

Acta 11

ANTONIO DUPLÁ ANSUATEGUI (ED.)

EL CINE «DE ROMANOS» EN EL SIGLO XXI

screen to cabinet 2010



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

VITORIA

2011

GASTEIZ

CAPÍTULO SEXTO

NOTA SOBRE EL CINE «DE ROMANOS»
EN EL SIGLO XXI¹

¹ Agradezco a mis colegas Marta García Morcillo, Oscar Lapeña y Josetxu Riviere sus comentarios, que han enriquecido el texto. Los posibles errores o insuficiencias son de exclusiva responsabilidad mía.

1. EL RENACIMIENTO DE UN GÉNERO

El cine de romanos ha vuelto. Se acaba de estrenar *La legión del águila*, otra aventura «de romanos» en la brumosa frontera septentrional de Britania; unos meses antes hemos podido ver *Centurión* y *Furia de titanes*, de la cual ya se está rodando una segunda parte en Canarias; Julio Medem habla del futuro rodaje de *Aspasia*; Brian Cox, el Agamenón de *Troya*, comparte cartel con Vanessa Redgrave, William Hurt y Gerard Butler en una nueva actualización del *Coriolano* shakespeariano, dirigida y coprotagonizada por Ralph Fiennes; en la cadena televisiva Antena3 hemos podido ver durante varias semanas la serie *Hispania*, en torno al caudillo lusitano Viriato. Y, al parecer, hay más proyectos cinematográficos en marcha. ¿Cabe hablar al respecto de un «efecto Gladiator» en la recuperación del género, igual que se habla de un «efecto Guggenheim» (de Bilbao) que relaciona arquitectura-espectáculo con tirón cultural y recuperación urbana?

Se supone que el género que nos ocupa estaba atravesando una crisis aparentemente fatal, tras una centuria de vida en la que tradicionalmente se distinguían dos épocas de esplendor, desde el nacimiento del cine hasta los años 30 la primera y tras la II Guerra Mundial en los años 50 y primeros 60 la segunda. Tras *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964), una muy interesante película, pero habitualmente señalada como la caída... del género, dado su fracaso de público y taquilla, las productoras abandonaron las superproducciones centradas en la Antigüedad, las producciones de serie B tuvieron que hacer frente a nuevos superhéroes y el género languidecía sin remedio. Es cierto que en el último tercio del siglo XX se rodaron algunas películas particularmente interesantes, quizá reflejo de un ambiente más libre y menos mediatizado por formatos y convencionalismos establecidos (me refiero a obras de Cacoyannis, Pasolini, Fellini o Scorsese, por

ejemplo), pero se había perdido por completo el éxito popular y repetido de épocas anteriores. En opinión de K. Galinsky, autor del capítulo sobre cine en un reciente *Companion to the Classical Tradition*, es posible que nos encontremos ahora ante una tercera ola, tras las dos comentadas.

La otra característica notable de este resurgir del género es la proliferación de estudios especializados analizando las distintas películas y sus diversas implicaciones. Ejemplo sobresaliente de esta nueva actividad académica puede ser la labor de Martin Winkler, conocido especialista sobre el tema, quien en esta última década ha editado diversos volúmenes colectivos dedicados a películas recientes como *Gladiator* (2004) y *Troy* (2007), pero también a *Spartacus* (2007) y, más recientemente, a *The Fall of the Roman Empire* (2009). Junto a Winkler, encontramos también otros nombres de especialistas como A. Pomeroy, M. Junkelmann, M. Lindner, G. Nisbet, I. Berti y M. García Morcillo o L. Cotta Ramosino y, en el ámbito español, a Pedro Luis Cano, el pionero de este tipo de estudios en nuestro país, Alberto Prieto y Óscar Lapeña, por citar tan sólo algunos nombres. La lista de trabajos, recogidos en el apéndice bibliográfico del libro, es impresionante y habla del creciente interés académico por el tema.

Gore Vidal, al comienzo de su *Screening History*, ha dicho que el cine es la *lingua franca* del siglo xx, la décima musa que desplazó a sus hermanas del Monte Parnaso gracias a su capacidad de abrirse al gran público: «Movies are the lingua franca of the twentieth century. The Tenth Muse, as they call the movies in Italy, has driven the other nine right off Olympus —or off the peak, anyway» (1992, 2). Creo que acierta plenamente, en particular en relación con la recepción del mundo clásico frente a la tradición del clasicismo occidental anterior. Su afirmación encuentra pleno acomodo respecto al cine «de romanos» en la centuria pasada. Un género que surge desde los primeros días del nuevo lenguaje artístico y que desde el primer momento acuña ya algunas características que le definen claramente: aventuras, exotismo, maniqueísmo de los personajes, monumentalidad, alguna catástrofe.

Rafael de España, en la contraportada de su último libro sobre nuestro tema (*La pantalla épica*, 2009), avanzaba un juicio un tanto pesimista sobre la evolución del género. En su opinión, «a partir del estreno de *Gladiator*, se intentó resucitar este tipo de cine a base de acomodarlo a los gustos actuales, pero al asumir sin ningún reparo que la audiencia ignora prácticamente todo de lo que se está contando, los únicos avances han sido en la parte espectacular gracias al desarrollo de los trucajes digitales, sólo algunos productos minoritarios han intentado ofrecer una visión más adulta e intelectual.» Realmente no sabemos qué nos va a deparar el futuro, tampoco si aparecerán o no nuevas musas. Aparentemente, el género ha comenzado el siglo xxi con buen pie, al menos desde el punto de vista de su revitalización tras décadas de crisis y producciones aisladas. Los interrogantes son muchos, tanto desde el punto de vista del público potencial, como en relación con los valores que pueda transmitir un género tradicionalmente asociado a las hazañas

bélicas arropadas con dramas amorosos más o menos complicados. La fórmula es universal e intemporal, pero quizá los gustos han cambiado. Veremos.

2. CLASICISMO, MODERNIDAD Y CINE

Los estudios sobre la recepción del mundo antiguo, en particular del mundo clásico grecorromano, en el mundo moderno están experimentando actualmente un cambio fundamental. Podríamos formular dicho cambio como el paso de la tradición a la recepción, esto es, del estudio de una tradición clásica canónica, a modo de inventario cerrado de episodios, personajes y modelos artísticos y estéticos, al análisis de cómo y por qué esos episodios, personajes y modelo artísticos y estéticos, precisamente éstos y no otros, son seleccionados en una época moderna dada y contribuyen a conformar la visión del pasado, la cultura y la ideología de dichas épocas. Como afirma uno de los pioneros de este giro, el profesor Charles Martindale, frente a la idea de tradición o herencia, se subraya el papel activo de los «receptores» (2006, 11). En ese sentido, estos estudios pueden tener una dimensión más igualitaria y más plural y se centran no tanto en un «legado clásico», cuanto en los procesos de recepción y en las relaciones sociales, las inquietudes, necesidades y criterios que mueven a unas sociedades dadas a un determinado acercamiento a la Antigüedad. El foco se desplaza desde la Antigüedad propiamente a los tiempos modernos y, en lugar de seguir la preservación de una tradición clásica establecida, deberemos estudiar por qué se interpreta y se «selecciona» un determinado mundo antiguo. Según otra destacada especialista en los estudios sobre recepción aplicados a la Antigüedad clásica, Lorna Hardwick, la nueva perspectiva puede ayudar a descolonizar la mente y el pensamiento a partir de planteamientos más propiamente históricos sobre la presencia de la Antigüedad en el mundo moderno (2003, 110).

Hace ya bastantes años, mi colega Ana Iriarte y quien esto escribe planteábamos el interés de las fuentes cinematográficas para evaluar cómo ciertas figuras paradigmáticas de la Antigüedad seguían siendo válidas a la hora de escenificar ciertos conflictos de la sociedad contemporánea (1990, 9). Unos años más tarde, María Wyke, conocida especialista sobre el tema, todavía se preguntaba si el cine debía ser objeto de estudio en relación con la recepción del mundo clásico (1997, 1ss). El boom de la literatura especializada sobre el género responde a su pregunta y ella misma ha destacado cómo el cine constituye, sin duda, un elemento imprescindible para estudiar los mecanismos de transmisión de nuestro conocimiento sobre el mundo antiguo. Pues, querámoslo o no, la Roma (y Grecia, y Egipto...) que han llegado a la mayoría de la sociedad occidental en el siglo xx lo han hecho a través del cine, la televisión, las novelas históricas, el comic o los videojuegos. Es posible que esta constatación no dejara muy tranquilo a un Gilbert Highet, el reputado latinista profesor en Columbia y autor de *La tradición clásica*, pero se trata de una realidad inapelable e inevitable hoy.

De hecho, la floración de estudios académicos sobre las recientes producciones cinematográficas es un reflejo de esa perspectiva renovadora. Frente al tradicional menosprecio o suspicacia que tanto el cine como la novela histórica provocaban en los círculos académicos, autoproclamados guardianes de la tradición clásica, hoy asistimos a una nueva relación entre investigación académica y cultura popular. A partir de la certeza innegable de la fuerza de las imágenes, y del cine histórico en particular, para construir un imaginario colectivo sobre el mundo antiguo en el siglo XX, se impone un nuevo acercamiento al «cine de romanos». Los estudios sobre recepción ofrecen hoy posibilidades nuevas para la investigación de esa cultura popular que representa el cine, frente al marco elitista y selecto del clasicismo occidental tradicional. Desde ese punto de vista y tal y cómo señala Samuel Goldhill en un reseña de un libro sobre las adaptaciones cinematográficas y televisivas de la novela *Quo Vadis?* de Sienkiewicz, el campo de estudio se amplía. Se trata ahora de analizar cada película no tanto o no solo en su relación con las fuentes antiguas o con la novela que adapta, sino en relación con el contexto histórico concreto, con el público, con las reacciones que provoca, es decir, analizando cada película como un hecho cultural.

La discusión nos podría llevar muy lejos, hasta Walter Benjamin y su *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, a propósito del cine y la tradición como elementos antitéticos. Puede ser un buen punto de partida para una revisión del clasicismo tradicional ligado a la «alta cultura», frente al estudio de la recepción del mundo clásico en la época de la «cultura de masas». En ese sentido, el cine nos retrotrae a la época del mito, en el sentido de su capacidad de adaptación, de relectura, de transformación, de forma más o menos natural y aceptable, rompiendo una imposición cultural, cuestionando o, cuando menos, relativizando la propia idea de «tradición cultural».

Ciertamente, el cine «de romanos» invitaba ya a un estudio basado en la recepción, pues desde un principio en buena medida no se ajustaba al canon clasicista de la «alta cultura». En la pantallas se presentaba una Antigüedad clásica bastante alejada de la armonía, serenidad, belleza y equilibrio presuntamente «clásicos» y más cerca de la brutalidad, la violencia, la desigualdad y la gente corriente que podríamos encontrar en aquellos tiempos. Invitaba de igual manera a una historia más social, desde el momento que el público se ampliaba enormemente frente a los más reducidos sectores receptores de la educación clasicista. Un fenómeno, el de los nuevos públicos, que ya se anticipaba desde fines del siglo XVIII con la pintura y la novela históricas. Carlos García Gual, en relación con la novela histórica y, más recientemente, Markus Junkelmann han estudiado esa influencia de la pintura y la novela en el cine de romanos de los siglos XX y XXI.

Esta nueva interrelación entre Estudios Clásicos, Historia Cultural y Reception Studies, con su obligada interdisciplinarietà ofrece un horizonte muy sugerente. Pero también nos lleva de lleno a las polémicas actuales a propósito de las licencias históricas en las más recientes películas «de romanos».

3. HISTORIA Y FICCIÓN

Hace algún tiempo, Sir Ronald Syme, en su crítica a las *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar y a sus pretensiones de historicidad en sus numerosas notas, distinguía entre «historical fiction» y «fictional history». La primera jugaría con personajes de ficción en un contexto histórico dado, mientras la segunda trataría sobre personajes históricos con recurso a las fuentes antiguas. Lo comenta Robin Lane Fox en su introducción a un reciente libro sobre la antigua Grecia en el cine editado por I. Berti y M. García Morcillo (*Hellas on Screen*, 2009). Para Lane Fox, profesor de Historia Antigua en Oxford y asesor histórico de Oliver Stone en *Alejandro*, la propuesta no es demasiado convincente. Pues entonces Mary Renault o Robert Graves serían historiadores de ficción en lugar de lo que propiamente eran, esto es, autores literarios, novelistas, igual que Shakespeare fue un dramaturgo. A. Zylberman también insiste en la división entre ficción histórica o reconstrucción histórica: «Las primeras son las que evocan un pasaje de la historia o se basan en personajes históricos con el fin de narrar un acontecimiento pasado, aunque el enfoque histórico no sea tan riguroso, acercándose más a la leyenda o al carácter novelado del relato»; en el segundo caso, «Los filmes de reconstrucción histórica son aquellos que —con voluntad directa de «hacer historia»— evocan un período o hecho histórico, reconstruyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de sus autores». Martin Lindner, en su reciente estudio sobre la figura del emperador romano en el cine (2007), habla de cine histórico («Historienfilm») y de cine sobre la Antigüedad («Antikfilm»), acepción válida para todas las películas cronológicamente en época antigua, incluidas aquellas de temática mitológica («mytologischen Antikfilmen»). Por su parte, de Bock piensa que películas como *Gladiador* son mejor definidas como «fantasía histórica», y en opinión de R. Lane Fox, *Alejandro* de Stone o *Espartaco* de Kubrick son «dramas históricos». Las opiniones son, pues, variadas. ¿Pero de qué se habla cuando se habla de cine histórico? ¿Cabe separar de manera tajante historia y ficción en el cine? Si fuera así, entonces solo cabría hablar del cine documental como cine histórico y el cine histórico tendría valor como documento contemporáneo que nos habla de la época cuando se rodó. Quizá cabe, apunta Maria Wyke, una aproximación más relativa al cine histórico que no separe tanto el cine como representación de lo real del cine como máquina de sueños.

¿Pero, más todavía, es el cine de romanos cine histórico? Si aceptamos convencionalmente la etiqueta «cine de romanos» con carácter amplio, general, que incluya todas las películas referidas al ámbito cronológico antiguo, además de las mitológicas, habría que hacer alguna consideración previa (el planteamiento sería el mismo si se optara por el término *peplum*). En primer lugar, es obligado señalar que dicha etiqueta incluiría películas tan diferentes como *Cabiria*, *Hércules contra los hijos del Sol*, *Julio César*, *La caída del Imperio Romano* o *300*. En segundo lugar que, como todo cine histórico, parte de una determinada concepción de la histo-

ria, que es también en buena medida la de la pintura de historia de la modernidad, esto es, la que gira en torno a grandes hechos protagonizados por personajes destacados, dignos de ser recordados y que, además, el relato cinematográfico necesita inevitablemente de una estructura dramática para que la película funcione; en última instancia, como recordaba recientemente Gabriella Sciortino en el congreso *Imagines*, la idea que Heródoto expone en las primeras líneas de su *Historia*. En tercer lugar, que toda película histórica relativa a la Antigüedad, ya sea *Scipio L'Africano*, *Espartaco* o *Alejandro*, parte de preocupaciones y motivaciones contemporáneas.

Todo lo anterior nos lleva a plantear cuáles han de ser las coordenadas de nuestra crítica, ¿las de historiadores, cinéfilos, espectadores o comunicólogos? Si estamos de acuerdo con José Antonio Molina en que «estamos ante todo frente a una cuestión de recepción de la Antigüedad desde la contemporaneidad» (2008, 191), o con Joshel en que las representaciones cinematográficas de Roma antigua han de ser vistas no como reconstrucciones reales, históricamente rigurosas, sino como «diálogos complejos y ricos con el pasado cuyo valor reside precisamente en cómo este pasado es reformulado a la luz del presente» (2001, 2), la perspectiva ciertamente cambia. Entonces quizá la labor anticuarista de revisión de errores y anacronismos no sea lo más importante y en el fondo podemos y debemos congratularnos de que la Antigüedad no deje de jugar el papel de acervo de *exempla*. Para analizar una película habría que tener en cuenta, por ejemplo, las concepciones recientes en los «Reception Studies» a propósito del papel activo de la audiencia. En ello insiste Sahabudin en el libro colectivo sobre Troya editado por Martin Winkler. Y si es cierto que no es lo mismo una audiencia de clasicistas-historiadores que el público en general, desde el punto de vista cinematográfico toda película debe ajustarse a unos parámetros básicos. En ese sentido, el elemento dramático es determinante para que una película «funcione». Lo destacaba Maria Wyke recientemente y lo señala justamente Julio Montero en este mismo volumen. La historia de amor en *Espartaco*, totalmente inventada, pero absolutamente eficaz desde el punto de vista del relato cinematográfico, constituye un ejemplo espléndido.

¿Dónde está el límite de las concesiones en cuanto a los anacronismos, realia, etc, para ser admisible o no una película histórica, teniendo en cuenta que para el público amplio con un mínimo de recursos y de verosimilitud una película ya es aceptable (desde luego *Gladiator* lo ha sido)? ¿Cuál ha de ser el criterio desde el punto de vista académico? Es famosa la anécdota de Howard Hawks en el rodaje de *Tierra de faraones* (1955), que recoge Rafael de España (1998, 79). Tras aceptar a regañadientes el dictamen de sus asesores en el sentido de que en el Egipto de Keops no se conocían los caballos, el director se resigna y acepta camellos; cuando le recuerdan que tampoco tenían camellos en aquella época temprana, se planta y afirma que pase lo de los caballos, pero que sin camellos no rueda. También a Joseph Mankiewicz le recordaron que el arco que atraviesa la reina egipcia en su

Cleopatra (1963), cuando su entrada en Roma, no existía en aquel tiempo, a lo cual el famoso director de Hollywood respondió: «Who would know?» (¿Quién va a saber eso?).

Podemos estar de acuerdo en que la historia en el cine es un medio para hablar del presente, al mismo tiempo que del pasado. Hay así dos posibles campos de análisis: el estudio del presente a partir de determinadas reinterpretaciones cinematográficas de un pasado dado y el estudio de la transmisión de la conciencia histórica, de la construcción de un imaginario histórico a través de un instrumento, el cine, más poderoso que la producción académica. Pero, incluso aceptando, desde un punto de vista de crítica postmoderna, el estatuto del cine histórico como construcción narrativa, ¿no sigue siendo legítima, obligada incluso, la intervención de los historiadores ante reconstrucciones erróneas que se presentan como históricas, reconociendo al mismo tiempo que no conocemos todos los detalles de la historia²?

Luciano Canfora ha dicho que «Divulgari errori é il peggio che si possa fare», precisamente comentando en el *Corriere della Sera* la serie de HBO *Roma*, conocida por el presunto rigor de su reconstrucción histórica. Canfora valora la muy verosímil, brutal y descarnada presentación de las luchas por el poder en la Roma de la época, pero señala algunos importantes errores históricos³. No hay que olvidar que las películas históricas, al menos aquellas con ciertas pretensiones de rigor, han contado todas ellas con asesores históricos. Generalmente en las producciones con abundantes recursos para la investigación o la asesoría históricas, las inexactitudes son más producto de una decisión consciente que de la ignorancia. Lo recuerda Sahabudin en su reseña del libro sobre *Gladiator*, editado por Martin Winkler, al destacar cómo la asesora histórica, Kathleen Coleman, profesora en Harvard, pidió que su nombre no apareciera en los créditos, en desacuerdo con el resultado final. Un problema añadido es que, con frecuencia, las fuentes de reconstrucciones históricas cinematográficas no son tanto las fuentes antiguas cuanto fuentes cinematográficas anteriores.

El tema no es baladí y las posiciones son notablemente distantes, si comparamos las duras críticas de F. Martín y Alberto Prieto a *Gladiator* (Martín, Prieto, 2001) o las de este último a *Troya* (Prieto 2005). En ocasiones son las afirmaciones de los responsables cinematográficos las que provocan la justa indignación de los críticos, así la de Alberto Prieto ante la afirmación de Ridley Scott de que su film es solo «historia, historia, historia»; claro que en otro momento el director se ha mostrado más flexible y en una entrevista parecida en *Fotogramas* (n.º 1.879, 2000), reconocía: «Yo sentía que la prioridad era mantenerme fiel al espíritu de

² Ciertamente asumiendo de partida las diferencias de perspectivas, rigor y verosimilitud entre productos tan distintos como *300* (Z. Snyder, 2006) y *Alejandro* (O. Stone, 2004).

³ Por ejemplo, aludir en la Roma de los años 50 a.e. a los enfrentamientos entre patricios y plebeyos, entre otros errores de bulto.

ese periodo, pero no estrictamente fiel a los hechos. A fin de cuentas estamos haciendo ficción, no arqueología»⁴.

Respecto a *Troya*, el investigador del Museo Británico y asesor del director Wolfgang Petersen J. Lesley Fitton admitía los anacronismos, pero los justificaba en el sentido de que «the creative art of filmmaking took precedence over the creative art of archaeological reconstruction. And rightly so». De hecho, el editor de *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Martin Winkler, obra de donde hemos extraído la cita anterior (2007, 99), cuestiona ese tipo de críticas e indignaciones, afirmando en su introducción que «that simple dismissal of the film as yet another instance of deviation from a sacred tradition is beside the point» (2007, 18), y confía en que su libro persuada a sus lectores a repensar Homero, la relación entre las culturas antigua y moderna y la épica de Hollywood. De la mano de esos presupuestos, algunos de los colaboradores del libro no dudan en aceptar, incluso celebrar, las licencias que se permite Petersen en su versión de Homero, como una nueva y legítima recreación del ciclo homérico, que se suma a las múltiples que se han sucedido en distintos momentos históricos desde la propia Antigüedad. En ese sentido, Jon Solomon plantea que la película exige una crítica en sus propios términos y avanza un criterio de autenticidad entendido como «an ephemeral aspect of knowledge, subject to change from one generation or chronological period to the next» (2007, 93), esto es, una dimensión coyuntural, transitoria, del conocimiento, que cambiaría en cada generación.

Con frecuencia, directores y productores reivindican su margen de libertad jugando con «the feeling of history», una frase tomada del director de *La caída del Imperio Romano*, Anthony Mann y que Winkler, en su reciente estudio sobre dicho film, retoma para aludir a la capacidad de un creador para conseguir involucrar emocionalmente a la audiencia en un contexto histórico. Algo así han reivindicado igualmente los responsables de *Ágora*, en el material que acompaña al CD de la película, tanto el asesor Justin Pollard («Creo que hay que buscar la autenticidad. No se puede pretender conseguir una veracidad absoluta cuando hay tantas cosas que no podemos saber. Lo importante no es si uno está de acuerdo o no con cada trabajo académico, sino que el público crea que está en un mundo auténtico»), como su propio director, Alejandro Amenábar («Nuestra intención es devolverles la vida —a Egipto— con un enfoque hiperrealista para intentar que los espectadores vean, sientan y huelan una civilización remota como si fuera su propia realidad»).

En este terreno, si cabe reconocer un margen de interpretación en un material literario-mítico o de ficción, otra debe ser nuestra actitud ante material estrictamente histórico. Pues resulta innegable la capacidad de invención histórica del cine, como lo muestra, por ejemplo, el saludo romano brazo en alto. Se trata en

⁴ Citado en de Bock, 2004, 13.

realidad, según M. Winkler (*Roman Salute*, 2009), de una creación del cine anterior a la II Guerra Mundial, sin ninguna apoyatura en fuentes antiguas, cuando se pretende identificar la antigua Roma con los regímenes fascistas y se necesitaba un elemento fácil fácilmente identificable y reconocible⁵. Esta muestra de cómo una ficción suficientemente potente interviene y se integra en la «real history» es una llamada a la intervención crítica siguiendo el dictado de Canfora antes citado. Por tanto, es lícito reclamar de directores y productores, especialmente cuando explicitan sus pretensiones de rigor, que cumplan con unos requisitos mínimos.

4. ¿CAMBIA EL GÉNERO?

Hoy por hoy, está claro que ni la opción del entretenimiento popular de la vieja escuela representado por *La última legión* ni el elitismo de *De reditu* parecen destinados a salvar la situación del Mundo Antiguo en la (cada vez más problemática) industria cinematográfica actual, y mucho me temo que seguiremos insistiendo en los delirios infográficos de *300*. ¿Veremos algún día un film que haga una puntillosa reflexión historiográfica y al mismo tiempo consiga un buen nivel espectacular? Si algún realizador actual se anima, creo que en estas páginas hemos demostrado que cien años de cine ofrecen muchos modelos interesantes.

Rafael de España, *La pantalla épica*, 2009

Así acaba su reciente libro, imprescindible para estudiosos y cinéfilos, Rafael de España, uno de los más conocidos especialistas sobre nuestro género. Sin ánimo de polémica y frente a ese panorama aparentemente poco feliz, si volvemos unas páginas atrás, encontramos una valoración de la última película sobre Alejandro, la dirigida por Oliver Stone, algo más optimista. De ella se dice que le «parece una de las evocaciones de la Antigüedad más apasionadas y de mayor impacto visual que el cine ha producido en los últimos años», «la última película realmente épica sobre la Antigüedad» (2009, 430). También Karl Galinsky, en su trabajo ya citado, reivindica el film de Stone, subrayando las dificultades que ofrece el estudio de la figura de Alejandro, tan polifacética, dificultades que lógicamente ha de afrontar la película. En su opinión, esta película puede ser una herramienta particularmente interesante para debatir en cursos sobre historia y recepción del mundo clásico.

Aparentemente, por tanto, hay espacio para la esperanza, para pensar en una posible recuperación del género en este nuevo siglo. Es cierto que es un cine his-

⁵ Habría que recordar aquí que el arqueólogo J. Cabré, en su obsesión nacionalista española, ya había «descubierto» el origen del saludo fascista en una escena de unos vasos ibéricos de Liria (R. OLMOS, «Una aproximación historiográfica a las imágenes ibéricas. Algunos textos e ideas para la discusión», en *id.* (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 1996, 53).

tórico con unas coordenadas muy marcadas por la época contemporánea, en la que jugaba un papel ideológico muy determinado, en particular en las películas de Hollywood de la época de la Guerra Fría, como *Quo Vadis?*, *La túnica sagrada* o *Ben-Hur*. Después, cuando se intenta presentar una película distinta, más compleja, con más matices sobre Roma y los cristianos, como *La caída del Imperio Romano*, resulta un fracaso. En los años 70 el cine europeo recupera su protagonismo, pero películas como *Satyricon*, de Federico Fellini que, según Maria Wyke, reflejaría de forma muy lúcida precisamente el carácter fragmentario de nuestro conocimiento de la Antigüedad, representan un ejercicio intelectual difícilmente clasificable. Ahora, tras una década de siglo XXI, no parece fácil asegurar si el género se va a consolidar o si lo va a hacer en una dirección determinada, pues la variedad de las realizaciones es notable.

El punto de partida, como es lógico, lo marca *Gladiator*, de Ridley Scott, una película que se enmarca dentro de las coordenadas tradicionales del género, aunando acción, espectacularidad, pretensiones de rigor y mensaje (ambiguo) político-ideológico⁶. Después encontramos, por citar solo algunas, *Druidas* (2001, Jacques Dorfman, *Vercingetorix*, título original francés), una biografía más o menos imaginativa del caudillo galo rival de Julio César, *Quo Vadis?* (2001, J. Kawalwerowicz), muy correcta reconstrucción con notable carga propagandística cristiano-católica, *Lisístrata* (2002, Francis Bellmunt), adaptación de un comic de Ralf König basado en la comedia de Aristófanes en clave gay, *Astérix y Obélix: misión Cleopatra* (2002), divertidas aventuras de los héroes galos para ridiculizar de nuevo a César, esta vez en Egipto, *De reditu* (2003, Claudio Bondi), cuidada recreación de la época final del Imperio, pero de muy limitada difusión, *Troya* (2004, Wolfgang Petersen), enésima versión del conflicto troyano con numerosas y muy contestadas licencias, *El Rey Arturo* (2004, Antoine Fuqua), nueva interpretación de la leyenda artúrica a partir de los estertores del Imperio Romano, *Alejandro* (2004, Oliver Stone), gran espectáculo épico que refleja la auténtica fascinación de su director por el conquistador macedonio, *La pasión de Cristo* (2004, Mel Gibson), truculenta revisión con pretensiones de autenticidad histórica, *300* (2006, Zack Snyder), brillante adaptación del comic de Frank Miller y polémica por un exacerbado maniqueísmo, *Astérix en los Juegos Olímpicos* (2008, Frederic Forestier y Thomas Langmann), ejemplo palmario de cómo puede degenerar un producto inicialmente divertido, *La última legión* (2007, Doug Lefler) modesta, pero entretenida, adaptación de una novela de Valerio Manfredi que vincula al rey Arturo con el último emperador romano, *Ágora* (2009, Alejandro Amenabar), la

⁶ El año anterior se habían estrenado también dos películas ambientadas en la Antigüedad, aunque en las antípodas una de otra: *Titus Andronicus*, adaptación de la lúgubre y violenta tragedia shakesperiana, y *Astérix y Obélix contra César*. A las distintas películas, habría que sumar estos últimos años diferentes realizaciones televisivas, entre las que destaca de forma sobresaliente la serie *Roma* (2005-2007, HBO-BBC-RAI, www.hbo.com/rome).

esperada recreación de la vida y la muerte de la astrónoma Hipatia en la convulsa Alejandría del siglo IV d.e., *Furia de Titanes* (2010, Louis Letterrier), viejos conflictos entre dioses y hombres que, pese a los nuevos medios técnicos, hace añorar la versión de 1981 de Desmond Davis, *Centurión* (2010, Neil Marshall), entretenidas aventuras en el *limes* britano con mensaje antibelicista. La lista se podría ampliar con títulos adicionales y remito al lector o lectora interesados al libro ya citado de Rafael de España, completísimo en la relación de obras comentadas, algunas de muy limitada difusión.

Puede tener su interés dedicar algunos párrafos al fenómeno *Gladiator*, pues realmente su éxito ha sido tal que ha revalorizado el género y, al mismo tiempo, ha provocado un aluvión de análisis y críticas, muy mayoritariamente negativas. Si la taquilla constituye un baremo, la conclusión es evidente, pues habiendo costado 103 millones de dólares, solamente en el primer año de exhibición se recaudaron 190 millones. De hecho, ninguna de las películas posteriores, algunas auténticas superproducciones, como *Troya* o *Alejandro*, han cosechado semejante resultado, resultando algunas auténticos fracasos.

El punto de inflexión que ha supuesto la película de Ridley Scott probablemente sea la razón de que haya recibido tanta atención por parte de estudiosos y críticos, con intensos debates en medios de comunicación, revistas especializadas e Internet⁷. Por ejemplo, el libro monográfico editado por Martin Winkler (*Gladiator. Film and History*) desmenuza la película y también el contexto político, social e intelectual en el que surge y en el que se difunde, y ha sido el primero de una serie de libros dedicados a analizar monográficamente desde el mundo académico algunas de las películas más notables, en nuestro género, de estos últimos años.

Desde el punto de vista histórico la opinión es bastante unánime en cuanto a las limitaciones, los errores y la falta de matices de la película, desde el anacronismo político de una reivindicación republicana en época de Cómodo, hasta el muy improbable general imperial nostálgico del campo y la familia, su inverosímil captura por traficantes de esclavos en Hispania y su traslado a África, la identificación del senado con la representación del pueblo, o personajes ficticios igualmente anacrónicos (el senador Graco), así como una violencia excesiva, que distorsiona incluso la imagen del circo y los gladiadores. De hecho, la asesora histórica de Ridley Scott, Kathleen Coleman, profesora en Harvard, en desacuerdo con el resultado final, pidió que su nombre no apareciera en los créditos y tras reconocer que la opinión de los asesores históricos es una de las últimas preocupaciones de directores y productores, aseguraba: «I am deeply disillusioned by the final product, which makes virtually no attempt to represent an authentic Roman past» (2000).

⁷ En los textos de Martín, Prieto y de Bock y Lillo sobre esta película citados en la bibliografía se da cuenta de gran número de estas referencias.

Fernando Martín, en el dossier que le dedicó *filmhistoria*, añoraba el cartón piedra frente al abuso del ordenador, importante factor para la reducción de los costes de este tipo de películas y, por su parte, Rafael de España ha aludido también a la banalidad y escasa originalidad del guión. No obstante, no todas las voces han sido críticas y, por ejemplo, Jon Solomon, reputado especialista sobre el cine de romanos y colaborador en el libro editado por Winkler, ha calificado a *Gladiator* como una «tragedia heroica»; por su parte, D. Lacalle (2002) habla de «grandioso fresco de Ridley Scott», «hermoso homenaje al *peplum*» y «sincero homenaje que (R. Scott) rinde al film de Mann». Pero al margen de estas escasas voces favorables, las críticas, rigurosas y fundadas, han sido casi unánimes.

Dejando a un lado la indudable capacidad de recreación visual de su director, ¿cuál ha podido ser entonces la razón de su éxito? Se ha dicho que *Gladiator* se adapta perfectamente a la audiencia norteamericana y a los valores hoy dominantes en aquella sociedad, desde el individualismo, el uso de la fuerza y la familia, hasta los juegos-deportes colectivos violentos o el combate contra el tirano en aras de una libertad nunca bien definida. Winkler ha subrayado los tópicos del género presentes en la película, como la fascinación desde siempre por el Coliseo, la violencia, el anacronismo del posicionamiento republicano, o el maniqueísmo, evidente en Cómodo como modelo de emperador malvado frente a Máximo, héroe fiel e integro, sin mácula alguna. En ese mismo volumen, Pomeroy la caracterizaba como «neo-conservative rural utopianism».

En realidad nos encontramos ante cine de entretenimiento, con cierta tesis, en este caso la lucha contra la injusticia y la reivindicación de la soberanía popular (república, senado) frente a la tiranía, tesis anacrónica, pero convincente. En el fondo, se trata de un vago populismo, carente de cualquier reflexión sobre el imperio y centrado en una historia de superación individual.

En principio no parece haber demasiados cambios respecto al arquetipo tradicional del género, ése que consagran las películas de las dos épocas doradas anteriores y que guardan una conexión directa con la novela histórica del siglo XIX, un tema que de forma tan espléndida ha estudiado Carlos García Gual. Arquetipo que exige aventuras, exotismo, monumentalidad, historia de amor, erotismo, violencia, maniqueísmo. Elementos que incluso tenían su traducción en las instrucciones que recogía Ducio Tessari en su breve manual para rodar un *peplum* y que comenzaba recomendando: «Prima regola: comincia sempre con una scena di violenza: uno schiavo ucciso dalle guardie, l'assalto dei ribelli alla regia, la devastazione di un ponte. Seconda regola: la storia d'amore non sia mai limitata a due soli personaggi⁸».

⁸ Lo recoge Leonor PÉREZ GÓMEZ (1996), que se remite a G. GIGHI. «Come si spiegano le fortune dei pepla su cui sembra che si torna a puntare», *Cineforum* vol. 17, n.º 12, 1977 (dicembre), pp. 733-746.

¿Cabe la posibilidad de que reviva un género fundamentalmente de aventuras, caracterizado por su espectacularidad y colosalismo, con notables dosis de violencia y sangre, de permanente contexto bélico, ambientado en unos tiempos muy lejanos y ya casi exóticos y fuertemente maniqueo en sus planteamientos y personajes? ¿Un género que ha acuñado «malvados» de primera fila, siempre tiranos, como Nerón o Cómodo, conquistadores gloriosos como Alejandro o César, mujeres fuertes y exóticas como Cleopatra o héroes imperecederos como Espartaco, puede ofrecer hoy algún atractivo?

¿Por qué no? El citado abanico de elementos característicos del género puede encajar bien en un mundo igualmente maniqueo, donde se sigue justificando la guerra y se mantienen los conceptos de civilizados y bárbaros (aunque éstos ahora sean otros), donde se prima el protagonismo individual y, al mismo tiempo que se rechaza la tiranía, se reivindican una nebulosa soberanía popular y una difuminada democracia. Probablemente ya no puedan ser tan populares como antes los subgéneros de mártires y «cristianos a los leones» (en afortunada expresión de Pedro Luis Cano), pero la combinación «acción-espectáculo-violencia-tesis simple» mantiene su vigencia y la fórmula podría funcionar. Por otro lado, los nuevos recursos digitales pueden reducir considerablemente los costes materiales y humanos de estas producciones y hacerlas más atractivas.

En todo caso, esta respuesta afirmativa tendrá también que adaptarse a ciertos cambios sociales y culturales indudables que no es posible soslayar en el siglo XXI. No se trata sólo de unos ritmos trepidantes o de una espectacularidad que los nuevos recursos tecnológicos pueden facilitar, sino de ciertos parámetros ideológicos ineludibles. El cine necesita una ideología que conecte con el espectador contemporáneo, «que sintonice con el *Zeitgeist* del momento en que se produce la película», como afirma Rafael de España en el capítulo introductorio de su último libro. En ese sentido, el esquema tradicional «chico busca chica», con frecuencia en nuestro género «chico pagano encuentra chica cristiana» («pagan boy meets Christian girl», en términos de Maria Wyke —1997, 10—), resulta a estas alturas insuficiente. Como reflejo de esa nueva situación los personajes femeninos han cambiado necesariamente y ya no se trata sólo de doncellas castas y buenas o de malvadas intrigantes y lujuriosas. Mujeres como Lucila en *Gladiator*, desde luego Hipatia en *Agora*, incluso Briseida en *Troya*, representan ese nuevo perfil.

El tema de la guerra también recibe un nuevo tratamiento en esta nueva fase del género. Guerras, ejércitos y conquistas habían sido hasta ahora elementos omnipresentes, no sólo en el caso de Roma, ligados al expansionismo imperial y la presunta civilización difundida por los romanos, sino también en el caso griego, cinematográficamente vinculados también a la guerra, bien sea histórica (Guerras Médicas, Alejandro) o literariamente (Guerra de Troya).

Sin embargo, las películas más recientes ya no suponen un ejercicio de violencia más o menos entretenida, sino que cada vez más aparece la paz como aspi-

ración⁹. Si durante la Guerra Fría, la Roma imperial y decadente podría ser para Hollywood el trasunto de la tiranía entonces actual, esto es, el comunismo (antes los países del Eje), y los cristianos los héroes paladines de la libertad, el mensaje ahora se ha transformado. Así, el inicio de *Gladiator* puede ser interpretado por J.A. Molina en clave de denuncia de la crueldad de la guerra, ante la presencia de un ejército perfectamente organizado como instrumento de militarismo y expansionismo, relacionable con el inicio de otras películas igualmente consideradas alegatos antibelicistas (*Salvad al soldado Ryan*, por ejemplo). Ese nuevo ideal de la paz representaría entonces el reflejo de las preocupaciones contemporáneas por la situación internacional.

La *Troya* de Wolfgang Petersen también puede ser analizada en esa clave y, de hecho, en la edición del director, aparecen unos minutos iniciales, suprimidos en la versión comercial, en la que en un paisaje solitario un perro busca a su amo, un guerrero, a quien finalmente encuentra muerto, comido por la aves. Para el director, ese comienzo quería resumir sin palabras la dimensión trágica de todo el asunto, the «insanity of war». Buena parte de los colaboradores en el libro editado por Martin Winkler sobre esta película (Winkler, 2007) comparten esa perspectiva. Realmente, se apunta, no hay apología de la guerra, no hay camaradería ni alegría en el combate, la falta de ilusión caracteriza incluso al mejor combatiente, Aquiles, las simpatías pueden caer más del lado de los vencidos troyanos que de los conquistadores aqueos y el único resultado evidente son las desgracias que acarrea a unos y otros el conflicto bélico. El mensaje final puede ser así, en realidad, un mensaje anti-guerra.

En relación con este nuevo tratamiento de la guerra, habría que analizar igualmente el nuevo papel de los héroes. Los grandes héroes individuales, al menos los protagonistas de estas nuevas películas (Máximo, Aquiles, Héctor, Alejandro), son héroes más bien pesimistas, fatalistas o irracionales, con frecuencia devorados por el ejercicio del poder y sus entresijos o por la sinrazón bélica.

El propio Alejandro Magno, a quien Oliver Stone, en la película y en entrevistas y declaraciones, presenta como explorador más que guerrero, como un individuo en el fondo pacificador, como un entusiasta del multiculturalismo, resulta una personalidad demasiado compleja como para ser atractiva. Probablemente Stone acierta al subrayar esa complejidad, que podemos pensar responde de forma acertada a la realidad histórica, pero desde el punto de vista cinematográfico ello representa una dificultad añadida para llegar al gran público.

Quizá el problema sea previo y la pregunta que podemos formular es si necesitamos todavía héroes épicos o más bien héroes de otro tipo, más anónimos, más

⁹ Mi colega Marta García Morcillo me recuerda con acierto que en su nuevo libro, *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Martin Winkler dedica un capítulo al cine bélico del siglo xx y a su mensaje antibelicista (chap. 4: «Patriotism and War: "Sweet and fitting it is to die for one's country"», pp. 154 ss.).

humanistas, más solidarios, aunque presumiblemente, en el caso de la Antigüedad, este otro tipo de personajes resulta más difícil de trasplantar a la pantalla.

5. ROMA (ET GRAECIA) AETERNAE?

Para una determinada generación española el cine «de romanos» nos retrotrae en buena medida a la Semana Santa de hace unas décadas y su dosis repetida de películas sobre «cristianos a los leones». Se supone que la imagen de los heroicos y piadosos cristianos enfrentados a la pagana y degenerada Roma se avenía bien con la ideología nacionalcatólica del franquismo, pero sería interesante estudiar más rigurosamente la imagen de Roma en la sociedad española de la época. Las lecturas podían ser contrapuestas y si bien Roma era identificada con la tiranía y la decadencia, cabe pensar que lo que hacía ir al público al cine era precisamente lo más grandioso y espectacular, esto es, la propia Roma. Al fin y al cabo, la identificación con los romanos o, al menos, cierto sentido de compartir su riqueza, magnificencia y extravagancia, es el atractivo de un lugar como el Caesar's Palace en Las Vegas, o el adyacente Forum Shop abierto en 1992, «templo espectacular del consumismo norteamericano», como lo han definido Joshel y otros en su reciente estudio sobre la antigua Roma en la moderna cultura popular (Joshel *et al.*, 2001)¹⁰.

En cualquier caso, como comentaba antes, la situación ahora ha cambiado. El fin del cartón piedra parece que no ha significado el fin irremediable del género, sino su aparente adaptación a los nuevos tiempos y las nuevas posibilidades técnicas.

El cine de romanos seguirá preso de la contradicción entre las pretensiones cultas del cine histórico y el entretenimiento puro y duro y tendrá que hacer frente, además, a la pérdida de prestigio y centralidad de la Antigüedad como referente cultural. Por su parte, las dificultades en taquilla de una película como el *Alejandro* de Stone hacen ver los problemas de trasladar a la pantalla historias complejas como la biografía del rey macedonio. Resulta complicado aventurar qué papel podría jugar este cine «de romanos» actual, pero es difícil que se consolide como un género específico, con el eco social que llegó a tener en otras épocas. Eso sí, siempre puede haber películas de aventuras, de guerra y también puede aparecer de vez en cuando una magnífica película de tesis, al estilo del *Julio César* de Mankiewicz, puro Shakespeare filmado. Pero como se está mostrando, el repertorio cinemato-

¹⁰ La omnipresencia del doblaje en las películas exhibidas en España impedía también apreciar lo que estos autores denominan «linguistic paradigm of Hollywood», con un modelo «colonial», que implicaba adjudicar un acento estadounidense a cristianos, esclavos y demás protagonistas, mientras todos los villanos (romanos, emperadores, Craso en Espartaco, etc.) hablaban con estricto acento británico.

gráficamente más atractivo que ofrece el mundo antiguo es el de los grandes héroes y conquistadores, convencidos de su misión histórica y forzosamente sin demasiados escrúpulos por invenciones muy posteriores como derechos humanos o convenciones de Ginebra. Eso no cuadra demasiado bien con un mundo que en teoría dice rechazar la guerra y en el que el cine bélico es con frecuencia un alegato, más o menos explícito, contra la guerra. No obstante, es cierto que una película como *Ágora*, de Amenábar, ofrece una perspectiva distinta y sugerente, que quizá obligue en un futuro próximo a matizar todo lo anterior¹¹.

Mientras tanto, podemos pensar que este acercamiento cinematográfico al mundo antiguo, estas fuentes cinematográficas del siglo XXI, si tienen éxito de público pueden darnos la oportunidad a los estudiosos de la Antigüedad de ofrecer una imagen más rigurosa de la misma y satisfacer así la curiosidad de quienes se acerquen a ella a través del cine. Ése es el parecer de Kathleen Coleman, la asesora de Ridley Scott, pese a su decepción con el resultado final de *Gladiator*. Y, por supuesto, podemos y debemos seguir disfrutando de las películas como cinéfilos y cinéfilas entusiastas.

ANTONIO DUPLÁ ANSUATEGUI

BIBLIOGRAFÍA

- CANFORA, L., 2006, «Cesare, la guerra, le donne. Tuti gli errori di “Roma”», *Corriere della Sera*, 18/03/2006.
- COLEMAN, K.M., 2000, «Movie consultancy», http://omega.cohums.ohio-state.edu/ mailing_lists/CLA-L/2000/05/0926.php.
- DE BOCK, L. y LILLO, F., 2004, *Guía didáctica de Gladiator (Ridley Scott, 2000)*, Madrid: Áurea Clásicas.
- DE ESPAÑA, R., 2009, *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, Madrid.
- DUPLÁ, A. y A. IRIARTE, 1990, *El cine y el mundo antiguo*, Leioa, Servicio de Publicaciones UPV-EHU.
- GALINSKY, K., 2006, «Film», en C.E. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford: Blackwell, pp. 393-407.
- GARCÍA GUAL, C., 1995, *La Antigüedad novelada*, Barcelona, Anagrama.
- GOLDHILL, S., 2009, reseña de SCODEL, R. y A. BETTENWORTH, 2008, *Wether Quo Vadis? Sinkiewicz's Novel in Film and Televisión*, Chichester-Malden: Wiley-Blackwell, *BMCR* 2009.03.60.
- HARDWICK, L., 2003, *Reception Studies*, Oxford.
- JOSHEL, S.R.; M. MALAMUD y D.T. McGUIRE (eds.), 2001, *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore-London.

¹¹ Aunque las dificultades que ha tenido para su distribución internacional no auguran nada bueno para productos como éste, técnica e intelectualmente muy cuidados y producidos y dirigidos en Europa.

- JUNKELMANN, M., 2004, *Hollywoods Traum von Rom: «Gladiator» und die Tradition des Monumentalfilms. Kulturgeschichte der antiken Welt*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- LACALLE, D., 2002, «Gladiator: Memoria del peplum y reescritura genérica», *Caleidoscopio Revista de Cine* 5 (<http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio/numeros/cinco/lacalle.htm>)
- LANE FOX, E., 2008, «Preface», in Berti, I.-M. García Morcillo (ed.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, 5-8.
- LINDNER, M. (ed.), 2007, *Rom und seine Kaiser in Historienfilm*, Frankfurt am Main, Verlag Antike.
- MARTÍN, F., 2001, «Gladiator (2000), de Ridley Scott: ¿Resurrección del cine de romanos?», *filmhistoria online* XI.1 (www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/FERNANDOMARTIN.htm).
- MARTINDALE, Ch., 2006, «Introduction: Thinking through Reception», en Ch. MARTINDALE-R. THOMAS (eds.) *Classics and the Uses of Reception*, Oxford: Blackwell, pp. 1-13.
- MOLINA, J.A., 2008, «A través del espejo (La recepción de la Antigüedad en el cine)», en Castillo, M.ªJ.; Knippschild, S.; García Morcillo, M. y Herreros, C. (eds.), *IMAGINES. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Logroño, pp. 189-198.
- PEREZ GÓMEZ, L., 1996, «El cine de romanos», en J.M.ª García González y A. Pociña (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, pp. 235-261.
- PRIETO, A. 2001, «La crisis del Imperio romano según Dreamworks», *filmhistoriaonline* XI:1-2 (www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/albertoprieto.htm).
- PRIETO, A., 2005, «Troya sin Homero: Troya (2004)», *Studia Historica. Historia Antigua* 23, pp. 23-37.
- SCIORTINO, G., 2008, «Clio e “decima Musa”: il Mondo Antico attraverso le immagini della settima arte», en Castillo, M.ªJ.; Knippschild, S.; García Morcillo, M. y Herreros, C. (eds.), *IMAGINES. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Logroño, pp. 199-210.
- SOLOMON, J., 2007, «Viewing Troy: Authenticity, Criticism, Interpretation», in Winkler, M. (ed.), 2007, *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Malden, MA: Blackwell, pp. 85-98.
- VIDAL, G., 1992, *Screening History*, Cambridge.
- WINKLER, M. (ed.), 2004, *Gladiator: Film and History*, Malden MA: Blackwell.
- WINKLER, M. (ed.), 2007, *Spartacus. Film and History*, Oxford: Blackwell Publishing.
- WINKLER, M. (ed.), 2007, *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Malden, MA: Blackwell.
- WINKLER, M. (ed.), 2009, *The Roman Salute. Cinema, History, Ideology*, Columbus: The Ohio State University Press.
- WINKLER, M. (ed.), 2009, *The Fall of the Roman Empire: Film and History*. Malden, MA/Oxford/Chichester: Wiley-Blackwell.
- WINKLER, M., 2009, *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge University Press.
- WYKE, M., 1997, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London: Routledge.