—Una herencia inesperada. Mi tío Simo, el famoso criador de elefantes cartaginés, tuvo un fin prematuro: resultó aplastado el último día de la época de apareamiento. Esta mañana he comprado mi libertad.

LYC.—Mi enhorabuena, ciudadano (*Haciendo una reverencia*)

PSEVD.—La he pagado con esplendidez y con lo que me ha sobrado... quisiera adquirir una compañera para toda mi vida

LYC.—Con toda modestia, puedo decir que tengo todo un surtido de bellezas que no tiene igual.

Desde luego, la historia que cuenta Pséudolus es tan surrealista como ridícula, máxime al entrar en la casa del lenón, pero sobre el escenario su veracidad es irrelevante y no impide para nada que continúe la acción. Precisamente, al final de esta misma escena se añade otro ἀπροσδόκητον, ahora ya de Lycus, cuando expulsa a sus vecinos al no pagar por ninguna de las cortesanas:

LYC.—Señores, si vais a discutir, hacedlo en un lugar de menos categoría. Os he calado a los dos: mirones. Al salir no toquéis la mercancía, que luego quedan en ella las señales. Cortesanas, retiraos hasta que os llame para las oraciones del mediodía. Marchaos: tú, andando, fuera, fuera...

Está claro que la gracia de las palabras de Lycus se encuentra en la superioridad moral que demuestra frente a Pséudolus y Eros, como si en verdad fuese el honrado mercader que presumiblemente hizo creerle a su padre que es, según le confesará más tarde al esclavo para ganarse su confianza.

En contraposición, al verse posteriormente burlado por Pséudolus ante las tropas de Miles Gloriosus tampoco tendrá inconveniente en sacar pecho por su condición de lenón encomendándose a un extraño dios de su invención:

LYC.—¡Lo juro por Necrófitas, dios de los alcahuetes, mediadores y correveidiles...! un dios nuevo pero ya con mucha clientela...

Una ocurrencia más de las que suele tener en sus brotes de ira Marcus Lycus, acuñando incluso un teónimo por medio de un neologismo ('engendrador de cadáveres' [gr. νεκρός + φύω]), lo cual no deja de encerrar cierta ironía dramática a la vista de lo malparado que acabará al desenlace de la obra.

## 6.5. PARODIA TEATRAL

En último término, la parodia teatral se convierte en una fuente más de humor cómico. Así como en los cuadros de baile de las cortesanas se podía percibir una referencia al mimo, en la segunda mitad de la comedia se puede encontrar una amplia alusión al mundo de la tragedia durante el sepelio a Hysterium travestido<sup>39</sup>. En uno de los patios particulares de la casa principal, entre danzas y coros fúnebres, con el canto sombrío de Miles Gloriosus, se rinde culto al presunto cadáver de la

<sup>39</sup> También, aunque en menores proporciones, se han de notar las barrocas y patéticas exclamaciones de Eros en su visita a la casa del lenón, con el contrapunto cómico de Pséudolus, vid. supra § 3.2.

doncella prometida al capitán hasta que, después de todo un embrollo, se descubre la farsa. El diálogo previo entre el militar y el esclavo no tiene el menor desperdicio:

MIL.—(*Gritando*) ¡Por última vez! ¿Dónde está mi novia?

PSEVD.—Por ultimísima vez, ahí está tu novia: ahí sobre esas andas fúnebres. ¡Muerta!

MIL.—¿Muerta?

PSEVD.—De arriba a abajo. Muerta, muerte, remuerta.

MIL.—¡Oh, hado monstruoso! ¡Mi dulce e inocente novia! ¡Muerta!

PSEVD.—Muerta, sí. ¡No la toques!

MIL.—¿Cómo ha muerto?

PSEVD.—Pues mira, estiró la patita...

MIL.—No, no, ¿cuál ha sido la causa?

PSEVD.—Una ojeada a tu grandeza desde arriba: la impresión fue tan fuerte... ¡Pobre niña! ¡Doncella hasta el fin! Es lo que pasa con héroes como tú.

MIL.—No prosigas: no puedo contener las lágrimas.

PSEVD.—Pues llora, desahoga tu pena.

MIL.—La pérfida Parca puso ponzoña en su puro pecho para que partiera pronta a la penumbra.

PSEVD.—¡Muy bien! ¿Y sabes éste? Tiene Trimalción tres tigres que traviosos triscan tras los trigos tristes.

MIL.—No trates de distraerme: soy del todo inconsolable.

PSEVD.—¿Por qué torturarte? Lo mejor es que te vayas.

MIL.—Sí, sí. Pobre niña. Morir tan joven sin haber conocido la dulzura de mi amor...

Todo el humor del diálogo descansa sobre lo absurdo de la escena con su correspondiente engaño, así como la antítesis perfecta que se da entre la frivolidad contenida de Pséudolus y el afectado patetismo de Miles Gloriosus. Uno se lamenta y se regodea en la supuesta muerte de la doncella con unas palabras grandilocuentes, perfectamente admisibles en una tragedia griega (*¡Oh, hado monstruoso! ¡Mi dulce e inocente novia! ¡Muerta!* [...]) *No prosigas, no puedo contener las lágrimas*) y versificadas prácticamente mediante una aliteración sorda (*La pérfida Parca puso ponzoña en su puro pecho para que partiera pronta a la penumbra*). El otro, en cambio, se divide entre la burla de las palabras derivadas (*De arriba a abajo. Muerta, muerte, remuerta*. [...]) *Pues mira, estiró la patita*) y la adulación más burda (*Una ojeada a tu grandeza desde arriba: la impresión fue tan fuerte... ¡Pobre niña! ¡Doncella hasta el fin! Es lo que pasa con héroes como tú*), rompiendo estrepitosamente la ilusión trágica de todo con una especie de refrán de lo más vulgar con un ripio similar al del capitán (*Tiene Trimalción tres tigres que traviosos triscan tras los trigos tristes*). Pero este fenómeno de la paratragedia no es un fin en sí mismo que el guionista busca para alardear de sus lecturas plautinas; antes al contrario, es, ante todo, un procedimiento que acrecienta más aún toda la ironía dramática acumulada en los

sucesivos engaños del esclavo hasta el mayor de los extremos; y tanto es así que se reserva con razón para el verdadero clímax de la película.

## 7. CONTAMINATIO IN IMITANDO

A modo de síntesis, resulta ya innegable la cantidad de muy diversos elementos que deja en *Golfus de Roma* la obra cómica de Plauto, aunque, como ha quedado patente, de una manera un tanto irregular o libre. Desde luego, por el resultado es evidente que no fue voluntad de los directores ni del musical ni de la película adaptar para el cine una o varias comedias romanas, sino más bien elaborar un pastiche con lo que, a su juicio, resultaba entre el gran público contemporáneo lo más genuino y lo más fresco de su arte teatral. Así, al mismo tiempo estaban poniendo en práctica el mismo método compositivo de la *contaminatio* con el que el comediógrafo latino reformuló sus modelos helenísticos de la Νέα para crear sus obras y representarlas ante los espectadores romanos. Dicho de otro modo, así como Plauto ideó cada una de sus obras combinando tramas y escenas de diferentes fuentes griegas con tal de divertir a los antiguos, los creadores de este film optaron igualmente por fundir y adaptar todo tipo de elementos plautinos para hacer reír a los modernos un gran homenaje al sarsinate mediante la plena romanización de la *palliata*<sup>40</sup>.

Por lo tanto, de todo lo hasta aquí tratado se podrán establecer en *Golfus de Roma* diferentes estratos tomados de la literatura teatral clásica:

1. El argumento general se corresponde en sus líneas generales de una historia sentimental con el planteamiento inicial del *Pseudolus*.
2. Los personajes principales se inspiran en general en tipos de muy diversa procedencia: el esclavo ingenioso, el joven enamorado y la cortesana del *Pseudolus*; el viejo verde y la matrona, de la *Casina*; el lenón, del *Poenulus*; el parásito, de la *Asinaria*; el anciano venerable, del *Poenulus*; y el soldado fanfarrón, del *Miles gloriosus*.
3. Otros personajes secundarios recuerdan al mensajero del *Pseudolus* y a las cortesanas de las *Bacchides* y de la *Cistellaria*.
4. Algunos de los engaños fundamentales reproducen motivos concretos: el esclavo travestido, de la *Casina*; y la casa encantada, de la *Mostellaria*.

<sup>40</sup> Sobre el problema de la *contaminatio*, vid. Duckworth 1952: 202-208, de manera genérica, y López & Pociña 2007: 79-96, por extenso y con una notable actualización.

5. Las partes cantadas y acompañadas por instrumentos, en número considerable, sirven o bien para ambientar una escena, o bien para facilitar una transición entre diferentes secciones a modo de actos.
6. La dicción de los personajes imita en parte el riquísimo estilo de Plauto, abundante en todo tipo de recursos jocosos, desde el retruécano y el chiste, con algún toque terenciano, hasta la paratragedia para mayor expresión del clímax.
7. El reconocimiento de las verdaderas identidades se produce gracias a un juego de anillos, como en el *Curculio*.
8. La resolución del conflicto termina con el romance de los jóvenes en final feliz, en prácticamente los mismos términos que el *Poenulus*.

En definitiva, la película en su conjunto constituye todo un ejercicio de virtuosismo literario que, en una cinta de apenas hora y media, impresiona gratamente al conocedor de la literatura clásica con una gran cantidad de influencias mezcladas exitosamente sin perder la esencia y la frescura de la comedia romana. Y al mismo tiempo, es un perfecto epígono de un género, el *peplum*, en crisis, ya que se ensaña parodiando sus excesos con tal de hacer siempre reír al público.

Por todos estos motivos, son múltiples las posibilidades que sigue ofreciendo tanto para la investigación en la fortuna de los textos clásicos, como, y muy en especial, para la enseñanza de la lengua y cultura latinas en prácticamente cualquier nivel académico, desde el bachillerato, hasta los estudios universitarios. Difícilmente se podrá encontrar un film más recomendable que, con el paso de los años, siga divirtiendo a todos los interesados, alumnos o profesionales en el mundo clásico.

FOTOGRAMA 19. Filia en el vestíbulo superior de la casa de Sénex, decorada con frescos al estilo pompeyano y diversas estatuas (dos de ellas bien podrían ser bustos de los emperadores Otón y Antonino Pío).



FOTOGRAMA 20. Dómina y su señora madre, con una copia del mosaico de Alejandro Magno en Isos y dos estatuas helenísticas al fondo.



FOTOGRAMA 21. Miles Gloriosus en un banquete petroniano mientras dicta a su escriba sus Memorias, prácticamente al estilo de los *commentarii* de Julio César.



FOTOGRAMA 22. Sénex y Dómina viajando por una calzada romana, con las murallas (medievales, no romanas) de Ávila al fondo.



FOTOGRAMA 23. Escena circense, en clara alusión paródica al *Espartaco* de Stanley Kubrick (1960).



FOTOGRAMA 24. Miles Gloriosus da por terminada la persecución de los carros, auténtica parodia de las carreras típicas de *Quo vadis?*, de Mervyn LeRoy (1951) y de *Ben-Hur*, de William Wyler (1959).



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, J. J. *et alii* (2008) *La antigua Roma en el cine*, Madrid, T&B Editores.
- BRAVO DÍAZ, J. R. (1989, 1995) *Plauto. Comedias (I, II)*, Madrid, Cátedra.
- BRAVO DÍAZ, J. R. (2001) *Terencio. Comedias*, Madrid, Cátedra.
- CALDERAZZO, D. (2008) «Comedy Tonight... and Tomorrow: *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* and Laughter through the Ages», *Theatre Symposium* 16, 40-51.
- CALLENBACH, E. (1966) «A Funny Thing Happened on the Way to the Forum», *Film Quarterly* 20.2, 61-62.
- CANO ALONSO, P. L. (2014) *Cine de Romanos. Apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*, Madrid, Palas Atenea.
- DICK, B. F. (1962) «In the Entertainment World: A Funny Thing Happened on the Way to the Forum», *CW* 55.8, 263-264.
- DUCKWORTH, G. E. (1952) *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, Princeton University Press.
- FRAENKEL, E. (1960) *Elementi Plautini in Plauto*, Firenze, La Nuova Italia.
- GONÇALVES, R. T. (2020): «Reception Today: Theater and Movies», G. F. Franko & D. Dutsch, *A Companion to Plautus*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 461-471.
- LAPEÑA MARCHENA, Ó. (1999) «La historia de Roma a lo largo de un siglo de cine. Apuntes a una filmografía», *DHA* 25.1, 35-56.
- LÓPEZ, A. & A. Pociña (2007) *Comedia romana*, Madrid, Akal.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M.a (2005) «Contaminadores contaminados: materiales plautinos y terencianos en *Golfus de Roma* (Richard Lester, 1966)», en G. Santana Henríquez *et alii* (eds.) *Con quien tanto quería. Estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 337-348.
- SEGAL, E. (1968) *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Cambridge, Harvard University Press.
- SICLIER, J. (1962) «L'Age du peplum», *Cahiers du Cinéma* 131.2, 26-38.
- SOLOMON, J. (1978) *The Ancient World in the Cinema*, New York, A. S. Barnes.
- TORRES, M. (1964) «Teatro Maravillas: «Golfus de Roma»», ABC, 31 de marzo de 1964, 104.
- KEIL, H. (1857) *Grammatici Latini. Volumen I*, Leipzig, Teubner.
- BUNGARD, Ch. (2020) «Metatheater and Improvisation in Plautus», G. F. Franko & D. Dutsch, *A Companion to Plautus*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 237-249.



SEGUNDA PARTE:  
LA FIGURA DE CÉSAR



# CÉSAR Y LA RESILIENCIA DE LOS CLÁSICOS

## *Julius Caesar and the resilience of Classics*

ISABEL GÓMEZ SANTAMARÍA  
*Universidad de Salamanca*  
isagos@usal.es

### RESUMEN

La inagotable capacidad significativa de los clásicos los hace resistentes incluso a su propia representación en productos de serie B, sean novelas juveniles, *peplum*, o series televisivas. En este artículo se analizan las conexiones entre la representación de César en la ficción literaria y en la audiovisual, recorriendo para ello dos itinerarios. El primero va del texto de ficción a la imagen, parte de la novela *Glabro, legionario de Roma*, de J. Bas, donde César es un secundario, y prosigue con el *Espartaco* de S. Kubrick. El segundo se inicia con imágenes de la película *Julio César, el conquistador de las Galias*, de T. Boccia, en la que César es protagonista, y nos conduce a la novela *César y la guerra de las Galias*, de A-M. Zarka, y a la serie televisiva *Julio César*, de U. Edel. En los dos recorridos los textos latinos son el destino final.

*Palabras clave:* Julio César, *peplum*, novela juvenil, material didáctico.

### ABSTRACT

The capacity of offering multiple interpretations along the time make the classics resistant even to their own representation in B-series products, like novels for young readers, *peplum* or TV series. In this article we analyze the links between Cesar representation in the written and the audiovisual fiction through two itineraries. The first one goes from the fictional text to the image, starts with the novel *Glabro, legionario de Roma*, by J. Bas, where Julius Caesar is a secondary character, and continues with the *Spartacus* by S. Kubrick. The second starts with images from the film *Julio César, el conquistador de las Galias*, by T. Boccia, in which Caesar is the protagonist, and leads us to the novel *Julio César y la guerra de las Galias*, by A. M. Zarka, and to the television series *Julius Caesar*, by U. Edel. In both paths, the Latin texts is the final destination.

*Keywords:* Julius Caesar, *peplum*, novel for young readers, teaching materials.

## 1. *LECTOR IN FABVLA*

UN EFECTO COLATERAL, pero no indeseable, de la crisis casi permanente que sufren las Humanidades ha sido cuestionar la manera de enseñar a los clásicos, hacernos pensar en cómo adaptar a las circunstancias de nuestra época la explicación de los textos griegos y latinos<sup>1</sup>.

Sin duda nos movemos en un mundo donde la imagen prima sobre la palabra, donde la modalidad de aprendizaje que tiende a imponerse es la basada en el uso prioritario de la tecnología, donde cada vez son menos los prejuicios hacia la cultura de masas y menor el recelo académico ante la utilización de sus materiales y recursos. Todos estos factores condicionan la praxis educativa, y por tanto la enseñanza de los autores clásicos.

Ante nosotros se alza el reto de no interrumpir el diálogo con estos autores, un diálogo que dura ya siglos. Y para afrontarlo es necesario captar el interés de los alumnos, motivarlos para que se impliquen en el conocimiento y la interpretación de los textos griegos y latinos, haciendo realidad la máxima *lector in fabula*.

La motivación se aborda hoy desde la respuesta científica a la pregunta de cómo aprenden los estudiantes en el contexto académico, tomando en consideración procesos cognitivos, factores socioemocionales y la autorregulación del aprendizaje por el alumno (Ruiz Martín 2020). De esto se ocupa la neurodidáctica, una ciencia moderna, pero cuyos principios se remontan a los siglos XVI, XVII y XVIII, con Erasmo de Rotterdam («Menos es mejor»), Amos Comenius («Todo aquello que cause placer al ser aprendido, supone un refuerzo para la memoria») y Rousseau («Enfrentar a los niños a problemas concretos extraídos de su mundo de experiencias es lo mejor para animar al aprendizaje»).

De las investigaciones en este campo no podemos inferir recomendaciones pedagógicas directas, pero sí podemos confirmar, gracias a esas investigaciones, que el aprendizaje no es un proceso meramente cognitivo, sino que se ve afectado también por factores de tipo emocional; y ahí entra en juego la motivación, y motivación y rendimiento académico mantienen una relación de reciprocidad.

<sup>1</sup> Sobre el papel de las Humanidades en la educación hoy han escrito interesantes reflexiones Garcés (2019, 2020), García Gual (2017), Ibáñez Fanés (2016), Lledó (2018), Llovet (2011), Moreno Castillo (2019), Nussbaum (2010), Ordine (2019), entre otros muchos. De Llovet (2011) es la idea de la agitación cultural, de la permeabilidad entre las instituciones que custodian el saber humanístico y el avance del conocimiento. Garcés (2019) ha iniciado un proyecto para recuperar más que reformular las Humanidades, repensando su potencial transformador, y haciendo de ellas un activo positivo para el conjunto de la sociedad. Esta pensadora no considera las Humanidades un conjunto de disciplinas académicas en extinción, sino el conjunto de actividades con las que damos sentido a la experiencia humana desde el punto de vista de su dignidad.

Partiendo del hecho de que la motivación no es un fin en sí mismo, sino un medio para alcanzar el conocimiento, puede incrementarse la motivación de los alumnos interviniendo sobre el valor subjetivo y las expectativas asociadas al aprendizaje. No solo es posible modular el valor subjetivo a nivel extrínseco (atribuyendo utilidad al objeto de aprendizaje), sino también a nivel intrínseco (haciendo que el objeto de aprendizaje se perciba como algo más interesante *per se*). Para ello hay que actuar sobre el interés derivado de la situación, el que surge del modo de plantear y desarrollar las actividades de aprendizaje para que resulten más interesantes. Interesante no es sinónimo de divertido. Lo divertido puede distraer de lo que se quiere aprender. La diversión no es una alternativa al esfuerzo. El cerebro aprende más cuando más se esfuerza. No se trata de evitar el esfuerzo, sino de motivar para que lo hagan (Ruiz Martín 2020).

Todo lo anterior se concreta en la idea de que la manera de presentar los temas, así como el contenido de los textos, es de importancia capital. Si los clásicos han resistido el paso de los siglos es precisamente porque cada generación los ha adaptado a sus necesidades y ha adoptado una perspectiva diferente para dar respuesta a ellas. Y porque cada persona que los ha explicado ha querido captar la atención de su audiencia.

¿Cuáles son las peculiaridades de la audiencia del siglo XXI? ¿Cuál es el perfil del alumno en una sociedad saturada de tecnología? La sobrecarga informativa es uno de los efectos del impacto de la tecnología en la sociedad. Los jóvenes ya no se impresionan con la tecnología ni con informaciones que les son accesibles a través de la Red. Nos encontramos, en cierto modo, en una fase posterior, aunque trabajamos para alumnos cuyo estatuto es el de «lecto-espectadores», concepto acuñado por V. L. Mora (2012). Según este crítico cultural, el lecto-espectador se caracteriza por la cualidad de leer, ver y escuchar simultáneamente, introduciéndose un cambio de actitud en la recepción de la obra literaria, ajustada ahora al entorno visual imperante en nuestro tiempo.

Junto al concepto de «lecto-espectador», el de «aprendiz» sirve para definir el perfil del alumno actual. Garcés (2020) reivindica la figura del aprendiz, degradada en nuestro imaginario cultural y en el ámbito de la reflexión sobre educación por asociarse con el trabajo manual y la formación meramente instrumental, y porque se considera la actividad teórica el objetivo último de la educación. Para esta pensadora la figura del aprendiz conforma un punto de vista para la reflexión pedagógica en su conjunto, es una posición formal dentro del sistema de enseñanza. La experiencia del aprendiz no está separada del mundo, sino atravesada por sus determinaciones –sociales, económicas, políticas, laborales– y en tensión con ellas.

## 2. CÉSAR DE SERIE B

La lectura de los clásicos, para una audiencia de lecto-espectadores cuya experiencia de aprendizaje no está separada del mundo, tiene el sentido amplio de lectura combinada de imágenes y de palabras; y, además, no puede ignorar la representación de los autores y sus obras en la ficción literaria y cinematográfica integrada en la cultura de masas<sup>2</sup>.

César es un clásico indiscutible: sigue interesando en el mundo académico, a la vez que mantiene un indudable «tirón» en la cultura popular. Prueba de ello es la publicación en el año 2022 en español de *Julio César*, una biografía escrita por la historiadora británica Patricia Southern, así como de varias novelas históricas, una del italiano Andrea Frediani (*La sombra de Julio César*) y otra recién salida de la «factoría» Posteguillo (*Roma soy yo: La verdadera historia de Julio César*), la primera de la serie que este autor proyecta sobre el personaje, y que no tardará seguramente en convertirse en película<sup>3</sup>.

La propuesta que aquí hacemos para dar un nuevo impulso a la lectura de los textos de César es analizar su capacidad de alusión, reflejada en obras catalogables como «productos de serie B», sean novelas destinadas al público juvenil, parcela donde también la figura de este autor está representada, diferentes ejemplos de *peplum* o series televisivas.

Nos centraremos en las conexiones entre la representación de César y de su obra en la ficción literaria y cinematográfica. Y las ilustraremos con pasajes de dos novelas juveniles sobre la figura de César e imágenes de dos *peplum* de los años sesenta y de una serie de televisión de 2003.

Las dos novelas son: *Glabro, legionario de Roma*, escrita por J. Bas y publicada en Madrid en 2002 por la editorial Anaya; y *Julio César y la guerra de las Galias. Una lectura con juegos para descubrir a los clásicos*, de A. M. Zarka, una traducción de la edición original en francés de 1999, que ha sido publicada en Madrid en 2015 por Akal<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Desde la década de los ochenta del siglo xx se han sucedido numerosos estudios y propuestas sobre la utilización del cine como herramienta para la enseñanza del Mundo Clásico en los diversos niveles educativos: Buller (1992), Cano Alonso (2014), Duplá & Iriarte (1990), Duplá (2017), Fernández Sebastián (1989), Lillo Redonet (1994), Novillo (2020). Sobre la relación entre novelas y cine de romanos, García Gual (1990: 67-88; 1995: 201-207) Lillo Redonet (1994: 18-21).

<sup>3</sup> Las referencias completas de estas obras figuran en la bibliografía final.

<sup>4</sup> Estas novelas han sido elegidas, entre otras novelas juveniles que tratan la figura de César, por ser dos títulos que se encuentran frecuentemente en las bibliotecas escolares de los centros de Enseñanza Secundaria, y por su interés para acercar al alumno a los textos latinos.

Y ahora, con el fin de situar debidamente la acción de estas novelas, hagamos una breve sinopsis de cada una de ellas. La novela de J. Bas, *Glabro, legionario de Roma*, está ambientada en la Bética en la época de las guerras contra Sertorio. El autor teje la trama con el recurso de ofrecer el punto de vista de unos secundarios inventados, un poco en la idea de la intra-historia. Las guerras sertorianas están vistas por Macro, un centurión de la legión; César, los patricios y los juegos de gladiadores están contemplados desde los ojos del gran gladiador Glabro. Macro, el centurión republicano protector y tal vez padre de Glabro, es un admirador de Sertorio, al que conoció en el año 98 a. C. luchando en su campaña contra los celtiberos. Glabro aguarda su turno en el combate del anfiteatro, y mientras va desgranándose la historia entremezclada con su vida, contada en orden cronológico inverso: su inminente lucha en los juegos ofrecidos por su dueño, el magnánimo edil César (65 a. C.), el primer combate en casa de César (67 a. C.), la visita de César a una mina de Hispania donde conoció a Glabro (68 a. C.).

El librito de A. M. Zarka *Julio César y la guerra de las Galias* comprende doce capítulos que abarcan el ciclo completo de la vida de César, con un capítulo inicial sobre su niñez y otro sobre su muerte, dedicándose siete de los diez restantes a los episodios esenciales de la conquista de la Galia, uno a la lucha por el poder, otro a la relación con Cleopatra y otro al triunfo de César.

En cuanto a las obras cinematográficas, son dos productos extremos del género *peplum*: *Espartaco*, de S. Kubrick (1960), y *Julio César, el conquistador de la Galia*, de T. Boccia (1962), conocido desde 1960 como Amerigo Anton<sup>5</sup>. *Espartaco* (1960), basada en la novela de H. Fast, cuenta la vida de un esclavo, Espartaco, que soporta durísimas condiciones de trabajo en una cantera, es comprado por un lanista y entrenado para gladiador y acaba encabezando una rebelión de esclavos. César, un personaje secundario en esta película, aparece como joven político a la sombra de Graco<sup>6</sup>. *Julio César, el conquistador de las Galias* (1962), basada en los *Commentarii de bello Gallico*, pero aderezada con una trama amorosa entre algunos personajes de ficción que funciona como marco dramático, narra la campaña protagonizada por César en la Galia. La serie televisiva de U. Edel, *Julio César*, de

<sup>5</sup> *Espartaco*, dirigida por S. Kubrick, con guion de D. Trumbo sobre la novela homónima de H. Fast, de producción estadounidense, pertenece al género *peplum* y fue estrenada en 1960. Para su ficha técnica, <https://www.filmaffinity.com/es/film/336548.html>. *Julio César, el conquistador de las Galias*, dirigida por T. Boccia, posteriormente conocido como A. Anton, con guion de De Riso, Higgins y Scolaro basado en la obra de César *Commentarii de bello Gallico*, de producción italiana, pertenece también al género *peplum* y fue estrenada en 1962. Para su ficha técnica, <https://www.filmaffinity.com/es/film/869379.html>.

<sup>6</sup> El nombre de este personaje es mera coincidencia con el de los famosos miembros de la familia Sempronio Tiberio Sempronio Graco y Cayo Sempronio Graco, tribunos de la plebe en los años 133 y 123 a.C. respectivamente.

2003, se ocupa tanto del personaje como de la campaña bélica y nos ofrece una biografía relativamente completa de César<sup>7</sup>.

### 3. RECURSOS COMUNES A LA REPRESENTACIÓN DE CÉSAR EN LA FICCIÓN LITERARIA Y CINEMATOGRÁFICA

En la novela y en el cine la figura de César ha recibido atención y tratamientos muy diferentes: protagonista, secundario, héroe aventurero, galán de melodrama, o de cine porno (Duplá 2015: 85-97). En cambio, las referencias a la conquista de las Galias, que sí encontramos en las novelas, no abundan tanto en la gran pantalla: *Druidas* (Dorfmann: 2001) es una excepción en la cinematografía del siglo XXI, pues la guerra de las Galias, un asunto central en la tradición antigua, resulta más bien marginal por lo que concierne a su tratamiento en la ficción cinematográfica.

A pesar de la atención diversa recibida por el personaje y por la acción bélica en la novela y en el cine, existen recursos de representación comunes a los dos medios. De hecho, dos vías fundamentales, no necesariamente alternativas sino combinables, parecen abrirse ante el que novela o filma sobre el personaje de César. Una de ellas es adaptar la historia al público destinatario, jugando con el punto de vista y planteando un relato atento sobre todo al «color local», a lo que podemos calificar de «toque nacionalista» porque recrea aquellos detalles históricos relacionados con el país del novelista o del director de la película, y con su presumible público. Por ceñirnos en los ejemplos a las obras que analizamos, A. M. Zarka, francesa, exalta la causa de los galos y ha omitido en su adaptación, dirigida a un público juvenil y galo, la traición de los eduos a César.

También en las novelas de autores españoles encontramos un tratamiento similar, reflejado al plasmar episodios de la estancia de César en Hispania o idear personajes secundarios de origen hispano. Sirva como ejemplo para ilustrar la afirmación anterior una nota a pie de página de *Glabro, legionario de Roma*. Glosa esta nota el texto de la página 92: «El destino como esclavo de Glabro eran las terribles minas rojas». Y en ella escribe Bas:

«Las minas de Río Tinto –Huelva–. Ya eran explotadas por tartesios y fenicios, pero parece ser que los romanos no las trabajaron hasta el siglo I d. C. –el historiador Plinio no las conocía–. Aunque no concuerde con la época de la narración el que Glabro sea esclavo en estas minas, permíteme, lector, la licencia poética de este anacronismo por lo atractivo del escenario» (Bas 2002: 92).

<sup>7</sup> Miniserie televisiva en dos capítulos, dirigida por U. Edel, con guion original de P. Puce y C. Warner, drama bélico histórico-biográfico, coproducida por Estados Unidos, Italia, Alemania y Países Bajos, fue estrenada en 2002. Su ficha técnica en <https://www.filmaffinity.com/es/film911492.html>.

Se trata, por tanto, no de una nota erudita, sino escrita para justificar la ficción y buscar el acercamiento al paisaje del lector.

La segunda de las vías que hemos anticipado consiste en cultivar la inventiva al modo épico, creando en los márgenes y en los huecos históricos, y utilizando la ficción narrativa para estimular la curiosidad. Las obras en esta línea tienden a iluminar aspectos poco tratados en la historia: la infancia de César, la cuestura en Hispania, la actuación como edil en Roma. No olvidemos que la novela mencionada de Posteguillo trata sobre la juventud de César, el periodo menos documentado en fuentes antiguas. Y recordemos que Frediani solo aceptó el encargo de su editor para que escribiera una novela sobre César, cuando comprendió que el personaje de Tito Labieno, amigo de César en la Guerra de las Galias y enemigo en la Guerra Civil, le permitía aportar alguna novedad en su obra.

Y para citar una vez más ejemplos de las obras analizadas aquí, recordemos la invención de personajes y tramas secundarias, como el personaje de la romana Publia, protegida de César, y su historia de amor con Valerio, uno de los oficiales de este, en la película de T. Boccia. Y leamos otro texto de la novela de A. M. Zarka en el que cobran relieve personajes secundarios anónimos, como los sitiados en Gergovia. Zarka describe la vida en el interior de la fortaleza de Gergovia, narrada desde el punto de vista de los galos, con estas palabras:

«Dentro de la fortaleza se trabaja sin descanso. Enormes hogueras, alimentadas noche y día, esperan las marmitas con la pez. Los herreros se apresuran con las últimas armas. Los arqueros, recién llegados, se entrenan con la caballería gala. Los niños amontonan las piedras que luego escupirán las catapultas. Las mujeres cuecen el pan y preparan los alimentos que proporcionarán fuerza a los soldados. En todo el perímetro de la fortaleza se emprenden trabajos de fortificación copiando los que han visto hacer tantas veces a los romanos» (Zarka 2015: 62).

Un tercer texto, ahora de *Glabro, legionario de Roma*, nos muestra una escena, muy cinematográfica, inventada sobre el dato de la cuestura de César en Hispania:

«En el año 68 a. C., Cayo Julio César fue nombrado cuestor y enviado a Hispania. Entre otras actividades, visitó algunas explotaciones mineras de la Bética para evaluar su riqueza económica (...)

Julio César, guiado por el *procurator metallorum* de la mina y acompañado por su séquito, pasó cerca de donde Glabro estaba trabajando con el pico.

De repente, el esclavo que estaba al lado de Glabro se dio la vuelta y asestó a Julio César un golpe en la frente con una pala de plano, que derribó al cuestor.

Antes de que los guardias del séquito pudieran reaccionar y desenvainaran las espadas, el esclavo, a pesar de los grilletes que no les quitaban ni para trabajar, fue más rápido y puso un pie sobre el pecho de César y la pala en posición vertical y con el filo sobre su cuello.

–Si alguien se acerca le corto la cabeza a este aristócrata de mierda– dijo el esclavo con total convicción y mirada de orate (...)

– ¡Hacedle caso! ¡Que nadie se mueva! – gritó César con cara de pánico.

Julio César se dio cuenta de que aquel esclavo iba a matarle, Glabro también.

Si se lo hubieran preguntado, no habría sabido responder por qué hizo lo que hizo. Probablemente, operó una vez más su instinto de supervivencia y su inteligencia natural, que le dictaron que salvar la vida de aquel gerifalte romano quizá podía ser una manera de no terminar sus días reventado en aquella mina (...)

Efectivamente, el cuestor se mostró agradecido con el esclavo calvo que le había salvado la vida. Lo compró y se lo llevó a Roma con él.

Pero Cayo Julio César tenía un peculiar sentido del agradecimiento.

Metió a Glabro en la escuela de gladiadores de Tarquinis, dirigida por el prestigioso *lanista* Séptimo Batiato, que tenía fama de ser la mejor de Italia» (Bas 2002: 94-96).

Los dos recursos que hemos ejemplificado se pueden orientar hacia el polo de la fidelidad histórica o hacia el de la ficción, si bien con la siguiente tendencia: cuando César actúa de protagonista se promociona la fidelidad histórica, mientras que en su papel secundario la representación es más libre y se acerca al polo de la ficción. César es un secundario en la novela de Bas y en el *Espartaco* de S. Kubrick, mientras que es protagonista en la película de T. Boccia, y en la novelita de A. M. Zarka, obras estas dos últimas que se presentan como una fiel adaptación del *De bello Gallico*, y es también protagonista en la serie de U. Edel.

#### 4. DOS ITINERARIOS PARA LLEGAR HASTA LOS TEXTOS DE CÉSAR

Hemos observado los recursos de ficción narrativa comunes al medio literario y audiovisual, analicemos ahora las conexiones entre la representación de César en la ficción literaria y en la cinematográfica. Lo haremos siguiendo dos itinerarios diferentes. El primero va del texto de ficción a la imagen, partiendo de la novela *Glabro, legionario de Roma*, donde César es un secundario (4.1). El segundo se inicia con las imágenes de la película *Julio César, el conquistador de las Galias*, en la que César es protagonista, y estas imágenes sirven de término de comparación para la novela de A. M. Zarka y para la serie televisiva de U. Edel (4.2). El destino final, el punto de llegada, en los dos recorridos son los textos latinos.

##### 4.1. CÉSAR SECUNDARIO. DEL TEXTO DE FICCIÓN A LA IMAGEN, DE AHÍ AL TEXTO LATINO

Para recorrer este primer itinerario, fijémonos, primero, en la trama de la novela *Glabro, legionario de Roma*. En ella, un legionario esclavo en una mina es rescatado por Julio César, que compra su libertad, y es entrenado luego para gladiador.

Recordemos el argumento del *Espartaco* de Kubrick: un esclavo que trabaja en las minas es comprado, en este caso por un lanista, y entrenado luego para convertirlo en gladiador.

Para continuar con los paralelismos, observemos el carácter alusivo de los nombres propios en las dos obras. El personaje principal de la novela se llama Glabro. Se trata de un nombre parlante cuya etimología, «lampiño», queda explicada en la obra e integrada perfectamente en la acción, puesto que el nombre es parte de la singularidad del personaje. Por otro lado, el lanista en cuya escuela se entrena Glabro se llama Séptimo Batiato. En la película *Espartaco*, recordémoslo, *Glabro* es el nombre del patricio romano amigo de Craso que visita la escuela de gladiadores en Capua, y que es elegido luego jefe de la milicia de Roma y enviado para sofocar la rebelión de esclavos liderada por Espartaco<sup>8</sup>. Y, por último, Léntulo Batiato es el nombre del lanista que compra y entrena al gladiador Espartaco.

Pues bien, ahora leamos dos pasajes de la novela. El inicio, cuando Glabro observa la arena del anfiteatro desde un ventanuco antes de competir él mismo en el espectáculo:

«Desde su ventanuco, Glabro vio a siervos entre las gradas que repartían gratis panecillos recién horneados. El anfitrión de los juegos, Cayo Julio César, su amo, solo cuatro años más viejo que él, constituido en protector de la plebe gracias a ser edil curul de la urbe, no descuidaba ni un detalle de aquel magno espectáculo.

En esa jornada veraniega del año 65 a. C. se enfrentarían en la arena trescientas veinte parejas de gladiadores, lo nunca visto en Roma (...)

Para el combate individual final, el más esperado, el que le enfrentaría a él con el reciario galo, ya por la noche y a la luz de muchas antorchas, Julio César apostaba por Glabro, su esclavo, cinco mil sestercios; (...)

Y es que Julio César se aseguraba de que Glabro mostrara en ese duelo su máxima destreza y fiera. Sería el combate número cincuenta del gladiador; cincuenta enfrentamientos victoriosos – y casi tantas cicatrices por todo el cuerpo – durante tres años (...)

Cincuenta victorias que habían convertido a Glabro, a pesar de ser un esclavo, en un héroe popular: el mejor gladiador de Roma de todos los tiempos.

Julio César había prometido públicamente que, si su esclavo vencía también en esta ocasión, le daría la libertad (...)

Ganar hoy, matar por última vez, olvidarse para siempre del horror y enterrar el odio por ese desagradecido, Cayo Julio César, el hombre al que salvó la vida en una mina de Hispania y que a cambio lo convirtió en su esclavo y gladiador» (Bas 2002: 11-13).

<sup>8</sup> Está inspirado en Cayo Claudio Glabro, personaje histórico, que fracasó en su enfrentamiento contra Espartaco y sus hombres en la llamada «batalla del Vesubio». Narra el episodio Frontino en *Strategemata* 1.5.21.

Observemos ahora dos fotogramas de *Espartaco* (Kubrick 1960).

FOTOGRAMA 1. Trabajo durísimo de los esclavos en las minas.  
*Espartaco*, S. Kubrick (1960). Véanse minutos 0.03:30-0.05:00.



FOTOGRAMA 2. Por una rendija Espartaco contempla la lucha en el anfiteatro mientras espera su turno. *Espartaco*, S. Kubrick (1960). Véanse minutos 0.38:10-0.40:40.



Podríamos concluir, tras la observación de estos fotogramas y el visionado de las escenas de donde se han extraído (minutos 0.03:30-0.5:00 y 0.38:10-0.40:40) de la película), que, como es propio del imaginario de un cinéfilo, encontramos en la novela de J. Bas guiños a la película. En efecto, la imagen de la Roma del *peplum*, cuando está plasmada en una obra maestra, nutre la imaginación de un novelista-guionista.

Vayamos ahora, desde la ficción literaria y cinematográfica a los textos latinos, para llegar así, por fin, hasta nuestro destino. ¿De dónde proceden las informaciones históricas, los datos para esta ambientación? Suetonio habla de la cuestura de César en Hispania en el 68 a.C., y de una visita a Baelo (Cádiz), no a Huelva (SVET. *Iul.* 7.1). El mismo autor se refiere a los fabulosos juegos ofrecidos por el edil César en el 65 a. C. (SVET. *Iul.* 9.1, 10.2), pero con menos parejas de las que hubiera querido, porque sus enemigos, alarmados al ver todas las que reclutaba, impusieron un límite<sup>9</sup>.

#### 4.2. CÉSAR PROTAGONISTA. DE LA IMAGEN AL TEXTO DE FICCIÓN, DE AHÍ AL TEXTO LATINO

Recorramos ahora el segundo de los caminos propuestos, y para ello veremos unas imágenes de la película de T. Boccia, *Julio César, el conquistador de las Galias* (1962). De esta obra, uno de los escasos ejemplos donde se trata el tema de la conquista de Galia, nos interesa destacar, por un lado, escenas sobre un aspecto curioso: la comunicación cifrada en la guerra; y, por otro, el tema tópico del héroe frente al bárbaro.

Sobre la comunicación cifrada en la guerra, veamos los fotogramas reproducidos a continuación, tomados, respectivamente, de los minutos 0.45:00-0.46:45 y 0.54:30-0.57:20 de la película.

FOTOGRAMA 3. Los galos se comunican en la guerra mediante silbidos. *Julio César, el conquistador de las Galias*, T. Boccia (1962). Véanse minutos 0.45:00- 0.46:45.



<sup>9</sup> Las referencias de los textos mencionados a lo largo de esta contribución se recogen al final en un anexo.

FOTOGRAMA 4. Los romanos se comunican en la guerra mediante un sistema cifrado: texto escrito en griego. *Julio César, el conquistador de las Galias*, T. Boccia (1962). Véanse minutos 0.54:30-0.57:20.



Estas imágenes muestran que el primitivismo es el sello del silbo de los galos; y contrasta con la cultura refinada de los romanos, que escriben en griego para que sus planes no sean conocidos por el enemigo. Es cierto que en la película este refinamiento se muestra en una situación dramática ficticia, dentro de la trama amorosa secundaria inventada por los guionistas para aderezar tantas secuencias de cine bélico. El mismo detalle de la utilización del griego para las comunicaciones cifradas aparece en la novela de Zarka, pero plasmado en una carta que César dirige a Pompeyo reclamándole más legiones (Zarka 2015: 50). Si alguien se pregunta si esto tiene base en el texto de César, la respuesta es sí. Encontramos un episodio en *De bello Gallico* 5.49 donde se envía una carta en caracteres griegos comunicando órdenes militares. Y en el libro 7 de esa misma obra (*Gall.* 7.3.2) aparecen referencias al silbo con el que se comunican los galos.

Vayamos ahora con el héroe y el bárbaro y veamos en primer lugar la caracterización del bárbaro. En todo relato épico, los héroes se definen en función de sus antagonistas. El de César es, en las Galias, Vercingétorix, jefe de los arvernos, un bárbaro cuyos atributos son la fuerza, la crueldad y la violencia<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> La concepción romana del bárbaro se estructura para Dauge (1981:413-449) en torno a la polaridad *feritas-uanitas* y está constituida por la suma de otros elementos como irracionalidad, caos, *ferocia*, *belli furor* o discordia. Gruen (2011: 141-158) destaca que César, al narrar el enfrentamiento en Alesia con Vercingétorix, sitúa a galos y romanos en un mismo plano respecto al concepto central

En una primera versión, en la aparición inicial del personaje, Vercingétorix está marcado por la fuerza positiva. Este personaje se nos presenta casi al comienzo de la película, en una escena de lucha con un germano.

FOTOGRAMA 5. Espectáculo dentro del espectáculo. Presentación del bárbaro Vercingétorix exhibiendo su fuerza física en una competición ante los soldados. *Julio César, el conquistador de las Galias*, T. Boccia (1962). Véanse minutos 0.06:25-0.09.00.



Como se aprecia en el fotograma reproducido, extraído de la escena de lucha narrada en los minutos 6:25-9:00 de la película, el *peplum* ofrece espectáculo dentro del espectáculo que ya es la película, y así la pantalla se asemeja a un anfiteatro: como allí, se recrean *ludi gladiatorii* (Cano Alonso: 2014). La fuerza es uno de los atributos del futuro líder galo y se presenta inicialmente como un rasgo positivo del personaje, ya que, en ese momento de la acción, cuando todavía Vercingétorix sirve en el ejército romano y no se ha convertido en el caudillo de su pueblo, su extraordinaria potencia física no supone una amenaza para Roma.

Pero si hay un villano prototípico de *peplum* es Vercingétorix y los guionistas nos ofrecen varias escenas para mostrar su crueldad y su odio a los romanos. Una de esas escenas, la que transcurre entre los minutos 34:35 y 35:45 de la película, muestra el ensañamiento del caudillo galo contra el cónsul Q. T. Sabino y recuerda

---

de *virtus*, es decir, mide a los galos con el mismo sistema de valores que a los romanos, no los presenta desde una alienidad incommensurable. Respecto al grado en que los historiadores romanos fueron capaces de valorar a los extranjeros y reflexionar sobre los fallos del imperialismo romano, Adler (2011), aunque no analiza textos de César porque los discursos de los enemigos reproducidos en ellos no aparecen en otras fuentes.

el juramento de Aníbal, archienemigo de Roma, cuyas palabras han quedado en el imaginario colectivo y han servido de base a una secuencia, muy alejada de la fidelidad histórica al texto cesariano, de la que reproducimos este fotograma.

FOTOGRAMA 6. Crueldad del bárbaro Vercingétorix contra el cónsul romano Q. Titurio Sabino y juramento de odio eterno a los romanos por parte de Vercingétorix. *Julio César, el conquistador de las Galias*, T. Boccia (1962). Véanse minutos 0.34:35-0.35:45.



César se refiere en *De bello Gallico* 5.37 a la muerte de Q. Titurio Sabino, uno de sus lugartenientes, víctima, sí, en el campamento de Aduatuca, de una emboscada de Ambiórrix, jefe de los eburones. Pero no hay allí una escena de muerte casi al modo de las películas de indios y un gesto de dignidad del romano. Todo esto parece una invención hollywoodiense, pues está clara en la escena de la muerte de Q. Titurio Sabino la influencia del *western* y sus tópicos.

El tercer rasgo característico del villano es su propensión a la violencia, y se aprecia en varias escenas. Una de ellas representa el castigo cruel infligido a un bellovaco, rehén solicitado a los eduos, y personaje sobre el que el director de la película nos hace fijarnos en una escena anterior. Otra escena refleja la forma en que Vercingétorix trata a Publia, la prisionera romana protegida de Julio César, sin control ante el instinto. Curiosamente a Astrid, reina de los suevos y aliada de los galos en la lucha contra Roma, no la somete, no le aplica más castigo que la infidelidad. Es contra Roma y la romana su comportamiento violento. La violencia de Vecingétorix se aprecia en el siguiente fotograma, perteneciente a la secuencia desarrollada entre los minutos 72 y 74 de la película.

FOTOGRAMA 7. Violencia del bárbaro Vercingétorix contra la romana Publia Julio César, *el conquistador de las Galias*, T. Boccia (1962). Véanse minutos 1.12:00-1.14:20.



En el personaje de Vercingétorix los guionistas han cargado las tintas para presentarlo como un malvado, pero esta representación no tiene base alguna en las fuentes antiguas. Para César Vercingétorix es un enemigo digno, no un villano<sup>11</sup>.

Observemos ahora, por contraste, la caracterización de César como héroe, apoyada en rasgos positivos, como la actividad incansable y la capacidad de empatía.

La actividad incansable del héroe se manifiesta no solo en la guerra, sino también en los momentos de ocio<sup>12</sup>. Por ejemplo, en el fotograma reproducido más abajo, extraído de los minutos 22 al 23 de la película, se ve a César en un dictado simultáneo a tres escribas, para atender tanto a asuntos de estado como personales, incluyendo como parte del dictado, en un guiño de los guionistas al *De bello Gallico*, la cita del famoso inicio de esta obra: «La Galia entera está dividida en tres partes».

En lo tocante a la empatía, la preocupación por sus soldados y la buena relación con ellos, como es propio de un buen general, se aprecia en la secuencia en la que recorre el campo de batalla y conforta a heridos y moribundos, como vemos

<sup>11</sup> Sobre la descripción de Vercingétorix por César, Kremer 1994: 181-191.

<sup>12</sup> La incansable actividad en el terreno bélico y las dotes de mando son visibles en múltiples escenas en las que César da órdenes a sus subordinados, como en las que transcurren durante la batalla de Alesia, representadas entre los minutos 77 y 78 de la película.

en el fotograma reproducido a continuación, extraído de los minutos 84-85 de la película<sup>13</sup>.

FOTOGRAMA 8. Actividad incansable del héroe César, con tiempo para dictar su obra a varios escribas. *Julio César, el conquistador de la Galias*, T. Boccia (1962). Véanse minutos 0.22:00-0.23:15.



FOTOGRAMA 9. Capacidad de empatía del héroe César, que, como buen general, visita a sus soldados heridos. *Julio César, el conquistador de las Galias*, T. Boccia (1962). Véanse los minutos 1.24:00-1.25:00.



<sup>13</sup> También en otras escenas de la película se observa la empatía del héroe: una donde César atiende la súplica de un centurión que le pide que no le licencie (minutos 0.18:44-0.20:45); otras donde se cuenta el paso de los Alpes y cómo trata al pastor que les da cobijo en su cabaña (minutos 0.29:00-0.32:00).

Pero el trato favorable del director de la película hacia el héroe se plasma también, indirectamente, en algunas justificaciones y omisiones. Así podemos decir que existe una «derrota de César con paliativos» al ver el tratamiento muy benévolo y elusivo de la derrota de Gergovia: «Los dioses han traicionado a César», dice Publia para explicar el revés sufrido por los romanos. Por otro lado, para crear cierta tensión que intensifique el buen sabor de la victoria, los guionistas incluyen una escena de César admitiendo la traición de los eduos y sus dificultades en Alesia en una confidencia a Marco Antonio, en el minuto 87 de la película:

«Los eduos nos han traicionado, M. Antonio. Es el final. Tito Acio no llegará a tiempo. Esta noche no hay estrellas, es la noche de mi derrota. Solo Roma puede imponer el respeto de las leyes. Somos el camino hacia el mañana.»

La película insiste sobre la traición de los eduos, punto que se silencia por completo en la obra de Zarka.

Por último, lo que omite una película del género *peplum*, pero sí cuentan la novela de A.M. Zarka y la miniserie televisiva de U. Edel, es la expulsión de Alesia de bocas inútiles, las de niños y mujeres, empujados de la ciudadela hacia las líneas enemigas, pero a los que los romanos no abren la puerta.

Leamos cómo narra A. M. Zarka la expulsión de mujeres y niños galos de Alesia:

«Vercingetórix, tú eres el culpable de nuestra perdición al traernos aquí. ¡Y además pretendes que expulsemos a nuestras mujeres, a nuestros hijos, a nuestros ancianos y a nuestros enfermos!

– Debemos quitarnos todas las bocas inútiles. Sé que os pido un gran sacrificio. Pero es la única solución. Nos quedan muy pocos alimentos y debemos conservarlos para los más fuertes. Y, además, quién sabe, quizá Julio César los haga prisioneros y los alimente.

– Él está decidido a matarnos a todos. Les dejará agonizar ante nuestros ojos.

(...)

El tropel de inválidos avanza dócilmente hacia las líneas enemigas, con la esperanza de escapar del hambre.

– Qué le vamos a hacer –dicen las mujeres– antes la esclavitud que la muerte.

Pero Julio César no quiere esclavos. Quiere vengar su honor pisoteado. Entre las líneas romanas y la ciudadela de Alesia los desgraciados agonizan entre lágrimas e inútiles súplicas. Cuando ya no queda ni un soplo de vida entre este enjambre de enfermos y cuando las últimas provisiones se han agotado, Vercingetórix convoca a lo que queda de sus tropas.

– Os pido disculpas, hermanos. Voy a entregarme. Así podréis salvar la vida» (Zarka 2015:76-77).

Para ver en la pantalla esta escena, inconcebible dentro del género *peplum* por el descrédito que supondría para el héroe, debemos contemplar los cuatro primeros minutos de la segunda parte de la miniserie *Julio César*, de U. Edel (2002), de la que reproducimos un fotograma.

FOTOGRAMA 10. Expulsión de Alesia. 2ª parte de la miniserie televisiva *Julio César*, U. Edel (2002). Véanse minutos 0.00:30-0.04:10.



Sobre este mismo hecho de la expulsión de Alesia César nos ofrece su versión casi al final de *De bello Gallico*, en 7.78.3-5. Según su relato, los galos cercados, tras haber escuchado el discurso de Critognato, que proponía mantenerse con vida comiéndose a los inútiles para la guerra, deciden hacer salir de la fortaleza a aquellos que, por su debilidad o por su edad, no sean aptos para combatir, y así hacer frente a todo antes que aceptar la propuesta de Critognato. Los mandubios, que los habían acogido en la plaza fuerte, fueron obligados a abandonarla, con sus mujeres y sus hijos, y se dirigieron con lágrimas y toda clase de súplicas a las fortificaciones romanas, para que allí los aceptaran como esclavos y los alimentaran. Pero César había colocado guardias en las fortificaciones y tenía prohibido que los acogieran.

César es un héroe en la novela y en el *peplum*; Vercingetórix, un bárbaro en el *peplum* y un héroe en la novela. La ficción cinematográfica y literaria estimula el interés por conocer la versión del propio César sobre los hechos que vivió.

## 5. FINAL

Hemos partido de un axioma: en la inagotable capacidad significativa de los textos clásicos radica su resiliencia, la cualidad intrínseca que los hace resistentes incluso a su propia representación en productos de serie B o en obras de cultura

popular. Y, mediante el análisis de las relaciones entre la representación de César en la ficción literaria y en la cinematográfica en obras de ese tipo, perseguimos un objetivo último: excitar la *libido legendi*, para conseguir una lectura comprensiva inicial que sirva de estímulo a una lectura intensiva posterior de los textos latinos, para volver, una vez más, al latín de César.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, E. (2011) *Valorizing the Barbarians: Enemy Speeches in Roman Historiography*, Austin, University of Texas Press.
- ÁLVAREZ GUTIÉRREZ, A. (1991) «Cómo ver una película de romanos», en F. R. Adrados (ed.) *Didáctica de las humanidades clásicas*, Madrid, Ed. Clásicas, 235-240.
- BAS, J. (2002) *Glabro, legionario de Roma*, Madrid, Anaya.
- BULLER, J. L. (1992) *Historical films in the Latin classroom*, Oxford-Ohio, Miami University.
- CANO ALONSO, P. L. (2014) *Cine de Romanos. Apuntes sobre la tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- COLOMER, T. (2010) *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*, Madrid, Síntesis.
- DAUGE, Y. A. (1981) *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles, Latomus.
- DUPLÁ, A. (2015) «A César lo que es de César y al cine lo que es del cine», en O. Lapeña Marchena y M. D. Pérez Murillo (eds.) *El poder a través de la representación fílmica*, París, Université Paris-Sud, 81-101.
- DUPLÁ, A.-Iriarte, A. (eds.) (1990) *El cine y el mundo antiguo*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. (1989) *Cine e historia en el aula*, Madrid, Akal.
- FREDIANI, A. (2022) *La sombra de Julio César*, Barcelona, Espasa.
- GARCÉS, M. (2019) *Humanidades en acción*, Barcelona, Rayo Verde.
- GARCÉS, M. (2020) *Escuela de aprendices*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA GUAL, C. (1990) «Romanticismo e ideología en las adaptaciones cinematográficas de la novela histórica», en A. Duplá-A. Iriarte (eds.) *El cine y el mundo antiguo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 67-88.
- GARCÍA GUAL, C. (1995) «Dramas de toga y películas de *peplum*» en C. GARCÍA GUAL, *La Antigüedad novelada*, Barcelona, Anagrama, 201-207.
- GARCÍA GUAL, C. (2017) *La luz de los lejanos faros. Una defensa apasionada de las humanidades*, Barcelona, Ariel.
- GRAU CODINA, F. (2012) «Canon de autores clásicos y enseñanza del latín», *Minerva* 25, 49-79.
- GRUEN, E. S. (2011) *Rethinking the Other in Aniquity*, Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- HUESO MONTÓN, A. L. (1988) «El mundo clásico en el cine histórico (aproximación historiográfica al *peplum*)», *Cuadernos cinematográficos* 6, 75-85.

- IBÁÑEZ FANÉS, J. (2016) *El reverso de la historia. Apuntes sobre las humanidades en tiempo de crisis*, Madrid, Calambur.
- IBARROLA, B. (2015) *Aprendizaje emocionante. Neurociencia para el aula*, Madrid, SM.
- KREMER, B. (1994) *Das Bild der Kelten bis in Augusteische Zeit*, Stuttgart, Franz Steiner.
- LILLO REDONET, F. (1994) *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid, Ed. Clásicas.
- LILLO REDONET, F. (2011) *Gladiadores. Mito y realidad*, Madrid, Evohé.
- LLEDÓ, E. (2018) *Sobre la educación. La necesidad de la Literatura y la vigencia de la Filosofía*, Barcelona, Taurus.
- LLOVET, J. (2011) *Adiós a la universidad. El eclipse de las humanidades*, Barcelona, Galaxia Guttenberg/Círculo.
- MORA, F. (2014) *Neuroeducación*, Madrid, Alianza.
- MORA, F. (2020) *Neuroeducación y lectura*, Madrid, Alianza.
- MORA, V. L. (2012) *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral.
- MORENO HERNÁNDEZ, A. (COORD.) (2009) *Julio César: textos, contextos y recepción. De la Roma clásica al mundo actual*, Madrid, UNED Estudios.
- MORENO CASTILLO, R. (2008) *De la buena y la mala educación. Reflexiones sobre la crisis de la enseñanza*, Madrid, Libros del Lince.
- MORENO CASTILLO, R. (2019) *Los griegos y nosotros. De cómo el desprecio por la Antigüedad destruye la educación*, Madrid, Fórcola.
- NOVILLO, M. A. (2020) «La imagen de Cayo Julio César en el cine», *Cadmo: revista de historia antigua* 29, 35-50.
- NUSSBAUM, M. C. (2010) *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las Humanidades*, Buenos Aires, Katz Editores.
- ORDINE, N. (2013) *La utilidad de lo inútil. Un Manifiesto*, Barcelona, Acantilado.
- POSTEGUILLO, S. (2020) *Roma soy yo: La verdadera historia de Julio César*, Barcelona, Ediciones B.
- PRIETO ARCINIEGA, A. (2000) *La Antigüedad filmada*, Madrid, Ed. Clásicas.
- QUIROGA PUERTAS, A. (2016) «Recuperándonos de la depresión: algunas propuestas para nuevos horizontes educativos», *Estudios Clásicos* 149, 135-150.
- RUIZ MARTÍN, H. (2020) *¿Cómo aprendemos? Una aproximación científica al aprendizaje y la enseñanza*, Barcelona, Graó.
- SIARRI, N. (1985) «Jules César au cinéma», en R. Chevalier (ed.) *Presence de César. Hommage a M. Rambaud*, Caesarodunum XXbis, Paris, Les Belles Lettres, 483-507.
- SOUTHER, P. (2022) *Julio César*, Madrid, Desperta Ferro Ediciones.
- VLACHOPOULOS, D. (2009) «La influencia de las nuevas tecnologías en el cambio de la cultura docente de los estudios clásicos», *Agora* 11, 219-229.
- WYKE, M. (2009) «A Twenty-First-Century Caesar», en M. GRIFFIN (ed.) *A Companion to Julius Caesar*, Oxford, Wiley-Blackwell, 441-455.
- ZARKA, A. M. (2015) *Julio César y la guerra de las Galias. Una lectura con juegos para descubrir a los clásicos*, Madrid, Akal.

## REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

<https://www.filmaffinity.com/es/film336548.html>.

<https://www.filmaffinity.com/es/film869379.html>.

<https://www.filmaffinity.com/es/film911492.html>.

## ANEXO

## REFERENCIAS DE LOS TEXTOS LATINOS MENCIONADOS

CAES. *Gall.* 5.37. Muerte de Q. Titurio Sabino, víctima, de una emboscada de los eburones.

CAES. *Gall.* 5.49. Carta en caracteres griegos comunicando órdenes militares.

CAES. *Gall.* 7.3.2. Silbido de los galos para comunicarse.

CAES. *Gall.* 7.78. Expulsión de Alesia.

SVET. *Iul.* 7.1. Cuestura de César en Hispania y visita a Cádiz.

SVET. *Iul.* 9.1, 10.2. Fabulosos juegos ofrecidos por el edil César en el 65 a. C.



LA CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA.  
EL FIN DE CÉSAR, SU ADAPTACIÓN  
FÍLMICO-LITERARIA Y SUS FUENTES

*Chronicle of a Death Foretold. Caesar's Murder,  
its Sources and its Filmic and Literary Adaptations*

ISABEL MORENO FERRERO  
*Universidad de Salamanca*  
ismo@usal.es

RESUMEN

El asesinato de César, un acontecimiento anticipado por muchos y muy famosos presagios, que la pantalla ha mantenido en todas sus versiones, continúa siendo analizado, revisado y comentado gracias a nuevos estudios que amplían su conocimiento. En este trabajo pretendemos ofrecer un repaso del crimen, respondiendo a diversas coordenadas sustanciales para ayudar a los espectadores de las cuatro proyecciones seleccionadas a entender el fondo de un proceso que supera, con mucho, el simple asesinato de un hombre, en tanto César era un político y un símbolo. Se podrá de relieve el análisis del poder, tal como lo enfocan los films, además de cómo lo vieron las fuentes antiguas (Apiano, Dión Casio, Suetonio, Plutarco, entre otros) y cómo lo interpretaron esos lectores modernos que fueron los guionistas y directores de Hollywood y, a través de ellos, los espectadores. La finalidad última es la de facilitar la comprensión del proceso tal y como lo entendieron aquellos films clásicos, con la serie de datos que rodean y envuelven los últimos momentos del personaje; e incitar a una nueva lectura de los textos antiguos a partir de estas obras filmicas.

*Palabras clave:* Historia y biografía; César; Apiano y Dión Casio; Suetonio; Plutarco.

ABSTRACT

The assassination of Caesar, an event anticipated by many and very famous omens, which the screen has maintained in all its versions, continues to be analyzed, reviewed, and commented on thanks to new studies that expand our knowledge of it. In this paper I aim to offer a review of the crime, addressing several substantial issues to help viewers of the four selected films to understand the background of a process that goes far beyond the sim-

ple assassination of a man, insofar as Caesar was a politician and a symbol. It will emphasize the analysis of power as the films approach it, as well as how it was seen by ancient sources (Appian, Dio Cassius, Suetonius, Plutarch, among others) and how it was interpreted by those modern readers who were the screenwriters and directors of Hollywood and, through them, the audiences. My aim is to facilitate the comprehension of the process as it was understood by those classical films, with the series of facts that surround and envelop the character's last moments; and to encourage a new reading of the ancient texts based on these filmic productions.

*Keywords:* History and Biography; Caesar; Appian; Dio Cassius; Suetonius; Plutarch.

## INTRODUCCIÓN

LA MUERTE DE CÉSAR es uno de los hitos históricos más conocidos, citados y comentados de la historia de Roma. El hecho en sí, con sus razones de distinto tenor y valor, las intervenciones particulares de sus actores, las famosas, y hoy reinterpretadas, palabras del dictador al morir<sup>1</sup>, las circunstancias inmediatamente posteriores del evento, el destino de sus asesinos, y la fortuna o desgracias de sus destacados vengadores, siguen interesando al público que los oye, o los ve o lee, siempre «con» (y «por») razones distintas. El tiempo transcurrido y el devenir histórico con sus vaivenes políticos no sólo no han mermado el interés por las razones y circunstancias en que se produjo el magnicidio, sino que, por el contrario, han permitido revivir su vigencia; en estos momentos de incertidumbre político-militar las comparaciones –siempre odiosas–, elevan, una vez más, el debate sobre la realidad de lo que sucedió, o pudo suceder, o creemos que sucedió en la Curia del teatro de Pompeyo, a partir de las informaciones de las fuentes, no siempre coincidentes; y la adaptación que estas hicieron en el pasado y han permitido ahora hacer en un presente más o menos próximo a narradores<sup>2</sup>, dramaturgos o directores cinematográficos, siguen ofreciendo material de reflexión en

<sup>1</sup> Sobre ello, cf. infra II B; y especialmente, Ziogas, 2016: 134-153. El investigador apunta la primera mención de la famosa cuestión –en la tragedia de Shakespeare sobre Ricardo, Duque de York (1595)–, utilizada para subrayar la profunda decepción de César por la deslealtad de Bruto. De las dos versiones que Suetonio transmite, muere sin decir nada, o tras pronunciar esta queja, Ziogas comenta que esta última, la menos popular en las fuentes –Dión Casio parece un tanto escéptico y lo atribuye a gente anónima–, es la que se convirtió en famosa gracias al dramaturgo inglés que destacaba así a un César sorprendido frente a un Bruto hasta ahora ambivalente (135).

<sup>2</sup> El inicio de la obra de Santiago Posteguillo sobre César (6 vol.), *Roma soy yo*, acaba de hacer su aparición en el mercado (2022); el personaje aparece desde niño, con otro niño que lo ayuda en una pelea, Tito Labieno, y, a través de comentarios, relatos y vueltas atrás en la historia (el desarrollo de la batalla de Mario contra los teutones de Maroboduo), se plantea su educación –el tema de la aparente cobardía que Mario le explica es fundamental–, y se desarrolla el proceso contra Dolabela en la basílica Sempronia, que se cierra (sustancialmente) con el (brillante y largo) discurso del dictador, y la muerte del viejo senador ahogado en el Tíber (670).

todos los niveles posibles: ya sea la elevada filosofía de la historia, con su reflexión sobre las razones y la justicia, idoneidad o permisividad, o no, del magnicidio; o la simple realidad o no de cierto detalle sobre el que las fuentes no parecen encajar: ¿Dónde y cómo clavó el puñal Casca, que fue el primero en herir a la víctima: en el cuello o en el hombro?<sup>3</sup>. O la hoy más clarificada cuestión de a qué hora murió el dictador<sup>4</sup>. Aspectos menos trascendentes que los que se dirimen en el fondo de los dos famosos discursos que dominan el texto de Shakespeare. De hecho, se ha aducido que, en determinadas representaciones (en esa obra teatral y en la primera versión cinematográfica de Joseph L. Manckiewicz, de 1953), lo sustancial, más que la muerte en sí son estas dos alocuciones que, a modo de pilares de la obra, plantean las dos contrapuestas visiones del asesinato<sup>5</sup>: la de Bruto, explicando sus razones políticas —«*lo maté no porque amase menos a César, sino porque amaba más a Roma*»<sup>6</sup>—; y el de Antonio, «defendiendo el honor de César, denunciando el injusto

<sup>3</sup> Sobre la cuestión (Plut., César, 66.7; y Bruto 17.3), Pelling, 2011; un libro que, según Brad L. Cook (2012), should be subtitled «*A Companion to the Study of Caesar*»; esencial «to everyone whose reading and research, especially historical, touch upon Caesar, upon his age, or upon any source on Caesar». En opinión de W. Jeffrey Tatum (2013, 339-40), la obra de Pelling eleva nuestro conocimiento de la vida de César y del propio César. Para los detalles, en sí, que ofrecen contradicciones notables y diferente reflejo fílmico, cf. infra (II B).

<sup>4</sup> Sobre ella, Ramsay, 2008, 351-63; e infra pg. 279, n. 168.

<sup>5</sup> Así M. Marín Vera (1953), que, lamentablemente, no analiza en profundidad la cuestión, más allá de trasladar al público la reflexión esencial del valor de una vida humana frente al bien común. Tampoco es fácil coincidir con su juicio sobre el de M. Antonio («... sin duda contiene un peso moral más profundo que el de Bruto, el cual se centra en los aspectos políticos ajenos a la *plebe*»). No es su juicio, el de los ciudadanos (la plebe o la masa) a los que el gran demagogo manipula sin piedad, quien define la moralidad ética del orador (Antonio) y del asesinato (César), el que importa; sino el del espectador a quien se dirige Bruto, de modo mucho más racional que su oponente y mucho más complejo: ¿es justo el tiranicidio? Como su parlamento plantea: «¿Preferiríais que César viviera y morir todos esclavos a que César esté muerto y vivir todos libres?». El patriota, partidario de la libertad, susceptible de correr voluntariamente la misma suerte que acaba de infligir a su «amado» César, lo cual sucederá pocos meses después, concluye que, puesto que no puede haber nadie tan vil que prefiera ser esclavo a hombre libre, sólo ése, el único hipotéticamente ofendido, tendría derecho a enojarse con él. Es mucho más fácil que los oyentes populares se sumen a las opiniones demagógicas de Antonio, como evidencia sin palabras, en una muy sobria, pero brillante gesticulación, M. Antonio (el actor principal, Marlon Brando), al abandonar el podio desde el que se ha dirigido al *populus*, que entiendan y reflexionen sobre el dilema moral que planteaba Bruto. Para un mejor análisis de ambos fragmentos, Alonso et al. (2008: 126-7); Bruto se esfuerza en demostrar la ambición de César, y Antonio en desmontarla, utilizando como arma principal, la ironía: los «hombres de honor lo mataron», y la incitación a la sublevación, pretendiendo controlarla.

<sup>6</sup> La frase evoca una de las cuatro razones que Apiano da (II 112), para explicar la acción de Bruto: era un desagradecido, sentía vergüenza por la acción de su madre Servilia, amaba en demasía la libertad y honraba a su patria por encima de todo, o se vio impulsado a actuar por su herencia del Bruto de la época monárquica.

magnicidio», y blandiendo el testamento, que, en puridad, debería haber sido abierto meses más tarde<sup>7</sup>, para conmover al pueblo, apelando a sus emociones más primarias e inmediatas<sup>8</sup>. Pero es indudable que, incluso aceptando tal posibilidad, el examen de ambas alocuciones, como el de ellas mismas, tiene un punto de referencia determinado que, de un modo u otro, es el motor de la reflexión: el propio asesinato; o la propia «ejecución».

En este capítulo, nuestra intención es abordar algunos de los textos que ofrecen la información básica de tales recreaciones, analizar sus planteamientos personales e históricos, indagar y razonar sus diferencias, y apuntar su riqueza expresiva junto con el valor de cada interpretación; una simple, pero esencial, razón para la cantidad de versiones a las que las diferentes frases que nos han llegado sobre el tiranicidio han dado lugar. En puridad, ninguno de los relatos elegidos por su valor como fuentes principales, destaca por su configuración retórica. No son ni discursos ciceronianos (ni shakespearianos), ni obras históricas, de sólida base formal, como las de Salustio, Livio y Tácito, o Amiano —éste, más oscuro aún en su barroquismo fúnebre que su predecesor y maestro del s. II—, cuya configuración y aderezo deben mucho a esa orquestación dominada por la elocuencia argumentativa y la oratoria expresiva. Los textos, especialmente los biográficos, no serán piezas maestras, como las de estos historiadores. Pero todos demuestran la capacidad elocutiva, sugerente y sugestiva de sus autores, y ofrecen una muy buena proyección del hecho, permitiendo descubrir tras ello los intereses propios de cada uno; sin necesidad de acudir a una exuberancia expresiva, exagerada y muchas veces poco productiva, que busca obtener una rentabilidad emocional a corto plazo, todos cuidan sus estructuras, especialmente Suetonio<sup>9</sup>, para dejar modelado un mensaje específico. Aquí el tema y su ambientación son suficientes para conseguir un impacto sensible, inmediato y eterno, con los dos elementos básicos con los que trabaja el biógrafo: su selección informativa, la *inventio*; esto es, los materiales escrutados, encontrados, y cuidadosamente seleccionados, en un peculiar y específico resumen (cada cual hará el suyo); y su *dispositio*, de cara, casi siempre, a obtener la mayor impresividad posible en la mente de sus lectores, como iremos demostrando. Incluso dentro de su apa-

<sup>7</sup> Suetonio (83.1) informa de su contenido con bastantes detalles, y de su lectura en casa de Antonio, y a petición de su suegro L.C. Pisón. Apiano, más breve (II 143), enfatiza el orden del pueblo de que se leyera de inmediato, después de la forzada reconciliación de los cónsules y los conjurados, y del elogio de Cicerón que transmite Dión (44.23-33). Para Plutarco, y otras informaciones sobre su contenido, cf. *infra*, n. 142.

<sup>8</sup> El legado económico para cada ciudadano (cf. *infra*, n. 141) y, para el conjunto, sus jardines.

<sup>9</sup> No porque Plutarco no ofrezca valores especiales como Pelling mostraba (*supra*, n. 3), sino porque su orquestación peripatética presenta un esquema más lineal, secuenciado y cronológico, que no permite ver el impacto tan determinante que el suetoniano ofrece en esta vida, sobre todo en su parte final, que gestiona con una retórica muy sutil y elaborada (*infra*, pgs. 252-270).

rente distanciamiento, porque la narrativa biográfica suetoniana, aparentemente aséptica, es un buen ejercicio de manipulación informativa y un brillante ejemplo de la efectividad de las fórmulas literarias más sencillas, pero no por eso más neutras, del arsenal histórico. En cualquier caso, todos buscan ofrecer un producto cuidado que ayude a comprender la que ellos ofrecen como realidad ocurrida.

Para entender adecuadamente el proceso y recoger el material explicativo en una selección ilustrativa hemos partido, en primer lugar, de los dos biógrafos del s. II d.C., parejos y antitéticos, el griego Plutarco y el latino Suetonio; y de dos sólidos historiadores del mismo siglo, Dión Casio y Apiano.

El primero es la base en sus *Vidas Paralelas* del drama de Shakespeare que recrea tras la cámara Joseph Leo Manckiewicz (1953), quien, bajo el prisma de un teatro filmado que deja en un primer plano la fuerza del texto (de la palabra<sup>10</sup>) y la labor de los actores, consigue con un sentido profundo de la filosofía, la historia y la representación, la que quizá es la mejor producción sobre el tema dentro del elevado número de adaptaciones, con uno u otro tono, que las obras de análisis (Solomon, Alonso et al.; R. de España; ), que hemos recogido en la Introducción, comentan ampliamente. Con un famoso elenco de extraordinarias figuras de la escena y los estudios del Hollywood dorado de la década de los cincuenta, ajustados en su *actio* escenográfica a unos decorados muy simbólicos, aunque poco cinematográficos, el director mantiene con esa mínima expresión tramoyística –apenas rota en la parte final del film cuando se recrea Filipos y las muertes de los conjurados–, el tono escénico del original de Shakespeare, potenciándolo, mientras parte de una caracterización sustancialmente ética de Bruto, más protagonista, en realidad, que el propio César. De hecho, si al biógrafo griego le interesa poco la descripción física, como la muy fisiognómica que dará de éste Suetonio (cap. 45; cf. infra, n. 43), y por eso no se detiene en ella, el dramaturgo inglés y el director americano se han confabulado para elevar el tono de la tragedia épico-moral de su principal personaje, Bruto, con su contrapartida, Casio<sup>11</sup>, y su antítesis con la figura del sinuoso

<sup>10</sup> Que él era un maestro en el arte del lenguaje ya lo pusieron de relieve Tavernier y Coursodon, en su amplio estudio sobre los 50 años de cine norteamericano: «se sirve de la palabra como de un instrumento dramático. Sus personajes utilizan el lenguaje para desafiarse, enfrentarse, aniquilarse, persuadir al enemigo o tenderle una trampa» (2010: vol. II, 790). La unión con el autor inglés es perfecta, pero eso no quita su capacidad de recreación fílmica en las escenas de interiores, en especial ésta del asesinato (las exteriores de la batalla no aportan nada al resultado del film ni acrecen su genio; pero las que juegan con los actores en esa última parte del film siguen en su línea dramática de la mejor composición teatral. Como ilustración pueden verse las figuras del Apéndice fotográfico. La referencia al film a partir de este momento será Sh.-M.

<sup>11</sup> Sobre la figura de éste, un excepcional Sir J. Gielgud, que luego, en la versión de Stuart Burge, con Ch. Heston como Antonio (1970), haría de César, puede verse el resumen que hacen de sus fórmulas de captación de Bruto, Alonso et al. (2008: 114-117). Primero se denigra la figura de César,

M. Antonio, con el dictador como centro y motor último de la acción; de ahí que las tres principales notas con las que individualiza a la figura central de su biografía estén enfocadas a sus cualidades y al valor estructural de su desarrollo en el relato (17)<sup>12</sup>, no a sus características personales que pudieran o no compararse con los bustos que nos han llegado, como ocurre en el caso de su paralelo Suetonio. En consecuencia, el sólido cineasta, que había sido un gran guionista y sabía de memoria el texto original inglés en el que se estaba basando, apostó por un producto reflexivo, muy congruente con el mensaje que pretendía destacar –como al propio Plutarco, más que el propio *ethos* del protagonista, lo que le llamaba la atención y pretendía enfatizar era su propia grandeza (IMAGEN 1)–, pero sin pretensiones de verosimilitud en la ambientación fílmica; hay apenas un esbozo de túnicas y tocados; y otro tanto en la ambientación escénica, salvo en toques puntuales, como la salida de los conjurados de la sala con la influencia de Gêrome al fondo (cf. pgs. 265; 320 y 325). Manckiewicz está muy poco interesado en las reconstrucciones arquitectónicas, salvo las sustanciales; y, en cambio, se apoya mucho fílmicamente en el juego de las estatuas –así comienza la secuencia inicial, con el busto de César sobre una fuente de la que mana un poco de agua, coronada de guirnaldas con flores blancas (IMAGEN 2)–. Por lo demás, el biógrafo griego y esta biografía en concreto tienen la ventaja de que sus acotaciones pueden completarse con referencias de las demás vidas de los principales implicados: la de M. Antonio (MA)<sup>13</sup> y

---

luego, con la manipulación del lenguaje, se consigue que Bruto crea que está a la misma altura que el dictador, y, cómo no, con la evocación de sus antepasados como útil y justificativo precedente, Casio acaba convenciéndolo. El conflicto interno de corte griego (trágico), la antítesis, bien personal (fidelidad a César) / bien público (sumarse a la conjura), está bien resumido (116).

<sup>12</sup> La primera (a), que, siendo muy capaz de soportar la fatiga física, era de complexión delgada y carnes blancas y delicadas, lo cual, por semejanza, parece anticipar esa opinión suya, utilizada a modo de *omen* específico, recomendando prescindir de los delgados y pálidos, como era Casio, de los que no se fiaba (62.5-10), frente a los gordos y de mucho cabello (cf. *infra*, n. 193 y 223). Su caracterización (cf. *infra*, n. 43) encaja más con el prototipo de J. Sisto de U.E., que con las incorporaciones de los actores de *Roma* o Sh.-M. (cf. *infra*, n. 26). La segunda (b), su epilepsia, que apareció por primera vez en Córdoba (Cés. 17.2), con los dolores de cabeza; molestias todas que no utilizaba como justificación para una debilidad que no convenía a su carácter, haciendo que su cuerpo permaneciese inaccesible a sus problemas. Los viajes, las caminatas –el correr a caballo a lo que se acostumbró desde niño enlaza con ese alazán maravilloso que, según Suetonio, tenía pies casi humanos (61), y las pezuñas como si fueran dedos–, y la rapidez adquirida en aquellas cabalgadas, sirven para su prodigiosa previsión bélica. Y la tercera (c), el sueño, al que dedicaba poco tiempo, aprovechando para satisfacerlo sus desplazamientos en litera o carruaje. Es, como el propio biógrafo concluye, una forma de convertir el descanso en acción.

<sup>13</sup> Gestos como el de presentar al pueblo el manto de César –convertido en la toga, que en la escena de la muerte quedará extendida circundando su cuerpo, en el film de U.E.– con los agujeros de las cuchilladas, que concluye con la quema por el pueblo del cuerpo del dictador, se precisan en esta vida (MA 14.7), y no en la de César, aunque en ambas se concluye el episodio con la locura de la masa utilizando tizones de la hoguera para incendiar la casa de los conjurados (Cés. 68.1; MA 14.8); una escena que todos los films, salvo el de U.E., sugieren claramente, ligándolo al discurso del cónsul.

Casio; incluso la de Pompeyo; pero, sobre todo, la de Bruto (Br.): es ahí donde se relata la muerte de su compañero, que, al parecer, utilizó a uno de sus libertos para cumplir su destino, un tal Píndaro al que tenía reservado para tal contingencia: tras cubrirse la cabeza con el manto, dejó el cuello al descubierto para facilitar la acción del acero (43.8)<sup>14</sup> (IMAGEN 24). Ventaja de la que carece su contrapunto, Suetonio<sup>15</sup>, alguna de cuyas notas fundamentales, dentro de su bien conocido esquema general *per species* (Aug. 9.1<sup>16</sup>), en un relato muy revalorizado hoy<sup>17</sup>,

<sup>14</sup> La duda es si este suicidio asistido no fue tal, y fue Píndaro, el antiguo esclavo manumitido (sobre él, Val. Máx. 6.8.4), que desapareció para siempre de la escena tras la muerte del tiranicida, el que actuó drásticamente; queda en el aire la incertidumbre de si la ejecución había sido buscada y ordenada por él o no (Br. 43.8). Por lo demás, el movimiento es el mismo que, según Plutarco (60.4), hizo César, tras abandonar la sesión del Senado en la que le habían sido concedidos tan desmesurados honores; «reflexionando», dijo en voz alta a sus amigos, «mientras retiraba la ropa del cuello, que estaba preparado para ofrecerlo al que quisiera»; el comentario se incluye también en la vida de Antonio (12.6), pero en una circunstancia diferente. Para su actitud en el momento de la muerte, y el paralelo con Pompeyo, infra n. 307-310.

<sup>15</sup> Bradley (1985: 260), en lo que resumió como el «redescubrimiento de Suetonio» —a propósito de los volúmenes de B. Baldwin (1983) y A. Wallace-Hadrill (1984)—, recoge bien las diferencias entre ambos que éste resumía así: aquél «*narrates and ruminates where Suetonius lists, analyses, informs*» (1984: 69). En otro punto (*ib.*, 259), completando la perspectiva, se apunta su idea de que el biógrafo escribió un tipo de literatura «no histórica».

<sup>16</sup> ... *neque per tempora, sed per species*... El tema de la génesis, formas y combinaciones del género, importante y muy discutido, es demasiado complejo para entrar en él; tampoco podemos recoger la amplia bibliografía que lo estudia. A título de síntesis, seleccionamos algún título señero: la clásica obra de F. Leo (1965 = 1901), hoy ya muy matizada; y la muy reeditada de A. Momigliano (1972); y a modo de resumen y panorama general, G. Arrighetti (1966). La revolucionaria, en su momento, de W. Steidle, sobre Suetonio (1963); y algunas muy clásicas, como la de E. Cizek, (1977), que pone a Tácito como inspirador histórico-estilístico del biógrafo (cap. I). Es posible que las notas dramáticas que nosotros vamos a poner de relieve le deban algo, en efecto. El estudio trabaja también con la disposición de la materia (cap. II): para él, el *per species* no anula el valor de la cronología—, a todo lo cual se suma otra serie de oposiciones internas: *summatim-singillatim / virtutes-vitia / vita publica-privata / climax-anticlimax*. Puede añadirse la de J. Gasco (1984), y Gugel-Vretska (1977); y las citadas en la nota anterior. Más reciente, la de McGing, Br. – Mossman, J. (2006). Fundamental, el *Oxford Handbook of Ancient Biography* (2020), que, curiosamente, no incluye capítulo específico para la *Historia Augusta*. Conviene no olvidar, por su enfoque y novedades, la muy interesante de T. Hägg (2012), que no estudia el género biográfico como tal —ni su génesis—, sino «el arte de la biografía» (IX): estructuras, tópicos literarios, esquemas retóricos, medios de caracterización, y temas tan actuales como la ficción e historicidad, la verdad y la imaginación creativa, o el contraste de la narración y el retrato, etc. Para quien desee un panorama de la obra sin entrar en su lectura, pueden verse dos distintas, pero muy ilustrativas, reseñas: T. Dorandi, en *Mnemosyne* 66, 2013, 880-4; y J. Beneker, *The Class. Review*, 63.2, 2013, 354-6.

<sup>17</sup> Para un reciente y ponderativo análisis de su contribución, cf. el juicio de Tristan Power (2021), que, tras enfatizar su cuidadoso trabajo de investigación previo, concluye: «*I present a re-evaluation of Suetonius as a sophisticated and engaging biographer who often evokes poetry to underscore his moralistic points, rather than simply the derivative, unoriginal reporter of his sources that he was once*

recogeremos a continuación. Y, a modo de complemento, aun sin explotar toda su información, hemos incluido algún que otro pormenor de la *Vida de Augusto* de Nicolás de Damasco, cuyo detallado relato, en especial en los momentos posteriores al asesinato, requiere señalada atención<sup>18</sup>. Pero, *stricto sensu*, estas escenas escapan del tema principal de nuestro comentario.

Como era necesario, la faceta biográfica se completa con la perspectiva informativa de los dos grandes historiadores griegos de época imperial, Apiano y Dión Casio, sólidos narradores ambos, los dos ligados, de un modo u otro a la administración imperial, y, especialmente el segundo, a alguno de sus emperadores (A. Pío<sup>19</sup> / Alejandro Severo<sup>20</sup>); y muy capaces por ello, y por su lógica inteligencia, de ofrecer juicios clarificadores sobre la proyección del magnicidio en su propia época; ellos amplían el enfoque, con más perspectiva temporal y temática en su secuencia narrativa, ofreciendo mayor profundidad de análisis en sus reflexiones o apuntes, además de otros muchos datos de crucial información para completar el panorama. Dión, privilegiado testigo crítico de algunos trágicos acontecimientos del reinado de Cómodo (72.4; y 20), y otros príncipes<sup>21</sup>, aporta algunos hechos e interpretaciones importantes, que redondean la información<sup>22</sup>, como el análisis del título de *impera-*

---

*thought.*» (pg. ix, Pref.), citado por Dennis Pausch (Dresde; BMWR 2022.02.34, n. 4). Además, cf. *supra*, ns. 15-16.

<sup>18</sup> Su fragmento, de gran calado psicológico, ofrece un buen análisis de las causas de fondo de los conjurados (XIX 59-60), después de la benevolencia y falta de rencor de César tras su victoria, y pese a haberlos atendido irrefragablemente en todo (62; cf. *infra* texto, pg. 320, y n. 301).

<sup>19</sup> Después de su trabajo como funcionario en Egipto, pudo llegar a ser *procurator fisci* con él.

<sup>20</sup> Con él, punto final de su obra, fue cónsul ordinario Dión por segunda vez en el 229; luego, se retiraría a Nicea para escribirla (235).

<sup>21</sup> D. Plácido resume que, tras su ascenso al Senado en el 190, se basó mucho en sus propias experiencias (2004: 224), juzgando los hechos de modo más comprometido y personal. El reinado de Cómodo le permitió ver el nefasto papel de los soldados en la política; pero igualmente está en contra de las religiones orientales, el populismo (gladiadores), y la crisis estructural que permite que personas de bajo nivel, como Macrino, lleguen al trono (226). De sus 80 libros, íntegros sólo se conservan del 37 al 60; del resto sólo nos han llegado fragmentos, a través del resumen de Xiphilino (36-80); y Zónaras (44-67). Para su juicio específico sobre César, cf. pg. 230: no justifica el asesinato ya que se comportó como benefactor (48.1.1).

<sup>22</sup> Plutarco también utiliza el tema de la dictadura –pensaban que la monarquía les permitiría respirar de las guerras civiles–, para iniciar, a partir de tal comienzo, la parte final de la vida: los romanos se inclinaron ante su «fortuna» (57.1). Apenas unas líneas antes (56.7), el biógrafo ha comentado el dolor que había producido en Roma la celebración del triunfo, poco alabado por muchos, sobre los derrotados en Munda (Montilla, Córdoba). Aquí no eran precisamente reyes extranjeros los vencidos. En cambio, en los restantes, el lujo y las novedades podían encandilar a la masa. Para una descripción tan detallada como sugerente de los anteriores, cf. la magistral obra, siempre imprescindible, de Carcopino (1968: 474); y para éste, con las razones que le llevaron a celebrarlo, pese a su habitual cuidado al no implicarse contra sus conciudadanos, y sus consecuencias, pgs. 467-9.

tor (43.44.2-5), que se le dio a él (César), por primera vez, como algo propio y sin seguir la antigua costumbre, muy bien ilustrada por Livio. Y reflexiones como que, declararlo dictador de por vida (primero lo había sido por un año; luego por diez), era una encubierta tiranía –independencia en el mando y perpetuidad; las notas del poder absoluto–, definiendo así un sistema político que iba a perpetuarse durante varios siglos, contribuyen a evidenciar un proceso que, en los momentos en que ocurría la acción, podía no haberse advertido con claridad. César podía ser consciente de los riesgos de su juego político; pero su necesidad de controlar la maquinaria del estado (legislación y nombramientos), aunque llevara aparejada la ostentación del poder ejecutivo y eso supusiera un conflicto, parecía imponerse a la moderación. A otros detalles, más visuales y llamativos, alguno de los cuales ilustra bien el grave error que supusieron las adulaciones extemporáneas, volveremos luego<sup>23</sup>.

Por lo que respecta al funcionario egipcio que fue Apiano, su relato, no exento de algún desliz o inexactitud, con una falta notable de interés por la cronología, pero con una visión objetiva y rigurosa en general muy destacable, ofrece una muy cuidadosa relación de datos y comentarios que contribuyen a configurar, si no una historia filosófica del período, sí una reflexión profunda de las razones humanas y políticas que movieron los intereses de los implicados. Su contribución para entender el trasfondo del problema es indudablemente valiosa.

Y, por último, a modo de complemento sustancial, en la línea que trataremos de revisar –las razones del magnicidio–, pero antes de abordar las peculiaridades de los principales textos y su reflejo en las cintas, hemos elegido el análisis de dos epitomadores de la época imperial, al inicio y final de la etapa, para ver la fijación y evolución de los parámetros que utilizan; cómo se vio la figura del dictador y con qué códigos y líneas se analizó su muerte. En el caso del primero, se trata de Veleyo Patérculo (a), para resumir la primera impresión transmitida por un autor romano ligado en cierto modo al poder, y la proyección de la figura del dictador y el crimen político poco después de su realización. En el de Eutropio (b), *magister memoriae* de Valente al que dedicó su *Breviario*, cónsul con Valentiniano II en el 387, y *vir clarissimus*, el interés radica en encontrar definidos los principales elementos de su simplificado juicio al cabo de los siglos de gobierno absoluto imperial. Las obras de estos –al comienzo y en las últimas décadas de los siglos I y IV, respectivamente–, permiten advertir con facilidad las distintas perspectivas que en tales momentos se proyectaban sobre un hecho todavía bastante próximo (en el primer caso); y sobre un personaje cuya fuerza se dejaba sentir por necesidad sobre una dinastía recién levantada, con un gobernante muy admirado por el narrador (Veleyo). Y, andando

<sup>23</sup> Cf. infra, pg. 241; 249-250; 255-265; 274-5; 290; 310-311; y n. 93-94. Para le *invidia* por las prerrogativas conseguidas, infra, n. 119.

el tiempo, ya avanzado el s. IV, con Eutropio se pretende ver la consolidación o modificación de un perfil al que se juzgaba con los parámetros simplificados de una tradición ya consolidada y los tópicos, ya arrumbados, de un sistema de gobierno cuya vitalidad real ni siquiera se intuía<sup>24</sup>.

En cuanto al objetivo directo del análisis, en sus referencias inmediatas, nuestras observaciones van a concentrarse especialmente en dos de los films que tienen al personaje por protagonista: la ya citada adaptación clásica del *Julio César* de Shakespeare de J. L. Manckiewicz (1953), a la que el paso del tiempo no ha hecho sino revalorizar, con un planteamiento escenográfico reducido a la mínima expresión para potenciar el sobrio tono oral y teatral del autor inglés (Sh.-M.)<sup>25</sup>; y la miniserie monográfica de Uli Edel (2004; U. E., a partir de este momento), con muy buenos guiños a la historia y los textos originales<sup>26</sup>. Y otras dos cintas que utilizan su figura algo más colateralmente:

- a) La colosal *Cleopatra* de Manckiewicz de 1963, famosa por todos los elementos que rodearon su filmación y la riqueza de su puesta en escena —el director se resarcía así de la contención que se había autoimpuesto en la versión de 1953—, que en esta secuencia incluye, además de un brillante ejercicio espectacular, un hábil manejo de la cámara que recuerda en todo momento, modificándola además de evocarla, la versión que el mismo director había he-

<sup>24</sup> De acuerdo con el resumen de Patricia Ruiz del Pozo (2011: 144), la visión que se tenía sobre él en esta etapa, de acuerdo con el análisis de Timothy David Barnes, un muy buen conocedor de la época y sus grandes y problemáticas obras (*HA*, Amiano), era la de «un mero hito cronológico en el paso de la República al Imperio, frente a la condición de símbolo o figura influyente».

<sup>25</sup> En el texto utilizaremos sólo las abreviaturas; para *Roma*, habitualmente el último capítulo de la primera parte (I 12), salvo puntuales referencias.

<sup>26</sup> Es la única que incluye ciertos e importantes datos: además del puñal de Bruto que Porcia ve sacar del arca por la rendija de la puerta (infra, pg. 296 y n. 236), el llanto de éste, antes del conciliábulo de Casio y sus compañeros, preparando en las termas su captación (II 4); o la propia caracterización físico-psicológica del propio protagonista, de aspecto más delgado y débil que los protagonistas de los otros films. Tanto Louis Calhern en la composición de Sh.-M. (cf. IMAGEN 1) como Ciaran Hinds en *Roma* tienen una envergadura superior a la de J. Sisto. U. Edel, que parece tener presente la piel blanca y fina que recogen Plutarco (Cés. 17.2), y Suetonio (45.1: *candido*; infra, n. 43), marca sensiblemente el matiz de su debilidad y el desaliento —los presagios de las víctimas no habían sido buenos—, que, en la vida de Bruto (16.1), Plutarco le atribuye en estos momentos finales (cf. infra, II, ns. 250 y 228; n. 119; e IMAGEN 32). El perfil de César se ha tratado de reconstruir gracias a las técnicas modernas y la habilidad de los especialistas en las distintas áreas. Los bustos de Turín y Arlés, más la compleja obra del museo de Leiden (Rijksmuseum van Oudheden), permiten ver su rostro, desmitificando un tanto su figura. Las numerosas imágenes de la reconstrucción pueden verse en la red, <https://terraeantiquae.com/profiles/blogs/reconstruyen-el-rostro-de-julio-cesar>

Los últimos capítulos de un libro de reciente aparición editado por el responsable de las excavaciones del Foro Julio (J.K. Jacobsen, 2023) y sus colaboradores, ofrecen las más recientes informaciones sobre el tema y sus perspectivas.

cho del drama del autor inglés años atrás (1953; Sh.-M., a partir de ahora). La recreación de la escena del crimen, entrevista entre el humo de los polvos que arroja la adivina egipcia a un recipiente que crepita y eleva su llama, mientras la reina ve los sucesos difusos entre la niebla, antes de desmayarse con la caída definitiva del político, demuestra la creatividad del director, pese a la mutilación de las secuencias sobre el tema del fuego –la productora cortó muchas escenas, entre ellas, como Solomon explica (2002: 87-88), esa relación de la soberana con el culto al fuego y los oráculos, con lo que el resultado, salvo para los muy atentos, no termina de entenderse bien–. En cualquier caso, admira su capacidad de adaptación de alguna de las formas expresivas previas manteniendo claramente el fondo y la habilidad de la intertextualidad fílmica con su obra anterior en la gran escena de la entrada en el Senado y el asesinato. No obstante, las infinitas posibilidades del nuevo tipo de film, que fue la gran superproducción de la época, se advierten en el espléndido análisis del proceso político que subyace tras el ataque de los conjurados, pero que se da en las escenas previas al homicidio, justamente para prepararlo y hacerlo más comprensible y, sobre todo, más dramático<sup>27</sup>. La resolución fílmica, esa acción entrevista a través de la visión enloquecida de la soberana egipcia gracias a la sustancia que la maga vierte en el fuego, suponen una muy original prueba de creatividad e innovación expresiva: la maga es una presencia oscura y ominosa que vaga discretamente por el palacio, siempre dominante pero en un segundo y tenebroso plano, como en la escena previa al nacimiento de Cesarión, mientras César pasea nervioso por la sala dominando el encuadre–. Por lo demás, esa importante escena previa donde César, con la soberana egipcia, Antonio y los dos Brutos, entre otros, analiza la situación política para terminar con la afirmación rotunda del dictador de que, si los senadores le ofrecían el título de rey, iba a aceptarlo, resume el problema, el ideario y la realidad de fondo de la transición del régimen. Alternativamente, su escenografía –un círculo de poder presidido por César y su amante, contrastando con la escena previa del dictador, re-vestido y coronado, con su hijo pequeño que aprende a gobernar según las

<sup>27</sup> Incluso en su puesta en escena es parlante: la figura de César, con su toga «morada» (púrpura, oscura y profunda, con la tonalidad de la mora, no con el fondo grana con el que habitualmente o alterna o se la identifica); la corona, que llevaba el niño (su hijo), y su trono de madera oscura, y con adornos dorados (IMAGEN 30), en el salón de la villa donde se hospedaba Cleopatra, manifiesta perfectamente el carácter de su poder «real» –en el doble sentido del término: el que tenía, gracias a su dictadura, perpetua ya; y el del «rey» que era el que iba a discutirse y a costarle la vida–. Adicionalmente, cabe advertir el cetro de marfil que, rematado con el águila romana, sirve al pequeño para jugar y dar las órdenes, y puede ser un acertado guiño a los elementos distintivos del triunfo como encarnación real.

pautas de su padre, contribuye a evidenciar una información clave para la inteligibilidad del proceso de cambio histórico y sus problemas.

- b) Y, finalmente, la serie *Roma* (2006), de más amplio registro actoral, de mayor proyección histórico-social (I, 2002-4), y más conocida por el gran público por su más reciente estreno y su difusión televisiva, cuya espectacular recreación escénica y la polémica que generaron sus crudas escenas sexuales<sup>28</sup> y militares permite mantener en el recuerdo muchas de las referencias histórico-culturales que evidencian el cuidado de sus guionistas. Su amplia orquestación, sobre todo en la primera parte (I), ofrece un buen examen de la sociedad romana en su conjunto humano, centrado en las principales figuras que actúan de contraste y complemento de los tres protagonistas, Octavio, César y M. Antonio; y en las notables personalidades femeninas, contrapuestas, en las de la alta sociedad (Atia y Servilia; Calpurnia y Porcia); pero, también, en las de la plebe y las esclavas. Y, en su dura visión de la vida diaria y política de una Ciudad corrupta, sin demasiadas concesiones a la mitificación, aporta una vívida pintura de la Roma clásica.

Desde el punto de vista metodológico, en este viaje de ida y vuelta –imagen/texto - texto/imagen– que hemos pretendido ofrecer, nuestro interés esencial radica en la información ajustada a los datos que las fuentes ofrecen; pero, también, en apuntar su capacidad de sugerencia respecto a otros, que los artífices modernos han sabido traducir en unas imágenes susceptibles de impactar y motivar al espectador interesado. Prescindiendo, con muy escasas excepciones, de la crítica puramente cinematográfica, y obviando también todos los detalles que suelen completar la información de productos tan famosos y complejos como esa *Cleopatra* de la FOX (1963), nos hemos dedicado a tratar de recoger algo que los filólogos clásicos pueden detectar y poner de relieve con especial propiedad: la base y el trasfondo textual de unas notas que han permitido ofrecer a los especialistas cinematográficos, guionistas y directores, fórmulas de recreación informativa y artística susceptibles de impactar a sus destinatarios, el público de ayer y de hoy. Su conocimiento del medio utilizado (la imagen) de cara a un fin específico (un producto comercial, sólo subsidiariamente explicativo), tras haber buceado en las fuentes clásicas, cuyo

<sup>28</sup> A diferencia de las distintas y explícitas relaciones de las diferentes parejas protagonistas, o las ilustrativas acciones de un M. Antonio, que hace parar a su tropa a mitad del camino para desahogarse con una pobre campesina, parece importante destacar, por su cuidada recreación artística, la breve secuencia amorosa que Pulo ve por la ventana del burdel, cuando regresa de la Galia a Roma, antes de su propio acto con una prostituta del local (I 2, «Cómo T. Pulo derribó la República»), una imagen que es visible para el espectador a través del otro ventanuco del callejón. Lo importante es que la *actio* de ambas escenas y su plasmación da vida a las famosas pinturas del burdel de Pompeya que es fácil ver en los catálogos de los frescos eróticos de la ciudad.

conocimiento y análisis es nuestra prioridad didáctica, nos permite utilizar sus obras como guía para un aprendizaje sólido, pero también sensiblemente atractivo<sup>29</sup>. Intentaremos analizar y transmitir el resultado de nuestro análisis buscando la comprensión, más que la crítica, de los elementos de fondo que subyacen en la representación a la que los creadores han sometido a sus fuentes clásicas.

Repasaremos, en primer lugar (I), los elementos más sobresalientes de la caracterización crítica de César, negativa con frecuencia, que desembocó en la justificación de su muerte, añadiendo muchos de los datos de las fuentes que dan una estampa más completa del magnicidio, pero no afectan directamente a los presagios y la escena del asesinato en sí que hemos dejado para el segundo bloque; son referencias de los textos que completan, de un modo u otro, la información transmitida por los films permitiendo al lector entender mejor su (muchas veces muy cuidado) desarrollo. Y ya en un segundo término (II), los dos factores principales sobre los que pivota ésta: los *omina mortis*, y la propia *actio* del trance, tal y como es recogido por las distintas secuencias a partir de las diferentes lecturas de los textos.

## II

El primero en tratar el magnicidio, ya en los albores de la época imperial, es Velejo Patérculo, un historiador afecto al régimen<sup>30</sup>, en especial a Tiberio, al que

<sup>29</sup> Para la teoría metodológica puede verse el capítulo de J. Paul (2007: 303-314) en el volumen sobre la recepción de Hardwick y Stray (2007), que analiza *the impact of this phenomenon on both ancient and later societies*, combinando recepciones clave con una contextualización y discusión más amplia. El film se puede utilizar directamente para una enseñanza específica, como nosotros ahora, o ampliar su alcance atendiendo a distintos aspectos de su recepción, que no es nuestro cometido básico. Pero, también, se puede, además, como sí pretendemos, tratar de ofrecer un panorama informativo que ayude a los docentes que deben aplicar la enseñanza de los clásicos ahora, a enfrentarse con unas obras útiles para la didáctica de las aulas en sus diferentes niveles. La simple frase de Casca en el momento de atacar en Sh.-M., «Hablad manos por mí», permite abordar todo un panorama tan de actualidad en la investigación historiográfica como la comunicación no verbal (CNV).

<sup>30</sup> Estudiosos como I. Lana (1952, n. 2) o Sir R. Syme (1978: 45-63) lo consideran propagandista oficial del régimen, frente a un Valerio Máximo o Floro, cuyas obras escapan, *stricto sensu*, a la ideología imperial. Una cómoda referencia en Vázquez Préneron (1992: 103-118): es breve, recoge las citas bibliográficas más destacadas, y una conclusión simple: las virtudes de las tres figuras; en el caso de César (118), destaca el carácter enérgico, la firmeza ante los peligros y la frugalidad; la confianza de sus soldados, la última, no es una *virtus*, realmente, sino una consecuencia de su trato y sus propias capacidades militares. Lamentablemente, deja muchos interrogantes sin resolver y pierde muchas posibilidades de análisis, en lo literario y en las propias caracterizaciones: por ej., se apunta la *moderatio* de Tiberio en su escasa ambición de cargos públicos (pg. 113), pero, ni se aduce una posible causa, ni se compara con César, siendo así la fuerza determinante que tuvo en su final. De hecho, hay más

encomia y respeta (121-130)<sup>31</sup>. De familia campana y políticamente activa, y tal vez vinculado a Sejano por su relación con Marco Vinicio, al que dedicó su obra y con quien caería, al carecer de los apoyos que éste tenía por su relevancia en el ámbito político<sup>32</sup>, es, también, en cuanto nos ha llegado<sup>33</sup>, el iniciador de la corriente histórica dominada por la *brevitas* (el *Breviario*), llamada a tener gran éxito en la etapa imperial, en especial en los tardíos lustros del s. iv; y es el primero, cuya obra se nos ha conservado, en plantear, sin hacerlo explícitamente, el valor de la figura de César como iniciador de la dinastía<sup>34</sup>.

La personalidad de éste, a la que el epitomador dedica 18 capítulos (II 41-58), inicia la narrativa imperial<sup>35</sup>, y se abre, como suele ser lo habitual en todo el texto<sup>36</sup>, con su caracterización. Es una descripción que ofrece interesantes matices en su elocución y en su silencio, por sus peculiaridades un tanto particulares, derivadas o determinadas, en parte, por el subgénero (a) –de ahí el tópico de la *festinatio* que

---

concomitancias con Tiberio, evidentemente el *princeps* ideal –en la juventud de cada uno se prevé qué clase de hombres iban a ser (II 42.1)–, que con Octavio.

<sup>31</sup> Acompañó al Emperador en su triunfo del 12 d.C., y pondera orgullosamente su presencia y la de su hermano en tal acto (II 121.3). Su panegírico, ligado al del Principado (II 126 y 129), y al de Sejano (II 127) y los *homines novi* (II 128), destaca sin embargo sobre el de éste por su sinceridad y vehemencia. El tema ha sido muy discutido y analizado. A modo de resumen, puede verse el muy amplio y sólido comentario de J. Hellegouarc'h (1982: II 276 ss.).

<sup>32</sup> Vinicio se mantendría en la política hasta su muerte –cónsul en el 31, volvería a serlo en el 45 con Estatilio Tauro–; según Dión Casio (60.27.4), fue envenenado por Mesalina, porque sabía que había matado a su mujer Julia, y, más probablemente aún, porque se había negado a tener relaciones con ella.

<sup>33</sup> Sobre la historiografía perdida, a modo de resumen, Moreno, 1997: 537-544.

<sup>34</sup> En el *Companion* de César (Griffin, 2009), Mark Toher dedica un capítulo («Augustan and Tiberian Literature»), a revisar la visión que sobre César ofrece la literatura inmediatamente posterior a él: desde Cicerón y Salustio, Asinio Polión, Nicolas de Damasco y otros más, hasta Veleyo y demás historiadores de la época tiberiana; se plantea también ahí el tratamiento de su figura que ha perdurado hasta nuestros días. Como síntesis sobre la cuestión, Moreno, 1994: 767-775. Para la recepción literaria posterior, de Tiberio a Trajano, cf. la tesis de B. England (2019), que ya entra en conceptos modernos –«memoria colectiva» (14), o «memoria cultural», con la literatura en ella (15-16); las diferentes voces (222), o la intertextualidad, muy notable (220)–. El estudio resalta, entre otros muchos matices importantes, la idea de que los textos de la época trajana ven a César, y no a Octaviano, como el fundador del régimen (12). Como Suetonio ejemplificará, añadimos, iniciando con él sus vidas de los Césares. Si fue la última en escribirse tendría mucho más sentido aún.

<sup>35</sup> Como dejó claro el último trabajo de A.J. Woodman (1977 y 1983) sobre los dos grandes bloques de la narrativa tiberiana y la de César y Augusto, respectivamente.

<sup>36</sup> El método puede verse, a título de ejemplo, en los pasajes dedicados a personalidades tan dispares como Mario (II 11.1), con un muy notable medallón retratístico; el cuidado de Livio Druso (13.1), abuelo de la augusta Livia; el original y rotundo de Mitridates (18.1), fiero, valiente y tenaz; un segundo Aníbal en su odio a Roma; o el muy extenso de Pompeyo (29.1-4), cuya *magnitudo* requeriría «muchos volúmenes», o Catón (35.2).

inicia su narrativa<sup>37</sup>, que luego completa la *brevitas* (II 55.1), y que se intensifica con el *transcursus*<sup>38</sup>–; (b) en otra parte, también, por el tono panegírico del autor, obligado a ello por ser César el iniciador de la dinastía a la que pertenece, por adopción, Tiberio<sup>39</sup>, su gobernante ideal; y, en última instancia (c), por su interés y habilidad en la aplicación de los específicos cánones retóricos que este tipo de obras requiere y permite. El César de Veleyo, convertido de entrada y sin vacilación en descendiente de Venus y Anquises, es una figura que provoca «admiración y miedo» –como les había suscitado en su momento a los piratas que lo habían capturado y tenían preso (II 41.3<sup>40</sup>)–. Su juicio inicial (II 41.1-2) se define por tres notas de desigual valor, carácter y aplicación en la vida, recogidas, como es casi de regla en el autor y dentro tono enfático de la época, con tres superlativos<sup>41</sup>: uno, *excellentissimus*, que apoya su *forma*, destacando, sin duda, más su prestancia que su «belleza»<sup>42</sup>; el sintagma, un tanto indefinido –relativamente ilógico a tenor

<sup>37</sup> Es tanto un recurso narrativo, cuanto una realidad: la obra debía estar lista para el consulado de Vinicio; pero, retóricamente, completa los otros elementos estructurales de su relato, que, en su caso se inicia con una famosa expresión: su figura detiene la mano del historiador pese a su necesidad de rapidez (*Secutus deinde est consulatus C. Caesaris, qui scribenti manum iniicit et quamlibet festinantem in se morari cogit* (II 41.1; y cf. infra). Para la suya militar, vinculada ahora a su actuación con los piratas, cf. II 42.3.

<sup>38</sup> Son los tres principales elementos literarios que definen la narración veleyana. No es casualidad que se concentren en este inicio del bloque imperial que abre César.

<sup>39</sup> Además de estos típicos superlativos, véase el *super humanam et naturam et fidem evectus*. La comparación con Alejandro, con la debida exclusión de sus dos famosos vicios (ebriedad e ira), de los que él carecía, y el eco del Aníbal de Livio (21.4), cuyo retrato domina la narrativa de la tercera Década como en la monografía salustiana el de Catilina (5.1-8) –*semper et cibo et somno in vitam, non in voluptatem uteretur* (VP 41.2) / *icibi potionisque desiderio naturali, non voluptate modus finitus* (AVC 21.4.6)–, marcan su condición humana y política. El comentario sobre el desprecio de sus condiciones a Pompeyo, limitándose a pedir una provincia con una legión, resume la valoración del hecho y la del personaje principal que el autor está ofreciendo (II 49.4).

<sup>40</sup> *Apud eos gessit ut pariter iis terrori venerationique esset* (II 41.3).

<sup>41</sup> *Forma omnium civium excellentissimus, vigore animi acerrimus, munificentia effusissimus, animo super humanam et naturam et fidem evectus, magnitudine cogitationum, celeritate bellandi, patientia periculorum Magno illi Alexandro, ...*

<sup>42</sup> No obstante, algunas traducciones se inclinan decantadamente por la «belleza» (Helle-gouarc'h, 1982: II 37; o Sánchez Manzano, 2001: 127). La caracterización de Plutarco (Pomp. 2.1), en cambio, alejándose de lo fotográfico y dando prioridad a lo moral, y el alma –que se muestra a través de la apariencia // *dignitas* y *gravitas*–, se centra en otros tópicos: el cabello, y los ojos, su foco de interés junto con el rostro. Distinto es el caso de Livia, de la que sí se puede destacar genéricamente una hermosura tópica, como su linaje y honradez: *genere, probitate, forma Romanarum eminentissima* [...] (II 75, 3). Para una visión reciente sobre ella, Boatwright, 2021, cap. I.

de la descripción de Suetonio (Cés. 45.1<sup>43</sup>), y no muy apreciable en los films<sup>44</sup>—, suena falso, sobre todo si se ve la coincidencia con Pompeyo al que se dedica el mismo término, aunque con el adjetivo en grado positivo, y con una explicación que permite entender mejor su aplicación<sup>45</sup>. Más adelante, el concepto reaparecerá aplicado a Tiberio (II 94.2<sup>46</sup>), dejando claro su tenor positivo, si bien igualmente poco definido; con éste —no ligado a los Julios por la sangre—, según la caracterización que da Suetonio (Tib. 68<sup>47</sup>), coincidirá también en una alta estatura, el mismo tono de piel claro (*candido*), y unos ojos sobresalientes, aunque aquí el *vegetis* cesariano les dé a los suyos un relieve especial por la capacidad de penetración intelectual que supone la fuerza de esa mirada<sup>48</sup>. El segundo superlativo, éste sí muy real y adecuado, *acerrimus*, se destina a su *vigor animi*<sup>49</sup>; y el último (*effusissimus*), se aplica a su (indiscutible) prodigalidad, aunque no tuviera dinero.

Los otros tres sintagmas caracterizadores lo dejarán convertido en un perfecto paralelo del gran Alejandro, aunque antitético en gran medida al conquistador, y con la ventaja sobre él de la sobriedad y el autocontrol —ni ebriedad ni ira (supra, n. 39)—, virtudes fundamentales en un romano. El primero, la *magnitudo cogitatio-*

<sup>43</sup> *Fuisse traditur excelsa statura, colore candido, teretibus membris, ore paulo pleniore, nigris vegetisque oculis* (45).

<sup>44</sup> Cf. supra, n. 41-3.

<sup>45</sup> *FORMA EXCELLENS, non ea, qua flos commendatur aetatis, sed ea dignitate constantiaque, quae in illam conveniens amplitudinem fortunamque eum ad ultimum vitae comitata est diem* (II 29.2). En este caso la precisión es importante para convertir la figura del personaje en creíble. La personalidad de Chris Noth tiene más entidad física en su papel en el *J. César* de U.E. (la imagen del busto de la Curia encaja bien con su perfil, IMAGEN 33 A y B), que Kenneth Cranham en *Roma* (con más edad y con bastante menor prestancia varonil que Noth, aunque se asemeje más al busto de la etapa final de su vida que se conserva en la Glyptoteca NY Carlsberg de Copenhague, IMAGEN 33 C). Plutarco (Pomp. 2.1) indica que su pelo tendía a levantarse ligeramente de su frente; eso y el movimiento de sus ojos lo hacía asemejarse a los retratos de Alejandro, lo cual no era tanto una realidad cuanto una impresión que, al principio, él no rechazó, pero que luego le planteó algún que otro problema. M. Bendala, en su obra sobre el arte romano (1990: 67), resume dos notas importantes sobre esta figura: en ella priman los patrones helenísticos; pero posee una mirada personal y penetrante, lo cual, añadimos es una nota típicamente romana.

<sup>46</sup> *Iuvenis genere, forma, celsitudine corporis, optimis studiis maximoque ingenio instructissimus...* (II 94.2).

<sup>47</sup> *Corpore fuit amplo atque robusto, statura quae iustam excederet; latus ab umeris et pectore, ceteris quoque membris usque ad imos pedes aequalis et congruens; sinistra manu... Colore erat candido* (Para César, supra, n. 43), *capillo pone occipitium summissiore... facie honesta...* (68).

<sup>48</sup> En el caso de Tiberio sólo son grandes y capaces de ver en la oscuridad: *praegrans oculis et qui, quod mirum esset, noctu etiam et in tenebris viderent, sed ad breve et cum primum e somno patuissent; deinde rursus bebescebant*. Para la interpretación fisiognómica en ambas figuras, Couissin (1953:234-256), Evans (1969); y Cizek (1977).

<sup>49</sup> Antes lo había aplicado a la pertinacia bélica de Mitridates, en su muy notable presentación (II 18.1; cf. n. 36).

*num* es una *variatio* respecto a la *magnitudo animi* que, aunque ahora no aparezca *stricto sensu*, será predicada en múltiples ocasiones en esa praxis de la *clementia*<sup>50</sup>, que es su marca de fábrica: el contraste entre la suya y la ingratitud de los asesinos marcará el crimen para Veleyo, y será referencia obligada en sus sucesores<sup>51</sup>. Sin embargo, ése será, también, su talón de Aquiles, como veremos. Este nuevo matiz, la impresionante visión e impulso de sus «proyectos» —que evoca, no por casualidad, el evergetismo grandioso de los soberanos helenísticos, modelo sutil para su realeza absolutista—, sirve (una novedad importante), para recoger los planes sobre política exterior e interior. Dominio, en definitiva, del mundo, en el primer caso, con la conquista de Partia e Hircania, rodeando el Cáucaso y el Caspio, para luego invadir Escitia y pasar a Germania y las Galias, y acabar, en un arco de poder universal, en Italia (Plut. 58.6-7). Y en el segundo, construcciones varias para facilitar las comunicaciones en Italia y Roma<sup>52</sup>. Plutarco desarrollará este tema (58.4) antes de abordar la reforma del calendario (59.1), ya en el bloque final, de cara a su muerte<sup>53</sup>, que empieza con el tema de su *fortuna* (57.1; infra y n. 62), el nombramiento de dictador (su tiranía), los aduladores y los contrarios, y los honores que acabaron por hacerle intolerable. Y no es casualidad que, en *Cleopatra*, en una de sus escenas clave —la sesión política en casa de la reina previa al asesinato (1.31.10)—, César enumere algunas de estas obras de mejora y saneamiento —como vaciar los pantanos para evitar la malaria, controlar el Tíber y arreglar y ampliar Ostia, construir caminos y pantanos—, lamentando no entender por qué los destinatarios se podían ofender por algo que eran ventajas para todos, y teniendo él que pedir permiso para ello, cuando «él debía ser la ley». Así, el film sigue el espíritu, y la letra, del texto plutarquiano que había fijado el precedente de 1953 (Sh.-M.).

<sup>50</sup> «Pese a su grandeza y clemencia, apenas disfrutó de 5 meses de paz», resume Veleyo (II 56.3); esperó inútilmente la que él había tenido (II 57.1, infra), incluso tras Munda (II 55.1). El caso de Bruto es bien recogido por la miniserie, cuando, después de Farsalia, el vencedor comunica solemnemente a los prisioneros: «Estáis todos libres»; entre ellos está Bruto al que invita a cenar esa noche (casi es una orden). Él será el que le informe de que Pompeyo ha ido a Egipto donde Potino lo hará asesinar, a modo de regalo, no bienvenido, para César.

<sup>51</sup> ... *dum clementiam, quam praestiterat, expectat, incautus ab ingratis occupatus est, ...* (II 57.1). Plutarco advertirá que tras las guerras civiles se mostrará irreprensible, y que, no sin razón, decretaron en su honor el templo de la Clemencia, como prueba de gratitud por su bondad (57.4). DC (44.6.4) se refiere a M. Antonio como *flamen Dialis* de este templo elevado «a César y a la Clemencia de César» (cf. infra, n. 62; para el cargo, n. 112, con sus referencias).

<sup>52</sup> Entre otras, el drenaje de Ostia y la planificación de otros puertos que agilizaran la navegación (Plut. Cés. 58.10).

<sup>53</sup> El templo de la Clemencia (supra, n. 51), porque perdonó a muchos y levantó las estatuas de Pompeyo, no impidió que algunos le sugirieran una guardia, que él rechazó, porque era mejor «morir una vez que temer siempre» (57.6). La mejor salvaguardia, a su juicio, era ganarse al pueblo con banquetes y grano, y al ejército, con colonias

Suetonio, en cambio, le habrá dedicado un capítulo completo al tema (44<sup>54</sup>), pero separándolo, al contrario del biógrafo griego (58.4), de su ambición y su amor por los grandes proyectos; él lo utilizará con un importante valor estructural, y con distintos puntos de referencia: *a*) el conjunto supone el punto final de su caracterización como hombre de gobierno; luego pasará a sus rasgos personales (44/45); *b*) y el último asunto, antes de la *divisio* será, justamente, la mención del ataque a los partos (44.3), que será el punto clave que se recogerá más adelante, dentro ya de los motivos de la realeza que definen la lógica del magnicidio, para su muerte: sólo un rey podía vencer a Partia, y un rey era incompatible con la idiosincrasia senatorial y republicana. Tras ello (*c*), se iniciarán sus características personales; precisamente, con su retrato (45).

Los otros dos detalles que Veleyo considera necesario realzar, que no serán tópicos sustanciales en esta parte de los films, son su celebrada *celeritas* (*celeritate*<sup>55</sup> *bellandi*), y la *patientia periculorum*, de la que nos informan en detalle los dos biógrafos, pero también Apiano, en especial en Munda<sup>56</sup>. Con tal punto de partida, después de haber planteado que lo que había buscado era otro «orbe» para ejercer su poder, y el de Roma (Britania, II 46.1); y criticado a Pompeyo y Craso por haber obtenido y desempeñado mal su consulado (II 46.1<sup>57</sup>), y después, de nuevo, a Pompeyo, cónsul por tercera vez en solitario (II 47.3), porque su alianza se había visto rota por su *invidia* (47.2), viene el benévolo juicio por la guerra civil, de cuya

<sup>54</sup> *Nam de ornanda instruendaque urbe, item de tuendo ampliandoque imperio plura ac maiora in dies destinabat* (44.1); añadiendo, incluso, el tema legal (*ius civile ad certum modum*).

<sup>55</sup> A esta volverá de nuevo de inmediato (II 42.3), a propósito de la pelea con el bastante desconocido procónsul de Asia, Junio Junco, que, por envidia y desidia, no actuaba con los piratas que él había capturado como debía (ejecutándolos): *incredibili celeritate revector ad mare*; cf. tbien. II 51.2.

<sup>56</sup> Pompeyo (hijo) le vituperó por su cobardía, y, en el ejército cesariano, al miedo se sumó la duda (104). César suplicó a todos los dioses, infundió coraje a los suyos, se quitó el casco y, cara a cara, les reprochó su actitud vergonzosa. No sirvió de nada hasta que, emulando las gestas clásicas del dictador Postumio contra los latinos (Floro, I 5[11],2), Camilo, al que también se le atribuye, o Emilio en Pidna (Front. *Estrateg.* II 8.1), le arrebató el escudo a un soldado y saltó la primera línea gritando que ésa iba a ser su última batalla. 200 dardos se clavaron en su escudo, y otros los esquivó. Entonces los oficiales se lanzaron a su lado y el ejército respondió. Para el lance, algo parejo también, al que protagonizó Juliano en Estrasburgo, mucho más retóricamente trabajado por Amiano, cf. *RG* 16.12.38-41; curiosamente, la referencia del historiador antioquense es Sila en un encuentro con el general de Mitrídates, Arquelao, cuando se vio asediado por todas partes y abandonado por los suyos: cogió el estandarte y lo lanzó contra los enemigos, increpando a los que huían (16.12.41). El episodio de Alejandría es más conocido por la destrucción de la biblioteca.

<sup>57</sup> *Qui neque petitus honeste ab iis neque probabiliter gestus est* (46.1); ni se solicitó con dignidad, ni se gestionó estimablemente. A Craso, además, por su *avaritia* y ansias de gloria (II 46.2), y su penosa atención a los presagios que le había hecho merecedor del desastre de Carras (II 46.3-4).

culpa se le exonera<sup>58</sup>; una absolución que, tras el encomio de sus éxitos y triunfos (II 56.1-2), prepara ya el de la muerte, con el odio (*invidia*) que contra él le había concitado M. Antonio –un hombre *omnibus audendis paratissimus* (56.4)–, con el tema de la diadema ofrecida en los *Lupercalia* (IMAGEN 2-3, e infra).

La simplificación, como es habitual en los breviarios, impregnada aquí de retórica –el juego sintético de paralelismos y antítesis sirve para definir conductas y situación, multiplicando su impacto: siguiendo el precedente salustiano, en su retrato sincrético de César y Catón tras sus discursos en la *Conjuración* (54), lo que se predica de uno es que le falta al otro<sup>59</sup>–, permite entender convenientemente un contexto en el que César, según el autor, no dejó de intentar todo aquello que contribuyera a mantener la paz (49.3): se comportó con generosidad, aunque la calma (*quies*) y conciliación (56.3<sup>60</sup>) fuera muy breve (5 meses); pero erró del todo en su actitud hacia los dos principales promotores de la conjuración: *quorum alterum* {Bruto} *promittendo consulatum non obligaverat, contra differendo Cassium offenderat* (II 56.3). Más adelante, pero en la misma línea retórica, el juicio de Veleyo sobre ambos, antitético, lógicamente –por el mecanismo literario de la época y el del propio autor–, convertirá a Casio en mejor general y a Bruto en mejor hombre (II 72.2), un tópico del que los biógrafos e historiadores posteriores se harán eco repetidamente, como veremos.

Frente a esa *CLEMENTIA* reiterada del protagonista, su punto de inflexión, volviendo contra él la misma *invidia* que había sentido Pompeyo (II 47.2) –el *vitium* dominante, como luego en Apiano–, de la que, a su vez, también éste había sido objeto por parte de Lúculo y Metelo (II 40.4-5<sup>61</sup>), es la que le supuso el gesto de Marco Antonio en las Lupercales, al poner en su cabeza el *insigne regium* (II 56.4; IMAGEN 28); la alambicada frase de Veleyo, al indicar que rechazó, con muchos matices, la concesión, implica y evidencia las dificultades del historiador sobre el

<sup>58</sup> *Nihil relictum a Caesare, quod SERVANDAE PACIS CAUSA temptari posset, nihil receptum a Pompeianis...* (II 49.3-4). Curión hizo fracasar todas las condiciones de paz que él, *iustissimo animo*, pretendía (II 48.5).

<sup>59</sup> Antes de la conclusión (*Pompeium senatus AUCTORITAS, Caesarem MILITUM armavit FIDUCIA*) se comparan antitéticamente los valores de cada jefe, Pompeyo y César, y sus causas: *Alterius ducis causa melior videbatur, alterius erat firmior; hic omnia speciosa, illic valentia* (II 49.1-2).

<sup>60</sup> *Caesar omnium victor regressus in urbem, quod humanam excedat fidem, omnibus, qui contra se arma tulerant, IGNOVIT, ... Neque illi tanto viro et tam CLEMENTER omnibus victoriis suis uso plus quinque mensium principalis quies contigit* (II 56.1 y 3; cf. supra, n. 51).

<sup>61</sup> La mezquindad de ánimo y conducta queda al descubierto en estos pequeños y miserables recelos: Lúculo seguía lamentando la afrenta recibida en la segunda cuestión mitridática (II 33); y Metelo se quejaba de que Pompeyo había utilizado en el triunfo los jefes militares vencidos que debían haber realizado el suyo (40.5); para el detalle de la frase y su doble contenido, Hellegouarc'h, 1982: II 192, n. 13.

juicio que le merece su personaje ante su actitud en tal circunstancia; un suceso que, por supuesto, no recrea; él sólo resume: el distintivo real fue rechazado de tal modo que dio la impresión de que el ofrecimiento no le había resultado ofensivo (II 56.4). La culpa, pues, no radica en la *fortuna*, que lo había protegido siempre<sup>62</sup>, marcando su senda (II 55.1), sino en una acción humana, definida, sin duda, por el destino (*infra*). El criterio del autor, por lo demás, será claro: esa decantada *clementia* debería haberle servido de algo; pero, aunque las culpas fueran humanas –la *invidia* y la ingratitud de su principal responsable, Bruto (II 57.1)<sup>63</sup> –, la *ineluctabilis fatorum vis* (II 57.3) impuso su ley. El narrador (biógrafo y epitomador) aduce causas psicológico-morales, no legales ni políticas, para un hecho, que, en definitiva, según su criterio, se debe a la fuerza categórica del *fatum*, susceptible de doblegar, incluso, la *fortuna* del personaje (II 57.3). Lo cierto es que el historiador es, o parece, incapaz de penetrar en el fondo de la cuestión: el perdón para un conciudadano, como el que César había concedido tras Farsalia a Bruto y otros, y habría hecho con Catón tras Tapsos, supone una «deuda de gratitud denigrante» (Lintott, 2009, 72-82). Mary Beard (2016: 314) lo explica con sencilla claridad en su análisis del suceso: aunque la *clementia* fuera, o pudiera parecer que era, la mejor cualidad del personaje, «en realidad era una prerrogativa monárquica porque solo los que tienen la opción de obrar de otro modo pueden ejercerla». En otras palabras: «la *clementia* era la antítesis de la *libertas* republicana».

Frente a este tipo de referencias psicológico-morales, en el *Breviario* no hay más detalles sobre la muerte –que no se presenta–, ni sobre su motivación y proceso previo. No hay indicación alguna externa que contribuya a fijar el evento, salvo su deseo de morir antes que pasar la vida temiendo; y los dos principales presagios: el tópico de la fecha (los idus) y los sueños de su esposa (II 57.2<sup>64</sup>), que luego precisamente veremos en detalle; y los libelos que informaban de la conjuración, que tanto Sh.-M. como U.E. sí presentan. Veleyo no apunta su edad al morir; ni dónde se

<sup>62</sup> La *fortuna*, que establece con su dominio las lealtades (*Aut quando fortuna non mutat fidem?* II 53.2), es otra de las constantes de su biografía: su acción determinante se inicia con la muerte de Julia y, más directamente, de su hijo; actuará contra Pompeyo, que podría haberlo evitado si hubiese muerto de la grave enfermedad que lo atacó en Campania (48.2); y seguirá ayudándolo en Munda, pese a las reticencias que Floro expresará también con su notable retórica –*ut plane videretur nescio quid deliberare Fortuna* (II 13[IV 2]78); para Farsalia, antes: *Sed iam debitum par Fortuna flagitante sedem bello Pompeius Epiro elegerat* (13[IV 2],35)–. Veleyo anticipaba el juego en África e Hispania (II 55.1 y 3).

<sup>63</sup> «Por los dioses inmortales», cuestiona retóricamente el autor (II 52.4-5), «qué recompensa recibió un hombre tan compasivo (*mitis*) de su querencia hacia Bruto» (*huius voluntatis erga Brutum*). cf. *supra*, pgs. 241 y 243, ns. 50-53).

<sup>64</sup> *Territa nocturno visu, ut ea die domi subsisteret, orabat, et libelli coniurationem nuntiantes dati neque protinus ab eo lecti erant* (II 57.2).

perpetró el crimen —ni siquiera en un genérico «Senado» o Curia—; ni cuántos participaron en la conjuración, además de los dos Bruto (Marco y Décimo<sup>65</sup>), Casio y Trebonio; ni cuántos le golpearon, ni cuantas heridas sufrió. Ni, menos, cuál fue el destino final de la zona en la que se produjo el evento que, en esos momentos, ya se sabía: Augusto tapió la superficie donde se alzaba la estatua de Pompeyo en la Curia de su teatro, y el lugar, cuyos restos en el Área Sacra son hoy perfectamente visibles (IMAGEN 40-41), se dedicó a las letrinas. Nada. Nada sobre el planteamiento del ataque y las dudas de Bruto, la elección del lugar, el desarrollo del acto y el fin de la funesta reunión con la huida de los senadores, y la del propio Antonio. Veleyo prefiere centrarse en algunos de los eventos posteriores: los nuevos magistrados; la ocupación del Capitolio por los gladiadores de Décimo Bruto, que, reclutados por los conjurados, estaban en el teatro y sirvieron para cubrir la retaguardia del golpe y de escoltas armados a los cabecillas en su marcha al Capitolio y al Foro<sup>66</sup>; y, sobre todo, en la oposición entre Casio, que quería acabar con Antonio, y Bruto, que no deseaba más sangre vertida que la del «tirano» (II 58.2), «al que era adecuado llamar así por el gesto que había tenido» (en las fiestas Lupercales); una antítesis que basculará siempre en el relato histórico y las secuencias fílmicas. Y, como últimas pinceladas, Dolabela haciéndose cargo del consulado, Antonio enviando a su(s) hijo(s) como rehenes al Capitolio, y el descenso y la amnistía de los conjurados, a propuesta de Cicerón. Con la tradición ya fijada, la explicación del atentado sigue siendo el antagonismo entre la «libertad» y la «tiranía».

Sorprendentemente, un poco más adelante, cuando ya el centro de la escena es Octavio (II 59<sup>67</sup>) y su enfrentamiento con Antonio, después de su gestión para el triunvirato (II 65) y de las proscripciones (II 67), en un extraño quiebro estructural, Veleyo añade un muy importante episodio del pasado que «quedó pendiente de comentario»<sup>68</sup>: es el famoso y determinante asunto de los tribunos G. Epidio

<sup>65</sup> Decio, en lugar de Décimo, en Shakespeare, y en el film. Para el personaje, *infra*, n. 181 y 273.

<sup>66</sup> Triste apoyo para los presuntos patriotas, y de los que nada se refleja en los films. Sobre el tema, y criticando, con razón, el olvido al que suele someterse la Βίος Καίσιρος de Nicolás Damasceno, Perea Yébenes (2012: 170). Los gladiadores habían sido colocados en los Pórticos, armados y bien ubicados para enfrentarse a los defensores de César, en el hipotético caso de que estos ofreciesen resistencia (174). La tesis del autor, prescindiendo de los numerosos datos y referencias bibliográficas que aporta, es que el fracaso del golpe se debió al hecho de que sus autores carecían de educación política y cultural, e ignoraban las lecciones de la Historia (180).

<sup>67</sup> Para el presagio de su poder, con el arco a modo de corona —el simbolismo solar ya aparece en Virgilio (*Aen.* 680-1)—, cf. II 59.6.

<sup>68</sup> Además de la muerte de Celio Rufo, y la de Milón (II 68.1-3), un *vir iniquus et ultra fortem temerarius*. Veleyo critica a los tribunos, utilizando sus típicos recursos (con el prefijo *in-*, y el adjetivo *immodicus*, repetido; cf. la caracterización de Mario, II 11.1: *immodicus gloriae, insatiabilis, impotens semperque iniquetus*): *notetur immodica et intempestiva, libertate usos adversus C. Caesarem...* (II 68.4).

Marulo y L. Cesecio Flavón que, haciendo gala de una *immodica et intempestiva libertate*, lo habían acusado de intentar ejercer el poder real (68.4-5); así, pese a no haber sufrido la violencia de una tiranía<sup>69</sup>, habían logrado motivar su ira; la ira de una «figura política principal (*princeps*)», criticado con frecuencia<sup>70</sup>, que, sin embargo, se había contentado con una *ensoria... nota*, dejando constancia de cuán lamentable le resultaba actuar en contra de su «natural» (*clementia*), o disminuir su *dignitas* (II 68.5). Pese a esa inadecuada inhabilitación política de los tribunos, el narrador encuentra una razón si no justificativa –como esa *praeteritio* de que no habían tenido que sufrir daño alguno en tal tiranía–, sí minorativa para salvar a su personaje principal: los apartó de la labor pública, pero no los reprobó con la fuerza de su *dominatio*. Pero no ocurre así en otras fuentes. El tema de tan soberbia y prepotente actitud con ambos tribunos, que Sh.-M. recogen al inicio del relato (IMAGEN 2), determinando filmicamente, de entrada, el tenor del protagonista, será uno de los principales reproches en todos los textos: taxativo, en especial, para Suetonio, como veremos luego (79.1; infra, punto 5º, pg. 261 y ss.); y, muy razonadamente, para Dión (44.9.3-10), y Apiano (II 108), que amplía las explicaciones e informa incluso de su exilio (II 138)<sup>71</sup>.

Plutarco, por su parte, sin matices, sitúa el suceso cronológicamente después del festival de las Lupercales (61.5), de las que habla con más detalle que el resto<sup>72</sup>, tras la presentación y el rechazo de la corona (doble o triple cf. n. 78), que, según él y Nicolas de Damasco (infra, pg. 18), el dictador hizo enviar al Capitolio (61.4-5). Es él el que ofrece la frase que César lanza contra Calpurnia ordenándole que se ponga en el camino de Antonio cuando corra para ser tocada por él en aras de obtener una fecundidad que el hecho propiciaba y de la que ella carecía (61.2; IMAGEN 4, e infra, n. 237), terminando su relato con ambos tribunos identificando a los que habían aclamado como rey a César y llevándolos a la cárcel. El

<sup>69</sup> Estuvieron a punto de probar la fuerza de su *dominatio* (II 68.4).

<sup>70</sup> Aunque «la cólera se advierte en su rostro», comentan Bruto y Casio cuando lo ven salir con M. Antonio de los *ludi*, en Sh.-M. En *Cleopatra* su irritación se pone de manifiesto cuando al finalizar la sesión político-familiar en casa de la reina egipcia, con Antonio y Bruto entre los invitados, arrojan al jardín un cuerpo muerto; el dictador, molesto ante el atentado, concluye que si al día siguiente le ofrecen el título de «rey de lo que sea» lo aceptará –la reina lo ha convencido de que, como él mismo le ha enseñado, primero se coge una cosa, y luego otra y otra–. El tema es un dato recurrente en las fuentes.

<sup>71</sup> El historiador, después de advertir que el pueblo vio frustradas sus esperanzas de que remitiera sus poderes, devolviéndoles la república, como había hecho Sila (II 108), explica detalladamente el proceso: los tribunos apresaron, tras identificarlo, al hombre que había puesto la corona de laurel con la cinta blanca en la estatua, pretendiendo agradar a César que había amenazado a los que hablaran en contra de la realeza.

<sup>72</sup> De la fiesta, su sentido y ritos, da buena cuenta en la vida de Antonio (MA 12); para un resumen, infra, n. 237 (IMÁGENES 2-4 y 27). Y para una visión actual de la fiesta, Vuković (2022).

pueblo les había aplaudido, llamándolos «Brutos», pero César se había ofendido; los había privado del cargo, y los había tratado, además de «brutos y cumanos»<sup>73</sup>, añadiendo la pincelada de la ofensa adicional al pueblo –lógicamente, el juego literario-caracterizador sólo se entiende si se conoce la historia subyacente, desde la monarquía–. Pero, tal y como está estructurado, el hecho no adquiere relevancia decisiva dramática en la evolución de los acontecimientos. Es un paso más, que va preparando la *actio* principal; como la transición establece, «En tal estado de cosas, muchos volvieron sus ojos hacia Bruto», explica Plutarco, por varias razones determinantes: su linaje tradicional – descendiente y sucesor del que había acabado con la monarquía–, era el hijo de Servilia, y, además, sobrino y yerno de Catón. (62.1).

A partir de tal relato, en la versión filmada de Sh.-M., que, como decíamos, abre la secuencia inicial, se modifica el planteamiento y el resultado. El proceso se abre con Marulo, uno de los dos tribunos, vociferando ante la estatua del dictador –el busto, cubierto con un par de guirnaldas llenas de flores blancas (IMAGEN 2)–, sobre una fuente y acusando al pueblo de ingrato y olvidadizo por haber sustituido los gritos a favor de Pompeyo por las aclamaciones a César. La guardia se los lleva mientras aparece la pompa de los *ludi* con César y Calpurnia, y el resto de la comitiva, a los que espera a la puerta de la entrada al recinto M. Antonio, con el torso desnudo (IMAGEN 4), y con un grupo de jóvenes. Poco después será Casca quien informe a sus amigos de que ambos tribunos «guardan silencio eterno»; la noticia se transmite en su conversación con Bruto y Casio en el exterior del recinto (IMAGEN 7), que, a través del arco de entrada, parece recrear el posterior Anfiteatro Flavio (por los arcos de los pisos exteriores, y la bóveda de entrada) –o el Circo Máximo, aunque todas las fuentes coinciden en aludir al foro como escenario: Antonio avanzaba por él y la gente le seguía<sup>74</sup>–, mientras se desarrollan los juegos. Pero Nicolás de Damasco, quiebra tal acusación rotundamente: el pretor Cina<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Evidentemente, hay que conocer el juego de referencias. De acuerdo con Estrabón (13.622), los habitantes de Cumas eran tenidos por necios por los demás pueblos (Flacelière-Chambry, 1975: IX 289). El término «bruto» se aplicaba a los animales lentos, y estúpidos. Antes, cuando los llevaban a la cárcel, el pueblo aplaudía, llamándolos «Brutos», por el Bruto que trasladó el poder de la monarquía al senado y el pueblo, y que se había hecho pasar por «tonto» para salvar su vida, según contaba Livio en el libro primero.

<sup>74</sup> Las apostillas son dos: Antonio esperaba, si lo agradaba, una hipotética adopción; al menos el episodio se selló con un abrazo; y, en segundo lugar, lo que la miniserie de U.E. recogerá, con unas ciertas (leves) licencias: permitieron que algunos de los presentes se la colocaran a una estatua de César, que había cerca (cf. supra, IMAGEN 28). Obsérvese la habilidad de los guionistas en la resolución de la escena.

<sup>75</sup> La homonimia complica a veces la lectura del proceso si no se identifica bien a los personajes. Éste es L. Cornelio Cina (no el tribuno C. Helvio Cina), hijo de uno de los principales cabecillas del grupo popular junto con Mario (había sido cónsul desde el 87 al 84); era hermano de Cornelia, pri-

suplicó al dictador que permitiera el regreso del destierro de ambos magistrados, aunque se mantuviesen inhabilitados para desempeñar sus funciones; pero podían aspirar a cargos públicos –estaban vivos, evidentemente, detalle que también Apiano confirma (II 122)<sup>76</sup>–. Y César no se opuso (XXII 76).

De hecho, el relato de la anécdota de la entrega de la diadema en estos *Ludi* es muy minucioso en el biógrafo de Augusto (XXI 71-74): César vestía un manto púrpura, y estaba sentado en su trono de oro, alzado sobre la muchedumbre; y el primero que se le acercó fue un tal Licinio (indefinido o desconocido), con la corona de laurel que incorporaba en su interior una visible diadema. La depositó a los pies del dictador, pero el pueblo gritó que se la pusieran en la cabeza, pidiendo a Lépidio que lo hiciera él. Éste vaciló; Casio, en cambio, se la colocó en las rodillas. Antonio acudió al quite y se la puso en la cabeza; el pueblo gritó por segunda vez, en latín: «Ave César»; pero él no la aceptó y ordenó llevarla al templo de Júpiter Capitolino –como también Plutarco recogía (supra)–, «pues era más digna de él».

En la adaptación de U.E. será un ignoto personaje, el que coloque la corona blanca sobre la escultura del dictador (IMAGEN 28); el plebeyo, tocado con un casquete, salido de la turbamulta que recibe calurosamente a César y Cleopatra, que ven al pueblo a sus pies y a lo lejos –una *variatio* necesaria de la gran magnificencia de la famosa llegada de la reina egipcia a Roma en la segunda versión de Mackiewicz–, gesticula subido a ella y la ciñe con lo que es la típica corona con puntas que puede haber recortado un niño para disfrazarse. Pero, aunque el detalle esté muy bien resuelto, su comprensión –con una notable indefinición por parte del personaje principal que, si por un lado, ilustra bien la actitud ambigua de César tal y como recogen las fuentes al recibir tal presente, por otra deja en el aire la duda de si un actor con más registro interpretativo no habría podido dar más cuenta de la indeterminación o dualidad de los sentimientos de César<sup>77</sup>–, pasa desapercibida para los no iniciados en la cuestión; ni se entiende el valor del blanco, ni se ve el simbolismo de la propia coronación, por lo demás, muy explícita. Aquí el dictador no la rechaza, aunque la escena tampoco es propicia para ello.

---

mera esposa de César –y su cuñado, por tanto–, de la que Sila había querido que César se divorciase sin conseguirlo.

<sup>76</sup> Según el historiador (II 122), Bruto y Casio, aquél herido todavía en la mano por el golpe que recibió cuando apuñaló a César –detalle que no se transmite en los films–, al bajar del Capitolio, se dirigieron a los ciudadanos sin mucha humildad, dando las gracias a Décimo Bruto por el respaldo de sus gladiadores, y solicitando, además de la vuelta de Sexto Pompeyo, «la de ambos tribunos desterrados».

<sup>77</sup> ¿Le gustó o no, al dictador la concesión? Por otra parte, tal vez pudo haberse resuelto la cuestión con otra fórmula que diera más claridad a sus sentimientos.

Los historiadores, por su parte, que desarrollan notablemente el tema, interpretan coherentemente el asunto, añadiendo importantes consideraciones, y plantean unos juicios inequívocos: cuando César se «conforma» con expulsar a los magistrados de la plebe de su cargo y del senado, Apiano concluye que sí deseaba el título de rey, que toleraba en secreto los intentos de concedérselo y que era un tirano» (II 108); pero también luego calificará el crimen, sin ambages, de «impío» (II 118). De hecho, alude a su arrepentimiento al darse cuenta de lo que había hecho: una arbitrariedad. Además, con esa inadecuada actuación, había dado a sus enemigos el pretexto que buscaban contra él (II 109); más aún, en tiempo de paz. Y ello se enlaza con el tema de la escolta, que él rechazó, pues «una vigilancia continua es propia del que tiene miedo»; de ahí pasa a la escena de la ceremonia (los *Lupercalia*), con el segundo intento de ofrecerle el título de rey<sup>78</sup> –la cronología, como es perceptible, no es rigurosamente clara–.

Dión, a su vez, orquesta un panorama más complicado; más breve, en principio, alcanza más perspectiva porque entrelaza el tema con el precedente de su prepotencia al no levantarse ante la «generosa» actitud de los senadores, que estaban dándole cuenta de sus nombramientos («hombres»). Tras una explícita condena de los motivos que lo habían arrastrado a esa inadmisibles «soberbia» –las exageradas prebendas que le habían concedido (44.9.8.4)–, y la sospecha de la certeza de esos deseos de realeza por haber aceptado la dictadura vitalicia (ib.), el historiador atribuye a los propios conspiradores la coronación de la estatua que estaba próxima a la tribuna de los oradores –entre otras cosas que tenían por finalidad hacerle odioso, incluso a sus amigos, como el llamarle rey y llenar la situación de tal rumorología (44.9.1)–. La irritación contra los tribunos que no eran culpables de nada, e incluso lo habían alabado ante la plebe por no desear nada de todo ello, se calmó por el momento; pero luego, a su regreso del Mte. Albano, cuando los propios magistrados impusieron el castigo al hombre que se dirigió a él con tal título, ya no pudo contenerse más y actuó contra ellos: sometió la propuesta de su inhabilitación al senado, que presentó su colega G. Helvio Cina (DC 44.10.3), y, aun sin matarlos, como algunos consideraban adecuado, los expulsó del Senado (44.10.2-3). La conclusión (44.10.4), añade el historiador de Bitinia, es que César se vio perjudicado por todo el asunto: debía haber odiado a los que le daban el título de rey y no ensañarse con los tribunos, a los que, en cambio, había castigado. Si bien, como apuntaba Veleyo, dejando fijado con sus planteamientos el diseño de su juicio para el futuro, con lenidad.

<sup>78</sup> Fueron 3 las ocasiones en las que el tema resultó determinante, según Apiano: la que sigue a la de los tribunos, cuando el pueblo lo saluda como tal, y él replica que es César, no rey (II 108); el de la corona de Marco Antonio en los *Rostra* (II 109), en el espectáculo; y el de los libros sibilinos que sólo concedían la victoria sobre los partos a un rey (II 110).

De hecho, este tipo de actitud es lo que resume Eutropio al finalizar su libro sexto, con la perspectiva que da la distancia, su práctica de funcionario hábil para realizar informes y su gran capacidad de síntesis, definiendo las dos razones de fondo: el motivo psicológico —aunque sin añadir la aguda explicación de DC: odiaban al «soberbio», cuando eran ellos los que lo habían vuelto arrogante con sus inadmisibles concesiones (44.8.4)—; y el objetivo: el violar la tradición de una *libertas* que suponía, en puridad indefinida, que todos los de la misma clase (la superior, evidentemente) tenían los mismos derechos y posibilidades de conseguir idénticos beneficios (*Agere INSOLENTIUS coepit et contra consuetudinem Romanae LIBERTATIS*, 6.25). Después, especifica los dos elementos principales que, a su juicio, le reprochaban sus oponentes: era él quien concedía los cargos (*honores*) que antes eran dados por el senado o el pueblo, tras la elección; y su prepotencia era tal que no mantenía la deferencia obligada hacia el Senado cuando se presentaba ante él, para ofrecerle las distinciones que ellos mismos le habían concedido: *nec SENATUI AD SE VENIENTI ADSURGERET*; y lo que resume toda la cuestión que, por supuesto en un breviario, ni se evoca, ni se detalla, ni se aclara, aunque se infiera y se dé por sabido: *ALIAQUE REGIA ET PAENE TYRANNICA faceret*. Obviamente se puede concluir si se recuerda el segundo de los principales elementos negativos de su conducta, además de la falta de respeto al Senado, la ofensa a los tribunos. De ahí la drástica consecuencia inmediata: *coniuratum est in eum a sexaginta vel amplius senatoribus equitibusque Romanis* (6.25). La causa será recogida también por las demás fuentes, con distintos matices y en diferentes escenas: Plutarco incluye la ofensa en el conjunto de razones del enfado para los senadores y el pueblo (60.3), que veían despreciada la república en ese insulto a su órgano más representativo; es posterior al momento en que algunos lo denominaron rey, y él tuvo que salir a desmentirlo, aunque con semblante poco alegre; y previo al de los dos tribunos y el ofrecimiento de la diadema (61).

Apiano, por su parte, sitúa el agravio en cuestión mientras despachaba asuntos públicos, delante de los *Rostra*, después de advertir que había liquidado su escolta pretoriana (II 107), y antes de aludir a su aceptación de honores —salvo el consulado por diez años (II 108), que rechazó, aunque lo fue, con Antonio, el año siguiente (44 a.C)—. Es un amplio pasaje que se inicia con su regreso a Roma (II 106), donde llegó bajo un halo de «miedo y gloria» nunca visto (II 106), para celebrar su quinto triunfo, y recibir toda esa serie de concesiones, «alguna por encima de lo humanamente aceptable» (II 106), que el historiador enumera detalladamente. Incluye toda la serie de distinciones de diversa índole y sin gradación, y alguna más que importante, fundamental<sup>79</sup>, para acabar finalmente, con el perdón que conce-

<sup>79</sup> El pasaje es muy preciso en la enumeración de las concesiones, con distintos valores y carácter. Aquí está el cambio de denominación del mes *Quintilis* como *Julius*, la celebración anual de los días en que había obtenido sus victorias; o las rogativas públicas por su salud. Pero también las más signifi-

dió a los exiliados y la reconciliación, o el beneficio de las magistraturas anuales para sus enemigos<sup>80</sup>; todo lo cual hizo concebir al pueblo esperanzas (erradas) de que haría como Sila: «devolverles la república». Entre tal cantidad de prebendas se pierde su esquivo actitud ante los senadores que, precedidos por los cónsules, fueron a entregarle el decreto con todos los privilegios, y a los que él apenas extendió su mano; lo cual, concluye el historiador, actuó de pretexto para los que «le acusaban de codiciar la denominación de rey».

Dión, en cambio, ubica la humillación al Senado en el templo de Afrodita –Suetonio, como veremos luego en la *gradatio*, la fijará en su alternativa, el de Venus Genetrix (78.1)–; y apunta como razones para su insensatez o bien la locura propiciada por alguna divinidad, o un exceso de alegría (44.8.2). Pero recoge explícitamente que el desaire provocó tanta ira en los senadores que fue utilizado por sus asesinos como una razón –especialmente determinante– para la conspiración; ciertamente, la excusa que daría luego de una coyuntural «descomposición intestinal» no fue creída por la mayoría porque, si ahora no se levantó a saludarlos, adujeron con lógica, luego sí se fue a su casa andando. De hecho, Dión es uno de los que más insiste en el odio que sentían contra él por una soberbia que ellos mismos habían creado con sus exageradas concesiones (44.8.4), y, alternativamente, por el deseo de él, más o menos oculto, de ambicionar un título que, no obstante, rechazaba en voz alta (44.11.4).

Por su parte, Nicolás de Damasco, que hace un muy buen resumen de las razones psicológicas de los que, siendo primero amigos, acabaron luego odiándole explica que sus antiguos amigos estaban molestos porque veían que valoraba a sus enemigos igual que a ellos, y los perdonaba; su odio, mayor que su gratitud, les impedía ver qué bien vivían bajo su perdón; y muchos lo detestaban por haber sido salvados por él, que los había tratado extraordinariamente. Para otros, que perseguían el poder, era molesto<sup>81</sup>. El biógrafo pone de relieve, además, la irritación causada por la inhabilitación del pueblo para designar magistrados, al nombrarlos

---

cativas del trono de marfil y oro que se le otorgó, y en el que podía sentarse para despachar los asuntos públicos; que los magistrados recién investidos juraran que no iban a oponerse a sus decretos; o que su persona fuera considerada «sagrada e inviolable», lo cual, innecesario es comentarlo, fue evidentemente inútil para los conjurados. Para él, con más detalle, *infra*, pg. 258 y para Dión Casio, pgs. 255-257.

<sup>80</sup> «A la mayoría de los que le habían combatido los elevó, en bloque, a magistraturas anuales, o al mando de provincias o del ejército».

<sup>81</sup> Alguna de estas actitudes puede resultar más comprensible, otras más deleznable: desavenencias, a veces egoístas (si lo quitaban a él esperaban ocupar su lugar); cólera y resentimiento; lealtad a los promotores o seguidismo; resentimiento entre los suyos propios, por verse equiparados en el perdón a los enemigos (XIX 61-63); incluso algunos aceptaban los beneficios para granjearle a él con su concesión el odio y la envidia de los demás (XX 67). El número y variedad de los que conspiraban contra él era notable.

él; y matiza, además, otro argumento de notable alcance político: la importancia de los pactos entre los propios optimates, que, al tener una única persona (él) todo el poder, se veían rechazados sin mayor consideración (XIX 63). Así funcionaba la república oligárquica, y ése era el sistema que él pretendía modificar, con una cierta falta de cuidado y respeto hacia sus contrincantes, por poco perspicaces que fueran ante las necesidades de evolución del régimen. La conclusión del espléndido análisis del narrador es que engañaron fácilmente al dictador, acostumbrado a la simpleza de la guerra, cuyo arte sí dominaba bien.

Realmente, eso es lo que le falló a César en su última etapa: mesura; sentido de la proporción; discreción; sensatez. Prudencia, en definitiva, y, en el fondo también, psicología y habilidad<sup>82</sup>. En cualquier caso, aunque, como hemos apuntado, es la opinión generalizada de todas las fuentes, la más armónica en su construcción, dirigiendo las diversas informaciones hacia su muerte, en una *gradatio* ascendente que culmina con el *quae causa* definitivo (80.1, *infra*), es la que Suetonio ofrece, a partir del verbo que, como palabra clave, abre el bloque final de su biografía: *PRAEGRUANT tamen cetera FACTA DICTAQUE eius, ut et abusus DOMINATIONE et IURE CAESUS existimetur* (76.1)<sup>83</sup>. El término, un *hapax* intensivo<sup>84</sup>, determinante en la narrativa e ilustrativo por la impresividad de su carácter y tono —«aplastar con

<sup>82</sup> Los dos tiranicidas, Bruto y Casio, buscaban la pretura urbana, la magistratura principal, con las conocidas excepciones del consulado y la dictadura. César, elegido árbitro de la disputa, se había inclinado por Bruto —lo que parecía abonar la posible paternidad—, aunque reconocía que la justicia se inclinaba por Casio (App. II 112). En general, los films optan por Casio como promotor del ataque, convenciendo, con dificultades, a su cuñado. Pero Dión (44.14.2), después de referir la anécdota de la valerosa acción de Porcia, buscando convencer a su marido de su capacidad para soportar el dolor y nunca referir nada sobre lo que pudiera contarle, cambia los papeles: Bruto se atrajo, indica el historiador, a G. Casio, perdonado por César, honrado con la pretura, y marido de su hermana.

<sup>83</sup> «Sin embargo, otros actos y frases de César son tan reprobables que muchos opinan que abusó del poder y que el atentado contra su vida fue justificado» (Trad. Bassols de Climent, 1964). Son los hechos (*res gestae* y *cursus honorum*), y dichos (frases, opiniones, juicios, sentencias y diálogos), principales elementos de la narrativa histórico-biográfica clásica, los que definen la personalidad de un hombre; la obra de Valerio Máximo canonizará el giro; unos *Facta et dicta Memorabilia*, que el paso del tiempo, dejará reducidos a sólo los primeros, los hechos, por ejemplo, en los Panegíricos del s. iv. Plutarco se hacía eco en el prólogo de la vida de Alejandro del valor de las anécdotas, más que el de las grandes batallas, para conocer a una persona. Suetonio los incorpora así, aplicándolos a su personaje, cuya figura, por su relieve histórico, hace que el relato de su actividad trascienda la categoría simple de *bios*.

<sup>84</sup> Aparece en Livio, en cinco ocasiones y en distintos registros, que lo aplica siempre a alguien muy «agobiado»: sea por la edad, como el cónsul romano en las operaciones de Macedonia (44.4), o el rey gallo, también mayor, que buscaba librarse de una turbamulta que lo presionaba (5.34); los galos, por todos los dardos clavados en sus escudos que los convierten en pesadas losas (7.23); la multitud (38.25); o, en sentido más abstracto, en el posible usufructo de las cualidades de Anibal que pueden ser un arma de doble filo (35.42); y en el *De Clementia* de Séneca para enfatizar cuánta influencia ejerce la parte inferior del pueblo (*cito apparebit pars civitatis deterior quanto praegravet* (I 24).

su peso; tener preponderancia»; «dominar», en una palabra—, anticipa y resume todos los elementos negativos que el biógrafo va a acumular, estructurándolos *in crescendo* para justificar el ataque (80). La retórica<sup>85</sup>, en definitiva, desempeñará un papel fundamental, en su vertiente más positiva, en esta última parte del relato, determinando el juicio sobre el personaje que el biógrafo, narrador presuntamente aséptico, no explicita; solo sugiere: en estos *Facta et dicta*, censurables e indignos —en los que importa el número y clase, el orden interno y externo en el que han sido colocados, y el grado de impacto en el destinatario que el biógrafo logra darles con su selección y orquestación—, se sintetizan, a partir de la fórmula tradicional base del relato histórico, las principales razones que impulsaron a los organizadores a ejecutar el crimen.

Utilizaremos su modélica secuencia para apuntar la referencia y sus fórmulas en las demás fuentes, y cómo se recogen tales elementos en contra del protagonista en los films. El fondo puede ser el mismo en muchos casos que el de las obras ya vistas, pero la *dispositio* juega una determinante baza en el pasaje.

1. En primer lugar, después del paralelismo del *et abusus dominatione et iure caesus* y con el *facta et dicta* que resumen los dos campos en los que se excedió —gestos inadecuados y frases inoportunas—, explicando el *praegravant* aparecen los honores «desmedidos» (*nimios*) que se le dieron, en cargos, títulos, y dignidades; alguno, incluso, rebasando la «condición humana» (76.1)<sup>86</sup>: una estatua entre los reyes —un objeto icónico que será recurrente y determinante en la primera de las películas realizadas (Sh.-M.), y la miniserie de U.E., aunque con notables diferencias entre

<sup>85</sup> Tiene mucha razón J.E. Lendon (2022) en su título y en su estudio: «Ese tirano, la persuasión: o cómo la retórica dio forma al mundo romano»; especialmente en la parte dedicada al asesinato de César. Importantes sus cuatro preguntas, que resume bien en su reseña A. Hidding (2022), con cuestiones tan centrales como la propia planificación del asesinato por los conspiradores y por qué luego no acabaron con sus aliados. El por qué todos querían apuñalar al personaje —detalle macabro que se ve muy bien en la producción de Sh.-M., con todos los conjurados introduciendo sus manos en las heridas del cadáver—; y la sorpresa por el pánico que su acción había causado tanto en el senado como en el pueblo, que completan un buen cuadro discursivo y quedan bien reflejadas en los films: artísticamente, el de Sh.-M.; psicológicamente, el de U.E.; y narrativamente en *Roma*. «*The influence of rhetorical education on reality was, according to Lendon, also the primary reason why emperors such as Domitian and Caesar, being well-aware of the danger of being characterized as a tyrant, took precautions against such accusations*», resume el revisor, que destaca el argumento del autor de que los conspiradores habían aplicado el modelo de tiranicidio retórico al mundo real.

<sup>86</sup> ... *continuum consulatum, perpetuam dictaturam praefecturamque morum, insuper praenomen Imperatoris, cognomen Patris patriae, statuam inter reges*. Es la misma línea que había marcado Apiano (II 106), como vimos (*supra*, pgs. 250-251). La unanimidad de las fuentes es evidente.

ambas<sup>87</sup>–; y un trono de oro en la orquesta<sup>88</sup>, y la curia, y delante de la tribuna de los oradores; una carroza y una litera, para llevar en ella su estatua, como un dios más, en la cabalgata con la que se iniciaban los juegos; templos, altares, un *pulvinar* (lecho sagrado), un *flamen* y sacerdotes, y un mes con su nombre, el *Quintilis* (Julio)<sup>89</sup>: *ac nullos non honores ad libidinem cepit ac dedit*, resume el biógrafo (76.2). Plutarco, por su parte, mencionará el intento de Cicerón (57.2)<sup>90</sup>, adecuado, en primera instancia, justamente porque sus propuestas no excedían la condición humana; pero, luego, la competencia innoble de quienes seguían planteando otros, lo hicieron odioso, y poco tolerable incluso a sus mayores defensores, por la variedad y notoriedad de las sugerencias. Algo en lo que coincidirá Dión.

Éste, agudo y sutil analista<sup>91</sup>, que dramatiza mucho el proceso<sup>92</sup>, asigna el trágico desenlace justamente a todas esas distinciones extraordinarias que se le con-

<sup>87</sup> Frente a este tipo de retrato (el busto) en la película, la serie juega con la representación estatuaria de cuerpo entero, especialmente ligada a la Curia, a los pájaros y a Espurina en las escenas del asesinato. En la de *Cleopatra*, aparece también la suya, donde, en la escena previa a su muerte, apoya la extraña reflexión del dictador sobre sus ojos vacíos y el reflejo del Nilo en los de la reina; y luego, la crítica irritada de Bruto y el resto de personajes, ante ella, una vez ya colocada en el foro y ya sin paños que la cubrieran, mientras los conjurados esperaban su paralelo en la de él, como *deus*, colocado a su lado.

<sup>88</sup> En el teatro de Pompeyo, donde luego se le asesinaría. El del film de U.E. de la sala es regio, pero sobrio (mármol, o marfil, blanco, cincelado; Dión, Apiano, Suetonio y Plutarco enfatizan el oro, pero éste no aparece salvo en *Cleopatra*, en las escenas comentadas de la entrada de la reina en Roma y la charla nocturna.

<sup>89</sup> Cf. supra, n. 79. Es un anticipo del dedicado a Augusto (Agosto, el mes de su victoria en Accio, y la celebración de su triunfo); y los intentos que no prosperarán: la locura de Cómodo y sus aduladores, suponía denominar con el suyo al mes de Augusto, Hércules al de septiembre, Invicto al de octubre, Triunfador al de noviembre y Amazonio al de diciembre, de acuerdo con su signo (*HA*, C 11.8); o el del emperador Tácito (*HA*, Tac. 13.5).

<sup>90</sup> En *Roma* (I 10, «Victoria») se presentan sus dos propuestas, darle el título de *imperator* –la traducción se decanta por «emperador»–, y que se le concediera el poder absoluto por diez años. Bruto, recién regresado como Cicerón y Casio de Farsalia, se suma a la moción, pidiendo su aprobación: César había sido compasivo e invencible, y buscando el fin de las contiendas civiles; él, Bruto, le jura voluntariamente lealtad. La réplica de César recoge sus dos características principales: no guarda rencor a sus enemigos que han tratado de matarle, ni busca venganza –clemencia y perdón–; y la contrapartida: si se oponen a una Roma que ofrezca tierras y justicia para todos y no sólo para unos pocos privilegiados, «Roma –él, evidentemente– no os perdonará».

<sup>91</sup> Un detalle de alcance ilustrará su categoría, definiendo su perspicacia histórica: su comentario sobre el secretismo de época imperial como una de las bazas del poder frente a la libertad y capacidad de conocimiento de la etapa republicana, donde, al fin y al cabo, los asuntos, además de remitirse al senado y al pueblo acababan por ser sabidos por todos, igual que todos podían escribir sobre cualquiera de tales temas. Sobre la cuestión, ésta y la actual reivindicación de la importancia del historiador, cf. Davenport & Mallan, 2021.

<sup>92</sup> Incluso en su escenografía: la descripción de ambos contrincantes en Munda mientras contemplan desde la colina el indeciso resultado de la lucha, antes de lanzarse ellos al combate (43.37), es

cedieron<sup>93</sup>: César se equivocó al aceptarlas, por su desmesura —el exceso de distinciones envanece incluso al más sensato, concluye<sup>94</sup>—; y sus panegiristas, más aún, por atribuírselas, y luego reprocharle que lanzara decretos y actuara como lo hizo (44.2). El historiador de Bitinia resume y reúne todas esas distinciones, aparte o además de las que ya ha dicho, en un único, largo y detallado pasaje (44.4-8), independientemente también de cuándo se aprobaron (infra), como Apiano, para concluir con la misma idea de la soberbia que Eutropio simplificaría casi un par de siglos después: odiaban por altanero y arrogante al que ellos habían convertido en tal (44.8.4). En *Cleopatra* la frase de la escena que recrea la reunión con Bruto<sup>95</sup> y Casio, Antonio y un pequeño grupo de senadores y futuros asesinos en la villa de la reina, con esta presidiendo la reunión (1.30), lo ilustra bien: «Yo debo ser la ley»<sup>96</sup>, pontifica; para exigir a continuación: «quiero que hagan lo que yo digo: me nombrarán emperador de Roma»<sup>97</sup>. La réplica del auditorio es automática: salvo un número reducido de los asistentes, la mayoría se pone de pie mostrando su sorpresa e irritación. Por lo demás, su atuendo y asiento encajan bien con ese reconocimiento solemne que pretendía lograr: viste la túnica amplia morada y toga del mismo color<sup>98</sup>, bordada en oro y sujeta al hombro izquierdo con un broche<sup>99</sup>, que llevaba poco antes, en la gran recepción de la reina egipcia, cuando había hecho su entrada en Roma en la gran carroza que atraviesa el arco de Constantino —evidentemente,

---

puro teatro. Pero también en el tenor de su crítica contra la crueldad con que acabó con sus enemigos, y al someter las ciudades Córdoba y Sevilla tras la masacre de la propia batalla (43.39).

<sup>93</sup> Su conjunción (44.4-8; y otros antes, 43.44-46) desemboca en el odio y los preparativos de la conjura (44.9-14).

<sup>94</sup> Sobre todo, si considera que se los conceden sinceramente, añade para acabar el razonamiento.

<sup>95</sup> Como en la miniserie (U.E.) su figura y su recreación interpretativa está muy lejos de la imponente de James Mason bajo la dirección de Manckiewicz; no arrastra al espectador ni, prácticamente, se distingue de sus correligionarios. En el asesinato tampoco su interpretación marca ningún hito.

<sup>96</sup> Desde una perspectiva distinta —en el tema personal—, cuando regresa de Egipto con Cleopatra (U.E.) y es recriminado por su actitud por una Calpurnia celosa y ofendida —«¿Cómo has podido traerla a Roma», inquiera censoriamente—, sin inmutarse, pero implacable, espeta a su esposa: «A mí no me controla nadie. Ni tú ni Cleopatra».

<sup>97</sup> Antonio tiene que levantar la sesión con diplomacia.

<sup>98</sup> El color y el bordado es el mismo del manto que le colocan los hombres del cónsul Q. Arrio a éste en *Ben-Hur* en el momento de subir a la nave que lo rescata a él y a Judá. En la miniserie (U.E.), en la escena del foro en su llegada a Roma, viste coraza militar dorada y *paludamentum* púrpura ribeteado en oro, pero, además, arrugado en el hombro, aunque no sujeto por fíbula alguna, el manto morado que incide en su carácter de *imperator*.

<sup>99</sup> La corona laureada de oro que llevaba en el palacio de Bruchion en el momento de la coronación de la soberana, en nombre del Senado y el Pueblo de Roma —cuando ella lo obliga a arrodillarse sobre el cojín en el que apoyaba sus pies y que le lanza ilustrativamente—, la lleva ahora el niño con cuyo diálogo sobre el perdón —«hay que gritar bien alto para que se oiga», insta César—, y el castigo —la muerte para un amigo que te ha traicionado— abre esta importante (por definitoria) secuencia.

una concesión a la majestad del momento solemne—, vestida con el lujoso traje dorado con el que será luego amortajada. El dictador se acomoda bajo un estandarte rojo, en el centro del escenario, con los senadores y el público femenino, incluida Calpurnia, flanqueando su dominante figura, en un lujoso sitial de madera oscura, con adornos dorados, con los dos reposabrazos rematados y sujetos por dos esculturas del perro-chacal Anubis<sup>100</sup>, que es el mismo que aparecerá también en esa escena más privada de su palacete; en aquella solemne ocasión la cámara ponía el énfasis en la parte superior del respaldo, donde se apoyaba Antonio mientras departía con César<sup>101</sup>; y aquí, en una actitud más informal, se advierte más el detalle del conjunto. El sillón de la reina, en cambio, más sobrio, se asemeja más a la silla curul romana que es la que aparecerá en *Roma* en la Curia tras su asesinato, sobre los dos escalones que lo elevan por encima del nivel del suelo. «No más honores», rechazaba categóricamente en su parlamento; pero, lo cierto es que acababa indicando que quería que lo nombraran «emperador» de Roma.

Sin embargo, en la versión de Sh.-M., que sigue la tradición plutarquiana, el énfasis se pone en su ambición. Plutarco lo especifica muy gráficamente en la vida de M. Antonio (6.3): «Un ansia irrefrenable de mando, y un loco deseo de ser el primero y el mayor, lo cual no era posible con Pompeyo vivo»<sup>102</sup>. Dentro de esas múltiples concesiones que Dión recoge en su amplia enumeración de todas ellas juntas, aunque no se aprobaran todas a la vez (44.4.1), el historiador separa los detalles simbólicos de las notas externas, que podrían ser nimias, pero resultan ilustrativas, como sentarse en la silla curul e ir revestido del ropaje del triunfo en la ciudad —en la miniserie (U.E.) el atuendo aparece en la escena de la recepción oficial de Cleopatra, donde se ve al niño en sus brazos (IMÁGENES 29 y 31), al presentarlo ante los ciudadanos oficialmente<sup>103</sup>, visión que provoca la angustia de

<sup>100</sup> Luego, cuando la reina cruce la sala para entrar con la adivina en el reino del propio Chacal y demás dioses egipcios, cuyas esculturas, de gran tamaño, dominan en derredor la estancia, para ir a ver oníricamente la sesión de la muerte de César, el sillón no está. Lo cual puede ser un fallo de la script, o una ilustración cuidada de ese trono ambulante que lo seguía a todas partes y ahora estaría con él en la Curia pompeyana.

<sup>101</sup> Ahí, con Antonio de pie a su lado, se ve bien la parte superior del sitial, rematado por dos pináculos dorados —Antonio se apoya en uno de ellos mientras César, admirado por la tranquilidad del niño que acompaña a la reina en lo alto de la carroza, le comenta «qué intrépido es mi hijo», en un nuevo reconocimiento verbalizado de su paternidad—, que, tal vez, pudieran aludir a ese tímpano especial, el *fastigium* de las concesiones que no se conoce con exactitud (cf. infra, n. 172; y pg. 298, n. 240).

<sup>102</sup> En el fondo, precisa el biógrafo, las mismas razones que habían impulsado a Alejandro y, antes, a Ciro.

<sup>103</sup> La presentación de su hijo en *Roma* tiene como destinatarios a sus soldados en Alejandría (I 8, 49.03, «Cesarión»): lo vitorean, en una luminosa escena en el puerto, que rompe con la oscura y siniestra iluminación de las escenas precedentes, acompañando la alegría de la situación.

Calpurnia<sup>104</sup>-. Después, añade los alusivos: utilizar ésta en todo lugar, salvo en los juegos, donde compartía la silla tribunicia de los tribunos (44.4.2); unos *spolia opima* ofrendados a Zeus Feretrio, lictores portadores de laurel (supra); regresar cabalgando en las *Feriae Latinae* del Monte Albano; sacrificios públicos el día de su nacimiento, y estatuas en todas las ciudades, más dos en Roma, junto a la tribuna de oradores: una como protector de la Ciudad y la otra como si la liberase de un asedio (44.4.2-5; y) –el valor icónico de la utilizada en la serie, con la paloma que se posa en ella en el momento del ataque (IMAGEN 37), es más impactante que los bustos con la efigie de L. Calhern de Sh.-M. (IMÁGENES 8 A y B); salvo en la escena, parlante, en que MA muestra su verdadero, y cínico, tenor: tras decidir el ataque a los tiranicidas con Octaviano, en la villa de César (IMAGEN 23), de la que sale el joven heredero con porte y acompañamiento militar, él se acerca a la bañada de la terraza; se despereza, sentado; y después, coge el busto del dictador lo vuelve para mirarlo de frente y sonrío irónica y arteramente (1.24.06-1.25)<sup>105</sup>; él no será un heredero real ni legal<sup>106</sup>, como su sobrino-nieto, pero sí un buen ejemplo de lo que podía ser un tirano, sin clemencia alguna, ya con el poder en sus manos-. Hay otros más de pareja índole, combinando simbología y efectismo: la silla chapada en oro (44.6.1), que podía llevar al teatro (44.6.3), como su corona de piedras preciosas (*ib.*); el vestido usado por los reyes<sup>107</sup> –lo cual, sin decirlo, lo equipara a ellos-; y una escolta personal de caballeros y senadores –diferente de la que tenía antes y había licenciado, por confiar en exceso en tales prebendas (44.7.4)-. Más otras varias distinciones de parejo tenor (§§3-4) –plegarias, o juegos-, «porque veían que le gustaba» (44.6.1 y 3; y 44.7.2)<sup>108</sup>. Incluso alguno tan estúpido, según sugirieron algunos, como concederle todas las mujeres que quisiera, siendo así que él, pese a su edad, no tenía problemas en tal campo (44.7.3). Frente a ellos, los más efectivos e importantes: único censor vitalicio; que gozara de las prerrogativas de los tribunos, como la inmunidad –no le iba a servir de nada, como se vería poco después-; y si alguien lo ofendía, de palabra o hecho, que incurriera en el delito de impiedad (44.5.3), a lo cual podría conectarse el tema de los propios tribunos, Marulo y Cesecio –pero el senador de Bitinia no lo hace<sup>109</sup>-.

<sup>104</sup> La ceremonia, lógicamente, no da pie a la pintura roja de la cara de César que destaca mucho en el caso de *Roma* (I 10, 24.16) en las escenas de la victoria sobre Vercingétorix (IMAGEN 29). Se ve cómo lo untan y en el desfile los detalles típicos: la corona que lleva sobre su cabeza, la cuadría blanca, etc.

<sup>105</sup> A partir de ahí se inicia ya el choque entre ellos y los tiranicidas.

<sup>106</sup> Nicolás de Damasco informa sobre su deseo y/o esperanza de ser considerado tal por César (XXI 7; cf. infra, n. 124).

<sup>107</sup> Así entrará en el foro en las Lupercales, según puntualiza DC (44.11.1). En Sh.-M. el atuendo es blanco, salvo el manto que es el mismo que llevará luego en la escena posterior al asesinato, en su discurso.

<sup>108</sup> Las aceptó todas, excepto unas pocas, señala después (44.7.2).

<sup>109</sup> En cambio, sí especifica que debía haber odiado a los que le daban el título de rey y, sin embargo, los había dejado libres, y, por el contrario, había acusado a los tribunos.

La serie de privilegios (44.5-7) acaba incluyendo dos datos muy importantes: primero, que algunas de las propuestas, extravagantes y desmesuradas, buscaban hacerlo acreedor del odio y la envidia para poder matarlo cuanto antes<sup>110</sup>; y, segundo, desde su propia persona, una confianza necia: fiado en tales concesiones, creía que nunca conspirarían en su contra aquellos que tales y tantos dones le habían concedido (44.7.4).

Apiano, por su parte, comparte con ambos autores el tópico –como ya vimos, «algunos de los honores superaban lo que correspondía a un hombre» (II 106; los honores divinos: infra, pg. 40)–; pero les añade una sutil conexión, con una motivación psicológica poco explicitada: su regreso a Roma se produjo en un ambiente de «miedo y gloria» nunca visto antes. De ahí esa serie de favores que el historiador enuncia a continuación en un bloque que selecciona, más que agota, las referencias, concluyendo con la propuesta del título de rey que rechazó (II 107). Apenas en la frase anterior, el narrador menciona el voto del templo, en común con la diosa Clemencia<sup>111</sup>; pero, pese a la apariencia positiva de la concesión y conexión, la conclusión es sensiblemente dura: tanto le temían como a un déspota que suplicaron clemencia para ellos.

2. En segundo término, Suetonio introduce el motivo, ocasionalmente apuntado, de su manejo irregular de cargos: los propios, como la dictadura perpetua y los consulados poco ajustados a la tradición, que fueron varios y seguidos; la prefectura *morum*; el nombre de *imperator* y el cognomen de *pater patriae* (76.1). O los concedidos por él a destajo<sup>112</sup>, o sin respeto alguno por la dignidad de la magistratura<sup>113</sup>: un consulado al primero que se lo pidió (76.2-3); o el mando de las legiones de Alejandría dado a Rufión, hijo de uno de sus libertos y su amante (*exoletio suo*). Plutarco añade algún divertimento más en este apartado (58.2): le concedió a Caninio Rebilio el consulado por un solo día, a la muerte del cónsul sufecto Q. Fabio Máximo, lo cual permitió a Cicerón una de sus ironías típicas; y enlaza el dato con la «emulación consigo mismo» que había iniciado, lanzándose a

<sup>110</sup> Ἐτεροὶ δέ, καὶ οἱ γε πλείους, ἔς τε τὸ ἐπίφθονον καὶ ἐς τὸ νεμεσητὸν προάγειν αὐτὸν ὅτι τάχιστα βουλόμενοι τοῦτ' ἐποίουν, ἵνα θάσσον ἀπόληται (44.7.3-4).

<sup>111</sup> Díón también lo recoge, pero aquí sin ulteriores explicaciones (6.4), y sí una burlona adición: eligieron a M. Antonio como sacerdote, cual un *Flamen Dialis* (cf. n. 150). Para ella, en general, supra, n. 51 y 53.

<sup>112</sup> Plutarco (58.1) centra los favores de consulados y preturas en los ciudadanos principales, pero no especifica más, salvo esa mención a C. Rebilio. Máximo había tomado Munda y celebrado el triunfo, pero murió el 31 de diciembre. Para los detalles y las citas, con las referencias a Cicerón, Flacelière-Chambry, 1975: 208, n.1 y 286.

<sup>113</sup> Sobre esta concesión de cargos que «inhabilitaba al pueblo» para «elegir» él a los candidatos, cf. supra, pg. 250). A él le había sido concedido por decreto el poderlos otorgar, como recoge Nicolás Damasceno (XX 67), aun sin ejemplos, como Suetonio.

esos grandiosos proyectos que, obviamente, no llevó a cabo (58.4-10) —en medio de las mercedes que le habían concedido Dión incluye la desecación de los pantanos Pontinos y la construcción de la Curia Julia, sustituyendo la Hostilia que había sido restaurada, pero que fue derribada para construir un templo a la Felicidad, y, subliminalmente, para que la Cornelia de Sila no perdurase (44.5.2)—. Y no olvida el toque psicológico: su ambición y su profundo deseo de grandes logros, que no le permitían disfrutar de los propios éxitos (58.4); era un ansia de emulación consigo mismo imparabile: más proyectos, más gloria; celos de sí mismo y lucha permanente entre lo conseguido y lo que quedaba por conseguir. Una idea que en *Roma* el propio personaje verbaliza cuando, la víspera de su muerte, en la cama con Calpurnia, admite un «extremo cansancio» que tiene como contrapartida «lo mucho que queda todavía por hacer»<sup>114</sup>.

3. En tercero, y en doble *gradatio*<sup>115</sup>, el biógrafo resalta la inadecuación y falta de respeto a las instituciones patrias con postulados tan duros —aun siendo lógicos en la situación presente—, como el famoso «*nihil esse rem publicam*» (77): «La *respublica* no es nada; es un nombre sin cuerpo ni figura»<sup>116</sup>; y, adicionalmente, el juicio inapelable sobre la falta de lógica de su antecesor en el poder absoluto, Sila: «fue un necio al renunciar a la dictadura; demostró que no sabía ni leer», apuntillaba<sup>117</sup>. Y, por último, menos conocida pero más aplicable a su actuación, la frase que inducía a todos a hablar con él con más respeto (*consideratius*) y a considerar como ley (*pro legibus*) lo que él dijera (77), como veíamos antes verbalizar en la escena de la villa de la reina en Cleopatra (pg. 25). La *gradatio* interna acaba con una evidente muestra de «insolencia» que el narrador recrimina subliminalmente (*Eoque arrogantiae progressus est*): su burla a las instituciones divinas; el animal sacrificado no tenía corazón; pero los presagios serían de buen agüero «cuando a él le pareciera bien», había sentenciado<sup>118</sup>.

<sup>114</sup> Cf. supra, n. 54; e infra, pg. 294 y n. 229, y pg. 301 y n. 250.

<sup>115</sup> La externa, respecto a la secuencia que está marcando: los dos bloques precedentes, tras el *praegravant*, (77) *NEC MINORIS INPOTENTIAE voces propalam edebat.../ Eoque ARROGANTIAE progressus est, ...: Verum PRAECIPUAM ET EXITIABLEM sibi INVIDIAM hinc maxime movit*. Y la interna, que implica a los dioses.

<sup>116</sup> «... *appellationem modo sine corpore ac specie*» ... Las palabras están vacías de contenido; como dice Apiano, «¿Qué más da república que monarquía cuando las circunstancias de poder y dominio absoluto se dan sin dificultad?» «¿Qué era el consulado *sine collega* de Pompeyo, o esa dictadura “votada” del propio César?».

<sup>117</sup> *Sullam nescisse litteras, qui dictaturam deposuerit* (77).

<sup>118</sup> *Eoque ARROGANTIAE progressus est, ut haruspice tristia et sine corde exta quondam nuntiante futura diceret laetiora, cum vellet; nec pro ostento ducendum, si pecudi cor defuisset* (77). César juega con la ambivalencia (cf. Bassols, 1967: 60, n. 1) porque *cor* significa «corazón» e «inteligencia», y los animales inteligencia, como tal, no tienen. Cf. infra, pg. 304 y n. 257.

4. En cuarto, la intensificación explícita de esta *gradatio* que evidenciaba su altanería, propiciándole esa *invidiam praecipuam et exitiabilem* y que resultó insoportable para los senadores y el pueblo, desemboca en su actitud prepotente, inasumible para sus pares, que, como hemos ido recogiendo, le ofrecían los honores pública y oficialmente; los principales de Roma se presentaron ante él, delante del templo de *Venus Genetrix*, como recogimos (pg. 251), para anunciarle las distinciones que habían ratificado por unanimidad; acudieron en gran número, aunque él, ocupado con los que estaban a su lado, no les prestó atención, hasta que se le reconvinó; sólo entonces guardó las notas en las que trabajaba. Los conjurados que estaban entre los asistentes murmuraron y llenaron de mala voluntad a los otros que estaban ya disgustados. Los que no tenían interés alguno en defender la libertad pensando que podrían controlarlo si, al votarlo como figura sagrada y «Padre de la Patria», él relajaba su guardia, consiguieron su propósito, haciéndole creer que lo protegía la benevolencia de todos. Nicolás Damasceno recrea la escena (XX 78-80), que es uno de los dos principales motivos, en su opinión, del odio de los conjurados, aunque no especifica el lugar en el que tuvo lugar. Dión, que, como Suetonio, también habla del templo de Afrodita (Venus), razona, además, por qué actuó así: enajenación provocada por una divinidad, o exceso de alegría (44.8.2). Apiano, en cambio, que también describe con detalle el encuentro —el senado va precedido por los cónsules cada uno con la vestimenta adecuada a su cargo, y César extendió una mano hacia ellos, pero sin levantarse ni cuando llegaron, ni mientras estaban allí (II 107)—, lo deja sentado delante de los *Rostra*. Igual que Plutarco (60.3), que añade que es el lugar donde tenían lugar las audiencias. Suetonio, por su parte, cierra el incidente, acreciendo la crítica, enfatizando el paralelismo antitético con su propia conducta: él montó en cólera cuando, mientras se celebraban sus triunfos, uno de los tribunos (Aquila) no se levantó; luego, utilizó la ironía para ponerlo de relieve repetidas veces.

5. Y, en último lugar, la *contumelia multo arrogantius* (79.1); el gesto principal que provocó la animadversión contra él y que sirve, justamente, para iniciar la película de Manckiewicz, a partir de la escena de Shakespeare: la cuestión de los tribunos. Al regresar a Roma del monte Albano, tras el sacrificio de las *Feriae Latinae*, «un hombre» (anónimo, una vez más) colocó sobre su estatua una corona de laurel con una cinta blanca —el color era el símbolo de la realeza; y el movimiento es bien reflejado en la miniserie (U.E.), donde un joven, que burlescamente se alza sobre la base de la columna que sostiene su busto, coloca la corona blanca en la estatua (IMAGEN 28)—. Los tribunos G. Epidio Marulo y L. Cesecio Flavón la hicieron quitar y encarcelar al desconocido —en la serie televisiva eso ya no se ve; en la de Sh.-M. los encarcelados son ellos—; iniciativa que, como vimos, provocó en César un ataque de ira; encolerizado por el poco éxito que había obtenido esa alusión a la realeza, o, según adujo, porque le habían impedido la gloria de rehusarla, su

reacción fue absolutamente inadecuada: les quitó el cargo (*potestate privavit*, 80.1), algo impensable en una magistratura de inviolabilidad tradicional. Una arbitrariedad ilegal, y un error de cálculo que le iba a costar muy caro.

A partir de ese momento, resume el biógrafo, ya no pudo borrar la acusación de aspirar al título de rey (79.2). Su negativa, en una ocasión en la que el pueblo le aclamaba llamándole así, indicando que «era César, no un rey» (*ib.*), y su actitud humilde, que el biógrafo de Augusto destaca (Nic. Dam. XX 69-70), apenas tiene eco en el bando de sus contrincantes, el Senado y el pueblo de Roma. Apiano, que enfatiza la rotundidad con la que él ofreció tal réplica (II 108), da cuenta de una serie de motivos por los que proyectó la expedición contra getas y partos: había perdido la esperanza, estaba cansado, desistía del intento por el odio que generaba, y quería irse por culpa de algunos enemigos –nueva indeterminación–; tal vez para cuidar su enfermedad epiléptica o espasmódica. Pero, para cerrar el tema y pasar al asesinato que se perpetró «al cabo de cuatro días», concluye sentenciosamente que se afanó en los preparativos de la partida a la expedición parta a causa de la «hostilidad» (ἐπίφθορος)<sup>119</sup> de que era objeto en la ciudad (II 110).

En el pasaje del biógrafo latino el tema de la realeza, con su aparente rechazo, y su tratamiento es doble; en primer lugar, la oralidad de esa repulsa explícita que incorporábamos: «Soy César, no un rey»<sup>120</sup>. Pero, luego, la más notable por su relieve público y su reconocimiento generalizado en la secuencia biográfica, antes –en el film de Sh.-M. el proceso resulta uno de las más determinantes para la definición de los personajes y del tema, al ofrecerse de entrada, como ya vimos–, y ahora, es el de la corona que MA quiso colocarle en la cabeza durante las celebraciones de la fiesta tradicional de las Lupercales. Suetonio no desciende a desglosar el desarrollo con que Plutarco ilustra la anécdota (61.3-4)<sup>121</sup>: Antonio, siendo como era cónsul, indica el biógrafo griego, llevaba una corona de oro enlazada a la de laurel que le dio a César; cuando la rechazó, el aplauso del público –una claqué aprestada a tal efecto– fue mínimo, pero nutrido. Por segunda vez le fue ofrecida y, de nuevo, ante la escasa ovación, la rechazó. El político, que se hallaba sentado –casi un anticipo de su *actio* en su muerte–, se levantó ante la desaprobación observada, ordenando

<sup>119</sup> El término griego realmente recoge los dos matices complementarios de la *invidia* latina: odio y envidia. Se le envidiaba por las prerrogativas conseguidas y se le odiaba por haberlas conseguido. Hemos optado por una traducción que puede, siempre con fisuras, transmitir mejor la idea.

<sup>120</sup> Dión ofrece una versión algo diferente: a las palabras de Antonio ofreciéndole en nombre del pueblo la diadema, él replicó que sólo Zeus/Júpiter era rey de los romanos. Y la remitió al Zeus Capitolino, como también las demás fuentes recogen (cf. *infra*, n. 123). Pero no se enfadó. Simplemente hizo consignar por escrito que no había aceptado la ofrenda del pueblo a través del cónsul; lo cual generó la sospecha de la connivencia y generó el odio visceral (44.11.3).

<sup>121</sup> Que, salvo en algunos detalles, coincide con el de Nicolás de Damasco (XXI 71; cf. *infra*, n. 124).

que la corona fuera llevada al Capitolio. *Grosso modo*, como era esperable, es el relato que, por boca de Casca, transmiten el dramaturgo y el director en el film del 1953 a Bruto y Casio que, charlando fuera del recinto, sólo han oído el griterío de la multitud. Es en esta amplia secuencia donde aparecerá el presagio de Espurina, se fija la mortificación de la estéril Calpurnia, se muestra el afecto evidente entre César y MA, y se inserta el amplio diálogo entre Casio y Bruto que ilustra el diferente modo de ser y pensar de cada uno, con sus contrastes ideológicos-morales, junto a la de algún otro personaje importante en la conjura, como el propio Casca. El largo fragmento, que se cierra con el soliloquio de Casio, que permite conocer la idiosincrasia del personaje, da paso a la tempestad; doble tempestad realmente: la física, que presagia, como *omen*, la tormenta que va a abatirse sobre Roma precediendo a la muerte del dictador; y la político-moral de las guerras civiles y las duras proscripciones que se verán poco después del discurso de MA, destrozando a lo largo de los meses siguientes a la ciudadanía romana<sup>122</sup>.

Frente a tal relato, el biógrafo latino, que sintetiza más el argumento (79.2<sup>123</sup>), acentúa con un *saepius* las veces que le fue ofrecida la corona. No dos –en el film de Sh.-M. en esa explicación de Casca a los dos principales conjurados se precisa que tres–; sino varias; que no es lo mismo<sup>124</sup>. El numeral acrece la intensidad, precisamente por la indeterminación sugestiva (multiplicadora) que aporta; pero, evidentemente, para los defensores de César, sin mejorar el resultado.

Luego, sumando motivos en contra del dictador, la narración enlaza el episodio con el rumor de que pretendía trasladar su residencia a Alejandría, o Troya (*uel Ilium*), con la maldad final de la apostilla: tras dejar a Roma «privada de todos sus tesoros» (79.3). Y en una última adición, que plantea el verdadero fondo de su juicio, el biógrafo añade una segunda razón, vinculada también a la realeza: el rumor de que en la próxima reunión del Senado Lucio Cota iba a proponer que se le confiriera el título de rey «porque sólo un rey podía vencer a los partos» (79.3). La información funciona como una justificación, que disminuye el egocentrismo

<sup>122</sup> Sobre ella, como *omen mortis* cf. infra, pg. 288, y n. 198.

<sup>123</sup> *Et Lupecalibus pro rostris a consule Antonio admotum saepius capiti suo diadema reppulerit atque in Capitolium Iovi Optimo Maximo miserit* (Cf. infra, n. 200, pg. 287). Aparece también en la frase en la que se comenta el dicho de Sila (45.5), que había advertido con frecuencia a los *optimates* en contra de un *male praecinctum puerum* (cf. n. 233).

<sup>124</sup> Las variantes de Nicolás de Damasco, son interesantes: MA, desnudo y ungido como estaba en la carrera (IMAGEN 4), la puso en su cabeza (XXI 72); César la arrojó a la multitud. Había rumores de todo tipo: los que estaban más lejos aplaudían, los más cercanos le gritaban que la aceptase y no rechazara el don del pueblo; unos lo veían como algo contrario al sistema republicano y otros pensaban en los beneficios que podía reportarles. La gente volvió a aplaudir en la segunda ocasión en que se le ofreció por parte de Antonio cuya esperanza, según especifica el narrador, bien podía ser la de «ser adoptado por César, cosa que él ansiaba» (XXI 74) (cf. supra, n. 74).

del dictador en su asunción de tantos honores exagerados, pero sin descartar su realidad: es lo que andaba rumoreándose, de acuerdo con los presagios u oráculos<sup>125</sup>, siglos después. En cualquier caso, todo procedimiento narrativo es artístico y sólo hay que buscarle el sentido adecuado, si el narrador, como en este caso Suetonio, ha sido cuidadoso con su planificación e información. Aquí, el biógrafo utiliza el rumor para cerrar las motivaciones del magnicidio, subrayándolo precisamente para iniciar con él, como elemento determinante, el desarrollo de la conjura: *QUAE CAUSA coniuratis maturandi fuit destinata negotia, ne assentiri necesse esset* (79.3)<sup>126</sup>; una frase que resume los tres principales ingredientes de la conclusión del proceso:

- i) El narrador utiliza un singular (*quae causa*), no el conjunto de todas estas medidas, cuidadosamente orquestadas en un orden creciente, con las que ha ido preparando el ambiente para el desenlace, sino la de la votación. Como Nicolás de Damasco había puntualizado bastantes años antes (XXI 75), de todos los motivos existentes, éste es el que proporcionó a los conjurados la razón más determinante para unirse a la coalición: *Consilia igitur dispersim antea habita... in unum omnes contulerunt...*, resume el biógrafo latino (80.1); ahora ya se hará todo no en grupúsculos particulares –un buen ejemplo aparece en *Cleopatra* con los cuatro principales actores del crimen, debatiendo en el foro sobre la estatua de Cleopatra, que aparece al fondo; y en los corrillos que aguardan a César cuando entra ya en la Curia en la miniserie, que se van apartando a su paso (U.E.)–; sino en un conjunto organizado; al menos para lo que al acto en sí se refiere.
- ii) Los planes (*destinata negotia*) existían ya; no son todos igualmente recientes. Si acaso, quedaba la duda de la ubicación del ataque (80-4): el campo de Marte, arrojándolo desde un puente –el de los sufragios, sobre el que los ciudadanos pasaban para votar, y al pie del cual lo rematarían luego (cf. n. 277)–; en un genérico, *Via Sacra*; o a la propia entrada del teatro. La convocatoria del Senado en el salón del teatro zanjó la cuestión.
- iii) Y la importancia de la votación. El hecho físico de la aquiescencia. El argumento de la realeza, a diferencia de lo que explicitan Apiano y Dión, ra-

<sup>125</sup> Como el de Ctesifonte del emperador Caro. Según tal predicción, el emperador Caro habría sido muerto por un rayo por haber querido sobrepasar unos límites que no debía cruzar ningún soberano romano: no ir más allá de Ctesifonte (*HA*, Car. 8-9). Luego, el éxito del César Galerio (*G. Galerius Valerius Maximianus*) sobre Narsés (298 d.C.), vengando su propia derrota, rompería la profecía.

<sup>126</sup> «En consecuencia, en vez de celebrar reuniones por separado con la participación de sólo dos o tres conjurados, coordinaron todos en común sus esfuerzos», concluye, antes de dar paso a la falta de contento del pueblo que protestaba, «abierta o veladamente» (*clam palamque*) por la *dominatio* (80.1).

zonando la carencia de fuerza del argumento, no es valorado en sí; es simplemente marginado; lo importante para los enemigos del dictador, como aquí se pone de relieve, era «no verse obligados a votarlo (80.1). Dión plasmará la antítesis con crudeza y penetración histórico-psicológica: no se atrevían a oponerse pero no soportaban aguantar en silencio (44.15.4); y Apiano la escenifica con un diálogo entre Casio, que interroga, y Bruto que responde, con la promesa de defender a su patria hasta la muerte, evidenciando así cada uno el pensamiento que llevaba ocultando mucho tiempo (II 113) —el eco podrá oírse en la despedida de ambos, antes de partir a la batalla definitiva en el caso de la versión de Sh.-M.—. Luego, en el acto del asesinato la cobardía de muchos es evidente; el miedo, y la incapacidad de todos, especialmente los cabecillas, de generar una opción política mejor, también. Es justamente lo que Dión les recrimina (44.35.1<sup>127</sup>), mientras Apiano, después de todo el proceso de esos días posteriores, resume con brevedad su huida de la ciudad «en secreto» (II 148). Antes, «una vez perpetrado el crimen en un lugar sagrado y contra una persona sagrada e inviolable» (II 118), se había producido la salida en estampida de los senadores, que Gêrome traslada a su lienzo (IMAGEN 13 B), y que se refleja muy bien en el film de Sh.-M. (IMAGEN 13 A), que calca la estética cromática y arquitectónica del autor francés: el pintor deja el cadáver en un primer plano boca abajo, como en el film de Manckiewicz; su famosa silla volcada, con el contrapunto de otra a la derecha, y los documentos, unos sobre el escabel, otros tirados por el suelo; y los exultantes asesinos con sus puñales en alto, resaltados con el tono blanco de sus vestiduras. A la derecha, el brillo de las columnas de la sala, ilumina esa parte de la escena, dejando en sombras la más alta con los trofeos que apenas se distinguen; al fondo, la luz del día ilumina a unos senadores que salen del recinto y las columnas del edificio de enfrente; a la derecha, un único senador sentado en su asiento y con la cabeza baja. Entre las sombras, otro, de pie (;M. An-

<sup>127</sup> Los asesinos, encantados con que se les considerara «libertadores y tiranícidas», no se preocuparon de más (DC 44.35.1-2). Apiano (II 119), por su parte, incide en la idea: después de la escapada de la sala de los senadores, los conspiradores enrollaron las túnicas a modo de escudos en sus brazos y con las espadas ensangrentadas se lanzaron sin control gritando «que habían dado muerte al rey y al tirano» (trad. Sancho Royo). Uno llevaba en la punta de la lanza un *pileus* como muestran las monedas acuñadas como propaganda por los responsables del crimen; en el áureo o el denario (IMAGEN 44), el gorro, ejemplo de la libertad, que llevaban los esclavos cuando se les liberaba, va entre dos puñales, y la leyenda EID MAR completa el reverso —el mensaje era que el *Populus Romanus* había sido liberado—; en el anverso, la efigie de Bruto *Imp[erator]*. M. Beard (2016: 315) explica: el retrato de una persona viva en una moneda se interpretaba como indicio de poder autocrático, lo cual añade una importante nota sobre su tenor político y humano.

tonio?), que se tapa el rostro espantado. Sobre las columnas, los coloristas trofeos, más visibles en la parte izquierda que en las pilastras, y, debajo, en sombras, resaltada por el blanco de la pared, la estatua de la Victoria, con su propia imagen en la mano. La estatua de Pompeyo, en sombra la parte superior, domina la parte izquierda del cuadro, con el cadáver a sus pies.

Alternativamente, en la escenificación de U.E. hay un mayor registro; aquí el director y el montaje amplían su alcance, añadiendo, a la caracterización de los senadores que corren despavoridos a través del foro y la ciudad<sup>128</sup>, el propio ambiente, físico y psicológico, de la urbe, utilizando como hilo conductor la carrera desalada de Calpurnia, que corre anhelante, contracorriente de la masa dispersa, hacia la Curia.

De hecho, no es casualidad que los dos grandes historiadores utilicen el hecho y sus circunstancias para hacer una reflexión política de alto alcance. Apiano, que, como hemos visto, concentra las razones del magnicidio en esa realeza a la que el dictador pretendía aspirar, advierte con clarividencia que, en realidad, eso sólo fue un pretexto para el asesinato: en esos momentos, un rey era ya igual que un dictador (II 111). Justamente lo que los conjurados no querían ni ver ni explicitar. El nominalismo iba a resultar determinante para el historiador que iniciaba la explicación de las mercedes concedidas y sus intereses monárquicos tras Munda (II 105)<sup>129</sup>, para volver al tema de la realeza, después de enumerar todas esas prerrogativas y distinciones, algunas especialmente inadecuadas<sup>130</sup>, ya con los *Lupercalia* (II 109). Si no lo vieron, eran unos incautos; si lo vieron, unos irresponsables que carecían de alternativa, como Octaviano demostraría pronto.

<sup>128</sup> En la desbandada algunos senadores murieron y otros resultaron heridos, concluye Apiano (II 118). Es evidente, como apostilla luego (II 119), el poco interés por oír a Bruto en estos momentos: no se quedó nadie para escuchar el que habría sido su discurso. En la versión de U.E., donde todos huyen, no hay opción para el alegato que los conjurados querían emitir, y no dieron, y Sh.-M. recrean, convertido en doble pieza maestra, como las típicas disertaciones asamblearias deliberativas.

<sup>129</sup> Cf. Weinstock, 1971: 184-6. Dión, por su parte, también recrimina la estupidez de considerar que son las palabras las que incorporan la maldad (44.51.3) –los cónsules habían prohibido que nadie en el futuro fuera «dictador» (véase la importante explicación que da Apiano a propósito de Sila, su dictadura y sus manejos, intentando incluso mantener las apariencias (II 99-100)–, en lugar de los actos de las personas que los llevan a cabo.

<sup>130</sup> Cf. supra, pg. 259. Ilustrativamente, el traductor del texto, Sancho Royo (1985: 267, n. 240) aclara que antes los sacrificios y juegos se celebraban en «honor» de una divinidad; ahora en el suyo. Dión también se hace eco de ello a propósito de los «Juegos cuatrienales decretados en su honor, como si fuera un héroe» (44.6.2); o en la festividad de las *Parilia* (21 de abril, en honor de una diosa agrícola-pastoril, Pales), que ya no se celebraba por la fundación de la Ciudad, sino por «su victoria» (43.42.3).

Por su parte, el experto cronista que era Dión, añade, incluso, una extensa digresión histórico-filosófica sobre los valores e inconvenientes de la monarquía y la democracia (44.2.1-5), que es la que acaba enlazando con el crimen y la recriminación a sus autores por no haberse planteado bien las consecuencias de su acto<sup>131</sup> (44.2.5). En cualquier caso, tampoco olvida censurar a M. Antonio por el uso que había hecho del asesinato y las actitudes de los homicidas en beneficio propio: fue poco sensato exponer el cadáver cubierto de sangre y con las heridas bien visibles (44.35.4); y su discurso, «hermoso y brillante», no fue «nada conveniente en esos momentos». Detalles ambos, que, no por casualidad, se convierten, justamente, en dos de los principales ejes en los que se apoya la recreación dramática de Shakespeare y Manckiewicz, que sirven, más allá del texto de Plutarco, para traducir para el público las emociones de los personajes, incluida la de la multitud que escucha a los oradores, y muestra su caprichoso tenor, y, en especial, la compleja semblanza del cónsul Antonio<sup>132</sup> (IMÁGENES 18-21).

Algo a lo que contribuye la arquitectura escénica, sobria y simple, pero definitiva de situación y actitudes, en esa famosa secuencia posterior al asesinato, en la que Manckiewicz traslada la cámara al exterior del recinto para centrarse en los oradores y su público. La ubicación de la Curia queda en alto<sup>133</sup>, una vez más con el juego de las puertas subrayando la *actio* (cf. infra, Apto II): es por ellas por las que habían entrado César y Décimo Bruto poco antes, con el eco de Espurina y Artemidoro a sus espaldas, y de la que saldrán el pequeño grupo de los conjurados principales y Bruto el último, cerrando tras él; y las que atravesará luego Antonio con el cuerpo inerte en brazos (IMAGEN 16), para descender por la escalinata y dejarlo al pie del podio que aparece en el rellano que quiebra en dos las gradas del escenario de los discursos. La multitud, con el foro en obras y algunas tiendas con

<sup>131</sup> Si se hubieran parado a pensar en que era imposible que una ciudad con tantos recursos y éxito como Roma practicara la moderación (*ἀδύνατον μὲν ἐν δημοκρατίᾳ σωφρονησαι, ἀδυνατώτερον δὲ μὴ σωφρονοῦσαν ὁμοιοῦσαι*), no se habrían lanzado a matar a su gobernante y protector, ni se habrían hecho responsables de tantas desgracias como ellos y sus contemporáneos tuvieron que sufrir por su acción (44.2.5).

<sup>132</sup> Como Shakespeare recoge (Acto II, esc. 1ª), Casio había insistido en que no era prudente que M. Antonio sobreviviera a César: es un «intrigante astuto», aducía, que podía darles problemas a todos. Pero Bruto se había negado tajantemente: una cosa era ser «sacrificadores», otra «carniceros».

<sup>133</sup> Lo cual, sin embargo, no responde a la realidad. El teatro de Pompeyo, no muy lejos del Circo Flamínio o el posterior grupo de Agripa (Panteón y las Termas), se alzaba en el Campo de Marte, sin colinas. Realmente es una majestuosa subida; igual que la de St. Burge, donde la actuación de Ch. Heston (cf. n. 11) es considerada por Solomon como «abrumadora». Sin embargo, su discurso, con él algo presionado por la notable multitud que lo rodea, queda un tanto ahogado, frente a la impresionante soledad del Antonio de esta primera versión que lo convierte en centro único de atención para el espectador (IMÁGENES 18-21). En cualquier caso, el eco/homenaje de aquella primera versión es claro en esta recreación de las escaleras y el podio donde actúa el personaje (IMAGEN 18).

sus toldos, queda al pie; Bruto se sitúa en la parte superior de la plataforma, sustentada por una pared lisa que interrumpe las gradas dividiéndolas en dos; y, más abajo, el luego triunviro –que pedirá permiso al auditorio para descender–, y que, tras colocar el cadáver en el suelo, más cercano ya a la multitud, ascenderá un poco para dominar a la muchedumbre. Al fondo, en la cima de la colina y la escena, la imagen escultórica de Pompeyo, a cuyos pies había caído el dictador, proyectando su hegemonía sobre el conjunto de los romanos (IMAGEN 18). La escenificación contribuye claramente a definir el ambiente: una voz anónima grita cuando aparece Antonio con su macabra carga, preparando el impacto para los espectadores, de ayer y de hoy; Bruto, tras pronunciar su mensaje, con su famosa justificación y juegos retóricos (IMAGEN 14), y aducir su presteza a morir, si se le requería así, con su propio puñal (IMAGEN 17), subirá de nuevo las gradas para desaparecer de la escena, dejando a Antonio pronunciar la suya, más emotiva, menos sobria, y más famosa aún, si cabe, que la de su predecesor (IMÁGENES 18-21). Al final, con la cámara destacando a un Espurina, hierático, en el primer plano (IMAGEN 20), el «hombre sencillo» como se define el cónsul, manipulará con sus palabras y gestos a sus oyentes (IMAGEN 19); fingirá conmoverse –aunque lo estuviera en puridad–, y dará la espalda a la concurrencia, mientras deja que ésta exprese las dudas que empiezan a corroerlos; definirá varias de las puñaladas que atravesaron el manto<sup>134</sup>, identificando a cada uno de sus autores; llorará, girará el rostro, esperando el cambio de opinión del auditorio, al que apela en toda una serie de interrogaciones retóricas que lo hipnotizan, igual que impulsan la sensibilidad del lector/espectador actual con sus vibrantes interpelaciones, anáforas y antítesis –rechazó la corona por tres veces: «¿era eso ambición?»–. Pero Bruto decía que César era ambicioso y Bruto era un hombre honrado». Luego, mientras habla de los jardines que deja al pueblo, subirá de nuevo para dominar más a la concurrencia, asegurando que él no es orador, sino ese «hombre sencillo» que «amaba a su amigo»; e insistirá en las cláusulas generosas del testamento<sup>135</sup>; finalmente, tras preguntar a la masa cuándo iban a tener otro gobernante como el difunto, enarbola el pergamino con las cláu-

<sup>134</sup> Cf. infra, II B, pgs. 313-315 y n. 315. En la IMAGEN 15, el soliloquio de Antonio repasando tales heridas, mientras Bruto habla a la masa, ante el cadáver de César, en la sala de la Curia. Volverá a enumerarlas y describirlas de inmediato, utilizando el manto o toga, en su discurso al público.

<sup>135</sup> Antonio juega con la información sobre él como luego hará Octaviano en *Cleopatra* con los senadores, consiguiendo declarar la guerra a la reina con el lanzamiento de la lanza que se clava en el cuerpo del anciano embajador egipcio (Sosígenes). El joven heredero manipula a la masa, dominando su opinión y condicionando su reacción, y se convierte en dueño de un poder –como la espléndida gestualidad contenida del actor insinúa–, del que había estado carente hasta el momento y que llegará a ser bastante más absoluto que el de su tío abuelo que acababa de pagar un alto precio por ignorar los deseos de los dioses y la psicología humana. Aquí, su aparente renuencia es una forma más de incentivar el interés del público ciudadano. Para otros detalles, infra, ns. 136 y 139.

sulas, sacado, como antes el puñal de Bruto, del fondillo izquierdo de su toga –en el discurso de Ch. Heston, en el film de St. Burge, se ve perfectamente el bolsillo donde se guarda–, saliendo definitivamente de la escena por la parte superior derecha (IMAGEN 21); al fondo, en la parte inferior, la cámara ilustra la locura desatada de los que destrozan todo lo que llenaba el foro, preludiando la furia de sus funerales y la insensata de las proscipciones, y la inmediata guerra civil (IMAGEN 22).

Una *actio* dual y contrapuesta que va más allá de las palabras y su contenido, al apuntar todo el valor oculto de la gestualidad oratoria<sup>136</sup>: Bruto, noble y culto, comedido y firme, utilizando el dilema de la libertad<sup>137</sup> y la independencia, al insistir en que por su ambición lo mató<sup>138</sup>, no porque no lo amara; y Antonio, expresivo y mucho menos educado que su contrincante, por su profesión y su falta de linaje, pero que ya ha empezado a controlar la escena, teatral y política, como bien insinúa la secuencia fílmica: cínico y mezquino, pero hábil y resuelto; y al que lo que le importa, más que la propia muerte de César, es él y sus posibilidades de vida y éxito. De fondo, la masa, voluble y egoísta, contrapunto de los distintos argumentos de los oradores, con su tornadizo sentir<sup>139</sup>. El montaje escénico de la película refrenda y explicita la caracterización: tras la barbarie desatada y la quema del cadáver (Plut. 68.1)<sup>140</sup>, la reunión de los triunviros en la que fue mansión de César, poniendo

<sup>136</sup> El iniciado conoce bien el valor de los gestos, sobre todo en el caso, muy elocuente, de MA, cuya expresividad física describe Apiano con impactante rotundidad (II 146): su pasión y frenesí; sus movimientos –de cabeza y manos–, ciñéndose la túnica para tener más facilidad de gesticulación con ellas; su tonalidad de voz, distinta en la enumeración, la interpelación, el tono lastimero o la promesa solemne: daría la vida por César. El tema de la gestualidad y su interpretación psicológica –en general, pero en especial en el estudio del relato histórico clásico– está siendo hoy fundamental en el análisis de los textos greco-latinos. Como resumen de ideas y posturas, cf. los planteamientos metodológicos y la bibliografía citada en los estudios contenidos en Moreno-Nicolai, 2016.

<sup>137</sup> El tópic se mantendrá, según Plutarco (67.2), mientras, en el calor de la acción, Bruto y los suyos subían al Capitolio convocando a la muchedumbre a ella.

<sup>138</sup> «La ambición ha pagado su deuda», resume Bruto cuando, concluido el asesinato, anima a los senadores a no huir.

<sup>139</sup> Plutarco, sin embargo, aduce que el pueblo escuchó a Bruto (67.4) sin mostrar «aprobación ni censura»: se advertía en su inmovilidad, concluye el narrador, que compadecía a César y respetaba a Bruto. Luego, tras el elogio fúnebre de Antonio, pasó de la condolencia a la irritación, advierte Apiano (II 146), y la tensión estalló, prendiendo fuego al lugar en el que había muerto César (II 147), despedazando al tribuno Cina, por confusión con el asesino (cf. supra, n. 75, e infra 147 y pg. 272; antes, pgs. 247-8), para acabar –sin poder quemar las casas de los demás asesinos (ib.)–, en la pira del foro que abrasó su cuerpo, ornamentos, coronas y enseres. Sus cenizas, puntualiza Dión, las recogieron sus libertos para llevarlas a la tumba de los Julios (44.54.1).

<sup>140</sup> El film de Sh.-M. utiliza el gesto de Antonio para dar inicio a la reacción popular –que en el texto continuará con la gente descontrolada (supra), quemando propiedades y matando inocentes hasta conseguir la huida de los dos principales conjurados (Bruto y Casio) de Roma (68.4)–; pero la conexión con el texto del biógrafo es evidente. Suetonio, en cambio, cierra la escena de la muerte

precio a las cabezas de los distintos enemigos, incluso los propios familiares, ejemplifica la sinrazón egoísta y ambiciosa de las razones aducidas (IMAGEN 23). En *Cleopatra* el foco cambia al recoger tras el discurso en off de Antonio y la quema del cadáver con la pira acreciéndose con todo el material arrojado por los asistentes, la marcha de la reina de Roma, de noche y dejando un pañuelo en las manos y los labios de Antonio que preconiza el romance posterior.

Curiosamente, los dos biógrafos (Plutarco y Suetonio), que habían coincidido sorprendentemente en el punto del inicio de sus vidas, y acaban sus relatos con alguna misma información –como la edad que tenía al morir (Plut. 69.1/ Suet. 88.1, resp.); y la apertura del testamento (68.1 / 83.1), que también incluye matices distintos<sup>141</sup>–, ofrecen un planteamiento y resultado, expresivo e impresivo, muy divergente en los pasajes finales de la vida<sup>142</sup>.

En el caso del griego, que, como siempre, ofrece muchas pinceladas de los personajes y la situación en la que se encuentran<sup>143</sup>, el drama se concentra en la contraposición entre la muerte del político (César) y la del filósofo (Bruto), que sólo por la influencia de los demás (Casio y el pueblo anónimo que grita llamando a la acción al heredero del Bruto antiguo), se ha terminado inclinando por la misma acción de su antepasado: el magnicidio; y cuyo suicidio, no por casualidad, acabará justamente la biografía (69.8), dejando casi en un segundo plano al protagonista

---

con los proyectos de los conjurados de arrojar el cuerpo al Tíber y confiscar sus bienes anulando sus disposiciones; desistieron por miedo al cónsul Antonio y la caballería de Lépido (82.4), y para no perder sus prebendas.

<sup>141</sup> Plutarco no menciona el monto del generoso legado para el pueblo (68.1; y Br. 20.3; cf. supra, n. 8). Suetonio da muchos detalles más: lo redactó en los anteriores Idus de septiembre, en su finca de Lavicano, y lo había entregado para su custodia a la Vestal Máxima (Apiano, en cambio, indica que lo había confiado a su suegro, L. Calpurnio Pisón, cónsul del 58, que sufrió el hostigamiento de algunos senadores para que ni lo hiciera público ni enterrara a su yerno con exequias públicas, y su firme réplica II 135-6); y modificó al heredero principal: de Pompeyo a su sobrino-nieto, Octavio; pero también a Décimo Bruto, como segundo beneficiado; para terminar, justamente, con el dato que Antonio había utilizado para cerrar su recriminación a los asesinos: un lote de los 300 sestercios personales (la moneda, ¼ de un denario de plata; luego, en época imperial se acuñaría en bronce)– que no coinciden con la cifra de Shakespeare (Acto III, esc. II), de 75 dracmas áticas que es la que da Apiano –el dracma equivalía a unos 3,5 gr. de plata–. Además, les legaba los jardines recién plantados que poseía junto al Tíber, y que ahora serían para su disfrute y el de sus descendientes.

<sup>142</sup> Para las diferencias entre ambos en otras vidas, brevemente, cf. Moreno, 1997: 315-328.

<sup>143</sup> En este tipo de trabajo, dirigido en esencia, a la aproximación y mejor conocimiento de los textos clásicos, algunas referencias pueden ser muy útiles para el estudioso, pero poco productivas para acrecer la impresión del relato, o de la secuencia fílmica, en el receptor del mensaje. En cambio, en otras, como la aparición del Genio (infra pgs. 271-272 y 276, y n. 162), que recoge con cuidado el texto original (Plut. Cés. 69.6-7), y ofrece un perfecto apoyo para la imaginación de Shakespeare y la cámara de Manckiewicz, resultan ilustrativas, e indicativas para los destinatarios; como el biógrafo, también nosotros hoy nos detenemos más en ellas.

central de la vida, el propio César. La suya, genéricamente, también se cierra con su propia muerte; después de la batalla «en la que murieron por defenderle muchos buenos» –entre ellos, Marco, el hijo de Catón (Br. 49.9-10)–; el biógrafo griego hace un detallado recorrido por las circunstancias, compañías y movimientos que rodearon su final, que son bien utilizadas por el dramaturgo inglés (en el texto) y el director americano en la estética. Específicamente, según detalla el narrador, el suicidio se dio en un claro despejado, tras cruzar un arroyo de escarpadas orillas, donde había una gran roca redondeada, en la que él se sienta, rodeado de un pequeño grupo de jefes y amigos (Br. 51.1) –la versión de Sh.-M. lo evidencia muy ajustadamente–. Luego, ayudado (o no) por Estratón –su compañero de estudios en retórica y oratoria (Br. 52.6), que en el film sí lo sujeta–, «agarrando con ambas manos la empuñadura de su espada desnuda», se la clavó (52.7). En la vida de César no se identifica a este personaje (69.7); pero aquí en la suya, modificando un tanto la versión que el propio biógrafo daba primero y parece considerar, por tanto, la más fiable, sí: ante sus reiterados ruegos, tras la negativa de los demás amigos (Clito, Dardanio, y Volumnio; cf. n. 162), Estratón le habría sostenido la espada, apartando sus ojos mientras él se abalanzaba con decisión sobre ella; atravesado su pecho, moría al instante (52.8). Luego, después de algunos comentarios sobre él y Mesala (53.1-3), que diluyen la intensidad del evento, la focalización vuelve a Bruto, al que Antonio encontró ya muerto (IMAGEN 26), ofreciendo el mejor de sus mantos para envolverlo (53.4) –luego ordenaría matar al que se lo robó–, enviando a Servilia las cenizas de su hijo<sup>144</sup>. En cualquier caso, el final de la biografía, *stricto sensu*, tiene por centro a Porcia y su propio suicidio –sobre el que Marcial ofrece un bello y trágico epigrama (I 42)–. El propio Bruto lo habría descrito en una carta a sus amigos, en la que el impacto de las ascuas ardientes utilizadas como medio para un final que sus vigilantes intentaban evitar es mayor que lo que la carta de su esposo, «si era auténtica», incluía: se quejaba de que la habían abandonado y ella se había dejado morir. Como puede deducirse de este breve resumen, ninguno de los dos finales concentra el dramatismo en sus respectivos protagonistas.

Pero sí es cierto que, en Plutarco, el centro del relato es ese paralelo antitético entre ambos, que realza el valor ético de la personalidad estoica de uno (Bruto), frente al pragmatismo del otro (César). Con el impacto de sus contrapuestas muertes, anudadas por el hilo invisible del destino que incorpora el «Genio malo» de Bruto, con la imagen del dictador en su aparición postrera en la tienda del cesaricida (IMAGEN 25), la víspera de su muerte en la segunda batalla de Filipos

<sup>144</sup> De acuerdo con otras fuentes, como Flacelière-Chambry recogen con detalle, su cabeza habría sido cortada y enviada a Roma, para ser arrojada a los pies de la estatua de César. No llegó porque en una tempestad cayó por la borda.

(69.8)<sup>145</sup>, se evidencia plásticamente el error de los conjurados y la inadecuación del proceso seguido. El relato lo deja a él como héroe épico<sup>146</sup>, aunque claro perdedor ante el juicio de la historia: «los dioses», advierte el biógrafo antes de presentar la visión nocturna del Genio –al que Shakespeare dio la imagen de César y que precogniza, por antítesis, su propio final–, «no estaban de acuerdo con su acción criminal, y ésa era la prueba» (69.5). Es con tal sentencia con lo que inicia ya la conclusión de la vida; un bloque que se ha abierto apenas unas líneas antes con la edad que tenía al morir (69.1), como en el caso de Suetonio (86.1): cincuenta y seis años. Tras la lectura de su testamento (Plut. 68.1/ Suet. 83), y las exequias, el furor del pueblo tratando de encontrar a unos asesinos que se habían escondido y protegido bien (68.1), y la muerte de gente inocente en el *maremágnum* suscitado: se asesina a Helvio Cina<sup>147</sup>, al confundirlo con su homónimo L. Cornelio Cina, que sí había participado en la conjura (Plut. 68.2// Suet. 85) –la figura de éste, un tanto oscura, se deja ver en tres ocasiones: la escena de la tormenta, cuando lo llaman Casio y los demás (pocos) conjurados a la puerta de la casa de Bruto; al día siguiente, cuando lo saluda César, diciendo que le ha reservado una hora; y, finalmente, ya en la Curia, cuando le da la orden a Casca de iniciar del ataque–.

El biógrafo griego añade el tiempo que sobrevivió a Pompeyo –apenas cuatro años–, con un juicio poco positivo sobre la gloria que había logrado en esos pocos meses; una gloria totalmente sujeta a la envidia y el odio de sus conciudadanos por el poder obtenido; un poder tras el que anduvo toda la vida y del que apenas disfrutó, aunque su «buen Genio», que lo había protegido en vida, tras su muerte se erigió en vengador suyo, acosando por tierra y por mar a los actores del drama. Ahí, en ese punto (Ces. 69.2), Plutarco divide los eventos posteriores:

- a) Los «humanos», con el «más notable» de Casio, suicidándose con el mismo acero que había acabado con César; el propio personaje lo explicita, tras levantarse de la piedra redondeada donde, según el biógrafo (Br. 51.1), Bruto recalaría luego; su soliloquio, partiendo del recuerdo a su cumpleaños que

<sup>145</sup> El 23 de octubre. Cf. *infra*, pg. 276, ns. 163-4.

<sup>146</sup> En cualquier caso, este tono puede quedar muy bien incorporado en la trágica interpretación de J. Mason en la primera versión de *Sh.-M.*; pero no encaja en absoluto con el Bruto, blando o más humano –que llora, incluso–, en la versión de U.E.

<sup>147</sup> Las circunstancias de esta muerte, en medio de la confusión, no están del todo claras –tampoco la personalidad de esta figura; según alguna fuente podría ser el poeta: con Virgilio de discípulo, y amigo de Catulo y, probablemente, también de Asinio Polión, pero de cuyas obras apenas ha llegado nada–. Suetonio (85) no indica si desempeñaba alguna magistratura –como el tribunal que le atribuyen Apiano (II 147) y Dión (44.10.3)–. Plutarco (68), en cambio, habla de un ciudadano «amigo de César» que había tenido un sueño extraño: le parecía que César lo había convidado a un banquete, al que él se resistía a ir. Pese a tener fiebre fue a honrar a César y allí acabaron con él. Del poeta no hay referencia en ese capítulo.

era en tal día, advierte que ha llegado al fin de su ciclo vital –el doble ciclo: ese, el vital; y el dramático, que quedan así cerrados–. El director añade un efecto escénico que se apunta sutilmente en el momento de este suicidio de Casio y se recogerá luego en el de Bruto: antes de clavarse la espada Casio se ve su casco arrumbado en la tierra junto a la piedra que luego servirá de asiento a su cuñado; así, el reconocimiento del yelmo por parte de Bruto, un poco más adelante, precede, anticipándolo filmicamente, al descubrimiento del cuerpo sin vida, a la otra parte de la roca, de su compañero y cuñado. El biógrafo no indica nada sobre esta pieza de su equipo militar; pero sí añade un comentario que podía estar en la base de la reinterpretación fílmica: su cabeza se encontró separada del cuerpo (Br. 43.8). El apunte previo, que advierte que se cubrió la cabeza con el manto, dejando el cuello al descubierto, y ofreciéndolo así al cuchillo (Br. 43.8), en un notable paralelo con la actitud de César (60.4), no aparece en escena: Manckiewicz prefiere subrayar el acto personal, acompañado del amargo sabor de la derrota que domina el ambiente<sup>148</sup>.

- b) Y los «sobrehumanos», con el cometa que apareció los siete días siguientes a la muerte<sup>149</sup>, y el oscurecimiento de la luz solar: a lo largo del año su brillo empalideció, el calor decreció y los frutos apenas germinaron (Ces. 69.3-4). El cometa fue adorado en el templo de J. César; y las monedas que se acuñaron con diferentes versiones del motivo, aunque en un principio no estuvieran vinculadas con su deificación, pronto demostraron su utilidad para los vencedores, Octaviano (especialmente) y M. Antonio<sup>150</sup>. El complemento,

<sup>148</sup> La vestimenta militar es la más simple posible, coraza y espada; sin manto ni casco, que ha quedado en tierra (IMAGEN 24). Cf. supra, pg. 231 y n. 14; y para el suicidio de Bruto, pgs. 270.

<sup>149</sup> El Gran Cometa del 44 a.C. (*Sidus Iulium*; o *Caesaris Astrum*) fue uno de los cinco conocidos, con una magnitud lumínica absolutamente negativa. El relato de Plinio (II 23. 4 [93]) transmite los detalles: «Roma es el único lugar del universo que ha erigido un templo a un cometa, el que el dios Augusto juzgó de tan buen augurio para él. Apareció al principio de su *fortuna*, durante los juegos que celebraba en honor de *Venus Genitrix*, poco después de la muerte de su padre César, y en el colegio establecido al efecto por este último. Apareció en la zona del norte, alrededor de las cinco de la tarde, brillaba intensamente y era visible desde todas las partes de la tierra, anunciando que su alma había sido incluida entre las deidades eternas. Y por ello se añadió a la estatua que se consagró en el foro tal símbolo». Quedan monedas (muy bellas) acuñadas por Augusto (19-18 a.C.), con éste con la cabeza laureada mirando a la derecha en el anverso, y el cometa de 8 rayos y la cola hacia arriba, y el DIVVS IVLIV[S] pertinente, en el reverso (IMAGEN 43).

<sup>150</sup> Cf. Gurval, 1997: 39-71. Las acuñaciones de Antonio con una estrella lo identifican probablemente con un *flamen* del culto a César (cf. supra, ns. 51 y 111). Octavio dedicó el templo a su regreso triunfal el 29 a.C. y utilizó el *sidus Iulium* y la aceptación general del pueblo de la simbología astral cesariana para afianzar la que pretendió establecer como *auctoritas* suprema (Carswell, 2009: 30-55, especialmente), sobre la que quería basar su poder absoluto.

ilustrando la falta de sintonía de los dioses con los asesinos (69.5), las dos apariciones del Genio, que el film de Sh.-M., como hemos ido viendo, funde en una sola, acreciendo la tensión de la noche previa a Filipos.

Como punto final, tras esta segunda, silenciosa<sup>151</sup> y última aparición del Genio, el biógrafo relata en detalle el preparativo de la batalla que ya presagia la derrota –se le habían hecho denuncias contra algunos, la caballería no estaba muy dispuesta y aguardaba lo que hiciera la infantería, y un notable soldado (Camlato) se pasó al enemigo (Br. 49.1-4)–; y su muerte, a continuación (Ces.69.5); vencedor en la parte que comandaba, la otra dejó al descubierto el centro que no pudo aguantar. Él, encomiado en su doble faceta de general y soldado<sup>152</sup> (Br. 49.7), no murió peleando, pese a haberlo intentado (Ces. 69.8), sino con su espada y la colaboración de su amigo Estratón<sup>153</sup>, al que Mesala recomendaría luego a Octaviano que recibiría su apoyo en Accio. Lo cierto es que tales detalles, como el adicional de Mesala en esta vida (53.3) y el suicidio de Porcia al final (53.5), y su propia muerte en la de César, quitan, o diluyen, el protagonismo de los personajes que son los propios centros de las biografías. En el caso de César, de él mismo, víctima de esa «ambición», el término que más se relieves alcanza entre las acusaciones y razones de los conjurados, especialmente la de Bruto («Por su ambición le maté»<sup>154</sup>), y a la que Antonio replicará con el generoso testamento que enarbola en su discurso en la versión fílmica de Sh.-M. Sin embargo, lo que explicita, y a la multitud no le importa, es la diferencia entre esa *ambitio* que los senadores censuran, siendo de corte político, y el puro interés económico que es el que implican estas concesiones a la ciudadanía que los subyuga: «¿Cuándo tendréis otro como él?»; la pregunta retórica con la que Antonio cierra su alegato en el film recoge, sintéticamente, el muy largo panegírico con que loa sus *facta* en el foro (44.35-49), antes de los incidentes que propiciaron el incendio tras su entierro (IMAGEN 22) y las muertes violentas, como la de Cina.

<sup>151</sup> Plutarco fija este silencio en esta aparición final (Br. 48.1), que el film cambia: en él, sí habla. Sobre él, *infra*, n. 160 y 162.

<sup>152</sup> En su vida, más que la búsqueda de la muerte, es esto lo que se enfatiza (49.7): en lo más duro de la batalla llevó a cabo gestas de «soldado y general» (fuerza en los brazos y juicio meditado).

<sup>153</sup> Cf. *supra*, pgs. 271; 274 y 276.

<sup>154</sup> Es el famoso juego retórico de la escena segunda del acto tercero, absolutamente inclasificable literariamente, que incorpora la esencia del discurso: «Porque César me apreciaba, le lloro; porque fue afortunado, lo celebro; como valiente, lo honro, pero por ambicioso, lo maté. Lágrimas hay para su afecto, júbilo para su fortuna, honra para su valor, y muerte para su ambición». Apiano (II 137) da la idea para la famosa requisitoria: «siendo romanos habrían preferido morir muchas veces antes que jurar una esclavitud voluntaria».

Como notable antítesis, la selección y conjunción de datos varios de Suetonio cierran el relato dramáticamente, pero potenciando siempre el relieve del protagonista de la vida; de un modo u otro, todo contribuye a su realce<sup>155</sup>. Así, después de dejar en un primer plano que su forma de morir había respondido a sus deseos (87), resaltando los elementos impactantes del ataque –la rapidez y sorpresa, enfáticamente repetidas con *variatio*, que acrecen la atmósfera inesperada del crimen, adecuándose a sus deseos<sup>156</sup>–, el biógrafo latino acude a las referencias que enfatizan el relieve postrero de su figura: primero los honores divinos: *in deorum numerum relatus est* (88); su deificación por decreto y por aclamación popular; y luego la prueba: el cometa; la *stella crinita*, cuya aparición, antes de la puesta de sol y durante siete días consecutivos, divulgó la creencia de que se le habían abierto las puertas del cielo (n. 149). Su evocación sería una estrella sobre su efigie (88). Y, tras estas distinciones, a modo de contraste y antes de la dramática conclusión con la muerte de sus asesinos, los acuerdos que condenaban el lugar y el día del parricidio: se tapió el salón, cuyas ruinas ahora acaban de descubrirse para el público<sup>157</sup>, y se convino no convocar nunca al Senado en la fecha fatídica.

Pero, evidentemente, la mayor diferencia con Plutarco se marca en ese punto final, que es el que supone el clímax de la composición dramática del bloque, que había comenzado con el *Praegrauant*, que, como término marcado –las palabras título que abren los epígrafes temáticos correspondientes han ido subrayando los distintos apartados argumentales–, introducía la reproducible serie de *facta et dicta* que habían ido justificando su muerte: ha sido el abuso de poder (*et abusus dominatione*) el que ha desembocado en el *et iure caesus*<sup>158</sup> (76.1) –el paralelo del texto, dejando la *dominatio* como motor y el *ius* como lógica réplica, resulta parlante–. Pero, adicionalmente, en un complementario alarde retórico, el biógrafo remata la biografía con la suerte de sus asesinos, diversificando la información en una triple secuencia de cuidada retórica:

- a) La más genérica (89<sup>159</sup>), con el tiempo de supervivencia respecto a su víctima y el tipo de muerte: nadie le sobrevivió más de tres años; y ninguna de tales muertes fue natural.

<sup>155</sup> Lo cual no impide el relieve literario que Pelling destaca –«historically wild but artistically powerful» (263)–, como Cook resume (2012).

<sup>156</sup> Cf. II B, n. 243. Para Plutarco, 63.1 y 4.

<sup>157</sup> En el *Area Sacra*, donde se levantan los templos más antiguos de Roma, en el hoy Largo di Torre Argentina (imágenes 40-41).

<sup>158</sup> Que, a su vez, recuerda bien el giro recogido por Veleyo de Escipión Emiliano cuando, al ser preguntado por la muerte de su cuñado Tiberio Graco, replicó que: «*si is occupandae rei publicae animum habuisset, IURE CAESUM*» (2.4.4).

<sup>159</sup> *NEQUE triennio QUISQUAM amplius supervixit NEQUE sua morte defunctus est.*

- b) Luego, la más amplia, que engloba a la totalidad de los participantes, descompuesta enfáticamente de inmediato (*Damnati OMNES... PARS naufragio, PARS proelio*), balanceando y equiparando un número indeterminado de afectados<sup>160</sup>.
- c) Y finalmente, el dato principal con el que Suetonio cierra el relato (89): *Nonnulli semet eodem illo pugione, quo Caesarem violaverant, interemerunt*. Es el suicidio de Casio, al que alude veladamente la frase, y que Plutarco, explicitándolo, ha dejado casi perdido en su antítesis entre los eventos humanos y los sobrehumanos que acontecieron después del magnicidio (Ces. 69.2)<sup>161</sup>: antes del juicio sobre Bruto y el Genio malo<sup>162</sup>, que lo persiguió hasta su final, resaltando que a los dioses no les había gustado el asesinato. En el texto latino, en cambio, su persona queda innominada; y el alcance del dato se intensifica con ese *Nonnulli* que, en verdad, en principio sólo le afectaba a él, como Plutarco especificaba (Cés. 69.3), aunque el plural haga pensar otra cosa: arrastrado por la importancia del personaje, el oyente/lector de forma instintiva piensa en Bruto más que en su colega. Una sutil combinación de procedimientos que enfatizan, realmente, las dos muertes. El narrador, que conoce el valor de la generalización y el del silencio, subraya aquí con ambos recursos en una cuidada fórmula, ese final de Casio al que él, a diferencia de Plutarco, no ha aludido: no se explicita su nombre, primero, porque se da por sobrentendido; segundo, porque se juega, además, con

<sup>160</sup> Plutarco, por su parte, aporta el mismo tipo de dato pero atribuyendo la responsabilidad última a ese *numen* («Genio bueno», cf. infra, n. 162) que lo protegió toda su vida y se erigió, tras su muerte, en vengador, acosando a sus asesinos por tierra y por mar (διά τε γῆς πάσης καὶ θαλάττης ἐλαυνῶν), y, antes, acabando con quien con su acción o consejo tomó parte en el proyecto (69.2); de ahí pasa a la división de esos sucesos en humanos o sobrehumanos (supra, pg. 272).

<sup>161</sup> No obstante, sí ofrece un relato más amplio en la vida de Bruto (63), después de dejar constancia —como mejor general que era que Bruto, tal y como había mostrado en sus enfrentamientos con los persas—, de que no le había gustado nada la carga de los soldados de éste, hecha sin señal, ni orden. En el film de Sh.-M. queda patente su disgusto ante la batalla, pero también su sentido de respeto y obediencia a su cuñado. En cualquier caso, Dión le concede la primacía a Antonio en Filipos: Casio no estaba a su altura en el arte militar (47.45.2).

<sup>162</sup> Realmente, los «Genios» de Plutarco son dos: uno es el bueno de César, que mientras vivió cuidó de él y persiguió a sus asesinos para vengarlo (69.2); y el otro, el malo, el que, con «fiera apariencia», se le había presentado a Bruto la noche previa a Filipos, mostrando el desacuerdo de los dioses con el crimen (69.5-7); y por primera vez en Abidos, en el Helesponto, en Asia Menor, frente a Sestos, lugar que había alcanzado notoriedad, entre otras razones, por su férrea resistencia ante Filipo V de Macedonia, aunque al final se le había rendido; Shakespeare se refiere a Sardis en su diálogo final con Volumnio —«hombre dado a la filosofía» (Br. 48), al que se ligan los presagios negativos, tras el del Genio, antes de la batalla—, cuando éste trata de mantener su esperanza y Bruto, negándose a aceptar la posibilidad le pide, como ha hecho con Clito y Dardanio, que lo ayude a morir: «Señor, esa no es tarea para un amigo», replica éste. De ahí que recurra a Estratón (supra, pgs. 37 y 39).

la ambivalencia de su partenaire habitual, Bruto, que aquí, a diferencia del caso de Plutarco, no aparece para nada; y, en última instancia, porque así se mantiene la posibilidad de pensar que, en el fondo, el plural se pueda aplicar a ambos: también a Bruto, que se suicidó, y, tal vez, con idéntica arma que la usada en la Curia de Pompeyo —nadie puede negar que no se le pueda incluir en el término, si bien el tema de la espada, como tal, la aleja del arma corta que debió ser utilizada en la Sala (cf. n. 236)—.

La síntesis deja entrever, dentro de la propia brevedad, las características de los distintos textos: Plutarco, con muchos pormenores y otras tantas pinceladas, pero sin descender al dramatismo retórico que aplicarán, cada uno en su ámbito, Suetonio, Shakespeare, o el propio Mankiewicz, pierde alguna ocasión de oro para impactar al lector. Sin embargo, ofrece un material excelente como base para el drama inglés, y los guionistas o atrezzistas de los estudios de Hollywood. Son ellos los que acaban dando relieve a la escenificación —esa piedra redondeada sobre la que se sienta Bruto antes de morir, que sólo apreciarán los que hayan leído el texto del biógrafo de Queronea; o ese manto de oscura púrpura que lo cubre una vez muerto y que era el mejor que MA había encontrado para honrarle. O el tono enfático de alguna de sus conversaciones o dichos: él pone en boca de Mesala que éste había comentado cómo la noche previa anduvo más serio y taciturno de lo que en él era habitual; y el lamento de Casio después de su derrota (1.41): le había ocurrido como a Pompeyo, que había tenido que luchar, contra su voluntad —en el día de su cumpleaños<sup>163</sup>, como añadía en el diálogo con Mesala, en el momento de ir a subir al caballo para abordar el encuentro, según filma Sh.-M.: la señal del combate era la túnica púrpura—; y había tenido que poner en juego en una batalla, a la que él había sido renuente desde el principio, igual que Pompeyo (Br. 40.1-3), la suerte de la patria (y la propia). Y un poco después, antes de la batalla, el diálogo que sostienen los dos en la madrugada del primer choque (3 de octubre del 42)<sup>164</sup>, con su despedida: «Ojalá, Bruto, alcancemos la victoria y nos sea dado vivir una vida feliz». Una despedida que Manckiewicz utilizará, tras el sacrificio ritual en el que queman el incienso para los dioses, como un adiós final, anticipado. Silencia la crítica de Bruto a Catón por su muerte (el suicidio), que él va a imitar poco

<sup>163</sup> Era el 3 de octubre del 42, fecha del primer choque (cf. infra). «Tengamos valor, dirigiendo hacia la *Fortuna* nuestra mirada, de la que no es justo desconfiar», concluye (Br. 40.3). En el momento de preparar el combate Bruto le había pedido el mando del ala derecha que «por edad y pericia militar le correspondía a Casio» (Br. 40.10).

<sup>164</sup> Los encuentros realmente fueron dos (3 de octubre/23 oct.); Casio se suicidó después del primero. En el film, como en la obra de teatro del dramaturgo inglés, se unifican para no diluir la acción.

después, pero advierte, explicitándola, que no va a dejar que lo lleven prisionero a Roma. La dualidad representa la complejidad, si no la totalidad.

Los textos, como los films, permiten una reflexión profunda sobre el hecho en sí, sus motivaciones y las actitudes de todos los implicados, directa o indirectamente, en el crimen. No por haber transcurrido tantos siglos, y haberse intelectualizado, el problema ha dejado de estar vigente. La realidad replantea la cuestión de fondo con idéntica virulencia y actualidad que en el propio pasado: ¿fue lícito el asesinato, sobre todo cuando no había detrás ningún proyecto político alternativo? Incluso de haberlo habido. En la muy oscura situación de pánico, descontrol y desconocimiento posteriores al crimen que pinta Nicolás de Damasco<sup>165</sup>, Bruto había zanjado la cuestión, congratulándose él y los demás asesinos, «de haber dado muerte a un tirano» (XXV 92). La verbalización del hecho no supone su explicación ni su justificación.

## II

Esbozado el marco y las líneas principales en las que se incardina el magnicidio en las principales fuentes literarias y su plasmación en los films, revisaremos ahora con algo más de detalle las dos principales cuestiones que atañen al propio hecho: los *omina mortis*, capítulo especial a partir de este momento en todas las biografías, sirviendo muchas veces de contrapunto a los *omina imperii*, y la propia muerte.

El atentado contra César, evento fundamental en la historia de Roma por su valor político-social, el carácter representativo que adquirió de inmediato y la facilidad de su impacto visual y dramático, y lógica piedra angular en distintos niveles y con diferentes registros de las películas que versan sobre su figura o la tienen como componente destacado en su argumento e imagen (como *Cleopatra*), viene precedida en los films que vamos a comentar, como en general en las fuentes literarias que le han servido de base<sup>166</sup>, por una dramatización de los *omina mortis*, que, siendo sustancialmente los mismos en todos los autores –quizá porque todos

<sup>165</sup> El biógrafo divide las actitudes según la implicación de los distintos grupos: los que sin haber participado en la conjura huyeron, pensando que luego irían a por ellos; los que estando fuera del Senado y apoyaban a César, creían que todo el Senado se había confabulado y había un ejército presto para intervenir; los que, sin conocer la intriga se habían estremecido por los gritos y lo que veían: los conjurados huyendo con las manos ensangrentadas. Y el pueblo, que ignorante de todo, veía un espectáculo de gladiadores en el propio teatro, y se aterraba con los gritos, que resonaban por doquier, y los bulos: que estos iban a asesinar a los senadores; que el ejército iba a saquear la ciudad (XXV 91-92).

<sup>166</sup> Una vez más, las referencias al fragmento de Nicolás Damasceno serán puntuales; igual que al film de St. Burge (1970).

sean deudores de la perdida historia de Asinio Polión<sup>167</sup>—, se tratan de forma diferente, según los intereses particulares de cada uno, escritores o cineastas; el sello personal en cada producto responde a un conjunto de factores que imprimen su carácter en el texto o el film. De algunos hemos ido hablando antes. De otros, como los intereses particulares que pueden ayudar a definir la selección del material, su tratamiento, y su proyección, es más difícil, salvo en líneas generales. En el caso de *Cleopatra* (1963), la necesidad de su gran director de modificar su primera versión, sin perder su grandioso eco, ni falsear el original que tan bien dominaba, le exigió afinar sus posibilidades; de ahí su originalidad; su brillante resolución de la amplia secuencia del asesinato, añadiendo, incluso, detalles importantes, pero poco perceptibles a primera vista; y resolviendo con habilidad la información que otras fuentes no dan, y desde luego, no la dan así, como los propios presagios vistos por la influencia que han tenido en el propio César, que es el que los enumera, evidentemente seleccionándolos. Y, en la visita de César a la reina egipcia antes de acudir a la sesión senatorial, en la madrugada de los idus, deja constancia de algunas debatidas alternativas; en primer lugar, las fuentes lo sitúan durmiendo en su casa, con su esposa Calpurnia; no, como U.E. apunta, con Cleopatra. Por otra parte, y esto ahora es lo importante, el dictador se admira de que esté levantada tan temprano, lo cual se recoge explícitamente por boca de César en la versión de Sh.-M. («de madrugada»), y encaja con la tradicional hora de reunión del senado —al alba—. El dato mantiene la información de los textos que, sin embargo, hoy acaba de modificar Ramsay (2008, 351-63), gracias precisamente a la buena investigación de fuentes, con algunas adicionales que no se habían utilizado antes (Val. Máx. 8.11.2), y respondiendo a preguntas que no se habían planteado en análisis previos, a partir de informaciones no barajadas hasta ahora. Con todo ello, en su conjunción y aisladamente, el investigador ha podido concluir la hora auténtica de la reunión del Senado: no esa canónica del alba, que deja cinco horas de espera para los senadores, aguardando su llegada, «but more likely for c. 8 A.M. Caesar's arrival at the meeting was delayed for c. 2 (not 4) hours»<sup>168</sup>.

Definido, pues, un tanto el marco general de las principales fuentes, y su principal juego histórico-literario, antes del análisis detenido de los distintos pormenores

<sup>167</sup> Sobre ello, Sancho Royo, 1985: II, 277, n. 263. C. Asinio Polión, político e historiador, casi un polígrafo, protector y amigo de poetas (Virgilio y Horacio, y Catulo antes), supervisó el reparto de tierras para los veteranos de Antonio en la zona de Mantua y consiguió salvar a aquél de la confiscación de las suyas. La pérdida de su historia sobre las guerras civiles en diecisiete libros, comenzando el año que se orquestó el primer triunvirato (60 a.C.), es una de las más lamentables en la literatura latina.

<sup>168</sup> Eso le permitió atender a su probable actividad hasta que acudió a la sesión, suponiendo, de paso, la complicada gestión de los conjurados en esa mañana.

que marcan el ambiente de la escena cumbre de su vida, su muerte, cabe subrayar, de entrada, aunque apenas resultaría necesario, que los realizadores se han concentrado en los aspectos más famosos de los *omina* y los elementos más impactantes de la mítica secuencia del asesinato, amplificándolos o reduciéndolos, según el valor del proceso dramático y el fin inmediato que persiguen; y que funciona, en beneficio de la imagen, la producción y la comprensión del destinatario. De ahí que los guionistas adscriban algunos –ciertas frases o gestos– más a protagonistas destacados, fácilmente reconocibles por el receptor, aunque no fueran ellos sus verdaderos protagonistas, que a aquéllos a los que las fuentes se las atribuyen. Se trata, como en la didáctica escolástica, de que su percepción resulte más simple para el espectador medio, y su impacto sea mayor. Lo que no cabe olvidar nunca es que ningún film busca «hacer historia»; para ello tenemos los textos, que, también, para la Antigüedad, tienen sus limitaciones, con la imprescindible ficcionalización del relato histórico. Frente a la (teórica) objetividad de la asepsia positivista, su finalidad, además del *docere*, guardando los hechos para la *memoria* del futuro, y de la que la historia clásica es partícipe gracias a la faceta retórica que incorpora, es el *delectare*; y, sin duda, el *movere* que contribuye a lograr los otros dos: conseguir una respuesta emocional del lector (entonces) /espectador (hoy) permite aprehender y mantener eternamente en esa *memoria* humana la información de un pueblo; y hacerlo con delectación para el destinatario garantiza su supervivencia; de ahí el deseo de los creadores de los films, recreadores de ese pasado vivo de una cultura, de transmitir una información de la forma más sugestiva y sugerente posible. A veces, más explícita<sup>169</sup>.

#### A. LOS *OMINA MORTIS*

Dado que en el caso de los presagios algunos aspectos son muy conocidos o han sido muy utilizados, lo importante, desde nuestra perspectiva crítica y didáctica, es observar y poner de relieve el respeto por las fuentes –lo cual no siempre implica literalidad absoluta–; o advertir si las modificaciones introducidas sirven para explicar o realzar mejor, sin falsificarla, la esencia del texto tomado como base. Los realizadores, como nosotros también ahora, han concedido atención obligada

<sup>169</sup> Un ejemplo perfecto y útil es el del inicio de la miniserie de U.E., donde ya la primera escena de la película es ilustrativa: la aparición de Sila, con el ejército y Pompeyo, en dirección a Roma, algo que nunca había ocurrido, define bien (histórica y escénicamente) su régimen: el valor tiránico-militar de su dictadura, y el futuro imperial, con el juego de relaciones políticas que se establecen de inmediato, es muy claro. De ahí el valor didáctico de ésta y algunas otras secuencias importantes del film. No obstante, hay que aperebirse del dato, y entender su valor y significado, para poder transmitirlo.

a dos: el presagio de Espurina, sobre los famosos *Idus* de Marzo, y las súplicas de su esposa Calpurnia pidiéndole que no fuera a la Curia esa mañana a causa de sus angustiosas premoniciones nocturnas. Será en ellos, seleccionados también por Veleyo, en los que nos centraremos con más detalle después de revisar el ámbito general en las fuentes, que añaden otros, y los films donde se apuntan algunos; los más sencillos de visualizar y comprender.

### 1. *El contexto general*

De hecho, otros resultan difíciles de entender y/o sugerir fílmicamente, como el sueño de César, viéndose a sí mismo unas veces volar entre las nubes y otras estrechar la mano de Júpiter/Zeus (Suet, 81.3)<sup>170</sup>; y alguno, de interpretar: Calpurnia vio destruida una especie de cornisa o remate que se había colocado en su casa; un complemento, como en los templos de los dioses, que, «a modo de ornato y honor»<sup>171</sup>, le había concedido el Senado; pero ni se conoce exactamente su carácter<sup>172</sup>; ni está en todas las fuentes<sup>173</sup>, lo que reduce su importancia y dificulta su aplicación; ni es fácil visualizarlo comprensivamente para el público profano<sup>174</sup>. Tampoco parecen importar demasiado los dos primeros que Suetonio da (81.1-2): el encuentro de los restos de Capis, el fundador de Capua, con una tablilla de bronce que contenía grabada en griego la profecía de que, coincidiendo con tal descubrimiento, un descendiente de Iulo perecería a manos de su familia y a costa de grandes pérdidas para Italia. Y el muy gráfico, pero poco insertable en el guión, de los caballos consagrados al río Rubicón, que se negaban a comer y lloraban. También algo semejante ocurre con uno de los más gráficos y duros: varios e indefinidos volátiles (*uolucres uarii generis*, Suet. 81.3), destrozan una avecilla (un *auem*

<sup>170</sup> La frase latina (*Ea uero nocte cui inluxit dies caedis et ipse sibi uisus est per quietem interdum supra nubes uolitare, alias cum Ioue dextram iungere*) realza la escenografía y el ambiente trágico, con sus contrastes y precisiones: la noche y el alba; la quietud del descanso nocturno, y el día de la muerte; el reposo (la calma) y el movimiento (el frecuentativo); las asociaciones de ideas (él y Júpiter). Plutarco y Apiano lo ignoran, pero Dión sí lo añade (44.17.1).

<sup>171</sup> Cf. infra. Es la adición de Plutarco (63), que remite a Livio como fuente para el dato (cf. infra).

<sup>172</sup> El giro de Floro, *fastigium in domo* (II 13[IV 2],91), es muy útil para la explicación didáctica en varios frentes (arquitectónica, religiosa, y cotidianamente); era un remate ornamental: un «frontón», o un «pináculo», que pretendía equipararlo a los dioses. A su muerte se levantó el templo en el foro, muy cerca del de Vesta y la casa de las Vestales (detrás de aquél), con el *Tabularium* al frente y más próximo al templo de los Dióscuros y a su propia Basílica.

<sup>173</sup> DC, de hecho, no entra en el detalle: la casa se derrumbaba (44.17.1).

<sup>174</sup> Curiosamente, uno tan fácil de representar como la estatua de su vestíbulo cayendo en pedazos (DC 44.18.2), ha sido despreciado por todos los films.

*regaliolum*<sup>175</sup>: el «reyezuelo»), que había entrado en la Curia de Pompeyo<sup>176</sup> con un laurel<sup>177</sup> en el pico. La referencia (81.3) parece recogerse luego en la miniserie (U.E.) cuando una bandada de pájaros se va posando en el frontón de la Curia mientras Espurina los contempla, inquieto, con el pebetero ardiendo detrás; luego arrancan a volar y el personaje los observa atentamente; después en su estatua, sobre la mano derecha<sup>178</sup>, se posará una paloma que alza el vuelo en el momento en que César ha entrado en la Curia (IMAGEN 37) y camina hacia el estrado. En *Roma* lo que acaban conformando es la calavera que domina los títulos de crédito tomada del mosaico del pavimento del triclinio de la casa del Poeta Trágico de Pompeya (IMAGEN 42) –la alegoría ilustra la Muerte dominando a la Mariposa (roja y azul) que se sostiene con dificultad sobre la rueda de un carro; es el eterno movimiento y la *varietas Fortunae*<sup>179</sup>–. En la serie el símbolo, que abre y cierra el film, se presenta algo desdibujado, pero claramente ominoso, en la tienda de César, poco antes de enfrentarse a su enemigo Pompeyo, dejando claro lo que se cierne sobre él, más aún que sobre su yerno quien, después de dar la impresión de que todo estaba ganando, iba a tenerlo todo perdido; incluso la vida.

<sup>175</sup> La expresión latina, sugiere, además de la indefensión por el pequeño tamaño del animalito, la obsesión de César por su realeza, y la de los asesinos por utilizar el tópico como justificación de su crimen.

<sup>176</sup> De todas las fuentes es la *Historia Romana* de Apiano (II 115) la única que explica el motivo de haber elegido este lugar para la reunión del Senado, cuando la impresión general es que éste iba a reunirse en la Curia republicana –que, por lo demás, se había quemado en los funerales de Clodio y estaba en proceso de reconstrucción, lo cual hacía difícil la sesión–. El historiador advierte que los senadores pensaban acudir a una de las salas adyacentes al teatro de Pompeyo, habitual costumbre cuando se estaban celebrando en él espectáculos, como ahora los de gladiadores.

<sup>177</sup> Materia de la que estaban hechas las coronas de los vencedores Olímpicos, y las triunfales de generales y, luego, emperadores. Ovidio (*Metam.* I 452-567) poetiza la historia de la conversión de Dafne en este árbol (*mollia cinguntur tenui praecordia libro lin frondem crines, in ramos brachia*, vv. 549-50), para huir de los requerimientos de Apolo, que fue quien trenzó la corona con dos de sus ramas para distinguir a los triunfadores, tema con el que acaba prácticamente el episodio ovidiano (vv. 560-1).

<sup>178</sup> Normalmente en las esculturas de César, como en la de los Foros Imperiales, o la de Rímmini o Turín, la mano que está alzada es la izquierda; al revés que en el caso de Octaviano en la de Prima Porta; y aquí; y es en ella, la derecha, donde se posa el animalito. La izquierda permanece pegada al cuerpo. El dictador viste atuendo militar, y el *paludamentum* se anuda sobre el hombro izquierdo (a diferencia de Pompeyo en su busto en U.E.). No lleva espada.

<sup>179</sup> El fondo grisáceo del mosaico resalta el contraste de la blanquecina faz con el negro y gris oscuro de las oquedades oculares, las fosas nasales y el pabellón auditivo izquierdo. Y, más aún, con el colorido de los dos vestidos enfrentados: el lujoso (izquierda en la visual), de brillante coloratura rosada; y el viejo y destrozado (a la derecha), pardo y amarillo, los tonos de la decadencia otoñal. Encima, una cercha de madera de la que penden ambos. Para el tema de la *varietas Fortunae* en el relato historiográfico puede verse, como ilustración y síntesis, el prólogo de la vida de Caro de la *Historia Augusta* (1-3), y la bibliografía dedicada a ello (Moreno, 2007).

En cambio, aparecen en todos los films, de una u otra forma, algunos que pueden ajustarse perfectamente a los distintos registros, y son muy impactantes, como los libelos que tratan de advertirle (Artemidoro), y varios más, bastante más indefinidos, completando la profecía de Espurina. Así, los sueños y los lamentos entre las pesadillas de Calpurnia –«asesinan a César» grita en la cama, mientras César entra preguntando qué ocurre (Sh.-M.)–, o su petición para que no acuda a la sesión del Senado. La esencia se mantiene en prácticamente todos los films<sup>180</sup>; como casi siempre, el detalle varía. En el caso de la primera versión (Sh.-M.), la forma sarcástica en que se echan abajo sus súplicas por parte de Décimo Bruto<sup>181</sup> es un largo e hiriente parlamento en el que éste, presente ya en la quinta de César para acompañarlo al senado, como habían decidido los conjurados, rebate los argumentos de ella para hacerle mudar de opinión, cuando su marido decide ceder a sus ruegos. Además de interpretar de modo arbitrario el sueño, el pretor<sup>182</sup> ironiza burlonamente que, de no reunirse en tal momento «el Senado tendría que esperar a que Calpurnia tuviera mejores sueños» (Plut. 64.2-3) –el argumento se repetirá en boca de Marco Bruto en la miniserie–. El dramaturgo y su director de escena (Sh.-M.) lo recrean con precisión, cuando el senador –algo mayor en esta obra para poder ser su hijo, como también se ha conjeturado–, va a buscarlo para acompañarlo, en la típica *salutatio* matutina –y obligarlo, si, como se plantea, no quiere ir a la sesión senatorial–. En la segunda versión, *Cleopatra* (M., 1963), el personaje acompaña al dictador, en una litera paralela a la suya, a la casa de la reina antes de amanecer, tras la noche de la tormenta (infra); pero, en esta secuencia, esa parte de la información, que no resulta pertinente para el fondo dramático de este film, no se transmite. Por otra parte, esa escena de Sh.-M., en la que aparecen las dudas del propio César durante unos segundos (Plut. 64)<sup>183</sup> –por un momento César le da la

<sup>180</sup> No aparece en la miniserie el de Artemidoro de Cnido– maestro de «lengua griega» y ligado al círculo de Bruto (Plut. 65.1-3)–, muy dramatizado en la versión de Sh.-M., donde desciende angustiado, leyendo su propio mensaje, al encuentro de César que sube hacia la sala con Décimo Bruto.

<sup>181</sup> D. J. Bruto Albino, adoptado por Aulo Postumio Albino (de ahí su *cognomen*), era hijo de Sempronio, que, como Servilia, también había sido amante de César –su retrato en *La conjuración de Catilina* de Salustio (25) es pieza señera de la retórica e historiografía clásica–; y del cónsul del 77 a.C., del mismo nombre. César le encomendó el mando de la flota en Marsella (49 a.C.), dejando a C. Trebonio a cargo del asedio –Dión reúne ambos nombres cuando se justifica por silenciar la lista de los conjurados, para no ser pesado (44.14.3); pero no puede obviar a ninguno de los dos, concluye–. Su posterior trayectoria político-militar no fue exitosa: enfrentado con M. Antonio y sin el apoyo de Octaviano, que no lo estimaba por su participación en el asesinato, sería el primero de los parricidas en morir: acabó en Macedonia, capturado y ejecutado por un jefe galo leal a Antonio.

<sup>182</sup> El cargo fue una concesión particular de César para ese año 44; luego, el gobierno de la Galia Cisalpina para el 43 (cf. infra, n. 301).

<sup>183</sup> Sh.-M. recoge la burla de Décimo, y el cambio de opinión de César, que estaba a punto de aceptar quedarse, mientras Calpurnia lo mira abatida y enojada, aunque contenida. Ya le ha explicado

razón a Calpurnia y rechaza decidido acudir a la Curia, resolviendo que Antonio vaya como mensajero de su negativa—, se sitúa en la balconada de la terraza, con su busto dominando el contrapunto de la escena, en un primer plano paralelo al del propio César (IMAGEN 8 B); una escultura que luego adquirirá protagonismo silencioso en la secuencia nocturna de M. Antonio, cuando, ya triunviro, triunfante, duro y mordaz (cf. infra)<sup>184</sup>, tras decantar el choque final con los cesaricidas con Octaviano (sin Lépido<sup>185</sup>), la mira burlonamente, antes de darle la vuelta al busto y sentarse a leer un documento, mostrando sus verdaderos sentimientos<sup>186</sup>; evidentemente, él está ocupando la casa de César donde han tenido lugar esas escenas previas al asesinato; es la misma terraza a la que César había conducido a sus invitados ofreciéndoles un poco de vino (hay otros manjares en la mesa), antes de salir definitivamente para la Curia.

En la miniserie (U.E.), por el contrario, el diálogo en contra de la petición de la esposa se adscribe a Marco Bruto<sup>187</sup>, cuando César sale de la villa de Cleopatra<sup>188</sup>, dispuesto a ir a la reunión del Senado, no desde su casa oficial, la *domus publica* que ocupaba como *Pontifex Maximus*. Ciertamente, hay una sutil diferencia en los planteamientos de las distintas obras, porque en la de Sh.-M., todo el episodio sucede en la mansión que César comparte con Calpurnia. En cambio, en la versión posterior de *Cleopatra*, siguiendo el guión clásico, César va en su litera, acompañado justamente de Décimo Bruto, al palacete de la reina egipcia, cuando aún no había amanecido, para saludarla; de ahí se dirigirán al Senado mientras la reina ve el desarrollo del suceso entre las ondas del fuego. En la miniserie (U.E.), el drama tiene un doble foco: el personal con su esposa; y el diálogo con Bruto después. Su salida de la villa de la reina da a entender que ha estado con ella esa noche, y

---

también al dictador que el sueño de su esposa estaba mal interpretado: su sangre eran los ríos que fertilizarían, vivificándola, a Roma.

<sup>184</sup> Tienen razón los autores de *La Antigüedad en el cine* (2008: 130) cuando dicen que el personaje está dotado de una gran «ambivalencia» (cf. infra, y n. 279); el análisis de la conducta de Antonio tras el asesinato es breve, pero lúcido y claro. Pero también hay que subrayar el gran valor del actor, sin el que la complejidad de la figura del triunviro no existiría. Es lo que se advierte de inmediato en los demás films que no alcanzan la profundidad de esta interpretación.

<sup>185</sup> Una vez más es ilustrativa la información que completa la base sustancial de las escenas: Octaviano replica a la crítica de Antonio diciendo que es un soldado experimentado. Antonio opone con dureza que también su caballo, porque así se le ha educado, y por lo que recibe el adecuado pienso.

<sup>186</sup> Es un anticipo de lo que Velejo resumía lapidariamente: *Torpebat oppressa dominatione Antonii civitas* (II 61.1); una opresión que dará paso al apoyo incondicional del senado a Octaviano (II 62.1). Cf. supra, pg. 250.

<sup>187</sup> El actor que interpreta a Bruto aquí carece de la fuerza, profundidad y ambigüedad necesarias para impactar al receptor del mensaje: los espectadores actuales.

<sup>188</sup> Planteando la tradicional cuestión de a qué hora se reunieron los senadores, cuándo acudió él, que tenía tareas que cumplir, aunque aquí no se vea ni diga, y cuándo, finalmente, lo asesinaron.

Calpurnia, que lo ha esperado en la puerta –después de su pesadilla del manto ensangrentado en una cama vacía–, descendiendo de su litera, donde le aguardaba, le suplica que se abstenga de ir a la sesión. Marco Bruto acude al quite y procura disuadir a Calpurnia, asegurando, irónica y trágicamente mente, que no se apartará de él, y convenciendo sin reservas a César, que promete a su esposa acudir por la noche a verla a su casa. El cambio de personaje, de Décimo a Marco, responde a criterios de economía intelectual, y a la búsqueda de la intensidad y adecuación escénica –ya resulta difícil identificar a los senadores porque su prestancia y caracterización no pueden competir con las definitorias del primer film de Manckiewicz para Casio, Casca o Cinna; y dos «Bruto» podrían complicar más la intelección–. Pero no se falsifica el fondo de la cuestión, como en el cambio de Sisigambis en la versión de O. Stone, que pasa de ser la madre de Darío a la esposa del macedonio. Aquí es sólo una simplificación: un modo de hacer más evidente y próxima la información para el espectador actual, a quien le resulta más sencillo identificar a los personajes destacados (Marco) que a los menos relevantes (Décimo)<sup>189</sup> –de hecho, en la compleja escena de *Cleopatra*, donde el carácter onírico de la escena dificulta el seguimiento de los actores, son ambos los que acompañan a César en su ascenso hacia la sala: Marco a la derecha y Décimo a la izquierda. En un quiebro del montaje aquél desaparece para dejar paso a Antonio, que los ha aguardado en el podio de la parte superior de la escalera, facilitando que a continuación se vea bien cómo Trebonio se lo lleva aparte, casi en la puerta de la entrada, como había apuntado Plutarco (66.4); segundos después, ambos Bruto vuelven a flanquear a César y así acceden al lugar.

Por otra parte, en esta versión de U.E., la despedida –César le repite a su esposa «Iré a verte después... Iré a nuestra casa luego»–, mientras por encima de ellos, arriba en el balcón, Cleopatra sostiene al niño en brazos–, da paso a la escena clave de la visita de Calpurnia a Porcia, donde la «esposa de César» se enterará, por la actitud de la «esposa de Bruto», la joven hija de M. Porcio Catón, de quién es el responsable auténtico de la conjura, abriendo así la escena final de la Curia con César ya muerto y en su regazo.

En la clásica de Mackiewicz (1953) la nueva humillación de Calpurnia –lo había sido antes, en las *Lupercales*–, viene por la arbitraria falsificación de su sueño que hace que Décimo convenza a César; Sh.-M. dejan claro que, aunque resulte

<sup>189</sup> No es probable para gente que se muestra tan informada en otras facetas, pero la relación entre Marco y Décimo Bruto (DC 44.18.1-2), por diferentes que para los estudiosos sean los personajes, puede haber confundido a los guionistas. Para el error de Plutarco mismo, cf. *infra*, n. 279. Queda, por supuesto indeterminado, si habría sido a Décimo, su hipotético hijo, al que el dictador habría dirigido su famosa frase, si se mantiene su sentido tradicional y no la nueva interpretación, que, por lo demás, no cambiaría nada. Todos hemos de morir.

fácil conquistar al dictador apelando a su orgullo, sus cualidades como hábil estratega, inteligente político, buen escritor y orador, y fino conocedor, por ende, de los artificios retóricos, requerían una buena argumentación para lograr su convencimiento; de ahí que Décimo, que insiste en que el Senado estaba ansioso por verle (44.18.2), aduzca que «la interpretación adecuada de la sangre derramada por las 100 heridas que Calpurnia había visto, implicaba que, con ellas, se fortalecería el orbe...; de esas heridas manarán ríos que fertilizarán las nuevas tierras que va a conquistar», añade. Visto desde nuestra perspectiva, sorprende la credulidad del dictador: los dioses ciegan al que quieren perder. Pero, como resume Dión, que añade después que la estatua del dictador que se levantaba en el vestíbulo, había caído en pedazos sin mayor razón, su sino era morir ese día. Calpurnia, por su parte, que no tiene presencia viva en los textos sólo puede mirar, desesperada e irritada, a su marido y a Décimo, y preparar el manto que César le ha pedido que le traiga. Tras la invitación que el dictador les hace a tomar el vino, introduciendo al grupo que ha ido llegando, incluido MA, en la zona correspondiente del mirador —donde se ve, sin detalle, la mesa de las viandas—, ella, postergada por los políticos, saldrá de la sala cerrando tras ella con brusquedad las puertas (IMAGEN 9) que, como las ventanas antes, abriéndose con el aire de la tormenta, han marcado los presagios; ahora, separando los mundos y la razón frente a la sinrazón, simbolizan la aceptación del destino: es imposible cambiarlo.

Los biógrafos, lógicamente, hacen converger todos los detalles y circunstancias sobre la figura central, cada uno según su esquema: el peripatético Plutarco<sup>190</sup> trata de que el personaje deje traslucir su tenor ético-moral con su actitud<sup>191</sup>. Sin condensar la información, combina y alterna datos, muchos de ellos premonitorios del inmediato crimen, o los ordena cronológicamente<sup>192</sup>, sin acrecer su unidad temática, como sí hace Suetonio, siempre más volcado en su bosquejo dramático. Lo cual no es obstáculo para que ciertos datos sirvan de fondo impresivo para el desarrollo de la acción, cual sucede en el caso de César y Casio; a aquél, no le

<sup>190</sup> Para la diferencia básica entre este tipo de biografía y la más dramática de Suetonio, denominada alejandrina, cf. *supra*, n. 16. Y para el contraste de los esquemas y planteamientos de cada uno, con el fondo de las vidas de Galba y Otón, a título ilustrativo y con brevedad, Moreno, 1997: 315-328.

<sup>191</sup> Para su propia definición programática, comparándose con los pintores que se concentran en la cara y los ojos, con detalles a veces poco llamativos y circunstancias insignificantes pero definitorias (una broma o un *dictum*), cf. el comentario del famoso inicio de la vida de Alejandro (1.1-3).

<sup>192</sup> Es paradigmática la secuencia posterior al asesinato (66/67.1), hasta la lectura del testamento (68.1), y la venganza de la multitud contra los asesinos, tratando de quemar sus casas, y matarlos, tras levantar una hoguera para el cadáver de César (68.1-2), que se cierra con la huida de la Urbe de los dos principales asesinos (68.7).

gustaban los pálidos ni los flacos, como éste<sup>193</sup>, según refiere el narrador y ponen de relieve Sh.-M. por boca del propio César, mientras salen del recinto donde se han celebrado los juegos Lupercales<sup>194</sup>, que, como hemos apuntado, en realidad, tenían lugar en los *Rostra* (cf. supra, n. 78, e infra pg. 305 y n. 265)—. Shakespeare utiliza el dato para el diálogo que, a la salida de los juegos, sostiene César con Antonio, después del intercambio de opiniones entre Bruto y Casio. El dictador se dirige a Antonio (I, esc. 2ª), pidiéndole que lo rodee de hombres gruesos, de cara lustrosa y que duerman bien. En cambio, Casio, de figura extenuada y famélica<sup>195</sup>, «piensa demasiado», advierte; «es un hombre peligroso»: «lee excesivamente, es un gran observador y penetra con finura en los motivos de las acciones humanas; no le interesan los espectáculos; y rara vez sonrío.»<sup>196</sup>. La dualidad antitética de los diálogos y sus protagonistas (César-Antonio, con su pragmatismo/ Bruto y Casio, con su filosofía política y vital<sup>197</sup>), deja paso a la «explicación» de Casca de cara al espectador (teatral y cinematográfico), interpretando para sus amigos lo que había ocurrido en la ceremonia<sup>198</sup>: la concesión de la corona a César, por dos veces<sup>199</sup> —o tres, las que da el dramaturgo inglés y transmite la película (1953); o el indefinido *saepius* de Suetonio (79.2)—; acompañado todo ello por el rugido de la masa ante su rechazo. La larga y definitoria secuencia concluirá con el soliloquio de Casio en el que se explicitan, y sugieren, sus auténticos motivos contra César y la forma en que va a conseguir incentivar a Bruto para que le secunde: Bruto es bueno, pero se le puede seducir; a él, César apenas lo tolera, pero ama a Bruto; esa noche los

<sup>193</sup> Cés. 62.9-10; Br. 8.2. Suetonio ignora el dato. Y U.E. no caracteriza así a su Casio, que es más grueso, flácido y viejo que Bruto (cf. infra, n. 223); y mucho menos actor que su predecesor (Sir J. Gielgud).

<sup>194</sup> La carrera, lógicamente, no se ve; sólo se oye. Para el procedimiento, cf. n. 237; y 124.

<sup>195</sup> Obviamente, la figura física de Sir J. Gielgud encaja mejor con esta descripción que los demás actores de las otras obras. Además, aún perfectamente las dos notas que apuntan las fuentes: la física, con su matiz de avidez ansiosa e insaciable, y la psicológica, de un talante de inteligencia brillante pero mezquino.

<sup>196</sup> Para una breve referencia al valor de la risa, y los personajes que se caracterizaron por no sonreír, cf. Moreno (2010: 1-24; específicamente, para Craso «*Agelastos*» y Jesucristo, según J. Crisóstomo, pg. 5 y n. 23).

<sup>197</sup> Y la crítica dura de Casio a César, con su enfermedad, que se considera debilidad, y su miedo, pidiendo ayuda en una situación desesperada, que, en el fondo, suenan a envidia o celos del dictador.

<sup>198</sup> Dentro de ese mismo papel de «informador» se hará eco también de muchos de los prodigios que había «oído y visto», la noche de la tormenta, refiriéndoselos a Cicerón. Son «presagios siniestros», que preceden a la pregunta de si César irá al Capitolio.

<sup>199</sup> Según Apiano (II 109); y Plutarco (Cés. 61.5-6); cf. n. 78. Para el *saepius* de Suetonio, cf. supra, pg. 262, n. 123. En la vida de Antonio (12.3), el biógrafo griego deja una puerta abierta a un número más indeterminado: tras las dos referidas en detalle, apunta que a continuación ambos continuaron porfiando; pero a él, MA, le aplaudieron pocos. A César, por haberla rechazado, todo el pueblo.

pasquines de, aparentemente, distintos ciudadanos aludirán a la ambición de César y recordarán la acción del pasado<sup>200</sup>. Al fondo, tras su siniestra figura, el inicio de la tempestad que va a dominar con su doble presagio (pg. 262, n. 122) el marco de la noche de la conjuración.

De hecho, tanto el dramaturgo y el director, como luego éste mismo en *Cleopatra*, empiezan a crear la tensión y el ambiente oscuro y funesto que luego provocará el pánico en los propios conjurados y la masa que huirá a sus casas antes de arrasar la zona con la pira de César, desde esa noche previa al magnicidio, utilizando justamente las señales y prodigios del viento huracanado, los resplandores y fuegos del cielo que Plutarco apuntaba (63.1)<sup>201</sup>: los signos extraordinarios y las apariciones; las sombras y aves nocturnas que revoloteaban por la plaza; la tormenta, que arroja juegos entrecruzados de oscuridad y luz sobre las calles y figuras, arrastrando las hojas y haciendo volar los mantos de Cicerón y Publio<sup>202</sup> Casca, primer asesino, y dominante y omnipresente figura en el film de Sh.-M., cuando se acercan a la casa de Bruto para preparar la conjura<sup>203</sup>. Manckiewicz acude a este efecto óptico y acústico en sus dos producciones para preparar el ambiente de la tragedia: el biógrafo griego, tras advertir que el destino del dictador no fue tan inesperado como poco precavido (63.1), recogía a modo de señales y prodigios, los resplandores y fuegos del cielo, y las sombras y aves nocturnas que revoloteaban por la plaza. La

<sup>200</sup> En los primeros capítulos de la vida de Bruto (7-11) se recogen las causas del odio de Casio —«más enemigo particular de César, que público de la tiranía: Bruto odiaba la tiranía y Casio al tirano» (Br. 8.5-6)—; y las razones últimas de su acción homicida, alguna tan mezquina como el resentimiento contra César porque éste le había quitado unos leones para los juegos (8.6); para las de Bruto, y Q. Ligario, que, como en el film de Sh.-M. se apunta, estaba enfermo, pero iba a estar a disposición de Bruto si éste se decidía a llevar a cabo alguna acción digna de él, cf. Br. 11.3.

<sup>201</sup> Plutarco, que lo utiliza como introducción de este final realmente advertido, pero no dominante, añade que ni los destellos ni ruidos nocturnos, ni los pájaros, merecían mención como indicios de tan gran suceso (63.2). Como complemento, para estos, supra, pg. 281 e infra, pgs. 293; 299; 309.

<sup>202</sup> Suele hablarse de ellos en plural o indeterminadamente (Suet. 81.1); eran Quinto y Publio Servilio Casca (Servilius, 53, *RE. II A*, 2; para su gens, cf. infra, n. 290), aunque aquí se alude a los dos al pedir éste ayuda a su hermano en el momento del golpe (Plut. 66.7; e infra); Suetonio añade que César lo hirió con un punzón (82.2), o un estilete. Pero la única que lo recoge es la secuencia de U.E., donde mantiene en su mano, poco antes del ataque, el rollo que le entrega el escribiente. Se distingue, poco ciertamente, pero se ve en su mano derecha junto al texto que lee (IMAGEN 36).

<sup>203</sup> Después de esa escena y la marcha de los conjurados, mientras Bruto se debate a solas con sus pensamientos, y Porcia lo observa inquieta; el guionista acude a Dión (44.13.1-4: «se acercó a él y le preguntó por qué estaba tan pensativo, y como no contestaba nada creyó que desconfiaba de ella, a causa de la debilidad de su cuerpo»); y a Plutarco, para el fondo de la charla entre ambos esposos. Ella, como digna hija de Catón (Br. 13.2-6), le demuestra su valor y su deseo de que la considere digna de compartir todos sus sufrimientos; en el film de Sh.-M., Bruto, antes de Filipos, refiere que ha recibido las noticias de su muerte: se tragó un carbón encendido (App. IV 136; DC 47.49.3), abriendo y cerrando la boca. Plutarco (Br. 53) cita como fuente a Valerio Máximo.

ventisca inclemente, que arrojaba juegos de oscuridad y luz sobre las calles, haciendo volar las hojas y los mantos y capuchas de los futuros asesinos, incluido Cicerón que se encontraba con ellos, cuando se acercaban a la casa de Bruto para preparar la conjura. En la posterior de *Cleopatra*, los truenos y el aire borrascoso sellan la escena coral de la discusión previa entre César y sus allegados, con la reina egipcia, y Antonio que tiene que acudir con diplomacia a salvar una tensa situación. De hecho es la escena principal en la que el propio personaje resume su planteamiento político frente al Senado y los conjurados que, con Décimo y Marco Bruto a la cabeza le replican, tratando de mantener el control político para el Senado; en esa misma situación, con la escultura de Cleopatra que luego aparecerá como objeto de crítica en el foro –la suya y la del dios–César al lado anuncian los cuatro conjurados–, vuelve el tema de las concesiones y honores, que él explícitamente rechaza: «no quiero más distinciones, ni privilegios, ni honores», rehúsa. La secuencia, que tiene lugar en la sala interior de la villa, y es clave para entender su ideal de acción, mejorando urbanísticamente Roma, pero sin necesidad de contar con el Senado, dejará en el exterior, con el aire dominante y el crimen brutal y anónimo de un hombre cuyo cuerpo arrojan a sus pies, a los tres principales actores: César, MA y la reina. En esa despedida, se reafirma la disposición de César a aceptar la realeza, al día siguiente –tras la cena de esa noche con Lépido (App. II 115) a la que invita, sin opción a la renuncia, a Antonio–, para ser rey de donde fuera si se lo ofrecían –la idea era que podía serlo de Italia, o del mundo, pero no de Roma–. Aquí, en *Cleopatra*, Manckiewicz vuelve a utilizar la ventisca y las ráfagas inclementes de agua, que ya habían aparecido en la primera versión (1953), de la que escapan incluso los esclavos orientales de la reina; pero no orquesta el episodio como el prelude de la tragedia en la que se debate Bruto, verdadero protagonista (él y su actor, IMAGEN 10), como ocurría en el primer film (Sh.-M.). Ahí, el eje sustancial del momento era el dilema personal al que se enfrentaba Bruto –matar a César, al que quiere; o servir a la República, a la que él no ve ni caduca ni periclitada<sup>204</sup>–; y el general y

<sup>204</sup> Griffin (2009) lo resumía en dos líneas principales: las sucesivas crisis (sin duda, en clave más política); y los cambios socioeconómicos ocurridos, a los que no eran ajenas, evidentemente, las últimas conquistas en Oriente, ni las modificaciones que el propio César había llevado a cabo. Lintott da en su artículo del volumen (cap. VI) un certero resumen del sentimiento (egoísta y exclusivista) del principal órgano de gobierno de la República: «The senators were well aware that, through further expansions of their numbers, their opportunities financial gain and political power would decrease, and their prestige obtained through gaining political *dignitas*, achieved through political competition, would be obliterated. Traditionally, only noble natives of Rome were able to sit in its Senate, however Caesar's broadening of the base of the Senatorial Order allowed entrants from various provinces of the Roman Empire in an attempt to make the Senate more representative and egalitarian». La idea de un senado «more representative and egalitarian» (ib.) que hoy parece imponerse, no entraba en sus planteamientos. Con ello, «Caesar can be credited, to a fair degree, with causing his own murder».

eterno que desarrollan sus palabras, interpretando las de las fuentes<sup>205</sup>: la justicia o conveniencia de la muerte de un tirano; y la importancia, o no, de las palabras: un «rey» real, no sólo un dictador –de cuya «naturaleza simbólica» habla Bruto en la escena política de *Cleopatra*–; o una consumida democracia que no sirve para nada. Es una profunda reflexión sobre el valor del nominalismo en el juego político<sup>206</sup>, la fuerza de las apariencias y el dominio falaz de la tradición, con el miedo a la verdad, junto a un proceso personal y político-filosófico que enfrenta la moralidad de unas intenciones honestas (las de Bruto), aunque discutibles, que no son compartidas en absoluto por los demás conjurados tras cuyos puñales se esconden intereses mucho más espurios, particulares y de clase. De ahí las palabras de Bruto a Casio en los *Lupercalia*, al inicio del film (IMAGEN 7) y de los presagios; su propio soliloquio en la noche trágica, antes de la llegada de los conjurados; e, incluso su fuerte discusión con Casio, ya cerca de la batalla final, que insiste en su dignidad y sentido de la justicia; y, por supuesto, el relieve que se concede a su final, muy por encima del de Casio que, como en las fuentes, casi nunca<sup>207</sup> resulta una figura atractiva, ni positiva (Br. 29.1). Sólo en su muerte, a través de las palabras de Bruto<sup>208</sup>. Igual que en el caso de la miniserie, donde su sinuosidad queda más patente, aunque su imagen se mantenga más desdibujada que en la versión de Sh.-M., donde la fuerza de su intérprete, de gran sutileza y capacidad interpretativa, se impone.

Suetonio, en cambio, que, como ya vimos, olvida un tanto la cronología (Aug. 9.1<sup>209</sup>), concentra los datos principales en un solo epígrafe (81)<sup>210</sup>, lo cual le sirve

<sup>205</sup> La reflexión política, como apuntábamos antes, es larga y profunda en Dión y Apiano. En U.E., en la escena de la recepción de la reina y la coronación de la estatua en plan burlesco, César resume la cuestión: «No necesito la corona para actuar en vuestro nombre». Bruto se levanta y se dirige a Casio, que ha estado tratando de «ablandarlo», como les ha confesado a sus amigos, y le dice que está con él. Luego se iniciarán los presagios.

<sup>206</sup> También Plutarco lo plantea, con mayor brevedad, y un buen matiz irónico: realmente, sufriendo lo que se sufre bajo los reyes, sólo se critica el nombre, cual si en él radicara la ruina de la libertad (MA 12).

<sup>207</sup> Sólo en el momento de su muerte, tras su derrota, y en la despedida precedente de Bruto en el campamento.

<sup>208</sup> Sh.-M. apuntan la idea de este pasaje en los momentos previos a Filipos, en su discusión con Bruto; ahí se explicita lo que el biógrafo decía de él: su ira, su conocimiento de la guerra, su facultad de hacerse obedecer por el miedo, todo en contraposición con la opinión sobre el propio Bruto: admirado por su virtud, querido por los amigos, y enemigos; impasible ante la ira, el placer y la codicia. No obstante, tras su muerte, Bruto llora sobre su cadáver, considerándolo «el último de los romanos», al no estimar que pudiese haber otro espíritu como el suyo (Br. 44).

<sup>209</sup> Cf. supra, n. 16.

<sup>210</sup> Tras la introducción del epígrafe, con las palabras «clave»: *Sed Caesari futura caedes evidentibus prodigiis DENUNTIATA est*. A modo de excepción, antes (77), dentro de la *gradatio* de ofensas que precede a su muerte, aparece, modificado, el presagio de las víctimas «sin corazón» (cf. supra, pg. 260 y n. 118; e infra, pg. 303, n. 253-4).

para introducir el final del dictador con mucho más impacto (82), logrando, como en el caso de su censurable conducta –a partir del *praegravant* que vimos (supra)–, el bloque más armónica y sintéticamente trabado de todos<sup>211</sup>.

Primero (i), porque su plan biográfico –no sólo «César», sino cómo se gesta y muere un «tirano»<sup>212</sup>–, posee una espléndida y clara línea dramática cuyo clímax, tras la perfecta convergencia de los epígrafes en las razones del magnicidio (79-80)<sup>213</sup>, se cierra, no ya con su muerte, sino, como apuntamos, con la de sus asesinos: todos, advierte como conclusión retórica y lapidaria al final del relato, perecieron trágicamente (89)<sup>214</sup>; «algunos» (*nonnulli*) –Casio, como ya comentamos<sup>215</sup>– se dieron muerte con el mismo hierro con el que mataron a César (89). Dión, en una frase parecida a la suetoniana, pero sin su fuerza, resume, concreta y amplía el registro (48.1.1): «Así murieron Bruto y Casio, con las mismas espadas que asesinaron a César» (*ib.*); «los demás», añade, «murieron, excepto muy pocos, antes, entonces o después de esa batalla»; para concluir que «parecía que la Justicia y la Divinidad hubieran arrastrado a este destino a quienes acabaron con quien había sido su benefactor y había alcanzado tal grado de virtud y fortuna».

Segundo (ii), por el propio carácter de la selección, por la *dispositio*, y por cómo los inserta: la brevedad de la enumeración, y la *gradatio* ascendente, hacia los más próximos en el tiempo y los más graves<sup>216</sup>; y, además, los del último bloque basculando sobre los dos más famosos, el de Calpurnia y el de Espurina: *Paucos ante meses...* (81.1); *Proximis diebus...* (81.2); *Pridie autem Idus* (81.3); *Ea uero nocte...* (*ib.*).

<sup>211</sup> Apiano (II 116) y Dión (44.17) aluden a algunos antes del asesinato; tras él, regresan brevemente al tema: Apiano, que antes había comentado el de la falta de corazón o entrañas, con el de Espurina (II 149); Dión (44.52.1), con los truenos y la lluvia, que Plutarco (63.1-2) y Sh.-M. habían utilizado para la víspera del asesinato, antes de la reunión de los conjurados; y lo mismo en *Cleopatra*, después de la sesión política que presiden César y la reina, antes de la muerte.

<sup>212</sup> El contraste de sus rasgos positivos con los más negativos de su última etapa, subraya –de nuevo, a través de la *gradatio*– la evolución del personaje: *Nec minoris inopotentiae uoces propalam edebat* (77) / *Verum praecipuam et exitabilem sibi inuidiam hinc maxime mouit* (78.1) / *Adiecit ad tam insignem despecti senatus contumeliam multo arrogantius factum* (79.2).

<sup>213</sup> Cf. supra, pgs. 253-265.

<sup>214</sup> Cf. supra, pg. 275 y n. 159.

<sup>215</sup> Cf. supra, pg. 276. Apiano modifica algo el aserto de Plutarco (69.3), que identifica a Casio como principal aludido: «fueron sus propios asesinos, como lo habían sido de César» (IV 134); y recoge sobre él la duda de si fue suicidio o asesinato. Sh.-M. hace que se lo ordene a Píndaro, el esclavo, interpretado por M. Ansara, al que capturó de los partos y juró obedecerle (para el detalle, cf. supra, pg. 231 y n. 14).

<sup>216</sup> Desde el de la avecilla perseguida por las aves (las *volucres varii generis*, 81.3).

Tercero (iii), por el tratamiento léxico-retórico del bloque en su conjunto, que resalta el tema de la sangre a través de imágenes y referencias varias, hasta el párrafo final que incluye la *sermocinatio*, aquí indirecta, con Espurina; una secuencia cuya orquestación<sup>217</sup> realza el acontecimiento sin permitir al receptor preguntas incómodas<sup>218</sup>, porque el *haruspex* no está en la Curia con él<sup>219</sup>. Y, por supuesto, por los elementos informativo-impresivos que configuran la sentencia introductoria, sobria pero redonda en su expresividad<sup>220</sup>: su tono potencia el elemento visual (*euidencia*), justo el que incorpora uno de los principales valores dramáticos de la *narratio* (Quint. 8.3.61<sup>221</sup>); y subraya, al tiempo, el carácter de la tragedia; en este caso a un César al que unos *euidentes prodigii* no sirven de nada, sea por su *hibris*, sea por la simple ineluctabilidad de su destino. Es una perspectiva que Sh.-M. potencian, focalizando todo el bloque de informaciones en dos lugares: la casa de César, primero; y, después, su llegada y ascenso por la solemne escalinata a la Curia, con Décimo Bruto. Ahí los abordará Artemidoro (IMAGEN 20 B), que desciende a su encuentro, y ahí ellos interpelarán a Espurina.

En el caso de la miniserie (U.E., 2004), de planteamiento más lineal –hay mayor juego entre los personajes y actores principales–, y mucho menor recorrido socio-político que las demás obras, ambos eventos, el suceso y sus presagios, se

<sup>217</sup> Es una composición anular que encierra el proceso en su totalidad; del aviso, al cumplimiento: *uenisse, non praeterisse* (cf. infra, n. 264).

<sup>218</sup> La habilidad suetoniana consigue, como César en sus *Commentarii* (cf. la clásica e imprescindible obra de M. Rambaud (1966) sobre la deformación histórica de una narrativa aparentemente muy objetiva, perfectamente ilustrativa del proceso de control que ejerce el autor sobre sus lectores y los medios que el analista pone de relieve con brillantez), que el lector no se dé cuenta de esta ruptura del orden lógico del proceso; ni se aperciba, conscientemente, del efecto del valor dramático y manipulador de sus fórmulas (cf. infra).

<sup>219</sup> Las demás fuentes parecen centrar esta consulta en otro momento. Suetonio (81.4) deja el ominoso *pluribus hostiis caesis, cum litare non potuit* (pese al elevado número de las sacrificadas no se pudieron obtener los adecuados resultados), interrumpido por la entrada a la Curia; y el *spreta religione* que lo cierra prepara la burla y recriminación a Espurina, que en la miniserie (U.E.), frente al tono un tanto hilarante que ofrece la actitud de César, realiza, con poca habilidad y gesto inane, M. Antonio.

<sup>220</sup> *Caesaril futura caedes / euidentibus prodigiis / denuntiata* (81.1); aquí las palabras «clave», introductorias de los bloques temático-caracterizadores, han dejado paso a toda una «sentencia clave», sin oscurecer, evidentemente, los términos principales y su aliteración: *Caesari / caedes*.

<sup>221</sup> Una figura sustancialmente afectiva, aunque no se refiera al valor de la descripción, ni en la parte, ni en el conjunto, sino de la impresividad que ofrece la *enárgeia*: la *sub oculos inductio* (Isid. 2.21.33); o *subiectio* (Quint. 9.2.40): lo que está a la vista El hacer ver; la capacidad de «representación», que es más para Quintiliano que la propia «claridad» –que, por lo demás, es una de las características de la organización estructural de Suetonio, siempre preocupado por la secuencia y su orden, y la comprensión de las partes–; ésta deja algo patente mientras la otra *se quodam modo ostendit* («hace una ostentación de sí misma»).

limitan a los más conocidos, con algunas modificaciones, no sustanciales, pero no todas necesarias<sup>222</sup> ni justificables<sup>223</sup>; aunque alguna sí comprensible. Realmente, el hecho de que Calpurnia vaya a buscar a su esposo a la casa que éste parece compartir con Cleopatra diluye un tanto el drama político que, en ese momento, más que en la inmediata muerte, se concentra en el contraste entre ambas mujeres: la que impacta en el receptor ahora es la sufrida Calpurnia, que, pese a haber roto su matrimonio antes –en la escena de la llegada de César a Roma con la reina<sup>224</sup>–, en esos momentos abandona su orgullo para tratar de salvar a su marido; y, sobre todo, la soberana egipcia cuya figura, sin la fuerza, belleza y prestancia de otras, domina desde lo alto durante unos segundos la acción, como en las escenas previas en su presentación ante el pueblo, sosteniendo a su hijo en brazos: el heredero que la romana no pudo darle al dictador (IMAGEN 31). De ahí el notable desprecio con el que mira desde lo alto, al retirarse de la balconada, a la digna esposa romana. Pero la modificación del texto plutarquiano no es sustancial. De hecho, el contraste de las parejas femeninas ofrecerá un buen ejercicio dramático en esta última parte de los films, como seguiremos viendo, completando el más político de los hombres –en *Roma*, sin embargo, el juego entre ellas es relevante para la propia narrativa histórica–.

Efectivamente, en la miniserie hay algunos muy buenos pormenores, bien recogidos y reflejados filmicamente, pero cuyo alcance, como hemos dicho, requiere una cierta explicación para poder valorarlos adecuadamente. Es en ella donde se ve con detalle que César llega en litera a la sesión, como advierte Plutarco (Br. 16.1)<sup>225</sup>, «porque desalentado por los resultados de las víctimas no pensaba resolver

<sup>222</sup> Un ejemplo ilustrativo, aunque previo a esta parte del film, es la modificación del famoso golpe de efecto de la joven princesa Cleopatra saliendo de la alfombra en la que la entran a Palacio subrepticamente. En lugar de utilizar al enamorado y fornido esclavo que la lleva en brazos en *Cleopatra*, Edel la convierte en criada y es así, con la capucha muy echada hacia el rostro, como César la ve por primera vez; en la tienda el ambiente es oscuro, y está dominado por el juego de sombras, que ha sido, en general, la tónica de la escenificación desde la llegada del dictador a Alejandría –salvo en la entrega de la cabeza de Pompeyo a su llegada al puerto–; él la reconoce sin dificultad; y ella inicia su seducción de inmediato (II 47).

<sup>223</sup> Su Casio es el único que es más grueso y menos pálido de lo que conviene para las palabras de César, según Plutarco (62.10); en general, cf. supra, ns. 12 y 193.

<sup>224</sup> Cf. supra, n. 96.

<sup>225</sup> Pero sólo en esta vida. En la de César no aparece, aunque hay muchos detalles de otro tipo: tras el alegato de Décimo Bruto para que no cediera a los requerimientos de Calpurnia, se lo lleva de la mano, mientras, estando aún a poca distancia de la puerta el esclavo ignoto trata de llegar hasta César (64.4) –un detalle que en *Roma* es más audible que visible, pero que en ambas facetas recoge bien la idea de la fuente–. Apiano lo deja entrever: «Mientras se le llevaba al Senado» (II 116). Dión no lo precisa. Y en Suetonio puede deducirse porque luego su cadáver «colocado en una litera con un brazo colgando, lo llevaron tres esclavos a su casa» (*lecticae impositum, dependente brachio, tres servoli*

negocio alguno, sino diferirlos, pretextando encontrarse indispuerto». Las literas, ciertamente, aparecerán también en *Cleopatra*, donde llegan transportándolo a él y Décimo a la villa de la egipcia, y luego, a la Curia; a través del humo que hace elevar la maga se ve el descenso de ellas, a su llegada al majestuoso edificio del Senado, la subida de ambos por la escalinata, hasta que se les une Antonio, y la separación de éste de César y Décimo, tras el breve acompañamiento antes de que sea llevado aparte por Trebonio, y antes de la entrada de ambos en la sala; pero ahí sólo cumplen función motora y espectacular. En cambio, en la miniserie (U.E.) adquieren presencia determinante: incluso sirven para destacar la figura de Calpurnia que utiliza una para ir a la villa de Cleopatra; de hecho, en el caso de César, aparecen primero en esta salida de la mansión donde reside la reina, y de la que parte César para ir al Senado, implicando que ha dormido allí —a diferencia de en *Cleopatra*, que, más fiel a las fuentes, supone que lo ha hecho en su propia casa<sup>226</sup>—; y, luego, en el exterior del recinto donde se va a cometer el asesinato. Se las ve al fondo de la imagen, sirviendo de contraste escénico en el diálogo entre Espurina, con los pájaros revoloteando sobre su cabeza y posándose en la Curia, y Trebonio y Antonio —un muy poco brillante y ajustado actor, en especial en esta escena, que no transmite sentimiento alguno—; es el adivino el que domina el escenario y la trama, con su manto malva, su bastón como augur, su pelo ralo, y su expresión trágica, pero hierática, al replicar que los idus no han pasado aún<sup>227</sup>, y salir de la escena (IMAGEN 35).

De hecho, es también aquí, a diferencia de en las otras obras, donde sí se evidencia fílmicamente la idea de su cansancio; un dato que en *Roma* se apuntaba a través del diálogo con su esposa<sup>228</sup>, pero que no encontraba réplica dramática en la escena —tampoco muy explícitamente en *Cleopatra*, salvo en la sensación de hartazgo que evidencia en la sala de la reina, fastidiado por la cortedad de miras de un Senado que sólo sirve, a su juicio, para poner trabas a sus intentos de mejorar las infraestructuras de Roma—. Allí, en *Roma*, el dictador camina con sus lictores y Voreno, entre las construcciones, acompañado de los gritos de los directores de obras —el repetido «Izad» que va coreando el alzamiento de la columna en medio

---

*domum rettulerunt*, 82.3). Teniendo en cuenta el número de porteadores y el sistema, el traslado debió ser complicado.

<sup>226</sup> Teóricamente en la del *Pontifex Maximus*, puesto que lo era en esos momentos (cf. infra, n. 252 y 275).

<sup>227</sup> Para completar la información, con las expresiones griega y latina, cf. infra, n. 264.

<sup>228</sup> Suetonio no menciona la debilidad de forma explícita, pero sí que hizo concebir a algunos la idea de no querer alargar su vida, por el quebranto de su salud; y que por ello obvió los presagios. Dión no lo recoge. Para Plutarco, en el caso de los malos presagios (Br. 16.1), cf. supra, n. 225.

de un grandioso inmueble de fondo<sup>229</sup>—; va despacio y con majestad, como un político que reconoce a su público, al que controla y con el que cuenta, pero sin dificultad ninguna; no hay indicio de desfallecimiento psicológico ni fatiga alguna en su porte.

Aquí, en la miniserie, en cambio, cruza la puerta de la Curia y entra con lentitud; y recorre el espacio hasta su sitial cansinamente, evidenciando tanto la debilidad, que no se advertía en su actitud irritada y resuelta en *Cleopatra*, como el desaliento<sup>230</sup>. Curiosamente (parece un contrasentido), en todos los films se habla de esos proyectos que pensaba abordar; y la actitud de los intérpretes se aleja de tal tono fatigado; es evidente, por el contrario, la firmeza que los actores imprimen en su caminar. En *Roma*, el paseo hasta llegar a la Curia es solemne y enérgico; en *Cleopatra* el ascenso hacia la entrada de la sala por las amplias escalinatas es pausado, pero sostenido. Y en su tono verbal no hay vacilación alguna: en la primera versión (Sh.-M.), su porte, salvo el breve intervalo de duda sobre acudir o no a la sesión en su *domus*, es muy sólido; y sus palabras, muy especialmente a propósito de las negativas a las peticiones de los conjurados sobre el hermano de L. Tilio Cimbro<sup>231</sup>, son firmes y rotundas: apenas entrar en la sala ya se niega airadamente a ellas y hace gala de su tenacidad, pareja a la de la Estrella Polar, y muy distinta de la actitud de ellos que son «volátiles». Sin embargo, también Apiano advierte (II 110) que, «ya porque hubiese perdido la esperanza, o porque estaba fatigado y desistía de tal intento por el odio que comportaba tal deseo, o porque quisiera apartarse de la ciudad por los enemigos, o para cuidar la enfermedad que lo aquejaba (epilepsia), decidió la campaña contra getas y partos». Lo cierto es que César

<sup>229</sup> El cambio de la Roma republicana en estos últimos años fue notable por diversas causas. Una de ellas, la dedicación de los poderosos, mientras intrigaban por conseguir el poder, a competir con su magnificencia de cara al pueblo. Fuera luchaban; dentro contendían entre sí con esta reconstrucción de la urbe, e innovaban, como Pompeyo con su teatro y César con su Foro, el primero de la serie imperial (Jacobsen, 2023).

<sup>230</sup> El travelling precede su calmoso caminar al entrar en la sala —se cierran las puertas tras él—, hasta llegar a su ebúrneo sitial que, a modo de trono, evocando en su configuración la silla curul tradicional, preside sobre dos escalones el recinto rectangular del Senado pompeyano. Su mirada ha ido recorriendo el busto de Pompeyo que queda a su izquierda y ante el que caerá luego, en el centro prácticamente del salón. La recreación arquitectónica se basa en la actual Curia Julia del Foro.

<sup>231</sup> De su vida se sabe poco: partidario inicialmente de César, que le había concedido el gobierno de Bitinia y el Ponto, se unió a la conjuración y fue el encargado de coger la toga del dictador dejando su cuello al aire; debió de morir en Filipos, donde luchó con Casio, porque luego no hay más constancia de su actividad. En cuanto a la propia secuencia, el parlamento de Sir J. Gielgud en la versión de Burge (1970), previo al crimen, con su referencia a la firmeza en las decisiones y su comparación con la Estrella Polar, supera notablemente al de L. Calhern en la suya (1953). No obstante, en el propio original del dramaturgo inglés hay un punto de intemperancia orgullosa en su conducta que encaja bien con las impresiones de los propios conjurados en su contra.

parecía tener una extraña forma de descansar: iniciando, como proyectaba, nuevas conquistas en lejanos y complejos lugares; pero la idea era perfecta para salir de Roma. En la miniserie (U.E.), en cambio, como decíamos, el dictador sí entra con paso muy parsimonioso en la sala y camina despacio hacia su estrado, siguiendo con la mirada al busto de Pompeyo que queda a su izquierda (IMAGEN 33 A y B): él, que no había permitido que las estatuas de su yerno quedasen arrumbadas (Plut. 57), ahora caerá ante una de ellas. Otra notable diferencia con las demás es que aquí se recrea la Curia como marco de la acción –rectangular, como la Julia hoy; no redonda, como en las otras obras–; y, al tiempo, se dejan ver las peculiaridades de su atuendo<sup>232</sup> (IMAGEN 32), que, como Suetonio recordaba en su caracterización (45.3), dio origen a la famosa advertencia de Sila de que se cuidasen de quien así vestía<sup>233</sup> –su aspecto, con la cintura laxa, es muy claro; y la toga, que pende sin garbo, suelta y sin tersura, evidencia esa cierta desidia a la que Sila parecía aludir. Dión menciona que «presumía de esta ropa holgada» (43.43.2 y 4); y añade a la frase de Sila el comentario de Cicerón, que en un primer momento no llegó a entender la referencia del autócrata: «nunca habría creído que alguien tan mal ceñido hubiera vencido a Pompeyo». También en la zona de las mangas se ve la franja que, sin ser tan amplia como para llamar la atención del espectador e ilustrar la información de Gelio (7.12.1<sup>234</sup>), sí se percibe<sup>235</sup>. Curiosamente, será en el film de Burge (1970) donde las bocamangas de la especie de sobretodo que cubre la túnica evidencien su amplitud y holgura; el problema está en que al ser un vestuario tan particular, muy alejado, salvo en líneas generales, de nuestro conocimiento –Solomon (2002: 79) se detiene en las túnicas con capucha que evocan con más propiedad el Renacimiento que la Antigüedad– no llama la atención ni hace al espectador preguntarse por su significado, justamente porque todo es distinto de lo que se supone que llevaban los romanos.

Y, por supuesto, sólo en esta serie, como anticipábamos, se muestra con claridad de dónde saca Bruto la daga que esgrimirá luego contra César<sup>236</sup>: a través de

<sup>232</sup> *usum enim lato clauo ad manus fimbriato nec unquam aliter quam [ut] super eum cingeretur et quidem ...* (infra).

<sup>233</sup> (supra)... *et quidem fluxiore cinctura; unde emanasse Sullae dictum optimates saepius admonentis, ut male praecinctum puerum cauerent.*

<sup>234</sup> Ésta era la característica de los hombres de costumbres afeminadas (Bassols, 1964: 39 y n. 2).

<sup>235</sup> La amplitud de tales mangas, no orladas, en una imposible reconstrucción estética, se ve bastante bien en el film de Burge, en especial cuando César se sienta en el trono.

<sup>236</sup> Una vez más la lógica se impone, aunque el problema no se resuelva: aquí se opta no por una espada, como hemos visto que se traduce en muchas ocasiones el término, sino por un puñal (cf. supra, n. 26), que, como medida y utilidad, resulta el arma perfecta para el ataque en el corto espacio, no bélico precisamente, de una sala donde estaba prohibido introducir armas. En cambio, en el caso de la muerte de ambos conjurados cabría esperar, dado el contexto, la espada militar como, en efecto,

Porcia, que se despierta en la madrugada tras la reunión de los senadores y abre la puerta de su habitación, viendo por el quicio entrecerrado cómo saca el arma de un arcón de su morada, y escuchando luego los proyectos y las órdenes de su marido; es un buen recurso dramático para mostrar cómo la hija de Catón, «la única mujer conocedora de la conjuración» (DC 44.13.1), había llegado a enterarse de lo que iba a ocurrir; era la única que lo sabía, según Plutarco (Br. 14.3-4) –aunque en *Roma* sea Servilia la que adquiere este protagonismo–. Además, el ingenioso procedimiento sirve para enlazarlo filmicamente con la visita de Calpurnia y sus consecuencias, dramatizando mejor el final de la vida y el film.

Evidentemente, pues, los dos principales personajes que agrupan los más famosos *omina* son ella, Calpurnia, cuya función aventaja a la del invidente Espurina, porque su figura humana y política es más destacada; y su personalidad, más versátil y notable. Y el muy repetido del anciano *haruspex*, al que Suetonio (81.4) es el único en poner nombre –para los griegos es μάντις / μάντιεις (Plut. Ces. 63.5/ DC 44.17.1 / App. II 116; y II 149)–, que, en cierto modo, completa la figura, actuación y significado de Artemidoro.

## 2. «¡Matan a César!»

Los que se ligan a Calpurnia, que permiten al autor un más amplio y complejo tratamiento dramático-fílmico como se ha ido viendo, pueden resumirse en tres tópicos:

- a) El sueño en el que ella ve a su marido herido en su regazo.
- b) Las puertas o ventanas que se abren mientras duerme, vencidas por el viento, o cuya apertura o cierre sirve de fondo a la trama.
- c) Y el debate con César y los conjurados que han acudido a buscarlo en la *salutatio* matutina para llevárselo a la sesión del Senado.

Todos están resueltos de modo distinto en cada obra, pero en todos se consigue un resultado notablemente dramático y muy efectista (visual e impresivo), muy acorde con el propósito particular de cada producto y el papel de símbolo, o simple complemento, que se le hace desempeñar.

---

el film de Sh.-M. utiliza. El tema, en cualquier caso, evoca las palabras de H. Fast en *Espartaco* (2003: 484), cuando el senador Graco, después de ayudar a Varinia y su hijo a escapar con su hacienda y su influencia, va a terminar con su vida: «Se acercó a un armario y abrió la cerradura. De su interior cogió una espada, una corta espada como la que llevaban los soldados, pero hermosamente labrada e introducida en una vaina finamente decorada».

De hecho, a diferencia de en las fuentes literarias, donde la esencia es la misma y su presencia mínima, en la pantalla la figura femenina y su tratamiento ofrecen diferentes matices: en *Roma* es una imagen seca, digna, hierática en algunos momentos, típica de una matrona clásica que se opone a la sinuosa y dominadora Atia, y a la apasionada –en el amor y la maldad– de Servilia; y, por supuesto, a la oriental de Cleopatra, cuyo contraste queda especialmente marcado en la miniserie (U.E.), como hemos apuntado. En la de Sh.-M., con Porcia como personalidad especular –una bella y firme dama romana, joven aún–, es una persona vulnerable, frustrada y herida por no haber podido darle un hijo a César, que, una vez convencida de la imposibilidad de cambiar el destino, admite con ira contenida la tragedia que va a sobrevenirles a todos: con estoicismo fatalista, no exento en la interpretación de un punto de histrionismo, cierra las puertas que separan su mundo privado (su alcoba, a la que está reducida como mujer), del público y oficial masculino (el del poder), donde quedan su marido y los conjurados; desde el punto de vista de la concepción de la mujer, la secuencia remata la primera humillación, cuando, al inicio del film, al llegar a los juegos en las fiestas de los *Lupercalia*, en medio de la pompa, y con toda la multitud por espectadora, César le indica que debe ponerse en el camino de M. Antonio, *Lupercal*<sup>237</sup> ese año (IMAGEN 4), para que la ayude a concebir<sup>238</sup>. En cambio, en la miniserie es una mujer bastante bella y joven, discreta pero enamorada, que se enfrenta a él cuando su dignidad se lo requiere, pero se precipita a ayudarlo cuando lo considera necesario, a costa, incluso, de su dignidad femenina y su solera patricia: sube a la litera y corre a la casa que César parece estar compartiendo con Cleopatra, para pedirle insistentemente que no acuda al Senado. En esta ocasión no es Décimo Bruto, que aquí no aparece<sup>239</sup>, sino el propio Marco Bruto el que la interrumpe, aduciendo las objeciones ya apuntadas para conseguir que César se mantenga firme y sí vaya a la sesión. Así, la romana, tras una muerte

<sup>237</sup> Los sacerdotes de esta cofradía, ciudadanos prominentes, elegidos cada año evocando a los antiguos jóvenes que debían sobrevivir de la caza, casi desnudos, golpeaban con las tiras de la piel de los animales muertos, a modo de látigo (miembro viril) a las mujeres, rememorando la ocasión en que, siendo estériles, el oráculo de Juno había ordenado que fuesen fecundadas por un macho cabrío velludo. El rito, que purificaba a las mujeres (*februatio*), enrojecía su carne (el color era el utilizado por las prostitutas sagradas especialmente las que ejercían este tipo de relación con los *Luperci* en el *Ara Maxima*), aumentando su fertilidad.

<sup>238</sup> El tema resulta algo difícil de entender por el público que ignora el trasfondo de la ceremonia: la fiesta, celebrada el *ante diem XV Kal. Martias* (15 de febrero), recogía el ritual arcaico ligado a Fauno Lupercio y la Higuera Ruminal en la que había encallado la almadía –o cesta, que trasladaba a los infantes arrojados al Tíber, Rómulo y Remo, por orden de su tío abuelo Amulio; o donde se habían enredado las telas que los cubrían–. La gruta donde Fauno, tomando la figura de Lupa, había amamantado a los niños, se encontraba en el Palatino. Para una visión reciente sobre el tema, Vuković, 2022.

<sup>239</sup> Pese a su relevante papel en la conjura: fue uno de los tres principales instigadores del crimen (Suet. 80.4). Sobre él, su figura, linaje y muerte, supra, n. 181.

que no habrá podido evitar, acabará acogiendo con tristeza y melancolía en su regazo su cadáver, como indican los biógrafos e ilustra el film (infra), subrayando, una vez más, el valor humano, no la política, de las relaciones.

De las fuentes, Suetonio resume la visión onírica con lapidaria sencillez, uniendo el presagio a la conclusión *–imaginata est CONLABI FASTIGIUM DOMUS MARITUM-QUE IN GREMIO SUO CONFODI*<sup>240</sup>, antes de añadir la evidencia física: *ac subito cubiculi fores sponte patuerunt* (81.3), dando el hecho como real y no a través del sueño de Calpurnia *–el verbo es un perfecto de indicativo–*.

Plutarco es más complejo; primero objetiva: «acostado con su esposa se abren las puertas y ventanas del dormitorio»; luego recurre al propio César para que sea él quién, turbado, observe, gracias a la luz de la luna clara, el sueño inquieto de Calpurnia, que solloza inarticuladamente y grita (63.8) *–en la primera versión, Sh.-M. modifican apenas el proceso (infra)–*. Luego, acaba entremezclando la interpretación y la próxima realidad: «y es que lo lloraba teniéndolo por muerto en su regazo», explica el biógrafo griego (63.9). Dión, por su parte, que silencia el nombre femenino<sup>241</sup>, apunta, además del resto de *omina* que los otros callan<sup>242</sup>, el de César, que, herido por unos hombres, acaba, como también Suetonio, dice, refugiándose en su seno (ἐς τὸν κόλπον, 44.17.1-3/ *in gremio suo*, 81.3). En Apiano, donde ella sólo lo había visto «chorreando mucha sangre», se añade un matiz peculiar que, obviamente no se cumple: «le prohibió<sup>243</sup> que saliera al día siguiente» (II 115). Una mujer no podía prohibir nada a su marido. Y César ejerce con soberanía pragmática el poder: a él no lo controlaba nadie (cf. n. 96).

En los films, como apuntábamos, las resoluciones son diversas: la más compleja y larga es la teatral de Shakespeare (Acto IV, esc. II), que Manckiewicz manipula con habilidad, convirtiéndolo en un espléndido juego escénico: utiliza las puertas, y la entrada y salida de los distintos personajes, con sus diferentes actitudes para, sin palabras o realzándolas, potenciar la impresión. Aquí es César el que, al oír las

<sup>240</sup> Dión (44.17.1) también une los tres elementos en el sueño: se derrumba la casa, su marido era herido por unos hombres y se refugiaba en su seno. Plutarco (63.5), como hemos visto, transmite la idea indirectamente: lloraba porque lo veía muerto entre sus brazos doblados.

<sup>241</sup> Sólo habla de «su mujer».

<sup>242</sup> El de las puertas abiertas (n. 247), el de la casa derrumbada, y las «armas de Ares/Marte» (infra, n. 252). Y el muy notable de la «silla de oro», que, según Dión advierte, fue considerado tal después de su asesinato *–no se refiere a su concesión (cf. supra pg. 257), sino al hecho de que se la quitaron de la sala (infra, pg. 303 y n. 255)–*. En los films, donde aparece, se utiliza el blanco (marfil o mármol), pero no el oro.

<sup>243</sup> En los demás casos se lo pide; Apiano ha referido la cena en casa de Lépido (II 115; y Plut. 63.4), a la que se alude en casi todos los films *–incluida Cleopatra–*, donde estaba también Décimo Bruto, y donde apuntó, como preferible, una «muerte inesperada y repentina» (como recoge Suetonio también, cf. infra, pg. 326), lo cual, añade el historiador, implicaba «predecir su final».

voces de ella que está dormida, inicia la secuencia, entrando en la habitación donde la mujer, agitándose en la cama, se incorpora y se despierta al fin de su pesadilla en la que había gritado que mataban a César; asustado él, abriendo las puertas y lamentándose de la mala noche (tempestuosa y aciaga), pasa a la terraza en la que se va a desenvolver el resto de la escena, ordenando a un esclavo que los sacerdotes le den el pronóstico del día. En esa estancia, salón-balconada, con Roma al fondo, se ubicará el diálogo con su esposa que, en un primer momento, lo dejará dubitativo (Plut. 63.5). En Suetonio el papel activo de ella ha concluido: ahora es ya él quien vacila (*diu cunctatus*), por las palabras y súplicas de la esposa, y por su propia indisposición; presto a complacerla –porque, como añade Plutarco (63.7) «nunca había habido en ella la superstición típicamente femenina»–, después de recibir las infaustas noticias de la consulta de los agoreros, decide no ir y enviar a Antonio en su lugar (Plut. 63.8). Luego, en esa misma terraza se dará la discusión entre los dos esposos y Décimo Bruto, que acababa de llegar para acompañarlo al Senado, sobre el presagio de la estatua manando sangre. Éste, al apercibirse del problema –que César se quede en casa–, desmonta la interpretación de la mujer sobre el peligro y lo convence a él de que lo que el prodigio implica es la renovación de la savia de Roma. César, persuadido por las palabras de su posible hijo –porque es su propio éxito el que se pone de relieve–, rechaza el «error» de Calpurnia y pide, taxativamente, su manto –la pieza que desempeña un relevante papel en la serie de U.E., aunque luego no se utilice para intentar velar su rostro, ni su cabeza, o sus pies, ni sea usada por Antonio en su discurso, que aquí no aparece–. Aquella, convencida de la inutilidad e inadecuación de cualquier réplica, entra en la alcoba, regresa con él y lo ayuda a colocárselo, y luego vuelve a su habitación cerrando tras sí las dos jambas de la puerta, sobre las que se apoya con desesperación, sin fuerzas ya, dándolo por sentenciado; es su propio *iacta alea est*.

Ciertamente, la miniserie es la más innovadora en la adaptación, porque además la convierte en eje de la parte final del film. La más sintética, dándole menos importancia al tópico –porque su trayectoria es más amplia y general, y el protagonista de fondo es Octavio<sup>244</sup>–, la de *Roma*. En ésta, el sueño, menos espectacular que en las otras, carece de su relieve, porque lo que se pretende destacar es otra cosa. Aquí lo notable es la configuración de la calavera que los pájaros forman en su vuelo, que es el motivo que caracteriza la serie a partir de sus títulos de crédito. La imagen, alegoría de la fugacidad de la vida, especialmente bien realizada en las teselas y muy bien trasladada a la pantalla (IMAGEN 42), es lo que hace que

<sup>244</sup> Baste ver la habilidad (del guionista, pero también del joven actor), cuando en la escena paralela al asesinato, mientras Atia no entiende lo que está tratando de decirle Servilia (la muerte de César), aunque él está aparentemente leyendo un documento y fuera de la conversación, presta atención de inmediato porque comprende la gravedad de la situación.

Calpurnia se remueva agitada y César tenga que despertarla. Aquí el sueño queda encerrado entre dos bloques importantes:

- a) El nombramiento como senadores de galos y celtas, con Voreno convertido así en su fiel guardaespaldas<sup>245</sup>.
- b) Y los preparativos para la conspiración de Servilia y Bruto, con Casio y los demás senadores como siniestros y maleables corifeos. Lo que se busca aquí no es el impacto, como en la miniserie (U.E., 2002), ni el motivo épico-dramático, como en la de Manckiewicz<sup>246</sup>, sino el contraste de una escena de alcoba intimista, pese a los importantes problemas político-humanos que se plantean en la conversación, de los dos esposos, frente a los otros dos bloques que la flanquean: generosidad, o manipulación, en la concesión de ciudadanía; y los viles intereses, envueltos en teóricos principios de altura política, de una mujer despechada, un indeciso nostálgico de un pasado irreplicable en su hijo, y el resentimiento en los demás asesinos.

En esta serie, la escena, mucho más cálida e informativa que en las demás, los sitúa a ambos juntos en la cama –como Plutarco advierte: César duerme con ella<sup>247</sup>–; pero es, a la vez, más compleja, porque el relieve lo alcanza la faceta filosófica y humana del poder<sup>248</sup>: el héroe está cansado –Suetonio lo recogía en uno de sus últimos capítulos: «hizo concebir a alguno de sus allegados (*suorum*) la idea de que no había querido ni tratado de prolongar su vida por tener quebrantada la salud» (86.1)–; y él mismo no tiene claro, dentro de «lo mucho que le queda por hacer», qué debería hacer –de hecho, los guionistas hacen que se lo pregunte a Octavio en la cena, en una secuencia anterior, para oír en su respuesta lo que luego será el programa del primer emperador: construcciones y nombrar 100 senadores más–. «Y con qué fin» se haría, inquiere a su vez Calpurnia, sin obtener más que una extraña respuesta: «Buena pregunta», ironiza César; «se lo preguntaré a Posca», añade –el personaje (ficticio) que actúa de esclavo/liberto, secretario y hombre de

<sup>245</sup> Del que luego justamente tendrá que librarse Servilia para facilitar el plan de su hijo y los demás conjurados.

<sup>246</sup> El comentario de R. de España (2009: 372) es breve pero ilustrativo; incluso en su juicio sobre los actores –muy notable, evidentemente, M. Brando; bastante pobres, en su opinión, César y Calpurnia (G. Garson)–. En contra, radicalmente, Solomon (2002: 76): «L. Calhern está espléndido en el papel protagonista».

<sup>247</sup> «Acostado con su mujer, según solía, repentinamente se abrieron las puertas y ventanas de su cuarto, y turbado observó que Calpurnia dormía profundamente, pero entre sueños prorrumplía en voces y sollozos, y era que lo lloraba, teniéndole por muerto» (63.9).

<sup>248</sup> La serie, de estructura más narrativa y coral que las otras, con más largo recorrido temático y expresivo, es mucho menos filosófica que la de Sh.-M., pero no menos sutil y lúcida en sus planteamientos.

confianza del dictador y que no podrá tampoco evitar el crimen: ni por su envergadura física ni por las posibilidades: se lo impedirán golpeándolo en la cabeza—. La divertida replica de César, disponiéndose ya a dormir, sirve de contrapunto anticipado para la inmediata tragedia. De hecho, el presagio que los hace despertar es esa bandada de pájaros que forma la calavera en el aire<sup>249</sup> —no se ve, como indica el biógrafo latino, que sean aves de diversas especies: *uarii generis* (81.3); pero sí, como él mismo subraya, que salgan de un bosque cercano (*ex proximo nemore*)—. César, que rechaza el presagio, y abandonar Roma y ocultarse, sólo porque ella tenga pesadillas, sí admite ese cansancio —ese «extremo cansancio»— que el biógrafo aducía como prueba de su inacción ante los indicios de su muerte<sup>250</sup>; y reconoce, al menos en cierto modo, la inutilidad del trabajo que está realizando: «queda, en efecto, mucho por hacer». Consecuentemente, y para preparar la conexión entre su muerte y el abandono de Voreno de su labor de político-guardaespaldas, el director enlaza esta escena entrañable y privada con otra de idéntico tenor pero entre éste, flamante nuevo senador galo, y su esposa Níobe, sellando así el destino conjunto de todos los implicados que se explicará en las muertes, la de César y la de Níobe.

Alternativamente, la secuencia de U.E., en la tradición habitual, bien resuelta con los elementos arquitectónicos (ventana) y de ornato (la Fortuna y la cornucopia), se inicia con el sueño alterado, el movimiento acelerado —en realidad, inexistente: forma parte de la pesadilla— de los visillos en el ventanal por el viento, y la llama parpadeante de las lámparas<sup>251</sup>, para poner el énfasis en el manto de César que Calpurnia ve, ensangrentado, a su lado, en el lugar que él debería haber ocupado; es la pieza que será utilizada después por Antonio en su discurso para mostrar sus heridas. La visión resulta determinante para el resto de la acción de la esposa: primero, acudir rápidamente a la villa de Cleopatra a suplicarle que abandone la idea de ir a la sesión senatorial; luego, tras el rechazo de su marido, ir, inquieta, a la *domus* de Porcia que le ofrece vino mientras departen; y finalmente, tras entender allí el peligro real al que se enfrenta César cercado por Bruto y los demás conjurados, su carrera enloquecida por las calles de Roma, tropezando con los senadores y la masa que van en sentido contrario al suyo, huyendo de la estancia donde se ha cometido el crimen, hasta descubrir su cuerpo tendido en el recinto, a los pies del

<sup>249</sup> El recurso, ilustrativo si se advierte la imagen y, más aún, si se pone en relación con la calavera de los créditos iniciales (IMAGEN 42), ayuda a los espectadores a comprender que se trata de un mal augurio, haciéndoles asequible, aunque sea modificándola, la información del texto latino. Es interesante ver que la introducción del film de Burke (1970) se queda en la foto fija de una calavera, de entre las muchas de la batalla que produjo la trágica confrontación en Munda.

<sup>250</sup> El motivo enlaza con la otra razón de su inicial negativa para ir al Senado (81.4): son todos estos presagios negativos y, además, «a causa de su salud un tanto debilitada» (*ob infirmam ualetudinem*). El biógrafo no precisa más al respecto.

<sup>251</sup> Son detalles fílmicos para recrear la impresión, a los que las fuentes no descienden.

busto de Pompeyo –recordemos que aquí no es una escultura de tamaño natural, como en las demás obras: en el caso de *Cleopatra* cuando César cae a sus pies su mano parece que se desliza acariciante por la base cuadrada de pórfido que la sustenta en la que está grabado el nombre: *Pompeius*; alternativamente, en el caso de Sh.-M. se la veía bien durante el ataque y luego como proyección en la cima de la gran escalera, a través de la puerta abierta (pgs. 267-8 y n. 282, e IMAGEN 18)–. En el suelo de la sala, como en la visión de su alcoba, la toga, salpicada de sangre por los cortes de los puñales, y extendida, rodea su cuerpo.

3. Los *Idus*: *Et immolantem haruspex Spurinna monuit, caveret periculum, quod non ultra Martias Idus proferretur* (Suet., Cés. 81.2).

En cuanto a la famosa recomendación del «cuídate de los idus de marzo» que advierte Espurina, las fuentes no coinciden en el momento exacto en que tiene lugar el primer aviso cuando se «ofrecía el sacrificio». Una rápida ojeada de los cuatro textos sitúa su consideración y el momento del enunciado: Plutarco (63.3), que lo incluye entre el resto sin concederle el relieve que le dará Suetonio, lo ubica el mismo día de la muerte, «al ir al Senado», en el momento de la réplica a la puya de César, al ver al agorero que serena y fatídicamente le replicaba: «no han pasado».

También Dión, que lo dedica a cerrar esa breve lista de prodigios (44.18.3-4), que, como Suetonio, van potenciando el clima dramático hasta concluir en éste: primero, abre el fragmento con una especie de titular de apertura (44.17.1): «son los adivinos y los sueños» los que «anuncian el crimen»; luego enumera algunos: los de su mujer y el menos señalado, y poco fácil de transmitir filmicamente, de las armas de Ares que se encontraban en su casa<sup>252</sup> y hacen más ruido del habitual; y los sacrificios de resultado negativo, que sí son fáciles de enunciar. Apiano, por su parte, que lo ajusta al momento de ir a entrar en la sesión, cuando los magistrados consultaban los oráculos, también destacaba ese presagio de la víctima sin corazón, o sin la parte superior de las entrañas, tomado antes del debate. Cicerón (*De div.* 1.119) reflexiona sobre la cuestión, que centra en el día en que por primera vez se sentó en su *sella aurea*, enfundado en su *purpurea veste*, y precisando que era un grueso buey el inmolado por orden suya. Pero el animal no tenía corazón, lo que le produjo notable angustia, escuchando con temor a Espurina que concluía que «había razón

<sup>252</sup> Las lanzas de Marte/Ares, de acuerdo con la tradición, se guardaban en la *Regia*, residencia del antiguo rey –Numa fue el primero en habitarla–, y luego del *Pontifex Maximus* –César lo era–, y del colegio de los Pontífices, en el Foro.

para temer que le faltaran la razón y la vida ya que ambas radican en el corazón»<sup>253</sup>. El adivino le advirtió, refiere el historiador, por su parte, que eso era signo de muerte; pero él (César) se rió, utilizando como comparación una situación pareja que había protagonizado en Hispania, en la que, pese a tal augurio, se había salvado (II 116)<sup>254</sup> —en realidad, tras ese primer prodigio aquí en la península, lo salvaron sus hombres, avergonzados por su renuencia en la lucha, después de que el dictador tuviera que lanzarse solo al combate y acabara con doscientos dardos clavados en su escudo—.

El último de tales presagios, que es el que al senador de Bitinia le parece fundamental, es la «silla de oro», que Plutarco menciona como su lugar de asiento en la tribuna (61.3), y que, como el asistente (ó ὑπηρέτης<sup>255</sup>) vio que tardaba en salir del Senado, creyó que no la necesitaría y se la llevó. En este punto la enumeración se interrumpe para dejar paso a la figura de Décimo Bruto —«que se suponía que era muy amigo suyo» (DC 44.18.2)—, comisionado para ir a buscarlo para ir a la reunión. A partir de ahí, en *crescendo*, se mencionan el obviado de la estatua, que había levantado en el vestíbulo y que cae en pedazos, que no se filma; y los dos que nos ocupan: el de la denuncia anónima, que César no leyó porque «creyó que no corría prisa»; y el de Espurina, sin nombre, que le había advertido que debía cuidarse de ese día<sup>256</sup>. La réplica burlona («riendo») del dictador, que destaca su confianza y seguridad, y su descreimiento de fondo (*spretta religione*<sup>257</sup>), da paso ya al asesinato.

Apiano, por su parte, lo difiere hasta después de la muerte del dictador; el día que le había predicho el adivino (II 149); casi al final del libro segundo, tras los

<sup>253</sup> ... *ne et consilium et vita deficeret*. La conclusión es que «los dioses inmortales habían enviado el prodigio para advertirle de su muerte, no para que se cuidara de ella» (*ut videret interitum, non ut caveret*).

<sup>254</sup> Cf. *supra*, ns. 210-211. El historiador alude a la nueva consulta que ordenó, que supuso idéntico resultado: «apremiado por sus enemigos revestidos de amigos, entró, porque debía cumplirse su destino». Apiano vuelve sobre el tema más adelante, y detalla el proceso de lo que le ocurrió en Hispania, en la comparación con Alejandro: las primeras víctimas, al Macedonio y a él, les presagiaron el peligro de muerte; las segundas, la muerte misma (II 152).

<sup>255</sup> El término, aplicado a cualquiera que esté al servicio de un jefe —«servidor, que acompañaba al hoplita»; «ayudante de campo de un general, ...»—, es un tanto ambiguo. Podría, en última instancia, referirse a alguno de los lictores que lo escoltaban; ante la duda, mantenemos el sentido más amplio.

<sup>256</sup> Lo cual parece dejar implícito en el relato que sí había habido aviso previo.

<sup>257</sup> Ciertamente ya lo había anticipado el propio Suetonio (77.1), dentro de sus *dicta* especialmente insolentes: los presagios (*future*) serán *LAETIORA, CUM UELLET* (cf. *supra*, n. 118). Cuando refiere el prodigio Cicerón añade: *Num igitur censes ullum animal, quod sanguinem habeat, sine corde esse posse?* Y concluye: *Cum igitur eae partes in extis non reperiuntur, sine quibus victuma illa vivere nequisset, intellegendum est in ipso immolationis tempore eas partes, quae absint, INTERISSE* (*De div.* II (52)119).

discursos (II 122<sup>258</sup>; y 133-4; 137-141)<sup>259</sup>, testamento (143), el elogio de Antonio (144), el espectáculo del pueblo –enloquecido «como el coro de una tragedia griega» (146)–, los funerales (147), y la huida de los asesinos (148). A modo de conclusión del episodio, pero antes de la larga sínclisis con la figura de Alejandro (II 149-54), que lo cierra.

Suetonio, en cambio, le da un papel relevante, convirtiéndolo en elemento de apertura y cierre de los *omina* principales<sup>260</sup> (81.2-3/4). Antes ya ha venido planificando los motivos de ofensa, humanos, políticos y religiosos, hacia todos (77.1), utilizando los datos, entre ellos ese desprecio a los presagios, para recriminar su prepotencia, justificar la irritación de los conjurados, y preparar su (lógica, con tales antecedentes) muerte; en el segundo ya, para dar entrada a ésta. De esta forma el biógrafo consigue su doble finalidad: «informa» (objetivamente); y sugiere: dramática, literaria, y subjetivamente. En ese bloque conclusivo (81), añadirá otros –el pequeño pájaro (*avis regaliolus*), despedazado por las demás aves en el pórtico de Pompeyo; los sueños (el suyo, y los de Calpurnia); y el aviso del «desconocido» que le entrega el libelo con la conjura–. Y sólo después de recoger, sin más énfasis que el del propio dato, que las víctimas sacrificadas no habían ofrecido buenos augurios<sup>261</sup>, al final, cuando va a tratar el desarrollo de la sesión<sup>262</sup> (82.1), lo utiliza como el más definitorio; y, desde el punto de vista del propio César, para la burla –

<sup>258</sup> Realmente, éste es un comentario indirecto sobre las palabras de Bruto y Casio en el foro donde no se expresaron con demasiada discreción; más bien al contrario, advierte el historiador; se alabaron mutuamente dando las gracias a Décimo Bruto por la ayuda que los gladiadores les habían prestado en un momento «muy oportuno». Sobre ellos, «que habían servido para cubrir la retaguardia del crimen», como escolta para sus cabecillas en su marcha al Capitolio y al Foro (cf. supra, ns. 66; 76; y 165), Perea Yébenes (2012: 169-184), que ironiza, recalcando que fueron, junto a los esclavos, «la primera clientela política de los asesinos»; el autor subraya la escasa respuesta social que estos encontraron en la Urbe. La «intelectualización» del crimen no existe en la trama que lo precedió; es una impostación, concluye (2012: 169-184).

<sup>259</sup> Tampoco consideramos discurso como tal la primera alocución de Antonio al Senado recordándole que si se consideraba que César era un magistrado sus actos y decretos tenían vigor; pero, si se creía que se había hecho con el poder con la violencia, todo quedaba en el aire (II 128). Realmente, los dos discursos tradicionales son los antitéticos, habituales en el *genus deliberatiuum* y el relato histórico, de Antonio y Bruto, aquí en un orden diferente al marcado por Sh.-M.

<sup>260</sup> En el bloque de los *Proximis diebus* (§ 2).

<sup>261</sup> Cf. supra, pg. 293 y n. 26; y 210. En Sh.-M. es un esclavo el que informa de mañana al protagonista de los negativos augurios del día, mientras él espera con Calpurnia en su maravillosa balconada, con la ciudad al fondo y el busto en primer plano; ello apoya la petición de la esposa de que no vaya al Senado; y él, aunque envía al esclavo a que los tomen de nuevo, cede ante la presión femenina; pero su benevolencia sólo dura un momento: hasta que llega Décimo Bruto para reinterpretar la pesadilla de la mujer.

<sup>262</sup> *Assidentem conspirati specie officii circumsteterunt*. Una frase especialmente útil para su comentario léxico-sintáctico, y el orden de palabras, según su matiz y valor.

*Spurinamque IRRIDENS*<sup>263</sup> *et ut falsum arguens*—, dejando detrás de él, como un eco, la respuesta del adivino, más eufónica en su juego léxico que la de Plutarco (66.3)<sup>264</sup>: *UENISSE quidem eas (los Idus), sed non PRAETERISSE* (cf. n. 217).

En los films, donde el tema adquiere siempre relieve especial, la interpretación varía, lógicamente. Manckiewickz, dramático por convicción, igual que su fuente inmediata (Sh.), concentra los elementos para potenciar la fatalidad, pero, como Suetonio, separa el primer aviso de la recriminación posterior. Aquél se sitúa antes de la celebración de las Lupercales, que, por razones expresivas, se ubican en un indefinido punto: un recinto, o un lugar, al que da entrada un arco, como vimos, en lugar del específico del foro, que es al que remiten las fuentes (*Rostra*)<sup>265</sup>. Espurina, anciano y ciego en la película, vestido de oscuro y con un tenor especialmente digno, aparece pues, en esa víspera del magnicidio, convertido inicialmente en una voz anónima que surge de entre la masa mientras César, rodeado de senadores y soldados, va a presenciar los juegos. Es alguien no identificado, ni identificable en principio —está escondido, sentado, y oculto por la gente de la primera fila—, cuya presencia, al escucharlo, requiere César; Casio obedece su orden, y lo saca de la multitud (IMAGEN 5); el invidente intuye la personalidad del asesino, y se estremece, aunque menos que unos instantes después cuando se topa con Bruto: rechazado por César que no atiende su aviso de guardarse de la fatídica fecha, está a punto de ser arrollado por el cortejo que entra en el recinto (IMAGEN 6<sup>266</sup>); Bruto, respondiendo a su noble tenor, lo socorre para que no lo golpeen; y el ciego, agradecido, toca suavemente su rostro para reconocerlo; al hacerlo, intuyendo

<sup>263</sup> Plutarco y Apiano también recogen el matiz. Dión habla de «risa», no de burla. Para el carácter del término latino —en Livio siempre muy marcado por ese tono irónico, frente al simple *ridere*, y el específico *arridere*, que se le aplica a Antíoco IV de Siria—, cf. Moreno, 2010: 11-12; y 2011, 25-60. Es un personaje que se dirige sonriente (*arridere*) a gente a quien conocía poco, y ofende a otros con una prodigalidad inadecuada, descrito en un pasaje de ornato, más que de funcionalidad estructural; el centro de su caracterización no es la *descriptio personae*; no hay un solo rasgo del rey, ni del rostro ni del cuerpo; ni una mención, siquiera indirecta a sus posibles cualidades físicas o vicios; solo la *actio* y la *insinuatio* (AVC 41.20.3).

<sup>264</sup> ‘ναί πάρεισιν, ἄλλ’ οὐ παρελλήθασι’ (66.3-4). En cambio, éste destaca con el adverbio (ήσυχή) la serenidad y calma del adivino al responder. En la miniserie (U.E.), sin embargo, donde el tono y la actitud del personaje destacan su impotencia, tristeza e, incluso, irritación, parece recogerse mejor la inflexión, un tanto acerba, de Suetonio. Por lo demás, recuérdese que, pese a nuestras versiones habituales, *Idus* es femenino en latín (*Martias Idus*).

<sup>265</sup> Lo único que se ve, como ilustran las IMÁGENES (3 y 6), es la puerta de entrada, ante la que se desarrolla una parte de la acción y la parte superior de un edificio, con las columnas y esculturas, donde se ubica el diálogo de Bruto y Casio, y la información de Casca a estos, sobre lo ocurrido con la corona y la actitud de César.

<sup>266</sup> El fotograma muestra a las principales figuras del drama y se pueden ver los ropajes de los personajes que los caracterizan. Aquí no está Antonio (cf. IMAGEN 3).

quién es su infausto benefactor, para sorpresa de Bruto que no entiende el rechazo instintivo, aparta la mano espantado.

A su vez, el diálogo final entre él y César se sitúa en los momentos previos al asesinato, cuando éste asciende la escalinata de la Curia con Décimo Bruto; antes de entrar en la sala, pero después de que se hayan producido ya todos los demás presagios, salvo el de Artemidoro (IMAGEN 20 B)<sup>267</sup>, que aquí desempeña un papel muy destacado, complementario al suyo: el personaje le entrega un escrito muy detallado a César, que éste no leyó, porque creyó que contenía un asunto «que no corría prisa», o, como repite en otros casos, por lo que le dice Artemidoro, porque lo concernía a él; según Suetonio, lo guardó en la mano izquierda para leerlo más tarde (82.4)<sup>268</sup>. Plutarco, por su parte, con mayor detalle, advierte que, viendo que los mensajes que le entregaban a César eran automáticamente traspasados a los ayudantes, le insistió en que leyera el suyo, «solo y pronto», porque en él estaban recogidas noticias que a él le importaban. Pero que fue «estorbado por muchos» —en el film de Shakespeare sólo por Décimo (infra)—; y, aunque César, según el biógrafo (65.2-3), entró en la sala con él en la mano, detalle que ninguna de las producciones recoge<sup>269</sup>, no pudo serle de utilidad: el destino había fijado el sitio y el momento<sup>270</sup>.

La resolución de Sh.-M. evidencia y simplifica el mensaje: mientras César y Décimo Bruto suben a la sala, el personaje, un hombre ya mayor, desciende leyendo en voz alta su propio rollo con el informe de la conjura para ilustrar al espectador: «Si lees esto César, vivirás; si no, el destino se habrá alineado con la traición», musita después de haber ido desgranando los nombres de los conjurados (infra). Ante su insistencia, Décimo, temiendo que se descubra la conspiración, saca otro rollo de debajo de su toga —un pequeño sinsentido porque en ningún momento se ha visto

<sup>267</sup> Anónimo en Dión (44.18.3), es desconocido también para Suetonio que lo menciona antes de las palabras del arúspice como «*ab obuio quodam*» (82.4). Es el mismo orden de Dión: el dato sigue a la caída de una estatua suya que se había alzado en el vestíbulo y se destrozó al caer al suelo, caída de la que no hay eco en los films; y precede al de Espurina.

<sup>268</sup> En cambio, en el film de St. Burge el pliego acaba arrojado al suelo por MA después de que César afirme que lo que a él le compete debe ser tratado en último lugar. La comitiva sigue subiendo la (peculiar) escalera y entra en la sala.

<sup>269</sup> En la miniserie (U.E.) César se sienta en el sitial y un amanuense le entrega un codicilo que él empieza a leer, mientras se le plantea la duda de si atender primero el nombramiento de cuestor, o las peticiones. Uno de los demandantes, Tilio Cimbro (cf. supra, n. 231, e infra, ns. 280-281; y 289; y pgs. 73-4), inicia la súplica por su hermano.

<sup>270</sup> Plutarco divide el texto: lo que ha referido hasta el momento puede deberse al azar; pero la sala en la que tiene lugar la muerte, explica a continuación, tenía una estatua de Pompeyo porque él había ofrecido este lugar como ornato adicional a su teatro, y ello prueba que la acción fue dirigida por una deidad que había marcado el punto para tal evento (66.1-2).

que lo introduzca; y ahí debe ocultar también el puñal—; y forcejea para rechazar el del filósofo griego e impedir su lectura<sup>271</sup>. César, un poco irritado con tan insistente súplica, que no entiende, obvia la información de éste, apartándolo, y termina el ascenso. Artemidoro queda abajo, con Espurina, tan rechazado en su verdad como aquél. La resolución fílmica, sin palabras, es acabada en su propia sencillez: luego, cuando ya César ha sido asesinado y M. Antonio está pronunciando su famoso discurso, el adivino (Espurina) aparece en primer plano, de perfil, hierático, contrapunteando la figura del cónsul, que habla junto al cadáver de César, tendido en la escalinata donde había tenido lugar el último diálogo entre ambos (IMAGEN 20). Él tenía razón.

En el caso de *Roma*, la indeterminación de Suetonio, que Dión comparte (44.18.3), se plasma también perfectamente; pero se obvia la poderosa y atractiva figura de este personaje: en el camino hacia la Curia del dictador, que va acompañado de sus lictores y de Voreno, alguien desconocido vocifera. Es una resolución, aunque nosotros no nos hayamos decantado por esa versión, pareja a la muy llamativa del *Julio César* de Stuart Burge (1970). En ella, un personaje desconocido, relativamente joven, casi tapado por la multitud, lee la lista de los conjurados de un rollo, como Artemidoro en la versión antigua; y va desgranando su aviso, acusando a cada uno de los implicados, igual que leía el filósofo de Cnido mientras se aproximaba a César: «guárdate de Bruto; ten cuidado con Casio; no te acerques a Casca; no te fíes de Trebonio; observa a «Metelo»<sup>272</sup> Cimbro; has ofendido a Cayo Ligario»; y el último: «Decio»<sup>273</sup> Bruto no te quiere». Luego, el ignoto personaje reaparecerá para insistir en que «lea primero su memorándum porque le interesa a César»; la misma actitud y palabras del Artemidoro de la otra versión. Y el mismo rechazo del propio César, además del brusco de los acompañantes, que se niega a aceptar el mensaje porque «si le atañe a él», como se aduce, «debe ser lo último a

<sup>271</sup> Según otras noticias, añade, fue «otro» el que se lo entregó, porque a Artemidoro no le fue posible acercarse.

<sup>272</sup> El guionista, siguiendo a Shakespeare, habla de «Metelo Cimber». Salvo aquí, para proceder a la aclaración, mantenemos la denominación del personaje histórico. El bloque más famoso de los Metelos se dio tras Quinto C. Metelo, cónsul del 206, con el inicio de la saga a partir de su hijo, cónsul en el 143, y cuyo cognomen de «Macedónico» remite a su victoria sobre Andrisco y la conversión de Macedonia en provincia romana; su hermano, Metelo Calvo, fue consul del 142, y la saga sigue hasta Cecilia Metela, esposa del hijo del triunviro M. Licinio Craso, famosa especialmente por su tumba circular de la Vía Apia.

<sup>273</sup> Para esta denominación, cf. supra, n. 65; y 181. Por lo demás, la secuencia exacta de Shakespeare es ésta: «César, guárdate de Bruto, ten cuidado con Casio, no te acerques a Casca, no apartes tus ojos de Cina, no te fíes de Trebonio, observa bien a Metelo Cimber. Decio Bruto no te quiere. Has ofendido a Cayo Ligario. Todos estos hombres no tienen más que un pensamiento, y éste se dirige contra César. Si no eres inmortal, vela por ti. Tu amigo, Artemidoro»

lo que él preste atención» —idéntica frase a la del texto de Sh-M., que, por un lado, resalta su entrega incondicional al pueblo, y, por otro, evidencia el origen del relato que está en la base de la película—. Alternativamente, en esta nueva versión del drama de Shakespeare, aunque la figura del adivino, si bien encaja adecuadamente con la tipología de los augures, con su manto de tono oscuro (un malva azulado) cubriéndole la cabeza<sup>274</sup>, carece de la entidad solemne de los de los demás films; es mucho más siniestra, u oscura, que en el resto; más ominosa, quizá enlazando con la idea que se pretende transmitir de un adivino, pero mucho menos majestuosa que en los otros films; queda a un lado del camino cuando pasan Antonio y César, con su *lituus* enhiesto, y un fondo callejero sin relieve.

Lo cierto es que, por más que la esencia sea una, la multiplicidad de datos en las fuentes obliga a refundir y prescindir de algunos. Apiano, por ejemplo, añade una referencia a otro desconocido informante del que las demás fuentes no dan razón: uno de sus íntimos se enteró de algo y corrió a decirle a Calpurnia que necesitaba ver a César por cuestiones urgentes. Aguardó, porque no sabía nada de lo que había sucedido. Y Plutarco (64.4), con algunas coincidencias, menciona a un esclavo que, cuando estaban aún a poca distancia de la puerta, porfió para acercarse a César; al no poder conseguirlo, entró en la casa<sup>275</sup>, y se entregó a Calpurnia pidiendo que lo ayudara hasta que regresara César «porque tenía que revelarle secretos de gran importancia». Algo parecido aduce Apiano (II 116), que habla de uno de sus íntimos que, al enterarse de algo sobre la conspiración, corrió hasta Calpurnia para informarla de que debía hablar urgentemente con César, y quedó aguardándolo, pues no tenía conocimiento de lo ocurrido. Pequeñas variantes en una advertencia que no acabó de cuajar. De hecho, Apiano, pasa en silencio sobre él, centrándose, en cambio, en Artemidoro, de cuya hospitalidad había disfrutado César en Cnido, en una versión también algo diferente al resto. Éste corrió al Senado, pero lo encontró cuando acababa de morir (II 116).

En la miniserie (U.E., 2004), con un cambio de registro lógico por el carácter de la biografía, razones escénicas, el perfil que se atribuye a Espurina y la importancia que adquieren los pájaros —que son los que, al sobrevolar la Curia, contemplados atentamente por el «augur», introducen la escena a modo de «augurio»—, la famosa conversación/aseveración final se mantiene con M. Antonio; pero solo, no como en la versión de Burge, donde M. Antonio acompaña todavía a César. En ella, el cónsul, cumpliendo la indicación de las fuentes, ha quedado retenido por Trebonio fuera de la sala; pero no, como es más habitual, en las puertas de la

<sup>274</sup> No se ve con precisión el objeto, pequeño parece, que lleva en la mano; no es el bastón; podría ser el cuchillo de los sacrificios. Confiamos en la perspicacia de los espectadores, superior, sin duda, a la nuestra.

<sup>275</sup> Se deduce que la que César ocupaba con su esposa como *Pontifex Maximus*.

sala, al final de las escaleras. Están al aire libre, con las literas al fondo, y su gesto y sus palabras interrumpen el lento caminar del agorero, que, armado con el *lituus*, responde serio mientras sale de la escena —puerta de la Curia, bajo la escalera—, intuyendo, y mostrando a la vez con sutileza, el nefasto resultado. Antonio, lo llama recriminándolo: «Anciano»; acusándolo prácticamente de necio<sup>276</sup>. El mayestático Espurina, sin responder a la provocación, se retira del lugar, convencido ya —a través del vuelo de los pájaros que está observando— de la inevitabilidad de tragedia que va a desarrollarse en el edificio: «Los Idus no han pasado».

## B) LA MUERTE

Sorprendentemente, en la escenificación de algo tan tipificado y conocido como la muerte, las variaciones son mayores de lo que inicialmente podría pensarse; algo que no deja de poner de relieve, por un lado, en la época actual, la habilidad de guionistas y directores, en sus adaptaciones y variaciones, que, en ocasiones, descienden a detalles que resultan difíciles de ver pero son de un exquisito respeto por las fuentes; y, en otras juegan incluso con la intertextualidad fílmica; un método que requiere del espectador un interés especial por el texto, pero también por los films previos; y, por otro, respecto al pasado, las propias contradicciones, o silencios, que las fuentes van ofreciendo. Lo cierto es que la dualidad de planteamiento, en la variedad de los argumentos en los que se inserta el crimen, o la precisión de los datos en el propio momento del ataque decisivo, marca las diferencias de la concepción y realización de sus autores con notable precisión. Tres son los principales puntos de referencia en los que vamos a centrar la atención:  $\alpha$ ) el engarce argumental del episodio con los relatos que lo incluyen;  $\beta$ ) la ejecución del ataque;  $\gamma$ ) y las circunstancias finales de una vida y una época: gestos y palabras.

### $\alpha$ ) *Trama y estructura*

Lógicamente, teniendo en cuenta que en las dos series el hecho debe tener una vinculación ajustada a la trama general a la que sirve, su resolución es distinta de la que se lleva a cabo en las dos obras que, más linealmente, se ajustan a un proceso histórico.

<sup>276</sup> Recuérdese la famosa frase de Catón de Cicerón en el *De Divinatione* (II [24] 51), que demuestra el desprestigio de este colegio augural en esta época: *Vetus autem illud Catonis admodum scitum est, qui mirari se aiebat, quod non rideret haruspex, haruspitem cum vidisset*. O el *irridens* (cf. supra, pgs. 305-306 y n. 263) que Suetonio atribuye a César. Antonio, sin embargo, sólo se burla en el contenido de la frase; el director aquí no ha buscado más que cumplir con el tópico, y el actor no tiene versatilidad suficiente para dar dualidad o complejidad al tema.

En *Roma*, especialmente, el episodio está ligado muy hábilmente a las otras dos principales tramas de la serie:

- i) La familiar de Voreno, cuya esposa muere al mismo tiempo que el dictador. En un montaje paralelo, que trata de acrecer la injusticia y la tragedia de ambos incidentes sumando sangre y deslealtades, los guionistas utilizan una sinuosa argucia de Servilia, que pretende facilitar la acción de su hijo, vengándose de César, para resolver (fílmicamente) una parte del problema, cuál es su indefensión: César había liquidado su escolta, y aunque sus amigos lo instaban a que creara otra y alguno se ofrecía a formar parte de ella, él se había negado aduciendo que más valía morir una vez que estar temiéndolo continuamente (Plut. 57.4); ahora, para la resolución del evento, había elegido a Voreno como guardián, y de él había que librarse. Suetonio, que no añade siquiera lista, ni selección de los de «sesenta conjurados», no se plantea el problema. Ha recogido el debate de estos sobre dónde llevar a cabo su *actio* (80.4)<sup>277</sup>, antes de los *omina*, y tras este prelude aborda ya las circunstancias del ataque. Dión, por su parte, subrayaba la ironía de que, convencido como estaba de que con los honores concedidos nunca conspirarían contra él, ya no usó su guardia: había aceptado la palabra del Senado, y licenciado la que tenía (44.7.3). Días más tarde, advierte Apiano –faltaban cuatro para partir al enfrentamiento con los partos–, ya protegido por su *imperium* habría tenido la oficial (II 111.1). Sin más datos en las fuentes, aquí, en *Roma*, los guionistas resuelven muy originalmente el problema: la patricia –nieta del derrotado en Arausio (cónsul del 106), que murió en el exilio<sup>278</sup>; y madre de Junia Tercia, la esposa de Casio– utiliza a su esclava como medio fatal para dejar a César solo: cuando va a entrar en la Curia, la solapada sirvienta le revela a Voreno el adulterio de su esposa; éste, enajenado por el golpe, abandona al dictador<sup>279</sup>, librándolo a su suerte.

<sup>277</sup> En el campo de Marte, en un complicado procedimiento, en los comicios: se dividirían en dos grupos; uno lo echaría desde el puente abajo (el *Pons suffragium*); y otros lo rematarían al caer. Otros apuntaban a la *Via Sacra*; o a la propia entrada del Teatro; pero al haberse convocado la sesión senatorial decidieron que en esa sala de Pompeyo. Tampoco precisa si la decisión fue de los cabecillas, o de un grupo más amplio.

<sup>278</sup> El procónsul, muy poseído de su orgullo de clase, no podía aceptar las órdenes de un plebeyo como era su superior, el cónsul del 105, Cneo Manlio Máximo. El desastre fue uno de los peores de Roma.

<sup>279</sup> Suetonio (83.2) no menciona la obstrucción al cónsul, impidiéndole entrar con César; sí Plutarco, aunque en esta vida confunde al personaje que retiene a Antonio (Cés. 64.6); fue Cayo Trebonio, como él mismo especifica después (Br. 17.1), y no Décimo Bruto Albino que, de hecho, va con César. En esta serie (*Roma*) se ve muy bien el forcejeo, incluso físico, por que Antonio trata

- ii) Y la coral; la confrontación, el duelo, de múltiples contrastes (socio-político, de género y de clases), que se define a través de un entrecruzado juego de figuras enfrentadas entre sí por distintas razones. Por un lado, la oposición personal y femenina, pero también socio-política, entre Servilia y Atia, madres de Bruto y Octavio/Augusto, rivales ellas, por ellas mismas, por sus amantes, y por sus hijos, y por sus familias y *gentes*. Todo lo cual, por supuesto, resulta tanto mejor captado por el espectador cuanto mayor es su formación en el tema; pero el guión y la puesta en escena, más el montaje, contribuyen a acentuarlo: justo en el momento en que Voreno acaba de enterarse de las relaciones extramatrimoniales de su esposa, el director deja a César entrando en la Curia mientras pregunta dónde está su senador-escolta; el esclavo de confianza, Posca, le replica que iba con ellos hacía un instante; César quita importancia a la ausencia, moviendo la mano en un gesto que apoya sus palabras: «no importa», concluye. Antonio, por su parte, aun sin desearlo inicialmente, es retenido por Trebonio; y, de inmediato, el montador de la secuencia presenta a Servilia comiendo con afectación, y dando entrada a la malvada explicación que va a darle a Atia del asesinato: «Te preguntarás por qué te he invitado». Octavio, presente en la sala, intuye el peligro, a diferencia de su madre que no espera el golpe. Será él quien la ayude a encajar la terrible noticia y salir con dignidad de la casa de su rival.

Y en otro plano diferente, la pugna, múltiple y antitética, entre los diferentes dirigentes implicados: en un ámbito, la continuidad (y diferencia) necesaria entre César y el futuro Augusto; y en el otro, la rivalidad, especialmente bien marcada, entre éste y Antonio, cuya lucha se resolverá en la etapa inmediata, en beneficio suyo.

En la miniserie (U.E.), la propia trama novelada ayuda a una original dramatización general, mientras que en *Cleopatra* el juego radica en las semejanzas y diferencias con la versión primera del realizador que preparó para ella una serie de cuadros escénicos de poderosa composición que realza la fuerza del propio texto. Ahí, sin duda, se marcan los tópicos principales que luego, con variantes adecuadas, serán aplicados en las restantes obras. Ahí se ve perfectamente la entrada de

---

de seguir a César al interior, aunque, como relativizan Alonso et al. (2008: 130), tal vez sin todo el interés posible (para su «ambivalencia», supra, n. 184): tal vez, o probablemente, sabía lo que iba a ocurrir y entrar le suponía un dilema: o defender a César, con lo que su vida podía haber estado en peligro; o abstenerse, con lo que habría podido ser acusado de connivencia. Sh.-M. lo ponen en boca de Casio: «Trebonio aprovecha su tiempo, pues ved, Bruto, cómo se lleva afuera a M. Antonio».

los tres principales conjuradores (Marco y Décimo Bruto, y Casio); se configura una teatral petición de perdón para el hermano de L. Tilio Cimbro, arrodillado él, y luego Bruto y Casio, sumándose a la petición<sup>280</sup>; y tiene lugar el (muy breve) camino por el interior de la sala de un César resuelto, dominador y un punto insolente<sup>281</sup> —frente al César débil e irritado de U.E.—, que se niega a ser blando, como lo serían los vulgares mortales, ante las demandas de los senadores. La imagen de Pompeyo, en una extraña pose<sup>282</sup>, que se alza al final de la estancia, presidirá luego desde lo alto, a través de las puertas abiertas de la Curia, los discursos antitéticos de Bruto y Antonio.

A diferencia de esta primera versión, en la de St. Burge, que se inspira claramente en ella, el juego de la estatua no se utiliza; o no se utiliza en este punto; aunque el escenario general es parejo, en clara, pero implícita, referencia a su predecesora, las puertas, a cuyo pie se celebra el discurso de Antonio y se prende la pira con su cadáver, están cerradas. A cambio, el director ofrece una curiosa novedad en el uso de la cámara y los encuadres: los personajes, precedidos por César y Antonio, éste a su izquierda, acceden a la sala a través de una entrada abovedada estrecha; y la cámara los muestra en un original enfoque por la espalda; esa perspectiva le permite al cineasta mostrar un fondo iluminado, frente a la oscuridad del techo arqueado, que, no por casualidad, es justamente la parte inferior (piernas) de la estatua de Pompeyo. En *Cleopatra*, por su parte, tampoco hay juego alguno con su enemigo tradicional. El motivo de las estatuas, modificado, aquí se ha establecido como paso previo a la decisión de Bruto de actuar, en la escena del foro entre los cuatro conjurados: la imagen de la reina, que estaba parcialmente oculta en la secuencia de palacio, ya está aquí erguida, en toda su rotunda belleza, entre la solemnidad de los templos y los edificios del foro; y Casio, que la saluda como diosa, alude a la del dios-César que la acompañará pronto, con el fin de motivar a Bruto, decidiéndolo a la acción inmediata. Tras su trágica muerte, el protagonismo lo adquiere la basa

<sup>280</sup> La recreación de *Cleopatra* mantiene todos los puntos de interés de su predecesora: la escena, simplificada a solo tres personajes, Cimbro y Bruto y Casio que acaban también arrodillados en los propios escalones, presenta el mismo encuadre de su predecesora. César tendrá que bajar los mismos peldaños que allí lo dejaban ya a la altura de Bruto. Varía el ángulo de la cámara; la filmación aquí es elevada (los personajes quedan vistos desde lo alto), y no paralela como era en la anterior.

<sup>281</sup> Él mismo enfatiza su sentido de la justicia a propósito del destierro del hermano de Cimbro (cf. supra, n. 231): César no es injusto, pontifica. Pero el largo parlamento, que insiste en la firmeza de sus convicciones y acciones (aquí el no perdón para los desterrados), rompe la clemencia que lo había hecho famoso, con razón, en su conducta político-militar previa.

<sup>282</sup> Parece más la de un filósofo que la de un gran general, y tiene un punto de contacto con la famosa de Juliano el Apóstata, con el brazo derecho cruzado sobre el pecho y la mano en el corazón; el brazo izquierdo está en jarras, y el pie izquierdo adelantado. La imagen se ve bien en una de las escenas corales posteriores al asesinato (IMAGEN 33 D).

con la imagen y nombre del Magno, ante la que cae el dictador. En *Roma*, por su parte, el tema no existe –la imagen no se utiliza–, desplazado por el dramático intento del moribundo de cubrir la cabeza o las piernas, con un pedazo del manto que apenas tiene sangre, a diferencia del resto del cuerpo donde domina el rojo. Ni apenas, tampoco, en el film de Burge, donde la caída del dictador junto a la basa apenas deja ver las letras iniciales del nombre de su yerno: *Pomp* (supra).

### β) *La ejecución del ataque*

La *actio* precedente del golpe inicial, muy sobria en Suetonio, y muy gráfica gracias a los dos verbos que abren y cierran la frase introductoria (82)<sup>283</sup>, lo sitúa sentándose (*Assidentem*), y viéndose rodeado (*circumsteterunt*), antes de que se inicie el tema de las peticiones (reales o forzadas) y el ataque. Pero el proceso así sugerido no se cumple en todos los films. De hecho, *stricto sensu*, sólo en el de U. E., que, una vez más, trata de atenerse a las indicaciones recibidas, el personaje aparece sentado en parte de la secuencia. En la versión de Sh.-M. un grupo de conjurados lo rodea, pero con él de pie; son algunos de ellos los que están arrodillados en primera línea. Al fondo, Casca y el resto.

La diferencia es notable en las circunstancias que rodean el momento previo al golpe, desde la entrada en la sala hasta que llega a su sitial (U.E.), o es herido, en las distintas obras. El camino desde la puerta al asiento es relativamente largo aquí en la miniserie (U.E): César lo recorre lentamente, dejando ver la estética de su ropaje, un tanto deslavazado (pg. 57), y su porte, poco vivaz y acorde con ese cansancio comentado días antes (IMAGEN 32). El solemne y trágico trayecto por la sala rectangular<sup>284</sup>, permite representar, además de estos matices, la idea que transmiten las fuentes de una cierta venganza de Pompeyo, a cuyo busto el dictador mira al pasar, de reojo, y ante el que caerá luego (IMAGEN 33 A y B). Sólo se ve en ella. En los demás casos se prioriza la inmediatez: César entra en la sala, dejando a Antonio fuera; se hacen las peticiones por el coro de conjurados que, salvo en

<sup>283</sup> Palabra clave que inaugura el pasaje: *ASSIDENTEM conspirati specie officii CIRCUMSTETERUNT* (cf. supra, n. 262).

<sup>284</sup> Es una buena reconstrucción de la hoy cuidada Curia Julia, aunque, realmente, ésta, que se estaba acondicionando, no acogió el evento, como ya hemos visto. En los otros dos films, son salas redondas, más próximas, tal vez, a la sugerencia de la pintura que muestra la soledad de Catilina mientras Cicerón lo ataca en su discurso, en la conocida pintura de Cesare Maccari (Palazzo Madama, Roma), donde los asientos están dispuestos en una cierta estructura circular; o utilizando la idea de la *orchestra* del propio teatro como estrado. La vaga descripción de los aposentos permite el juego escénico. Dión habla de cierta habitación del pórtico (44.16.2), del teatro de Pompeyo donde iba a tener lugar la reunión del Senado –hoy cuidadosamente excavado, dentro de lo posible–, en el *Area Sacra* (cf. n. 157).

Sh.-M., donde se prima la espacialidad frontal de la escena teatral, sí rodean al dictador; se deniegan por su parte; y se le acribilla, sin que haya llegado a sentarse, como Suetonio indicaba y Plutarco, minucioso también, corroboraba. En *Roma*, va a sentarse: se ve, desdibujado y oscuro, en segundo plano, el sitio hacia el que sube, entendiendo muy bien el término latino. Pero, como en casi todas las demás, no llega a ocuparlo.

Es en la miniserie, donde sí llega a acomodarse, y a recibir el codicilo del amanuense —el que se hallaba tras su mesa a su izquierda; hay dos, uno a cada lado—, y (probablemente también) el estilete con el que herirá a su asesino porque luego lo tiene en su mano y no lo ha sacado de su bolsillo; al menos no se ha visto. De hecho, en ella el proceso es algo más detallado e informativo (pg. 57), subrayándose su aspecto físico y anímico en la entrada, y su progresiva irritación ante la vehemencia de los ruegos de los conjurados; los primeros, los de Tilio Cimbro, que, como hemos visto, abogaba por su hermano y su padre, hasta que él, «ya sentado» (Plut. 66.4), se niega a escuchar más peticiones, prefiriendo la elección. Que, no obstante, no podrá celebrarse, como vamos a ver.

Ciertamente aquí (U.E) se representa bien el enojo de César, cuya idea no comparte Dión —que resalta la actitud «especialmente accesible y amable con ellos»<sup>285</sup>—; en la discusión del orden del día, sobre si deben ir primero las peticiones o la elección de un cuestor, él, César, prefiere ésta; pero los senadores se decantan por la otra; indignado, César mantiene su opinión, generando miradas de odio y rencor en los conjurados; pero al no encontrarse presente el aspirante al cargo, Marco Octavio, como le objetan sus oponentes, debe claudicar, muy a su pesar, y optar por las peticiones. Aquí, mientras César lee el manuscrito, el ataque es más rápido e inmediato. Hay una gran diferencia de planteamiento entre ésta y la amplia secuencia que lo precede en la versión de Sh.-M., y en su heredera, la de Burge. Ahí el largo parlamento del propio César sobre su justicia —tras la intervención sucesiva de Cimbro, que, según Suetonio se había reservado el papel principal en la tragedia<sup>286</sup>, Casio y Bruto que, sucesiva y complementariamente suplican el perdón para el hermano del primero, compone una escena claramente teatral por su frontalidad

<sup>285</sup> Según Dión (44.19.3), César obsequia a sus visitantes que han acudido a su casa a recogerlo con un refrigerio y ellos charlaban con él o le hacían peticiones con toda naturalidad, para que no sospechase. Sh.-M. recogen perfectamente esta recepción de César a sus enemigos. Incluido Antonio, al que saluda afectuosamente cuando entra a buscarlo después de una noche de diversión, según el dictador. El buen humor se mantiene hasta que entran ya en la sala y lo cansan con las reiteradas peticiones sobre el hermano de T. Cimbro. Hasta que «uno» (el historiador no lo identifica, pero, como hemos recogido, Plutarco especifica que fue Tilio) tiró de su toga hacia abajo desde el hombro, que era la señal. Para la escena, infra.

<sup>286</sup> ... *primas partes susceperat* (82.1). Sí en el preámbulo: se le acercó más como si quisiera pedirle un favor, pero al rechazarlo César, le cogió la toga —se ve muy bien en *Roma*— haciendo que el dicta-

y ritmo (IMAGEN 11); ahí domina la representación dramática y la gestualidad del coro peticionario: arrodillados, cogiendo las manos de César, interviniendo uno tras otro y apoyándose sucesivamente, dramatizan la situación, ralentizando la acometida de Casca que se acaba de preconizar.

Muy diferente es el caso de *Roma*, donde se impone el movimiento narrativo desde el momento en que Tilio Cimbro desencadena el crimen, agarrándolo por la toga –señal, con matices, para el asesinato: según Plutarco (66.4), la cogió con sus dos manos y la bajó hasta descubrir el cuello; gesto y movimientos que la serie *Roma* ofrece con cuidada escrupulosidad, y que implicaba el inicio del ataque, que comienza Casca de inmediato (§ 7) –*alter e Cascis*, según precisa Suetonio (82.1-2), algo indeterminadamente; Cayo, identifica Apiano (II 113), dentro del grupo de los propios amigos de César<sup>287</sup>–. Luego, establece que ese primer golpe de Casca se dio por la espalda y un poco por debajo de la yugular; un golpe perfectamente ilustrado por Manckiewicz en su primer film (IMAGEN 11) que, sin embargo, es sustituido en el segundo (*Cleopatra*) por uno más cómodo, pero menos preciso: en la parte baja de la espalda, en medio prácticamente de ella; y la versión de St. Burge, compleja aquí, modifica en una difícil orquestación, el proceso: la figura del primer atacante, especialmente siniestra en el interpretación de R. Vaughn –que compone una imagen sombría sobre todo en el asesinato, sin que el atrezzo que lo acompaña sea neutro–, ofrece un escorzo complicado: con las dos figuras en paralelo horizontal, el golpe lo da en la zona izquierda de la yugular de César; un ángulo propiciado desde una perspectiva paralela a la de la figura principal, interesante por la alambicada composición de la escena, y ajustada a las informaciones, pero de dudoso resultado. Con eso encajan las fuentes cuando dicen que tal herida no fue en absoluto determinante: ni mortal ni profunda (Plut. 66.4).

De hecho, el texto de Plutarco amplía el registro: el Senado se levantó cuando él hizo su entrada, para honrarle; gesto que la miniserie (U.E.) convierte en una respetuosa retirada de los que están en el centro, formando corrillos, para abrirle paso, y en un saludo general; un «Ave César», que, automáticamente evoca el posterior ceremonial de los gladiadores que todos tenemos bien integrado. Mientras, especifica el biógrafo, de los aliados de Bruto, unos habían salido a recibirle para compartir las súplicas con Cimbro, y le rogaban también, acompañándolo hasta la misma silla; y otros se habían colocado tras ella. Por lo demás, el narrador añade en la vida de Bruto (17.2) un detalle que, lógicamente, los films no recogen: la petición de Cimbro se ve acompañada por «todos», que intercedían por él y le «to-

---

dor, ofendido, gritase: *Ista quidem uis est!* Una frase que, en esta serie, el guionista ha traducido así, con una implicación personal más notable: «Cómo osas tocarme?» (infra, pg. 76).

<sup>287</sup> Que no es precisamente el *praenomen* de ninguno de los dos hermanos (cf. supra, n. 202).

maban las manos, besándolo en el pecho y la cabeza». En la vida de César (66.4), como el film de Sh.-M. ilustra muy bien, Casca, que se hallaba a la espalda, le golpeó en el cuello, en la zona de la derecha, con una herida no penetrante; en el hombro, según prefiere su complementaria, la de Bruto (17.2)<sup>288</sup>. De hecho, en la primera adaptación de su texto (1953), con César, que no se ha sentado aún –ni se sentará–, y rodeado en la parte delantera por los principales conjurados que, de rodillas, piden el perdón para el hermano de L. Tilio Cimbro<sup>289</sup>, Casca<sup>290</sup>, después de gritar «Hablad manos por mí», justamente, lo clavará en la paletilla derecha; pero, en la imagen, de acuerdo con esa falta de profundidad que el texto aduce, el puñal parece rebotar en el golpe, al chocar con el hueso, porque el personaje de César es alto y está de pie. Nicolás de Damasco (88-9), por su parte prefiere el hombro izquierdo<sup>291</sup>: el puntazo se produjo por encima de la clavícula, a donde apuntaba el asesino, «con una espada recta, porque estaba nervioso»<sup>292</sup>; lo cual, no obstante, contradice la versión de Suetonio, que, en la miniserie, U.E. respeta: como se había sentado (*assidentem*), resultaba más complejo, si no bastante más difícil o de efectividad casi imposible, el ataque por la espalda; sobre todo, teniendo en cuenta que, en este caso al menos, el trono, aparentemente de sólido mármol blanco (o marfil; IMAGEN 36), con un cojín púrpura y oro, los costados cincelados en los reposabrazos, y, alzado sobre dos escalones respecto al suelo de la sala, ofrece una altura que sólo deja al descubierto la parte superior de la espalda y el cuello. Así, para los que estaban arrodillados por las súplicas y de pie ante él, resultaba más cómodo el ataque frontal que el de la parte posterior; éste será el que ahí en U.E. lleve a cabo Casio: en el vientre<sup>293</sup>, frente al privilegiado por la primera de las ver-

<sup>288</sup> Como paralelo y comparación, un tanto antitética, puede verse el fotograma del archivo de Alamy donde la imagen permite ver el golpe de Casca (R. Vaughn), un tanto forzado, en la zona izquierda de la yugular, propiciado desde una perspectiva paralela a la de la figura principal. Es interesante la compleja composición de la escena.

<sup>289</sup> La figura (cf. n. 269), no especialmente relevante en la política del momento, moriría probablemente con Casio en Filipos.

<sup>290</sup> P. Servilio Casca pertenecía a la *gens Servilia*, que remontaba sus orígenes en Roma al traslado de Alba, tras su caída y destrucción, sólo por detrás de los Julios –a los que Livio, por razones obvias, que no históricas, concede el primer puesto (*AUC* 1.30.2)–. Caería en Filipos a las órdenes de Bruto.

<sup>291</sup> Es en él en el que golpea R. Vaughn. Obsérvese la contradicción. Tal vez la respuesta esté en la planificación escénica, más difícil de conseguir –en el plano actorial sobre todo–, si se asestaba en el hombro izquierdo realmente.

<sup>292</sup> La versión es de E. Sánchez Liendo (2015). Personalmente, preferiríamos el matiz de «puñal de filo recto» para ξίφος, -εος. Es el que elige Bruto de su arcón en U.E. (n. 26). Para el tema, cf. n. 236.

<sup>293</sup> César está sentado con el estilete y el documento en la mano cuando se acerca el atacante para clavar el puñal y salta raudo ante la herida para iniciar el baile fatídico que van marcando los sangrientos golpes.

siones, de acuerdo con las fuentes (IMAGEN 11), con el muy acertado E. O'Brian (Servilio Casca), que había servido de narrador homodiegético al inicio del film, en las Lupercales, en el episodio de la entrega de la corona por M. Antonio —él había estado presente en el recinto y transmitía luego su información a Bruto y Casio, ausentes de él, como vimos (IMAGEN 7)—.

Hay algo más de detalle en Apiano (II 117), que también lo sitúa sentado en el momento de la petición de Cimbro, y que ofrece la base para la primera parte de la escenificación de Sh.-M., con su pregunta «A qué esperáis, amigos», que inicia el ataque. Al quitarle Tilio del cuello la toga con las dos manos —de los «hombros», como se fijaba en la vida de Bruto (17.2) y se ve en *Roma*—, Casca<sup>294</sup> pudo herirle, aunque no de gravedad: según el historiador (II 117), en la misma línea de Plutarco, aunque cambiando la segunda parte, su golpe se desvió y lo hirió en el pecho; perturbado, César lo había increpado, interrogándole en lengua latina: «Malvado Casca, ¿qué haces?» (Cés. 66.5 y Br. 17.2); mientras, éste, en griego reclamaba la ayuda de su hermano: 'ἄδελφέ, βοήθει'. Según el historiador, César, asiendo a Casca de la mano, descendió con rapidez de su asiento —gesto muy bien incorporado en U.E.—. Alguien (indeterminado, una vez más), sigue el narrador, le atravesó el costado mientras el dictador se encontraba en una difícil posición. Casio lo hirió en el rostro, detalle que ninguna de las secuencias evidencia explícitamente<sup>295</sup>. Pero el cuidado de la primera versión (Sh.-M.), se demuestra, una vez más, en la adaptación (probable) de este dato: L. Calhern (como puede verse en las imágenes del Getty), sí tiene sangre en el cráneo mientras muere apuñalado por Bruto (IMAGEN 12 A<sup>296</sup>); el reguero se ha deslizado por su mejilla derecha hasta el mentón, según parece de una herida en la parte superior del cráneo. Y también en *Roma*, aunque ahora en la mejilla izquierda, se advierte el reguero, si bien la profusión sanguínea es aquí tan notable, en toda la parte del tronco impregnando la ropa, que las gotas apenas resultan llamativas. Lo cual no obsta para que estén. En cuanto al punto de herida, a diferencia de lo que suele ofrecerse en todos los planos, que apuntan más bien al vientre, y de Plutarco que, alude a la ingle, el historiador de Alejandría indi-

<sup>294</sup> En esto se insiste de nuevo en la de Bruto (17.2). Suetonio precisa, indeterminadamente, que el iniciador del acto había sido *alter e Cascis* (82.1-2).

<sup>295</sup> En la versión seriada, la sangre que cubre la parte izquierda de la garganta en el abrazo final a Bruto, no desciende del cráneo ni se advierte en las mejillas; parece producto de las salpicaduras de las heridas corporales. La mano derecha que agarra convulsivamente el hombro de Bruto luce en su dedo meñique un anillo que Solomon (2002: 78) considera de diseño romano auténtico.

<sup>296</sup> En la miniserie (U.E.), mientras César abrazado a Bruto recibe su golpe mortal, la sangre tiñe la parte inferior de la mejilla izquierda, pero no procede de ninguna herida. Es el resultado de todas las demás (IMAGEN 12 B), propias y ajenas.

ca que Bruto lo golpeó en el muslo<sup>297</sup> —no en *Roma*, donde el ataque es claramente delantero: costado o vientre—; y un tal Bucoliano<sup>298</sup>, por la espalda. Suetonio, por su parte (82.3), deja bien claro que, de todas las puñaladas, la única mortal fue la segunda, que había recibido en el pecho. Lo único que queda claro es la muy dura descripción del proceso final al que se ve sometido el dictador, tal y como lo describe Apiano: pese a su «ira y gritos», herido y dando vueltas como una «fiera salvaje» para enfrentarse a todos, fuera por la agresión de Bruto, o «por haber perdido ya la esperanza», acabó ocultándose con la toga y cayó, «con compostura»<sup>299</sup>, ante la estatua de Pompeyo (II 117). El historiador advierte que los demás siguieron con su apuñalamiento; hasta los veintitrés golpes tradicionales; o los treinta y cinco del biógrafo de Augusto. Las imágenes de *Roma* recogen con dolorosa fidelidad el transcurso del crimen. Aquí, la actitud inicial de César al sentir el golpe, es de gran indignación: «¿Cómo osas tocarme?» (n. 286), increpa airado al percibir que le retiran la prenda del cuello, cogiendo instintivamente el arma de su atacante que, en pureza, debía haberle provocado una profunda herida en la mano. «¿A qué esperáis?», grita éste mientras la cámara sigue el rostro de Bruto con un picado sobre el grupo en los primeros golpes. La secuencia continúa hasta el deslizamiento de su poderosa figura a los pies del estrado mientras aguarda, sosteniéndole la mirada, la decisión de su asesino que permanece dubitativo, frente a él, unos segundos eternos. Luego, tras la muerte, aparece una adición no aislada: el intento de entrar de Antonio que espantado o temeroso (está en la sombra) desaparece del escenario del crimen; y la (ficcional) de Posca, al que, como en cualquier película policiaca o del oeste, se le da un golpe en la cabeza, echándolo a los pies de los senadores que van saliendo despavoridos.

Lo cierto es que en la forma de plantear la actitud del asesino sí hay una notable diferencia entre las fuentes y las películas; estas apuntan con mucha menor intensidad de lo que la palabra latina sugiere para el «abalanzarse» (*irruenti*) de Bruto, sus gestos, porque prácticamente en todas el personaje va más bien alejándose del dictador que acercándose a él; o, al menos, manteniéndose separado —como en *Roma* lo sitúa el montador—, hasta el último momento, en que ya se produce el

<sup>297</sup> Es curioso que Plutarco no diga nada en la vida de Bruto. Sólo que éste recibió una herida en la mano (Br. 17.7), en la pelea por concurrir al crimen. No se ve en ningún caso. Sí la que recibe César en *Roma*, y la que él causa a Casio en la de U.E.

<sup>298</sup> Apiano no ofrece datos sobre él y su hermano Cecilio (II 113); domina la falta de precisión; pero las referencias bibliográficas (Sancho Royo, 1985: 275, n. 262) resuelven las dudas.

<sup>299</sup> No se indica que tratara de cubrirse, ni qué parte del cuerpo: «buscando escapar, cuando ve a Bruto atacarlo, suelta la mano de Casca que tenía cogida y entrega su cuerpo a los golpes» (Plut., Br. 17.6; cf. infra, n. 308); en la de César (66.7), resume que «al ver a Bruto con la espada desenvainada, se echó la ropa a la cabeza y se prestó a la agresión»; Dión alude al rostro (44.19.5); para Suetonio (82.2), cf. infra, n. 307.

ataque y la proximidad se impone<sup>300</sup>. Aquí, cuando, después de resbalar todos en la sangre que cubre el suelo, ya el dictador queda exánime y solo, pero no a los pies de la estatua que no aparece en la sala, sino apoyado en la barandilla que separa los asientos del círculo de la orquesta, Bruto se le acerca lentamente; la cámara lo ha ido siguiendo en un travelling circular alrededor de los atacantes que han zaran-deado sin piedad al herido en una cruel escena –es la reproducción de las palabras de Apiano (II 117): «César, airado y gritando, daba vueltas como un animal salvaje para enfrentarse a cada uno de ellos», como decíamos–. Casio, un casi famélico rostro en segundo plano, bien ajustado a la propia descripción de César, recoge el puñal que Bruto ha dejado caer y se lo entrega, ordenándole desde su espalda: «Hazlo». Cuando éste, por fin, culmina su acción, cierra los ojos y vuelve su torso, dejando en primer plano la figura de su hipotético padre, que se desliza, cubierto de sangre en la parte superior del cuerpo, apoyado en el muro que separa la orquesta de la cávea, hasta quedar medio sentado/tumbado en el suelo, mientras intenta con su brazo izquierdo estirar su manto, sin que haya verbalizado (audiblemente) la famosa despedida. Por su parte, el Bruto de *Cleopatra*, tras un trayecto cubierto con una expresión menos angustiada que asqueada, clava el arma en el vientre; tal vez no exactamente en la ingle, como indicaba el biógrafo (Plut. Cés. 66.6); pero no se puede negar la posibilidad, porque no es fácil la visualización dado que el realizador, al no tenerla como prioridad, no la enfoca. De todas las versiones es la más plana respecto a la personalidad y acción de Bruto, pero es lógico, por el planteamiento general de la película que desperdicia así un buen juego dramático.

En cambio, en la cinta de Sh.-M. es César el que se le aproxima, trastabillando, incluso cuando baja los pocos escalones que separan los dos niveles de la acción, la entrada (el atrio) y el lugar de reunión, la sala del desenlace. Bruto (el siempre soberbio J. Mason) permanecerá junto a la estatua de Pompeyo, hacia la que ha ido retrocediendo de espaldas, con el puñal en alto y la angustia en el rostro, esperando; esperando su propia decisión; es su tragedia (IMAGEN 10). Sólo falta él. Su indecisión se mantiene hasta que César recorre el breve espacio que los separa y llega a su lado. Entonces actúa. Ciertamente, la expresión de César, gracias aquí a la gestualidad de su intérprete (L. Calhern), es parlante, en su duda y en su sorpresa: una vez ya herido de muerte y mientras se dirige hacia su presunto hijo, en busca de una ayuda y una respuesta que no va a conseguir –de ahí que su antagonista vaya retirándose hacia atrás, hasta llegar a la altura de la estatua (IMAGEN 12)–, el actor consigue apuntar y transmitir con su impresionante expresividad la

<sup>300</sup> Lógicamente, aquí no se distingue el punto de la herida, porque el herido está ya tumbado y la fotografía se mantiene en un plano corto que evita la parte baja de ambos cuerpos. Pero la acción, muy lenta, compone un trágico diálogo sin más palabras que ese movimiento de labios que puede incluir la famosa frase (infra).

extrañeza angustiosa que el dictador estaba sintiendo ante tal ataque; una agresión que no lograba entender –por los favores recibidos, como César mismo le recrimina en *Cleopatra*, en la sesión política previa al asesinato, «si M. Antonio le había perdonado la vida en, o tras, Farsalia había sido por su orden directa»<sup>301</sup>–; y para la que buscaba un sostén que se le iba a negar de inmediato, porque el que podría habérselo dado, aquél a quien él se lo demandaba, su deudor en varios frentes, era justamente su atacante. De ahí el «Muere pues, César», con el que se entrega a su fin (cf. infra, pg. 321). Él cae, sin que se le vea, oculto por la figura de su asesino, y el testigo pasa a Bruto, cuya profunda tragedia era realmente la que les importaba al dramaturgo y al director del film, y cuya actuación por parte de su intérprete es claramente insuperable. Ninguno de los demás actores en el resto de obras ofrece su altura interpretativa, su tortura interior y su dramatismo contenido. El director, que prima la imagen de Bruto y la de la estatua de Pompeyo en su parte inferior frente a la del caído, cuyos rasgos ya no se ven, deja a los senadores saliendo del escenario, salvo algunos a los que Bruto luego instará a marchar para que nadie responda del crimen más que los específicamente implicados, evocando en su planificación perfectamente la famosa pintura de Gêrome, mientras se oye, indefinida, la voz de los que huyen gritando: «Libertad, independencia».

*A sensu contrario*, en la miniserie, el gesto se produce en los últimos momentos de vida del dictador: herido ya de muerte, Bruto, que va saliendo mientras los demás han corrido para abandonar el recinto, deja caer el arma que resuena lúgubremente en la sala vacía. Luego, él también sale deprisa, generando la alarma y el miedo en los ciudadanos, como las fuentes advierten. Pese a los matices, todas coinciden en ello: Plutarco (66.2-3) señala que con su huida llenó al pueblo de turbación y un miedo incierto; Dión (44.20.1-4) habla también del terror y el desconcierto que se apoderó de la ciudad; y Apiano (II 118), incide en ello: pánico, desgobierno y muertes, muchas por error o desconocimiento.

### γ) *El último gesto y las últimas palabras*

Para las últimas escenas, dos son los detalles que concentran el interés de las fuentes y los films que los recrean; son dos tópicos que el destinatario del mensaje retiene con interés y curiosidad, dado su cariz, y a los que por necesidad ya nos hemos ido refiriendo: *i*) esa famosa frase (καὶ σὺ τέκνον), que, según Suetonio

<sup>301</sup> También lo había puesto al frente de la Galia Cisalpina (cf. supra, n. 182), en el 46; a Décimo, le había dado la Transalpina (App. II 111).

(82.2), dijo cuando vio que Bruto se «arrojaba» (*irruenti*) contra él<sup>302</sup>; *ii*) y el cuidado que el personaje pone en mantener la dignidad en el momento de su muerte protegiendo su estética; cuestión que, sin embargo, no ha adquirido gran relevancia en las secuencias fílmicas, salvo en la espléndida recreación de *Roma*, ya indicada.

Ciertamente, el tipo de escena en el que se incluye el famoso *dictum* hace difícil, si no es por razones particulares, apercibirse de esas palabras finales que, salvo en la versión de Sh.-M., no adquieren toda la sonoridad, o el relieve, necesarios para llegar al receptor. Una vez que Bruto ha cumplido su parte del ritual, y él ya se presta a los golpes que van conduciéndolo «hasta la base de la escultura que quedó manchada de sangre» (Plut. 66.7), parece darse mayor relieve a la conformista adición del dictador, plegándose a su destino que a sus palabras hacia su hijo; ese ya conocido «Muere, pues, César», que musita, cayendo junto al pie de la estatua, gana en la filmografía al «καὶ σὺ, τέκνον?» de la literatura. Por supuesto, lo que en ningún momento se apunta, o discute, o rechaza, es la posibilidad de que el destinatario de tal frase fuera Décimo, y no Marco Junio Bruto que, por la cronología, difícilmente podía ser el hijo de César<sup>303</sup>. A Décimo se le representa en la primera versión de Sh.-M. como un personaje ya mayor, cano, y muy seguro de sí mismo y de su papel político, pero poco atractivo –ciertamente, ninguno de los conjurados lo es, menos el propio Bruto en esa gran primera versión–. Pero, una vez más, el espectador requiere, para entender adecuadamente, la máxima *evidentia* y la mayor simplificación informativa posible. Cuanta más información se posee, más se admira el trabajo de adaptación de los originales clásicos.

La pregunta-exclamación, pronunciada en griego, según Suetonio (82.2-3), según transmitieron «algunos» –de nuevo un indeterminado (*quidam*)–, en la miniserie (U.E.), parece culminar el solemne final del dictador después del teatral recorrido que el personaje hace atravesando la Curia, y que contradice la primera versión del biógrafo según la cual no había más que gemido en el primer golpe: *ad primum ictum gemitu sine uoce edito*. El director lo deja ya sentado en su trono de mármol, con el documento que le ha entregado el escribiente –el que se hallaba tras su mesa a su izquierda; hay dos, uno a cada lado–, en la mano y recibiendo

<sup>302</sup> *Atque ita tribus et viginti plagis confossus est uno modo ad primum ictum gemitu sine uoce edito, etsi tradiderunt quidam MARCO BRUTO IRRUENTI dixisse*. Es ilustrativa la síntesis, no exenta de ironía, que M. Beard (2016: 361-5) hace de la escena (la inutilidad, o el pánico de los ejecutores); las diferentes interpretaciones de estas famosas palabras (amenaza; conmovedor lamento por la deslealtad de un joven amigo; aceptación de la paternidad); y el ágil relato de los sucesos inmediatos, con la sombra de Cicerón al fondo, hasta llegar a la duda metódica, nunca resuelta satisfactoriamente, de cómo Octaviano se convirtió en Augusto.

<sup>303</sup> Había nacido en el 85 a.C.; César tenía unos quince años (100 a.C. - 44 a.C.). Su relación con Servilia, evidentemente, fue posterior.

la primera herida en el vientre, que le hace dar un auténtico salto de su asiento. Después viene la masacre. Las palabras famosas, apenas audibles y apenas alteradas, se escapan entrecortadamente de los labios del moribundo, mientras permanece abrazado a su presunto hijo (IMAGEN 12 B); es tal vez éste el único actor que encaja bien en su posible rol de tal filiación por su juventud (IMAGEN 34); pero es un personaje que apenas arrastra al espectador, privilegiando, en cambio, la actuación del propio César que, siendo sobria, es notable hasta el momento en que, cuando entra Calpurnia en la sala, él, tendido a los pies del busto de Pompeyo, al que mira mientras muere (IMAGEN 38), cierra definitivamente los ojos. En este tipo de detalle, aun cuando no sea seguro que los guionistas se ajustaran a la información, se puede encontrar un eco de las palabras de Novillo López (2013: 130), remitiendo al conocido trabajo de Mazzarino, *Il pensiero storico classico* (1984), de que un análisis detenido de los acontecimientos del cesaricidio permite concluir que el asesinato partió de la «joven generación formada en las escuelas de retórica». «Desde otro punto de vista», añade (2013: 132), «según Parenti<sup>304</sup>, habría sido una evidente manifestación de la lucha de clases de la época tardo-republicana»<sup>305</sup>.

En las demás recreaciones, o hay silencio, como en la versión alternativa a la conocida locución, ese gemido sin palabras<sup>306</sup> que en la miniserie (U.E.) parece reproducirse adicional y claramente, tras el ataque de Bruto; una vez que el duelo entre los dos personajes se ha resuelto ya: Bruto ha arrojado el arma y César se está muriendo. Pero no se escuchan sus términos, como tampoco en *Cleopatra*, donde el movimiento de los labios existe –igual que en *Roma*: en los de César y en los de Bruto se advierte el temblor, pero no se verbaliza el contenido; o por una falta de comprensión nuestra no se alcanza a escuchar–; en cualquier caso, en ésta, al estar en off la secuencia, lo que se prima es el propio grito de la reina, antes de desmayarse: «mi hijo, mi hijo», grita en una clara contraposición entre ambas paternidades. A su vez, en el caso de *Roma*, como decimos, donde ese tembloroso movimiento de labios es mínimo y (parece) inarticulado, lo que domina, además del juego de primeros planos de los rostros –doliente el del tirano caído a los pies de la estatua;

<sup>304</sup> Parenti (2005) analiza el contexto socio-político y económico del momento, revisando el papel del dinero, la religión y el sexo, y sus implicaciones en el magnicidio.

<sup>305</sup> Aunque sin grandes novedades –notable el análisis de los papeles de Bruto y Casio; y más original en su revisión de los núcleos de poder implicados, el de Casio y el de Décimo Bruto; Marco Bruto, inferior como hombre de acción a los otros, ofrecía, sin embargo, una imagen de «restauración» tradicional–, el trabajo permite releer organizadamente el proceso, define el doble fracaso del asesinato –el triste de César y su concepción de gobierno, una muerte inútil; y el de los tiranicidas con su (periclitado, añadimos nosotros) ideal republicano (134)–; y reúne una serie de fuentes a cuya ambigüedad (138) y parcialidad asigna las dificultades de juzgar y entender la figura del dictador y su muerte.

<sup>306</sup> En principio, César apenas se queja: *gemitu sine voce edito*.

y tensamente dramático, el del asesino, aun sin la profundidad en absoluto del Bruto de la versión de Sh.-M., pese al grito con que cierra su crimen—, es el intento agónico de César, en el que se recrea la cámara y el atrezzo, de cubrir algo de su cuerpo con su toga, utilizando el brazo izquierdo (*sinistra manu*), aunque sin poder conseguirlo.

De hecho, es un detalle que, salvo ahí, por razones diversas no se explota en los demás films; la búsqueda del decoro conveniente, tratando de cubrirse las piernas, frente a lo que indicaba Suetonio, muy detallada y elaboradamente<sup>307</sup>, es ignorado por los realizadores. El biógrafo latino, y con matices distintos en las fuentes griegas<sup>308</sup>, había especificado que, tras velar la cabeza con la toga, con la mano izquierda hizo descender sus pliegues (*sinum*) hasta la parte más baja de las piernas para ofrecer el máximo de dignidad posible, al mantener oculta la parte inferior de su cuerpo. Para Cordier, que analiza la muerte del propio Pompeyo (1998:193-205), que, según Plutarco (Pomp. 78.9), se había echado la tela por el rostro con ambas manos<sup>309</sup>, César lo habría intentado también. Como aquél resaltaba (1998: 204), ambos estadistas, Pompeyo en el esquiife en Egipto y él en la Curia pompeyana, mueren con dignidad, preocupados por controlar su cuerpo como «imagen social», «con una estética de comportamiento que combina la filosofía con el deseo de generar un *exemplum*», eterno diríamos nosotros ahora (ib. 205)<sup>310</sup>.

Sorprende, tal vez, que, en la miniserie, tan cuidadosa, como hemos ido viendo, en los detalles, sensiblemente didáctica y cuya visión del proceso proporciona buenos registros adicionales para el comentario histórico-político, no se haya recogido el gesto. Pero es lógico porque aquí se potencia la mirada del agonizante hacia la estatua de Pompeyo, jugando con su forzosa inacción, exánime en el suelo, hasta que entra Calpurnia y él cierra ya definitivamente los ojos, mientras ella lo levanta

<sup>307</sup> ... *toga caput obuoluit, sinum AD IMA CRURA deduxit, quo HONESTIUS CADERET etiam inferiore corporis parte velata* (82.2).

<sup>308</sup> Los textos griegos hablan de ocultar o velar el rostro o la cabeza: Plutarco (Cés. 66.12; y Br. 17.6) remite, una vez más, a un indefinido «λέγεται δὲ ὑπὸ τινῶν», Dión (44.19.5), por su parte, ha añadido un detalle que Sh.-M. aplican al final de la secuencia previa al asesinato: César estaba especialmente asequible y amable, actitud que se plasma perfectamente mientras el dictador va haciendo pasar a los senadores a la terraza dirigiéndoles a cada uno unas palabras de afecto y concesión: «te he reservado una hora»; «ponte cerca de mí». Luego, tras el ataque, concluye que, dado el número de enemigos, no pudo hacer nada, así que, «cubriendo el rostro» fue asesinado con muchas heridas. Apiano (II 117) sí menciona el decoro en la caída, como Suetonio.

<sup>309</sup> Sin hacer nada indigno de su persona, y conteniendo el aliento, que es en lo que incide Lucano (8.613-8), para no dejar escapar ningún suspiro que le arrebataste la fama postrera, aguantó estoicamente los golpes de Septimio y demás asesinos (Salvio y Aquila).

<sup>310</sup> En el caso de Casio, es la *lacerna* —vestuario militar—, en vez de la *toga*, la que se utiliza para envolver la cabeza (*caput circumdedit*), dejando el cuello libre, sin miedo (*interritus*) para el golpe.

apenas del frío mármol para «hacerlo reposar en su seno» (IMÁGENES 38-39). Ciertamente no eran incompatibles los gestos; pero tal vez en el resultado uno habría oscurecido al otro que, para la actualidad, habría resultado difícil de entender. En cualquier caso, las dos interpretaciones del personaje, muy distintas en registro –crispado e impactante, uno (*Roma*); contenido y desesperanzado el otro (U.E.)– son francamente notables. Por lo demás, es cierto que aquí se han privilegiado dos elementos importantes: la propia mirada del dictador a la estatua del Magno, que lo contempla desde su altura en la columna; y la acogida de Calpurnia en su regazo; luego, detalle que sólo la secuencia de St. Burge recoge, tres esclavos lo recogerían para trasladar el cadáver a su casa. Ciertamente que podía haberse añadido un simple ademán, estirando el manto, para cumplir con la tradición; pero el juego con la fijeza de Pompeyo y la solemnidad del cuerpo tirado en el suelo entre su sangre y solo, sin más movimiento que la expresividad facial, ha pesado más que el intento de velar por su decoro. Evidentemente, esta supresión no invalida el cuidado en otros pormenores: aquí sí utiliza César un arma pequeña, casi invisible para lacerar a sus enemigos; es un punzón (cf. n. 202), que no se precisa cómo ha obtenido –puede inferirse que se le ha entregado con el rollo que le da el escribiente (IMAGEN 36)–, y con el que hiere al primer atacante, que, en esta ocasión, en lugar de Casca, es Casio, quien grita al recibir el golpe de César. Y aquí, como en el caso de Cicerón en *Roma*, que también se sorprende al ver el ataque y gesticula como queriendo evitarlo, se ve la reacción opuesta al enfrentamiento de algunos anónimos senadores, tratando de defender a César, que son retenidos por los otros, conniventes con el crimen. Y se escenifica bien la soledad de los personajes que concentran la acción en su lucha, aislados de los demás senadores y conjurados. Pero, en cambio, tampoco aquí se ve la herida que recibió el propio Bruto, según precisa Apiano (II 122), cuando había atacado, juntamente con Casio, al dictador –con todo, la precisión de la fuente, siempre atenta al detalle, es única, y es una pincelada menor que no falsifica ni subvierte el fondo del juicio fílmico–.

Mientras tanto, el montaje permite ver en el exterior, al fondo, el altar de los sacrificios, ante el que pasa Espurina en primer plano (IMAGEN 35)–y que se ve, en un *travelling* largo, humeante aún, cuando Calpurnia pasa a su lado corriendo para llegar a la sala–. Antonio, delante de las literas que aguardan al fondo sin sus portadores, en una escena sin vida, sigue hablando con Trebonio hasta que, al ver al augur, lo interpela con la famosa recriminación que aquí pronuncia él, en lugar de César como en la versión tradicional (Sh.-M.: «Anciano auguraste unos *idus* nefastos para César. Aún no ha pasado nada»). Y aquí la versión castellana juega bien con la seca e inmediata respuesta del adivino que traduce el *praeterisse*: «Pero aún no han pasado», replica el augur, como es bien sabido (IMAGEN 36; ns. 217 y 264). En la sala, en cambio, una vez que Bruto arroja al suelo el puñal que ha supuesto la última herida –él había insistido en su casa, entre las órdenes dictadas

a sus correligionarios que «todas las armas debían entrar una vez siquiera en el cuerpo del tirano», igual que en la versión de Sh.-M., no ha quedado nadie, salvo un cuerpo ensangrentado tendido a los pies del busto/estatua de Pompeyo. Aquí no ha lugar a la composición de Gérôme, como en la versión más antigua. Se crea una nueva perspectiva.

De hecho, los nuevos trabajos de investigación abren nuevos caminos para la interpretación de los viejos iconos. Es lo sorprendente en el caso de la tradicional y comentada frase pronunciada en griego. Como Ioannis Ziogas (2016) ha procurado demostrar recientemente, la idea no sería tanto la tradicional que hemos manejado sobre la relación paterno-filial entre asesino y asesinado, cuanto la profecía de una muerte segura para el asesino, en la misma línea de la épica homérica. De acuerdo con su muy buena argumentación, el *dictum* de César (καὶ σύ, τέκνον), no sería «*an expression of shock at the sight of Brutus' stabbing him along with the other conspirators*», como decidió Shakespeare a partir de algunos de los textos de Plutarco y el propio Dión<sup>311</sup>, poniendo de relieve «la deslealtad de Bruto», y de acuerdo con su caracterización de un personaje «melancólico y vacilante», «ambivalente» y «complejo». Respondería, en realidad, a una amenaza profética, de corte épico<sup>312</sup>. «Tú no habrás de vivir mucho tiempo», dice Patroclo a Héctor (16.850-4). «*The dramatic effect is spectacular*», explica Ziogas (2016: 150): «*Caesar completes his words by dying, the very reason why he could not finish what he wanted to say*». El trasfondo épico es determinante: César muere en un peculiar campo de batalla –la muerte de Héctor ofrece el modelo heroico de la suya (2016: 148)–; se burla de su asesino y predice su muerte<sup>313</sup> (ib.). La suya ha sido como él la había deseado: ... *subitam... celeremque // repentinum inopinatumque* (Suet. 87). Plutarco (63.4), en su cena en casa de Lépido la víspera del evento, resume la idea en su propia voz con un solo adjetivo: ποῖος ἄρα τῶν θανάτων ἄριστος, ἅπαντας φθάσας ἐξεβόησεν ‘ὁ ἀπροσδόκητος’. Poco antes, sin embargo, el biógrafo ha dejado claro que su fin no fue tan inesperado como inevitable: ἀπροσδόκητον ὡς ἀφύλακτον (63.1): señales maravillosas (θαυμαστὰ καὶ φάσματα) habían apuntado el hecho, pero no se las atendió debidamente. Es una perfecta conjunción entre la fuerza del hado que las fuentes recogen a modo de explicación y como recurso dramático, y la incompetencia, o limitación humana, incapaz de ver más allá de lo evidente: deshacerse de un tirano no quiere decir acabar con la tiranía (Beard: 2016, 315).

<sup>311</sup> Br. 8-10, 13; e *Hist. Rom.* 43.45.4; 44.12-14, resp.

<sup>312</sup> «The prophetic effect of Caesar's last words relies on the Greco-Roman tradition that men can foresee the future right before they die». Ziogas reconstruye el hexámetro que pudo haber dicho el dictador: καὶ σύ, τέκνον, θάνε (150, y n. 51).

<sup>313</sup> Sus últimas palabras son una adivinación final que se puede asociar con los presagios divinos que aparecieron antes de su asesinato.

## UN FINAL ABIERTO

En síntesis, en cualquier caso, y a modo de conclusión general, lo que creemos que este trabajo, incompleto evidentemente, ha intentado poner de relieve es, por una parte, el notable respeto de las obras fílmicas a lo esencial que las fuentes, dentro de su propia variedad, transmiten; y, por otra, la multiplicidad de cuestiones que una simple escena, con toda su riqueza interna –literaria; arquitectónica; de *atrezzo* y decoración (vida cotidiana), o prosopográfica; de interpretación; etc.–, puede ofrecer al estudio y la comunicación sobre y de la Antigüedad. Frente a la crítica, muy justificada en ocasiones, en las buenas producciones el respeto a los originales clásicos es mucho más considerable de lo que habitualmente se les concede. Ciertamente, aquí, como hemos visto, faltan algunos detalles, otros superan la escena de la muerte, y algunos, sutiles y complementarios, requerirían algo más de análisis por nuestra parte. Uno solo podría resultar un ilustrativo ejemplo. En la versión de Sh.-M., Marco Antonio, dejándose llevar por el calor del propio discurso, parece perder la compostura exigida a un orador: sus gestos con sus manos, sus movimientos y sus expresiones faciales, arrastran a la masa, tanto como sus palabras. Él es un hombre «sencillo», predica; no un «orador» –es decir, no es un ciudadano romano de alta cuna, como Bruto, cuya misión es la política para la que todos necesitan el ejercicio del foro y el *cursus honorum*–. Apiano (II 146) deja constancia de cómo éste se recogió el vestido, ciñéndose «para tener las manos libres», se colocó junto al féretro –aquí en Sh.-M., junto a su cuerpo tendido, que el triunviro deja al descubierto quitándole el manto–, «bajando la cabeza y alzándola de nuevo». Es el movimiento que, en su manipulación de la concurrencia, representa el actor (M. Brandó<sup>314</sup>) al volverse, aparentando llorar (II 146)<sup>315</sup>, mientras las críticas de la multitud –el coro de una tragedia griega (App. *ib.*)–, detrás del primer plano de su rostro (IMAGEN 19), expresan justamente lo que él deseaba provocar: la locura de la destrucción a favor de sus intereses; él sonríe,

<sup>314</sup> Para la crítica sobre su actuación, cf. Solomon: 2002, 76-77: la fuerza de sus ojos, las cejas fruncidas, la mandíbula apretada, dejando los tendones de la frente hinchados. Su Antonio, concluye, fue «intenso y sutil». R. de España (372), según el cual consiguió estar sobrio y épico en el elogio fúnebre, añade un dato curioso: al parecer, Casio (Sir J. Guilgud) le dio algunas lecciones de dicción shakespeariana

<sup>315</sup> El análisis de Apiano del elogio fúnebre (II 144-5), y el detalle de sus características, parece encontrar perfecto reflejo en la escenificación del discurso, además de en su elocución: habló con frenesí divino, moduló la sonoridad de voz inclinándola a un tono lastimero, «lloró» por César, como un amigo que ha sufrido una injusticia, e hizo un voto solemne de cambiar su vida por la de él. Luego, en un estado de alta pasión, desnudó el cadáver y enarboló su vestido tinto en sangre y roto. La respuesta del pueblo, dual y complementaria, como el director (Sh.-M.) ilustra, es la pena y la ira. Apiano ha reunido aquí los principales elementos de la teatralidad: el espectáculo, «de» y «para» el pueblo; los elementos corales y dramáticos de la tragedia; y la emocionalidad que promueve la *actio*.

tenue y sutil, pero cínica y triunfalmente; y el texto, y la escenificación del director, abren la guerra civil con la escena de la reunión del triunvirato y la planificación de las proscripciones. En la continuación de *Roma* el desarrollo tiene ya mucha más amplitud. Detalles como éste, que amplían nuestra percepción del film y del texto, o del texto y el film, justifican el regreso al análisis de estas secuencias tan ricas en sugerencias como en evidencias.

Es indudable, ciertamente, que Suetonio juega con la ambigüedad y el silencio, utilizando ambos elementos para condenar a los asesinos; no se aprueban algunos de los *facta et dicta* del dictador, pero menos la acción de sus correligionarios. A Plutarco, por su parte, le parece que los dioses no estaban nada conformes con el magnicidio. Bruto puede convencer, pero tampoco ha tenido toda la razón, y es Casio, más intolerante y resentido, el que ha guiado sus pasos hacia un final, cantado, pero desastroso para ambos. Dión en su síntesis, deja claro su veredicto: es imposible en una democracia practicar la *sofrosine*<sup>316</sup>, y, más aún, llegar al acuerdo de practicarla, razón por la cual el magnicidio se condena por sí mismo; con todo, a renglón seguido, no deja de añadir ese envanecimiento inadecuado del personaje que hemos visto, al que, evidentemente, todos habían contribuido. Y Apiano, que habla de «crimen impío», recapitula diestramente la realidad de fondo del problema (II 120): los ejecutores esperaban un imposible; querían dos cosas contradictorias: que el pueblo fuera amante de la libertad y, para su propia ventaja, sobornable.

La conclusión general parece obvia. Desde el punto de vista del trabajo en sí, este tipo de aproximación a los textos resulta especialmente útil para el aprendizaje y para la enseñanza que hoy pretende primar en la didáctica formativa: nuevas técnicas y nuevos enfoques, transversalidad y multiplicidad de registros, con el trabajo incorporado activamente por el alumno bajo la dirección experta de los especialistas, buenos conocedores del fondo textual. Un paso más sencillo, pero previo, al análisis filológico tradicional con su rigor, precisión y profundidad metódicas.

Unas últimas puntualizaciones para completar la síntesis.

Desde el punto de vista del espectáculo «transmitido», base necesaria del análisis que ha partido de los textos, el corolario de su impacto depende siempre de los dos clásicos factores básicos en el film: un buen guión y un buen director, con unos buenos actores. Aunque no haya sido nuestra misión juzgar la parte más técnica de los realizadores y los principales intérpretes, es evidente la fuerza e impresividad

<sup>316</sup> ἀδύνατον μὲν ἐν δημοκρατίᾳ σωφρονῆσαι, ἀδυνατότερον δὲ μὴ σωφρονούσαν ὁμοιοῦσαι (44.2.5). Una cualidad que implica control y generosidad: moderación, templanza, prudencia, Justo lo que no iba a pasar tras el asesinato. Apiano lo ilustra bien con los sucesos posteriores: cómo Antonio acabó con Amatio, un presunto nieto de Mario (III 2), muy querido por el pueblo, sin juicio alguno, y todos los elementos de violencia concurrentes, que acabaron desembocando en una guardia de 6000 efectivos para él, que ya gozó de un poder monárquico (III 7).

que unos imprimen a sus personajes, convirtiéndolos en seres vivos cuya tragedia se está enfatizando para los espectadores: «vehemencia, duda, resentimiento, supersensibilidad»<sup>317</sup>; y otros son entes hieráticos que no superan la barrera de la coyuntura. No haber incluido el film de Burge, con la actuación «abrumadora» y «heroica» del M. Antonio de Ch. Heston<sup>318</sup>, nos ha impedido contrastar todos los matices personales y artísticos de los dos principales contendientes en la interpretación de Bruto, pero la versión era demasiado próxima a la clásica en su texto como para ofrecer novedades especiales y el resultado habría resultado demasiado reiterativo. Por eso sólo lo hemos hecho en los puntos que hemos considerado más decisivos, apuntando, en el caso de los comparsas, el matiz más destacado de su rol, o más fracasado en el intento de hacer suya la caracterización de su personaje.

Por otra parte, debe quedar claro que no siempre la calidad del film se compara con el cuidado de las fuentes, ni implica una mayor o menor utilidad para el análisis didáctico. El grandioso producto que es *Cleopatra* y sus innegables virtudes, especialmente en la hábil recreación del asesinato, cojea, sin embargo, en la elección y trabajo de alguno de sus principales actores; ni Casio, cuya figura, igual que la de la miniserie de U.E., dista mucho de poder incorporar con justeza el título de «el último de los romanos» que le había dado Bruto tras su muerte (Br. 44.2), ni éste mismo adquieren la prestancia y relevancia, el carisma impresivo, de sus predecesores en la primera versión (1953); pero hay que reconocer que en ninguna de las obras sus figuras son tan determinantes como allí, en el escenario teatral, lo eran. El juicio del analista que busca datos y trasfondo histórico-literario de múltiples facetas, desde una perspectiva pedagógica, primará obras como las de U.E., o *Roma*, con múltiples ángulos de estudio y perspectivas más atractivas por su realización, mientras que el clásico, de fondo y forma (tragedia sustancial y recreación filosófica) verá repetidamente las obras de Shakespeare-Manckiewicz o, en su defecto, St. Burge, que, sin aproximarse del todo a su predecesora, es un buen ejemplo de la eternidad de un hecho y su justificación.

Desde el punto de vista de la historia y la política, el problema al que se enfrentó César, independientemente, o, además, de a su propio orgullo<sup>319</sup> —de clase, casta y personal—, fue a la necesidad de conciliar su triunfo —su deseo de superarlo

<sup>317</sup> Son las palabras de Alonso et al. (2008: 117), para la variedad de registros que requerían, y reciben, Bruto y Casio en Sh.-M.

<sup>318</sup> Solomon (2002: 77) añade su «majestuosidad»; y marca la diferencia con M. Brando, cuya sutileza e intensidad destaca.

<sup>319</sup> Si no hubiera sido por él, se habría dejado convencer definitivamente por Calpurnia; habría arrumbado los argumentos de Décimo Bruto, y se habría quedado en casa, donde probablemente se hubiera salvado. Al menos de momento. En cualquier caso, cabe añadir el duro análisis que ha realizado Dennis Sullivan (2023), en especial sobre su actuación en la Galia, dejando al público como jurado, pero ofreciendo pruebas de sus acciones y masacres, allí y luego en la guerra civil.

cada día con uno nuevo; y con el panorama parto en lontananza—, con el más mediocre de los demás: personajes importantes o relevantes del momento, senadores u h. *novi*, notables como él, por tradición (la misma *gens Servilia*), éxitos (el propio Casio con los mismos partos), relevancia pública (el discutido Cicerón o los hijos de Pompeyo), o respeto decantado (Catón), que todos, aisladamente y en conjunto, dan vida a una época no por más estudiada menos compleja, rica y sugerente. Gente principal, famosa e importante, sí, aunque mucho menos brillante, imaginativa, resolutiva y de visión bastante más cortoplacista que la suya, además de mucho menos decidida que él. El conflicto de fondo es que todos querían ser un César, aunque no tuvieran ni su capacidad ni sus capacidades<sup>320</sup>; todos querían su brillo, y que nadie lo tuviera por encima del suyo. La cuestión, como plantea Wilson en su estudio sobre la dictadura —una magistratura que en Tito Livio, allá por los siglos de la república aristocrática, era una respuesta colectiva ante un problema acuciante<sup>321</sup>—, es justamente el auge creciente del Senado en el s. II (a.C.), en plena etapa oligárquica, y la renuencia de sus componentes a actuar de manera individual. Ellos preferían la colectividad<sup>322</sup>, con el apoyo de sus pares; y es justo esa actitud la que explica la decadencia de esa magistratura y la oposición, cuando se enfrentaban a ella de nuevo, a sus detentadores, Sila, primero, y César después. Con una diferencia sustancial que Wilson ve muy bien. Sila a pesar de su dureza en las proscripciones —que, no obstante, fueron más propias de su primera etapa que de la segunda, cuando ya se dedicó a organizar la *respublica*—, abdicó de sus poderes y se retiró a sus placeres, encajando con la tradición. César, según Suetonio (77)<sup>323</sup>, consideraba una estupidez tal renuncia; prueba de que él no pensaba hacerlo de ningún modo. Lo mismo dedujeron sus asesinos. Y el pueblo, que reparó desencantado, sin ver sus razones últimas ni su alcance, que no resignaba el mando. «*It is not inconceivable that at some point he might have decided to resign, in order to pass his powers to his designated heir*», advierte Bellomo (Univ. Degli Studi di Milano), en su reseña (2022); no obstante, su heredero legal encontraría medios nuevos para

---

<sup>320</sup> J. Miguel Carmona resume bien las características de su persona al inicio del capítulo que le dedica como uno de los «100 grandes personajes históricos en el cine» (2006: 44): «La figura más representativa de la historia de Roma. Astuto, manipulador, cruel, persuasivo y rodeado de un gran magnetismo personal». Nosotros añadiríamos otras muchas de sus notables cualidades humanas y políticas.

<sup>321</sup> Wilson (2021) conectaba el problema con la lucha de los *ordines*; cf. sus dos últimos capítulos para la dictadura de Sila, que no se habría arriesgado a infringir la regla de un tiempo limitado para su gobernanza, invalidando todos sus actos como dictador —renunció cuando consideró que su tarea estaba cumplida—, y las novedades que tanto su tiempo como el de César implicaron —Sila la utilizó para restaurar los antiguos valores; y César la consideraba un arma con la que podía vencer cualquier oposición, adaptándola a su nueva realidad imperial—; como buena síntesis, Michele Bellomo (2022).

<sup>322</sup> La *nobilitas* en su conjunto, es decir, el Senado, preferiría actuar colectivamente (cf. supra), lo cual explica bien el motivo real de fondo del asesinato de César.

<sup>323</sup> Cf. supra, pg. 260 y n. 117. Para Apiano, cf. supra, n. 69

quedarse con el poder absoluto, sin entrar en el avispero que este cargo suponía. El paso del tiempo, y las muertes que habían ido allanando el camino para el triunfo, con su orgía de sangre y sin sentido, habían obrado milagros.

Otras conclusiones se deducen con facilidad de nuestro breve análisis. Sin agotar las posibilidades, el estudio permite ver cómo se puede trabajar en distintos niveles y diferentes áreas en los principales ámbitos de estudio. El tema histórico-político con las opuestas o complementarias visiones de historiadores y biógrafos resulta doblemente informativo si se pone en relación, no sólo con la propia transmisión de datos (elemento sustancialmente objetivo), sino con los procedimientos de su formulación retórico-literaria por parte de sus autores. Los recursos formulares, léxicos o expresivos que enfatizan o diluyen las circunstancias, los detalles o los caracteres de los protagonistas de la acción histórica son tan sustanciales como el propio testimonio, el rumor o la indefinida noticia a cuyo responsable no se puede identificar. Por tanto, un análisis dramático-estructural ayuda a comprender, y enseñar, mejor un rico y complejo proceso, siempre susceptible de clarificarse más. Y una buena visión de las obras televisivas o fílmicas ayudan a fijar en la mente los detalles que los libros no pueden ofrecer. Hoy, cuando la imagen reina en nuestra visión diaria, la *performance* del espectáculo resulta tan determinante o más que la presunta transmisión objetiva de los sucesos. Hemos procurado sugerir cómo de unos fríos textos que, a veces, el lector actual obvia como algo pasado de moda, surgen impactantes secuencias capaces de transmitir no sólo una información, sino la impresión y el interés por cómo se gestó y resolvió un proceso, un hecho o un problema. Y eso es lo fundamental en la didáctica. Los textos son algo vivo, susceptible siempre de ser interpretado y reinterpretado, si se analizan con cuidado. El film que los adapta puede ser un arma perfecta para cuestionar filosófica e históricamente un doble mundo, el de origen y el de destino; para aprehenderlo y aprender, pero sobre todo para razonar y cuestionar un pasado que es también un presente. Un tirano ha muerto, de distintas maneras y por distintas y, a veces, poco nobles razones, en esa crónica anunciada por unos presagios que hoy pueden parecer pueriles; pero al verlos, se actualiza la debilidad humana. ¿Se ha solucionado el problema de la tiranía? Como Greg Woolf (2007, 182), muy ilustrativamente resume, «El fracaso de la muerte de César es un argumento pragmático, más que ético, contra el asesinato»<sup>324</sup>. Lo que los asesinos pretendieron, ilusa y chapucera, convertir su crimen en una renovación de la *respublica*, haciendo desaparecer el obstáculo que suponía el autócrata César, cristalizó en un progresivo descenso hacia la tiranía imperial.

<sup>324</sup> La trama fue confusa, la ejecución fallida, y tras el asesinato ni conspiradores ni partidarios de César supieron reaccionar, comenta el autor, cuyo trabajo explora los medios, métodos y motivos de los ejecutores del tiranicidio.

## I. JULIO CÉSAR (DIR. J. L. MANCKIEVICKZ, 1953)

FOTOGRAMA 1. Foto de estudio de J. César (L. Calhern), con una túnica recamada en oro y el manto abrochado que le traerá Calpurnia para ir al Senado y que, ensangrentado, enseñará M. Antonio a la multitud. Procedencia: ALONSO, Juan J.; ALONSO, Jorge; MASTACHE, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 108.



FOTOGRAMA 2. El inicio del fin: los tribunos Epidio Marulo y Flavio Cesecio, con las guirnaldas y la estatua de César sobre la fuente. Procedencia: ALONSO, Juan J.; ALONSO, Jorge; MASTACHE, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 127.



FOTOGRAMA 3. La llegada de César y su séquito al recinto donde se iba a celebrar la ceremonia de las Lupercales. Al fondo, la entrada. De espaldas, entre los senadores, la cabellera blanca de Cicerón. Fuente: Alonso, Juan J.; Alonso, Jorge; Mastache, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 118.



FOTOGRAMA 4. César y Antonio en las Lupercales. Captura de pantalla.



FOTOGRAMA 5. Después de su grito sobre los *Idus*, Espurina es sacado de entre la masa por Casio para que se acerque a César. Fuente: Alonso, Juan J.; Alonso, Jorge; Mastache, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 119.



FOTOGRAMA 6. Espurina habla con César en presencia de los dos conspiradores, y las esposas de César (Calpurnia) y Bruto (Porcia). Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



FOTOGRAMA 7. Bruto y Casio dialogan mientras se celebran las Lupercales. Fuente: ALONSO, Juan J.; ALONSO, Jorge; MASTACHE, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 112.



FOTOGRAMA 8A. En la balconada de la mansión, César y Calpurnia discuten, con el busto de éste como tercer ángulo del triángulo dramático. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



FOTOGRAMA 8B. César y su busto. Fuente: Alonso, Juan J.; Alonso, Jorge; Mastache, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 111.



FOTOGRAMA 9. Ante la negativa de César a escuchar sus peticiones, Calpurnia se retira a sus habitaciones «cerrando las puertas tras ella»: el destino está fijado. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



FOTOGRAMA 10. La tragedia de Bruto: matar o no matar a César. Captura de pantalla (Sh.-M.).



FOTOGRAMA 11A. La primera puñalada: Casca golpea, mientras los demás, arrodillados en su mayoría, suplican a César el perdón para el hermano de T. Cimbro. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



FOTOGRAMA 11B. La versión de Stuart Burge (1970). Sir J. Gielgud, en el papel de César, recibe el golpe de Casca, aquí Robert Vaughn. Archivo de Alamy.



FOTOGRAMA 12A. César, herido en la cabeza, recibe la última puñalada, la de Bruto. Fuente: ALONSO, Juan J.; ALONSO, Jorge; MASTACHE, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 123.



FOTOGRAMA 12B. A modo de complemento: Bruto mata a César, que tiene el cuello y parte del rostro salpicado de sangre. (U. Edel 2004):



FOTOGRAMA 13A. Los senadores salen y los conjurados se alegran. La composición copia la estética de Gérôme, salvo el color.



FOTOGRAMA 13B. Reproducción del cuadro de Jean-Léon Gérôme (Vesoul, 11 de mayo de 1824-París, 10 de enero de 1904), del Museo Walters de Baltimore (1867).



FOTOGRAMA 14. «Quién hay aquí tan necio que no quiera ser romano?», pregunta retóricamente Bruto en su discurso. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



FOTOGAMA 15. El soliloquio de Marco Antonio. El cónsul habla al cadáver de su amigo y colega, César, que yace bajo la estatua de Pompeyo, lamentando sus heridas en las que ha introducido su mano. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



FOTOGAMA 16. Antonio sale con el cuerpo de César en sus brazos interrumpiendo el alegato de Bruto. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



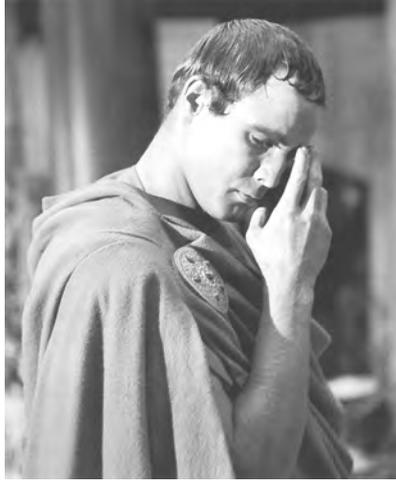
FOTOGRAMA 17. Al final de su discurso, Bruto blande el puñal ensangrentado con el que hirió a César. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



FOTOGRAMA 18. Pequeña panorámica del escenario de los discursos: Antonio habla a la gente que lo rodea en una especie de estrado que interrumpe el ascenso a la Curia cuya puerta abierta permite ver la estatua de Pompeyo a cuyos pies acaba de caer César. Fuente: ALONSO, Juan J.; ALONSO, Jorge; MASTACHE, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 129.



FOTOGRAMA 19. Antonio manipula a la masa. Su gesto demuestra la ambivalencia de su actitud. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



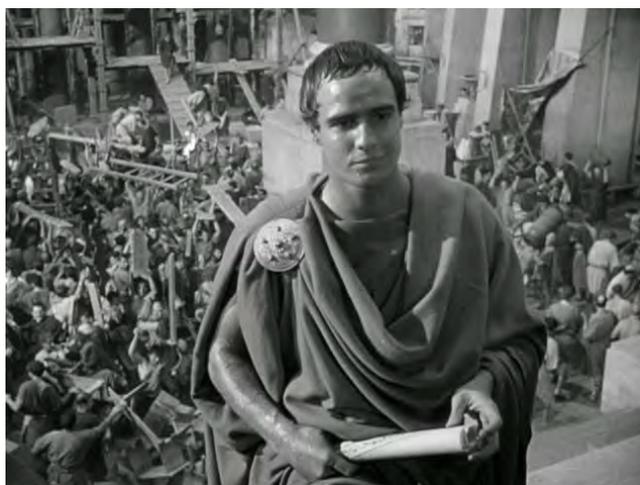
FOTOGRAMA 20A. Espurina, en primer plano, escucha la alocución de Antonio, que aparece al fondo.



FOTOGRAMA 20B. Artemidoro queda abandonado en la escalera que conduce a la Curia a la que suben César, que no le ha escuchado, y Décimo Bruto.



FOTOGRAMA 21. Antonio se retira con el testamento de César en la mano. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



FOTOGAMA 22. La locura de la masa en el entierro de César. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



FOTOGAMA 23. Los triunviros (Lépido, izquierda; Octaviano, como cónsul, en el centro; Antonio, derecha) escriben los nombres de los proscritos que han sido condenados a muerte. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



FOTOGRAMA 24. Los últimos momentos de vida de Casio, con Píndaro a su lado. Fuente: Alonso, Juan J.; Alonso, Jorge; Mastache, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 134



FOTOGRAMA 25. Bruto, adormilado, ve en Filipos la borrosa imagen del Genio con la apariencia de César. Fuente: Alonso, Juan J.; Alonso, Jorge; Mastache, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 113.



FOTOGRAMA 26. Antonio contempla con respeto y admiración el cadáver de Bruto. Fuente: Edición especial del Film, 2008 Turner Entertainment Co. And Warner Bros Entertainment Inc.



## II. FOTOGRAMAS COMPLEMENTARIOS

FOTOGRAMA 27. Una aproximación a la fiesta de las Lupercales: el sacrificio del macho cabrío en *Rómulo y Remo*. Fuente: Alonso, Juan J.; Alonso, Jorge; Mastache, E. (2008), *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds., pg. 21.



FOTOGRAMA 28. Una corona para César (U.E): el *insigne regium* de las Lupercales. Captura de pantalla.



FOTOGRAMA 29. César vestido y pintado para el triunfo sobre Vercingetorix en Roma. Captura de pantalla.



FOTOGRAMA 30. César en su trono. Captura de pantalla de *Cleopatra*.



FOTOGRAMA 31. César con Cleopatra y su hijo en la recepción de ésta en el Foro. Captura de pantalla de U.E.



FOTOGRAMA 32. César cansado entra por última vez en la Curia de Pompeyo. Captura de pantalla de U.E.



FOTOGRAMA 33A. César fija su mirada mientras camina hacia su trono en la imagen de Pompeyo.



FOTOGRAMA 33B. Busto de Pompeyo en la versión de U.E (Captura de pantalla).



FOTOGRAMA 33C. Imagen del político, buscando la semejanza con Alejandro Magno, de la Glyptoteca de Copenhague (Captura de pantalla).



FOTOGRAMA 34. Bruto duda y tiene miedo antes de atacar. Captura de pantalla (U.E.).



FOTOGRAMA 35. Espurina en primer plano mientras Antonio habla con Trebonio, tras el cumplimiento de su presagio de los Idus de marzo. Captura de pantalla (U.E.).



FOTOGRAMA 36. César, sentado, poco antes de morir, sostiene un muy pequeño estilete (punzón).



FOTOGRAMA 37. La estatua de César con la paloma. Captura de pantalla (U.E.).



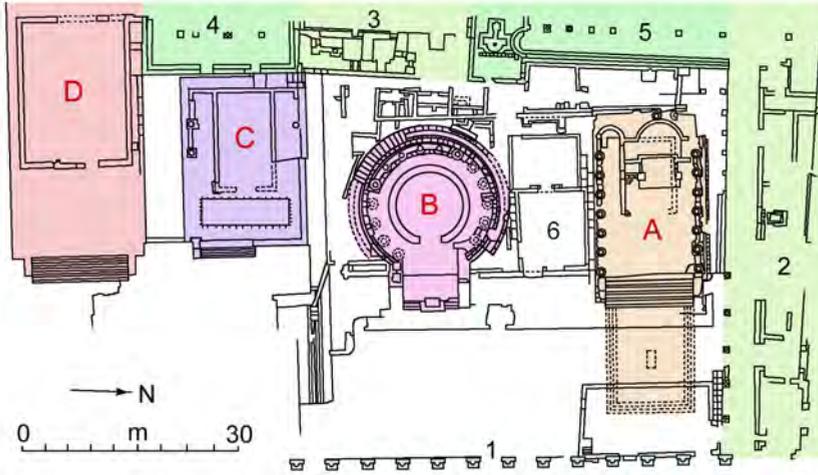
FOTOGRAMA 38. César moribundo, mirando la estatua de Pompeyo. Captura de pantalla (U.E.).



FOTOGRAMA 39. Calpurnia sostiene *in gremio suo* la figura ya inerte de su esposo. Captura de pantalla (U.E.).



FOTOGRAMA 40. Plano de la zona arqueológica de los templos del Area Sacra en el Largo Argentina. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Largo\\_di\\_Torre\\_Argentina](https://es.wikipedia.org/wiki/Largo_di_Torre_Argentina)



FOTOGRAMA 41. Reconstrucción del teatro de Pompeyo. Fuente: <https://romainfinita.com/teatro-de-pompeyo/>



FOTOGRAMA 42. La calavera de Pompeya. Fuente: <http://elblogdecassia.blogspot.com/2013/02/el-craneco-de-pompeya>.



FOTOGRAMA 43. Moneda de César Augusto (ca. 19-18 a.C.) con el cometa de ocho rayos en el reverso. Fuente: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=moneda+de+Augusto+del+gran+cometa+>



FOTOGRAMA 44. Los idus de marzo: El denario de Bruto. Fuente: <https://panoramanumismatico.com> › artículos › el-denari...



## BIBLIOGRAFÍA (INTRODUCCIÓN Y CAPÍTULO)

- A AGUADO CANTABRANA, Oscar (2019) *Roma victor vs. Roma victrix*. Recepción cinematotviva de la guerra y el ejército romano, Programa de Doctorado interuniversitario en Ciencias de la Antigüedad, Tesis Doct. (dir. A. Duplá Ansuategui), Vitoria-Gasteiz.
- ALBUERA GUIRNALDOS, A. (2010) «Algunos aspectos de la vida cotidiana del mundo antiguo en la serie *Roma*», *Thamyris*, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín, ISSN-e 2254-1799, N.º. 1, 2010, págs. 49-60.
- ALONSO, Juan J.; Alonso, Jorge; Mastache, E. (2008) *La antigua Roma en el cine*, Madrid: T&B eds.
- ÁLVAREZ-OSORIO RIVAS, Alfonso (2016) «Reseña: Alberto J. Quiroga Fuentes (ed.), *Texto, traducción, ¡acción!* Granada, Círculo Rojo Editorial, 2014», *SPAL, Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla* 25, 279-281.
- ARRIGHETTI, G. (1966) «La biografía antica negli studi dell'ultimo Cinquantennio», *C&S* 20, 37-44.
- AVELINE, John (2011) reseña de Elena Theodorakopoulos, *Ancient Rome at the Cinema: Story and Spectacle in Hollywood and Rome. Greece and Rome Live*. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2010, *BMCR* 2011.04.03.
- BARNES, T.D. (2009) «The First Emperor: The View of Late Antiquity», Griffin, Miriam (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, Blackwell Companions to the Ancient World, Blackwell Publishing, 277-287.
- BASSOLS DE CLIMENT, M. (1964) *Suetonio. Vida de los Doce Césares*, vol. I (Lib. i-ii), Barcelona: Alma Mater.
- BENOIST, Stéphane, (2020) *Le pouvoir à Rome: espace, temps, figures*. Paris: CNRS Editions.

- BLANSHARD, Alastair J.L.; Shahabudin, Kim (2011) *Classics on Screen: Ancient Greece and Rome on Film*, London: Bristol Clas. Press.
- BOATWRIGHT, Mary T. (2021), *The imperial Women of Rome: power, gender, context*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- BOLENS, Guillemette (2008) *Le style des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, ed. BHMS.
- BORG, M. (2009), rev. Winkler, M.M., *The Roman Salute: Cinema, History, Ideology*. Columbus, *BMCR* 08.45.
- BOSCHI, Alberto (2005) *I greci al cinema: dal «peplum d'autore» alla grafica computerizzata*, Bologna, D. U. Press.
- BRADLEY, K.R (1985) «The Rediscovery of Suetonius», *CPh* 80, 254-265.
- CANO ALONSO, P.L. (1985) «Sobre el péplum como género», P.L. Cano; J. Lorente Costa (eds.) *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, Tarragona: P.P.U.
- CANO ALONSO, P.L. (1990) «La otra Roma», en Duplà A.-Iriarte, A, *El cine y el mundo antiguo*, Bilbao, U.P.V., 91-102.
- CANO ALONSO, P.L. (2014) *Cine de romanos. Apuntes sobre la tradición cinematográfica y televisiva del mundo clásico*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- CARCOPINO, J. (1968) *Jules César*, Paris, Presses Univ. De France.
- CIZEK, E. (1977) *Structures et ideologies dans «Les Vies des XII Césars de Suétone»*, Bucarest-Paris, Editura Academie-Les Belles Lettres.
- CLAUSS, James J. (1992), Res. Martin M. Winkler (1991) *Classics and cinema*. Bucknell review 35, no. 1, Lewisburg: Bucknell University Press., University of Washington (*BMCR* 1992.04.15).
- COMAS, A. (1997) *Los intocables de E. Ness. Ben-Hur*, Barcelona: Dirigido por...
- COOK, Brad L. (2012) Review of Christopher Pelling, *Plutarch, Caesar* (Oxford 2011), *BMCR* 2012.12.05.
- CORDIER, P. (1998) «*Les Romains se cachent-ils pour mourir?* À propos de la mort de Pompée», en Auvray-Assayas, Clara; Dupont, Florence *Images romaines (Actes de la table ronde ENS*, organisée à l'École normale supérieure, 24-26 octobre 1996), Collection «Études de littérature ancienne » n° 9. 193-206.
- COUSSIN, J. (1953) «Suétone physiognomoniste dans les Vies des XII Césars», *REL* 31, 234-256.
- DANDO-COLLINS, St. (2010) *The Ides: Caesar's Murder and the War for Rome*, Hoboken, N.J.: John Wiley.
- DE BOCK CANO, L. (1989) «El video y la mitología», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, tomo III, Madrid, 721-726.
- DE ESPAÑA, R. (2003) «El mundo antiguo según Hollywood», *Clío* n° 15, 48-53.
- DE ESPAÑA, R. (2009) *La pantalla épica. Los héroes de la antigüedad vistos por el cine*, Madrid: T&B.
- DUMONT, Hervé (2013) *L'antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Préface de Jean Tulard, Version PDF augmentée et actualisée de l'ouvrage paru en automne 2009 à Nouveau Monde Editions (Paris) et à la Cinémathèque suisse (Lausanne).

- ENGLAND, Bridget (2018) *Julius Caesar in Latin Literature from Tiberius to Trajan*, Tesis dirigida por M. Wyke, University College London, <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10068802/>
- EVANS, E.C. (1969) *Physiognomics in the ancient World*, Philadelphia, American Philosophical Society, Transactions of the American Phil. Society, new series, 59.
- FAST, H. (2003) *Espartaco (Spartacus, 1951)*, trad. L. Domingo, Barcelona: Edhasa.
- FLACELIERE, R.- CHAMBRY, É. (1975) Plutarque, *Vies*, t. IX, Alexandre-César, Paris: Les Belles Lettres.
- FLACELIERE, R.- CHAMBRY, É. (1978) Plutarque, *Vies*, t. XIV, Dion-Brutus,
- GARCÍA AMOROS, Maila (2014) «Las *Fedras* de Eurípides y de Jules Dassin: La *Fedra* piadosa frente a la *Fedra* pasional», en *Texto, traducción, jacción!: El legado clásico en el cine*, Alberto J. Quiroga Puertas (ed. lit.), Granada: Grupo Editorial Círculo Rojo. 43-51.
- GASCOU, Jacques (1984) *Suétone historien*, Roma: École française de Rome.
- GAUVILLE, Jean-Luc (2005) *Abbreviated Histories. The Case of the «Epitome de Caesaribus» (AD C. 395)*, Dep. of History, Mc.Gill Univ., Montreal.
- GOLDSWORTHY, Adrian Keith (1996) *The Roman Army at War 100 BC-AD 200*, Oxford Clarendon Press.
- GRIFFIN, Miriam (2009) (ed.) *A Companion to Julius Caesar*, Blackwell Companions to the Ancient World, Blackwell Publishing.
- GUGEL, Helmut; VRETSKA, Karl (1977) *Studien zur biographischen Technik Suetons*, Michigan, Bohlau.
- GURVAL, R. Alan (1997) «Caesar's comet: The Politics and Poetics of an Augustan myth». *Memoirs of the American Academy in Rome* 42: 39-71.
- HÄGG, T. (2012) *The Art of Biography in Antiquity*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- HARDWICK, Lorna y STRAY, Christopher, Eds. (2007) *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, UK: Blackwell.
- HELLEGOUARC'H, J. (1982) *Velleius Paterculus, Histoire Romaine*, 2 vol., Paris, Les Belles Lettres.
- HILLNER, J. (2022) *Helena Augusta: mother of the empire. Women in antiquity*. New York: Oxford University Press. (Cf. res. de Heinrich Schlange-Schöningen, Universität des Saarlandes. schlange-schoeningen@mx.uni-saarland.de).
- HUESO MONTÓN, A.L. (1988) «El mundo clásico en el cine histórico (Aproximación historiográfica al péplum)», *Cuadernos cinematográficos* 6, 75-85.
- IGLESIAS GARCÍA, Santiago (2013) «El epíteto *invictus* durante los s. III d.C. y IV d.C. en el ámbito imperial», *Antesteria*, 121-141.
- JACOBSEN, J. K., Rubina Raja, Sine Grove Saxkjær, Eds. (2023) *Julius Caesar and the Forum Caesaris: World History, Historiography, and Reception Investigated through Danish Biographies of Caesar from the Early Twentieth Century*, Rome Studies. Volume, 4, Turnhout, Brepols Publ.
- LANA, I. (1952) *Velleio Patercolo o della propaganda*, Turín: Università di Torino, Pubbl. della Facolta di Lettere e Filosofia. 4, Fasc. 2 (reimpr. 1981, Univ. Indiana).
- LE BOHEC, Yann (1989, trad. 2006 3ª) *El ejército romano*, Barcelona: Ariel.
- LONDON, J.-E. (2022) *That tyrant, persuasion: how rhetoric shaped the Roman world*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.

- LEO, Fr., (1966; reimp. 1901) *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, Hildesheim, Olms.
- LILLO REDONET, F. (1994) *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Ediciones clásicas, Madrid.
- LILLO REDONET, F. (2010) *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*, Madrid: Evohé Didaska.
- LILLO REDONET, F. (2019) Res. de Martin M. Winkler (ed.) (2015). *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*, Leiden & Boston: Brill, *Littera Aperta* 5, 93-98.
- LINTOTT, A.W (2009) 'The Assassination', in M. Griffin (ed.), *A Companion to Julius Caesar*; Blackwell Companions to the Ancient World, Chichester: Wiley-Blackwell, ch. 6, 72-82.
- MACKINNON, Kenneth (1992) res. de Martin M. Winkler (ed.) *Classics and Cinema* (1991), Bucknell Review, Lewisburg/London and Toronto: Bucknell Univ. Press/Associated University Presses, *The Classical review*, 42 (2), 423-424.
- MARÍN VERA, M. (2015) «Julio César, según el film de J. Manckiewicz (*Julius Caesar* 1953)», *Metakinema* 16.
- MATELLANO, V.- Losada M. (2011) *El Cid* (Edición especial 50 th. Coescrito con Miguel Losada, Madrid: T&B Editores.
- MAZZARINO, S. (1984) *Il pensiero storico classico*, Roma: Laterza.
- MOIX, Terenci (2003) *Mis inmortales del cine. Años 60*, Barcelona: Planeta.
- MOMIGLIANO, A. (1972) *Development of Greek Biography*, Harvard University Press.
- MORENO FERRERO, I. (1994) «La *Historia Romana* de Veleyo Patérculo. Las claves de un subgénero», *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Ed. Clásicas, 767-775.
- MORENO FERRERO, I. (1997) «Pragmatismo plutarquiano y dramatismo suetoniano en las *Vitae Caesarum*», *Plutarco y la Historia*, *Actas del V Simposio Español sobre Plutarco* (Zaragoza, 20-22 de junio de 1996), C. Schrader García, V. Ramón Palerm, J. Vela Tejada (eds.), Zaragoza, Ed. Univ., 315-328.
- MORENO FERRERO, I. (1997) «La historiografía perdida bajo las dinastías Julio-Claudia y Flavia», en C. Codoñer (ed.), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid: Cátedra, 537-544.
- MORENO FERRERO, I. (2010) «La *brevitas* en los «breviarios» históricos latinos. Idiosincrasia, multifuncionalidad y práctica de un recurso literario», en C. Macías Villalobos & V.E. Rodríguez Martín (eds.), *Por la senda de los clásicos. Studia selecta in honorem María Dolores Verdejo oblata*, Málaga: Grupo editorial 33, 235-285.
- MORENO FERRERO, I. (2010) «La risa en el *ab urbe condita* (II), *Talia dixit* 5, 1-24.
- MORENO FERRERO, I. (2011) «La risa en el *ab urbe condita* (II), *Talia dixit* 6, 25-60.
- MORENO RESANO, E., (2015) «Las ejecuciones de Crispo, Licinio el Joven y Fausta (año 326 d.C.): nuevas observaciones», *DHA* 41.1, 177-200
- NOVILLO LÓPEZ, Miguel Ángel (2013) «Problemática y deformación histórica en torno a la muerte de Cayo Julio César», en *Formas de morir y formas de matar en la Antigüedad romana*, Gonzalo Bravo - Raúl González Salinero (eds.), *Actas del X Coloquio de la Asociación Interdisciplinaria de Estudios Romanos celebrado en la Univ. Complutense de Madrid (28-30 nov., 2012)*, Madrid-Salamanca.

- PANIAGUA AGUILAR, D. (2006) *Flavio Vegecio Renato, Compendio de técnica militar*, Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- PARENTI, M. (2003/2005) *El asesinato de J. César: una historia del pueblo de la antigua Roma*, Hondarribia: Hiru ed.
- PASCHOUD, Fr. (2001) *Histoire Auguste*. T. V, 2ème. partie, *Vies de Probus, Firmus, Saturnin, Proculus et Bonose Carus, Numérien et Carin*, Paris: Les Belles Lettres.
- PAUL, Joanna (2007) «Working with Film: Theories and Methodologies». En *A Companion to Classical Receptions*, editado por Lorna Hardwick y Christopher Stray, 303-14. Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd.
- PELLING, Chr. (2011) *Plutarch Caesar*: Translated with an Introduction and Commentary (Clarendon Ancient History Series), Oxford - New York: Oxford University Press.
- PEREA YÉBENES, Sabino (2012) «El papel de los gladiadores en la trama criminal de los idus de marzo del 44 a.C. según la Βίος Καίσαρος de Nicolás de Damasco», *Gerión* 30, 169-184.
- PÉREZ GÓMEZ, L. (1996) «El cine de romanos», *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, J. M<sup>a</sup> González-. A. Pociña Pérez (eds.), Granada, Univ.-SEEC 237-261.
- PLÁCIDO, D. (2012) «La construcción de la imagen del Imperio desde Grecia: la historia romana de Dion Casio», *Studia Historica. Historia Antigua*, 29, 223-233.
- POMEROY, A.J. (ed., 2017) *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Malden, Massachusetts, Wiley Blackwell, John Wiley & Sons, Inc.
- POWER, Tristan (2021) *Collected papers on Suetonius*. Abingdon; New York: Routledge
- PRIETO ARCINIEGA, A. (2000) *La Antigüedad filmada*, Madrid: Ed. Clásicas.
- QUIROGA PUERTAS, Alberto J. (2014) *El mundo antiguo en el cine: su valor pedagógico en el aula universitaria*, Purificación Ubric Rabaneda. FECIES 2013: X Foro Internacional sobre Evaluación de la Calidad de la Investigación y de la Educación Superior, coord. por María Teresa Ramiro Sánchez, Tamara Ramiro Sánchez, María Paz Bermúdez Sánchez, Granada: Asociación Española de Psicología Conductual, 792-797.
- QUIROGA PUERTAS, Alberto J. (2014) *Texto, traducción, ¡acción!: El legado clásico en el cine* (ed. lit.), Almería: Grupo Editorial Círculo Rojo.
- RAMBAUD, M. (1966) *L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César*. Deuxième tirage revu et augmenté, Paris: Les Belles Lettres.
- RAMSAY, J.T. (2008) «At What Hour did the Murderers of Julius Caesar Gather on the Ides of March 44 B.C.?» in *In Pursuit of Wissenschaft: Festschrift für William M. Calder III zum 75. Geburtstag*, Stephan Heilen et al. ed., Olms, 351-63.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Julio (2010) *La dinastía de los Severos. Comienzo del declive del Imperio Romano*, Madrid: Almena eds.
- RODRÍGUEZ HERRERA, Gregorio (2007) «Mito clásico y memoria contemporánea: Jasón y los argonautas en los textos fílmicos», *Cine y memoria*, coord. por Susana Pérez Pico, Arantxa Fuentes Ríos, Carmen Becerra Suárez (eds. Lit.), Universidade de Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 71-88.
- RUIZ DEL POZO, Patricia (2011) res. GRIFFIN, Miriam (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, Blackwell Companions to the Ancient World, Blackwell Publishing Ltd., West Sussex, 2009, PYRENAE 42, vol. 2, 125-144.

- SALVADOR VENTURA, Fco. (1999) El mundo clásico en «El Satiricón» de Fellini, *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio, Actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI* (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), coord. por Ma Consuelo Álvarez Morán y Rosa Ma Iglesias Montiel, Univ. De Murcia, 447-453.
- SALVADOR VENTURA, Fco. (2011) «Atila, un perfil del rey de los hunos», *Metakinema* 8.
- SALVADOR VENTURA, Fco. (2010) *Teodora*, en *Grecia y Roma III: mujeres reales y ficticias*, coord. por Andrés Pociña Pérez, y Jesús Ma García González; Granada: Ed. Univ., 495-514.
- SALVADOR VENTURA, Fco. (2015) «La Teodora fílmica de 1954: una emperatriz cristiana y del pueblo», *El poder a través de la representación fílmica*, Oscar Lapeña Marchena (ed. lit.), María Dolores Pérez Murillo (ed. lit.), París / Cádiz, 311-326.
- SÁNCHEZ LIENDO, E. (2015) *Vida de Augusto de Nicolás de Damasco*, Intr., trad. anotada y comentario, Valladolid, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/14548>.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.
- SICLIER, J. (1962) «L'age du péplum», *Cahiers du cinema* 131, 26-38.
- SILVEIRA CYRINO, M. (2005) *Big Screen Rome*, Maden, Oxford, and Carlton: Blackwell Publishing.
- SOLOMON, Jon (2002, trad.) *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, trad. M.L. Rodríguez Tapia, Madrid: Alianza ed.
- SULLIVAN, Dennis (2023) *Veni, vidi, trucidavi: Caesar the killer, a man who destroyed nations so he might be King*, Troy, NY: Troy Book Makers.
- SYME, R., (1978) «Mendacity in Velleius», *AJPh* 99, 45-63.
- TATUM, W.J. (2013), res. Pelling, Chr. (2011) *Plutarch Caesar* (Clarendon Ancient History Series), Oxford - New York: Oxford University Press, en *JRS* 103, 339-340.
- TAVERNIER, B.; Coursodon, J.-P. (2010) *50 Años de cine norteamericano*, trad. Fco. Díaz del Corral, Madrid: Akal.
- TEJA R. (1999) «Historia y Leyenda en la Roma del *Quo Vadis?*» en *Historia y Cine*, Uroz, J. (ed.), Public. de la Univ. de Alicante, 5ª Impr., Ed. Electr., Espagrafic, 5-31= 183-209.
- TEMMERMAN, Koen de (2020) *The Oxford Handbook of Ancient Biography*, Oxford Univ. Press.
- THEODORAKOPOULOS, Elena (2010) *Ancient Rome and the Cinema: Story and Spectacle in Hollywood and Rome*, Liverpool University Press.
- UYÁ ESTEBAN, Marcos (2012) *The Eagle* (K. MacDonald, 2011). *The Roman honour*, Metakinema 12.
- VALEVA, J. (2012) *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*. Labirinti, 128.
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2010) *Grecia antigua en el cine: Filmografía y bibliografía*, *Philologica Urcitana Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, 3, 129-146.
- VANDERPOOL, Emma; Patrick, Robert (2020) *Augury is for the Birds: Mārcus dē avibus discit*. Encounter Latin, Wauconda: Bolchazy-Carducci.

- VÁZQUEZ PRÉNERON, Isabel (1992) «La caracterización de César, Augusto y Tiberio en la *Historia Romana*» de Veleyo Patérculo, *Myrtia* 17, 103-118.
- VUKOVIĆ, Krešimir (2022) *Wolves of Rome: the Lupercalia from Roman and comparative perspectives*. Transregional practices of power, 2. Berlin - Boston: De Gruyter.
- WADDELL, Philip (2020) *Tacitean visual narrative*. New York: Bloomsbury
- WEINSTOCK, St. (1971) *Divus Iulius*, Clarendon Press, Oxford, 184-6.
- WILSON, Mark B. (2021) *Dictator: the evolution of the Roman dictatorship*. Ann Arbor: University of Michigan Press. (Rev. Michele Bellomo, Università degli Studi di Milano, *BMWR* 2022.06.12).
- WINKLER, Martin M. (1991) *Classics and cinema* (ed.), Bucknell review 35, no. 1, Lewisburg: Bucknell University Press (Review by James J. Clauss, University of Washington, *BMCR* 1992.04.15).
- WINKLER, Martin M. (2004) «*Gladiator*»: *film and history*, Malden: Wiley-Blackwell Publishing.
- WINKLER, Martin M. (2007) *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic* (ed.) Malden, MA & Oxford: Blackwell Publ.
- WINKLER, Martin M. (2009) *Cinema and classical text: Apollo's new light*, Cambridge Univ. Press.
- WINKLER, Martin M. (2009 a) *The fall of the Roman Empire: film and history*, Malden, MA/ Oxford/Chichester: Wiley-Blackwell (Rev. H.H. Gardner, *BMCR* 2010.08.69).
- WINKLER, Martin M. (2009 b) *The Roman Salute. Cinema, History, Ideology*, Columbus: The Ohio State University Press (rev. M. Borg, *BMCR* 2009.08.45).
- WINKLER, Martin M. (2015) *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic* (ed.) Leiden; Boston: Brill.
- WINKLER, Martin M. (2017) *Classical Literature on Screen: Affinities of Imagination*, Cambridge University Press.
- WYKE, M., (1997) *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History* (New York and London: Routledge (Rev. Marianne McDonald, *BMCR* 97.11.16).
- ZIOGAS, Ioannis (2016) «Famous Last Words: Caesar's Prophecy on the Ides of March», *Antichthon* 50, 134-153 (Published online by Cambridge University Press: 08 February 2017).

SEMBLANZAS  
EDITORES



ISABEL MORENO FERRERO

Es Catedrática jubilada de Filología Latina de la Universidad de Salamanca. Desde 2019 es Académica Correspondiente en Salamanca de la Real Academia de Cultura Valenciana. Durante casi cincuenta años ejerció la docencia en la Universidad de Salamanca en Filología Clásica, Geografía e Historia, Filosofía y Humanidades. Sus líneas de investigación principales han estado centradas en diferentes perspectivas de historiografía y la biografía latinas: autores como Livio, Amiano, Nepote o la Historia Augusta, períodos como el s. IV d.C. y formas narrativas como los epítomes y breviaros. Dirigió proyectos de investigación sobre la *actio* y la gestualidad en la historiografía latina y el proceso de ficcionalización de la historia.

GUILLERMO APRILE

Es Profesor Ayudante Doctor de Filología Latina en la Universidad de Sevilla. Ha ejercido la docencia de lengua, literatura y cultura latinas en la Universidad de Salamanca, la Universidad de La Rioja y la Universidad del Salvador (Argentina). Su trabajo de investigación se centra en la historiografía romana y su intersección con la narrativa, la poética y la retórica. También estudia la recepción de la figura de Alejandro Magno en la Antigüedad y la pervivencia y la recepción de la literatura grecorromana en las literaturas hispánicas del siglo XXI. Fue coeditor, con Juan Antonio González Iglesias, del libro *La felicidad en la historia. Representaciones literarias de la felicidad desde la Antigüedad al presente* (EUSAL, 2023).



# Documentos Didácticos, 171

*Textos e imágenes de la Antigüedad Clásica: la didáctica del «cine de romanos»* reúne en un volumen colectivo el resultado de un extenso trabajo realizado por Isabel Moreno Ferrero y un grupo de colaboradores y discípulos —a lo largo de varios proyectos de innovación docente y cursos de formación específica realizados en la Universidad de Salamanca— sobre los usos didácticos de una amplia selección de material audiovisual que tiene en común su ambientación en la Antigüedad. Orientado a profesores tanto de nivel secundario como universitario, y realizado por un conjunto de autores con amplia experiencia docente en esos niveles, este libro recopila una serie de estudios que indagan sobre las fuentes literarias clásicas en las que se basan films y series de televisión de tema grecorromano. Su propósito final es ofrecer propuestas para una enseñanza amena y eficaz, pero de sólida base filológica, de diferentes temas de lengua, literatura y cultura clásicas, así como también facilitar una mejor comprensión de uno de los fenómenos más masivos y populares de recepción contemporánea del mundo antiguo.



VNIVERSIDAD  
SALAMANCA

Ediciones Universidad  
**Salamanca**

**80**  
AÑOS 1943-2023

ISBN: 978-84-1311-983-0



9 788413 119830