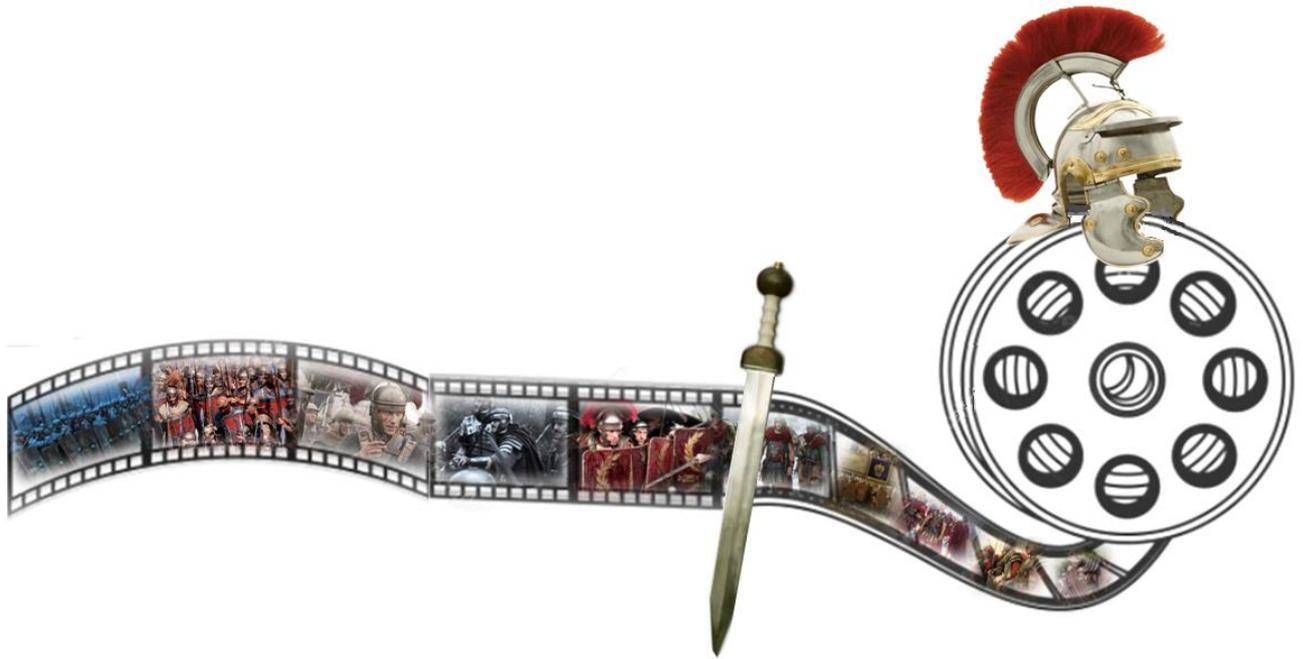


Roma victor vs Roma victrix
Recepción cinematográfico-televisiva
de la guerra y el ejército romano
en el siglo XXI



TESIS DOCTORAL

Realizada por OSKAR AGUADO CANTABRANA

Dirigida por Dr. Antonio Duplá Ansuategui

Programa de Doctorado Interuniversitario en Ciencias de la Antigüedad

Facultad de Letras, Departamento de Estudios Clásicos

Vitoria-Gasteiz, 2019

La presente tesis doctoral se ha realizado gracias a la financiación recibida por parte de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea entre los años 2015-2019, en el marco de las ayudas para contratos predoctorales para la formación de doctores (PIF2014/368). Asimismo, la tesis se enmarca en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Cantabria y la UPV-EHU, coordinado por esta última.

“And before long he fell asleep, and dreamed that he was watching legionaries at *pilum* practice, quite ordinary legionaries, save that between their chin-straps and the curves of their helmets they had no faces”

ROSEMARY SUTCLIFF
The Eagle of the Ninth, chapter XII (1954)

“Mientras Virgilio muere en Brindisi no sabe que en el norte de Hispania alguien manda grabar en piedra un verso suyo esperando la muerte. Este es un legionario que, en un alba nevada, ve alzarse un sol de hierro entre los encinares. Sopla un cierzo que apesta a carne corrompida, a cuerno quemado, a humeantes escorias de oro en las que escarban con sus lanzas los bárbaros, Un silencio más blanco que la nieve, el aliento helado de las bocas de los caballos muertos, caen sobre su esqueleto como petrificado. «*Oh dioses, ¿qué locura me trajo hasta estos montes a morir y qué inútil mi escudo y mi espada contra este amanecer de hogueras y de lobos? En la villa de Cumas un aroma de azahar madurará en la boca de una noche azulada y mis seres queridos pisarán ya la yerba segada o nadarán en playas con estrellas*». Sueña el sur el soldado y, en el sur, el poeta sueña un sur más lejano; mas ambos sólo sueñan en brazos de la muerte la vida que soñaron. «*No quiero que me entierren bajo un cielo de lodo, que estas sierras tan hoscas calcinen mi memoria. Dioses míos: cómo odio la guerra mientras siento gotear sobre la nieve mi sangre enamorada*». Al fin cae la cabeza hacia un lado y sus ojos se clavan en los ojos de otro herido que escucha: «*Grabad sobre mi tumba un verso de Virgilio*»”

ANTONIO COLINAS
Noche más allá de la noche, Canto X (1981)

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| AGRADECIMIENTOS | 5 |
| ABREVIATURAS | 9 |
| OBERTURA: introducción | 11 |
| I. PLANTEAMIENTO | |
| 1. Estado de la cuestión | 25 |
| 1.1. Historia y cine..... | 25 |
| 1.2. <i>Classical Reception Studies</i> | 45 |
| 1.3. La Antigüedad clásica en el cine..... | 51 |
| 1.3.1. Los inicios de la investigación..... | 52 |
| 1.3.2. El efecto <i>Gladiator</i> : el estudio de la Roma cinematográfica..... | 58 |
| 1.3.3. El giro heleno..... | 63 |
| 1.3.4. Más allá del ámbito anglosajón..... | 67 |
| 1.3.5. Consolidando el ámbito de estudios: las aportaciones más recientes..... | 77 |
| 1.4. La guerra y el ejército romano a través del cine | 82 |
| 2. Historiography on Roman army and warfare | 89 |
| 2.1. The beginnings of research..... | 90 |
| 2.2. <i>New Military History / War and Society</i> | 97 |
| 2.3. The face of battle..... | 105 |
| 2.4. Historical dissemination..... | 112 |
| 2.5. Further current trends..... | 117 |
| II. DESARROLLO | |
| 3. El cine de romanos como fuente histórica | 125 |
| 3.1. La trayectoria histórica del género..... | 129 |
| 3.2. Características del género..... | 141 |
| 3.3. Veracidad histórica, verosimilitud, imaginación y recepción..... | 144 |

| | |
|---|-----|
| 4. Las guerras romanas en las nuevas producciones (2000-2016) | 149 |
| 4.1. <i>Bellum Spartacium</i> : la Tercera Guerra Servil..... | 150 |
| 4.2. <i>Gallia est pacata</i> : César contra Vercingetorix..... | 163 |
| 4.3. <i>Bellum civile</i> : de César a Augusto..... | 173 |
| 4.4. El ejército romano en Judea en época de Jesús..... | 196 |
| 4.5. El destino de la Novena legión: un Teutoburgo en el <i>limes</i> britano..... | 210 |
| 4.6. “At my signal, unleash hell”: Marco Aurelio y Máximo en Germania..... | 220 |
| | |
| III. CLÍMAX | |
| | |
| 5. <i>Si vis pacem, para bellum</i>: la concepción de la guerra y el ideal de la paz | 223 |
| 5.1. Imperialismo, guerra y paz en el cine pre- <i>Gladiator</i> | 230 |
| 5.2. La concepción cinematográfica de la guerra romana tras el 11-S..... | 237 |
| 5.2.1. Crítica al imperialismo y el ideal de la paz..... | 239 |
| 5.2.2. Roma en la ‘Guerra Global contra el Terrorismo’..... | 244 |
| | |
| 6. Filmando el rostro de la batalla romana | 255 |
| 6.1. La experiencia del soldado en batalla a través de la ficción..... | 257 |
| 6.2. La pieza de batalla en el cine de romanos clásico..... | 261 |
| 6.3. El ejército romano como máquina de guerra en el siglo XXI..... | 267 |
| 6.4. La experiencia personal del legionario y el lenguaje cinematográfico..... | 272 |
| | |
| 7. <i>Memento mori</i>: the Roman triumph on screen | 286 |
| 7.1. The triumphs of classical cinema..... | 290 |
| 7.2. Triumph of Commodus, triumph of the will..... | 298 |
| 7.3. Democratic dictator? Triumphs in the television biopic <i>Julius Caesar</i> | 306 |
| 7.4. Street-level view of the procession: the triumphs of HBO..... | 311 |
| 7.4.1. The triumph of Caesar..... | 311 |
| 7.4.2. The triumph of Octavian..... | 317 |
| | |
| ENDING: conclusions | 325 |

| | |
|---|-----|
| CRÉDITOS FINALES: bibliografía y fuentes | 337 |
| ▪ Bibliografía..... | 339 |
| ▪ Ediciones de las fuentes clásicas..... | 397 |
| ▪ Fuentes cinematográficas y televisivas..... | 398 |
| ▪ Filmotecas, archivos y bibliotecas consultadas..... | 399 |
| ▪ Bases de datos y páginas web..... | 399 |
| | |
| ESCENA POST-CRÉDITOS: anexos | 401 |
| ▪ Fichas técnicas..... | 403 |
| ▪ Anexo fotográfico..... | 419 |

AGRADECIMIENTOS

Suele ser habitual reconocer que el trabajo de llevar a cabo una tesis doctoral no es, ni con mucho, mérito exclusivo de su autor. En este sentido, es para mí un inmenso placer poder expresar en las siguientes líneas mi agradecimiento a todas aquellas personas que de un modo u otro, tanto en lo académico como en lo personal, han sido parte de este viaje. Un viaje muy largo y demasiado corto al mismo tiempo, fatigoso y ligero, exasperante y emocionante, tan desquiciante como divertido. Un viaje, en definitiva, plagado de luces y sombras. Sin ninguna duda, las luces se las debo a todas las personas citadas en estos agradecimientos. Me permito dirigirme a cada una de ellas en el idioma en el que he compartido mi experiencia. Si en esta relación hubiese alguna ausencia será por descuido, nunca por falta de gratitud.

Entre todas esas personas implicadas en el desarrollo de la tesis doctoral, destaca de manera especial su director, Antonio Duplá. A finales del año 2013, tuve el honor y el placer de acudir por primera vez a una de sus clases, en la asignatura “La idea de Roma en el mundo actual” que impartía en el Máster en Mundo Clásico. Él me enseñó que el estudio de la antigua Roma no se limitaba, ni mucho menos, al análisis de las fuentes propiamente antiguas, y abrió mis ojos al interesante campo de la recepción del mundo clásico. En esas clases surgió la idea seminal que seis años después se ha convertido en esta tesis doctoral. Toda nota de agradecimiento sería escasa para expresar cuanto le debo por su labor de guía y por creer en mí, desde ese primer trabajo para su asignatura de máster hasta las conclusiones de esta investigación. En el plano académico, su asesoramiento, sus exhaustivas correcciones y su inmensa paciencia han hecho posible esta tesis. No obstante, ha sido igual de importante su apoyo y su comprensión en el ámbito personal. Bihotz-bihotzez, mila esker, Antonio.

El agradecimiento a mi tutor incluye el haberme integrado en el Proyecto de Investigación ANIHO, dentro del cual he aprendido a lidiar con tareas que superan la propia labor investigadora y que para mi han sido claves durante este proceso de formación académica y personal. Igualmente, ese proyecto me ha permitido conocer a investigadores e investigadoras tan interesantes como cercanos, con los y las que nunca he dejado de aprender: Gloria Mora, Jordi Cortadella, Eleonora Dell’Elicine, Ricardo del Molino, Marta García, Gregory Reimond, Pepa Castillo y César Sierra. A todos y todas, muchas gracias.

Quisiera también expresar mi agradecimiento a los miembros del Departamento de Estudios Clásicos, especialmente a las profesoras y a los profesores del área de Historia Antigua que me han dado clase a lo largo de la Licenciatura y el Máster: Amalia Emborujó –también colega del citado proyecto ANIHO– e Isidora Emborujó, como primeras profesoras durante la carrera, Elena Torregaray por guiarme durante la beca de colaboración, Estíbaliz Ortíz de Urbina y Guadalupe Lopetegi como docentes del máster,

Cruz González y Juan Santos, tanto como docentes del máster como por su ayuda como directores del Programa de Doctorado en Ciencias de la Antigüedad, y Pedro Redondo por su inestimable ayuda con algunos textos latinos. Una mención especial merece Pilar Ciprés, con quien tuve la oportunidad de compartir docencia en una asignatura sobre el Mundo antiguo; su atención, y disponibilidad, no menos que su amabilidad, fueron cruciales para llevar a cabo de forma satisfactoria esa primera experiencia docente. Gracias, Pilar.

Era berean, eskerrak eman nahi dizkiot Miren Aristondori, Departamentuko idazkaria, baita Letren Fakultateko eta EHU-ko Koldo Mitxelena Liburutegiko langileei, kontu burokratikoetan eta bibliografia bilaketa lanetan eskainitako laguntza guztiagatik. En este sentido, debo mencionar expresamente la ayuda de Lourdes Saenz, por conseguir todas y cada una de las referencias bibliográficas que he solicitado durante estos años. Bide batez, unibertsitate berari, Euskal Herriko Unibertsitateari alegia, luzatu nahiko nizkioke esker onak. Lehenik eta behin bere finantziazioa dela eta posible izan delako ikerketa hau aurrera eramatea, doktorego-aurreko kontratu baten bidez. Eskerrak baita nire eskura jarri dituen baliabide guztiengatik, besteak beste aipatutako liburutegi zerbitzua eta, batez ere, horren gustura lan egitea ahalbidetu didan ‘beka-gela’. Unibertsitate berari eskertu behar diot 2017ko iraila eta azaroaren artean University College of London-en egindako ikerketa egonaldia finantzatzea.

Professor Maria Wyke was the one who kindly received me in that research stay in London. She invited me to attend his MA module on *Ancient Rome on Film* and she also introduced me to different professors and students of the Department of Greek and Latin at UCL. Attending departmental research seminars for postgraduates, I was able to get a good feel for the nature and style of doctoral research in a British higher education institution. Yet, the most important side of that research stay were the number of meetings with professor Wyke, in which she guided my project, suggesting enriching modifications and new lines of research. For all your precious time, thank you very much, professor Wyke. On the other hand, I would like to express my gratitude to Andrew Elliott and to Amanda Bristow, both British academics interested in my research field, with whom I had the opportunity to discuss some aspects of my Ph.D. Finally, I would also like to say thank you to all the staff of the Institute of Classical Studies Library, the Warburg Institute and the Reuben Library of BFI.

Quiero agradecer también al conjunto de investigadores e investigadoras que he conocido a lo largo de los diferentes eventos académicos en los que he podido participar. Entre los profesores ya consolidados no puedo dejar de citar a Iñaki Bazán, Fernando Etxeberria, Rafael de España, Irene Berti, Maria G. Castello, Borja Antela, Jordi Vidal, Alberto Prieto, Alicia Ruiz-Gutiérrez, Juana Torres, Antonio Caballos y Óscar Lapeña. Todos y todas me han acogido en los diferentes congresos con respeto y amabilidad y de cada uno he recibido alguna crítica constructiva. Más allá de los eventos académicos, he podido compartir ideas y recibir consejos y críticas igualmente constructivas por parte de Fernando Lillo, Martin Lindner y Josetxu Riviere. Por todo ello, gracias / gràcies / grazie

/ danke. I have to include in this list the name of Aaron Irvin, who share with me via e-mail very interesting information about his experience as historical advisor of *Spartacus* series.

Por lo que respecta al conjunto de doctorandos y doctorandas con quienes he tenido el placer de compartir experiencias académicas y ‘de postcongreso’, no puedo olvidarme de Elena Duce, Cristina de la Escosura, Nerea Tarancón, Jordi Rodríguez y Ariadna M. Guimerà. En todo caso, una mención especial merecen Tomás Aguilera, Patricia González y Elisa Groff; cada una/o sabe bien en qué medida han sido especial para mí. Por último, quiero mencionar a David Serrano, que me ha aportado tanto en lo personal como lo ha hecho a esta investigación. Muchas gracias! / Moltes gràcies / Grazie mille!

A las y los compañeros de la ‘beka-gela’ con los que aparte de trabajo he podido compartir buenos momentos durante estos años: Marta, Irene, Garazi, Christian y Flavia. Jonatanek aipamen berezia merezi du, nire anaia-akademikoa izan baita. Guztiei eskerrik asko!

Mil gracias igualmente a los ‘Letilovers’, Iker, Alex e Iñigo, compañeros de este viaje doctoral desde la época del máster. Con ellos he podido compartir buenos momentos y mejores memes, más allá de la terapia de grupo derivada de esta loca aventura académica.

A mi cuadrilla de Bilbo, de toda la vida, quienes aunque no entendiesen qué es lo que estaba haciendo con mi vida viendo ‘pelis de romanos’ y llamándolo ‘trabajo’, siempre han estado ahí, ayudándome a evadirme la mayoría de fines de semana: Argia, Alex, Eneko e Iñaki, y también sus parejas que han acabado sido parte de la cuadrilla – Aintzane, Cristina y Unai–. Muchas gracias a todos! También a Alba, que marchó a Madrid cuando yo me embarqué en este proceso y a quien he visto mucho menos de lo que me hubiese gustado durante los últimos años, algo que espero poder compensar.

Por supuesto, a los buenos amigos que conocí al empezar la carrera en Gasteiz y que me han acompañado todos estos años, dejando y retornando a esta ciudad en la que tan felices hemos sido y que nos negamos a abandonar definitivamente. Los incansables Xabiartxo e Ikertxo, de la cuadrilla de la uni y también Eneko, veterano de Kutxi. He tenido el placer de que algunos de esos amigos que conocí durante la carrera hayan sido también mis compañeros de piso durante los años de tesis. En este sentido, no puedo olvidarme de Artzi, Andi –Sotomonte jauna–, y Jacob. Con ellos he compartido desayunos, cenas, películas y series, tan necesarias o más que cualquier metodología a la hora de llevar a cabo este proyecto. Jacob, que bajó de las montañas para traer felicidad vegana y un poco de fundamento al piso durante este último año de doctorado, merece una mención especial. Ha sido un apoyo insustituible en los momentos de debilidad y la perfecta compañía en los momentos de ocio. Más allá de lo personal, su ojo crítico ha mejorado la versión final de este trabajo. Mila esker, Jacob; es mucho más que ‘sinco euro’.

Marina, durante estos años has sido un apoyo indispensable. Mi gratitud hacia ti es eterna.

Ninguna nota de agradecimiento haría justicia a la gran deuda que he contraído con Ekaitz. Me ha apoyado, me ha escuchado y ha sabido ser mi mejor amigo.

Por último, a mi Amatxu, a quien le debo todo.

Gasteiz, entre el 6 y el 11 de noviembre de 2019

ABREVIATURAS

AF → anexo fotográfico

BFI → British Film Institute

C. DVD → comentarios a la película del DVD

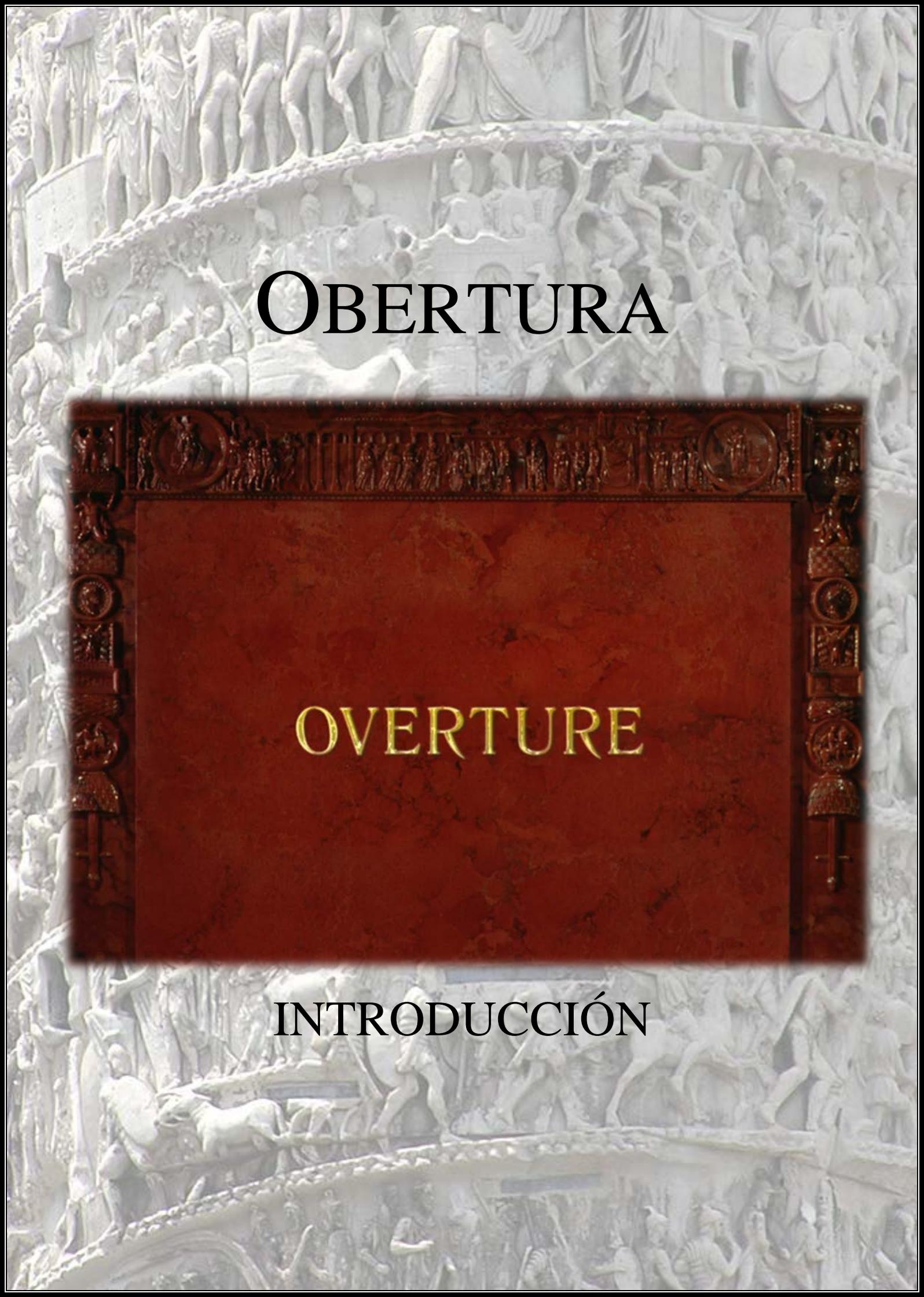
Cap. → capítulo de una serie de televisión. Por ejemplo: (cap. 2x1: ‘Fugitivus’)

CIL → *Corpus Inscriptionum Latinarum*

E. DVD → contenido extra del DVD

Sp → sin paginar –en la referencia de una cita textual–

Para las referencias a las obras de los autores antiguos hemos recurrido a las abreviaturas recogidas en el *Oxford Classical Dictionary* (4th edition).



OBERTURA



OVERTURE

INTRODUCCIÓN

“The greatest military machine in the history of Universe... the Romans”.

(*Doctor Who*, ‘The Pandorica opens’, 2010)

“The Roman army, to many people, typifies ancient Rome. [...] The Roman army has always fascinated later ages, partly because it epitomizes the story of Rome herself (...) and partly because the impressive array, armament, and discipline of the legions have always sharpened imaginations, from schoolchildren to scholars, not to mention film-makers”.

(Hoyos, 2013: xi-xiii)

En el imaginario colectivo actual, la guerra y, particularmente, el ejército romano, simbolizan la propia Roma. En efecto, tal y como afirma el profesor Dexter Hoyos, es innegable que esos elementos personifican la idea que tenemos sobre esa antigua civilización. De hecho, la centralidad del elemento militar en la antigua Roma no se trata solo de una percepción actual y popular, sino que es una realidad contrastada por los propios estudiosos de la antigüedad, así como por las fuentes disponibles a la hora de estudiar la antigua Roma. El título del primer capítulo de la obra *Epitoma Rei Militaris* de Vegetio puede ser un buen ejemplo de la centralidad que los propios romanos otorgaban a la dimensión bélica: “*Romanos omnes gentes sola armorum exercitatione vicisse*”¹. Por su parte, el historiador Y Garlan ha afirmado que “es una prerogativa señalar lo frecuentes que eran las guerras en las sociedades antiguas, sobre todo en el mundo griego y en el romano” (Garlan, 2003: 9). Es evidente que en “una cultura en la que la dimensión militar ocupaba una posición central en la vida individual y comunitaria que la hacía casi ineludible de cualquier reflexión sobre la cotidianeidad romana” (Paniagua, 2010: 204), el ejército sería un elemento de primer orden². En este sentido, no son pocos quienes han apuntado la relevancia de la guerra y el ejército romano dentro del devenir histórico de la propia Urbe, así como su influencia en la historia posterior. Por ejemplo, se ha dicho que “el modo romano de hacer la guerra no solo marcó el propio devenir de la ciudad del Tíber y su expansión posterior, sino que tuvo influencias se podría decir que universales” (García & Catalá, 2012: 41)³.

¹ “I. Los romanos vencieron a todos los demás pueblos con el solo ejercicio de las armas” (Veg. Mil., I).

² Sidebottom (2004: ix) confirma esta idea cuando afirma que en el mundo romano “almost everything you read, heard, or looked at could evoke warfare”.

³ Algunas otras referencias interesantes realizadas por expertos en el ejército romano serían las siguientes: para N. Rosenstein “los romanos crearon la máquina militar más potente que el mundo antiguo conocía y la usaron para crear un imperio igualmente sin precedente” (2008: 139), mientras que E. Kavanagh asegura que “entender la maquinaria militar romana es sinónimo de entender Roma, y viceversa” (2017:

El ejército manipular de los siglos III y II a. C. “conquistó un imperio para Roma” (Rosenstein, 2008: 141). M. Beard ha defendido la idea de que fue precisamente esa expansión militar la que llevó a la sofisticación romana (2016: 177), y al contrario que W. Harris (1979), cree que los romanos no eran más beligerantes que sus vecinos cuando dio inicio esa expansión (Beard, 2016: 170-171). No obstante, otros autores además de Harris también han insistido en la extrema belicosidad de los romanos⁴. Sea como fuere, gracias al mencionado ejército manipular, formado por ciudadanos y aliados *–socii–*, Roma se convirtió en la potencia hegemónica del Mediterráneo. Efectivamente, aquel no era un ejército profesional, ya que estaba formado por una milicia ciudadana que se disolvía al finalizar las campañas. Ese sistema de reclutamiento anual acabó siendo incompatible con la expansión extratálica, problema que se empezó a plantear desde el final de la Segunda Guerra Púnica *–201 a. C.–*, muy intensificado para la época de los Graco *–133/123 a. C.–* y que fue resuelto, en parte, con las reformas del general Mario *–circa 107 a. C.–*.

Durante todo el siglo I a. C. la importancia del ejército en el devenir político de la República se agudizó, pues entró a formar parte de las violentas luchas entre las diferentes facciones políticas *–optimates y populares–*. Como ha señalado R. Alston (2002: 8), durante la época de las guerras civiles el papel de los militares fue central y eran algo más que meros peones de la clase política que esta pudiese manejar a su antojo.

Con las reformas de Augusto el ejército se convirtió definitivamente en una fuerza profesional y permanente, características necesarias en un aparato militar que pasó a ser el sustento del nuevo régimen autocrático⁵. V. A. Maxfield (1981: 14) aseguraba que el crecimiento y la estabilidad del mundo romano *–no solo del poder imperial–* dependían, en gran medida, del éxito continuado de sus ejércitos. La crisis del año 69, en la que se sucedieron cuatro emperadores, es otro claro ejemplo de la

sp). Por su parte, M. Taylor afirma que “the Roman army was perhaps one of the most influential and enduring human institutions of the ancient Mediterranean world” (Taylor, 2018a: sp.).

⁴ Por ejemplo S. James, quien afirma que “with reason, Roma is remembered as one of the most bellicose states in history” (2002: 1).

⁵ Tal y como ha señalado recientemente M. Taylor, “the army was the *sine qua non* of Rome’s empire, and it generated enormous cultural, social, religious, and economic interactions within this imperial configuration” (Taylor, 2018a: sp.).

influencia política que llegó a tener el ejército, la cual aumento aún más durante la crisis del siglo III.

Como ya adelantábamos, el impacto de la guerra y el ejército romano ha trascendido su propia época y en nuestra sociedad actual sigue siendo uno de los elementos centrales en casi cualquier acercamiento a la antigüedad romana. Por supuesto, ha sido un tema de trabajo muy recurrente entre los académicos del mundo romano y ha tenido un hueco importante en las publicaciones del ámbito divulgativo⁶. Pero más allá de los ríos de tinta escritos al respecto, en el imaginario popular la primera imagen que se relaciona con el mundo romano probablemente sea la de un legionario o un centurión equipado con su *lorica segmentata*, su *gladius*, su *escutum* y su icónico casco con penacho⁷. En efecto, existe una amplia gama de ejemplos que podrían ilustrar hasta qué punto el ejército romano personifica la propia Roma. Por ejemplo, podemos traer a colación los resultados de un estudio que se planteaba evaluar los conocimientos de un grupo de alumnos españoles de enseñanza secundaria sobre el mundo romano, a través de ‘fuentes no formales’ tales como cine, televisión, comic o videojuegos. Dicho estudio concluye que las respuestas fueron variadas pero que destacaron por su frecuencia las relacionadas con el ejército y las conquistas (Rivero, 2009: 68). Es también muy significativo el hecho de que entre la variedad de fiestas y eventos relacionadas con la antigua Roma que se celebran a día de hoy, el ejército juega un papel relevante incluso en la iconografía de los propios carteles publicitarios⁸. Los distintos grupos de recreación histórica, la amplia mayoría de ellos reconstruyendo distintas unidades militares romanas como legiones o cohortes, son un espectáculo atrayente en dichos eventos. De hecho, la extensa variedad de ese tipo de grupos de recreación existentes en numerosos países europeos e incluso americanos es por sí mismo otro ejemplo del interés popular en el ejército romano (Cortadella, 2011).

A. Goldsworthy (2003: 7), uno de los mayores expertos actuales en el ejército romano, ha afirmado que la imagen popular de esa institución es la de una fuerza altamente organizada, rigurosamente profesional y brutalmente disciplinada, dirigida

⁶ Sobre este aspecto concreto profundizaremos en el capítulo tercero de este trabajo.

⁷ Se trata de una imagen prototípica del soldado romano, una que se ajustaría grosso modo al equipamiento de un legionario de comienzos del Alto imperio. Recogemos dos imágenes que nos parecen significativas en el apéndice fotográfico –de aquí en adelante AF– nº1.

⁸ Como puede comprobarse en la variada selección de carteles que recogemos en el AF nº2, siempre está presente la mencionada imagen icónica del legionario romano o, cuanto menos, alguno de los elementos que conforman su panoplia.

por unos medios extremadamente modernos. Cabría hacerse al respecto una serie de preguntas: ¿cómo ha llegado a crearse esa imagen?, ¿aparte de la propia historia qué medios populares han inducido a ello? La literatura, el comic y cada vez más los videojuegos son sin duda factores importantes, pero creemos poder afirmar que por encima de todo ellos ha destacado la industria cinematográfica. El Séptimo Arte, la *lingua franca* del siglo XX, y también la televisión, tienen una repercusión masiva, marcan pautas de comportamiento social, y juegan un papel determinante en la configuración de eso que se ha dado en llamar *aldea global*. Es por ello que durante los siglos XX y XXI la imagen popular sobre la antigua Roma en general, y sobre el ejército romano en particular, en muy buena medida se ha moldeado a partir del cine y la televisión. Las adaptaciones cinematográficas sobre el mundo antiguo, que de forma genérica se han denominado cine ‘de romanos’, tradicionalmente han estado asociadas a las hazañas bélicas, y por tanto han mostrado el ejército y la guerra con profusión. Así lo cree H. Rodríguez, cuando afirma que “todos los pasos de la historia del Imperio romano están marcados por la guerra, desde su fundación hasta su declive y posterior caída” y que “el cine ha sabido captar cada uno de esos momentos” (Rodríguez, 2006: 121).

Si recapitulamos lo hasta ahora expuesto a lo largo de esta introducción, podemos afirmar que, por un lado, el ejército romano fue un institución de primer orden en la antigua Roma y, por otro, que es un tema que interesa a la historia académica, personifica la imagen que se tiene de Roma en nuestra sociedad actual y es un elemento importante y destacado en las películas y series de romanos. De hecho, creemos que han sido estas últimas las que mayor peso han podido tener en esa conformación del imaginario colectivo sobre las instituciones militares romanas. No obstante, a pesar de la proliferación de estudios sobre cine e Historia Antigua, y más concretamente sobre aspectos del mundo romano en el Séptimo Arte, aún no existe un estudio que analice en profundidad y de modo sistemático, independiente y exhaustivo, la recepción cinematográfica y televisiva de la guerra y el ejército romano.

Precisamente, ese sería el objetivo inicial del presente trabajo que, no obstante y debido a la amplitud del tema en todo su conjunto, ha debido ser acotado seleccionando un *corpus* concreto de películas y series para ser analizado en profundidad. Dicha selección atiende a una serie de criterios que detallaremos a continuación. En primer lugar, hemos acotado las fuentes cinematográfico-televisivas según un doble criterio

cronológico: nos planteamos profundizar en producciones estrenadas entre el año 2000 y el 2016 y, de entre estas, seleccionaremos aquellas ambientadas en un pasado romano ubicado temporalmente entre el siglo I a. C. y el siglo II d. C. El primer filtro se debe a la hipótesis de partida de que a partir del estreno de *Gladiator* en el año 2000 la representación de la guerra y el ejército se desmarca en varios sentidos de la estética y el enfoque seguidos hasta entonces por el cine de romanos durante el siglo XX. Con todo, también trabajaremos con cierto grupo de películas del siglo pasado, para poder establecer comparaciones y de ese modo evidenciar tanto el grado de evolución como los patrones heredados. En cuanto a la horquilla cronológica en la que están ambientadas las producciones del siglo XXI aquí estudiadas –que excluye obras ambientadas en el periodo monárquico, la República arcaica y media y el Bajo imperio–, hemos escogido el periodo en el que mejor se conoce la historia del ejército romano, que además coincide con su época de mayor esplendor⁹. Con todo, más allá de los argumentos propiamente históricos, nos parece una decisión coherente en la medida en que la gran mayoría de películas y series sobre la antigua Roma están ambientadas en ese lapso temporal, especialmente aquellas estrenadas en el siglo XXI. Otro criterio a seguir, en buena lógica, ha sido seleccionar las obras en función de la importancia que en ellas se ha prestado al ejército romano. La acogida y popularidad entre el gran público ha sido un factor adicional importante en el criterio de selección, aunque no se han excluido totalmente obras de menor impacto, ya que también son susceptibles de contener información de interés para nuestro estudio. Por último, todas las películas y series son producciones o coproducciones estadounidenses y tan solo una es exclusivamente británica –*Centurion*–, con lo que facilitaremos el análisis de esas obras en clave contemporánea, como reflejo de los valores y preocupaciones del país en el que han sido creadas.

Aplicados los criterios descritos, el *corpus* de fuentes cinematográficas y televisivas que analizaremos en profundidad está conformado por las siguientes producciones: *Gladiator* (Scott, 2000), *Julius Caesar* (TNT, 2002), *Spartacus* (USA Network, 2004), *Rome* (HBO, 2005-2007), *Centurion* (Marshall, 2010), *The Eagle*

⁹ Asimismo, sin olvidar que la evolución de las instituciones militares romanas fue un proceso constante, existe cierta continuidad entre el ejército del siglo I a. C. y el del siglo II d. C., al menos si se compara con el de épocas previas y posteriores. Tal y como ha señalado J. Thorne, “there was much a continuity from the army that Caesar knew to that of Trajan: much more so than from Polybius to Caesar, despite the equivalent chronological gap” (Thorne, 2007: 232).

(Macdonald, 2011), *Spartacus: Vengeance* (STARZ, 2012) y *Spartacus: War of the Damned* (STARZ, 2013), *Risen* (Reynolds, 2016) y *Ben-Hur* (Bekmambetov, 2016)¹⁰.

A través del análisis de esas obras audiovisuales nos planteamos una serie de objetivos específicos. En primer lugar, se trata de valorar en cada producción el grado de importancia de las escenas y secuencias en las que toma peso el elemento militar. Cubierto este objetivo, por un lado, pretendemos contrastar la veracidad histórica y la fidelidad respecto a las fuentes antiguas o la historiografía moderna de la recreación cinematográfica y televisiva de la guerra y el ejército romano. No obstante, no es nuestra intención denostar las obras por su posible falta de rigor histórico, sino evidenciar qué tipo de fuentes se han empleado, conocer la posible influencia de los asesores históricos e identificar el origen o el motivo de los posibles anacronismos o las representaciones que no atiendan a la ‘realidad histórica’ —exigencias del guion, presupuestos limitados, imposiciones del lenguaje cinematográfico, desconocimiento de las fuentes, pura invención, etc.—¹¹. Por otro lado, pretendemos establecer una serie de correspondencias entre la guerra romana en pantalla y determinados fenómenos políticos y bélicos contemporáneos. En este sentido, trataremos de realizar una reflexión polemológico-filosófica que busque paralelismos entre el mundo romano presentado por el cine y nuestra sociedad actual, para lo que no solo analizaremos las obras audiovisuales en sí, sino que aportaremos igualmente, cuando esa información esté disponible, las opiniones y comentarios de sus creadores sobre las mismas.

Aplicando una terminología propia del ámbito cinematográfico, la presente investigación se ha dividido en tres bloques: planteamiento, desarrollo y clímax. En el primer bloque se recogen los dos primeros capítulos. A modo de estado de la cuestión, a través de una exhaustiva revisión bibliográfica se han presentado las diversas líneas de investigación seguidas por los estudios sobre Historia y cine, los *Classical Reception Studies* y aquellos trabajos dedicados a abordar la Antigüedad, principalmente romana,

¹⁰ Al final de este trabajo hemos incluido una relación de fichas técnicas que recogen información detallada sobre cada una de esas producciones.

¹¹ La primera parte del título de esta tesis doctoral, “*Roma victor vs Roma victrix*”, precisamente hace referencia a un ejemplo muy concreto, pero significativo, de toda esa problemática sobre la que iremos profundizando a lo largo de la investigación. Al concluir la batalla inicial de la película *Gladiator*, el general romano Máximo Décimo Meridio grita “*Roma victor!*”, expresión en latín con la que los guionistas tratan de hacer referencia a la victoria que ha logrado el ejército romano. Sin embargo, la forma correcta de decir “Roma victoriosa” en latín sería “*Roma Victrix*”. Curiosamente, en el doblaje al castellano ese error está subsanado. Aprovechamos esta nota al pie para comentar que todas las citas a diálogos de las producciones analizadas que incluyamos a lo largo de la tesis estarán en versión original.

a través del cine. Por último, dentro de ese primer capítulo, se comentan los escasos estudios que han abordado específicamente la recepción de la guerra romana en pantalla. Creemos que con ese primer capítulo hemos podido asentar las bases de un marco teórico sólido, con perspectivas y enfoques muy variados, para posteriormente acometer el núcleo central de nuestra investigación. Al menos hasta donde sabemos, no existe un trabajo que recoja esa amplia y dispersa gama de publicaciones¹². En este sentido, al haber reunido de una manera más o menos sistemática gran parte del trabajo de investigación previo en las diversas áreas comentadas, nuestra revisión bibliográfica puede ser de utilidad para futuras investigaciones sobre aspectos específicos de la recepción cinematográfica de la antigua Roma.

El segundo capítulo de ese primer bloque recoge la producción historiográfica sobre la guerra y el ejército romano desde los inicios de la investigación moderna hasta las corrientes más recientes, incidiendo con especial atención en algunos hitos fundamentales como el giro conocido como ‘el rostro de la batalla’ –una línea de investigación clave para abordar uno de los capítulos posteriores–. Aunque nuestra tesis doctoral verse sobre la recepción y representación cinematográficas, nos parecía fundamental plantear algunas de las líneas generales que ha seguido la investigación histórica sobre el fenómeno militar en la antigua Roma, así como un somero repaso por las obras divulgativas más significativas, ya que sospechamos que especialmente estas han podido tener un mayor impacto en el medio audiovisual.

El segundo bloque –‘desarrollo’– está compuesto por los capítulos tercero y cuarto. En el tercer capítulo se profundiza en el cine ‘de romanos’ como fuente histórica peculiar, analizando la trayectoria histórica del género, sus características principales y sus modos de proyectar la historia, que se mueven entre conceptos como veracidad, verosimilitud, imaginación y recepción. Plantearemos en ese punto algunas cuestiones sobre la participación de los asesores históricos en algunas de nuestras producciones. Ese capítulo, por tanto, será el lugar en el que podamos ubicar las obras de nuestro corpus cinematográfico dentro del género ‘de romanos’ en su conjunto.

En el cuarto capítulo contextualizaremos histórica y cinematográficamente cada una de las películas y series analizadas, a través de seis apartados divididos siguiendo el criterio cronológico de las guerras romanas, desde la Tercera Guerra Servil –73-71

¹² Por supuesto existen algunas revisiones bibliográficas, aunque parciales o no completamente actualizadas, que nos encargaremos de citar debidamente a lo largo de ese capítulo.

a.C.– hasta el final de la conocida como Segunda Guerra Marcomana –180 d. C.–. Como ya se ha dicho, no pretendemos en absoluto realizar una mera ‘caza de errores históricos’, sino que trataremos de situar cada producción en su contexto histórico-bélico a la luz de las fuentes antiguas o los debates historiográficos modernos para conocer en qué medida los creadores se han acercado o alejado de ese material. Y en la medida de lo posible, trataremos de aportar una explicación de cada representación en términos cinematográficos. En este sentido, nos interesa el material en el que pueda estar basado cada guion, a saber, una novela, una película o serie previa, una historia original, etc.

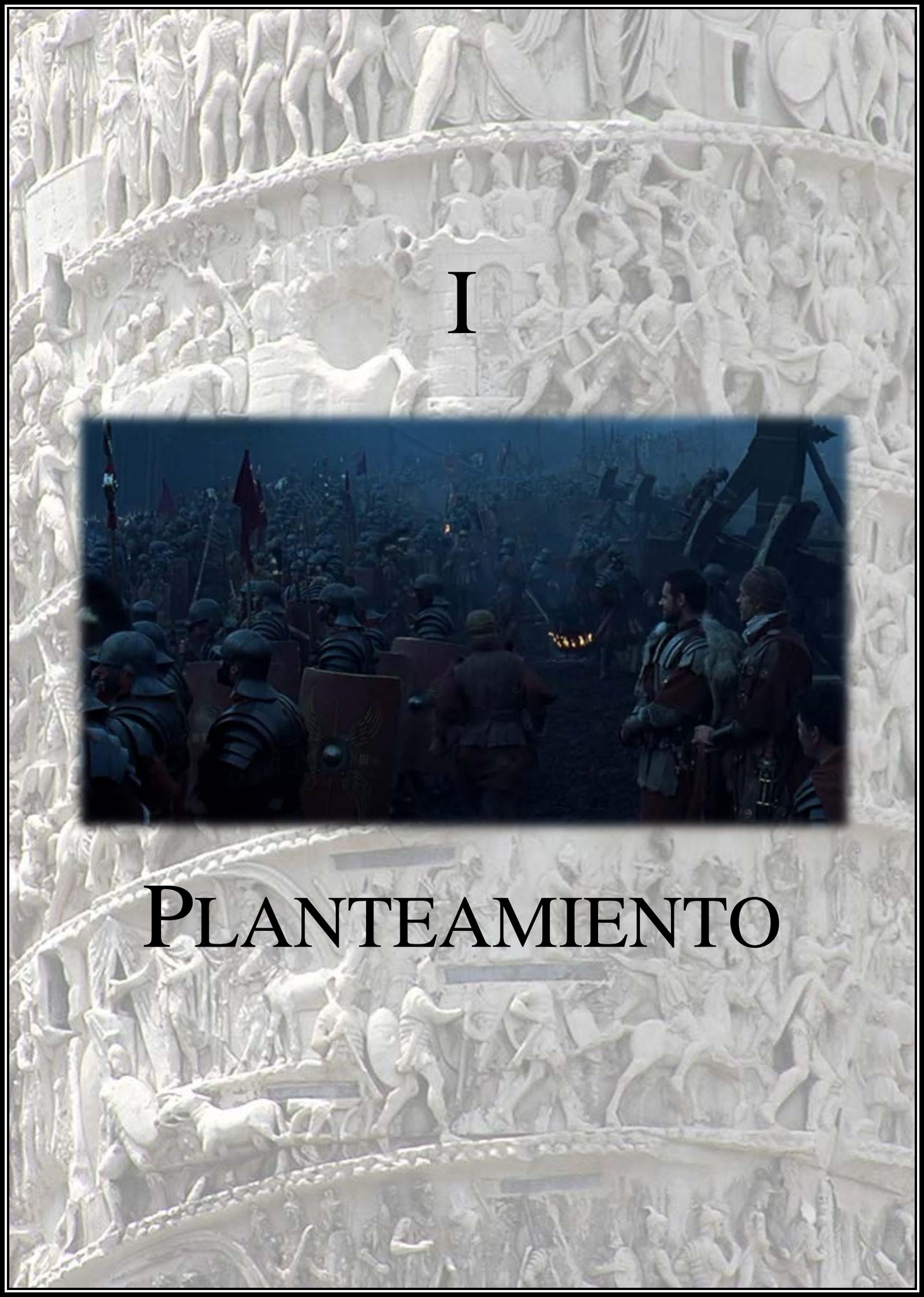
Por último, en el bloque final –clímax– se recogen los tres últimos capítulos de la presente investigación. En el capítulo cinco se analizarán una serie de analogías y paralelismos que se establecen entre la imagen de la guerra romana y el contexto contemporáneo. La concepción de la guerra y el ideal de la paz, aunque presentados como romanos, son reflejo de las preocupaciones y valores contemporáneos, en un mundo marcado por acontecimientos como la Guerra de Vietnam o, ya en el siglo XXI, la denominada “Guerra Global contra el Terrorismo”. Asimismo, se reflexionará sobre la imagen del imperialismo romano recreado en pantalla a luz de esa recepción contemporánea.

El sexto capítulo estará dedicado al análisis del rostro de la batalla romana, incidiendo en cómo se representa la experiencia personal del legionario en combate, en contraposición a una recreación más clásica del ejército romano como perfecta máquina de guerra. Se pretende profundizar en una explicación de las técnicas cinematográficas para recrear los aspectos más cruentos de la batalla y cómo todo ello refleja una imagen mucho más humanizada del soldado romano en comparación con la que habían proyectado las películas del género a lo largo del siglo XX.

El séptimo y último capítulo abordará la representación del triunfo romano en pantalla, como ceremonia referente que marcaba el final de la guerra en la antigua Roma. Se analizará el nivel de veracidad histórica de las escenas triunfales y, especialmente, los referentes visuales modernos utilizados por el cine y la televisión para mostrar no solo la ceremonia en sí misma sino la grandeza de la propia Urbe.

Siguiendo con la terminología cinematográfica, el desenlace –ending¹³– de esta tesis doctoral serán las conclusiones generales a las que hemos llegado a través de nuestra investigación. Asimismo, los ‘créditos finales’ recogerán la bibliografía, las ediciones de fuentes clásicas y las fuentes cinematográficas y televisivas citadas a lo largo de este trabajo, así como una relación del resto de recursos empleados, tales como bases de datos, páginas web, filmotecas, archivos o bibliotecas. Por último, hemos añadido como anexo una ‘escena post-créditos’ que incluye en primer lugar las fichas técnicas de las producciones que componen nuestro *corpus* y en segundo lugar un anexo fotográfico con capturas de pantalla de numerosos fotogramas que ilustrarán diversas cuestiones desarrolladas a lo largo de este trabajo.

¹³ Hemos empleado la palabra inglesa porque las conclusiones están escritas en ese idioma. Según la normativa vigente, se trata del requisito mínimo para poder optar a la mención al doctorado internacional. Sin embargo, la normativa previa que estuvo en vigor hasta julio del 2019 exigía una proporción mayor de la tesis escrita en un idioma extranjero, por lo que además de las conclusiones hemos escrito dos capítulos más en inglés, el segundo y el séptimo.



I



PLANTEAMIENTO

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El tema que nos planteamos abordar en esta tesis doctoral engloba una serie de ámbitos de estudio que nos llevan a presentar un estado de la cuestión dividido en varios apartados. Desde un punto de vista general, planteamos un estudio cuyos dos ejes principales son la historia y el cine. Por esa razón, comenzaremos con la historiografía sobre ese tema. Posteriormente, abordaremos las principales líneas de investigación y el desarrollo historiográfico de los estudios de recepción clásica, ya que también en ese ámbito creemos que debería enmarcarse nuestra tesis doctoral. A continuación veremos cómo se ha estudiado la Antigüedad clásica a través del cine, ámbito de estudio que ha contado con un desarrollo propio, pero directamente relacionado tanto con el de la historia y el cine en su conjunto, como con el de los *Classical Reception Studies*. Por último, repasaremos los escasos trabajos que han abordado la representación de la guerra en la antigua Roma a través del cine y la televisión, concretando hasta qué punto y bajo qué enfoques se ha estudiado el tema que pretendemos abordar mediante la presente investigación.

1.1. HISTORIA Y CINE

“La historia escrita se ha puesto al servicio de intereses que instrumentalizan su ‘cientificidad’ para servir a unos fines más concretos. La historia escrita para glorificar al Príncipe, para fomentar el patriotismo o para magnificar una revolución, no difiere esencialmente, en este sentido, de los filmes que persiguen los mismos objetivos.” (Florit, 1997: 8)

“(…) No se puede pedir a una película ambientada en el pasado que sea ante todo rigurosa y veraz, sino, en todo caso, verosímil; como tampoco se puede exigir a un libro de historia que sea, por encima de todo, entretenido y ligero. El cine y la historia no pretenden la misma cosa, y las posibilidades, inmensas por otra parte, de su relación fructífera se sustentan en el reconocimiento de su radical diferencia.” (Martínez Gil, 2013: 352-3)

Las divergencias que se pueden encontrar en el análisis de las relaciones entre la historia y el cine quedan bien reflejadas en las posiciones contrapuestas de los dos autores citados. Aunque parezcan contradictorios, bien es cierto que ambos puntos de

vista se complementan, ya que si ciertos modos de hacer historia se han acercado mucho a los objetivos con los que el cine recurre al pasado histórico, las aspiraciones de la historia académica actual, a priori, más rigurosa no serían las mismas que las del cine histórico. En este sentido, tampoco podemos obviar que ciertas producciones han llegado a leerse por algunos autores como verdaderos modos de hacer historia, tal y como veremos más adelante. En cualquier caso, independientemente de los puntos en común o las divergencias, hay algo que es seguro: la relación entre la historia y el cine es un tema que a día de hoy despierta el interés del mundo académico. “¿Unas amistades peligrosas?”, se preguntaba Martínez Gil (2013) haciendo referencia a la relación entre esta curiosa pareja. Consideramos que lejos de ser peligroso, el estudio de esa “amistad” que conforman la historia y el cine es ante todo fructífero y relevante. Así lo demuestran los resultados que emanan de la reflexión académica sobre el tema. Dicha reflexión viene desarrollándose desde hace más de medio siglo; un largo camino cuyo final no parece atisbarse en el horizonte, ya que nos encontramos ante una línea de estudio totalmente abierta. No debemos olvidar que cada año nuevas producciones cinematográficas ambientadas en un pasado más o menos lejano avivan el fuego de la investigación sobre este binomio historia-cine. “Queda mucho camino por andar; es más, resulta todavía un pozo sin fondo” (2007: 25), comentaba José María Caparrós Lera a este respecto; más de una década después, creemos que esa afirmación sigue siendo igual de válida.

Evidentemente, voces más expertas que la nuestra ya se han encargado de realizar un balance historiográfico sobre este asunto¹. A continuación, pretendemos exponer de forma sucinta, aunque de un modo hasta cierto punto completo tanto cronológica como geográficamente, las principales líneas teóricas y metodológicas y el desarrollo de la historiografía sobre ese campo de estudio que se ha dado en llamar Historia y Cine².

¹ Entre otros véase Smith (1976: 1-13), Caparrós (1997a: 15-22; 1998a: 9-16; 2007: 28-29), De Pablo (2001a: 10-14), Engelen (2007), Hughes-Warrington (2007: 4-6), Chapman (2013:73-87), Sanfilippo (2014), Rosenstone (2014a: 61-76 y 275-285) y, sobre todo, Treacey (2016: *passim*), obra esta última dedicada al balance de todo lo escrito –principalmente en el ámbito anglosajón– sobre cine y televisión por los historiadores desde 1898 hasta hoy en día.

² ‘La historia a través del cine’ o ‘Cine e Historia’ son otras denominaciones que se han empleado con asiduidad. M. Treacey (2016: 2) recogía recientemente algunas de las múltiples acepciones empleadas en el mundo anglosajón para denominar este campo de estudio: ‘History and film’, ‘History on film’, ‘historiophoty’, ‘televisual history’, ‘media history’, ‘Film History’, ‘history on film’ y ‘audiovisual history’. Dicha autora propone recontextualizar el campo de estudio bajo el término ‘Screened History’.

Como nos recuerda Santiago De Pablo (2001a: 10), el primer punto de contacto entre el cine y la historia lo debemos buscar en la propia historia del cine, sobre la que se empezó a escribir a principios del siglo XX, estando totalmente enmarcada en la historia tradicional propia de esa época. Sin embargo, no es nuestro objetivo aquí repasar ni siquiera someramente cómo se ha estudiado la historia del medio cinematográfico³. En cambio, pretendemos centrarnos directamente en el desarrollo historiográfico de los estudios dedicados a analizar cómo la historia se ha transmitido a través del cine.

Un trabajo pionero en este campo fue la obra publicada por Sigmund Kracauer en 1947, bajo el título de *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film*. Dicho autor consideraba que a través de ciertas películas del cine germano, producidas entre 1918 y 1933, podían revelarse las tendencias psicológicas dominantes en la Alemania prehitleriana (Kracauer, 1985: 9). Esas tendencias serían otro de los factores que explicarían el ascenso del nazismo (*ibidem*: 19). A pesar de que el libro recibió varias críticas⁴, es innegable que “constituye un hito fundamental en las relaciones entre el cine y la historia” (De Pablo, 2001: 12)⁵.

³ Es un tema sobre el que se ha escrito mucho, desde obras clásicas como Rhode (1976) y los pioneros de la “New Film History” Allen y Gomery (1995) [1985] y Lagny (1997) [1992], hasta compendios de una historia global del cine como *The Oxford History of World Cinema* editado por Nowell-Smith (1996), la *Storia del cinema mondiale* editado por Brunetta (1999) o el más reciente *The Routledge Companion to Film History* editado por Gynn (2011), por citar tan solo algunos de los más relevantes. En el ámbito nacional no podemos olvidar la magnífica *Historia del cine de Gubern* (2016), que se publicó por primera vez en 1969. Para un recorrido actualizado por los principales enfoques y el desarrollo historiográfico de la disciplina de la historia del cine véase Sánchez-Biosca (1998) y Chapman (2013: *passim* y especialmente 7-30 y 125-129).

⁴ Por ejemplo, A. Kaes publicó cuatro décadas después un libro cuyo título, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, es una clara referencia a la obra de Kracauer sobre la que opina que su trayectoria “from the fictional tyrant Caligari to the all-too-real Hitler is a bold and problematic construct” y “pursued a single thesis”, sin situar cada film en un contexto cultural, social y político determinado (Kaes, 1989: xi).

⁵ Aunque muchos autores han considerado este trabajo como el punto de partida del interés académico sobre la historia a través del cine, Mia Treacey ha sugerido recientemente que ha sido una obra injustamente infravalorada e incluso ridiculizada (2016: 8 y 23-28); pero además, esa autora ha propuesto que el punto de partida del área de estudio que ella engloba bajo el término “Screened History” debemos buscarlo en contribuciones mucho más tempranas, en su mayoría firmadas por autores ajenos a la historia, como las de Matuszewski en 1898 –que ya catalogaban del cine como un nueva fuente para la historia (Matuszewski, 1995; 1997)–, si bien en aquellas primeras décadas del siglo XX no estaríamos ni mucho menos ante un área de estudio cohesionada (Treacey, 2016: 8 y 13-23). Matuszewski, ya en 1898, mientras defendía la necesidad de crear un repositorio en el que poder archivar imágenes filmadas de interés para la historia hacía la siguiente reflexión:

“(…) the cinematographic print, in which a thousand negatives make up a scene, and which, unrolled between a light source and a white sheet, makes the dead and gone get up and walk, this simple ribbon of imprinted celluloid constitutes not only a historic document, but a piece of

Sin abandonar el ámbito alemán, debemos mencionar el trabajo que se llevó a cabo en Göttingen desde 1949, donde el cine comenzó a considerarse válido como documento histórico bajo la tutela de profesores como W. Hubastsch, P. Ernst Schramm y W. Treue. Ya en 1953 desde el Institut für den Wissenschaftlichen Film se editaron documentos fílmicos de la historia contemporánea de Alemania para que fuesen empleados en la ámbito de la investigación y la didáctica. El avance de la investigación en el contexto de ese instituto llevó a la publicación de una colección de estudios editados por G. Moltmann y K. Reimers bajo el título de *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument* (1970) (Smith, 1976: 1-2).

En cualquier caso, uno de los primeros y más reconocidos investigadores en este campo fue Marc Ferro, coeditor de la revista *Annales*, en la que publicó su primer artículo sobre el tema junto con Annie Kriegel y Alain Besançon: “Histoire et Cinéma: l’expérience de La Grande Guerre” (1965). J. M. Caparrós ha señalado en varias ocasiones que “Marc Ferro es el verdadero pionero de la utilización del arte cinematográfico como fuente auxiliar de la historia y como medio didáctico” (1995b: 8; 1997a: 15; 1998: 11; 2007: 26). Cabría recordar el clima de desaprobación con el que se topó Ferro entre algunos sectores del mundo universitario cuando en la década de los sesenta trató de estudiar el cine como documento histórico (Ferro, 1995: 15)⁶. Con todo, su libro de referencia, *Cinéma et histoire*, vería la luz en 1977. Esta obra recogía gran parte de su producción anterior, con lo que sería reflejo de sus ideas más relevantes sobre la relación entre la historia y el cine. Ferro le atribuyó al cine una doble función histórica; por un lado entendía el cine como un contra-análisis de la historia oficial, lo que le daría valor como documento histórico, mientras que por otro lado reconocía su papel como agente de la historia:

“El cine contribuye a la elaboración de una contra-historia, no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia” (Ferro, 1995:17).

history, a history that has not vanished and needs no genie to resuscitate it” (Matuszewski, 1995: 323).

⁶ Nos parece interesante recordarlo, ya que a pesar de la consolidación de los estudios de historia y cine durante las décadas posteriores, todavía en el nuevo siglo vemos cómo algunos autores han sentido la necesidad de justificar el interés de trabajos en este sentido e igualmente perviven algunas voces críticas, ciertamente aisladas. Habiendo pasado más de medio siglo, creemos que los últimos rescoldos de aquellas llamas que intentaron paralizar la iniciativa de Ferro deberían consumirse en su totalidad.

Igualmente, analizó cómo los diferentes modos de acción del lenguaje cinematográfico no han reflejado la historia de un modo “inocente”, y también planteó la cuestión del cine histórico como reflejo de la sociedad y la ideología bajo la que se produce cada film. Sobre *Alexander Nevski* (1938) y *Andrei Rubliov* (1967), dos ficciones históricas producidas en la URSS que este autor analizó en varias ocasiones, afirmó que “(...) es el presente lo que explica la película, y el contenido histórico es absolutamente imaginario. Es por eso que se ha de reflexionar y fijarse en descubrir de verdad cuál es la ideología del film” (Ferro: 1991, sp).

Esa última idea es la que definirá gran parte del trabajo de Pierre Sorlin, otro de los grandes teóricos sobre el tema, y colega del anterior. Cabría mencionar otros autores coetáneos franceses que abordaron el tema, como A. Goldman, J. Daniel, R. Prédal o M. Oms –que encabezó el equipo del Institut Jean Vigo de Perpiñán⁷–, pero serán los trabajos de Pierre Sorlin los que más relevancia han adquirido (Caparrós, 1998: 13; 2007: 27; De Pablo, 2001a: 13).

Ya en su primer libro de referencia, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain* (1977), trató de “definir las condiciones de un enfoque histórico del material audiovisual” (Sorlin, 1985: 7). En su estado de la cuestión, además de superar y criticar las premisas de Kracauer y de citar a Ferro como pionero en este ámbito, incluyó las aportaciones de sociólogos y semióticos en el campo de la sociología del cine e incidió en una idea importante, la de “renunciar a ‘leer’ lo audiovisual como se leen los textos, y aprender a interrogarlo de otra manera.” (Sorlin, 1985: 247). Ya en dicha obra subrayó la relación entre cierta ideología, el contexto y el país en el que se produce cada film y la imagen histórica mostrada en pantalla. En cualquier caso, su obra que más interés ha suscitado surgió del contacto con el mundo anglosajón a partir de unos cursos que impartió en Oxford: *The Film in History. Restating the Past* (1980). El objetivo parecía claro “(...) to understand how, why and for what purpose the past has been and is still restaged by the cinema” (Sorlin, 1980: xii), pero en las conclusiones reconoció que todo lo que podía hacer era establecer algunas líneas de investigación (*ibidem*: 211), siendo un campo de estudio realmente amplio y escasamente trabajado. Aparte de la necesidad de entender el lenguaje cinematográfico en profundidad para

⁷ Sobre el trabajo de ese centro en el ámbito de la historia y el cine véase Romaguera (1986). Continúa en activo como filmoteca regional desde el año 2006: <http://www.inst-jeanvigo.eu/institut> (consultado el 01/03/2018).

realizar una investigación apropiada, planteó dos ideas que debemos mencionar. En primer lugar, no le parecía relevante analizar una película en cuanto a su veracidad histórica, aunque reconocía el interés de contrastar la información del film con la visión o visiones históricas que se tenía sobre un episodio histórico dado en la época en la que se produjo la película (*ibidem*: 21 y 32). En segundo lugar, una de las ideas sobre las que más incidió Sorlin –que ya adelantábamos unas líneas más arriba– fue que los films ambientados en el pasado reflejan mejor la sociedad que los ha realizado que el referente histórico que pretenden evocar; citando sus propias palabras: “We have noticed that in the films we discussed, history is a mere framework, serving as a basis or a counterpoint for a political thesis. History is no more than a useful device to speak of the present time (...)” (*ibidem*: 208).

A pesar de que en sus investigaciones analizó películas dramáticas como *El nacimiento de una nación* (1914), *Octubre* (1928) o *Roma, ciudad abierta* (1945), comentaba en una entrevista la dificultad de emplear el cine histórico de ficción en el ámbito didáctico para dar lecciones sobre el periodo que tratan de recrear. Por ejemplo, una película clave en nuestra tesis como *Espartaco* (1960), no le parecía útil para dar una lección histórica sobre la República romana (Fijo y Gil-Delgado, 2001), pero al mismo tiempo reconoció el impacto del cine en la formación del conocimiento histórico en la cultura popular:

“El cine, junto con otros medios masivos, estableció los polos del conocimiento histórico frecuente, definió lo que cada uno sabía del pasado. Y le dio una forma llena de imágenes a este conocimiento (...)” (Sorlin, 2005: 35).

Habiendo mencionado el contacto que mantuvo Sorlin con académicos de Oxford, aprovechamos para dar un salto desde el ámbito francés al británico, ya que igualmente desde la década de los años setenta las relaciones entre la historia y el cine comenzaron a ser objeto de estudio en ese país. *The Bird of the Movies* (1975) de D. J. Wenden, la monografía colectiva de Paul Smith, *The Historian and Film* (1976), y *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War* (1979) de Anthony Aldgate son tres ejemplos seminales y paradigmáticos. Pero es necesario resaltar que en esas obras las películas de ficción recibieron escasa importancia, primando el análisis de documentales o noticiarios cinematográficos; lo que ellos llamarían “factual film” en contraposición a “fiction film” (Sorlin, 1980: vii). P. Smith comentaba en su introducción que los encuentros y eventos científicos sobre la utilización del cine en los

estudios históricos anteriores a su publicación “has remained loose and informal”, aunque reconocía que la situación estaba cambiando positivamente (1976: 3).

El tema comenzaba a cobrar interés en el seno de la historia académica, sobre todo desde comienzos de los años ochenta, siendo prueba de ello que el *Journal of Contemporary History* publicó en 1983 y 1984 dos monográficos completos bajo el título de *Historians and Movies: The State of the Art*⁸. Uno de los contribuyentes en esos números afirmaba que dicha publicación venía a demostrar un cambio de actitud frente a posiciones previas de rechazo por parte de ciertos sectores de la historia académica, y de un modo tan optimista como acertado afirmaba que con el tiempo los documentos fílmicos tendrían cada vez mejor acogida en el mundo de la enseñanza y la investigación (Pronay, 1983: 366).

Los británicos continuaron con sus investigaciones poniendo el foco también en el cine de ficción, como demuestra el volumen colectivo editado por Kenneth Short *Feature Films as History* (1981), casi como una respuesta a la comentada crítica de Sorlin. Este último autor veía en la difusión de la televisión uno de los motivos que generaron a partir de los años sesenta el aumento de estudios sobre la relación historia y cine (Sorlin, 1980: 4-6). Igualmente, desde finales de los años 70 y sobre todo durante los años 80 la difusión del videocasete –sobre todo el formato VHS– puede ser considerada como otro de los muchos factores que influyeron en ese aumento de la dinámica investigadora.

Continuando en el ámbito británico, tampoco podemos olvidar la fundación en 1977 de la International Association for Media and History (IAMHIST), que a partir de ese año comenzó a celebrar reuniones bianuales. Desde 1981 publica la revista *Historical Journal of Film, Radio and Television*, estando entre los fundadores el mencionado K. Short, pero también A. Aldagete y P. Smith. Sin embargo, aunque gran parte de los fundadores fuesen británicos, debemos tener presente que la asociación se constituyó con un propósito internacional –el propio Sorlin fue presidente de la asociación– y por ello las conferencias fueron rotando entre ese país, otros de la Europa continental y Estados Unidos.

⁸*Journal of Contemporary History*, vol. 18, nº3 *Historians and Movies: The State of the Art: Part 1* (1983) y vol. 19, nº1 *Historians and Movies: The State of the Art: Part 2* (1984).

Precisamente debemos trasladarnos a los Estados Unidos para hablar sobre una de las escuelas, junto con las comentadas francesa y británica, más influyentes en este ámbito. En el país del cine por excelencia, el punto de partida lo marcó la fundación en 1970 del *The Historian Film Committee* junto con la creación de la revista *Film & History*, de la mano de John O'Connor y Martin Jackson. Este fragmento de la declaración inicial con la que se dio inicio al proyecto recoge bien los objetivos que se planteaban:

“The Historians Film Committee exists to further the use of film sources in teaching and research, to disseminate information about film and film use to historians and other social scientists, to work for an effective system of film preservation so that scholars may have ready access to film archives, and to organize periodic conferences and seminars dealing with film.”⁹

Estos mismos autores editaron la antología *American History/American Film: interpreting the Hollywood Image* (1979), donde también se abordó el tema de cómo el cine histórico –en este caso el cine estadounidense– reflejaba las preocupaciones sociales y políticas de la época en la se produce. De alguna manera, perseguía una de las vías de estudio planteadas por Ferro y Sorlin, pero abordando en su mayoría producciones hollywoodienses. En este caso, no obstante, el análisis de la veracidad histórica de cada producción cobrará cierta importancia.

Cabría mencionar toda una serie de autores estadounidenses como David Culbert, Richard Raack, John Wiseman o Peter C. Rollins, editor de la obra *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context* (1983) y posterior director de la mencionada revista *Film & History* (Caparrós, 2007: 28). Tampoco podemos olvidar a D. Walkowitz (1985), autor que criticaba en los años ochenta el poco interés que los historiadores le habían prestado a la historia visual y opinaba que todos los historiadores deberían estar preparados para tratar las imágenes fílmicas, jugando incluso un rol más activo en el proceso de producción de las mismas.

En cualquier caso, el investigador estadounidense más reconocido en este ámbito será Robert A. Rosenstone, quien desde la década de los 80 comenzó a publicar

⁹ Cit. en <http://www.uwosh.edu/filmandhistory/about/History.php> (consultado el 01/03/2018). En ese mismo enlace se puede consultar mucha más información sobre el comité o la revista. A partir del año 2000 el comité comenzó a celebrar unas conferencias bianuales –que serán anuales a partir de 2013– con el mismo título que la revista: *Film & History Conference*. Planteado como un encuentro de carácter internacional, ha reunido y sigue reuniendo a toda una serie de académicos provenientes de un amplio espectro de disciplinas: <http://www.filmandhistory.org/conference/PastConferences.php> (consultado el 01/03/2018).

propuestas teóricas en este ámbito. Según el balance historiográfico del propio Rosenstone “el cine de intencionalidad histórica no fue objeto de estudio académico hasta la última década del siglo veinte”, considerando todas las investigaciones previas a esa fecha “aportaciones anómalas metidas en rincones marginales al discurso dominante entre los especialistas” (Rosenstone, 2014a: 12). En todo caso, señaló como una fecha reseñable 1988, cuando la revista *American Historical Review* dedicó un número a la historia en el cine, en el que él mismo participó. En ese volumen se recogió el término ‘historiophoty’, definido como “the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse” (White, 1988: 1193). Rosenstone ha afirmado que ese foro abriría la puerta para que en la década posterior otras revistas académicas de historia comenzaran a aceptar trabajos y críticas de películas; una situación que el mismo autor veía normalizada a mediados de los noventa, al reconocer que “los tiempos han cambiado drásticamente” (1997: 14).

Es interesante recordar que sus primeras aportaciones sobre el tema vieron la luz a partir de su trabajo como asesor histórico de la película *Rojos* (1981)¹⁰, basada en la biografía de John Reed que él mismo escribió. Aunque a posteriori confesó haber pecado de ingenuidad en algunos de sus artículos iniciales, por haberse centrado en detalles relacionados con el nivel de veracidad histórica, posteriormente desarrolló postulados más teóricos y profundos sobre la relación entre el cine y la historia. Ya en una reseña de 1990 planteaba una pregunta sugerente: “How can motion pictures revision history?” (Rosenstone, 1990: 823). Lo importante en aquellos primeros años no era tanto la respuesta como el simple hecho de plantear la pregunta, esto es exponer la idea de que la historia mostrada por el cine cuenta “with different rules of representation, analysis, and modes of reading and comprehension that we do not yet fully understand.” (*ibidem*: 837). Partiendo de la crítica posestructuralista sobre la práctica histórica de H. White y F. Ankersmit, elaboró una de sus ideas más interesantes; la de que el pasado podía ser representado a través del cine, incluso a través de ciertas películas dramáticas, y que por tanto ciertos cineastas debían ser considerados historiadores (Rosenstone, 1995a, 1997 y 2014a: *passim*). Ya no se trataba tanto de ver cómo la historia era reflejada en el cine o cómo el contexto actual tenía su eco en esa representación, sino de “estudiar cómo el medio audiovisual, sujeto a las

¹⁰ Rosenstone ha escrito en numerosas ocasiones sobre el modo en que esta producción concreta ha transmitido la historia de John Reed: Rosenstone, 1982; 1997: 67-82; 2007.

reglas dramáticas y de la ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado” (Rosenstone, 1997: 14). En esos términos se expresaba en una de sus obras más relevantes, que recoge gran parte de sus trabajos anteriores: *Visions of the Past: the Challenge of Film to Our Idea of History* (1995). Desde una perspectiva que se ha catalogado como posmoderna, reconoció que la historia no pertenece únicamente a los historiadores y por tanto trata de “entender, desde su misma perspectiva, cómo un realizador puede plasmar el pasado en imágenes” (Rosenstone, 1997: 16). Afirmó igualmente que “es imposible juzgar una película histórica con las normas que rigen un texto, ya que cada medio tiene sus propios y necesarios elementos de representación” (Rosenstone, 1997: 16). También en 1995, trabajó como editor de una obra colectiva en la que se recogen una serie de estudios de películas concretas que él catalogaría como “New History film”. Utilizó ese término para definir un nuevo tipo de cine producido en todo el mundo que como producto histórico sería más relevante que los dramas de época tradicionales o los documentales, “one that seriously deals with the relationship of the past to present” (Rosenstone, 1995a: 3). Dicha obra colectiva vino a confirmar el hecho de que otros autores, en buena medida, compartían sus reflexiones sobre la historia en la pantalla.

Algo más de una década después, con *History on Film/Film on History* (2006), vino a reafirmarse en sus mismos postulados, y continuaba presentándolos igual de renovadores, a pesar de reconocer que autores como Ferro, D. J. Wenden o Natalie Zemon Davis –sobre la que hablaremos más adelante– ya habían reflexionado con anterioridad sobre la posibilidad de que una película en sí misma pudiese aportar algo al discurso histórico (Rosenstone 2014a: 61-76). Como nos recuerda una reseña sobre el libro, pasó por alto alguna aportación proveniente de otras disciplinas ajenas a la historia que ya habían planteado ideas en este sentido¹¹. Puesto que seguía manteniendo que el cine tiene sus propias reglas para abordar el pasado, su objetivo en ese libro fue investigar cuáles podían ser esas reglas, y para ello estableció tres tipos de cine histórico: el drama histórico convencional –*El nacimiento de una nación* (1915), *Nacido el cuatro de Julio* (1989), *La lista de Schindler* (1992), etc.– el cine de historia de oposición o innovador –*Octubre* (1928), *Walker* (1987), etc.– y el documental recopilatorio. No debemos olvidar que este autor nunca pensó que todas las películas

¹¹ Ver Westwell (2007: 580-581), que cita aportaciones del ámbito de los estudios de la televisión y el cine como McArthur 1978 y Grainge 2003.

ambientadas en el pasado fuesen igual de válidas como producto histórico. Distingue los films de época –aquellos cuya ambientación en el pasado sirve únicamente como un mundo lejano y exótico en el que ubicar una historia de amor y de aventuras– de las películas que responden a ciertas cuestiones que se plantearía un historiador (Rosenstone 2014a: 20). A pesar de que otros muchos autores no han compartido sus conclusiones, no se puede negar que Rosenstone ha sido uno de los teóricos más influyentes en este campo¹². Él, por su parte, ha seguido manteniendo sus postulados en trabajos mucho más recientes, al continuar afirmando que “lo que une el papel y la pantalla es el hecho de que ambos implican usar información para pensar en personajes y acontecimientos del pasado y darles un significado; en pocas palabras, ambos son maneras de historiar” (2014b, 27). Aún más recientemente insistía en la imposibilidad de tratar de juzgar un película histórica en los mismos términos que un libro; así, poniendo como ejemplo la reciente película *Selma* (2014) y algunas de las críticas históricas realizadas a la misma, comentaba que lo importante no sería incidir en lo que el film no nos cuenta sobre las marchas por los derechos civiles de 1965, sino “what it shows us and how it makes us feel and reflect upon moments, movements, and people of the past. [...] it takes us into dramatic moments of the past, letting us live and learn from events in much the same way as did the American TV audience at that time” (Rosenstone, 2018: 146-7).

Más allá de la producción de Rosenstone, durante la década de los años noventa y comienzos del siglo XXI vieron la luz toda una serie de obras colectivas o monografías individuales, incluyendo varias de ellas los distintos enfoques que hemos visto hasta el momento. Tenemos ejemplos muy numerosos, desde las monografías colectivas de Tony Barta (1998) y David W. Ellwood (2000) hasta las obras de Robert Brent Toplin (1996a y 2002) –donde planteó que los errores y las distorsiones históricas presentes en las grandes producciones hollywoodienses podían provocar la curiosidad de los espectadores y llevarlos a preguntarse cuestiones significativas sobre el pasado–¹³ y el libro titulado *El siglo XX en pantalla* (2004), de Shlomo Sand que, como otros

¹² “With his continuous contributions to the debate, Rosenstone has been one of the true keepers of the flame”, comentaba Engelen (2007: 556) en otra reseña sobre la obra anteriormente citada.

¹³ Según M. Treacey (2016: 10 y 120-123), durante la década de 1990 el historiador R. B. Toplin fue, junto a Rosenstone, el académico americano más influyente en este ámbito de estudio. Además de sus dos obras principales ya citadas, es autor de otras contribuciones muy variadas sobre historia y cine: Toplin 1982; 1996b; 1996c; 1996d; 1999; 2000; 2004; 2006. Previamente había participado en la producción de la película histórica *A House Divided: Denmark Vesey's Rebellion* (1982).

autores antes que él, evidenció la doble función de las películas como testimonio histórico y como relato histórico, y subrayó la necesidad de que los historiadores estén atentos a los relatos cinematográficos y televisivos sobre el pasado, integrándolos en las discusiones y programas de estudios (Sand, 2004: 486-504)¹⁴. A estos trabajos de historiadores debemos añadir las obras de autores provenientes del mundo de los estudios cinematográficos como *Shadows of the Past. Studies in the Historical Fiction Film* (1994) de Leger Grindon –donde pretendía revelar las aspiraciones políticas del cine histórico de ficción–, *Cinematic Uses of the Past* (1996) de Marcia Landy¹⁵, *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event* (1996) editado por Vivian Sobchack o el libro de Robert Burgoyne *Film Nation: Hollywood Looks at U. S. History* (1997)¹⁶, que vendrían a demostrar que el área de estudio de la historia y el cine no ha sido únicamente feudo de los historiadores¹⁷.

En cualquier caso, entre otros muchos autores debemos detenernos brevemente en la mundialmente reconocida especialista en historia moderna Natalie Zemon Davis, cuyos primeros trabajos sobre el tema fueron publicados en la década de los ochenta tras haber participado como asesora histórica de la película *El regreso de Martin Guerre* (1982), aunque su obra más relevante se publicó en el año 2000 bajo el título de *Slaves on Scree: Film and Historical Vision*. Mediante el análisis del tema de la esclavitud en cinco películas, incluida *Espartaco* (1960), demostró cómo el cine “puede expresar el conocimiento histórico que una determinada época y sociedad tiene de sucesos más o menos lejanos y cómo las reglas formales de la narración fílmica utilizan y sedimentan las obras de los historiadores” (Sanfilippo, 2014: 43). Algunas propuestas de Davis no se alejaban demasiado de las ideas de Rosenstone, al afirmar que “with patience, imagination, and experimentation, historical narration through film could become both more dramatic and more faithful to the sources from the past” (Zemon Davis, 2000: xi)

¹⁴ Sobre las responsabilidades de los cineastas frente a la de los historiadores, Sand afirmó lo siguiente: “el cineasta, al igual que el novelista, puede producir una obra maestra tomándose ciertas libertades en la representación de la realidad porque no se le juzgará, como al historiador, por la verdad de cada sentencia formulada” (cit. en González-Andreu, 2010: 63).

¹⁵ Esta misma autora editó posteriormente una monografía colectiva que recoge trabajos desde muy diversos enfoques y temas sobre la historia y la memoria en los medios audiovisuales, donde participaron, entre otros muchos, Sorlin y Rosenstone (Landy, 2001).

¹⁶ En el 2010 se publicó una nueva edición actualizada que es la que nosotros hemos consultado.

¹⁷ Hemos citado solo algunos de los más relevantes, aunque se pueden consultar más títulos en Rosenstone 2014a: 278-282 y Treacey (2016: 109-156). Además de las obras mencionadas, un ejemplo significativo del carácter global e interdisciplinar que este ámbito ha alcanzado a comienzos del nuevo siglo ha sido la aparición de la revista online *Screening the Past*, creada en 2004 por la investigadora australiana Ina Bertrand: <http://www.screeningthepast.com/> (consultado el 01/03/2018).

y que algunos largometrajes “can make cogent observations on historical events, relations, and processes” (*ibidem*: 5). En todo caso, el propio Rosenstone acusaba a Zemon Davis de no ser totalmente clara y rotunda en estas afirmaciones, y de conceder al cine un papel secundario en la narración del pasado (Rosenstone 2014a: 66-68). Pero quizá debamos entender las ideas de la autora canadiense como un enfoque más cauto y ponderado que el planteado por Rosenstone y, a pesar de todo, uno que admite que mientras tengamos en cuenta las diferencias entre el cine y la prosa profesional, “we can take film seriously as a source of valuable and even innovative historical vision” (Zemon Davis, 2000: 15).

Igualmente, durante el nuevo siglo otros autores se han acercado a las ideas de Rosenstone, tanto desde el ámbito de los estudios de cine (Guynn 2006) como desde el ámbito de la historia, donde Marnie Hughes-Warrington trató incluso de ir más allá afirmando que “films are not a form of history but are history”, así “what makes a film historical, I believe, is its location in a time-bound network of discussions –more or less explicit– on what history is and what it is for” (2007: 12 y 191). Esta última autora hacía referencia a la desbordante cantidad de material que se ha publicado sobre el tema, afirmando que “publications on historical films now number over a thousand and are beginning to reflect global interest in and uses of the medium” (Hughes-Warrington, 2007: 6). Entre los motivos que provocaron ese auge cabría resaltar el acceso a las producciones audiovisuales o la consolidación de este tipo de estudios en los ámbitos académicos¹⁸.

En los últimos años las monografías de referencia sobre el tema, en buena medida colectivas, se han dedicado a recoger gran parte de los debates y enfoques ya comentados, como sería el caso de *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film* (Francaviglia & Rodnitzky, 2007), *The History on Film Reader* (Hughes-Warrington, 2009), y el más reciente *Companion to the Historical Film* (Rosenstone y Parvulescu, 2013). Más que en ideas o planteamientos teóricos totalmente renovadores,

¹⁸ Como es bien sabido, desde finales del siglo XX, con la aparición del DVD y posteriormente durante la primera década del siglo XXI con la difusión y democratización de la información que ha supuesto la conexión a Internet, se ha facilitado la accesibilidad al material audiovisual con propósitos investigadores, y por tanto, la producción académica ha aumentado exponencialmente durante este periodo. Por otro lado, a esa proliferación de publicaciones ha contribuido el hecho de que los estudios sobre historia y cine se hayan ido convirtiendo en un área atrayente y respetada en la comunidad de la historia académica; aunque, como se ha mencionado, el debate también se ha visto enriquecido mediante las contribuciones procedentes de otros ámbitos.

el interés de estas obras se basa en el análisis, en algunos casos, de producciones cinematográficas y televisivas más recientes, en su interdisciplinaridad y en el hecho de aunar trabajos de autores de diversos países¹⁹. Por su parte, J. Stubbs, en su *Historical Film: A Critical Introduction* (2013), ha sintetizado algunos de los debates académicos actuales sobre el tema, centrándose en el cine histórico hollywoodiense y partiendo de la discutida cuestión de si podemos considerar el cine histórico como un género en sí mismo. Argumenta que “the historical film genre needs to be understood not as a set of shared textual characteristics but rather as a discursive practice centered on an unavoidably diverse body of films” y por ello trata de abordar los modos en los que ciertas películas han sido promocionadas, interpretadas y discutidas en cuanto a su relación con la historia (Stubbs, 2013: 3-4).

En todo caso, estos últimos años también han sido testigo de la publicación de algunas obras que sí han presentado novedades respecto al estado de la cuestión. Por ejemplo, *Sensing the Past: Hollywood Stars and Historical Visions* (2013) escrito por el historiador J. Cullen, se ha planteado la sugerente, aunque ciertamente atrevida, cuestión de hasta qué punto se podría hablar de ciertos actores como historiadores²⁰. Su objetivo ha sido estudiar la trayectoria de cinematográfica de varios actores y actrices – Clint Eastwood, Daniel Day-Lewis, Meryl Streep, Denzel Washington, Tom Hanks y Jodie Foster– para ver cómo sus interpretaciones en películas de ambientación histórica han podido ser clave en la conformación de concepciones populares y/o paradigmas relacionados con la historia de los Estados Unidos. Cullen considera que la historia “is not only a matter of thought but also a matter of feeling –or, perhaps more accurately, a complex interplay between the two” (Cullen, 2013: 2014). Es este sentido, el trabajo de

¹⁹ Sobre este volumen colectivo, uno de los editores comentaba lo siguiente: “Este libro consta de unos veinticinco ensayos originales escritos por expertos de cinco continentes. Nuestro objetivo inicial con este volumen era reflejar la amplitud, la extensión, la profundidad y la salud de este (sub)campo. Sin embargo, en cuanto empezamos a trabajar en este proyecto vimos claramente que incluso con un volumen tan extenso sería difícil cubrir un campo que se ha ampliado y diversificado tanto. [...] De los especialistas que contribuyeron para la creación de este volumen, solo un tercio son historiadores; los demás vienen de otras áreas de conocimiento. Esto refleja la situación actual del cine y la historia como campo de estudio – personas de una gran variedad de disciplinas estudian la película histórica (...) (Rosenstone, 2014b: 20).

²⁰ Aunque parte de unos postulados posmodernos sobre la disciplina histórica –que considera un arte más que una ciencia (Cullen, 2013:215)– planteados previamente por autores como White o Rosenstone, el mismo Cullen reconoce que su trabajo se alejaría del de los anteriores al estar basado más en discursos históricos que en cinematográficos, así como por estar mucho más centrado en el cine *mainstream* hollywoodiense. Asimismo, el hecho de focalizar el estudio en lo actores y sus trayectorias también lo alejaría del ámbito de estudio de los autores anteriores (Cullen, 2013: 4, nota 2).

los actores se acercaría más que el de los historiadores al objetivo de capturar lo que la gente ordinaria piensa y siente sobre el pasado (*ibidem*: 11)²¹.

Otro ejemplo novedoso sería la obra de B. Ramirez, *Inside the Historical Film* (2014), que en su doble función de historiador y guionista plantea un estudio basado en la práctica –al contrario que la mayoría de las obras sobre el tema que como él mismo comenta en el prefacio han tenido eminentemente un enfoque teórico–. Además de unas reflexiones generales sobre la historia a través del cine basadas en su experiencia, incluye un estudio de caso sobre historia transnacional y las conversaciones mantenidas con cinco directores de cine sobre sus películas históricas²².

Por último, para finalizar este recorrido por las obra del ámbito anglosajón, aunque en este caso la autora sea una australiana²³, debemos detenernos en el reciente libro de Mia E. Treacey *Reframing the Past: History, Film and Television* (2016) que K. Nelson catalogaba como “an essential intervention in history’s critical engagement with the past on film (...)” (2017: 77). La aportación principal de esta historiadora ha sido ofrecer el mayor y más exhaustivo estado de la cuestión sobre el área de estudio que estamos comentando aquí. Por ello, debemos considerarla como una obra indispensable y totalmente necesaria para cualquier investigador que pretenda introducirse en el ámbito de la Historia y el cine, o empleando el término acuñado por Treacey la ‘Historia proyectada’ –‘Screened History’²⁴–. Su principal limitación es que se centra exclusivamente en la producción académica escrita en inglés y aquella que ha sido traducida a ese idioma, como ella misma reconoce (Treacey, 2016: xv y 158). En todo

²¹ Una reseña sobre este libro, aunque mencionaba las ventajas derivadas de un análisis interdisciplinar que aúne los estudios históricos y los llamados “star studies”, no ha dudado en señalar algunos de los puntos débiles de la obra. Según A. Virginás, “(...) the general template applied in sketching the star trajectories as historically situated narratives is a somewhat simplifying, generalising algorithm. (...) we find little basis for its theoretical underpinnings.” (Virginás, 2015: 130).

²² Como nos recuerda el propio autor en el prefacio, el germen de esa obra debemos buscarlo en un artículo que el mismo autor escribió quince años antes en *The Journal of American History*: Ramirez, 1999.

²³ Como nos recuerda la misma autora, el ámbito de Historia y cine en Australia ha sido trabajado con asiduidad pero no desde el ámbito de la Historia –a excepción de los citados Tony Barta (1998) y Marnie Hughes-Warrington (2007 y 2009)–, sino desde el ámbito de los estudios de cine (Treacey, 2016: 47-48). En este sentido, cabría mencionar el trabajo de la *Film and History Association of Australia and New Zealand* (FHAANZ) que desde 1982 ha celebrado más de una decena de reuniones sobre este tema (*ibidem*: 82).

²⁴ La propuesta de ese nuevo término, al englobar cualquier tipo de historia proyectada independientemente del formato, implica además una reflexión interesante sobre la relevancia de la propia disciplina histórica en el futuro: “Screened History challenges History to (...) learn the appropriate discourses and their disciplines, and engage with film and television - and whatever other screen artefacts are to come - as a way of ensuring the relevance of History into the future.” (Treacey, 2016: 159)

caso, no podemos estar más de acuerdo con la propuesta de recontextualizar el ámbito de estudio desde un punto de vista lo más interdisciplinar posible, algo que muchas veces los historiadores han olvidado:

“Historians also need to connect with what has been written by film historians and television historians. There is something very important to be learnt from other disciplines such as Film Studies and Television Studies, but even that is still only part of the picture. Historians must begin reconnecting with their own earlier engagement with film and television, because only then can they move on to the really exciting challenges. Crossing disciplinary divides and exploring historical insights offered through a truly interdisciplinary approach to film and television.” (Treacey, 2016: xvii-xviii)

A tenor del interés global que ha producido el estudio de la historia a través del cine, cabría añadir que aparte de los comentados –Alemania, Francia, Reino Unido, EE.UU. y Australia– han existido otros países donde también se le ha dedicado especial atención al estudio de la relación entre el cine y la historia. Italia y, sobre todo, España son dos buenos ejemplos –cuya producción académica sobre el tema es obviada completamente en la última obra comentada–.

En el caso de Italia, que imperativamente debemos mencionar por haber sido uno de los mayores productores de cine ambientado en la Antigüedad, también se han desarrollado toda una serie de trabajos sobre historia y cine. Aunque no podemos detenernos demasiado, por no ser una de las “escuelas mayores” al menos desde el punto de vista cuantitativo, cualitativamente se han desarrollado investigaciones muy interesantes²⁵. Entre otras aportaciones querríamos mencionar la monografía de P. Ortoleva titulada *Cinema e storia: scene dal passato* (1991) o la obra editada por G. M. Gori, *La storia del cinema: ricostruzione del passato, interpretazione del presente* (1994). Asimismo, desde 2012 se viene publicando anualmente la revista *Cinema e Storia: Rivista di studi interdisciplinari*. Los objetivos que persigue esa publicación están bien recogidos en el siguiente fragmento extraído de la página web de la revista:

“(…) le due discipline menzionate nel titolo di questo progetto editoriale [Cine e Storia] si profilano come aree di riferimento di una pluralità di saperi, approcci e metodologie tutti da indagare in relazione a una molteplicità di fini: per esaminare le diverse modalità di “testualizzazione” della realtà storica messe in atto dal cinema; per esplorare e interpretare i meccanismi produttivi, le forme e il linguaggio del film con riferimento alle dinamiche storico-culturali e all’elaborazione dell’identità di un’epoca; per verificare come i film siano “agenti di storia”; per studiare le opere audiovisive quali testi capaci, in un orizzonte mediale sempre più

²⁵ Para un sucinto balance historiográfico sobre el tema en cuestión en el ámbito italiano véase Sanfilippo, 2014: 45-46.

plurale e proteiforme, di restituire la complessità di una stagione storica in confronto dialettico con le tradizionali fonti scritte.”²⁶

Reconocen además que este ámbito de estudios “si colloca su un terreno di confine, forse una ‘terra di nessuno’ in buona parte da esplorare”, por lo que se trata de un tema casi virgen en Italia. Por tanto, las nueve ediciones que lleva la revista, que se han publicado en formato monográfico²⁷, han supuesto un avance considerable sobre el tema en el contexto académico de ese país.

Pasando al ámbito español, debemos tener en cuenta que las corrientes internacionales en torno a la relación entre cine e historia se fueron introduciendo con cierto retardo respecto a otros países, “en parte siguiendo el retraso tradicional de la historiografía española y en parte por la resistencia de ciertos ámbitos académicos a admitir la inclusión del cine en la historia general” (De Pablo, 2001a: 14). En todo caso, cabe citar algunos investigadores que han abordado este tema desde los años setenta y ochenta²⁸.

El pionero fue Ángel Luis Hueso Montón, quien en 1974 defendió una tesis titulada *El cine, fuente histórica del siglo XX*. Pocos años después definiría el cine histórico como un género cinematográfico (Hueso, 1976) y en las siguientes décadas publicaría dos obras relacionadas con su tesis doctoral (Hueso 1983 y 1998), donde se planteaba una cuestión cargada de complejidad: ¿puede el cine contribuir a un mejor conocimiento del siglo XX?²⁹

Contamos con algunas obras de recopilación bastante tempranas como la de Barco (1976) sobre la que se ha dicho “que no aguanta una crítica rigurosa” (Caparrós, 1997b) o la de Romaguera y Riambau que, admitiendo la escasa atención que el ámbito español había dedicado al tema, se propuso reunir “las primeras bases de lo que nosotros creemos que puede ser un modelo plural de aproximación entre el Cine y la Historia” (1983: 8).

²⁶ Cit. en <http://www.cinemaestoria.it/presentazione> (consultado el 01/03/2018).

²⁷ Los índices se pueden consultar en el siguiente enlace: <http://www.cinemaestoria.it/tag/indice> (consultado el 01/03/2018).

²⁸ Para un recorrido historiográfico relativamente detallado sobre este tema en España hasta finales del siglo pasado ver Caparrós (1997).

²⁹ Igualmente es autor de varios artículos sobre el tema (Hueso, 1999), así como coeditor de una monografía recopilatorio reciente (Hueso y Camarero, 2014).

Igualmente, debemos citar a reconocidos investigadores como José Enrique Monterde (1986; 1999; 2001), Julio Montero (Paz y Montero, 1995; Montero y Rodríguez, 2005; Montero, 2011; 2015), Gloria Camarero³⁰ y Santiago de Pablo, editor este último de una serie de obras sobre sucesos históricos contemporáneos a través del cine (2000, 2001b, 2007)³¹. Este autor comentaba sobre el estudio de la lectura fílmica de la historia que:

“ha de comparar el discurso historiográfico de cada película o de grupos de películas sobre el mismo tema con el estado actual de nuestro conocimiento histórico, según las investigaciones de los especialistas, tratando de descubrir si esa película se relaciona mejor o peor con el conocimiento histórico, pero sin pretender pedir a una película –especialmente si es de ficción– lo mismo que a un libro académico”. (De Pablo, 2001a: 24).

En una entrevista concedida algunos años después, añadía que aunque todos los periodos históricos pueden ser analizados a través del cine, “en realidad, todo el cine es contemporáneo y por ello, todo análisis de las relaciones entre Historia y Cine –aunque estemos hablando de películas “de romanos”– nos lleva a la contemporaneidad, al momento en que se filman esas películas” (cit. en Valero 2008).

Ambos enfoques –el de la comparativa del discurso historiográfico de una película con el estado actual del conocimiento histórico sobre el tema y el análisis del contexto en el que se ha rodado cada film– se han desarrollado por ejemplo en la monografía colectiva editada por J. Uróz (1999) bajo el título *Historia y Cine*. Sin abandonar completamente estos enfoques, otros autores españoles, siguiendo al francés Ferro, han optado por analizar las relaciones historia y cine en cuanto a la doble función del Celuloide como agente de la historia y como fuente de la misma (entre otros Sánchez-Biosca, 2006).

Seguidor de Ferro en varios planteamientos teóricos ha sido también José María Caparrós Lera, una mención más que obligada por sus numerosas contribuciones en este ámbito. En primer lugar, fue el fundador en 1983 del Centre d’Investigacions Film-

³⁰ Aunque su trabajo ha estado más centrado en el estudio de la representación de las artes plásticas en el cine, cuenta con algunas aportaciones sobre historia y cine (Huguet y Camarero, 2000; Camarero 2009; Hueso y Camarero, 2014) y, además, es la directora de un reconocido evento académico sobre nuestro tema, el *Congreso Internacional de Historia y Cine*, que lleva celebrándose bianualmente desde el año 2007. La última edición que tuvo lugar en julio de 2018 en la Universidad de Barcelona, tuvo como tema central las imágenes fílmicas de Mayo del 68. Por su parte, la UCM, ha venido celebrando desde 1995 las *Jornadas Internacionales de Historia y Cine*, que cuentan ya su decimoprimer edición: <http://webs.ucm.es/info/histycin/index.html> (consultado el 01/03/19)

³¹ Se trata de una serie de libros sobre la historia contemporánea a través del cine, editada por la UPV/EHU, que cuenta con otros volúmenes dirigidos por otros autores como Romero (2002), Ruzafa (2004), Tapíz (2008) y Rubio (2011).

Història³². Además de su libros de referencia (Caparrós Lera 1997a y 1998), se debe tener en cuenta su inestimable labor como editor de la revista *Film-Historia*³³, creada en 1991, desde donde impulsó una escuela de historia contextual del cine –o *cinematic contextual history* como se conoce en el ámbito anglosajón– mediante la que pretendía analizar no solo ciertas películas históricas y cómo éstas reflejan ciertos hechos del pasado sino también todo el contexto que rodea su producción y recepción (Caparrós 1995b). Tomás Valero³⁴ comentaba respecto al análisis histórico contextual de una película que “tiene por objeto descifrar los enigmas que esta contiene, además de presentarla como una nueva perspectiva historiográfica, en orden a su interpretación del hecho tratado” (cit. en González Andreu, 2010: 62). Añadía además que deberían ser los historiadores los encargados de decodificar el film y poner de manifiesto el grado de manipulación inherente (*ibidem*: 63).

Caparrós también propuso una tipología del cine histórico que debemos mencionar. Dividió en tres categorías las películas dramáticas o de ficción: los filmes de reconstrucción histórica –aquellos que sin una voluntad directa de ‘hacer historia’ con el tiempo se han ido convirtiendo en testimonios importantes de la Historia–, los filmes de ficción histórica –aquellos que recrean cierto episodio histórico o se basan en ciertos personajes históricos, pero en los que la veracidad histórica no siempre está presente– y los filmes de reconstitución histórica –aquellos con una voluntad directa de ‘hacer historia’, que evocan un hecho histórico reconstituyéndolo con cierto rigor pero dentro de la visión subjetiva de los creadores y que suponen un trabajo artístico-creativo cercana a un ejercicio historiográfico (Caparrós 1998a: 35-42).

Precisamente en ese segundo grupo de la catalogación de Caparrós, el de las películas de ficción histórica, es donde se enmarcan las producciones ambientadas en la antigua Roma, que van a ser nuestro ámbito de estudio particular. Un tipo de películas que ese mismo autor describió con las siguientes palabras:

“Estas películas (...) son dignas representantes del film-espectáculo y utilizan el pasado histórico únicamente como marco referencial, sin realizar habitualmente análisis alguno –léase el

³² Sobre el desarrollo de este importante centro, que siguió los modelos de los ya mencionada International Association for Media and History o el Instituto Jean Vigo, ver Caparrós (2009: 15-24).

³³ Todos los números de la revista están digitalizados y se pueden consultar online en el siguiente enlace: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/issue/archive> (consultado el 01/03/19).

³⁴ Ese autor, además de haber escrito algunas obras sobre el tema (Valero, 2010; Vaccaro y Valero, 2011), es el creador del sitio web *CineHistoria*, donde ha recogido una numerosa cantidad de recursos y materiales: <https://www.cinehistoria.com> (consultado el 01/03/2018).

llamado “cine de romanos”, *made in* Hollywood o coproducido en Europa–” (Caparrós, 2007: 33)³⁵.

Dicho así, puede parecer que las posibilidades de análisis que ofrece el cine ambientado en la Antigüedad son pocas –aunque por supuesto no creemos que sea así–, y en buena medida la mayoría de los autores citados hasta el momento se han centrado en otro tipo de películas³⁶, bien sean aquellas ambientadas en época contemporánea o bien ciertas producciones que en palabras de Rosenstone son otra forma de hacer historia, en contraposición a las ‘películas de época’:

“Los primeros dramas cinematográficos ‘históricos’ no tenían la menor intención de ser investigaciones serias sobre el significado de determinados acontecimientos del pasado. (...) En vez de intentar comprender o explicar los hechos, los movimientos o personas, solían ser novelas sentimentales, ‘películas de época’. Hacían un mal uso del pasado, como mero escenario de fábulas de amor y aventura. Este tipo de cine ‘histórico’ no solo se ha dado en, prácticamente, todos los cines nacionales, sino que se ha convertido en una tradición, o un género que se prolonga hasta hoy en *Titanic* o *Gladiator*.” (Rosenstone, 2014a, 48-49)

Dada esa relativa falta de interés que estos autores han mostrado a la hora de investigar las películas ambientadas en la Antigüedad, creemos conveniente continuar nuestro estado de la cuestión por otra vía; la de los estudios de recepción clásica, para pasar posteriormente a realizar un balance historiográfico sobre toda una serie de

³⁵ En todo caso, reconoce que “por su ambientación, escenarios y vestuario, etc., puede tener cierto interés didáctico” (*ibidem*), por ejemplo distintas versiones de *Los últimos días de Pompeya* (1949 y 1958) para mostrar el Mundo Antiguo a los alumnos de bachillerato (Caparrós, 2011: 10).

³⁶ Bien es cierto que la mayoría de los historiadores citados son contemporaneistas, lo que evidentemente ha condicionado su selección de fuentes cinematográficas. Por ejemplo, M. Ferro no dedicó más de seis páginas a los films ambientados en el mundo antiguo en una obra de carácter general y un tanto divulgativo sobre la historia y el cine (Ferro, 2008, 18-23). Otro ejemplo significativo sería el de la citada revista *Film-Historia* que a lo largo de sus más de veinticinco años de historia ha dedicado escasos artículos al mundo antiguo, como reconocía R. de España (2009b: 26), uno de sus editores. Precisamente este autor, doctor en Historia Contemporánea, ha dedicado tres monografías al cine sobre la Antigüedad (De España, 1998; 2009a; 2017), sobre las que volveremos más adelante. También en el ámbito nacional contamos con un artículo pionero de Hueso (1988) sobre el mundo clásico en el cine histórico o la ya citada monografía colectiva editada por Uroz (1999) que entre las dieciséis contribuciones con las que cuenta seis están dedicadas a films ambientados en la Antigüedad, firmados además por reconocidos historiadores del mundo antiguo como J. M. Roldán (1999), J. Alvar (1999), G. Fatás (1999), L. A. García Moreno (1999), R. Teja (1999) y, el que será uno de los investigadores más destacados del ámbito nacional en cuanto al estudio de la Antigüedad a través del cine, A. Prieto (1999). Más recientemente, algunas obras de carácter más divulgativo han incluido algunos aspectos de la Antigüedad en el cine, como por ejemplo Pinuaga & Van der Vaart (2010: 15-51) y Robles Ávila (2012: 55-100), o breves análisis de películas ambientadas en la antigüedad como Francesc *et al.* (2011: 13-31). En el ámbito internacional algunos de ejemplos de historiadores ajenos al ámbito de la Antigüedad o expertos en cine y estudios culturales que han abordado este tema serían J. Richards (2008), en cuya monografía aborda exclusivamente al tratamiento hollywoodiense de la Antigüedad, McAlister (2005), que dedica un capítulo a la épica bíblica, Russell (2007), con un capítulo sobre *Gladiator*, Burgoyne (2008), que dedica un capítulo a *Espartaco* y *Gladiator*, Elliott (2014), en cuya monografía colectiva aborda el tema del retorno del cine épico o Diak (2018) que recoge trabajos sobre producciones cinematográficas y televisivas ambientadas en la Antigüedad a partir de la década de 1990. Sobre algunas de estas obras también volveremos más adelante.

autores –en su mayoría filólogos clásicos o historiadores de la Antigüedad– que sí han encontrado todo un campo de estudio en el análisis de las películas ambientadas en el Mundo Antiguo.

En cualquier caso, todo el recorrido historiográfico que hemos comentado en este primer punto de nuestro estado de la cuestión ha servido para dejar algo claro: la pertinencia de un estudio más que pretenda analizar la representación de cierto aspecto histórico a través del cine. De hecho, las aproximaciones más recientes se han negado a creer que el tema esté agotado, y han abogado por la necesidad de seguir reflexionando (Bolufer, 2015: 10). En definitiva, como ha afirmado uno de los autores con el que encabezábamos este apartado:

“Historia y cine (...) viven hoy un verdadero *Love Story* (...). Así lo demuestra la asombrosa proliferación de títulos que otorga el protagonismo a este binomio amoroso.” (Martínez Gil, 2013: 352).

1.2. CLASSICAL RECEPTION STUDIES

“(...) we regard reception studies not as a detachable postscript to Classics but, rather, as a deep exploration –and, when needed, close interrogation– of our whole discipline’s *raison d’être*.” (Butler, 2016: 16).

En el ámbito de las Ciencias de la Antigüedad existe una rama de estudio centrada en analizar cómo y por qué se ha recurrido en una época post-clásica a ciertos elementos, sucesos, personajes, ideas y representaciones artísticas procedentes del mundo antiguo. En las últimas décadas, las investigaciones en este sentido se han englobado bajo el término *Classical Reception Studies*. Los fundamentos teóricos y metodológicos de este ámbito académico conforman un marco teórico apropiado con el que enfocar la presente investigación.

En 1993, Charles Martindale publicó *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, una obra que el mismo autor, varios años después, catalogaba como “a manifesto for the adoption of reception theory within the discipline

of classics” (Martindale 2006: 1). Esa teoría proveniente del ámbito de los estudios literarios, también conocida como “estética de la recepción”, había sido formulada a finales de la década de 1960 por de la denominada Escuela de Constanza, entre cuyos miembros cabría destacar a los profesores Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Uno de los aspectos clave de la “estética de la recepción”, según los postulados propuestos por dichos autores, es el concepto denominado “horizonte de expectativas”, que hace referencia al bagaje propio de cada lector a la hora de interpretar un texto dado.

Para entender mejor el hito historiográfico que supuso la publicación de esa obra, debemos detenernos brevemente en el desarrollo previo de la Tradición clásica, disciplina que desde su creación a finales del siglo XIX había utilizado un método de estudio predominantemente positivista (García Jurado, 2016: 197)³⁷. El término “tradición” quedó estrechamente ligado a este campo de estudio tras la publicación en 1949 de la famosa obra *The Classical Tradition*, firmada por el latinista Gilbert Highet. Ese trabajo, junto a otras obras de referencia como Curtius (1948) y Bolgar (1954), consolidaron un modelo para ese ámbito de estudio en el que primarían términos como “influencia”, “legado” o “herencia”, remarcando el carácter unidireccional de transmisión de la Cultura Clásica a lo largo de toda la historia occidental posterior –principalmente a través de la literatura–.

Precisamente, el término “recepción” fue adoptado como contrapunto del concepto mismo de tradición, así como de todos esos términos señalados. Pero se hace evidente que esta nueva denominación, frente a la de tradición clásica, no ha supuesto un cambio meramente nominal, sino que ha traído consigo un replanteamiento de ciertos paradigmas previos. Martindale planteó el hecho de que los textos clásicos no pueden entenderse como obras cerradas con un significado concreto transmitido y heredado desde la Antigüedad hasta una época postclásica determinada. Como señalaba el pionero clasicista de Bristol,

³⁷ Sobre la historia de la Tradición clásica como disciplina véase García Jurado 2015b y, sobre todo, 2016: 109-194. Como nos recuerda ese autor, “todavía no existe como tal una historia detallada de la disciplina” (2015a:74), hueco que en buena medida viene a cubrirse con la periodización que él propone. También queremos resaltar aquí el hecho, comentado por ese mismo autor, de que al igual que con los trabajos sobre Historia y el Cine –salvando las distancias–, también en el ámbito de la filología clásica existen voces que consideran los estudios de tradición clásica como marginales e incluso prescindibles, unos prejuicios, ligados a una idea de “filología pura”, que no parecen haber desaparecido aún en su totalidad (García Jurado, 2016: 197).

“our current interpretations of ancient texts, whether or not we are aware of it, are, in complex ways, constructed by the chain of receptions through which their continued readability has been effected. As a result we cannot get back to any originary meaning wholly free of subsequent accretions” (Martindale, 1993: 7).

Más recientemente, Martindale (2006: 11; 2007: 298) también ha subrayado el papel activo de los receptores, lo que ha supuesto trasladar el foco de atención de la obra clásica al autor moderno, subrayando la influencia de toda esa “cadena de recepciones” que condiciona el acercamiento del autor moderno y su nueva relectura. Se crea así un diálogo bidireccional entre pasado y presente. Por tanto, la “influencia” ya no sería tanto unidireccional como una relación de doble sentido en la medida en que confiere al receptor la posibilidad de producir un nuevo significado sobre aquello que recibe (García Jurado, 2015a: 15; 2016: 206).

Bien es cierto que los nuevos enfoques y paradigmas han trascendido y, en ciertos casos, rebatido algunas de las propuestas de Martindale, produciendo un intenso y fructífero debate que nos sumerge en la difusión y el crecimiento de la disciplina. En los últimos años, la recepción clásica se ha convertido en una de las áreas de investigación con mayor crecimiento dentro del campo de los Estudios Clásicos y la Historia Antigua. F. García Jurado describe el cambio de perspectiva desde la ‘tradición’ a la ‘recepción’ como uno de los “hitos metodológicos más influyentes para la tradición clásica a finales del siglo XX y comienzos del XXI” (2016: 198). Sin embargo, aunque surgió en el ámbito de los estudios de tradición clásica, como nos recuerda el mismo autor, “la recepción parece haberse constituido, sobre todo dentro del ámbito anglosajón, en un estudio complementario, aunque diferente (incluso rival), al de la tradición clásica” (García Jurado, 2016: 207)³⁸. En efecto, junto a diversas monografías colectivas recientes sobre tradición clásica que han incluido aspectos relativos a la recepción³⁹, encontramos desde principios del presente siglo –momento a partir del cual podemos hablar de los *Classical Reception Studies* como un campo de estudio institucionalizado (De Pourcq, 2012: 220)– toda una serie de iniciativas académicas centradas exclusivamente en el ámbito de la recepción. Por un lado,

³⁸ No ocurriría lo mismo en el ámbito español donde varios manuales han utilizado ambos términos de manera indistinta. En este sentido, son reveladoras del panorama nacional las palabras de A. M. Martín Rodríguez cuando afirma que “tradición clásica, pervivencia clásica y su recepción no son tres fenómenos distintos, sino tres caras diferentes de un mismo proceso, según pongamos el foco en el sujeto transmisor, en el objeto transmitido o en el receptor que recibe, asimila y se convierte usualmente en nuevo transmisor, reelaborando en mayor o menor medida lo recibido” (2017: 533).

³⁹ Entre otras véase Kallendorf (2007), Brockliss *et al.* (2012) y Silk, Gildenhard & Barrow (2014).

revisando y completando los planteamientos teóricos sobre recepción, han visto la luz monografías específicas como la de Lorna Hardwick (2003) y otras colectivas como Martindale & Thomas (2006), el *Companion to Classical Receptions* editado por la citada Hardwick y Stray (2008) o Butler (2016)⁴⁰. También han surgido varios proyectos en red o derivados de universidades concretas, entre los que cabría destacar el *Classical Reception Studies Network* creado en 2004 de la mano del Arts and Humanities Research Council del Reino Unido⁴¹. Por último cabría citar el lanzamiento en 2009 de la primera revista académica decidada en exclusiva a publicar artículos sobre el fenómeno de la recepción clásica: *Classical Receptions Journal*. Tal y como recoge en su página web la revista busca explorar “the relationships between transmission, interpretation, translation, transplantation, rewriting, redesigning and rethinking of Greek and Roman material in other contexts and cultures”. Por tanto, el objeto de estudio ya no es solo la recepción literaria como todo el “material griego y romano”. Ello implica que la investigación se expande del ámbito literario a un amplio abanico de manifestaciones culturales que incluyen cualquier tipo de texto oral, escrito o visual, la historiografía o incluso conceptos o ideas provenientes de la Antigüedad (Hardwick, 2009: 2).

Tanto el título de la revista como el del citado *Companion*, ambos editados por Lorna Hardwick, incluyen un matiz significativo, ya que hablan de “receptions” en

⁴⁰ Junto a estos trabajos de referencia, en esta última década las monografías específicas y colectivas sobre recepción clásica han proliferado de un modo ciertamente significativo a raíz del lanzamiento por parte de ciertas editoriales prestigiosas de series exclusivamente dedicadas a este tema, como por ejemplos la serie *Classical Presences* de Oxford University Press, los *Wiley Blackwell Handbooks to Classical Reception*, la serie *Metaforms: Studies in the Reception of Classical Antiquity* de la editorial Brill o los *Bloomsbury Studies in Classical Reception*. En el ámbito francés cabe destacar la reciente monografía colectiva *ANTIQUIPOP. La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine* (2018).

⁴¹ Dicho proyecto define el ámbito de estudio de la siguiente manera: “Classical reception studies is the inquiry into how and why the texts, ideas, images and material cultures of Ancient Greece and Rome have been received, adapted, refigured, used and abused in different historical and cultural contexts (<https://classicalreception.org/> [consultado el 01/03/18]). De Pourcq (2012: 220) cita otros proyectos como *Australian Classical Reception Studies Network* (<http://www.acrsn.org/>), o los grupos de investigación *ERASME (Equipe de recherche sur la Réception de l'Antiquité: Sources, Mémoire, Enjeux)* de la de la Universidad de Toulouse II, *Transformationen der Antike* de la Universidad Humboldt de Berlín y *Classical Receptions and Traditions* surgido al amparo de la escuela de investigación OIKOS de los Países Bajos (<https://www.ru.nl/oikos/research-groups/classical-receptions/>). A estos deberíamos añadir el proyecto internacional *Imagines*, que ha abordado la representación y la reconstrucción de la Antigüedad en las artes escénicas y visuales (<http://www.imagines-project.org/>). En el ámbito nacional contamos con dos proyectos de investigación dignos de mención como son *Marginalia classica hodierna. Tradición y recepción clásica en la cultura de masas contemporánea* dirigido desde la UAM y el proyecto *Antigüedad, nacionalismos e identidades complejas en la historiografía occidental (1789-1989)* dirigido desde la UPV/EHU: <https://aniho.hypotheses.org/> [consultado el 01/03/18].

plural, haciendo referencia a que los sucesos de recepción no son únicos sino diversos y que cada uno de ellos es a su vez parte de unos procesos y debates más amplios y complejos (Hardwick & Stray, 2008: 1). De algún modo, la misma autora ya adelantaba la complejidad del proceso algunos años antes, cuando afirmaba que los estudios de recepción “are concerned not only with individual texts and their relationship with one another but also with the broader cultural processes which shape and make up those relationships.” (Hardwick, 2003: 5).

Se ha abogado en este sentido por una historia cultural en unos términos más amplios que los, *a priori*, planteados por Martindale, cuyas propuestas estarían más limitadas al mundo literario. En este sentido, Goldhill (2010: 63) ha criticado a Martindale que al centrar sus trabajos en un autor individual descontextualizado respondiendo a otro autor individual descontextualizado silencia cualquier tipo de especificidad histórica o cultural. Hall, por su parte, en sus planteamientos teóricos sobre la recepción de las actuaciones –*performance reception*– plantea el hecho de que las propuestas de Martindale no serían válidas en ese caso ya que “it explicitly puts the reader at the centre of reception” (2004: 54). De ese modo, Hall subraya la dificultad de aplicar esa teoría a otros modos de recepción de la Antigüedad diferentes a la literatura como las obras de teatro o las producciones cinematográficas, en las que los receptores/creadores son diversos y, por tanto, no podemos hablar de un único autor.

Otro aspecto que merece nuestra atención es el denominado “giro democrático”⁴² que han traído consigo los estudios de recepción clásica. Se habla de giro democrático porque además de cuestionarse la inherente superioridad de las obras antiguas frente al material moderno que las recibe, se ha planteado la inclusión de nuevas formas de reconfiguración del material clásico más cercanas a la cultura popular. Esta idea quedaría bien reflejada en la siguiente cita de A. Duplá:

“(…) estos estudios pueden tener una dimensión más igualitaria y más plural y se pueden centrar 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” (2017a: 23).

No podemos obviar el hecho de que Martindale, a pesar de sus aportaciones iniciales (1993) y de sus contrarréplicas dentro del subsiguiente debate (2006; 2010;

⁴² Citado ya en Hardwick & Stray (2008: 3), se ha profundizado más en este planteamiento en Hardwick & Harrison (2013).

2013), también ha sido criticado por seguir perpetuando un modelo de estudios clásicos anclado en la alta cultura, mostrando cierto desprecio –aunque de un modo matizado– por el estudio de la cultura popular y el cine. En este sentido, ha afirmado que le parece preocupante que un estudiante de clásicas esté más predispuesto a emplear su tiempo analizando *Gladiator* que la *Divina comedia* de Dante. Alegato que continuaba con las siguientes palabras:

“This is not to decry the study of a wide range of cultural artefacts (there are many more good things in the world than the canon knows), and certainly not to criticize the study of film or even of popular culture. It is simply to say that we form ourselves by the company that we keep, and that in general material of high quality is better company for our intellects and hearts than the banal or the quotidian (often we use the latter, archly and somewhat cheaply, merely to celebrate our own cultural superiority).” (Martindale, 2006: 11).

En relación a estas afirmaciones, M. Winkler criticaba el hecho de Martindale no aplicase a sí mismo ciertas sugerencias realizadas a otros clasicistas, ya que si lo hubiese hecho no debería mostrarse preocupado porque se le dedicase tiempo de estudio a una película como *Gladiator*. Por ese motivo, aunque soslayadas y matizadas, las consideraciones de Martindale sobre el estudio de ciertas manifestaciones propias de la cultura popular recuerdan a las posturas más conservadoras de Highet, según la crítica de Winkler (2009c: 12-13).

Frente a ese enfoque reduccionista de Martindale, encontramos también la opinión de L. Hardwick (2003: 71-85), que pone en valor las numerosas posibilidades que el estudio del cine puede ofrecer a los clasicistas desde el enfoque de la recepción.⁴³ Previamente, M. Wyke había defendido el papel central que el cine merece dentro de esta área de estudio (Wyke, 1998: 134). Junto a las posturas de Winkler y Wyke, sobre los que volveremos más adelante, uno de los alegatos más significativos en favor de la inclusión del material fílmico dentro de los estudios de recepción clásica ha sido el de J. Paul (2008: 312), cuando afirma que el cine ofrece un rico material para profundizar los procesos de recepción de la Antigüedad. En una obra posterior nos recuerda que “Reception studies also remind us of the importance of fully contextualizing the film as an act of reception, and of examining how the film itself is received by audiences.” (Paul, 2013: 35). Esta idea no es baladí y nos sirve para traer a colación uno de los últimos aspectos que nos gustaría destacar: la interdisciplinariedad inherente en este

⁴³ En todo caso, como nos recuerda Winkler (2004), esta sección de su obra en la que aborda el tema del cine se apoya considerablemente en trabajos previos y sus aportaciones personales no son demasiado novedosas, no siendo ella una experta en la materia.

ámbito.⁴⁴ Precisamente, debemos mencionar que dentro de los estudios cinematográficos también existe una rama de *Reception Studies* centrada en analizar como los espectadores interactúan con las películas a partir de su conocimiento previo y sus expectativas.⁴⁵ Viene a ser la misma idea planteada por J. Paul, y de algún modo subraya tanto la interconexión con otros ámbitos de estudio como la existencia de diversos modos de enfocar y analizar la recepción de la Antigüedad a través de cualquier manifestación cultural, en este caso el cine.

En el siguiente apartado, veremos cuál ha sido el desarrollo de los estudios sobre la Antigüedad a través del cine, que no siempre se ha regido por los postulados propios de la teoría de la recepción, y que además se ha ido consolidando como un subcampo de investigación con una trayectoria propia.

1.3. LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA A TRAVÉS DEL CINE ⁴⁶

“Over the past few decades, film has developed as probably the largest window for the general public on the world of ancient Greece and Rome. [...] The study of the classical world in cinema is a legitimate, and important, part of classical scholarship today. At this point, it can be said that a good start has been made in this new area, but universal acceptance is still lagging.” (Galinsky 2007, 393)

“It is wearisome to keep reading over and over again the well-worn justifications for studying popular culture, when such battles were fought and won long ago.” (Ruby Blondell, 2016, sp)

Casi una década separa ambas declaraciones. En la primera, escrita en el año 2007, K. Galinsky afirmaba que aunque el estudio de la cultura popular y del cine ambientado en el mundo clásico se consideraba importante y legítimo, aún no existía una aceptación universal dentro del mundo académico. La segunda corresponde a una reseña de 2016 sobre un libro que analiza la película *Troya* (2004), donde nos

⁴⁴ A. Bakogianni lo explicaba del siguiente modo: “Reception involves so many different perspectives that no single person can ever hope to master it all. That means that we must work together in order to produce research that maintains its integrity and is truly inclusive and cross-disciplinary.” (2016: 102).

⁴⁵ Sobre los *Reception Studies* dentro de los estudios cinematográficos véase Staiger 2000 y 2005.

⁴⁶ Aunque puntualmente citaremos y comentaremos algunas obras que tratan la representación cinematográfica de la Antigüedad en su conjunto o concretamente sobre el antiguo Oriente o Egipto, pretendemos centrarnos de forma deliberada en la producción académica que ha abordado la Antigüedad clásica –Grecia y, principalmente, Roma– en el cine.

encontramos a un R. Blondell hastiado de tener que seguir leyendo justificaciones que legitimen un trabajo de ese tipo. Sin duda alguna, la batalla se ganó hace tiempo, como acertadamente indica el autor, y es satisfactorio ver que la situación ha cambiado drásticamente. Aunque cabría preguntarse si a día de hoy realmente nos encontramos ante una aceptación universal. Creemos que no, ya que siguen existiendo ciertas actitudes de rechazo, ciertamente aisladas, en la comunidad académica. Pero continuar esgrimiendo justificaciones no deja de ser un modo de dar importancia a esas escasas voces contrarias. Siguiendo a Blondell en que no hay necesidad de continuar justificándonos, lo mejor será gozar de las mieles de la justa victoria.

Quizá el mayor exponente de esa victoria sea la inmensa cantidad de publicaciones que han tenido como objeto de estudio la relación entre cine y Antigüedad⁴⁷. Veamos cuál ha sido su desarrollo historiográfico, que en buena medida ha seguido una trayectoria paralela a la de las investigaciones más generales sobre historia y cine, aunque con ciertas particularidades en cuanto a sus autores, metodología o desarrollo.

1.3.1. Los inicios de la investigación

Los estudios académicos sobre el mundo antiguo en el cine tuvieron como pionero al catedrático de Filología Clásica P. L. Cano, quien en 1973 presentó su tesis doctoral *Influencias del Mundo Clásico en la Historia de la Cinematografía*. La tesis no fue publicada, pero el mismo autor nos narra en una obra posterior cómo llevó a cabo su trabajo:

“Asumí que, antes o después, alguien superaría los prejuicios contra el cine: asunto frívolo, falta de profundidad científica y otros tópicos. Y lo hice yo. El Dr. Bejarano no vaciló siquiera. Le pareció -y lo mantuvo- una parcela interesante y poco explorada. Así que recogí una filmografía y una bibliografía. Estudié el estado de la cuestión. Organicé un *corpus*. Analicé las obras con métodos adaptados de los filológicos, porque la crítica al uso carecía de más sistema que los gustos del comentarista. Estudié las fuentes y su productividad.” (Cano, 2014, 10-11).

⁴⁷ A día de hoy no existe un estado de la cuestión completo y actualizado, aunque cabe mencionar los balances historiográficos de Paul (2008; 2010a) que, como ella misma reconoce, están “somewhat unfairly focuses on Anglophone publications” (Paul, 2010: 144, n. 16). También se puede consultar una exhaustiva bibliografía comentada en Lillo (2001) y completarse con otros artículos que incluyen detalladas listas bibliográficas –aunque sin comentar– como Juraske (2006), Solomon (2010) y Duplá (2011c). Ninguna de estas, en cualquier caso, recoge la numerosa producción académica publicada esta última década.

Cano “puso la primera piedra”, pero él mismo ha reconocido no haber sido un “un buen agricultor de la parcela” (2014, 11), aunque buena parte de sus ideas vieron la luz en publicaciones surgidas en congresos primigenios sobre este tema celebrados durante la década de los ochenta. En esos trabajos, señaló ciertas características propias del género y resaltó la importancia de Roma en el cine por encima de otros pueblos y civilizaciones antiguas. Hablaba de “la otra Roma”, la cinematográfica, cuya trayectoria histórica se podía seguir a través de una extensa filmografía (Cano, 1975, 1984, 1985, 1990a, 1990b).

En cualquier caso, la primera obra de referencia publicada sobre este asunto se le atribuye a J. Solomon, quien presentó *The Ancient World in the Cinema* en 1978. Obra con la que esperaba informar “about ‘ancient’ cinematic story, techniques, and intentions and thereby lay down an inchoate methodology for approaching this most relevant humanistic progeny of antiquity—the ‘ancient’ cinema” (Solomon, 1978: 10). En cualquier caso, su trabajo aunque útil para una primera aproximación global a ese género cinematográfico, no ofrece un análisis demasiado exhaustivo de cada película más allá de un breve resumen del argumento, algunos problemas de producción y una serie limitada de apreciaciones sobre su nivel de veracidad histórica. Sobre este último aspecto comentaba en su introducción: “(...) I apologize for not citing more ancient sources and for not delving into all the intricacies of each film’s specific historical authenticities.” (Solomon 1978, 10).

The Epic Film: Myth and History (1984), publicado pocos años después por el crítico de cine D. Elley, se planteaba como un intento de redefinir el término ‘épico’ en el contexto cinematográfico, incluyendo bajo esa denominación toda una serie de películas ambientadas en periodos que cubrían toda la Antigüedad y buena parte de la Edad Media. Dedicó dos capítulos a las películas de tema bíblico, otros dos a la antigua Grecia y cuatro a Roma.⁴⁸

Tanto la obra de Solomon como la de Elley mostraron la riqueza de material existente para el análisis de la recepción cinematográfica de la Antigüedad, pero como

⁴⁸ Diez años antes había visto la luz la obra de Cary (1974), donde bajo el concepto de cine épico se engloban numerosos films ambientados en la Antigüedad y en la Edad Media, pero también en época contemporánea. En todo caso el valor de esa obra radica más en la calidad de sus fotografías que en la información recogida. Posteriormente, G. A. Smith (1991) publicó un catálogo de 250 películas históricas, la gran mayoría ambientadas en la Antigüedad, incluyendo una breve ficha técnica y una sinopsis de cada una.

nos recuerda J. Paul “in general, the level of analysis is fairly superficial” (2008: 306). Algo entendible, en cualquier caso, ya que ese tipo de ‘obras-catálogo’ no podían dedicar demasiado espacio a cada producción concreta, pero ofrecían, en cambio, una panorámica general del género y diferentes tipos de catalogación del mismo. Ese tipo de obras se han seguido publicando en las décadas posteriores, incluyendo las producciones más recientes y planteando periodizaciones o divisiones por periodos históricos muy sugerentes. Suponen libros de consulta obligada para una primera aproximación al tema en cuestión.⁴⁹

Durante la década de los ochenta además de las obras ya citadas como la de Cano y Lorente (1985), fueron apareciendo algunos artículos esporádicos como el de N. Siarri (1985), una primera aproximación a la figura de Julio César en el cine⁵⁰, el ya mencionado de L. A. Hueso (1988), donde trató la codificación del péplum como subgénero del cine histórico y el tipo de visión histórica que planteaba, o un artículo sobre el cine colosal italiano de principios de siglo (De Vicenti, 1988). Pero también una obra de referencia sobre las adaptaciones de las tragedias griegas en el cine y sus relaciones con la cultura moderna (Mackinnon, 1986)⁵¹ y la primera monografía sobre el cine *peplum* (Cammara, 1987). La historiadora N. Siarri también presentó en 1987 una tesis doctoral bajo el título *L'Antiquité latine au cinéma: histoire et histoires dans le peplum romain*. En esa obra, subrayó el hecho de que las películas ambientadas en la antigua Roma son reflejo de las preocupaciones actuales, en la medida en la que muestran el eco del mundo contemporáneo⁵².

A comienzos de la década de los noventa aparecieron diferentes trabajos que vinieron a demostrar el interés que iba adquiriendo el tema entre los académicos. La revista catalana de historia *L'Avenç* le dedicó a este tema un dossier titulado *L'antiguitat animada. El món clàssic a través de la ficció* (Prieto, 1990) que reunía artículos sobre

⁴⁹ Entre otros, podemos destacar De España (1998, 2009), Dumont (2009) y, hasta cierto punto, Cano (2014).

⁵⁰ Junto con Cleopatra (Wenzel, 2005), la figura de Julio César será una de las más analizadas en cuanto a su representación cinematográfica (véase bibliografía en Duplá, 2015).

⁵¹ Cabría recordar que pocos años antes M. McDonald (1983) había publicado una monografía sobre Eurípides en el cine, a partir de un curso de cine titulado *Ancient Myth and Modern Cinema*, que tuvo lugar en la Universidad de California en 1978.

⁵² Se hace evidente la influencia de los autores franceses de referencia en el ámbito de la historia y el cine, M. Ferro y, especialmente P. Sorlin. Lo cierto es que esa tesis ha tenido muy poca repercusión en la producción científica posterior, ya que ha sido citada en muy pocas ocasiones incluso en los trabajos del ámbito francés. Posiblemente, el motivo principal de esa poca difusión sea la dificultad de acceso de la obra. Nosotros no hemos podido llegar a consultarla de primera mano.

novela histórica, cómic y cine (Cano, 1990a). Ese mismo año también se publicó *El cine y el Mundo Antiguo* (1990), libro editado por A. Duplá y A. Iriarte que recogía una serie de investigaciones novedosas que en su conjunto trataron de abordar “el tipo de tratamiento que recibe la historia del mundo antiguo en el cine”, y cuáles eran los temas y tópicos más recurrentes. La monografía colectiva, surgido de uno de los primeros congresos sobre el tema, celebrado en 1988 en la UPV-EHU, partía de la premisa de que “las figuras paradigmáticas de la Antigüedad siguen siendo válidas a la hora de ‘escenificar’ determinados conflictos de la sociedad contemporánea” (Duplá & Iriarte, 1990: 9)⁵³. Al mismo tiempo, se abordó el tema de las posibilidades que podía ofrecer el cine ambientado en la Antigüedad como herramienta docente.

Años después J. Paul afirmó que “any considerations of how and why classicists work with film must acknowledge the role it plays in a pedagogical context” (2008: 304). Sin duda, entre las posibilidades de análisis que ofrece este tipo de cine, el enfoque didáctico fue uno de los primeros en plantearse, al igual que lo fue en el ámbito más general de la historia y el cine (*vid. supra*). En el ámbito nacional F. Lillo ha publicado varios trabajos sobre la aplicación didáctica de estas películas (1994; 1997; 2004a, 2004b; 2005a; 2005b; 2007; 2008a; De Bock y Lillo 2004;), incluyendo un artículo de recopilación bibliográfica comentada sobre el tema (2001). Igualmente, en el ámbito anglosajón otros autores han reflexionado sobre este asunto (Winkler, 2001: 3-9; Rose, 2001; Wyke, 2003: 432-3; Paul, 2008: 304-5; McDonald, 2008).

Volviendo al auge de principios de la década de los noventa, no debemos olvidar dos publicaciones significativas. En primer lugar, el capítulo dedicado al cine sobre la antigua Roma en el IV volumen de *Lo spazio letterario di Roma antica*, de la mano de V. Attolini (1991), que supone el primer trabajo sobre nuestro tema inserto en una obra a priori ajeno a la temática, como lo era esa obra de varios volúmenes centrada en la literatura latina. No podemos sino considerar como un punto de inflexión el hecho de que una obra de esas características, donde participaron reconocidos clasicistas como A.

⁵³ Uno de esos editores publicaría pocos años después un artículo sobre las posibilidades de representación de la sociedad romana en el cine en el número 1 de la revista *SCOPE* (Duplá, 1996). Mención especial merece ese volumen de la revista en su conjunto ya que se dedicó enteramente al cine sobre el mundo antiguo, reuniendo, aparte de la ya citada, las aportaciones de Urrutia (1996), De Diego (1996), Wulff (1996a; 1996b), Prieto (1996), García Gual (1996) y un detallado listado filmográfico final ordenado cronológicamente según los periodos y civilizaciones de la Antigüedad. Asimismo, ese mismo año, Pérez Gómez (1996) firmó un artículo titulado “El cine de romanos”, recogido en una monografía sobre la pervivencia de la Cultura Clásica editada por la SEEC.

Giardina o L. Canfora entre otros muchos, incluyese un artículo sobre la Antigüedad filmada. Por otro lado, M. M. Winkler –como veremos uno de los autores más prolíficos en este ámbito⁵⁴– publicó entonces su primera monografía colectiva bajo el título de *Classical Myth and Culture in the Cinema* (1991)⁵⁵. La obra se concibió como un intento de tender puentes entre la cultura clásica y la cultura popular. En este sentido, algunas aportaciones de la obra trataron de reevaluar el término “clasicismo” aludiendo a la universalidad y atemporalidad de la tradición clásica, frente a otras posiciones más conservadoras, imperantes a finales de los años ochenta entre clasicistas estadounidenses. Una reevaluación necesaria, por otro lado, ya que los diferentes artículos analizaban la tradición clásica en producciones muy dispares, varias incluso no ambientadas en la Antigüedad –desde adaptaciones modernas de tragedias y comedias griegas hasta una película de cine negro como *Chinatown* (1974), pasando por la filmografía de Eisenstein–. Analizar ese tipo de películas en cuanto a su relación con el mundo clásico requería sin duda una reflexión acerca de los límites de estudio de la tradición clásica en sí misma⁵⁶.

En dos artículos posteriores, el mismo autor abordó el análisis de ciertas películas ambientadas, esta vez sí, en la Antigüedad; más concretamente en la antigua Roma. En el primero de ellos, “Cinema and the Fall of Rome”, presentó un riguroso análisis sobre *La caída del Imperio romano* (1964), película que definiría como “the most intelligent of all Roman epics” (Winkler, 1995: 139) pero sin despreciar otras películas épicas de romanos de las décadas de 1950 y 1960: “(...) we should not dismiss these films as quaint and naive entertainments of days past, as sociological curios, or as the obscure objects of desire for film fanatics. The films deserve serious consideration in their own right.” (*ibidem*: 138). También subrayó el importante papel que ha jugado el cine en el imaginario colectivo sobre la cultura y la historia de la antigua Roma. En un segundo artículo (Winkler, 1998), analizó una serie de producciones americanas posteriores a la Segunda Guerra Mundial que, según el autor, recrearon la antigua Roma como una analogía de los regímenes fascistas.

⁵⁴ “Máximo especialista en cuestiones de recepción cinematográfica del Mundo Antiguo” según A. Valverde (2018: 339).

⁵⁵ En 2001 se reeditó como una nueva publicación revisada, que es la que hemos manejado nosotros.

⁵⁶ Winkler repitió este acercamiento en un artículo posterior que se aproxima relativamente a nuestro tema de tesis, ya que analiza la influencia de la literatura clásica en el cine bélico contemporáneo (Winkler, 2000).

Este tipo de análisis, el de las analogías que reflejan las películas del mundo antiguo sobre el contexto o los valores de la época en que fueron producidas, va a ser uno de los más recurrentes e interesantes. En buena medida, aunque no exclusivamente, ese fue el enfoque que siguió M. Wyke –que probablemente sea la investigadora más reconocida en este ámbito, junto a los ya citados Solomon y Winkler– en su obra de referencia *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History* (1997)⁵⁷. No son pocos los autores que han señalado que esa obra fue un trabajo muy influyente para las investigaciones posteriores y que tuvo una relevancia considerable no solo en el estudio de las relaciones entre el mundo antiguo y el cine, sino en el ámbito de la recepción clásica en su conjunto (McDonald, 1997; Catrein 1999: 246; Hall, 2004: 221; Paul, 2008: 303; 2010a: 136). Wyke se centró en la representación fílmica de la antigua Roma en el cine italiano y estadounidense, a través de cuatro estudios de caso: las películas centradas en la figura de Espartaco, las de Cleopatra, las de Nerón y por último las diferentes versiones sobre la destrucción de Pompeya. Aunque en cada uno de esos capítulos aportaba muchísima información sobre cómo el contexto presente marcó esas producciones, Wyke dejó claro en su introducción que esas representaciones de la antigua Roma revelaban algo más:

“The cinematic representations of Roman history then are fictions, but fictions that share the usage of a well-defined and limited historical period that calls up a constellation of specific meanings for its mass audiences. And the cinematic resurrection of ancient Rome operates not as a mere substitute for a narrative of present times, but as one of the chief transmitters of twentieth-century historical knowledge of the Roman world” (1997: 13).

En definitiva, empleó un enfoque que se ha catalogado como “eminente historicista”, al estar centrado principalmente en críticas contemporáneas, debates intelectuales y marketing, aunque tampoco dejó de lado los aspectos técnicos y económicos (Catrein, 1999: 245; Goldhill, 2009: sp.; Paul, 2010a: 148; Moschini, 2013: 169). Este mismo enfoque es el que continuó empleando en aportaciones posteriores donde trató la *romanità* en varias producciones italianas de la década de 1910 (Wyke, 1999) y la figura de Julio César en la película muda de Guazzoni (Wyke, 2006b; 2010: 521-2).

⁵⁷ Una versión reducida a formato artículo que recoge algunas de las ideas y propuestas más significativas de esa obra puede consultarse en Wyke 2001a.

1.3.2. El efecto *Gladiator*: el estudio de la Roma cinematográfica

Si la obra de referencia de Wyke se tomó como modelo y supuso un magnífico punto de partida para posteriores investigaciones sobre la Antigüedad en el cine, con el cambio de siglo acudimos a un fenómeno que redoblará el interés sobre este tema tanto entre los académicos como en la cultura popular. Nos referimos al estreno de la taquillera película *Gladiator* (2000). El lanzamiento de este film y su rotundo éxito fue un hito en sí mismo⁵⁸, pero además fue el detonante para la reavivación de un género que había languidecido desde mediados de la década de los sesenta⁵⁹. A este film le han seguido toda una serie de producciones ambientadas en el mundo antiguo, tanto en formato cinematográfico como televisivo, y con ello las publicaciones académicas dedicadas a analizar este fenómeno se han multiplicado exponencialmente. No podemos citar todas, pero sí que existen una serie de publicaciones y proyectos relevantes, con sus respectivos enfoques, en los que debemos detenernos.

En primer lugar, aprovechando ese contexto propicio, las ya citadas obras de J. Solomon (2002) y M. M. Winkler (2001) se reeditaron⁶⁰. En el prefacio de la nueva edición, Solomon comentaba cómo había cambiado el acceso a la información y al material audiovisual a comienzos del siglo XXI en comparación con las condiciones en las que tuvo que llevar a cabo el trabajo de investigación en 1976. A raíz de ese comentario, Wyke reflexionaba sobre las nuevas posibilidades que ofrece el acceso a Internet, como la consulta de bases de datos o la opción de analizar la respuesta del público ante una producción sobre la Antigüedad (Wyke, 2003: 443-5).

Otra monografía colectiva de inicios de siglo, *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture* (Joshel *et al.*, 2001), incluía varios trabajos que analizan producciones hollywoodienses sobre la antigua Roma como analogías del contexto político de los años cincuenta y sesenta (Fitzgerald, 2001; Futrell 2001; Winkler 2001b⁶¹), pero también trataban temas como el género o la sexualidad (Wyke,

⁵⁸ Se publicaron muchos trabajos centrados exclusivamente en esta película, pero al ser una producción clave en nuestra investigación volveremos más adelante sobre todo ese material.

⁵⁹ Sobre la evolución histórica y las principales épocas de esplendor del género “de romanos” volveremos en un capítulo posterior.

⁶⁰ Sobre las nuevas ediciones y el contexto comentado ver la reseña de Wyke (2003). Solomon ya había publicado un artículo (1996) en el que llevaba a cabo una actualización, desde una perspectiva cronológica y tipológica, de las producciones ambientadas en la Antigüedad, principalmente para televisión, posteriores al estreno de *Cleopatra* (1963).

⁶¹ Una reedición de su ya comentado artículo (Winkler, 1998).

2001b). La introducción, firmada por las dos editoras y M. Wyke, planteaba la idea de que las representaciones de la antigua Roma “should not be judged by the ways in which they successfully represent a ‘real’ text or past events; rather, they should be seen as complex and rich dialogues with the past whose value resides precisely in how the past is reformulated in the light of the present” (Joshel *et al.*, 2001: 2).

Una de las editoras de la obra, M. Malamud, publicó pocos años después dos artículos sobre la representación de Roma en el cine hollywoodiense de los años 30, centrándose en cómo el contexto de la Gran Depresión condicionaba esa imagen (2004; 2008).

Una vez más otros autores volverán sobre la representación de la antigua Roma en el cine. En el ámbito alemán vio la luz la obra de M. Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom: “Gladiator” und die Tradition des Monumentalfilms* (2004), que cuenta con una serie de interesantes capítulos sobre el renacimiento del género a partir de *Gladiator* –película a la que presta gran atención–, sobre los esfuerzos intelectuales de los creadores y de los asesores históricos e incluso sobre las expectativas de la audiencia y sus reacciones. También trató en profundidad el tema de la influencia de la pintura histórica decimonónica en las posteriores recreaciones cinematográficas de Roma, así como otro tipo de influencias audiovisuales, en muchos casos relacionadas con el bagaje cinematográfico de cada director. En cualquier caso, un análisis sobre la veracidad histórica de ciertos aspectos le parecía igual de válido, dedicándole tres capítulos a ese tema.

Otro autor alemán, M. Lindner, publicó pocos años después otra obra centrada en Roma, pero en este caso en un aspecto más concreto, como es el de la representación de los emperadores (2007).⁶²

El interés por Roma también se hizo evidente en las sucesivas monografías colectivas del ya citado M. M. Winkler –también de origen alemán pero cuya producción sobre el tema se inserta en el mundo anglosajón–. De sus cuatro

⁶² Igualmente, fue editor de una obra más general sobre la Antigüedad en el cine (Lindner, 2005) donde, aparte de algunas aportaciones teóricas sobre la historia en el cine o en los documentales, o estudios de caso sobre *Quo Vadis?* (1951), *Alejandro Magno* (2004), *Troya* (2004) o la figura de Cleopatra en varias producciones, destaca la aportación del propio Lindner que aborda las estrategias empleadas por los creadores para legitimar la historicidad/veracidad de las películas épicas ambientadas en el Antigüedad. También ha publicado artículos sobre el tema en alemán (Lindner, 2008) y en inglés (2015a; 2015b).

monografías colectivas sobre películas concretas, todas ellas obras de referencia, tres se centraron en films sobre Roma, como *Gladiator* (Winkler, 2005a)⁶³, *Espartaco* (Winkler, 2007a) y *La caída del Imperio romano* (Winkler, 2009a); siendo su estudio dedicado a *Troya* (Winkler, 2006), la única excepción. La calidad y enfoque de las diferentes aportaciones en cada monografía varían enormemente, aunque en general destacan por su interés las del propio editor. Los diferentes temas se mueven entre la simple catalogación de errores históricos⁶⁴, hasta la inserción de la película en un contexto historiográfico más amplio, pasando por debates sobre la producción o el marketing. Igualmente se incluyeron apéndices con extractos de las fuentes antiguas que nos hablan sobre la época en la que está ambientado cada film.

A estos volúmenes colectivos habría que sumar los editados por M. S. Cyrino, centrados igualmente en Roma, pero en este caso en producciones televisivas⁶⁵. Cyrino se había ganado su posición como especialista en el tema tras la publicación de su obra *Big Screen Rome* (2005a)⁶⁶, que por su formato parecía más un libro dedicado a la enseñanza que un trabajo de investigación⁶⁷ –a pesar de incluir toda una serie de sesudas interpretaciones sobre cada obra analizada–. Editó primero una obra colectiva sobre la primera temporada de la serie *Roma* (Cyrino, 2008), y varios años después volvió a ser editora del volumen sobre la segunda temporada (Cyrino, 2015). Esta última, además de ser una publicación interesante en sí misma por su variedad de enfoques –aunque no incluye aportaciones de expertos del mundo del cine o los medios televisivos;

⁶³ El mismo Winkler había publicado dos años antes una curiosa “breve mención” íntegramente escrita en latín, donde explica el origen de la película *Gladiator* (2000) mediante un *stemma* filológico. De un modo sarcástico, lanza el siguiente mensaje a los estudiosos del cine: “*valde dolendum est quod iis qui in scholis incumbunt studiis cinematographicis hoc stemma paulum aut nihil prodest, cum Latinam nesciant*” (Winkler, 2003: 138).

⁶⁴ Por ejemplo Ward (2005) se dedica a realizar una mera recopilación de “errores” históricos que se encuentran en la película de *Gladiator*, aproximación que la investigadora J. Paul (2008: 306 y 2010: 140) encuentra demasiado simplista.

⁶⁵ Un tema realmente poco tratado hasta ese momento, pudiendo reseñar aportaciones puntuales como Joshel (2001) y Malamud (2001).

⁶⁶ No podemos olvidar tampoco su sugerente contribución en la monografía colectiva sobre *Gladiator*, donde analiza la película en clave comparativa con la sociedad moderna estadounidense (Cyrino, 2005b).

⁶⁷ La propia autora explicaba en la introducción que el carácter didáctico-divulgativo de la obra se debía a que su objetivo era “not only to facilitate teaching and scholarly research in the field, but also to enhance the viewing pleasure of the individual spectator” (Cyrino, 2005a: viii). Su apariencia de manual y su carácter pedagógico, señalado en varias reseñas (James, 2006: sp.; Paul, 2008: 305 y 2010: 140), se evidencia en los dilatados resúmenes del argumento y las más o menos extensas explicaciones del contexto histórico de cada película, además de incluir ciertas preguntas –a resolver por el lector y/o alumno– al final de cada capítulo. Ciertamente, la obra sería reflejo de un momento en el que la oferta de cursos y asignaturas sobre Antigüedad y cine en diferentes universidades del ámbito anglosajón estaba aumentando considerablemente (*vid. supra*).

deficiencia que también compartía el volumen sobre la primera temporada— y por ser la única obra en tratar exclusivamente esa exitosa producción de HBO, ha tenido el honor de ser la primera entrega de la nueva serie *Screening Antiquity* en Edinburgh University Press, que actualmente es la única dedicada exclusivamente a publicar investigaciones académicas inéditas sobre la recepción del mundo antiguo en el cine y la televisión (Aguado, 2016). Recientemente y en esa misma serie, Cyrino, junto con A. Augoustakis (2017), ha coeditado también otro volumen sobre la serie *Spartacus* de la cadena STARZ⁶⁸.

Tampoco debemos olvidar, en este sentido, otras dos publicaciones que se han movido a medio camino entre las producciones cinematográficas y televisivas, pero centrándose igualmente en un ejemplo concreto, aunque en este caso proveniente de la novela histórica. Por un lado, la obra de R. Scodel y A. Bettenworth (2009) sobre las adaptaciones para el cine y la televisión de *Quo Vadis?* supuso el primer trabajo exhaustivo sobre las producciones audiovisuales de la novela de Sienkiewicz⁶⁹. Lejos de analizar cada producción de un modo individual y en orden cronológico, los autores plantearon el análisis desde un punto de vista temático, abordando aspectos como la adaptación de la novela al cine, la etnicidad, las relaciones de género, las implicaciones políticas o la religión, entre otros⁷⁰. Siguiendo de alguna manera ese modelo, aunque desde un enfoque mucho más diacrónico, J. Solomon ha publicado *Ben-Hur: The Original Blockbuster* (2016a), donde ha analizado el fenómeno desde el contexto en el que surgió la novela hasta las adaptaciones más recientes no solo para cine o televisión sino para radio, versiones de animación o productos de *merchandising*. En definitiva, un

⁶⁸ En este caso, ya existía una obra previa sobre el tema editada por M. G. Cornelius (2015), que a su vez fue editor previamente de otra monografía colectiva sobre el género el género *peplum* (Cornelius, 2011). En ambos volúmenes, tanto el editor como los colaboradores proceden de áreas ajenas a los Estudios Clásicos o la Historia Antigua.

⁶⁹ Posteriormente ha visto la luz una monografía colectiva que persigue el mismo objetivo pero con un carácter mucho más divulgativo: Wozniak & Biernacka-Licznar (2016).

⁷⁰ Bien es cierto que al no hacer un análisis individual y en profundidad de cada producción y su respectivo contexto, la investigación adolece de algunos puntos débiles, acertadamente señalados en una reseña: “It would have been more intellectually persuasive if the conclusions of the chapters had been more developed: they tend to fizzle out with the claim that different films produce different Romes, a claim which is of no great surprise and of little analytical purchase. It also desperately needs a broader sense of how each film was received in its own cultural context.” (Goldhill, 2009: sp.).

completo recorrido por lo que él considera “the most successful exemplar of popular classical reception in the modern era” (Solomon, 2016a: 9).⁷¹

Para finalizar con esta extensa bibliografía centrada exclusivamente en la representación del mundo romano debemos mencionar el trabajo de E. Theodorakopoulos, *Ancient Rome at the Cinema: Story and Spectacle in Hollywood and Rome* (2010). Desde un punto de vista muy próximo al de la teoría cinematográfica y del análisis de su lenguaje propio, la autora examinó el modo en que diferentes dramas ambientados en la antigua Roma –desde películas *mainstream* de Hollywood, como *Ben-Hur* o *Gladiator*, hasta producciones mucho menos comerciales y más singulares como *Satiricón* de Fellini o *Titus*– presentan una tensión inherente entre la narrativa y el espectáculo, fácilmente identificable a través del análisis de los diálogos y los efectos visuales⁷². Abordó así un tema muy poco tratado desde el ámbito de los estudios clásicos, en cuya necesidad de estudio incidiría pocos años después M. Moschini (2013) en un artículo en el que él mismo analizaría la película *Ágora* atendiendo al *close reading* del lenguaje cinematográfico⁷³.

Este recorrido hace evidente la importancia que se le ha dado, tanto en el cine y la televisión como en los estudios académicos, a la civilización romana frente a otras civilizaciones o pueblos de la Antigüedad. Pero esta preeminencia, que trataremos de explicar en un capítulo posterior, no puede hacernos olvidar que en el nuevo milenio han visto la luz una serie de films ambientados en Grecia o en su mitología –*Alejandro Magno* (2004), *Troya* (2004), *300* (2007), *Furia de Titanes* (2010), *Ira de Titanes*

⁷¹ Ese mismo año, probablemente influenciado por el estreno de la última adaptación cinematográfica de *Ben-Hur* (2016), al igual que la comentada obra de Solomon, B. Ryan y M. Shamir (2016) editaron un volumen colectivo sobre el mismo tema. En cualquier caso, es un libro que queda fuera del ámbito de los estudios sobre la recepción clásica como ha afirmado la reseña de una clasicista: “(...) this book is not intended for readers whose main interest is classical reception. It is a study of American popular culture.” (Scodel, 2016: sp.).

⁷² J. Solomon ha sido bastante crítico con esta obra por no ofrecer información suficiente sobre el contexto histórico en que se ambienta cada film o sobre cómo se habían desarrollado sus propiedades cinematográficas (2012: 74). Nosotros creemos que esa información sobre esas mismas producciones se puede consultar en otras obras precedentes, mientras que el enfoque planteado por la autora ha sido, en buena medida, renovador e interesante.

⁷³ Debemos puntualizar que el estado de la cuestión que plantea Moschini (2013: 169-170) al inicio de su artículo está sacado, en buena medida, de Paul (2010a: 148-149) –aunque no cite su procedencia–; pero mientras Paul reconocía no haber podido consultar la obra de Theodorakopoulos –publicada el mismo año que escribía Paul–, Moschini la ignoró totalmente a pesar de escribir tres años después, con lo que su aportación parecía más renovadora de lo que ciertamente fue. La misma J. Paul (2010a: 149, n. 24) nos recordaba que un ejemplo previo de ese “close analysis of the filmic text” se puede encontrar en el artículo de Bakogianni (2009: 55-68) sobre el film de Cacoyannis *The Trojan Women* (1971).

(2012), *Inmortales* (2011), *Hercules. El origen de la leyenda* (2014), *Hercules* (2014), *300. El origen de un imperio* (2014), etc.—, y que de ese interés popular han surgido obras académicas centradas exclusivamente en las producciones ambientadas en el mundo heleno.

1.3.3. El giro heleno⁷⁴

K. Day (2008:7), en la introducción de un número de la revista *Arethusa* dedicado exclusivamente al tema aquí tratado —*Celluloid Classics: New Perspectives on Classical Antiquity in Modern Cinema*— reconocía que hasta ese momento la recepción cinematográfica de la antigua Grecia había sido poco tratada. Precisamente, el mencionado monográfico vino a tratar de equilibrar la balanza hasta ese momento⁷⁵.

Sin duda, uno de los motivos que explican esa falta de interés académico era el reducido número de films existentes sobre Grecia en comparación a aquellos que recreaban Roma. La monografía *Ancient Greece in Film and Popular Culture* (2006) de Nisbet proponía algunas de las posibles razones que explicasen la imagen poco cinematográfica de la antigua Grecia, entre las que se encontraban la falta de una imagen urbana icónica, su asociación con la homosexualidad —sin duda un motivo de rechazo en el Hollywood clásico—, la falta de novelas y toga plays de época victoriana sobre esta cultura y la imagen de Grecia como lugar de filósofos e intelectuales, menos atractivos para la audiencia que los emperadores y los gladiadores (Nisbet, 2008: 36-44; cit. en Paul, 2010: 142-3). No cabe duda de que el estreno y el rotundo éxito de la película *300* puso en duda, hasta cierto punto, esos planteamientos de Nisbet y, por ello, el propio autor abordó el impacto de esa nueva producción en una reedición de su libro (ver Easton, 2009).

⁷⁴ El término “The Hellenic turn” lo ha acuñado J. Paul (2010: 142).

⁷⁵ El monográfico de la revista contiene seis aportaciones de tema griego frente a dos sobre films ambientados en Roma. Ese mismo año 2008, S. Raucci editó otro monográfico sobre el tema, en este caso en un número especial de la revista *Classical and Modern Literature*, bajo el título de “Recreating the Classics: Hollywood and Ancient Empires”. En esa ocasión, de siete contribuciones tres están dedicadas al mundo romano frente a una centrada en los griegos, junto a otros tres artículos que abordan aspectos transversales de ambas civilizaciones. Es digno de mención el esfuerzo realizado en el congreso del que surgió la monografía, donde se trató de “bring together academics and professionals from the film industry for a conversation about the ancient world in film, with the hope that each side would benefit from the ideas of the other.” (Raucci, 2008a: 2).

Ese mismo año 2008 se publicó la obra de J. Richards, *Hollywood's Ancient Worlds*, que desde un enfoque ajeno a la historia antigua, llevó a cabo un análisis del género, dedicando un capítulo a Roma, otro a las películas de tema bíblico y también otro a Grecia –aunque en el mismo capítulo también incluiría Egipto–. Su objetivo fue explicar “the continuity between the painting and drama of the nineteenth century both in Britain and the United States and the emergence and development of the Ancient World epic in Hollywood” (Richards, 2008: ix), aunque su tesis, un tanto rotunda, dejaba poca cabida a la función que juega la propia Antigüedad en todo ello: “historical films are always about the time in which they are made and never about the time in which they are set” (Richards, 2008: 1).

Frente a esta posición, K. Day (2008), en el ya mencionado monográfico de *Arethusa*, comentaría lo siguiente:

“By calling attention to how contemporary films change, adapt, or distort classical material, scholars can help audiences become better informed about antiquity; at the same time, analyzing the ideological impulses that drive the “misrepresentation” of antiquity in film helps us reach a better understanding both of our own society and of how ancient men and women had to deal with their own ideological context. [...]

As experts and scholars, therefore, it is both in our own interest and in that of our field to address how these modern representations relate to ancient material. And while these cinematic depictions may tell us more about the present than they do about antiquity, their engagement with the past is not unimportant; indeed, these productions tell us much about how and why modern audiences connect with the ancient world.” (Day, 2008:4)

Como vemos, basándose en buena medida en ideas ya planteadas por autores como Wyke o Winkler, Day defendía que las representaciones cinematográficas de la Antigüedad no nos hablan solo del contexto en el que se han producido –como afirmaba Richards–, sino que pueden hacernos repensar nuestra relación con el mundo antiguo y lo que creemos saber sobre éste.

La tendencia a centrarse en la temática griega –o incluirla a la par que la romana– se continuó en otras publicaciones de los años siguientes. ‘*Then it was Destroyed by the Volcano*’: *The Ancient World in Film and on Television* de A. Pomeroy (2012 [2008]), analizó el género *peplum*, las adaptaciones menos comerciales que han representado a Odiseo y a Alejandro Magno, las series de los años noventa *Hercules: los viajes legendarios* y *Xena: la princesa guerrera* e, incluso, el recurso a la Antigüedad en una serie televisaba de ambientación contemporánea como *Buffy Cazavampiros*.

Un año después, vio la luz la obra de Winkler (2009c) *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*, que planteó un nuevo enfoque de aproximación basado en un análisis filológico, o usando terminología del autor ‘classical film philology’⁷⁶, siendo la temática griega claramente predominante.

La recepción de las obras de Homero en pantalla, como era de esperar, también cobró especial relevancia, principalmente como consecuencia de la versión para la gran pantalla de la guerra de *Troya* dirigida por Petersen. Ya hemos mencionado que Winkler le dedicó a ese film una de sus monografías colectivas (Winkler, 2006). Casi una década después publicó otra obra colectiva analizando el mismo film pero en este caso centrándose en la versión del director estrenada en 2007 (Winkler, 2015)⁷⁷. Otra obra reseñable sobre este tema es la editada por Myrsiades (2009a) en la que tras una introducción sobre por qué debemos leer a Homero, el libro incluye nueve contribuciones de las cuales cuatro están relacionadas con el mundo del cine, dos de ellas sobre la película *Troya* de 2004 (Burgess, 2009; Chiasson, 2009) y otras dos dedicadas a la recepción de Homero en *It's a Wonderful Life* (1946) y *Gunfighter* (1950) (Louden, 2009; Myrsiades 2009b). Este último enfoque ya lo había aplicado S. Goldhill (2007) analizando la presencia de la *Odisea* en *Naked* (1993) y *Brother, Where Art Thou?* (2000).

Más recientemente, M. M. Winkler (2017) ha publicado otro estudio sobre la literatura clásica en la pantalla, donde los temas de análisis relacionados con el mundo y la literatura griega copan la gran parte de la obra. El propio autor comenta en la introducción que en esta nueva obra propone una aproximación similar al ‘classical film philology’, pero desde una perspectiva diferente:

“I examine works by the poets of the film, as Scholes and Kellog elegantly call the great cinema artists, and works by those who plunder (...). These visions and modernizations of the

⁷⁶ Para profundizar en este enfoque, aparte de la propia obra de Winkler citada (especialmente pp. 57-69), cabe consultar la reseña de Solomon (2010), que recoge además de un modo muy exhaustivo gran parte de la bibliografía que estamos tratando en este apartado. Nos parece interesante y digna de mención una de las apreciaciones finales de Solomon: “We are not film historians; we are not critics; we are not fans. One of the risks we take in straying from the rigorous methodologies of classical scholarship is the tendency to yield to the powerful temptation to think and write like a film critic or even a blogger, strongly praising or denigrating a film without providing a scholarly rationale or useful analysis” (ibidem: 448). Aunque utiliza un ejemplo concreto extraído de la obra reseñada para ilustrar esa aproximación poco académica, reconoce que no es el tono que caracteriza al libro y asegura posteriormente que “(...) with this new collection of essays Winkler has rightly set the bar very high for all of us (...)” (ibidem: 448).

⁷⁷ Cierta reseña se ha mostrado bastante crítica con esta reedición: Blondell, 2016.

past may occasionally produce blurred or distorted images, but they may also offer new insights into well-known works. The chapters in this book contain examples of both kinds. Some deal with works that exhibit, whether intentionally or not, surprising affinities with classical models and enhance our appreciation of, even our sense of awe before, their complexity. Others examine productions that use or abuse antiquity for commercial or political purposes.” (Winkler, 2017: 2-3)

Un ejemplo de ese último grupo, que nos interesa particularmente, sería la película *300* de Z. Snyder, que analiza en profundidad en cuanto a su retórica y mensaje fascista (Winkler, 2017: 249-296).

También debemos mencionar el volumen colectivo sobre la película de *Alejandro Magno* (2004) editado por Cartledge y Greenland (2010) –probablemente inspirado en el modelo de las monografías colectivas sobre películas de romanos concretas citadas más arriba–, donde aparte de reconocidos clasicistas –entre los que se encontraban expertos como Solomon, Cyrino, Llewellyn-Jones, Shahabudin o Paul y el asesor histórico de la película R. Lane Fox– participó el propio Oliver Stone con un epílogo.

El ejemplo más reciente de una obra cuya temática ha estado muy focalizada en el mundo griego, concretamente en su mitología, ha sido el libro *Classical Myth and Film in the New Millennium* (Salzman-Michell & Alvares, 2017), claramente inspirado por el revival de películas mitológicas que se ha venido dando en los últimos años; aunque esa obra también ha analizado la presencia de mitos clásicos en películas de fantasía o aventuras como *Harry Potter*, *Percy Jackson* o *Los juegos del hambre* y otras de ambientación moderna.

Para finalizar con la bibliografía centrada en el mundo griego queremos comentar el volumen colectivo titulado *Hellas on Screen: Cinematic Representations of Ancient History, Literature and Myth* (Berti & García-Morcillo 2008a), que aunque se publicó con anterioridad a las últimas obras citadas, lo hemos dejado para el final porque nos permite conectar con los trabajos sobre la Antigüedad en el cine fuera del ámbito anglosajón⁷⁸. Debemos recordar que fue la primera monografía colectiva centrada exclusivamente en la representación cinematográfica del mundo heleno, es decir, exceptuando la comentada obra de Nisbet (2008), supuso la respuesta más clara a la tendencia dominante de centrarse en la recepción cinematográfica de Roma. Aunque

⁷⁸ Tres autores españoles sobre los que volveremos más adelante suponen un exponente significativo de ese “giro heleno”. El citado A. Prieto y, sobre todo, F. Salvador y A. Valverde han publicado numerosas contribuciones sobre la recepción del mundo griego –histórico y mitológico– en el celuloide. *Vid. infra*.

alguna reseña ha comentado el carácter desigual en cuanto a la calidad de cada aportación individual (Paul, 2010a: 144; 2010b) el interés y rigor del libro en su conjunto es innegable. Por otro lado, gran parte de su interés radicó en que la mayoría de los autores no procedían del mundo anglosajón, y por ello supuso “a timely demonstration that the UK and North America do not have a monopoly on this kind of work” (Paul, 2010b: 342). Mediante la publicación de una monografía colectiva escrita en inglés, autores alemanes, italianos y españoles pudieron dar a conocer su trabajo a los investigadores del ámbito anglosajón, que por norma general, acostumbran a pasar por alto los trabajos de su campo de estudio que no están escritos en su idioma (Pomeroy, 2009: sp.).

1.3.4. Más allá del ámbito anglosajón...

Hemos comentado ya varios trabajos y autores sobre el tema que no proceden del mundo anglosajón, pero debemos mencionar algunos más que han sido influyentes en las últimas dos décadas. En este punto queremos ofrecer un sucinto repaso que ilustre no tanto los enfoques como el nivel de interés que este tema ha despertado en ciertos países europeos.

En el ámbito alemán, a los ya citados Junkelmann (2004) y Lindner (2005; 2007)⁷⁹, habría que añadir el volumen colectivo editado por U. Eigler (2002) que recogió las contribuciones de un simposio organizado en el año 2000 en la Universidad de Tréveris, con estudios de caso sobre adaptaciones de obras clásicas por directores como Pasolini, Fellini o Lars von Trier.

En Italia, a pesar de ser el país que produjo el cine “colosal” sobre la Antigüedad durante las primeras décadas del siglo XX y el famoso *peplum* de serie B entre las décadas de 1950 y 1970, no se puede decir que haya existido un número relevante de autores dedicados a analizar este fenómeno. A finales del siglo pasado, se publicó un volumen colectivo sobre los mitos clásicos en el cine, editado por el latinista F. Bertini

⁷⁹ A las que cabría añadir dos aportaciones en inglés, una sobre la representación cinematográfica de las ciudades bárbaras (Lindner, 2015a) y la otra sobre el horror en el cine de romanos (2015b).

(1997)⁸⁰. Fuera del ámbito académico de la Antigüedad un año antes había visto la luz una monografía sobre Grecia según la visión del director Pasolini (Fusillo, 2007 [1996]) y poco después se editó una obra colectiva que reunía aportaciones de muy diversa índole sobre una de las películas clásicas más famosas del cine italiano como es *Cabiria* (Bertetto & Rondolino, 1998). Posteriormente, ya en la primera década del siglo XX, se publicó otro volumen colectivo del mismo estilo, también editado por el Museo Nazionale del Cinema de Turín, titulado *Cabiria & Cabiria* (VV.AA., 2006). Junto con una breve introducción de Martin Scorsese, reunía, al igual que el anterior, una serie de contribuciones muy variadas sobre diversos aspectos de la película, el contexto de producción y cinematográfico, su director, o la banda sonora, entre otros. Los colaboradores de ambas obras provenían casi en su totalidad del mundo de los Estudios de Cine, pero desde los Estudios Clásicos también se publicó un artículo sobre las fuentes clásicas empleadas en el guión de *Cabiria* (Catenacci, 2008). La película *Scipione l'Africano* (1937), también ha contado con una monografía propia, ciertamente más breve que las de *Cabiria*, pero en este caso escrita por dos classicistas, M. Giuman y C. Parodo (2011).

Más allá de trabajos sobre producciones concretas, algunas monografías en italiano amplían el foco de estudio hasta englobar el cine de temática romana (Cotta, Cotta & Dognini), de temática griega (Boschi *et al.*, 2005) y de la Antigüedad en su conjunto (Iaccio & Menichetti, 2009). También se han trabajado temas específicos como la representación del trabajo en la Roma cinematográfica (Pauer, 2009). Igualmente, aunque en este caso partiendo del ámbito de los estudios de cine, G. Casadio (2007) publicó una monografía sobre el *peplum* italiano, aunque con un marco cronológico ciertamente dilatado al analizar producciones entre 1930 y 1993.

Por último, debemos citar a I. Berti y F. Carlà, dos autores que, aparte de otras líneas de investigación, han trabajado en el campo de la recepción clásica, con algunas publicaciones ciertamente interesantes (Berti & García Morcillo, 2008b; Berti, 2008; Carlà, 2008; Carlà & Berti, 2015), pudiendo destacar el análisis de películas poco

⁸⁰ J. P. Brunetta (2011) editó más recientemente una obra sobre el mito clásico en el cine, pensado como un punto de encuentro entre directores que han abordado la mitología clásica en sus películas e investigadores de diversos ámbitos. A propósito de ese libro, la classicista D. Campanile (2011) publicó ciertas reflexiones sobre el tema en la *Rivista di cultura classica e medioevale*.

exploradas como son aquellas ambientadas en el Antigüedad Tardía (Carlà & Goltz, 2015; Carlà, 2017).

En cuanto a Francia, podemos decir que el tema ha suscitado relativo interés, pudiendo citar algunas aportaciones ciertamente reseñables⁸¹. En ese país, aparte de las ya citadas contribuciones de N. Siarri (1985; 1988), el gran estudioso sobre el género *peplum* ha sido el latinista C. Aziza, que extendió el significado del término hasta englobar todas las películas que recrean momentos anteriores a la caída de Constantinopla en 1453 (Pomeroy, 2009: sp). Su primera monografía era una visión global, aunque exhaustiva en cuanto a la recopilación filmográfica, del género en su conjunto (Aziza, 2008), mientras que en la segunda respondía a cuestiones cinematográficas concretas sobre el *peplum* a partir de cincuenta sugerentes preguntas (Aziza, 2009). Por otro lado, en un volumen colectivo que editó con anterioridad (Aziza, 1998) destacan dos autores más relacionados con el mundo del cine que con el mundo antiguo: M. Eloy y H. Dumont. En cuanto al primero, ha sido el creador de la página web “Peplum - Images de l’Antiquité”⁸², por su parte Dumont publicó *L’Antiquité au cinéma: vérités, légendes et manipulations* (2009), un exhaustivo catálogo donde recogía información sobre prácticamente todas las producciones audiovisuales ambientadas en la Antigüedad existentes hasta esa fecha. El mismo año, N. Aubert (2009) publicó una monografía sobre el culto a la antigüedad y el nacionalismo en las producciones silentes italianas ambientadas en el mundo antiguo. Por su parte, H. Lafont-Couturier presentó en 2012 un trabajo sobre el género en su conjunto. Más recientemente, C. Vendries (2015), experto en la música de la antigua Roma, ha publicado un sugerente artículo sobre la música en las producciones sobre la antigüedad en el cine hollywoodiense entre 1951 y 1963.

También queremos dedicar una breve mención al ámbito portugués, aunque ha sido el país de todos los mencionados en el que menos se ha desarrollado este tema de investigación, con algunas aportaciones puntuales publicadas en la última década. La única monografía que podemos reseñar es un proyecto de tesis, posteriormente publicado, que versa sobre las representaciones de la historia en las películas del

⁸¹ Un listado bibliográfico sobre la producción en francés ha sido recogido en https://www.senscritique.com/liste/Bibliographie_francophone_sur_le_peplum/431302 [consultado el 01/03/18].

⁸² Consultar en: <http://www.peplums.info/> [consultado el 01/03/18].

director Cecil B. DeMille, con sendos capítulos dedicados a las cinco producciones ambientadas en la Antigüedad dirigidas por dicho cineasta (Mendes 2012; 2015). Junto a este trabajo, debemos citar las diversas aportaciones puntuales del historiador N. S. Rodrigues que desde 2009 ha publicado breves artículos sobre algunas películas del género en la revista portuguesa *Boletim de Estudos Clássicos* (Rodrigues, 2009, 2010a, 2011b, 2014b), además de un capítulo sobre Plutarco en el cine (2012a) y otros artículos sobre aspectos más puntuales como la representaciones cinematográficas de Helena de Troya (2012b), los *ludi* romanos (2014a), el éxodo (2016b), la tragedia griega (2016a) o la figura del más que estudiado esclavo tracio Espartaco (2017a; 2017b).

En el ámbito español, por el contrario, este campo de investigación ya venía causando interés desde las décadas finales del siglo pasado, como hemos podido ver más arriba. Con el cambio de siglo, nuevas aportaciones de algunos autores ya conocidos así como la incorporación de nuevos investigadores a este campo de estudio han proporcionado una rica, variada y exhaustiva bibliografía en castellano⁸³ –aunque como veremos algunos autores españoles también han optado por internacionalizar parte de su trabajo mediante publicaciones en inglés–.

P. L. Cano, el pionero sobre el tema, como veíamos al principio de este apartado, publicó en 1999 *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, una obra en la que analizaba las influencias de la cultura clásica en el cine alejado del escenario antiguo, demostrando, como ya haría Winkler (2001 [1991]), que los estudios sobre la tradición clásica en el cine van más allá del análisis de las producciones de “romanos”⁸⁴. Ya en el presente siglo, además de algunos artículos puntuales sobre la

⁸³ Además de la nutrida lista de autores que vamos a citar a continuación, nos parece que un ejemplo significativo del interés que ha adquirido este tema en el estado español puede ser el de una monografía colectiva titulada *Literatura y cine* (Santana 2012), que a pesar de su título tan general, seis de sus nueve contribuciones abordan aspectos concretos del mundo clásico en el cine: la literatura griega antigua (Martínez Hernández, 2012) Livia Drusila (Sierra del Molino, 2012), las mujeres de Espartaco (Martín Rodríguez, 2012), Hércules en la película de Disney (Santana, 2012b), Cleopatra (De la Luz, 2012) y Jasón y los Argonautas (Martín Adán, 2012). Ciertamente, la mayoría de esas contribuciones están escritas por especialistas en la Antigüedad que no se han dedicado al tema de forma sistemática o ni siquiera de forma más o menos puntual, como también sería el caso de Fornell (2013). Junto a estos, cabe mencionar que, en la última década, el estudio de la Antigüedad a través del cine también ha ido cobrando interés entre jóvenes investigadores que en su etapa pre y posdoctoral han publicado algunos artículos sobre el tema, a pesar de no ser ésta su principal línea de investigación. Entre otros véase Serrano (2012; 2016; 2017); Aliaga & Parra (2013); Uyá (2013); Gallego (2015); Marín (2015; 2016; 2017; 2019); Del Río, Fernández & Gonzalbes (2016); Montserrat (2016); Duce (2016; 2017); Cobo de Guzmán (2017); Bastero (2017); Movellán (2017); Santamaría (2017); Santamaría (2019).

⁸⁴ Más recientemente, el profesor catalán P. Gilabert ha publicado una monografía sobre la influencia de la tragedia griega en la filmografía de Woody Allen (2018). Previamente ya había abordado el tema en

épica cristiana (Cano, 2004), sobre los géneros cinematográficos relacionados con el mundo antiguo (Cano, 2011) y sobre la evolución cinematográfica y televisiva del género (Cano, 2012), ha visto la luz su obra de referencia sobre el cine de romanos (Cano, 2014). Podemos decir que es la tesis que nunca llegó a publicar en 1973, aunque por supuesto actualizada, incluyendo las producciones más recientes y un estimulante último capítulo sobre el contexto contemporáneo de las producciones, “en consonancia con las actuales líneas de investigación” (Lillo, 2014: 379).

Por su parte, el ya citado A. Prieto ha sido uno de los referentes en este ámbito a nivel nacional. A comienzos de siglo veía la luz su primera monografía que era un compendio de todas sus publicaciones anteriores, incluyendo las reseñas sobre obras de esta temática (Prieto, 2004). Los temas y films tratados son variados, incluyendo temática romana, griega y egipcia. Podríamos destacar el capítulo sobre *Gladiator*, donde ofrece un análisis muy negativo sobre esta producción que según su opinión “ha conseguido *El crimen perfecto*, el fin de de la realidad, el fin de la Historia, la imposibilidad de que los últimos siglos del Imperio romano de Occidente sigan constituyendo una edificante y constructiva reflexión del pasado desde cada presente.” (Prieto, 2004: 187). Independientemente de nuestra opinión sobre esta afirmación, que no puede ser más contraria, no podemos sino reconocer la inmensa labor de Prieto en este campo. En 2010 publicó su segunda monografía –una vez más recopilación de artículos previos– donde destaca su interés por un tema como el esclavismo, pero también la antigua Grecia, con aportaciones que van desde Troya hasta Alejandro Magno, pasando por los espartanos y los atenienses (Prieto, 2010). El autor justificaba la publicación de un segundo libro sobre la misma temática –sin duda pertinente– de la siguiente manera:

“(…) pienso que este volumen es diferente del anterior ya que la relación presente-pasado-presente está más conseguida y, además, en estos años he mejorado mis conocimientos sobre la compleja y apasionante relación entre cine e Historia, que se ha enriquecido notoriamente con las importantes publicaciones que han aparecido a lo largo de estos años (...)”.

Con posterioridad a ese segundo libro ha seguido publicando una serie de artículos sobre el tema con los que bien podría tener material para una tercera obra de

artículos puntuales centrándose en producciones concretas del mismo director (Gilabert, 2004a; 2009). También es autor de un artículo sobre reminiscencias platónicas en el celuloide, en el que afirma que “siendo conscientes del alcance casi universal que en nuestra sociedad tiene un hábito cultural como lo es el cine, puede aprovecharse todo lo que parezca razonablemente aprovechable a fin de abrir una vía de aproximación guiada al mundo antiguo” (Gilabert 2003: 190; 2004b: 60).

recopilación (Prieto, 2011; 2013a, 2014a; 2014b; 2015a; 2015b; 2015d; 2017; 2019). Cabría destacar el interés de su primera aportación en inglés (Prieto, 2015c) en la que ha analizado la imagen de la ciudad de Roma en el cine como reflejo del imaginario moderno, contrastando la imagen monumental y popular de la Ciudad Eterna.

Precisamente a A. Prieto se le dedicó un volumen colectivo bajo el título de *La historia antigua a través del cine: arqueología, historia antigua y tradición clásica* (Antela-Bernárdez & Sierra, 2013), en cuya introducción se plantean algunas ideas sugerentes al afirmarse que “(...) el estudio de la relación entre cine y antigüedad permite formular una serie de preguntas fundamentales para el investigador dedicado al mundo antiguo”, relacionadas con temas como las concepciones populares, la historiografía y su uso político o la interdisciplinariedad del tema y el enriquecimiento que esto conlleva. Siendo así, el estudio de esa relación “(...) permite el establecimiento de un extraño diálogo, aunque absolutamente necesario y más que saludable, entre el historiador y la época desde la cual escribe” (Antela-Bernárdez & Sierra, 2013: 12).

Otro de los colaboradores de ese libro es R. De España, quien no pertenece al ámbito de los estudios clásicos, siendo doctor en Historia Contemporánea, pero cuyas tres monografías sobre la antigüedad en el cine constituyen un referente a nivel nacional (De España, 1998; 2009a; 2017).

A. Duplá, tras el impulso inicial que le dio al tema en las décadas anteriores, ha trabajado sobre el tema de forma esporádica durante el nuevo siglo. Además de sus recientes artículos sobre la figura de Julio César y la de Marco Antonio en el cine y la televisión (Duplá, 2015; 2019), debemos resaltar su labor como editor del libro *El Cine 'de romanos' en el siglo XXI* (2011a). También debemos citar su contribución particular en ese volumen colectivo, donde, junto a otras reflexiones interesantes, subraya la necesidad de integrar estos estudios en el marco de los *Classical Reception Studies* (Duplá, 2011b: 95-96), algo no demasiado extendido en el ámbito nacional.

A. Martín Rodríguez sería una excepción al haber hablado de recepción clásica en algunos de sus escasas aportaciones sobre cine, si bien no le parece un enfoque totalmente opuesto al de la tradición clásica, sino complementario (2017: 533). Además de sus artículos puntuales sobre *Golfus de Roma* (Martín Rodríguez, 2005) y sobre modelos de la obra de Plutarco en *Siete Novias para siete hermanos* (Martín Rodríguez,

2007), debemos citar su contribución en la ya citada monografía colectiva de M. Winkler dedicada a *Troya* (2004), en la que aborda la intertextualidad en la película de Petersen (Martín Rodríguez, 2015).

Otro autor que debemos mencionar es F. Lillo, latinista español que como ya se ha mencionado fue uno de los pioneros en el uso didáctico del cine ambientado en el mundo clásico –*vid. supra*–. Sobre este tema, comentaba en una entrevista relativamente reciente que las producciones más actuales, aunque interesantes porque pueden llegar a enganchar mejor al público más joven, son instrumentos pedagógicos menos recomendables dada su simplicidad (Pastrana, 2014). Más allá de la vertiente didáctica, también cuenta con publicaciones donde analiza las películas desde una óptica más cercana a los estudios de recepción clásica. Su aportación en el comentado volumen *Hellas on Screen* situaba la película de *El león de Esparta* (1961) en el contexto de la Guerra Fría (Lillo, 2008b), mientras que en su monografía *Héroes de Grecia y Roma en el pantalla* (2010), analizó toda una serie de producciones en relación a ciertos personajes paradigmáticos de la Antigüedad clásica, desde los héroes míticos –donde incluye convincentemente al ficticio Máximo de *Gladiator* por mostrar diferentes características propias de un héroe antiguo– hasta los enemigos de Roma. También es el autor de un breve artículo sobre las adaptaciones del género *peplum* de las leyendas de la Roma primitiva (Lillo, 2012). Además, ha publicado dos libros con un marcado carácter divulgativo, aunque no por ello faltos de rigor, donde analiza tanto en su vertiente propiamente histórica como en cuanto a su relación con el cine los dos espectáculos más paradigmáticos de la antigua Roma: los *munera gladiatoria* y los *ludi circenses* (Lillo, 2011; 2016).

Habiendo mencionado el carácter divulgativo de esas últimas obras, queremos citar igualmente una trilogía escrita por una triada de autores que abordaron con un tono ciertamente distendido y, en ocasiones incluso cómico, la historia de Roma (Alonso, Mastache & Alonso, 2008), de Egipto (Alonso, Mastache & Alonso, 2010) y de Grecia (Alonso, Mastache & Alonso, 2013)⁸⁵ a través de la imagen proyectada en la gran pantalla. Curiosamente, la única obra española que cita J. Paul (2010: 144) en su

⁸⁵ Algunos de los temas tratados en esas tres obras ya se habían esbozado en un libro previo en el que participaron dos de los autores y en el que de modo más sucinto abordan las tres civilizaciones en su conjunto (Alonso, Mastache y Aramburu, 2003). Más recientemente, han vuelto a reunir el contenido de las tres obras arriba citadas en un único volumen titulado *La Antigüedad en el cine* (Alonso, Mastache & Alonso, 2015).

estado de la cuestión es el volumen que estos autores dedican a la antigua Roma⁸⁶. Aunque de fácil lectura y con información interesante –que no innovadora– esta obra no es ni con mucho el trabajo más representativo del panorama nacional que, como estamos viendo, cuenta con consagrados expertos y obras de gran profundidad investigadora.

Además de los hasta el momento comentados, uno de esos expertos que no podemos dejar de mencionar, es F. Salvador Ventura, cuya triple formación como historiador de la Antigüedad, filólogo clásico e historiador del arte le han proporcionado un bagaje perfecto para analizar las relaciones historia y cine, siendo ésta una de sus principales líneas de investigación.⁸⁷ Ha publicado una amplia variedad de artículos, mostrando su preferencia por temas y obras como las adaptaciones de tragedias griegas de Cacoyannis (Salvador, 2004a; 2005a; 2005b; 2009a) y de Pasolini (2004b; 2013b), pero también ha trabajado producciones de Rosellini sobre Sócrates y sobre Agustín de Hipona (2009b; 2010b), el *Satiricón* de Fellini (1999; 2011b; 2014b), *Simon del desierto* de Buñuel (2007b; 2011c) y la adaptación moderna de *Fedra* de Mur Oti (2008; 2013c; 2018). Más recientemente también ha publicado en inglés una contribución sobre la representación de las ciudades homéricas (2015b).

Igualmente ha editado una serie de monografías colectivas sobre cine (Salvador, 2010a; 2011a; 2012a; 2013a; 2014a; 2015a) donde, aparte de sus propias

⁸⁶ Valga este breve fragmento de la contraportada para ejemplificar el tono y la temática de libro: “*La antigua Roma en el cine* no es un catálogo razonado de errores históricos que anima al lector a tomar las armas dialécticas y asaltar la bastilla de *Gladiator* (...). Las películas son la excusa para hablar de Roma, y las divertidas barbaridades de *Demetrius y los Gladiadores* no nos ponen nerviosos porque sabemos que una película no es un libro, ni un documental, ni una tesis doctoral. En este libro no encontrará colmillos retorcidos ni mala baba, sino suaves apuntes históricos de la mano de personajes que no viven en un libro de texto.”

⁸⁷ Igualmente, es el director y creador de *Metakinema* (<http://www.metakinema.es/> última consulta 23/08/17), una revista online de cine e historia que lleva publicando números semestrales desde 2007. Siendo totalmente estrictos, deberíamos haber comentado esta revista en el primer punto de nuestro estado de la cuestión, pero al estar dirigida por un experto en el mundo antiguo y por incluir en casi todos sus números algún trabajo dedicado a la Antigüedad en el cine hemos decidido citarla en este apartado. Incluso el propio título de la revista es una alusión al mundo clásico al estar formado por los términos griegos *meta* y *kinema*, de cuya unión surge el término *Metakinema*, con el que se “pretende subrayar la idea de ir más allá de la superficie original del Cine, con la aspiración de conseguir individualizar cómo el componente histórico es un elemento vital a la hora de definir en qué consiste el hecho cinematográfico” (Salvador, 2007a).

contribuciones, otros autores como A. Valverde, J. Macarro, M. Dávila, O. Lapeña y A. Aguilera⁸⁸ han participado con artículos sobre la Antigüedad.

A. Valverde, también filólogo clásico, cuenta con una serie de trabajos con una temática afín a las de F. Salvador, al haber estudiado adaptaciones audiovisuales de tragedias clásicas (Valverde 1998; 2009; 2010a; 2014; 2015; 2017c; 2017d), pero también otras producciones sobre el mundo griego en el cine (2010b; 2012; 2013; 2016, 2017b). Recientemente ha internacionalizado su producción científica sobre el tema participando en el *Companion to Ancient Greece and Rome on Screen* con una contribución en inglés sobre los escenarios y el vestuario en las proyecciones sobre tragedias griegas (Valverde, 2017a).

J. Macarro es autor de una tesis doctoral titulada *La recreación de los poderes imperiales antiguos de la India: Alejandro Magno y Ashoka en las filmografías india y americana* (2015a). En relación a esa temática ha publicado varios artículos (Macarro, 2015b; 2015c; 2017).

Por su parte, M. Dávila ha publicado algunos artículos sobre diversas producciones principalmente ambientadas en Roma⁸⁹ y recientemente se ha doctorado en Historia Antigua con un proyecto de tesis titulado *La proyección de las Guerras Púnicas en el cine italiano del primer Novecento: Cabiria (1914) y Scipione l'Africano (1937)* (Dávila, 2017). En ese trabajo de investigación se han analizado ambas películas tanto de forma separada como desde un enfoque comparativo, con un nivel de profundidad mayor que en cualquier aportación previa.

Last but not least, debemos añadir a esta lista a O. Lapeña, que junto a P. L. Cano fue de los primeros autores españoles en elaborar una tesis doctoral sobre nuestro tema, y para quien, a diferencia de Cano, la recepción de la Antigüedad ha sido su principal línea de investigación de forma sistemática y continuada. Su tesis, *De Capua a Hollywood: nacimiento, construcción y popularización del mito de Espartaco*, fue presentada en 2001 y se publicó algunos años después –revisada y mejorada por la

⁸⁸ Participó con un artículo sobre una versión alemana de *Helena de Troya* en la monografía sobre cine e historia (Aguilera, 2015) y también ha publicado artículos en la citada revista *Metakinema*, sobre *300* (Aguilera, 2007) y sobre *Ágora* (Aguilera, 2010).

⁸⁹ Principalmente, ha publicado contribuciones sobre *Cabiria* y *Escipión el Africano* (Dávila, 2011a, 2013a 2013b, 2015a, 2015b), pero también sobre un péplum muy poco conocido como *Los Cántabros* (Dávila, 2011), sobre adaptaciones cinematográficas de Shakespeare como *Titus* y *Coriolanus* (Dávila, 2014) y sobre adaptaciones televisivas como *Hércules* y *Xena* (Dávila, 2003).

constante formación del autor en el ámbito histórico y cinematográfico (Prieto 2007: 214)– bajo el título de *El mito de Espartaco: de Capua a Hollywood* (Lapeña, 2007a). En ese trabajo destaca el capítulo dedicado al análisis en profundidad de los ideales y preocupaciones actuales que reflejan las representaciones del esclavo tracio en el cine, centrado principalmente en la adaptación de Kubrick (*ibidem*: 205-268). Según Lapeña, la película transmite un mensaje tan ambiguo que llevó a lecturas diferentes por parte de los sectores progresistas –lucha por los derechos civiles o crítica a la caza de brujas– y conservadores –lucha contra un estado tiránico como analogía de la URSS en el contexto de la Guerra Fría– de EE.UU. En otros trabajos, como es lógico, ha mostrado una clara inclinación por el estudio de las adaptaciones para cine y televisión de Espartaco (Lapeña, 2002; 2007b; 2013; 2014) aunque también ha abordado otros aspectos de la recepción de la antigua Roma en pantalla (2001; 2004b; 2005b; 2010b; 2015d; 2017b). Igualmente ha dedicado algún artículo al mundo griego (2008a; 2011b; 2018a) y también a otros temas más concretos y transversales como la representación de la mujer (2005a), la belleza (2006), la infancia (2007c) o la ciudad (2008c; 2015b) en la antigüedad filmada. Además, una de sus principales líneas de trabajo ha sido el estudio de las características y la evolución de ese género cinematográfico, tanto es su acepción más amplia de “cine sobre el mundo antiguo” (1999; 2004a; 2010a; 2011a; 2011c; 2015c; 2018), como en la más concreta de *peplum* (2005c, 2008b; 2008d; 2012b; 2015a) al que le ha dedicado todo un libro escrito en italiano y también traducido al inglés (2012a). Asimismo, ha sido editor⁹⁰ de la monografía colectiva *Imagining Ancient Cities in Film*, junto a M. García-Morcillo (2015).

Esta investigadora, aunque de origen catalán, lleva trabajando varios años en universidades extranjeras y ha publicado en inglés todas sus aportaciones sobre este tema, que muestran rigor así como conocimiento del panorama y los enfoques del mundo anglosajón (García Morcillo 2008; 2013; 2015). Con esa última autora cerramos el recorrido por el panorama estatal para retornar precisamente a ese ámbito anglosajón donde, aparte de la ya comentada tendencia dominante hacia el análisis de Roma y posteriormente el giro heleno, recientemente han visto la luz una serie de trabajos que

⁹⁰ Ha editado otras monografías colectivas sobre cine con temáticas que escapan a los límites cronológicos de la Antigüedad, pero en las que este periodo siempre ha estado presente en varias de las contribuciones (Lapeña & Pérez, 2015; Lapeña, 2017a).

no se enmarcarían en ninguna de esas dos tendencias, siendo en todo caso una fusión de ambas⁹¹.

1.3.5. Consolidando el ámbito de estudio: las aportaciones más recientes

Un trabajo representativo de esta “fusión” sería *Classics on Screen: ancient Greece and Rome on Film* (2011), que reunía una serie de estudios de caso con una división equitativa entre las producciones ambientadas en la antigua Grecia y aquellas que evocan la antigua Roma. En la introducción se afirmaba que el estudio del cine sobre la antigüedad greco-romana “provides an important vehicle for discussing the values, history, and cultural politics of the classical past” (Blanshard & Shahabudin, 2011: 1). Aunque reconocían que muchas veces las lecciones que ofrece ese tipo de cine hablan más sobre nuestro presente, también afirmaban que su análisis es particularmente sugerente ya que, al mismo tiempo, permiten realizar nuevas preguntas sobre la antigüedad y ofrece nuevas soluciones para viejos problemas (Blanshard & Shahabudin, 2011: 1-3). Dado su formato, donde cada producción se analiza de modo individual, incluyendo una breve sinopsis del argumento, podía adolecer de cierto carácter didáctico, pero tal y como nos recuerda una reseña (Lehmann, 2012, sp.) no contaba con el enfoque estrictamente pedagógico de *Big Screen Rome* (Cyrino, 2005a), ni tampoco con una tesis unificada como *Projecting the Past* (Wyke, 1997). En realidad centraron el análisis de las obras –que incluyen géneros muy variados desde películas épicas hollywoodienses, *peplum* italiano, cine de autor, comedia y hasta un film de animación– en dos puntos principales: producción y recepción.

La obra de referencia de J. Paul (2013), *Film and the Classical Epic Tradition*, publicada a partir de su proyecto de tesis doctoral, ha abordado el tema de la relación entre la tradición épica en la literatura antigua y las adaptaciones cinematográficas sobre la antigüedad, empleando varios estudios de caso de películas mitológicas, históricas –tanto de tema griego como romano–, e incluso comedias. También ha analizado la

⁹¹ Más allá del mundo griego y romano, también se ha trabajado recientemente, aunque en menor medida, la representación de otro pueblo de la Antigüedad como el judío (Maurice, 2015; 2016). Por su parte, el revival que el cine bíblico ha tenido en los últimos años ha provocado la publicación de un número considerable de estudios que han abordado ese tema en particular. Las monografías individuales y colectivas más solventes y renovadoras sobre el cine bíblico serían Shepherd (2013), Reinhartz (2013), Burnette-Blestsch (2016) y Walsh (2018).

relación entre esas producciones épicas y la audiencia, poniendo el foco en el público como receptor. Como ocurre en los buenos trabajos de investigación, la autora planteaba más preguntas de las que resolvía. Una reseña sobre el libro realizada por J. Solomon, donde planteaba no pocas críticas, concluía con la siguiente valoración:

“Addressing a huge and difficult topic like the relationship between ancient epic and contemporary cinema requires more specific parameters, a more expeditious methodology and more assertive conclusions. This book has established a secure beach head in these treacherous territories.” (Solomon, 2016b: 286).

Otra monografía, en este caso colectiva, y que también ha mostrado equilibrio entre el tema griego y el romano, sería *The Ancient World in Silent Cinema*, editada por P. Michelakis y M. Wyke (2013); aunque lo relevante en este caso sería el hecho de haber sido la primera obra dedicada en exclusiva al análisis del cine mudo sobre la antigüedad. Ambos editores ya habían trabajado con anterioridad en el análisis de este tipo de películas⁹².

Por otro lado, como nos recordaba K. Day a finales de la década anterior: “Gradually, scholars expanded their focus (...) incorporating film and gender theory, psychoanalytical analysis, and feminist approaches, in addition to the more straightforward literary-historical analysis used in earlier studies” (2008: 6). Ciertamente, el enfoque de género ha estado muy presente en las publicaciones más recientes (Toscano, 2008; Render & Solomon, 2013; Day, 2013; Anise, 2013; Raucci, 2015; Augoustakis, 2015; Day, 2015).

Igualmente, el estudio de la relación entre el cine sobre la Antigüedad y temas como el sexo o, incluso, la pornografía también ha ido ganando interés dentro de este ámbito (Strong, 2008; Raucci, 2008b; Nisbet, 2009; Cyrino, 2013; McAuley, 2015; Almagor & Maurice, 2017: 102-255).

Además de todos los trabajos comentados, una breve mención merece una serie de artículos sobre nuestro tema que han sido incluidos en diferentes *Companion*. El primero de ellos es el artículo de K. Galinsky (2007), última contribución del *Companion to Classical Tradition*. Como nos recuerda J. Paul (2010: 137) lo cierto es que el artículo no aportaba ninguna novedad importante, más allá de alguna mínima

⁹² Wyke lo hizo en sus obras ya citadas (1997, 1999; 2006b) y Michelakis, que también ha publicado una monografía sobre tragedias griegas a través del cine (2013a), ya había abordado con anterioridad el análisis del cine mudo (2008), demostrando “an exemplary methodology for cinematic reception studies” (Paul: 2010: 145).

observación interesante y una visión de conjunto cronológica, algo que por otro lado ya ofrecían obras anteriores con un nivel de detalle mayor. Dicha autora incluso pone en duda el encaje del artículo en el conjunto de la obra, que parecería metido con calzador, más por lo atrayente del tema que por una decisión reflexionada sobre la inserción del cine dentro de los estudios sobre tradición clásica (Paul, 2010: 138). El segundo ejemplo lo componen los tres artículos que dedicó el *Companion to Classical Receptions* (2008) a nuestro tema. De esos tres cabría destacar el trabajo de J. Paul (2008)⁹³, que realiza un interesante repaso teórico-metodológico de la historiografía sobre la Antigüedad en el cine. Aunque totalmente focalizado en el ámbito anglosajón, supuso el primer estado de la cuestión sobre el tema y planteó interesantes perspectivas sobre cómo este tipo de trabajos puede ayudar en el desarrollo de los estudios de recepción clásica. Abogó igualmente por un trabajo más profundo y sistemático ya que “despite its apparent centrality, it is still not certain that we are doing enough to exploit the scholarly and interpretative potentialities of working with film” (Paul, 2008: 303). Por último, tenemos la aportación de Llewellyn-Jones (2009) en el *Companion to Ancient History*, que compartía similitudes con el trabajo de Galinsky en la medida en que también ocupó la última posición y en que su aportación no fue demasiado renovadora, al no superar la explicación general sobre el género y sus características. Sin embargo, frente a los anteriores contó con la particularidad de estar integrado en un *Companion* con un tema mucho más general, como bien puede deducirse por el título, lo que vendría a demostrar que el cine ya no solo era un tema digno de ser incluido en trabajos sobre tradición o recepción clásica, sino en recopilaciones sobre la Historia Antigua en su conjunto.

Aunque, sin duda alguna, el estado de la cuestión ha dado un salto cualitativo con la reciente publicación de un *Companion* específico dedicado a nuestro tema: *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen* (2017). Editada por el ya citado experto A. Pomeroy, la monografía colectiva ha reunido veintitrés aportaciones con temáticas muy variada, desde estudios de caso, pasando por temas más transversales sobre la resurrección del género o su desarrollo en cierto periodo, hasta una contribución sobre un tema tan poco trabajado como el de los documentales sobre el mundo antiguo. Sin duda, es una obra paradigmática sobre la diversidad de temas y

⁹³ Las otras dos aportaciones son un estudio de caso sobre una adaptación de *La Odisea* (Roisman, 2008) y un trabajo sobre la utilidad didáctica del género (McDonald, 2008).

enfoques que han llegado a cubrir los *Classical Reception Studies on Cinema*. Además, supone un buen ejemplo de la variedad de países que se encuentran trabajando sobre este tema, al reunir investigadores australianos, neozelandeses, alemanes, italianos y españoles junto a los autores británicos y estadounidenses. Asimismo el libro presenta cierto grado de interdisciplinariedad –ciertamente requerida en un tema como este– al incluir aportaciones de una experta en cine y de un musicólogo.⁹⁴

Junto a ese *Companion* debemos recordar que tan solo en 2018 la ya mencionada serie *Screening Antiquity* –de Edinburgh University Press–, ha publicado tres monografías colectivas (Augustakis & Raucci, 2018; Hobden & Wrigley, 2018; Safran, 2019) y una específica (Llewellyn-Jones, 2018); síntoma de que el interés académico sobre el tema está más vivo que nunca.⁹⁵

Estos ejemplos, junto a otros relacionados con los planes docentes de muchos departamentos de Estudios Clásicos o Historia Antigua que han decidido incluir asignaturas específicas sobre Historia Antigua a través del cine, nos hablan sobre la vitalidad, auge y difusión del tema aquí tratado durante las últimas dos décadas.⁹⁶

Por último, no podemos dejar de mencionar que junto a las publicaciones académicas y las asignaturas universitarias se han venido celebrando todo una serie de eventos, congresos y seminarios sobre lo que se ha denominado de forma genérica “Classics in Film”.⁹⁷ Igualmente, muchos congresos tanto nacionales como internacionales, cuyo tema general es la historia y el cine o la recepción de la Antigüedad, han incluido bloques o ponencias/comunicaciones sobre el Mundo Antigo a través del cine. Mención especial merece el Proyecto Images (<http://www.images-project.org/>), de carácter internacional e interdisciplinar, en el que el cine es una de las principales líneas de investigación, aunque en su conjunto aborda un espectro más amplio como es la recepción clásica en las artes plásticas y visuales. Los resultados de

⁹⁴ Así, el neozelandés A. Pomeroy, en consonancia con lo que había criticado en varias reseñas (2009, sp.; 2010: 150), ha editado una obra que contrasta con la escasa internacionalización y, en ocasiones escasa interdisciplinariedad, de los trabajos colectivos previos del ámbito británico y estadounidense.

⁹⁵ Para este mismo año esta prevista la publicación de otra monografía de la mano de L. Maurice (2019).

⁹⁶ Un ejemplo reciente y significativo dentro del panorama nacional es que en 2018 la plataforma CEPOAT de la Universidad de Murcia ofreció por primera vez un curso online titulado “El Mundo Antigo en el cine”: http://www.um.es/cepoat/aulavirtual/?page_id=19391 (consultado el 01/08/2018).

⁹⁷ Day (2008: 1, n.2) y Solomon (2010: 436, n.3) recogen varios ejemplos de estos encuentros en el mundo anglosajón. Varias de las obras citadas a lo largo de este apartado han surgido a partir de la celebración de ese tipo de encuentros.

las conferencias bianuales que vienen celebrándose desde 2007 han visto la luz en sendas publicaciones (Castillo *et al.*, 2008; Knippschild & García Morcillo, 2013; Carlà & Berti, 2015; Rovira, 2018).

Cabría añadir a esa lista algunos eventos académicos del ámbito nacional ciertamente interesantes como las jornadas celebradas en el 2009 en la UPV/EHU bajo el título *Clasicismo y modernidad: el cine “de romanos” en el siglo XXI* o las jornadas *Proyecciones de la Antigüedad. Cine e Historia Antigua* (UCM, 2013). Un ejemplo más reciente sería el encuentro organizado en 2017, también en la UCM, por un grupo de jóvenes investigadores, con el título de *Érase una vez...la Antigüedad*⁹⁸, donde se trató un tema casi inexplorado como es la recepción de la Antigüedad en las producciones audiovisuales destinadas a un público infantil⁹⁹.

En definitiva, un largo proceso que se ha extendido durante las últimas cinco décadas y que parece no tener fin. Ese camino nos ha llevado a la consolidación de nuestro ámbito de estudio, contando a día de hoy con una gama de trabajos con enfoques muy variados y con análisis de fuentes cinematográficas y televisivas muy diversas. Pero, ¿qué importancia se le ha dado y cómo se ha estudiado en todo ese recorrido historiográfico la guerra en la antigua Roma a través del cine y la televisión?

⁹⁸ El programa puede consultarse en el siguiente enlace: <http://www.fasticongressuum.com/single-post/2016/09/22/%C3%89rase-una-vez-la-Antig%C3%BCedad---13012017-Madrid-Spain> [consultado el 01/03/19].

⁹⁹ Podríamos añadir las tres ediciones del *Congreso Internacional Cine y Humanidades –Cine y poder* (2013), *Cine y Eros* (2015) y *El cine va de viaje* (2017)—, coordinadas por el ya citado experto de la Universidad de Cádiz Óscar Lapeña Marchena, que a pesar de abordar una temática más general siempre han incluido aportaciones sobre cine y Antigüedad.

1.4. LA GUERRA EN EL CINE DE ROMANOS

“Reception studies of Roman warfare and its modern representations are probably the newest area of Roman military studies; future developments are awaited” (Phang, 2011: 142).

Así se expresaba la investigadora S. E. Phang en las conclusiones de un artículo sobre las líneas de investigación más novedosas dentro de los estudios sobre el ejército romano, escrito hace algo menos de una década. Bien es cierto que entre las escasas referencias que acompañan a esa afirmación solo una de ellas estaría relacionada con el tema que aquí nos ocupa, el mundo del cine. Cabría aportar alguna referencia más aparte de las citadas por Phang en su artículo, pero, como veremos, la recepción cinematográfica de la guerra en la antigua Roma es un tema que, al menos hasta hace muy pocos años, no ha suscitado la merecida atención. Sobre todo si se compara con el interés que ha recibido la representación de la guerra contemporánea a través del Séptimo Arte¹⁰⁰.

En efecto, cuando se habla de la guerra en el cine, en la gran mayoría de los casos lo que se analiza es el cine bélico, definido como aquel que representa episodios de guerras circunscritas a un marco cronológico limitado a los siglos XX y XXI. Como nos recuerda J. Chapman, esa definición, “which excludes films set during earlier conflicts, such as Roman epics, pre-Revolutionary ‘westerns’ and Northwest Frontier adventures, immediately suggests that the war film is associated with the historical period of modern, industrialized warfare” (Chapman, 2008: 8). En opinión de ese mismo autor, la idea de que las películas de guerra son esencialmente aquellas ambientadas en los conflictos bélicos más modernos es, en buena medida, arbitraria, ya

¹⁰⁰ Por un lado, revistas sobre historia y cine como *Film-Historia* (1993, 3, 1-2), *Historical Journal of Film, Radio and Television* (1994, 14, 4), o *Film & History* (2006, 36, 1 y 36, 2) han dedicado números completos a este tema. Por otro lado, entre la extensa cantidad de monografías sobre la guerra y el cine podemos citar algunas de las más solventes y renovadoras, en buena medida centradas en la guerra a través de Hollywood: Eberweim (2004), Westwell (2006), Slocum (2006), Chapman (2008), Eberweim (2010), Cunningham & Nelson (2016). En castellano existen también varias contribuciones sobre el tema como Rodríguez (2006) o Burke (2015), por citar solo algunos trabajos de carácter general, ya que gran parte de la producción –al igual que ha ocurrido en el mundo anglosajón– ha abordado aspectos más concretos como la representación cinematográfica de los conflictos bélicos más significativos del siglo XX, principalmente las guerras mundiales pero también la Guerra Fría o la Guerra de Vietnam.

que diferentes films ambientados durante guerras previas “are as much about the subject of war as those set during the First or Second World War” (Chapman, 2008: 11).

A pesar del alegato de Chapman para que guerras previas al siglo XX sean también objeto de estudio de las relaciones entre la guerra y el cine, lo cierto es que mientras los conflictos modernos como las Guerras Mundiales, la Guerra de Vietnam e incluso algunos previos como la Guerra de Secesión han contado con análisis detallados y varias monografías completas, no ha ocurrido lo mismo en el caso de la representación cinematográfica de la guerra en la Antigüedad¹⁰¹.

Esta carencia de estudios era difícil de explicar, sobre todo en el caso del cine ambientado en época romana. Tal y como se afirmaba en un libro sobre el cine bélico, “todos los pasos de la historia del Imperio romano están marcados por la guerra, desde su fundación hasta su declive y posterior caída; y el cine ha sabido captar cada uno de esos momentos” (Rodríguez, 2006: 121)¹⁰². Evidentemente, entre la ya comentada desbordante producción académica sobre la antigua Roma en el cine que se ha venido publicando en los últimos años, algunos trabajos sí que se han acercado al tratamiento cinematográfico de la guerra, aunque ciertamente de una forma puntual, sin analizar el fenómeno en su conjunto. Por supuesto, varias de las monografías comentadas en el apartado anterior, al abordar algunas producciones de forma genérica, han analizado ciertos aspectos del ámbito polemológico romano en el cine¹⁰³.

La primera aportación específica sobre la representación de la guerra romana en el cine la encontramos en el libro que M. Junkelmann publicó en 2004 bajo el título de *Hollywoods Traum von Rom: "Gladiator" und die Tradition des Monumentalfilms*. Esa obra incluye un capítulo dedicado a la representación de las batallas, donde trata principalmente cuestiones militares sobre *Espartaco* y *Gladiator*. En una reseña, que valora el libro en su conjunto de forma positiva, se ha señalado que este capítulo es uno de los menos interesantes ya que esencialmente se reduce a una lista de errores

¹⁰¹ En este sentido, resulta significativo el ejemplo de Dolan (1985: 154), obra en la que se aborda la representación de la guerra en el cine hollywoodiense y en la que las guerras antiguas tan solo se mencionan en tres breves párrafos de un capítulo titulado “Other wars other battles”.

¹⁰² Hernández Descalzo, en un artículo sobre la Arqueología a través del cine, afirmaba que “Roma es la civilización de la guerra –todas las producciones contienen su batalla–” (1997: 327).

¹⁰³ No detallaremos aquí cada una de ellas, ya que iremos citando esas ideas a lo largo de nuestro análisis posterior cuando abordemos producciones y temas más concretos. En todo caso, gran parte de la información que trata aspectos bélicos de la representación cinematográfica romana ha sido recogida en Aguado (2019).

históricos, acompañada de algunas comparaciones con la pintura y otras artes visuales (Carlà 2010, sp). Bien es cierto que el capítulo ofrece varios apuntes sobre cómo sería realmente la panoplia de los legionarios y las armas de asedio, un enfoque que denota el bagaje previo de M. Junkelmann en el ámbito de la arqueología experimental¹⁰⁴. Pero lejos de limitarse a un mero análisis de veracidad, el autor inserta la estética de esas batallas en un contexto cinematográfico más amplio. Nos habla sobre los paralelismos que se pueden establecer entre la batalla final de *Espartaco* y otras escenas bélicas de la filmografía de Kubrick, que reflejarían el estilo pausado y minucioso del director, así como su gusto por las formas geométricas claras –la formación de las cohortes–. Sobre la batalla inicial de *Gladiator* comenta cómo no solo presenta la estética de *Salvar al soldado Ryan* (1998) y cierto parecido con las trincheras de la Primera Guerra Mundial, sino que también tiene reminiscencias de la Guerra de Vietnam y de películas como *Platoon* (1986) de Oliver Stone.

En 2006, D. M. Pérez Maestre publicó un breve artículo titulado “La representación de los cascos romanos en el cine”. El autor lleva algo más de una década trabajando en una tesis doctoral sobre la representación del armamento romano en el cine y la televisión.¹⁰⁵ En sus primeros trabajos publicados concluía que a pesar de los numerosos anacronismos e inexactitudes, debidos en muchos casos a los tópicos del cine, la visión estereotipada de la época o al factor presupuestario, por normal general las adaptaciones más recientes muestran un mayor grado de fidelidad a las fuentes arqueológicas (Pérez Maestre, 2006; 2013). Sin embargo, en sus artículos más recientes ha afirmado que “la arqueología apenas influye en la cinematografía” y que debido a factores económicos se produce un “aprovechamiento de atrezzo e imágenes de unas producciones a otras” (Pérez Maestre, 2017a: 316; 2017b: 45)¹⁰⁶.

¹⁰⁴ El autor dirigió el grupo de recreación *Gruppe Marcus Junkelmann* (del que incluye alguna foto en el capítulo comentado) y a partir de esa experiencia publicó dos obras sobre el tema: Junkelmann (1986; 1997).

¹⁰⁵ En una conversación por correo electrónico mantenida en agosto de 2016 nos decía que ha analizado más de trescientas producciones y que previsiblemente presentaría su tesis a principios de 2017. Sin embargo, a día de hoy no tenemos noticias al respecto y la tesis no parece haberse presentado.

¹⁰⁶ Ambas contribuciones nos parecen ciertamente limitadas desde un punto de vista metodológico y en lo que se refiere a la escasa originalidad de sus conclusiones. El principal problema, bajo nuestro punto de vista, sería el hecho de que abordan el nivel de veracidad de esos cascos legionarios en un número elevado de producciones –aunque no todas las existentes– escogidas sin seguir ningún criterio concreto y coherente –entre las que incluye dramas históricos, películas de animación, documentales y docudramas–. En cambio, cuenta con otro breve artículo en el que también analiza la veracidad de la panoplia legionaria en una única producción, el docudrama *Aníbal, el peor enemigo de Roma* (2006), lo que bajo nuestro

Las dos temporadas de la serie *Roma* (HBO, 2005-2007) han sido analizadas en profundidad en las monografías colectivas editadas por la ya mencionada M. S. Cyrino, contando cada una con un capítulo dedicado al elemento militar. L. L. Brice¹⁰⁷ es el autor de ambos trabajos. En “The Fog of War: the army in *Rome*”, Brice analiza dos aspectos de la representación del ejército en la primera temporada de la serie: las batallas campales y la vida en el campamento (Brice, 2008). Brice defiende que *Roma* presenta como ninguna otra producción las diferentes tareas del soldado romano más allá de su presencia en grandes batallas, que sería un hecho limitado a lo largo de la vida militar. Aunque ofrece algunas consideraciones interesantes sobre cómo influyen ciertos enfoques, planos o la falta de banda sonora en la representación de las batallas, es también un trabajo eminentemente centrado en el análisis de la veracidad histórica.¹⁰⁸ En el capítulo de la segunda temporada, “Discharging Pullo and Vorenus: Veterans in *Rome*”, analiza la figura del soldado veterano atendiendo a dos aspectos concretos: su reintegración en la sociedad y su relación con los líderes políticos del periodo (Brice, 2015). En ambos casos ofrece una comparación entre los escasos datos sobre ese tema que nos ofrecen las fuentes antiguas y la imagen mostrada en la pequeña pantalla. Concluye que, dentro de la ficcionalización y las necesidades dramáticas, *Roma* ofrece una imagen históricamente plausible sobre ambos aspectos en ese periodo histórico.

Fuera del ámbito académico de los estudios clásicos, G. Díaz, abogado de profesión, publicó en 2013 un libro con clara intención divulgativa, que lleva como título *Las mentiras del cine bélico: de Troya a Gladiator*. Cuenta con dos capítulos dedicados al mundo romano. El primero se plantea como una crítica hacia la representación bélica del *Espartaco* de Kubrick, pero solo hace alusión al ejército de esclavos y los *munera gladiatoria*. El otro está dedicado a *Gladiator*, pero aparte de dos puntualizaciones concretas sobre la representación de la batalla inicial —destacadas

punto de vista, le lleva a unas conclusiones más interesantes sobre las pretensiones de esa obra concreta (Pérez Maestre, 2017c).

¹⁰⁷ Es experto en la guerra antigua y ha publicado varios artículos y editado algunos libros sobre la guerra en la antigua Roma: <http://www.wiu.edu/cas/history/Brice-CV2014.pdf> [consultado el 01/03/19].

¹⁰⁸ El volumen de la primera temporada cuenta con una segunda contribución sobre aspectos militares, que brevemente se limita a completar el desarrollo de la Guerra civil en la serie con el relato de la obra de César. Compara igualmente la escueta mención que se hace de Voreno y Pullo en *La Guerra de las Galias* con su caracterización en la serie, donde Voreno en particular seguirá los principios romanos de honrar a su familia, a los dioses y a Roma: Cooke (2008).

previamente en numerosas publicaciones ya citadas–, se limita a hacer una simple descripción del ejército romano¹⁰⁹.

Curiosamente, tan solo un año después vio la luz *Swords and Cinema. Ancient Battles in Modern Movies*, una obra que se plantea un objetivo similar al del libro anterior pero que aborda el tema con mayor profundidad y mucho más rigor, siendo su autor un experto en la caballería romana¹¹⁰. Aunque reconoce que su objetivo no es menospreciar las películas por su falta de veracidad, entendiendo la diferencia entre un trabajo de historia académica y una dramatización cinematográfica, su análisis está igualmente enfocado hacia el rigor histórico:

“(...) this book does not focus on the modern context of the film, the ways in which the film was written and produced. Instead it uses film as an entry point into thinking about how the armies of Greece and Rome fought and what the experiences of soldiers in these armies were like.” (McCall, 2014: x).

Esta obra estudia en profundidad el nivel de veracidad de diferentes aspectos de los combates romanos en películas como *Espartaco*, tanto el clásico de 1959 como la miniserie del 2004, *Gladiator*, la serie *Roma*¹¹¹, *La legión del Águila* y *Centurión*. También incluye un último capítulo dedicado a los asedios romanos a través de la serie *Masada*. En las conclusiones afirma que abordar todos los aspectos que carecen de veracidad en las presentaciones de las batallas antiguas requeriría un libro mucho más extenso. Pero reconoce que, a pesar de de los numerosos anacronismos, la poderosa combinación de texto, imagen y sonido que presenta el cine ha logrado, en ciertas ocasiones, recrear el horror de la batalla y la brutalidad del combate cuerpo a cuerpo. (McCall, 2014: 177-182). Lo cierto es que por el momento supone la única monografía escrita por un historiador dedicada exclusivamente a nuestro tema; pero, como decimos, únicamente desde un enfoque historicista.

¹⁰⁹ El siguiente fragmento de la contraportada comienza con una afirmación demasiado presuntuosa, dada la limitada calidad del libro desde un punto de vista académico, aunque en la segunda parte se hace evidente el marcado tono divulgativo de la obra: “Este libro es fruto de una rigurosa investigación de los textos clásicos, una recopilación de la información que publican los grupos de recreación histórica y lo que algunos llaman arqueología experimental y un análisis en profundidad de multitud de películas y series de televisión. Todo ello expuesto con ironía y sentido del humor, que es como el autor estima que deben contarse las cosas para que se aprendan. Una vez leído este libro, las películas le engañarán mucho menos. Y quedará muy bien con sus amigos al salir del cine...” (Díaz, 2013: contraportada).

¹¹⁰ Su tesis doctoral sobre la caballería tardorepublicana esta publicada en McCall (2002).

¹¹¹ Donde sorprende que no cite el mencionado artículo de Brice (2008).

En 2015, dos artículos publicados en el ámbito español volvieron sobre el tema con esa misma aproximación. Uno de ellos, publicado en la revista sobre el ejército romano *Aquila Legionis*, aborda la carrera militar de un soldado romano a finales de la República a través del ejemplo de Lucio Voreno en la serie *Roma*. Este trabajo parte de la premisa de que el cine es un negocio pero a la vez un discurso mediante el que explicar la realidad, y que una aproximación verosímil en el contenido histórico “redundaría en un mayor prestigio para dicha producción, al menos en el ámbito científico y académico” (López, 2015: 74). Después de una prolija contextualización histórica sobre aspectos militares y sobre movilidad social, que denotan la formación de epigrafista del autor¹¹², concluye que aunque se presenta un *cursus honorum* un tanto *sui generis*, y con ciertos matices históricamente erróneos, responde a un episodio de crisis política perfectamente plausible, como lo fue el final de la República. López Casado llega a la misma conclusión que L. Brice –a pesar de no citarlo–, cuando afirma que “en líneas generales la representación del ejército romano en la serie *Roma* es muy cuidada y bastante congruente con la realidad histórica” (López 2015, 89).

El segundo artículo publicado ese mismo año aborda la representación de los triunfos romanos en el cine y la televisión de una forma transversal, analizando varias producciones y comparando esa imagen con los datos que aportan las fuentes clásicas y los estudios modernos sobre esa celebración militar (Ortiz, 2015).

Por su parte, P. DuBois, en la reciente monografía colectiva *Our Ancient Wars. Rethinking Ancient Wars through Classics*, establece una compleja, y no del todo bien hilada, relación entre las guerras serviles en el cine y el reclutamiento contemporáneo –principalmente estadounidense– en el contexto de la guerra contra el terrorismo. Según la autora, en la cultura popular los esclavos antiguos se han presentado como unos luchadores gloriosamente erotizados, solitarios y que aceptan su destino, estableciendo así un modelo de conducta que puedan y quieran emular los jóvenes voluntarios de las guerras contemporáneas (DuBois, 2016: 259). Tanto la figura de Máximo en *Gladiator* como la de Espartaco en la reciente serie *Spartacus: sangre y arena* (Starz, 2010)¹¹³, serían buenos ejemplos de esa representación de los esclavos antiguos militarizada, heroica y atrayente que han mostrado tanto la pequeña como la gran pantalla.

¹¹² Según la información extraída de: https://www.researchgate.net/profile/Roberto_Lopez_Casado [consultado el 01/03/19].

¹¹³ A pesar de la fecha de publicación del artículo (2016), la autora cita únicamente esa temporada.

Ese mismo año 2016 P. Domínguez publicó “La didáctica del Péplum: la legión romana en el cine”, donde, a pesar de su título, se limita a contextualizar históricamente la película *La legión del águila* (2011), ofreciendo hacia la mitad del trabajo comparativas entre la representación de ciertos aspectos militares y la información extraída de las fuentes antiguas.

La última publicación del proyecto de investigación internacional *Imagines* incluye un artículo de M. S. Cyrino (2017) sobre la representación de la batalla de Accio en el cine. En él se aborda el modo en que esa batalla naval ha sido recreada en las dos adaptaciones más famosas sobre *Cleopatra* (1934 y 1963) y en la segunda temporada de la serie *Roma*. Según Cyrino, el relato y la mitificación que rodean ese acontecimiento histórico referencial –que dio comienzo ya en época augústea– han influido notoriamente en las dos producciones cinematográficas del siglo XX, mientras que la adaptación televisiva del siglo XXI deja la puerta abierta a otro tipo de interpretación, en consonancia con otras visiones historiográficas alternativas y más actuales.

Por último, el pasado año vieron la luz dos artículos que abordan la representación fílmica de la Novena legión en el contexto posterior al 11-S. El primero, firmado por K. Wetmore (2018), lleva por título “In the Green Zone with the Ninth Legion: The Post-Iraq Roman Film”, y aborda el reflejo de la experiencia estadounidense en Iraq en las producciones recientes sobre la Novena legión. El autor no proviene del ámbito de los estudios clásicos sino de los estudios teatrales, lo que evidencia que nuestro tema empieza a cobrar interés entre los investigadores de otras áreas de estudio ajenas a las Ciencias de la Antigüedad. Cabría añadir tres aportaciones más de este último año. Un capítulo sobre la recepción actual del imperialismo romano (Strong, 2019), y otro, publicado en la misma monografía colectiva, sobre las connotaciones modernas de las representaciones bélicas en *Centurion* y *The Eagle* (McAuley, 2019), en este caso ambos escritos por clasicistas. Un enfoque similar ha adoptado C. Davies, doctor en estudios cinematográficos, en este caso en dos capítulos de su monografía titulada *Blockbusters and the Ancient World: Allegory and Warfare in Contemporary Hollywood* (2019: 129-158). Hasta el momento, nos parecen las aportaciones más interesantes sobre el tema aquí tratado y en ello profundizaremos en el capítulo correspondiente.

2. HISTORIOGRAPHY ON ROMAN ARMY AND WARFARE

“It is easy to understand if readers have a superficial impression (abetted by Hollywood productions) that the Roman army did not change over the centuries, or that approaches to academic Roman military studies had not changed either. Both impressions are false...” (Phang, 2011: 105).

The film and television reception of war in ancient Rome has followed a different path from that of academic history and scientific dissemination. Nonetheless, said reception cannot be understood in all its complexity without a basic exploration of the various phases of the historiographical development of Roman military history. Thus, while our field of interest is not war in ancient Rome, but contemporary reception in film and television, we consider it fitting that this doctoral thesis should provide a succinct account of the historiographical evolution of this particular subject¹. Thus, in this chapter we shall outline the existing research on Roman warfare in its various stages of development and touch upon trends in academic thinking, some relatively recent lines of research, and the vast spread of academic knowledge, which we consider to have had repercussions on the audiovisual reception of the Roman army in the 21st century.

¹ A comprehensive historiographical account would by far exceed the limits of the present chapter. On the evolution of military history as a whole, see Keegan (1976: 54-78), Espino (1993), Black (2004: *passim*), Kühne & Ziemann (2007), Díaz Benítez (2009) and Morillo & Pavkovic (2018: 12-47). In terms of war in the Roman world in general, and the Roman army in particular, cinematic production is practically so vast as to be unmanageable. Recently, Y. Le Bohec declared that “the bibliography concerning the Roman army is overabundant” (2015: 246), but even during the first half of the 20th century, academic production on the subject was so extensive that it would require “the life of a hundred-year-old man to read the main ideas (...)”, as underlined by Marín and Peña (1956: xx), drawing on the words of a previous author. Early this century, S. James declared that he did not intend to present “a comprehensive historiography covering all the major scholars in the field, which would require years to complete and a weighty monograph to present” (2002: 2). Indeed, it constitutes a huge amount of work which is yet to be carried out. In any case, to supplement the historiographical trajectory we here propose –which will be limited to works that deal with the time frame proposed in the introduction of this thesis– refer to other historiographical accounts such as that by Hanson (1999; 2007), the aforementioned James (2002), Lendon (2004), Phang (2011) and Vidal & Antela (2011). Said accounts can be supplemented with the thematic—and in some cases, annotated—bibliographies both on ancient war in general (Garlan 2003: 193-202) and the Roman army in particular (Cabrero, 2003; Le Bohec, 2005; 2006; 2008: 363-370; 2015b). Further bibliographical compilations, also divided into themes, but this time published online, can be consulted in Van Dorst (2000-2007), Adams (2001-2015) and Hobbs (2001-2016). According to Hanson (2007: 21, nota 33), bibliographical lists of articles on the army have been compiled by Blümlein (1925: 1-64; 1928: 69-100; 1935: 148-199; 1941: 115-151), although we have not been able to verify these references.

2.1. THE BEGINNINGS OF RESEARCH:

“Roman army studies have traditionally focused on the material and institutional history of the military, such as campaigns and battles, the archaeology of forts and frontier works, the archaeology of arms and armor, order of battle, and internal organization and promotion patterns (Phang, 2011: 105).

What was Roman warfare like? How did the Romans fight? What made them so effective in battle? Why had the Roman military machine proved so invincible? These questions might be regarded as timeless, in that they have grasped the attention of the most contemporary researchers and, at the same time, were contemplated in antiquity by the Romans themselves. This is revealed to us by a number of ancient military treatises, among which we should highlight *Epitoma Rei Militaris* by Vegetio, written around the year 400 AD². These questions were in full vigour during the Middle Ages, as indicated by the fact that translations of this Roman treatise writer’s work can be found in several different languages³. As well as these precursors, the majority of authors have underlined the Renaissance as a turning point in terms of the search for inspiration in Roman military art⁴. This interest in ancient military questions undoubtedly stands within a more general search for inspiration in the classical world. Thus, humanists the likes of Nicolás Maquiavelo in his famous *Dell'arte della guerra* (1521), and Justo Lipsio in his lesser known *De Militia romana...* (1596) set out to find the answer to these very questions. The aim was none other than to discover and try to emulate the training and supposed unwavering discipline of the Roman armies, with a view to apply these principles to the standing and flourishing armies of modern states. During the 17th century, well-known are the cases of Maurice of Nassau and Gustavs Adolphus of Sweden, who referred to classical authors to implement Roman discipline in their

² For a comprehensive bibliographical compilation on the famous treatise by Vegetius, see Famerie (2015).

³ According to Dawson (1996), “it was the only classical treatise that remained continuously popular throughout the Middle Ages” (163) although “Frontinus, Caesar, Sallust and Valerius Maximus were also popular” (175). For a deeper exploration of the study of Vegetius in the Middle Ages, see Richardot (1998) and Allmand (2011).

⁴ See Harmand (1985: 216); James (2002: 7); Garlan (2003: 12), Lendon (2004: 441); Keegan (1976: 62-64); Morillo and Pavkovic (2018: 28-29), among others.

armies (James, 2002: 7; Goldsworthy, 1996: 9)⁵. Said interest in the characteristics of ancient Roman warfare did not decline during the Age of Enlightenment, a period in which the image of Rome would fundamentally be more associated with concepts like the Republic, the senate and citizenship (Thom, 1995). In the words of philosopher Michael Foucault: “the Rome of the eighteenth century and of the Revolution was the Rome of the Senate, but it was also that of the legion; it was the Rome of the Forum, but it was also that of the camp” (1977: 146) –a maxim that would be equally applicable to the Napoleonic era (James, 2002: 8; Gracia, 2017). In fact, it was in that period that the soldier and war theorist Carl von Clausewitz, in his famous work *Vom Kriege* (1832), drew a comparison between the French soldiers of his time and those in ancient Rome, arguing that the “possession of military genius coincides with the higher degrees of civilization: the most highly developed societies produce the most brilliant soldiers, as the Romans and the French have shown us” (von Clausewitz, 2007: 45)⁶.

The ideas of this Prussian soldier would end up largely dominating the panorama of classical historiography⁷. It is not until the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century that we may speak of the first strictly academic works on ancient Roman military history. These beginnings of research were dominated by German academics and officials whose primary area of interest was tactics and strategy, bearing in mind that historical accounts of the time focused solely on military and political questions (Hanson 1999: 379; 2007: 5-7; James, 2002: 10; Garland 2003: 12). The majority of the conclusions put forward by these early academics were motivated and influenced by their own military experience in the Prussian and German armies of the period. They produced generic manuals on ‘the art of war’, in a predominantly

⁵ While some researchers have questioned what influence these theoretical texts based on the study of the classics has really had on military operations in modern times (Espino, 2000; Keegan, 1976: 62-64), if not in the military realm, at least in the political sphere, said influence is undeniable. As G. Mora reminds us, during the 16th and 17th centuries, “the Roman army and the artistic manifestations of its activity became a reference model for modern governments” (2006: 12 y ss.).

⁶ Clausewitz considered the military might of Rome—in its era of greatest expansion—to be a unique case in comparison with other ancient, medieval and modern societies: “Rome’s military strength at that period was immense, without her efforts being equally great. Her armies were kept up by her wealth. (...) Her case is unique” (von Clausewitz, 2007: 231).

⁷ He coined the maxim: “War is merely the continuation of policy by other means” (von Clausewitz, 2007: 28). In Hanson’s opinion (2007: 9), Clausewitz’s idea of war as a tool mainly used by states to acquire political power has continued to be present throughout the second half of the 20th century in some sectors of the historiography of war in antiquity.

positivist climate, focusing their research on great generals and battles⁸. The conclusion reached by Hans Delbrück at the end of his volume on war in antiquity, within his *magnum opus* entitled *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte* (1900), is as illustrative of the approach adopted by the first military historians as it is revealing of the 19th-century image of the Roman cohorts from the Caesar's reign onwards:

“The art of war in antiquity reaches its peak with Caesar. Not that we would place him personally above Miltiades or Alexander, Hannibal or Scipio—an observation or comparison of this type would be just as preposterous as it was fruitless—but among all these great artists he is the one who had at his disposition simultaneously the most complete and the vastest means. The cohort of his time...” (Delbrück, 1990: 565).

Delbrück, one of L. von Ranke's disciples, was a prominent name in the panorama of military history in the late 19th and early 20th centuries, considered “the pioneer of modern –‘scientific’ and ‘universal’– approaches to the subject” (Keegan, 1976: 54)⁹. With regard to warfare in ancient Rome, there are a number of German classical philologists we can cite. Firstly, in one of the volumes he wrote alongside T. Mommsen of the *Manual de antigüedades romanas*, J. Marquardt published a detailed chapter of almost three hundred pages on the Roman military system (Marquardt, 1876: 309-591). This study used chronological categorisation to compile many of the topics on the Roman war machine that subsequent research would explore in greater depth. However, today it undeniably constitutes the first “completely obsolete” discussion of the topic and one of purely historiographical interest (Le Bohec, 2008: 363). Mommsen himself had already dealt with military questions in his renowned *Römische Geschichte*, published between 1854 and 1856, and later in an influential article addressing a range of aspects of the military service in Imperial times (Mommsen, 1884).

Even more relevant in this field were J. Kromayer¹⁰ and G. Veith¹¹, who jointly published an atlas of ancient battles (Kromayer & Veith, 1922) and a renowned,

⁸ As Y. Garlan underlines, this limited traditional military history approach “gains strength in technical problems related with armour, organisation and tactics which, when observed independently, seem to possess within themselves the beginnings of their development”. This fact “tends to reduce the history of war to that of military operations, anecdotes, which are inserted mechanically, as an add-on, into the global history of ancient societies” (2003: 12-13).

⁹ On the importance of Delbrück's work, in light of the various criticisms he received in his time and thereafter, see Craig (1991), for whom his *History of the Art of War* “would continue to be one of the best examples of the application of modern science to the inheritance of the past” (1991: 373).

¹⁰ A German classicist who published a series of volumes on the military camps in antiquity (Kromayer, 1903-1931) as well as a brief text aimed at a relatively wide audience on the conflict between Rome and Carthage (Kromayer, 1912).

pioneering manual on Greek and Roman warfare: *Heerwesen und Kriefführung der Griechen und Römer* (1928). In addition, it is worth mentioning F. Lammert (1931), who devoted a book to the topic of Roman tactics during the early centuries of the Imperial era¹².

This focus on the so-called ‘art of war’, an approach based on analysing campaigns and battles in search of a set of universal military principles, was the main feature of traditional military history¹³. However, it is also worth pointing out some other particularities of the discipline during those early decades, such as its nationalist, racist and Eurocentric nature (Morillo and Pavkovic, 2018: 37-38).

With regards to studies on the Roman army, one could argue that Eurocentric positions, while apparent, were not so conspicuous as in other areas of military History. An example of this is the pioneering study on the Roman army in North Africa, by the French author M. R. Cagnat (1909). In any case, the nationalist and colonialist connotations of the work, characteristic of the early 20th century, are revealed by the dedication: “To the French Army of Africa”¹⁴.

If we look outside Germany and France, the English historiography in the field was guilty of the same characteristics. The pioneer in this area of study was Edward S. Creasy, who, in markedly Victorian circumstances, published *The Fifteen Decisive Battles of the World: from Marathon to Waterloo* (1851). From among the fifteen battles he discussed, three were from the Roman era; namely the battle of the Metaurus, the battle of the Teutoburg Forest and that of the Catalunian Plains. Nonetheless, what mattered here was not so much his selection of battles as the fact that Creasy coined the

¹¹ Artillery officer and later historian of antiquity, born in Bohemia. He published works in German on the campaigns of Julius Caesar (Veith, 1906; 1920) and Octavian (1914).

¹² One review from that time written in English described this work as “the most important contribution that has in recent years been made to our knowledge of how the Roman army adapted its dispositions to meet the different tactics of its opponents.” (Parker, 1932: 272).

¹³ It is also worth mentioning that this traditional military history had some very clear aims that Alonso and Alegre have summarised clearly and succinctly thus: “to understand, analyse and improve on military operations of the past with a view to obtaining an advantage in future conflicts; to educate society in certain values of sacrifice and masculinity associated with the model hero and citizen; and, ultimately, to legitimise war as noble and valuable in its own right.” (2018: 14-15). As these authors point out, this brand of history is still present in some sectors even today, “to the extent of thriving” (*ibidem*: 15).

¹⁴ One review of the 1912 second edition went further, arguing for the need for an updated version of *l'Armée romaine d'Afrique* in light of the colonial context of the time, in which the French, Italian and Spanish troops—the new Latin troops, in his words—would be settled in places near the old Roman enclaves (Pachtère, 1913: 351).

idea of ‘decisive battle’, which would inevitably go on to shape subsequent western historiography of battles (Keegan, 2013: 57-63). In the same vein, it is worth citing other English-speaking authors such as B. H. Liddell Hart¹⁵ and J. F. C. Fuller¹⁶, who, in the decades to follow, also addressed military history in ancient Rome in terms of ‘decisive’ clashes. The main focus visible in their work, just like that of their German peers, continued to be one of military history centred on the figures of great generals.

In any case, belonging to this seminal strand of military history known as ‘the history of battles’, these texts raised the subject of Roman warfare within works of a much more general nature. However, the early 20th century saw the emergence of various studies focusing exclusively on aspects of the Roman army. Furthermore, many of them were able to escape the philological tradition so strictly observed by the majority of authors above-mentioned. A good example of this is the study by the Austrian A. von Domaszewski (1908) on the hierarchy of the Roman army in light of epigraphic sources. His work is acknowledged in the preface of *The Auxilia of the Roman Imperial Army*, the first book to independently and exclusively explore the topic of auxiliary troops –during the first two centuries of our time– which also based its research on epigraphic sources (Cheesman, 1914: 3-4). Meanwhile, having begun to receive attention in the 19th century¹⁷, the topic of Roman armour underwent an exclusive and exhaustive examination in the monograph by P. Couissin (1926), whose sources were primarily iconographic, but also archaeological.

A key discipline for understanding the Roman army during those initial days of research was military archaeology itself, particularly that interested in border and encampment fortifications. The first archaeological interventions in this respect were

¹⁵ In 1929, he published *Decisive Wars of History*, establishing the foundations of what he called the “strategy of indirect approach”, which he went on to develop in greater depth in a new updated edition published in 1941, bearing the title of the same name: *The Strategy of Indirect Approach*. His theory goes against the claims of Clausewitz, according to whom the armed forces of the enemy ought to be terminated by means of a pitched battle. His work endeavoured to present historical examples of the application of indirect strategy, which was essentially attrition warfare. The third chapter of his work addresses our period of interest, providing examples that illustrate the use of this indirect strategy in the campaigns of Hannibal, Scipio and Caesar (Liddell Hart, 1946: 59-77). In addition, he had previously explored the figure of Scipio and his contributions to military science in the book *A Greater than Napoleon: Scipio Africanus* (1926).

¹⁶ In his two volumes entitled *The Decisive Battles of the Western World*, first published between 1939 and 1940 and updated for republication in 1954, he included the same three Roman battles as Creasy—*vide supra*—as well as those of Pydna, Pharsalus, Philippi and Adrianople.

¹⁷ Particularly in the work by Lindenschmit (1882), which had considerable influence in Germany. For a brief summary of the earliest approaches, see Couissin (1926: VII) and Pérez González (2005: 18-19).

carried out as early as the start of the 19th century, an example of which was the archaeological site of the military camp of Bonn, on which work commenced in 1820¹⁸. Thanks to the creation of the *Imperial Limes Commission* in 1892, excavations were made and findings published, until 1914, on a string of encampments on the *limes* in the Roman provinces of Upper Germania and Rhaetia (Pérez González, 2005: 19)¹⁹. Also dating to the early 20th century are the first excavations of military camps located in other areas of the Empire such as Newstead (Curle, 1911), along with Numantia, at the hand of A. Schulten²⁰, and Dura-Europos (Cumont, 1926; du Mesnil du Buisson, 1944).

In addition to armour and military camps, another topic to have received special attention during this initial research was that of the Roman legions. E. Ritterling²¹ was the German historian and archaeologist to make the greatest contribution to the seminal studies on legions. His first piece on the history of *Legio decima Gemina* (1885), written entirely in Latin, paved the way for subsequent studies, among which we should highlight his two entries on the Roman legions in the encyclopedia *Pauly-Wissowa*²² (Ritterling, 1924 and 1925). In addition to the works of this author, we should add the well-known piece by H. Parker, *The Roman Legions* (1928), the first English monograph to trace a route from the Marian reforms through the history, organisation and recruitment of the legions. Both authors use epigraphy as one of their main sources for the study of the legions.

¹⁸ It is also worth mentioning the pre-19th century work by the Scottish general W. Roy (1793) on the Roman military remains in the north of Great Britain. Other pioneering works included the surveys ordered by Napoleon III to discover the exact location of Alesia, which was located on the hill of Alise-Sainte-Reine, southeast of Montbard. Between 1861 and 1865, the Commission for the Topography of Gaul carried out a series of excavations thanks to which, among other discoveries, they managed to distinguish the two concentric lines that Caesar had built during the siege (Le Gall 1989; Reddé, 1999: 121-123).

¹⁹ James (2002:10) describes this great exploration campaign of the *Limes Germanicus* as a civil and military venture, insofar as it was conceived by Mommsen, but supported and, in part, directed by German army officials.

²⁰ Following his first visit in 1902, he published a preliminary work about the archaeological site (Schulten, 1905), which he followed up with several later volumes based on the archaeological campaigns carried out between 1905 and 1912 (Schulten, 1914; 1927; 1929; 1931) and which eventually resulted in his monograph *Geschichte von Numantia* (1933). On Schulten's work in Numantia from a historiographical perspective, see Blech (2006: 31-36) and Morillo Cerdán (1993: 394; 2005: 177-179), the latter applauding the German archaeologist's clear-sightedness and knowledge of the terrain, but nonetheless highlighting the methodological problems posed by some of the contributions he describes as "philological archaeology".

²¹ For a historiographical account on Ritterling, see Wiegels (2000).

²² It is worth mentioning further entries in the famous encyclopedia, such as that by Chichorius (1893 and 1900), which looks at the *alae* and the auxiliary cohorts through epigraphy, and Fabricius (1926) on the *Limes*.

I. PLANTEAMIENTO

Over the following two decades, together with several isolated contributions to specialised magazines, a diverse series of works became available, ranging from monographs on specific elements such as the Praetorian Guard (Durry, 1938) and the Roman Navy (Starr, 1941), to introductory manuals like that of F. Adcock (1940) on war in the Republican era.

Fifteen years later, in what would become the first manual in Spanish to discuss Roman military institutions, Marín and Peña compiled most of what had been researched throughout the decades we have mentioned, creating a synthesis which continued to give “a degree of predominance to tactical aspects”, as noted by the author himself (1956: xxiii). Highlighting the delay suffered by academic research in Spain, the international panorama of the time was already concerned with other topics disconnected from this more traditional military history. It was the dawn of the historiographic turn that has come to be called ‘new military history’ or ‘war and society’.

2.2. NEW MILITARY HISTORY / WAR AND SOCIETY

“(…) what ‘war and society’ historians began to do was redefine military history away from an exclusive focus on the art of war—away, that is, from just studying campaigns and battles as exemplars of universal military principles. Instead, they began to focus on the impact of warfare, including preparations for making war and institutional arrangements for supporting military forces, on society more broadly” (Morillo y Pavkovic, 2018: 41-42).

“The traditional ‘history of battles’ has died and nobody is going to miss it. (...) The study of the Roman army and its wars inevitably comes into contact with all fields of life, politics, economics, society, culture, religion” (Le Bohec, 2008: 353).

The massacre and trauma brought about by the First World War would mark a turning point in the development of military history²³. While it is true that works on the topic continued to be published in the decades following the Great War –as we have seen for the case of war in ancient Rome– the military historians of the time rather constituted a minority, and were not highly respected in the global academic sphere (Espino, 1993: 217; James, 2002²⁴: 12-13; Hanson, 2007: 11²⁵). In this sense, Morillo and Pavkovic (2018: 39-40) talk of an “academic eclipse” which they date to the period from 1918 to 1958.

Nonetheless, the exact origin of the renewal of military history does not seem to be entirely clear, and there are considerable divergences among authors. While some speak of a significant change following the Second World War, particularly among the

²³ Although widely accepted and generalised, there are some divergences regarding this term, for which some researchers have proposed alternative names. Alonso & Alegre speak of “what some continue to call military history—although now with its description as ‘new’—and the rest of us call war studies” (2018: 12), “known internationally as war studies, polemology [in French, *polémologie*] or the sociology of war [in German, *Soziologie des Kriegeres o Kriegssoziologie*]” (*ibidem*: 10). However, military historian G. Sheffield affirms that “War Studies is not synonymous with military history as is sometimes assumed” (2010: 1). See also: Martínez Sanz (2003: 41-44) and Artéus (2004: 10-11).

²⁴ In relation to our topic of study, this author has pointed out that, during an interwar period that would continue into later decades, the study of a topic such as the Roman army was “the subject of suspicion, disdain or even hostility from a substantial proportion of society in general, and of academia in particular (James: 2002: 14)”.

²⁵ The author says the following on the subject: “Given the hundreds of millions of soldiers and civilians who perished in the twentieth century—a frightful carnage in comparison with the less lethal war-making of the nineteenth—and a growing disgust with nationalism, it was understandable that traditional military historians in all fields were in retreat” (Hanson, 2007: 11).

victor countries (Espino, 1993: 218; Borreguero 1994: 149-150; Díaz Benítez, 2009), others pinpoint the moment of change at the end of the seventies (Chambers, 1991: 397), or somewhere during the seventies (Quesada, 2008c: 6; Morillo y Pavkovic, 2018: 43) and in the case of Germany, as late as the eighties (Kühne & Ziemann, 2007: 311).

Regardless of the exact moment in which this new military history began to take hold, we should specify the assumptions on which this historiographical turn was based. We see it fit to mention the definition proposed by P. Paret:

“The New Military History refers to a partial turning away from the great captains, and from weapons, tactics, and operations as the main concerns of the historical study of war. Instead we are asked to pay greater attention to the interaction of war with society, economics, politics, and culture. The New Military History stands for an effort to integrate the study of military institutions and their actions more closely with other kinds of history” (1991: 10).

As we can see, the social aspect is key, which is why some authors have given the new turn the denomination ‘war and society’²⁶. Unsurprisingly, this paradigm shift was brought about by military history’s approximation to other prevailing schools of thought in the second half of the 20th century –the *Annales* school, social history, Marxist historiography, and structuralist theories–, as well as other disciplines like sociology and anthropology (Espino, 1993: 227-228; Hanson, 2007: 10-11; Díaz Benitez, 2009: 115-116).

With regards to the study of war in the ancient world, these changes in methodological perspective would become especially visible in France as of the late sixties and early seventies. Authors like Y. Garlan and J. Harmand, with their works *La guerre dans l’Antiquité* (1972) and *La guerre antique, de Sumer à Rome* (1973) respectively, were pioneers in tackling the study of ancient warfare in light of the new theoretic-methodological assumptions²⁷, providing new claims that Y. Garlan sums up neatly in his introduction:

“As well as the current analysis of historical research (...), wide open to other human sciences, it is the whole character of contemporary wars (...) that has allowed us to rediscover in ancient war a reality, that is, a way of being, a practice and a way of behaving that is

²⁶ The first issue of the magazine *War & Society* was published in 1983 with an editor’s note calling for articles on the causes, experience and impact of war throughout history, adding that “articles dealing with technical and operational aspects of warfare will be considered for publication, but our emphasis will be on the broader relationship between warfare and society rather than narrow military history” (1983, ii).

²⁷ According to Hanson, the importance of these works lies in “the idea that war is important for what it can tell us about cultural tension, class strife, or deeply embedded psychological urges among humans: the Greeks and Romans in battle, then, share practices with people of every age (...)” (Hanson, 2007: 10-11).

consubstantial with human communities (...); and of individually rediscovering the ancient *homo militaris*, with all his behaviours, ambitions and particular values, no matter how inextricably joined they are to the ‘political’, ‘financial’ and ‘religious’ man with which he is identified” (Garlan, 2003: 13).

Meanwhile, J. Harmand²⁸ began his work with a polemological account of some new concerns regarding the very nature of war. “Is there such a thing as an indisputable nature of war in antiquity?”, he pondered (Harmand, 1985: 35). With regards to combat, he concluded that, until the early 19th century, it did not differ greatly from the ancient style (*ibidem*: 216). In any case, the truly refreshing aspect lay in “addressing the use of war as an expression of civilisations” –the component of warfare being among the most representative expressions of ancient civilisations– (*ibidem*: 37).

While the relevance of these two French authors is unquestionable, it is also true that, as of the late fifties, there were already several contributions by the Italian E. Gabba addressing the narrow relationship between the social and military spheres of ancient Rome, primarily in the era of the Late Roman Republic²⁹. Another Italian author, G. Forni –who, by the fifties, was viewed among academics “as one of the grand historians of the Roman army” (Speidel, 1992: 7)– published a pioneering work about recruitment in the Roman army: *Il reclutamento delle legioni da Augusto a Diocleziano* (1953)³⁰, drawing primarily on epigraphic and papyrological sources³¹.

²⁸ This author had previously published a monograph on the Roman soldier during the initial half of the 1st century BC. (Harmand, 1967); a work which reveals this French academic’s admiration for the figure of Caesar, and which C. Nicolet would later describe as a “technical and sociological study of history, along the same lines as those traced by A. Aymard on *polemology* in the Hellenic world” (1969: 225). Garlan, too, underlines the influence of A. Aymard on later studies on the topic carried out at the *Centre d’études comparées sur les sociétés anciennes*. Arising from a series of conferences offered at this centre was a collective volume led by J. P. Brisson (1969), *Problèmes de la guerre à Rome*, in which the aforesaid Harmand and Nicolet, among others, address the relationship between the Roman army and society. Adopting the same approach of interrelating the political, social, economic and military aspects of films, Nicolet later published his well-known work in two volumes: *Rome et la conquête du monde méditerranéen 264–27 av JC* (1977; 1978).

²⁹ His early works and other later works went on to be compiled in a volume entitled *Esercito e società nella tarda repubblica romana* (Gabba, 1973). G. Clemente has discussed the influence other Italian authors had on these early works, arguing that the 1949 essay on the professional army from Marius to Augustus “comprises a general interpretation of the history of the Late Roman Republic, seen in terms of the relationship between army and society” (Clemente, 2016: 3).

³⁰ This and his later works on other aspects of warfare are compiled in Forni (1992).

³¹ J. C. Mann declared that “Forni’s work will long remain an essential starting point” (1954: 282). Only two years later, Mann presented his thesis on the recruitment of legionaries and veterans during the Principate, although it was not published until three decades later (Mann, 1983). This book was said to have added to what had already been discussed by Forni (1953) “the close relationship of recruiting to veteran settlement, and the special significance of the veteran colonies for both” (Dobson, 1985: 505).

This use of epigraphic sources would come to preside in the Anglo-German world for several decades following the Second World War. As J. Lendon affirms, it was the epigraphists who shifted the focus of study “from the army as a fighting force to the army as a living institution” (2004: 442), and, as we have seen, this tendency had been gestating throughout the previous decades and cannot be understood solely as a change deriving from new military history. This type of approach was brought about by the very nature of the sources, since the epigraphic and archaeological findings for the deeper exploration of the Roman military field were many in number following the Second World War (Hanson, 1999: 384). The Anglo-German collaboration³² was spurred by names like epigraphist and archaeologist Eric Birley³³, who led the *Durham School*³⁴ from the 1920s until his retirement in 1971. The research in both Germany and Britain dealt with two main areas: on the one hand, prosopographical studies of military careers, primarily through epigraphy³⁵ and, on the other, border studies – *Limesforschung*– based on the interpretation of the remains of the Roman military infrastructures of border provinces (James, 2002: 4 y 26)³⁶. In spite of the undeniable findings and contributions deriving from this Anglo-German connection and, in particular, the above-mentioned *Durham School*, its methodology when dealing with the

³² On the origin, foundations and connections of this collaboration, see James (2002, 16-17).

³³ His research revolved around Hadrian’s Wall and, moreover, the camp of Vindolanda. According to Dobson, in studies on the Roman army, he “was recognised (...) as the foremost scholar of his time” (1998: 232). Wilkes (1975) provided a comprehensive bibliography of his work. For his main works, also compilations of previous works, see Birley (1953; 1961a; 1988).

³⁴ Within studies on the Roman army in Roman Britain, it has been classed as “the most lastingly-influential grouping” (James, 2002: 3). On the ins and outs of the ‘Durham School’ and its relationship with Germany, see James (2002: 14-26). Among the students of this school, we find some of the most renowned British archaeologists and historians of the Roman army, including D. J. Breeze, R. W. Davies, B. Dobson, M. G. Jarrett, V. Maxfield, G. R. Watson and J. J. Wilkes, who we shall mention in the coming pages.

³⁵ As well as the aforementioned Eric Birley, the Belgian H. Devijner also stood out in this field for his work primarily centred on the mounted soldiers of the Imperial Roman army (1989; 1992).

³⁶ *Roman Officers and Frontiers*, a book compiling earlier contributions by Breeze and Dobson (1993), both students of Birley, is a true reflection of this focus on both subjects. While we cannot explore this point much further, we must bear in mind that border studies did not derive only from the field of archaeology. With the publication of *The Grand Strategy of the Roman Empire* in 1976, E. Luttwak pondered the existence of a possible long-term ‘grand strategy’ on the borders of the Roman Empire. This author, expert in modern strategy, perceived the strategic situation of the Roman Empire as analogous to western powers in the era of the Cold War, offering an “an ideal for NATO to emulate” (Goldsworthy, 1996: 2). In the nineties, two specialists in the Roman world set out to refute that thesis. In particular, B. H. Isaac stated that “Luttwak’s central assumption (...) that there existed a system whose object was to defend and enhance the security of the empire, is a hypothesis based on analogies with modern army organisation. It is not based on an independent analysis of the ancient literary sources or the archaeological material” (1990: 377). For his part, C. R. Whittaker maintained that “the theory of a single grand strategy of the Roman Empire is a priori implausible, since geographic and political conditions were so different between various parts of the empire, particularly the eastern and western halves” (1994: 49). For a further exploration of this intense debate, see Wheeler (1993a; 1993b) and Valdés (2011).

Roman military world has been criticised for being somewhat limited and in many ways reminiscent of more traditional Germanic history. For instance, Hanson stated that “by the 1970s the old species of military historian such as a Delbrück, Kromayer or Tarn was almost extinct, except for a few Roman military archaeologists” (Hanson, 2007:10). Even so, this author himself recognised that the continuous archaeological findings in England, the Rhine and the Danube had led to a new interpretation of the daily life of a Roman legionary (*ibidem*: 13).

It cannot be denied that British authors also showed signs of a change in perspective towards some of the areas of interest of new military history, but the social focus was not always obvious; on the contrary, a more traditional approach presided, focusing on political questions. For example, *Service in the Post-Marian Roman Army* (Smith, 1958), a book which Birley himself deemed “one of the most stimulating contributions to the study of the Roman army that have appeared in recent years” (Birley, 1961b: 272), did not endeavour to study “topics which concern the army as a fighting force” but rather “aspects which had both directly and indirectly an important political significance” (Smith, 1958: v). In 1969, *The Roman Soldier*³⁷ (Watson, 1985) and *The Roman Imperial Army of the First and Second Centuries A. D.* (Webster, 1985) were published, and two years earlier, R. Davies presented his doctoral thesis, entitled *Peacetime Routine in the Roman Army*, although his most renowned work is undoubtedly *Service in the Roman Army* (1989)³⁸. In 1984, L. Keppie³⁹ published *The Making of the Roman Army: From Republic to Empire*, a book conceived by the author himself as a prolegomenon to Webster’s book. From Hanson’s point of view, this collection of studies on the Roman army –most of which were written by Birley’s students– reflected the “blinkered Germanic interpretation of classical military history as the nexus of war and politics” (Hanson, 2007: 8). These works, in his opinion:

³⁷ Its author presented the book as “an attempt to describe life in the Roman army from the point of view of the soldier” (Watson, 1985, 9). James, however, disagrees, describing it as “a work from which the soldier as a living, breathing person is conspicuously absent; this is a book about the system within which the *miles* was trained, and in which he lived and served. It is about laws, rules, customs and numbers. There is very little about the soldier’s own views or feelings” (James, 2002: 24).

³⁸ This is a compendium of his ten most relevant articles edited post mortem by his colleagues D. Breeze and V. A. Maxfield. According to James, his focus “is on what soldiers are made to do, and on what is done to them, not on what they do for themselves; the men are ciphers, drones carrying out orders” (2002: 24).

³⁹ His field of study was the establishment of the colonies of veterans in Italy during the 1st century BC. A compilation of his most important works on the subject can be consulted in Keppie (2000a).

“(...) follow in this hallowed tradition of identifying key vocabulary, reviewing recruitment and equipment with attention to archaeological finds, reconstructing tactical and strategic practices from ancient texts and then interpreting war largely as an affair of the state. In none of these fine surveys is there any expressed need to identify the purpose of ancient military history” (*ibidem*)⁴⁰.

In any case, one cannot deny the abundance of information and knowledge on the Roman army –primarily that of the Imperial era– that was contributed by the many archaeological interventions during the second half of the 20th century, giving rise to countless specific articles in specialised magazines⁴¹, as well as the publication of compilations on encampments and fortifications (Petrikovits, 1975; Jarret, 1976; Breeze & Dobson, 1976; Johnson, 1983; Breeze, 1983), papyrology (Fink, 1971; Gilliam, 1986), military diplomas (Roxan⁴², 1978; 1985; 1994), the famous Vindolanda tablets (Bowman & Thomas, 1983)⁴³, military equipment (Robinson, 1975; Bishop & Coulston 1993=2016; Feugère, 1993), military decorations (Maxfield, 1981), sieges (Richmond, 1962; Yadin, 1966), logistics (Adams, 1976; Junkelmann, 1997⁴⁴; Erdkamp, 1998; Roth, 1999) and even regarding the life of the Roman soldier through experimental archaeology (Junkelmann, 1986). However, studies based on epigraphic sources have presided over all those aspects. In this field, an important name is that of Michael P. Speidel⁴⁵, who, after publishing his doctoral thesis on the *Equites Singulares Augusti* in 1965, devoted himself to the study of religion in the Roman army, producing two monographs on the worship of Jupiter Dolichenus (Speidel, 1978) and Mithras (Speidel, 1980). His many publications about these and other aspects of the military world are gathered in two volumes entitled *Roman Army Studies* (1984; 1992a). In fact, it was the

⁴⁰ However, he acknowledges that “none of these introductory studies could be dismissed as nineteenth-century relics confined to mere tactics and strategy, despite their unquestioning adherence to the philological basis of classical scholarship and their Clausewitzian assumption that war was primarily an affair of states to keep or acquire political power” (Hanson, 2007: 9).

⁴¹ The *Journal of Roman Studies*, *Britannia* (since 1970), *Journal of Roman Archaeology* (since 1988) and *Journal of Roman Military Equipment Studies* (since 1990) among others.

⁴² Until her death in 2003, Margaret Roxan was “the leading international authority on Roman military diplomas” (Bidwell, 2005: 660). In her honour, a conference was held at London’s ICS, giving rise to a collective monograph edited by J. J. Wilkes, entitled *Documenting the Roman Army* (2003).

⁴³ A review by Tomlin (1996) looks at three more recent works on the tablets and includes a brief description of the very moment when Robin Birley found the first one in March of 1973: “He dug through the *vicus* outside the stone fort and, in the mass of waterlogged organic debris from the previous fort, he noticed some unusual slivers of wood, two of which were stuck together. When they were prised apart in the excavation trench, ‘ink writing was immediately evident, although at the time it could not be read and within fifteen minutes it had become invisible to the naked eye’.” (Tomlin, 1996: 459).

⁴⁴ According to Hanson, *Panis Militaris...* “is an original review of the legionaries’ diet and the infrastructure necessary to supply food to the soldiers in the field” (1999: 390).

⁴⁵ An American historian of German origin, colleague and intellectual heir to Birley, and who, according to James, “still sees Roman Army Studies as essentially a text-based sub-discipline, above all based on epigraphy and papyrology” (James, 2002: 25).

first of these two volumes with which he started a series entitled *Mavors: Roman Army Researchers*, of which he was editor for more than two decades, and about which the author himself wrote the following:

“Roman army studies, both books and articles, tend to be useful for a long time, some for hundred years and longer, which is the main reason why the *Mavors* volumes gather the scattered papers of leading scholars. (...) Roman army studies, because of the *Mavors* volumes, is now among the best organized such fields.” (Speidel, 1992c: 7).

Another recognised Roman epigraphist, Gezá Alföldy, who was closely tied to the thinking of social history⁴⁶, wrote some academic texts about the Roman army that were gathered in a volume of *Mavors* (Alföldy, 1987). A few years later, he co-edited a collective volume in homage to Birley that dealt with concerns surrounding the emperor, the army and Roman society (Alföldy, Dobson & Eck, 2000), once again using primarily epigraphic sources.

However, beyond the scope of epigraphic and archaeological findings, during the final decades of the 20th century, there emerged a series of studies adopting the lines of the above-mentioned approach of war and society, raising new questions and tackling new concerns surrounding the relationship between the Roman army and society. This was a shift which not only implied understanding the army as an institution, but also the soldiers themselves as individual people with their own motivations and as active agents of Roman society. A key contribution in this vein was *The Emperor and the Roman Army, 31 BC-AD 235* (Campbell, 1984), which presented new ideas concerning the motivations of the Roman soldier as an active subject in Roman society and politics⁴⁷. Another relevant work, this time a collective volume, is that entitled *War and Society in the Roman World* (Rich & Shipley, 1993), but, as one of its editors acknowledges in the introduction, authors like Hopkins (1978, 1-98) and particularly Harris in his *War and Imperialism in Republican Rome 327-70 BC* (1979), had already shed light on the central role played by war in the Republican era (Rich, 1993: 3). Other interesting contributions in this regard include the article by the American R. MacMullen, *The Legion as a Society* (1984) and the chapter on the soldier in Giardina’s famous collective book *L' uomo romano*, in which the French author J.-M. Carrié (1991) wrote

⁴⁶ Internationally known for his *Römische Sozialgeschichte* (1984).

⁴⁷ According to Hanson, the book is “an original treatment of the legal sources that outline legionary rights and prerogatives under the emperors” (1999: 409).

about the Roman soldier as an agent wholly immersed in society. The last decade of the 20th century saw the publication of a variety of individual and collective monographs that dealt with this relationship between war and society from different perspectives, some of which were rather new, such as the impact of the Roman war on women and children (Evans, 1991), relationships between soldiers and civilians (Maxfield, 1995), and that between soldiers and society in Roman Egypt (Alston, 1995). Towards the end of the century, the Roman army as a whole was approached as a community in itself in works like that by James (1999) and the collective monograph edited by Goldsworthy and Haynes (1999), in which L. Allason-Jones (1999) tackled, among other themes, the relationship between women and the Roman army in Britain. Some of these last examples are a reflection not only of the socially focused turn but also of the inclusion of perspectives related with the history of women and gender studies within Roman military history.

Given all that we have seen so far, it is clear that Hanson was right when, two decades ago, he stated that military history “has become fully integrated within the central social, economic and cultural controversies of the ancient world” (1999: 413). Nonetheless, the lines of research and perspectives proposed by new military history are somewhat lacking. This model for approaching military history from so many angles other than that of warfare –of the battle itself– heard its first counter-response almost as early as the beginning of the turn. The obvious gap in its scope can be perfectly summarised in the following quote:

“Armies were recruited, organized, fed, paid, and sent home; they sometimes marched, but they never fought. (...) But ultimately, fighting is what armies must be designed to do, even if they do so rarely, (...) so despite wide acceptance, such studies left some military historians dissatisfied” (Morillo & Pavkovic, 2018: 43).⁴⁸

A specialist in the Roman military world expressed the same idea in application to our subject of interest, stating that “sometimes it was nearly forgotten that, ultimately, the emperor paid the Roman army not to flourish in camps and fructify in organization, but to fight” (Lendon, 2004: 442). However, the return to the study of battle could not entail reverting to 19th-century hypotheses about tactics and decisive battles. Thus, the famous British historian John Keegan pioneered a novel approach to the study of what he called the face of battle.

⁴⁸ See also: Espino (2001: 163).

2.3. THE FACE OF BATTLE

“Keegan’s book was immediately hailed as a classic. (...) The *Face of Battle* brought war down from the abstract heights of history (...) to the sights (horrible), smells (god-awful), sounds (often deafening), and raw emotion experienced by those actually engaged in combat.” (Garrity, 2012: np)

“It is hard to overstate the importance of this book to the development of the field.” (Morillo & Pavkovic, 2018: 43)

The publication of *The Face of Battle* by John Keegan in 1976 represented a turning point in military history, as well as a shift away from how historical battles had previously been studied⁴⁹. Keegan moved away from tactical explanations and the commander’s perspective to examine both the physical and psychological conditions of fighting, focusing on the specific behaviour and emotions generated by the experience of battle itself. This publication signified a historiographical turn that some have viewed as part of new military history⁵⁰, others as a more cultural approach, associating it with *War and Society*, but also with the history of mentalities and cultural anthropology (Black, 2004: 232-233; Citino, 2007: 1084; Díaz Benitez, 2009: 117), and some have understood it as a development parallel to that of new military history, terming it the “new history of battles” (Espino, 2001: 162 ff.).

However, it is necessary to mention that some authors had attempted to better understand human behaviour in battle several years before the publication of said famous work. Keegan quoted two of them in his introduction⁵¹, the French colonel Charles Ardant du Picq, and American combat historian S. L. A. Marshall (Keegan

⁴⁹ As well as initial quotes, see also: Black (2004: 35-36).

⁵⁰ For example, Chambers (1991: 405): “The criticism against a tendency within the ‘new’ military history to avoid the study of war and battle is a point already well established in the literature, and has already contributed to a ‘new’ combat history emphasizing the experience of the common soldier in battle (...)”. For Morillo & Pavkovic “the ‘New Military History’ that blossomed in the early 1980s thus flowed from the pairing of ‘war and society’ and ‘face of battle’ studies” (2018: 44).

⁵¹ E. Wheeler, one of the major authors who critiqued the ‘face of battle approach’, assured that “one of the first attacks on the ‘automaton’ approach to battle narrative is found in Leo Tolstoy’s essay (1868) *Some Words on ‘War and Peace’*”, which is not mentioned by Keegan (Wheeler, 2001: 170). However, Tolstoy had written no more than three paragraphs on that topic, nonetheless including some rather interesting notions, such as that of the lie inherent in every description of a battle (Tolstoy, 1966: 1369-1370).

1976: 70-75). Ardant du Picq is worthy of mention because in his book entitled *Etudes sur le combat. Dans l'antiquité et dans les temps modernes*⁵², written in the mid-19th century and first published posthumously in 1880, he focused not only on battle experiences of his own epoch, but also those from ancient combat, “believing that the ancients were far more honest about the reasons why men ran away during a battle”⁵³. His opening sentence reflects this more humanised approach when analysing combat: “A man does not go into battle in search of a fight, but of victory. He does everything in his hands to suppress the former and ensure the latter” (Ardant du Picq, 1988: 35).

As for S. L. A. Marshall⁵⁴, he remains relevant to us because of the impact on popular American society of his well-known *Men Against Fire*, published in 1947, as well as the film adaptation of his other book, *Pork Chop Hill* (1956). *Men Against Fire* was the work of a group of combat historians –lead by Marshall, among others– who studied the behaviour of US soldiers in combat during the Second World War. Among its conclusions is the recognition that fear is universal among combatants but that, as Marshall argued, they “commonly are loath that their fear will be expressed in specific acts which their comrades will recognise as cowardice” (Marshall, 2000: 149). Nonetheless, the most famous of his conclusions was likely the observation that only a quarter of all soldiers fired their weapons against the enemy (Marshall, 2000: 50)⁵⁵.

Nevertheless, it is worth noting that the work of these authors had “no effect on the way military history was written” (Goldsworthy 1996: 6). Keegan’s masterpiece, however, did have an impact. The following quote effectively summarises the aspects of battle that Keegan endeavoured to study:

“What the battles have in common is human [...]. The study of battle is therefore always a study of fear and usually courage; always of leadership, usually of obedience; always of compulsion, sometimes of elation or catharsis: always of violence, sometimes also of cruelty, self-sacrifice, compassion; above all, it is always a study of solidarity and usually also of disintegration” (Keegan 1976: 297-298).

⁵² It was first published posthumously in 1880. We have referred to the Spanish edition: Ardant du Picq (1988).

⁵³ Goldsworthy 1996: 6.

⁵⁴ See also: Keegan (1979: 144-147).

⁵⁵ That statement has been harshly criticised; see Chambers (2003: footnote 3). In a more recent article against the ‘Marshall Paradigm’, the author recognised that, regrettably, “the ratio of fire continues to attract supporters” (Engen, 2011: 47).

Keegan analysed the battles of Agincourt, Waterloo and Somme, and a few years later, other scholars broached the study of ancient battles using this new perspective⁵⁶. *The Western Way of War*, published in 1989 by Victor D. Hanson, focused on hoplite infantry battle in ancient Greece, taking *The Face of Battle* as both model and inspiration (Hanson 2000: xx). In the Roman field, a pioneering piece of research was that of *The Roman Army at War, 100 BC - AD 200*, written by Adrian Goldsworthy in 1996⁵⁷. Goldsworthy said that “the evidence exists for a detailed examination of how the Roman army actually fought its wars and battles after the style of Keegan’s investigations” (Goldsworthy, 1996: 10), while at the same time recognising that there were insufficient sources to deeply analyse one specific battle (*ibidem*: 175). He attempted to explain the human factor in Roman engagements using a variety of evidence, though predominantly referring to the literary sources of classical authors who had witnessed the legionaries in action, such as Caesar and Josephus (*ibidem*: chapter 5 and, moreover, 6). Drawing on these sources, Goldsworthy focused on the physical and psychological factors of combat that might have affected Roman legionaries. He emphasised the importance of analysing individual action, as well as soldier morale and the social background in which the army was created (*ibidem*: 250). He also wrote about tactics and the various types of unit and weaponry, but as he recognised, “neither the study of tactics nor individual weaponry can adequately explain what happened in a battle of this period, for the single reason that neither takes account of the behaviour of the soldier” (*ibidem*: 244). In a nutshell, he wanted to change the popular –but also academic– perception of the Roman soldier as a sort of perfectly disciplined automaton, and the legions as an military machine displaying absolute effectiveness in battle (*ibidem*: 283-284).

⁵⁶ According to Rawlings (2009: 537), and as we will see in the following pages, Keegan’s “methods have been productively applied to both Greek and Roman warfare”. Despite not being an expert on the subject, in a later work on the history of war as a whole, Keegan himself underlined some features of Roman battles, which he would describe as “a bloody and intensely dangerous business” (1993: 269). He identified that the values of the professional Roman soldier “were those by which his fellow in the modern age continue to live: pride in a distinctive (and distinctively masculine) way of life, concern to enjoy the good opinion of comrades, satisfaction in the largely symbolic tokens of professional success, hope of promotion, expectation of a comfortable and honourable retirement” (*ibidem*: 270).

⁵⁷ This work was very refreshing and has been quoted many times by those who have tried to apply this approach to Roman battles. According to Hanson, “while some may chafe at his revisionist argument that the Roman army was far less organized and orderly than usually assumed, his book is the first real account of the behavior of legionaries in battle exclusively from the point of view of the soldiers themselves” (1999: 387). For a negative view, see Wheeler (1998: particularly 647-8), and for a more general critique of the ‘face of battle approach’ applied to ancient Rome, see Wheeler (2001).

As stated by James, this notion comes from modern western societies of the late 18th and 19th century in which “the best soldiers were the most automaton-like, the best formations the most like machines” and these were, then, the qualities “of the much-vaunted Roman archetypes.” (James, 2002: 9). In fact, as the same author has pointed out, that analogy between machine and the Roman army did not disappear during the 20th century, as indicated by the title of the work by J. Peddie, *Roman War Machine* (1994)⁵⁸.

Despite the impact of Goldsworthy’s work, Hanson would maintain, three years later, that “(...) we still know very little about the combat behaviour, morale, and psychology of the Roman soldier, despite a plethora of studies on technological, fiscal, and sociological aspects of the Roman legions” (Hanson, 1999: 412). Over the last two decades, other authors have extended this approach, focusing on a number of aspects⁵⁹. F. Quesada distinguishes three lines of research (Quesada, 2016a: 329-330; see also: Phang, 2011: 119-121): firstly, the peculiar nature of hand-to-hand combat between massed formations in pitched battles (Sabin, 1996 and 2000⁶⁰; Zhmodikov, 2000; Quesada, 2003; Thorne, 2007: 219-220; Slavik, 2017), but also in skirmishes (Anders, 2015a); secondly, an attempt to understand the constant tension between the Roman concepts of *virtus* and *disciplina* (McCall, 2001: 83-99; Lendon, 2005: 172-315; 2015, 9-22; McDonnell, 2006; Riggsby, 2006: 83-105; Phang, 2008; Anders, 2015b), the presence of which would also be evident during battle; and thirdly, the violence generated in these sorts of engagement, as well as the brutality of close combat with bladed weapons.

In the same way, other aspects related to Roman soldiers’ experience, such as the chaos and confusion of battle (Culham, 1989; Sierra, 2011: 139-141), the morality of war (Gilliver, 1996), morale in combat (Lee, 1996; Ureche, 2014) and courageous and cowardly actions (Gilliver, 2007; Coulston, 2013) have all been studied. Finally, despite the lack of sources to develop a deeper understanding of an actual battle from

⁵⁸ For James (2002: 9), in this work, “soldiers are tools to be husbanded and used for military objectives and are not the central subject of study”. The anachronisms in his work are evident and his baggage from the military lead him to unhistorical statements such as “the basic arts of soldiering have surely changed but little in two thousand years and more” (Peddie, 1994: xiii).

⁵⁹ For a brief, general introduction to Keegan’s approach in Roman battles, see Le Bohec (2015d).

⁶⁰ Sabin proposed the existence of a ‘default state’ during battles; “a small separation of the two lines so that they could exchange insults and missile fire but were not quite close enough for hand-to-hand duelling” (2000: 14).

this perspective, some authors have tried to explain the experience of battles in the Punic Wars in general (Koon, 2011) and in that of Cannae in particular (Daly, 2002⁶¹).

The main problem that each and every one of the cited pieces of research faced is scarcity of sources. As Philip Sabin has pointed out, “sadly, we do not possess for Roman battles anything like the ‘soldier’s eye view’ which memoirs give us for more recent military history” (Sabin 2000: 2). For that reason “what John Keegan suggested does not always apply easily to Antiquity” (Le Bohec, 2015d: 392)⁶². Literary sources give us limited information⁶³ –Roman authors even less than Greeks (Quesada 2016b: 27-28)– and although the research was conducted using iconographic and archaeological sources, they have attempted to make up for this lack of evidence through comparisons with the experience of combat in more recent historical periods. This kind of comparison might be useful, but also daring.

This last idea reminds us that we cannot conclude this historiographical review without mentioning a number of investigations that attempted to establish analogies between ancient and contemporary warfare: a sort of comparative history exercise, in some cases pushed to the logical extreme. The series of books in which Victor D. Hanson developed his theory of the ‘Western way of war’, as well as other ideas on ancient and modern warfare, are perhaps the best example of this approach, which has been predominantly followed by US authors⁶⁴.

⁶¹ In the sixth chapter (Daly, 2002: 156-202), he focused on what he called the ‘Keegan Model’, “studying the battle on a more ‘intimate’ scale, considering the mechanics of battle and the physical and psychological realities of the battlefield” (156). Although Hanson and Goldsworthy argued that there is not enough evidence to examine in detail any one battle in ancient history—neither Greek nor Roman—using Keegan’s methods, Daly thinks that he has “succeeded in doing just that”: “to penetrate in some sense beyond Polybius’ account, in order to recover the experience of battle at Cannae” (203-204).

⁶² J. Coulston underlines the same idea, arguing that “without diaries, apposite soldiers’ letters and other sub-literary material it is especially difficult to take a ‘Keeganesque’ approach to ancient warfare experience” (2013: 7). See also Lendon (2004: 244). Indeed, we should acknowledge that this is not only a problem for ancient times but for any period prior to the 19th century, where, as Espino (2001: 163) has pointed out, it is quite difficult to find direct testimonies of combatants.

⁶³ However, according to K. Kagan, “battle narratives provide most of our information about actual war fighting in the ancient world” (2006: 2). For that reason, some researchers have tried to analyse the battle narratives within the ancient literary sources, as J. Lendon (1999; 2015) has done with Julius Caesar and P. Erdkamp (2006a) and S. Koon (2010) have done with Livy. On this regard, Kagan (2006), pointing out the weakness of the face of battle narrative technique, proposed an “eye of command narrative” like that of Julius Caesar.

⁶⁴ Among others, Hanson (1999; 2001, who includes a chapter on the Battle of Cannae: 99-134; 2003; 2010). For a negative assessment of Hanson’s influential notion of a “Western way of war”, see Lynn (2003); Sidebottom (2004): 1-15 and 112-130; Antela-Bernárdez (2011). For his part, Quesada (2001) evaluates the contribution of Hanson's first works positively but finds simplistic and Manichaeic

In this respect, the past few years have witnessed a flourishing of literature on the psychology of combat and post-traumatic stress disorder –PTSD– drawing mainly on the Greek classics⁶⁵. This kind of research has been applied to a lesser extent to the Roman world⁶⁶, one representative example being a paper entitled *Aeneas in Iraq: Comparing the Roman and Modern Battle Experience* (Chrissanthos, 2007). Given the limited information provided by ancient sources on the experience of discharged combatants, author Stefan Chrissanthos decided to focus on battle trauma and its continuing effects on Roman Republican soldiers still in combat. In his work concerning the assumption that human beings usually respond in similar ways to what were, in many aspects, analogous military experiences, he argues that “modern and ancient soldiers shared similar campaign hardships and similar terrors in combat, despite being separated by centuries, culture, and military technology” (Chrissanthos, 2007: 234). In this regard, he also states that:

“In Roman and modern times, combat led to increasing problems while the men were still on active service. Whether this is called shell-shock (World War I), or combat exhaustion (World War II), or combat fatigue (Korea), or PTSD, (a term that developed after Vietnam), or Gulf War Syndrome, or even if there is no name for it (ancient Rome), these problems were always part of the human combat experience. Regardless of time or place humans often reacted in similar ways to the threat of catastrophic injury or death, or to the sight of comrades suffering injury or death” (*ibidem*: 234-235).

Despite the fact that Chrissanthos has shown himself to be knowledgeable on the Roman army⁶⁷, some of his statements appear to be questionable, particularly in the conclusion, where he proposed using the military insights of ancient literary sources to prevent logistical problems and help US soldiers, who were still fighting in Iraq when

arguments in *The Soul of Battle* (Hanson, 1999). For the influence of neoconservative ideology in Hanson’s ideas about ancient warfare, see González & López (2013).

⁶⁵ A pioneering book, and perhaps the most famous, was *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character* (Shay, 1994), which endeavoured to make therapeutic use of the *Iliad* with war veterans. Although a reviewer of the book noted, “Shay occasionally seems to confuse Homer’s literally true psychological portrait of war and soldiers with a similarly true historical portrait” (Goetsch, 1994), Shay—a clinical psychiatrist—was fully aware that his reading of the *Iliad* was personal and that without the work of classical scholars he could not have produced his own (1994: xx). As well as the sequel to the book (Shay, 2002), academic literature on the topic has flourished, sometimes involving a problematic reading of the Greek sources: Tritle (2000); Tatum (2003); Retief & Cilliers (2005); Cosmopoulos (2007); Molloy & Grossman (2007); Crowley (2012); Meineck & Konstan (2014); Caston & Weineck (2016). Two workshops on the topic have been organised quite recently: *El miedo y los traumatismos psicológicos y físicos producidos por los conflictos bélicos en la Antigüedad* (Autonomous University of Barcelona, October 2018) and *Combat Stress and the Pre-modern World* (Manchester Metropolitan University, December 2018).

⁶⁶ This year a workshop took place entitled *Anthropological Approaches to War in the Roman Period* (UCL, February 2019).

⁶⁷ See Chrissanthos (1996; 2001; 2008).

the paper was published (Chrissanthos, 2007: 246-249). More recent research has demonstrated that “definitive evidence for the existence of PTSD in the ancient world does not exist” (Melchior, 2011: 212)⁶⁸, highlighting also that, given the impact of modern technologies and a different relationship towards violence, modern soldiers “actually face more complicated psychological factors than did the Romans” (*ibidem*: 222); but in spite of the lack of evidence “the view that the Greco-Roman world knew PTSD is fast becoming dogma” (*ibidem*: 223). Although many ancient military historians have voiced their disagreement with such a risky comparison between ancient and contemporary soldiers’ battle experience⁶⁹, we must admit that these ideas have had a huge impact on popular culture. Given this context, it would not be odd that on-screen depictions of Roman legionaries should be conditioned by academic interpretations that closely reflect the collective imagination.

To sum up, what ‘Keegan school’ has implied is neatly summarised in the following quote by Hanson: “for the first time, (...) legions were not seen either as tactical units or social institutions alone, but rather as formations of young men asked to kill and die under the most wretched of circumstances” (2007: 17). The same author sought a connection between the approach adopted by Keegan and that of informative publications on war in antiquity, which we shall discuss below.

⁶⁸ A previous article penned by researchers in the field of psychiatry stated the following: “PTSD symptoms thus seem to be present in antiquity. However, we are unable to confirm a ‘full PTSD diagnosis’ because authors were not likely to assess all DMS [*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*] criteria among their contemporaries” (Birmes, 2010: 29).

⁶⁹ For the dangers of anachronism in Roman military studies, see James (2002: 11-12) and also Lommel (2013: 155-156) who undertook a research on the recognition of mental disorders in the Roman army from the perspective of the ancient sources. According to J. F. Lazenby, “many studies of ancient warfare are bedevilled by a failure to appreciate that it was technologically very different from modern warfare. It is perfectly acceptable to look for modern parallels –I do it myself– but one must not get into the habit of thinking that the recent conflict in Iraq, for example, is the same as the Athenian invasion of Sicily only with guns and aircraft. Basically the difference is between an amateur approach to warfare and a professional one” (2004: xiii-xiv). On the contrary, Hanson, who has contemplated such risky comparisons many times, has criticised “the general neglect by ancient military historians of comparative studies outside, and after, Greece and Rome” (2007: 19). In favour of that view, see also Strauss & Ober (1990).

2.4. HISTORICAL DISSEMINATION

“(…) the Keegan school of ancient military history has also spawned an entirely new genre of introductory texts for the general reader: richly illustrated and often replete with water-colour renditions that attempt to capture visually how ancient soldiers looked and fought” (Hanson, 2007: 18).

V. D. Hanson is not the only author to have drawn a link between academic studies on the face of battle in antiquity and disseminative works. D. B. Campbell, in a review of the above-mentioned work by Goldsworthy (1996), affirmed that some of his thought on the fighting techniques of legions “has more in common with Connolly’s than he is willing to admit, and the tactics graphically portrayed on pp. 28-9 of Connolly’s *The Legionary* (1988) could accurately illustrate either of their arguments” (Campbell, 1997: 481). Years later, Goldsworthy himself acknowledged that Connolly’s works were not only what first sparked his interest in the military world, but that even now as a well-established researcher he still comes back to the books and ideas of this author “in search of inspiration” (Goldsworthy, 2016b: 10). Peter Connolly –illustrator, experimental archaeologist and author of academic articles– was, in fact, a pioneer in the academic dissemination of antiquity, with a particular interest in the Roman military world⁷⁰. *The Roman Army* (Connolly, 1975) with its vivid and truthful illustrations⁷¹ was undoubtedly a benchmark for a whole series of publications in the same vein

⁷⁰ Although Connolly was a pioneer in the seventies, he also had some important precursors. As early as 1928, the Anglo-French illustrator Amédée Forestier published a book with colour illustrations reflecting the sequence of changes to the Roman soldier’s uniform, equipment and armour from the Bronze Age right up to the fall of the Empire. The work contains a prologue by the archaeologist I. A. Richmond, and the artist ensured that he had referred to true information in order to give his colour illustrations documental value. Given the state of knowledge on the legionary panoply at the time, we can affirm that these illustrations reflected their intended veracity. Furthermore, this work is relevant to our study, since it might have been a source of inspiration for the recreation of Roman military equipment in certain film productions of the 20th century; in the words of the author, “I hope that the volume may be found useful by students, writers, actors, and all who wish to represent to themselves and to others the general appearance of the Roman soldier at different periods” (Forestier, 1928: 5). In 1972, the archaeologist J. Wilkes published *The Roman Army* within the series *Cambridge Introduction to World History*, a short book of no more than fifty pages aimed, in theory, at children and teenagers. It was a very successful illustrated work in black and white, and was re-published in 1985 for the seventh time. In 1990, it was translated into Spanish, but has only had two editions in Spain.

⁷¹ The all-colour scenes of the Battle of Pydna (pp. 8-9), the location of Alesia (pp. 24-25) and the seizure of the Antonia fortress during the Siege of Jerusalem (pp. 36-37) illustrated the face of Roman battle at different times throughout its history.

(1988a; 1988b; 1991), his most recognised work being *Greece and Rome at War* (1981)⁷².

Also pioneers in the earliest publications were the prestigious British publishing house Osprey, devoted to military history across all historical eras. The first volume on the Roman world was published in 1974 under the title *The Roman Army from Caesar to Trajan* (Simkins, 1974). Nowadays, it continues to publish these small books—not always written by academics⁷³—in which rigour is met with all-colour archaeological illustrations, together with images of archaeological sites and important remains. From this initial piece to the more recent *Rome at War* (VV.AA., 2018) —a compilation on the topic with information extracted from several earlier publications by the same publisher— the number of volumes devoted to war and the Roman army is considerable⁷⁴. The publications therein cover a wide variety of aspects, broadening or shrinking the focus from the Roman war as a whole to specific battles, armour, fortifications and particular units throughout different historical periods⁷⁵.

In addition to Connolly's works and those of the publisher Osprey, the eighties saw the appearance of a string of introductory works in English on the war in the classical world, replete with colour illustrations. According to Hanson, *Warfare in the Classical World* (1980), published by J. Warry “remains a classic example of the proper mix between accessibility and real erudition” (1999: 382). The vast range of informative works that have emerged in recent decades can be divided into two large blocks. On the one hand, those works written by authors from beyond the academic realm of

⁷² Recently translated and re-published in Spanish (Connolly, 2016).

⁷³ To give two examples, *Rome at War: Caesar and his Legacy* (Goldsworthy, Gilliver & Whitby, 2005), was written by three renowned experts on the subject, while *The Roman Army: The Greatest War Machine of the Ancient World* (McNab, 2010) was penned by an author whose background is limited to publications on war in modern times. Note how the title alludes once again to this analogy between machine and the Roman army.

⁷⁴ A comprehensive list of all the works published on ancient war, including Rome, from the seventies to the present year, can be found on the publisher's website via the following link: <https://ospreypublishing.com/store/military-history/period-books/ancient-warfare?limit=24&p=1> (consulted on 04/01/2019). As F. Gracia reminds us, “the success of the Osprey format, despite some bibliographical and illustrative deficiencies, has led to the publication of similar series in France, Italy and Spain” (2011, 18).

⁷⁵ To cite two recent examples, a renowned expert in Roman military equipment, M. C. Bishop, has written two titles devoted exclusively to items as specific as the *gladius* (Bishop, 2016) and the *pilum* (2017).

antiquity⁷⁶ such as Humble (1980), Gabriel & Metz (1991), Gabriel & Boose (1994), Montagu (2000; 2006), Aglim *et al.* (2003)⁷⁷, Dougherty (2010) and, especially on Roman legions, the book by the illustrator Dando-Collins (2010⁷⁸). It is worth mentioning that these books, or at least a number of them, have achieved greater dissemination than other works on the same topic that can be described as high-quality informative works, although this trend might have changed in recent years⁷⁹. Among the general works on war in the ancient world written by experts on the subject, it is worth citing Brewer (1999), Bradford (2000; 2015), Souza (2003) and Chrissanthos (2008). Among the specialists who have created informative works on war in ancient Rome, we must mention, among others, the manual on the Roman legionary by Matyszak (2009) and the book on Roman legions by Pollard & Berry (2012). However, the author to stand out above all of these is A. Goldsworthy, whom we paused to discuss in the previous section. In the last two decades, he has scarcely published any academic works, and has focused solely on his dual role as disseminator and writer of historical novel⁸⁰. At the start of the century, he published *Roman Warfare* (2000) within a series of books on the history of war edited by Keegan himself. *The Complete Roman Army*

⁷⁶ We question Hanson's notion of the "salutary effect of democratizing the sometimes narrow academic discipline of ancient military history" (2007: 17), in reference to the many informative studies whose authors are not from the academic world. We believe that dissemination of high quality requires the authority of experts on the subject.

⁷⁷ This and several other publications edited by Osprey have continued to print Connolly's drawings (Jiménez, 2016: 85), even further underlining the influence of this British illustrator.

⁷⁸ A twenty-seven page review by Rodríguez González (2014) dismantles this book, exposing the devastating lack of rigour of a monograph claiming to be "*The Definitive History of Every Imperial Roman Legion*". As well as numerous errors concerning more formal elements, Rodríguez González draws up a list of no less than 281 errors—most of which, in his opinion, are serious. He also stresses the fact that Dando-Collins is not a historian but a graphic designer. Rodríguez González, on the other hand, is an expert in the historical evolution of the Roman legions, the subject on which he presented his doctoral thesis in 1997, which was published in 1999 and went on to be re-edited in 2001 as a book entitled *Historia de las legiones romanas*. Despite having published some articles in academic magazines, he has devoted himself primarily to writing about the Roman legions for magazines of an informative nature.

⁷⁹ This increase in dissemination is relevant to our study, since, these may have been the works most responsible for shaping and continuing to shape our collective view of the subject. This directly affects the perception and expectations of the greater public, as well as the image that creators of film and television productions strive to portray.

⁸⁰ The complete list of his informative works and novels can be viewed on his website: <http://www.adriangoldsworthy.com/> (consulted on 04/01/2019).

(2003) is still of reference for an introduction to the subject. Lastly, he has recently published *Pax Romana*⁸¹ (2016) and a book on Hadrian's Wall (2018).

In relation to the latter publication, which was fully tied to the success of his historical novel *Vindolanda* (2017), it is worth remembering that the Roman military heritage of Great Britain, especially Hadrian's Wall⁸² and camp, have been the object of diligent dissemination for over half a century. Since the publication of the classic *Hadrian's Wall: an illustrated guide* (1963) by one of Eric Birley's sons, the work of this famous archaeologist's inheritors has been of significance. His sons Robin and Anthony have continued excavating and publishing on the archaeological site of Vindolanda⁸³ and the wall, while his daughter-in-law, Patricia, is the director of the Vindolanda Trust⁸⁴, and his grandson Andrew, as well as being the current director of the excavations at Vindolanda, has also spread knowledge on the subject in a number of programmes on the *BBC*, *History Channel*, *National Geographic* and *Discovery Channel*. Following the success of these initiatives, in 1981 they inaugurated what is, to date, the first and only museum in the world to be devoted solely to the Roman army, located next to the military archaeological site. Online diffusion of the activity of the *Roman Army Museum* is an obvious example of the fact that, in recent years, academic dissemination has not only occurred via publications in book format⁸⁵.

Similarly, it is also worth recalling the impact of other means of dissemination, such as historical re-enactment groups⁸⁶ and the spread of knowledge via the web. With regard to this last medium, it is worth mentioning the experts and amateurs who have

⁸¹ M. Taylor pointed out in a review that it is a book "written by a scholar for a non-scholarly audience" and that "*Pax Romana* is a well-crafted piece of historical writing that will certainly enlighten a wide audience" (2107: np.).

⁸² <http://hadrianswallcountry.co.uk/> (consulted on 04/01/2019).

⁸³ R. Birley (1994; 2009) and A. Birley (2002), among other works.

⁸⁴ <http://www.vindolanda.com/trust> (consulted on 04/01/2019).

⁸⁵ <http://www.vindolanda.com/Roman-Army-Museum>. In 2011 a 3D film was produced to promote the museum, entitled *Edge of Empire - The Eagle's Eye*. The trailer and brief 'making-of' can be viewed at <http://www.vindolanda.com/roman-army-museum/edge-of-empire-3d>. About the dissemination work in that museum and in the *National Roman Legion Museum* –<https://museum.wales/roman/>– see Fraile y Puyadas (2012).

⁸⁶ On the impact of the historical re-enactment of the Roman army, see Quesada (2008a: 367-377; 2011; 62) and Cortadella (2011). The pioneering re-enactment group was the British *Ermine Street Guard*, founded in 1972. They are still active today and declare on their website that the group is devoted to researching the Roman army, and particularly its equipment and weaponry: <http://www.erminestreetguard.co.uk/> (consulted on 04/01/2019). Their publications on the subject include that by Sumner (1997).

come into existence thanks to the forum *Roman Army Talk*⁸⁷, sponsored by the magazine *Ancient Warfare Magazine*⁸⁸. This Dutch magazine, released biannually since 2007, has become a benchmark of high-quality dissemination on the topic. Taking this as its model, the magazine *Desperta Ferro Antigua y Medieval*⁸⁹ has been published in Spain since 2010. One of its greatest defenders is renowned archaeologist and specialist in ancient weapons, F. Quesada. This researcher has not only published high-quality informative works on the topic (Quesada, 2008a), but has also provided the very observations we have referred to regarding the situation of the academic dissemination of archaeology and ancient military history in Spain (Quesada, 2011: 58-62; 2017: 31-32). In relation to the interest that the topic has generated, he said the following:

“Often if serious dissemination is not carried out, that fascination can derive towards the anecdotal, towards themes that the professional historian and archaeologist find irrelevant, like the search for ‘the best weapon’, ‘the best army’, ‘the most perfect battle’, ‘the most savage massacre’, the ‘most heroic resistance’ and so forth. [...] There is no doubt about the impact that films—and to a lesser extent, television series—have had on the popularity of ancient military themes over the last decade” (Quesada, 2011: 58-59).

While we fully agree with these statements, we believe that the relationship between the informative –and sometimes academic– domain and cinema has worked in two directions; that is, the historiography and dissemination of war in ancient Rome has also had some impact on the image shown on screen, as we shall endeavour to demonstrate further on.

With regards to current literatura review, we wish to conclude by providing a short section discussing the most novel lines of research and the most reliable and refreshing monographs from the academic realm.

⁸⁷ <https://www.romanarmytalk.com/> (consulted on 04/01/2019).

⁸⁸ <https://www.karwansaraypublishers.com/ancient-warfare-magazine> (consulted on 04/01/2019).

⁸⁹ <https://www.despertaferro-ediciones.com/> (consulted on 04/01/2019). The director of this magazine on ancient and medieval themes, E. Kavanagh, is a specialist in ancient Roman military standards, subject of his thesis presented in 2013 and published in 2015. On the impact of this magazine and its commitment to quality, see Gracia (2011: 20), Quesada (2011: 61-62; 2017: 31-32), Jiménez (2016: 86) and Úbeda & Marina (2017). As well as the many specimens on the Roman world, seven special editions are devoted to the Roman legion at different stages from the Middle Republic to the Low Empire.

2.5.FURTHER CURRENT TRENDS

“Currently no particular school dominates classical military history. If any single approach seems more pre-eminent than others it is a general adherence to realism throughout many disciplines. Perhaps reflecting the scepticism of the present age, or more likely attuned to past omissions in military research and the renewed interests of the general public in ancient war...” (Hanson, 2007:18).

“Today’s multi-faceted Military History pays attention mainly to aspects upon which less value was placed previously, such as logistics, the symbols and rites of war, the demographic, ethnic and social make-up of armies, finance, the psychology of the combatant, etc., without abandoning traditional subjects like the analysis of tactics, battles and campaigns, and the study of the objects of war, weapons, uniforms...” (Quesada, 2011: 45).

Throughout these two decades of the 21st century, academic interest in war and the Roman army, following the general trend of the surge of military history, has extended the life of all those lines of research cited by F. Quesada, without any one school of thought having greater predominance than another, as V. D. Hanson reminds us. Both authors, among others, agree that while traditionally there may have been considerable marginalisation within academic works (James, 2002: 5; Quesada, 2008b: 21; 2011: 44-45; Hanson: 2007: 11; Alonso & Alegre, 2018: 18)⁹⁰, recent decades have witnessed a substantial change in this respect, leading to the consolidation of the field of study (Chambers, 1991: 406; Hanson 1999: 410; 2007: 21; Espino 2001; 159; Erdkamp, 2006b: 9; Gracia, 2011: 30; Quesada, 2011: 45). More recently, J. J. Palao stated even more directly that,

⁹⁰ Among other reasons, the marginalisation of this field was likely to have been motivated by moral aspects—its relationship with violence—, ideologies—its link with traditional sectors and military generals—or strictly methodological questions—its supposed simplicity in comparison with other fields of study that would imply greater complexity and deeper, more intellectual theoretic-methodological debates. According to R. Citino, this marginalisation within the university establishment still persists in the 21st century: “while military history dominates the airwaves, however, its academic footprint continues to shrink, and it has largely vanished from the curriculum of many of our elite universities” (2007: 1070). In this respect, it is esclarecedora of the prejudice against military historians the response by A. Goldsworthy when they asked him about the association between these historians and a certain political ideario: “(...) in the academic world, to declare that you are working on military history is equivalent to saying that you want to invade Poland (...) It is assumed that studying the military world is the same as to glorifying it, but it is just the other way around. It is necessary to analyse it in order to understand it, exempt of prejudice and emotions. In the case of Rome, one cannot understand it without attending to its military history” (Goldsworthy, 2014: np.).

“Nobody can deny the rejuvenation and prosperity currently enjoyed by studies on the Roman army, a circumstance which benefits both classical and more innovative themes in the same measure” (Palao, 2017: 729).

Currently, one of the main problems with this area of study might be the hyper-specialisation of each of its experts –historians, philologists, archaeologists, epigraphists, etc–. To illustrate this, S. James pointed out at the start of the century that “it is impossible (...) for any one scholar to master the theory, methodology, exponentially expanding literatures and data-sets of all the disciplines which are now essential to the study of a field like the Roman military” (James, 2002: 35). For that reason, he argued in favour of inter-disciplinarity (*ibidem*: 32-35), an outcome which has been achieved to some extent within universities today (Palao, 2017: 729).

Needless to say, the Roman army is still being researched, often by region of the Empire: Hispania⁹¹, Britain (Collins & Simons, 2013⁹²), Germania, Moesia (Matei-Popescu, 2010), Judea (Dabrowa, 2015), Jordan (Kennedy, 2004), Egypt (Haensch, 2012), North Africa (Le Bohec, 2007a; 2007b), etc. In R. S. Howarth’s opinion, the dissemination of the wealth of diverse archaeological, papyrological and epigraphic sources, categorised by region and of the Empire as a whole “gives substance to our largely anecdotal narratives, while in turn those narratives give meaning and context to the minutiae” (2013: 42).

With regard to more cross-disciplinary aspects, in her article on new approaches to the Roman army, as well as the face of the battle and modern reception, S. Phang (2011) observes the following lines of study: the army in the era of the Middle and Late Republic, the laws of war and the establishment of peace, cultural change and the promotion of discipline, Augustus and the Principate, Imperial military discipline, military demography, ethnicity and religious identity, gender and sexuality, promotion

⁹¹ On the study of the Roman army in Spain, a topic about which we cannot go into much depth, see Quesada (2011; 2017). Traditionally, it has been studied by authors such as A. García and Bellido (see Martínez, 2003), J. M. Roldán (1974) and P. Le Roux (1982). Among modern researchers, we would highlight the historians J. J. Palao Vicente, A. Menéndez Argüín, S. Perea Yébenes, N. Santos Yanguas, E. Pitillas Salañer and archaeologists A. Morillo Cerdán and E. Peralta Labrador. On the development of Roman military archaeology in Spain, see Morillo Cerdán (2005; 2006). See also: F. Cadiou (2008). Since 2001, the scientific magazine *Aquila Legionis: Cuadernos de Estudios sobre el Ejército Romano* has been published annually: <https://signiferlibros.com/aquila.php> (consulted on 04/01/2019). See also: issue 16 of the magazine *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, published in 2003 as a monograph on the Roman army.

⁹² See also: the recent research project on Hadrian’s Wall led by R. Hingley at Durham University: <https://www.dur.ac.uk/research/directory/view/?mode=project&id=485> (consulted on 04/01/2019). This same professor has also published several contributions on the concepts of mobility and Roman frontiers in an area covering not only the British Limes but the whole Empire (see Hingley, 2018).

and patronage, the social status of soldiers, military legislation and the enemies of Rome.

As a result, all the lines of research and approaches employed during the 20th century have continued on their path in light of the new findings, and also through the re-reading of classical sources. The army as an institution is still important⁹³, and its social relevance has been reflected in several studies, including B. Campbell's monograph, *War and Society in Imperial Rome, 31BC - AD 284* (2002), which also contains some sections adopting the analysis of the face of battle. As declared by Y. Le Bohec, "classical authors merit being re-read and scrutinised under the lens of the present problem" (2006: 80). B. Campbell is, in fact, one of the authors to have provided modern re-readings of written sources, both in his above-mentioned work and in compendiums of sources (Campbell, 1994; 2004) and with new editions of lesser explored sources, such as the *Liber de munitionibus castrorum* (Campbell, 2018). D. Hoyos also compiled a selection of both literary and epigraphic sources for the study of the army (Hoyos, 2013).

Epigraphy remains a fundamental source⁹⁴ for the ongoing exploration of topics such as that of the auxiliary soldiers, one which I. Haynes (2013) has tackled from the point of view of provincial society. M. A. Speidel, nephew to the editor of *Mavors*, is currently one of the most distinguished researchers of Roman military epigraphy, as can be seen in his contribution on the army in the recent collective volume *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy* (Speidel, 2014). Besides this, he has also written about other aspects like exercise and sovereignty during the High Empire (Speidel, 2009).

Another of this century's leading specialists is Y. Le Bohec, described in the words of J. Lendon as "the leading French student of the Roman army in the present generation" (2004: 442). Although he has also worked in the epigraphic field (Le Bohec, 2007b), his contributions to the subject go much further. He has been editor of

⁹³ A significant advance in this respect was the analysis of relationship between the Roman army and civil society, which, according to J. J. Palao, "is fundamental to our knowledge of the workings of this institution and its role in provincial lives" (2010: 9). His collective monograph entitled *Militares y civiles en la antigua Roma* is a reflection of his interest in the question today, both inside and outside Spain.

⁹⁴ With over 25,000 military inscriptions spread across the Empire, we could not be more in agreement with J. Moralejo, who recently stated that "the epigraphic production protagonised by leaders and soldiers provides very valuable and often unique information on a great number of specific questions that are vital for our understanding of the workings of the army" (2019: 116).

the various *Actes du congrès de Lyon sur l'armée romaine* (1995, 2000, 2004, 2009, 2012), and founder, in 2004, of the *Revue des études militaires anciennes*⁹⁵. In addition, he has participated in numerous excavations in North Africa while studying the *Legio III Augusta*.

In fact, archaeology has been a great asset to the study of the Roman army in the 21st century, not only thanks to its constant new findings, but also because it has undergone a shift towards becoming an autonomous discipline. The new archaeologists of the Roman military world have defended the potential of archaeology on its own. At the end of the 20th century, R. Reece, in a contribution entitled *The Future of Roman Military Archaeology...* (1997), made the case for abandoning historical method and seeking a separate methodology for archaeology. He states that “(...) when the texts fail, or in areas which texts have never illuminated, Real Military Archaeology can go forward to reach parts which have never been reached before” (Reece, 1997: 21). Regarding the long search for autonomy as a discipline with its own voice, S. James expressed himself in the following terms:

“Classical archaeology (...) faced a prolonged struggle for autonomy in its aims and methods from those of traditional classical studies, which long effectively imposed ill-fitting ‘text-driven’ agendas on it. This remained true of the study of war and the military even longer than it did of civil aspects of classical archaeology. However, the discipline now has the confidence of finding its own voice...” (2013: 122).

Among the most important changes in the analysis of the war, archaeology has put forward new methodologies for the study of military camps (Quesada, 2008b; Simon, 2013; 94-101; Bellon *et al.*, 2015). In particular, we must not omit to mention all the Roman military equipment found among the new materials discovered surrounding battles. The work of reference in this regard is still that by M. Bishop and J. Coulston (2016), who published a revised and updated edition in 2006⁹⁶, stating that, since the publication of the first edition in 1993 “the pace of research has accelerated extraordinarily in recent years and it would be of no exaggeration say that the study of weaponry constitutes one of the most exciting, dynamic and changing areas of the ample field of research that is the Roman world” (2016: xii)⁹⁷.

⁹⁵ <https://www.orient-mediterranee.com/spip.php?rubrique609&lang=fr> (consulted on 04/01/2019).

⁹⁶ The book's website provides links to magazines of relevance to the same topic: <http://rme.mcbishop.co.uk/>

⁹⁷ More recently, a monograph has been published on the manufacturing processes of armour and metallic components in the Imperial era (Sim & Kaminski, 2012).

As well as discussions within more specific lines of research, the last two decades have seen the publication of a whole string of individual and collective monographs on the general topic of war in ancient Rome. These include collective monographs on war in the classical world, such as *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare* (Sabin *et al.*, 2007)⁹⁸, whose entire second volume and part of the first are devoted to the topic at hand, as well as the many contributions to the more recent *Oxford Handbook of Warfare in Classical World* (Campbell & Tritle, 2013). On the Roman army in particular, titles include the *Companion* edited by P. Erdkamp (2007), the monographs by P. Southern (2006; 2016) and the book written by archaeologist D. J. Breeze (2016), “designed specifically for students and teachers at late school and early university level”, which has, however, received considerable negative feedback (véase Campbell, 2017).

Researchers are still finding it necessary to return to questions that should already be resolved and agreed upon, such as whether we can consider the Roman army to be “a model army” to borrow from the title of the book, *L’armée romaine: Une armée modèle?* by C. Wolff (2012). His colleague Le Bohec recommended this book to those under the impression that everything had worked flawlessly in an army that was, evidently, not a perfectly oiled machine (2015b: 247). Despite the truth of this statement, we find this recommendation surprising when, that same year, in his role as editor of the *Encyclopedia of the Roman Army*, he began the preface with the observation that “some people believe that the Roman army was one of the best in history. This opinion is mistaken—it was not one of the best: it was *the* best.” (Le Bohec, 2015a: x). Bearing in mind that he has not ceased to be one of the leading experts in Roman military matters –as his latest monographs demonstrate (Le Bohec, 2014a; 2014b; 2014c; 2015c; 2017; 2018)– and without overlooking his tremendous work as editor carried out in the creation of said encyclopedia⁹⁹, it remains apparent that

⁹⁸ According to Hanson, who wrote the first contribution to the book, “until the appearance of this present volume, there has never been a comprehensive successor to the reference handbook of Kromayer and Veith (*Heerwesen und Kriegführung der Griechen und Römer*) in any modern language— perhaps because of the fragmentation of the discipline and the confusion about what properly constitutes ancient military history” (2007: 12).

⁹⁹ Not many armies have been the subject of a whole encyclopedia. However, far from resembling a comprehensive dictionary, it compiles a string of entries selected by the editor and “it aims to cover fairly broad topics (...) rather than every individual battle that occurred in the Roman period or indeed every commander or fort.” (Le Bohec, 2015a: xi). For a compilation of the battles of the monarchical, Republican and Imperial eras, see the *Diccionario de Batallas de la Historia de Roma* (Rodríguez González, 2005)—a exhaustive account of the ancient sources from which the author details exactly

this statement concerning the Roman army is more reminiscent of a *History Channel* documentary than of a renowned specialist on the subject. As categorical as it is unhistorical, this statement may lead us, once again, to lose sight of the fact that the Roman army was not a flawless killing machine of fixed characteristics that remained unchanged throughout the entire history of ancient Rome¹⁰⁰; an image which, as we shall see, has even disappeared from Roman cinema—at least in some recent films and series.

The academic production on war and the Roman army will continue on its course, on some occasions producing new and refreshing ideas, and others, appearing to go back in circles around overworked issues, and inevitably presenting overly categorical statements that ought to be better refined. Nonetheless, there is no doubt that, as we are writing these very lines, numerous researchers are also writing about one of the countless aspects that make up this topic of prime importance for the understanding of ancient Rome. Their efforts will—to paraphrase Mary Beard—keep the dialogue with the ancient Romans alive.

3,386 batallas—and, more recently, Don Taylor’s compendiums on the Imperial (2016) and Republican (2017) eras. There is also a dictionary of Roman military terminology, although much more modest in nature, with just 62 pages (Bishop, 2014) and influenced by a work of similar characteristics written several decades before (Graham, 1981) and by an online glossary (van Dorst, 2000-2004).

¹⁰⁰ In fact, “changes in Roman society significantly affected the Roman army” (Erdkamp, 2007: 1).

II



DESARROLLO

3. EL CINE DE ROMANOS COMO FUENTE HISTÓRICA

“Nacido a finales del siglo XIX, el cine hace tiempo que dejó de ser una aventura romántica para consolidarse como una de las industrias del ocio fundamentales en la sociedad y en la cultura occidental; piedra angular del mercado de la cultura –y de la cultura del mercado–, el cine es un objeto de consumo masivo, pero también un instrumento de enseñanza, cuando no de adoctrinamiento” (Lapeña, 2005c: 219).

“Films have been our greatest means of mass communication for more than a century. The cinema has shown itself capable of reaching the most remote corners of our global village” (Winkler, 2009b: 8-9).

“Lo que sustenta el *cine de romanos* es que se refiere a la cultura clásica occidental por excelencia, las antiguas culturas griega y romana, en sus temas y en sus tópicos, en sus tipologías y en sus mitos (...) Es el *munus*, el gran espectáculo, los *panem et circensis*, como concepto clásico de espectáculo global, masivo y desmedido” (Cano, 2014: 16”).

Tal y como los definía J. Monaco en su reconocido libro *How to Read a Film*, el cine y la televisión son en primer lugar medios de comunicación globales. Añadía que, en un nivel más avanzado, el cine es igualmente un sofisticado arte, el más importante del siglo XX, así como un complejo proyecto tecnológico (2009: 17-18). En efecto, las producciones cinematográficas y televisivas son medios de comunicación tanto como obras artísticas llevadas a cabo a partir de la tecnología audiovisual más puntera. Pero no podemos olvidar que el cine es, ante todo, una industria que busca atraer y entretener al mayor número de público posible en aras de una alta rentabilidad económica.

Todas estas características valen igualmente para definir el *cine de romanos*, especialmente la de industria del entretenimiento. En este sentido, nos gustaría resaltar la originalidad de la definición de *cine de romanos* planteada por P. L. Cano, pionero en el estudio del género: “un *munus*, un juego organizado para divertir al público, en que, también como en el anfiteatro, se recrean momentos históricos o míticos de la Antigüedad” (1985: 2). A esa primera definición, elaborada hace más de treinta años, debemos sumar los matices de la más reciente que recogemos en el encabezado. En ese libro titulado, precisamente, *Cine de romanos*, el autor comienza reflexionando sobre la validez y los límites del término, que en su opinión englobaría el conjunto de películas y series ambientadas en el mundo antiguo tanto históricas como mitológicas y, también,

todas aquellas que aborden de algún modo temáticas clásicas. Apuesta por el término genérico *cine de romanos* en contraposición a *peplum*, que, como señala el mismo autor, se ha acabado extendiendo tanto entre críticos de cine como entre los académicos. A lo largo de nuestra investigación, emplearemos ambos términos no como sinónimos sino como acepciones que reflejan dos grupos de películas conectados pero diferentes, siguiendo de este modo el criterio establecido por P. L. Cano¹. Él mismo reconoce que “cuando leí, escuché y usé por primera vez el término *peplum* –hace casi cincuenta años–, me cayó en gracia, porque aportaba un matiz” (Cano, 2011: 77). Pero, bajo su criterio actual, “el nombre *peplum* está fuera de lugar para películas anteriores a 1957 (*Hércules*, de Francisci) o posteriores a las series de la RAI de los años ochenta”; “para el neomitologismo y la épica menor de esta época se creó la palabra *peplum*. Y para ese espectro debiera usarse” (*ibidem*: 75-76). Esta precisión terminológica no es baladí, en la medida en que buena parte de la historiografía moderna, especialmente la francesa, ha usado *peplum* como término que engloba todas las producciones relacionadas con la Antigüedad². El término fue acuñado en Francia por el crítico de cine J. Siclier, quien publicó en el número de mayo de 1962 de la revista *Cahiers du Cinema* un artículo titulado “L’age du péplum”. Con el *revival* que ha experimentado el cine sobre el mundo antiguo tras el estreno de *Gladiator* (2000) –sobre ello volveremos a continuación–, “es difícil detener la aplicación incorrecta del término *peplum*” (Cano, 2011: 77), que más allá de Francia, se ha empleado habitualmente en ámbito español³.

¹ Frente al criterio empleado en uno de sus primeros artículos en el que “PEPLUM temáticamente abarca cualquier película histórica o mítica que trate la antigüedad clásica” (Cano, 1985: 1), el autor ha realizado varios alegatos a favor de una definición de *peplum* en sus justos términos (2004: 199-200; 2011: *passim*; 2014: 17-21; 205-206).

² Véase Aziza (1998; 2009), Akinin (2009), Lafont-Couturier (2012) o Vendries (2015), entre otros. En el reciente documental que narra la historia del género de romanos en su conjunto, *Gladiateur, Glaive et fantasmés* (Korkikian, 2018), y en el que participan tanto C. Aziza como L. Akinin, emplean el término ‘péplum’ constantemente.

³ Por poner un ejemplo del ámbito divulgativo en España, una noticia de *El País* publicada en 2013 bajo el título “Una de romanos” continúa con el siguiente encabezado: “El ‘peplum’, que así se llama a este género, es casi tan viejo como el propio cine y se ha mantenido vivo hasta nuestros días”: https://elpais.com/cultura/2013/12/26/videos/1388079540_500445.html [consultado el 23/05/19]. Incluso en el ámbito académico se acepta *peplum* –o péplum– de forma genérica como indica el título de una de las obras de R. de España (1998), aunque él mismo nos ha reconocido que fue más un motivo de marketing sugerido por la editorial, al igual que ocurre con la traducción de la obra de referencia de J. Solomon, *Peplum. El mundo antiguo en el cine* (2002) cuyo título original es simplemente *The Ancient World and the cinema*. Por su parte, O. Lapeña reconocía ya hace dos décadas que “en sentido restringido, el *peplum* se refiere únicamente al más de un centenar de títulos que se realizaron, sobre todo en Italia, entre principios de los años cincuenta y 1965” (1999: 41), aunque dado el uso generalizado termina empleándolo como sinónimo de *cine de romanos*. Así, es un trabajo posterior afirma que “cuando hablamos de cine sobre el Mundo Antiguo, nos referimos al género denominado péplum y entendido siempre en su acepción más amplia” (2008: 105). Alonso, Mastache & Alonso (2008: 13) hablan de ‘cine «de romanos»’ de forma genérica y distinguen, no sin cierta ironía, entre ‘peplum’ –el término medio–,

En el mundo anglosajón, históricamente y aún hoy en día son más habituales otras acepciones como *epic cinema*, *sword-and-sandal cinema* o, en menor medida, *toga films*⁴. El término ‘cine épico’ como género cinematográfico es un tanto ambiguo y suele abarcar películas ambientadas en otras épocas históricas además de la propia Antigüedad –principalmente la Edad Media, pero también mundos de fantasía o incluso películas ambientadas en los siglos XIX y XX–⁵. La denominación de cine épico también se ha empleado en el ámbito español con respecto al cine de romanos y, entrando en el complejo y difuso debate de los géneros cinematográficos⁶, Cano argumenta al respecto que “si el cine de romanos fuera un subgénero, lo sería de la épica en cuanto al relato” (2014:16). En lo relativo a los géneros de la literatura clásica aplicados al cine, además del drama, la tragedia y la comedia, dentro del *cine de romanos* el autor lleva a cabo una subdivisión dentro del género épico entre épica o epopeya política, épica egipcio-romana, épica cristiana, etc. (Cano, 2014). También resalta la relación entre el género épico y las superproducciones o *blockbusters* (Cano, 2011:74). Y no olvidemos que dentro de la amplia gama de obras que componen el *cine de romanos* igualmente existen producciones diversas que, a su vez, y según los

‘Kolossal’ –el exceso del exceso–, ‘*Kolossal-peplum*’ –el defecto del exceso– y ‘*Muscleman epic*’ –cine de romanos por defecto– y añaden que “el lector puede cambiar los nombres de las categorías e inventarse otros nuevos, más cercanos a su infancia o a su formación”. Antela-Bernárdez (2013: 157) nos recuerda que actualmente la única acepción que recoge la RAE sobre péplum es sencillamente “película ambientada en la Antigüedad clásica”, y como bien dice el mismo autor “el en principio despectivo término de péplum ha acabado por generalizarse para hacer referencia a cualquier tipo de film ambientado en el mundo antiguo”. Además, distingue dos categorías: ‘*péplum serio*’ –con ciertas pretensiones históricas– y ‘*spaghetti péplum*’ –las producciones de bajo coste popularizadas en los sesenta– (*ibidem*). Por el contrario, L. Pérez Gómez (1996: 253) y J. A. Molina (2008: 192) son contrarios a emplear el péplum para referirse a todo el género del cine histórico sobre la Antigüedad.

⁴ J. Solomon distingue los ‘ancient-type epics’ de los ‘pepla’ o ‘sword-and-sandal films’ italianos (1996: 113). M. Wyke emplea el término ‘Roman films’ aunque a lo largo de su obra recurre más a la fórmula ‘films set in ancient Rome’ (1997: 33). M. Cyrino habla de ‘Roman’ films, ‘toga film’ y ‘Roman epic’ (2005a: 3-4 y 225). Aunque en el ámbito anglosajón *peplum* suele emplearse como sinónimo de ‘sword and sandal’, D. O’ Brien prefiere emplear el primero porque “*Peplum* is a relatively neutral label in that it does not invoke so readily the evaluative and often negative associations of ‘sword and sandal’, whether low-brow, high-camp or trash”, y lo define como “a mythological, historical-mythological or pseudo mythological action movie, usually based on Greco-Roman legend, produced in Italy between 1957 and 1965” (2014: 3). Recientemente N. Diak (2018) ha acuñado el término ‘neo-peplum’ para referirse a todo el conjunto de producciones ambientadas en la antigüedad estrenadas a partir de la década de 1990.

⁵ Sobre la dificultad de aportar una definición cerrada sobre *epic genre* véase Elliott (2014: 4-7). Según S. Neale, desde el punto de vista de la industria cinematográfica el término *epic* englobaría “films with historical, especially ancient world, settings; and large scale films of all kinds which used new technologies, high production values and special modes of distribution and exhibition” (cit. en Elliott, 2014: 5). Para otras definiciones sobre cine épico hollywoodiense véase Elley (1984: 9-24), Russell (2007: 9-15), Llewellyn-Jones (2009: 568-570; 2018: 16-17 y 26-35), Paul (2013: 12-22) y Davies (2019: 11-12).

⁶ Según A. L. Hueso, experto en géneros cinematográficos, “la integración en un género es uno de los factores más determinantes para poder situar apropiadamente una serie de películas y comprenderlas de la manera más perfecta” (1988: 75). Sobre este tema profundiza en su libro de referencia: Hueso (1983).

criterios de los géneros cinematográficos argumentales, también podrían englobarse bajo otras clasificaciones como cine histórico, bélico, *western*, de terror e incluso policiaco (*ibidem*: 68-74; Lapeña 2015c).

Para concluir esta introducción terminológica, no podemos obviar el hecho de que la acepción *cine de romanos*, a priori, puede parecer que deja de lado films de temática griega, oriental o bíblica. En este sentido, se podría considerar más apropiado usar alguna expresión más genérica como ‘cine sobre el mundo antiguo’⁷. Con todo, lo cierto es que como han indicado tanto el citado Cano (2014: 17-19) como A. Duplá, las películas ambientadas en el mundo romano son mayoría, “Roma lo asimila todo y en la historia –cinematográfica– de Roma se integran toda suerte de aspectos griegos, orientales o bárbaros” (Duplá, 1996: 82). En todo caso, aunque nosotros emplearemos el genérico *cine de romanos* en su acepción más amplia –todas las producciones de temática antigua–, las películas y series que vamos a analizar en profundidad están ambientadas en la antigua Roma y son de temática histórica. Por ello, consideramos que en nuestro caso el empleo del término es doblemente apropiado. Con todo, queremos centrarnos ahora en dos aspectos generales del género en su conjunto que nos ayudarán a entender mejor esas producciones que abordaremos en los próximos capítulos: por un lado, el desarrollo histórico del cine de romanos, con especial hincapié en sus fases de esplendor y sobre todo el siglo XXI, y por otro las características tradicionales del género y su evolución.

⁷ Por ejemplo Dupla & Iriarte (1990) o diversas publicaciones sobre el tema de O. Lapeña (2004a; 2010a; 2011a; 2015c; 2018b).

3.1. LA TRAYECTORIA HISTÓRICA DEL GÉNERO

“In the beginning there was silent cinema and black-and-white pictures, and they brought forth *The Ten Commandments* and *Ben-Hur*, and so successful were these films that they went forth and multiplied and begat, in glorious Technicolor and CinemaScope, *The Ten Commandments* and *Ben-Hur*. And they found favor and were called epics. But with the good also came *Cleopatra*; and so costly was this film that Hollywood spurned it and the epic cinema died. But in the latter days it rose again and *Gladiator* triumphed at box office and DVD store” (Llewellyn-Jones, 2009: 564).

Una aproximación panorámica a la evolución histórica y las distintas fases que ha vivido el cine de romanos es necesaria para entender la evolución de las características del género, así como para contextualizar cada película y serie que analicemos posteriormente, dada la interconexión existente entre muchas de ellas. La evolución histórica del género que vamos a presentar aquí no pretende ser exhaustiva, tanto por las limitaciones de espacio de este trabajo como por el hecho de que ésta es una tarea ya realizada⁸. En buena lógica, centraremos nuestra panorámica en producciones ambientadas en la antigua Roma, por ser ese el campo de nuestra selección de fuentes cinematográficas y televisivas.

El cine de romanos ha acompañado al Séptimo Arte desde sus inicios a finales del siglo XIX, y con más de un siglo de historia a día de hoy los expertos distinguen varias fases, incluidas dos épocas de esplendor a lo largo del siglo XX y una regeneración desde inicios del siglo XXI, cuyos ‘últimos’ coletazos parecen estar aún presentes, pero sin el estreno de los grandes y exitosos *blockbusters* de principios del siglo.

El motivo principal que explica la popularidad con la que contó el mundo antiguo en el cine desde su nacimiento es que la Antigüedad siempre estuvo presente en la civilización occidental y, concretamente a finales del XIX, era una materia muy popular tanto en el ámbito educativo como en el artístico, en el que destacaban el teatro

⁸ Trabajos de referencia en este ámbito, que plantean una panorámica global y exhaustiva sobre el género, son las obras de R. de España (1998; 2009; 2017) y algunos apartados en Solomon (2002: 21-53), Duplá (1996: 81-85), Galinsky (2007: 395-402), Llewellyn-Jones (2009: 564-568) Serrano (2012: 38-43) y Elliott (2014: 1-11). En todo caso, ninguna de estas publicaciones recoge una panorámica sobre la Antigüedad filmada a lo largo de esta última década. Sobre ello nosotros propondremos unas líneas generales centrándonos en producciones sobre la antigua Roma.

y la literatura⁹. Los pioneros fueron los hermanos Lumière, quienes en 1896 rodaron *Néron essayant des poisons sur un esclave*, una proyección de poco más de un minuto, pero suficiente para mostrar la faceta de malvado que acompañará a Nerón, “el primer personaje del Mundo Antiguo que recibe la atención de las cámaras”, a lo largo de sus posteriores representaciones en el cine (De España, 2009: 39). A ésta le siguieron otras muchas obras entre las que cabe destacar la primera adaptación sobre la reina egipcia *Cleopatra* (Méliés, 1899), *Quo Vadis?* (Nonguet, 1901), *Los mártires cristianos* (Nonguet, 1905), de producción francesa, o *Los últimos días de Pompeya* (1900) del director británico R. William Paul. En estas primeras producciones ya se configuraron algunos de los tópicos que caracterizarían a la sociedad romana plasmada en el celuloide: apología del cristianismo, emperadores malvados y exotismo.

Sin embargo, de mayor relevancia por su rotundo éxito y por ser pionera del cine épico tal como lo conocemos es *Gli Ultimi Giorni di Pompeii* (1908), obra del productor italiano Arturo Ambrosi y dirigida por Luigi Maggi. Esta película, a la que siguieron docenas de epopeyas ambientadas en la Antigüedad, marcó el inicio de la llamada Edad de Oro del cine italiano¹⁰, con grandes producciones como *Quo Vadis?* (Guazzoni, 1913), *Marcantonio e Cleopatra* (Guazzoni, 1913) o *Caio Giulio Cesare* (Guazzoni, 1915), las tres dirigidas por el reconocido director E. Guazzoni, *Spartaco, il gladiatore della Tracia* (Vidali, 1913) y, por encima de todas, la mundialmente reconocida *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1914). Rodada en escenarios naturales de Roma, Sicilia y el norte de África, fue, como ha indicado J. Solomon, “la que mejor mostró a los artistas posteriores cómo hacer un largometraje de éxito, lleno de energía narrativa y elementos visuales, y generosamente salpicada de detalles históricos y efectos especiales” (2002: 24). Además, uno de los personajes de esta película, el forzado Maciste, inspiró posteriormente un extenso número de películas durante esa década y la siguiente y volvió a reaparecer en la época del *peplum* –la Italia de los sesenta–. Tras el final de la

⁹ Solomon (2002: 23). Sobre la continuidad y la divergencia en el cine respecto a la imagen del mundo antiguo planteada por la ópera véase Lapeña (2004a) quien concluye que “estarían cerca en cuestión de lenguaje y recursos utilizados y lejos por lo que respecta a la temática” (214). Por lo que respecta a la influencia de la novela histórica ambientada en la Antigüedad, muy popular durante el siglo XIX con títulos paradigmáticos como *Los últimos días de Pompeya* (E. Bulwer Lytton, 1835), *Fabiola* (Wiseman, 1854), *Ben-Hur* (L. Wallace, 1880) o *Quo Vadis?* (H. Sienkiewicz, 1896), véase García Gual (1991; 1996; 2013). Sobre los *toga plays* de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que fueron inspiración para el incipiente medio cinematográfico véase Mayer (1994). Sobre las fuentes del género en su conjunto véase también (De España, 2017: 10-16).

¹⁰ Sobre este periodo puede consultarse el número de octubre de 1990 de la revista de cine *Nosferatu*, publicado como monográfico bajo el título *Cine épico italiano mudo*.

Gran Guerra prácticamente esa Edad de Oro del cine italiano tocó a su fin, aunque se dio un breve renacimiento impulsado por títulos como *Messalina* (Guazzoni, 1922), *Quo Vadis?* (Ambrosio, 1924) y *Gli Ultimi Giorni di Pompeii* (Palermi, 1926), tres de las películas italianas más caras y ambiciosas (Solomon, 2002: 28).

Estados Unidos también tomó parte en esta primera época de esplendor del género, con una amplia variedad de producciones entre las que cabría destacar la primera versión de *Ben-Hur* (Olcott, 1907) o *Cleopatra* (Gaskill, 1912), producida y protagonizada por Helen Gardner, y por encima de todas *Intolerancia* (Griffith, 1916), aunque como nos recuerda J. Solomon esta acabó siendo “un desastre económico, con sus sermones sobre paz y tolerancia en un mundo a punto de comenzar su gran guerra” (2002: 28). *The Ten Commandments* (1923) y *King of Kings* (1927), ambas dirigidas por Cecil B. DeMille, marcaron el final de la época de esplendor. Con los años treinta acabó la época del cine mudo, pero como muy agudamente apunta R. de España la Antigüedad entonces enmudeció (2009: 93), ya que fueron muy escasas las producciones ambientadas en el mundo antiguo y en cualquier caso muy poco relevantes. Cabe citar, en todo caso, *The Sign of the Cross* (1932) y *Cleopatra* (1934) del ya mencionado DeMille, el musical *Roman Scandals* (Tuttle, 1933) y *The last days of Pompeii* (Schoedsack, 1935), cuya relación con la novela de Bulwer-Lytton se limita al título.

La II Guerra Mundial reforzó la indiferencia del cine hacia este género, quizá porque “un mundo histórico de fantasía, con espadas de plástico y carros de mentira, debía de parecer absurdamente irreal en un mundo amenazado por tanques, aviones y portaviones” (Solomon, 2002: 31). En Italia, bajo el régimen de Mussolini se produjeron muy pocas películas de romanos, pero aunque resultó un fracaso en taquilla debemos mencionar *Scipione l'Africano* (Gallone, 1937) que presentó una versión de la Segunda Guerra Púnica al servicio del fascismo¹¹.

Y así llegamos a la segunda Edad de Oro del género, que esta vez vendría de la mano de las grandes superproducciones de Hollywood. Según Solomon “la semilla que

¹¹ O. Lapeña recoge un exhaustivo listado de las escasas películas sobre la Antigüedad realizadas durante la II Guerra Mundial, “una de las épocas en donde el cine menos interés ha manifestado por el Mundo Antiguo” (2010a:172). En una ponencia realizada este último año 2019 en la Universidad de Cádiz y titulada “El Imperio sin espejo: la producción cinematográfica italiana sobre el Mundo Antiguo durante la II Guerra Mundial” hablaba de la “alargada sombra de *Scipione l'Africano*” como uno de los motivos principales que justificarían el escaso interés de los productores italianos por el mundo antiguo durante aquella época.

dio origen a todo” (2002: 31) fue *Samson and Delilah* (DeMille, 1949)¹², seguida de otro gran éxito, *Quo Vadis?* (Le Roy, 1951). Estos estrenos supusieron como tales la reactivación del género, pero hubo otros motivos como la entrada de la televisión de forma masiva en los hogares de los estadounidenses, que puso en peligro la propia industria cinematográfica que optó por las superproducciones de elevadísimos presupuestos y por la introducción de la pantalla panorámica¹³. *The Robe* (Koster, 1953) fue la primera película filmada en CinemaScope, a la que siguió su secuela *Demetrius and the Gladiators* (Daves, 1954). Solomon (2002: 33) nos recuerda cómo otro de los factores que influyó en este éxito rotundo del cine de romanos fue el renovado interés por la egiptología, una de las claves del éxito de la primera versión sonora de *The Ten Commandments* (DeMille, 1956). Tras esa producción de la Paramount que parecía difícil de superar, la Metro-Goldwyn-Mayer respondió con *Ben-Hur* (Wyler, 1959). El estreno fue todo un éxito en taquilla y cosechó once premios de la Academia¹⁴, lo que la convertiría en una de las mejores películas de la historia del cine “al menos desde el punto de vista autocomplaciente de Hollywood”, como apunta P. L. Cano (2011: 427), ya que no parece que sea, ni siquiera, la mejor película de la historia del cine de romanos. Tan solo un año más tarde, después de un rodaje turbulento y con el guionista Dalton Trumbo firmando con seudónimo debido al contexto de la caza de brujas que afectaba de lleno a Hollywood, se estrenó *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960)¹⁵. A esta producción le siguieron *King of Kings* (Ray, 1961), *Cleopatra* (Manckiewicz, 1963), *The Fall of the Roman Empire* (Mann, 1964) y *The Greatest Story Ever Told* (Stevens, 1965). Las tres últimas películas citadas marcaron el final de la época dorada, especialmente la producción de Anthony Mann que supuso la bancarrota de la productora Bronston¹⁶, aunque *Cleopatra*, estrenada el año anterior, ya había supuesto un punto de inflexión ya que la 20th Century Fox necesitó todo un año para recuperar el

¹² Según O. Lapeña “la película de DeMille definía las reglas básicas de lo que en Estados Unidos será el *epic* bíblico. Un calculado equilibrio entre romance y religión, entre erotismo y espectáculo; la necesidad de mostrar el mal y la perversidad para así ayudar a destruirlos, y, sobre todo, la inevitable redención final que tranquiliza y alecciona al espectador” (2010a: 185).

¹³ Junto a las grandes superproducciones, también vieron la luz adaptaciones de culto en las que prima el guión a los efectos especiales, como *Julius Caesar* de J. Mankiewicz (1953), puro Shakespeare filmado.

¹⁴ A día de hoy es todavía la película con más *Oscar* de la historia, junto con *Titanic* (Cameron, 1997) y *The Lord of the Rings: the Return of the King* (Jackson, 2003), que también lograron once.

¹⁵ Sobre el accidentado rodaje y el contexto de las listas negras véase el libro publicado por el actor protagonista del film Kirk Douglas (2012).

¹⁶ “Despite, or perhaps because of, an intelligent script and strong performances from most of the lead actors, the film was not popular with filmgoers, grossing only \$4,750,000 in return for its production costs over \$18 million” (Blanshard & Shahabudin, 2011: 216). Véase también Winkler (1995: 152).

dinero invertido dados los elevadísimos costes de la película. Igualmente, *The Greatest Story Ever Told* fue uno de los grandes descalabros económicos de la industria cinematográfica.

Como auguraba el propio título de *The Fall of...* supuso, efectivamente, *la caída del...* género, que a partir de entonces entrará en una “fase de crisis y dispersión” (Duplá, 1996: 84). Entre las razones de esta pérdida de interés por el cine de romanos cabe destacar tres. En primer lugar, los nuevos conflictos sociales y el establecimiento de una sociedad más laica y liberal en los Estados Unidos, incompatible con esos mensajes de adoctrinamiento propios del género de romanos. En segundo lugar, el surgimiento de nuevos personajes y nuevos escenarios dentro del celuloide más acordes con el imaginario popular de la época, como las sagas espaciales o las películas de artes marciales. En tercer lugar, las dificultades de índole económica a la hora de seguir financiando superproducciones¹⁷, agravadas por la competencia de la televisión que afrontaba unos costes notablemente menores (Duplá, 1996: 85).

Durante varias décadas se sucederán las películas de serie B, coproducciones italo-estadounidenses rodadas en Cinecittà, en muchas ocasiones con los decorados dejados allí por los grandes largometrajes financiados por Hollywood. Desde el nacimiento del *peplum* con *Le fatiche di Ercole* (Francisci, 1958) –que obtuvo una octava parte de los ingresos del *Ben-Hur* de Wyler, pero que costó menos de un 1% producirla–, se rodarían más de 180 películas neohistóricas y neomitológicas (Solomon, 2002: 34)¹⁸. Junto a esos *pepla* italianos, encontramos también algunos títulos de similares características como por ejemplo *Hermann der Cherusker - Die Schlacht im Teutoburger Wald* (Baldi, 1967), producida en Alemania Occidental. También podríamos añadir *Dacii* (Nicolaescu, 1966), producción franco-rumana con numerosos elementos del cine *peplum* pero con una inversión considerablemente más elevada.

En estas décadas, también vieron la luz espectáculos pseudo-pornográficos como *Caligola* (Brass 1979), comedias como *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Lester, 1966) y *The Life of Brian* (Monty Python, 1979), y en general algunas obras “con mayor carga personal, al margen de las convenciones establecidas” en la

¹⁷ En este aspecto se profundiza en Blanshard & Shahabudin (2011: 216-217).

¹⁸ Sobre el *peplum* véase Cammarota (1987), con filmografía temática de personajes, Lapeña (2012a), que presenta un desarrollo cronológico del género, y más recientemente Pomeroy (2017b).

época de las superproducciones como *Satyricon* (Fellini 1969), o *The Last Temptation of Christ* (Scorsese, 1988), entre otras (Duplá, 1996: 84-85). Cabe citar igualmente las adaptaciones de tragedias griegas dirigidas por el italiano Pier Paolo Pasolini –*Edipo Re* (1967) y *Medea* (1970)– y el griego Michael Cacoyannis –*Elektra* (1962), *The Trojan Women* (1971) e *Iphigenia* (1977)– o la producción polaca *Faraon* (1966) de Jerzy Kawalerowicz, todas ellas como ejemplos de películas de autor con una complejidad poco habitual en este género¹⁹.

Durante las décadas de los setenta y los ochenta la Antigüedad se popularizó en la pequeña pantalla, en formato de serie o miniserie. Estas producciones televisivas, principalmente ambientadas en el mundo romano, “become the medium for classical subjects to draw the large numbers of viewers” (Galinsky, 2006: 401). Una de las primeras y, sin duda, de las más exitosas fue la adaptación de la novela de Robert Graves producida por la BBC *I, Claudius* (1976)²⁰. Tan solo un año después la misma productora estrenó otra adaptación literaria de la novela homónima de Rosemary Sutcliff, *The Eagle of the Ninth* (1977). Otras series británicas fueron *Jesus of Nazareth* (RAI-ITV, 1977), *Warrior Queen* (ITV, 1978), una de las primeras adaptaciones audiovisuales de Boudica, *The Cleopatras* (BBC, 1983) y *Anno Domini* (NBC, 1985). En Estados Unidos se produjeron las series *Masada* (ABC, 1981), rodada en Israel, y *The Last Days of Pompeii* (ABC, 1984), coproducción italiana²¹.

En la década de los noventa vieron la luz numerosos productos televisivos y cinematográficos de diversa índole, aunque sin ser ninguno una gran superproducción. Entre 1995 y 1999 se emitieron las seis temporadas de la serie *Hercules: The Legendary Journeys*, precedidas por cuatro películas para televisión estrenadas en 1994, y en 1997 saltó a la gran pantalla la película de animación de la productora Disney sobre el mismo personaje. Siguiendo el éxito del formato, un año después DreamWorks presentó *The*

¹⁹ Un estudio detallado sobre el cine posterior al fracaso económico que supuso *Cleopatra* (1963), con una panorámica hasta finales del siglo XX, en Solomon (1996). En su opinión, “the *Cleopatra* disaster discouraged filmmakers from investing in ancient-type epics”, pero “although Hollywood sound stages, as well as those at Pinewood and Cinecittà, no longer contain Roman palaces and although their property storerooms no longer house thousands of *scuta*, approximately 200 films since 1963 have carried on the classical tradition in the cinema” (*ibidem*: 113-114). Las citados más arriba son solo algunas de las producciones más destacadas durante esa época de “relativa crisis y dispersión”.

²⁰ Con anterioridad a esa fecha, concretamente en 1968, la productora italiana RAI había estrenado *L’Odissea* y *Atti degli Apostoli* y la productora inglesa ITV *The Caesars*.

²¹ Para un análisis más detallado sobre el desarrollo histórico de las producciones televisivas ambientadas de la Antigüedad véase Solomon (2008).

Prince of Egypt (1998), adaptación en dibujos animados de los Diez Mandamientos. Siguiendo el sentido inverso, en 1999 se estrenó la primera adaptación con actores reales del galo más famoso, *Astérix et Obélix contre César*, dirigida por el francés Claude Zidik. Ese mismo año también vieron la luz dos producciones estadounidenses: una adaptación cinematográfica de la tragedia shakesperiana *Tito Andrónico –Titus* (Taymor)– y la miniserie *Cleopatra* (ABC). Por último, *The Mummy*, aunque ambientada en el mundo contemporáneo, volvió a relanzar el interés popular por la egiptología y por el antiguo Egipto, siendo la octava película más taquillera de 1999²².

Y así llegamos al estreno de *Gladiator* en el año 2000. “Didn’t toga-and-sandal films die out 40 years ago?”, es lo que pensó Ridley Scott cuando los productores del film le mostraron una reproducción del cuadro de Jean-Léon Gérôme *Pollice Verso* para proponerle que se embarcara en la dirección de la película (cit. en Landau, 2000: 7). No solo la crítica del momento de estreno habló del ‘resurgir’ del cine de romanos, sino que numerosos académicos del cine y la Antigüedad han querido ver en *Gladiator* un verdadero punto de inflexión. M. Winkler califica esta película como “the first ancient epic produced for the silver screen since the mid 1960s” (2005a: xi) y para M. Cyrino *Gladiator* inició “a sudden resurrection of toga films after thirty-six years in disgrace and exile” y con ello “the long-defunct genre was revived at all” (2005b: 125). Por su parte, J. Solomon describe el film como “the first heroic tragedy on the cinema screen set in the Graeco-Roman world at the turning point of two millennia” (2005: 15)²³. A comienzos de esta última década, con algo más de perspectiva, A. Duplá se planteaba la siguiente pregunta: “¿Cabe hablar al respecto de un ‘efecto *Gladiator*’ en la recuperación del género (...)” (2011b: 94). Creemos que el término ‘efecto *Gladiator*’ es apropiado para describir la relevancia que ha vuelto a adquirir la Antigüedad tanto en el Séptimo Arte como en la pequeña pantalla desde comienzos del siglo XXI. A priori parece evidente el impacto que supuso ese estreno, aunque también ha sido un fenómeno hasta cierto punto cuestionado. En primer lugar, ¿cómo podemos hablar de retorno del cine ambientado en el mundo antiguo si ciertamente la Antigüedad nunca había desaparecido de las pantallas? En efecto, hablar de retorno del género no deja de

²² La segunda entrega de la saga, *The Mummy Returns* (Sommers) estrenada en 2001, alcanzó el sexto puesto entre las películas más taquilleras de ese año: <http://www.the-movie-times.com/thrsdir/moviesofyear.cgi?moviesof2001+ByTGross> [consultado el 23/05/19].

²³ A. Elliot recoge más declaraciones en este sentido, afirmando que esos autores “not only do they point to *Gladiator* as the first a long line of ancient-world epics, but many also credit the film as the catalyst, if not the cause, for the revival of the epic” (2015: 4-5).

ser un tanto arbitrario en la medida en que durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa existen, tal como hemos visto, numerosos ejemplos de producciones ambientadas en el mundo antiguo, tanto para la gran pantalla como para la televisión²⁴. En segundo lugar, debemos tener en cuenta que ninguna otra producción posterior ambientada en la Antigüedad ha logrado cosechar un éxito en taquilla de esas características. R. de España plantaba lo siguiente a este respecto:

“Lo de que *Gladiator* iba a suponer el «resurgir del peplum» enseguida se demostró falso, aunque en los años siguientes han ido apareciendo algunas muestras que han permitido alimentar la ilusión a pesar de que la mayoría eran muy poco estimulantes” (2009: 425).

Por ello, más recientemente ese mismo autor ha hablado del ‘espejismo de *Gladiator*’ (R. De España 2017: 26) en contraposición al ‘efecto *Gladiator*’. Efectivamente, ninguna producción posterior ha logrado superar la recaudación de esa película, pero al mismo tiempo podemos afirmar que la presencia de la Antigüedad en el cine y la televisión –si bien menos romana que en las épocas doradas anteriores tal y como veremos– ha sido constante durante la primera década del presente siglo²⁵ y aún parece haber interesado a los creadores, al menos en cierto grado, durante esta última década.

En todo caso, creemos que no deja de ser engañoso tratar de medir el impacto de ese ‘efecto *Gladiator*’ atendiendo exclusivamente a la recaudación en taquilla. Cabría mencionar que el escenario que rodea a los medios audiovisuales de masas en el siglo XXI no es comparable al de la Edad de Oro de los cincuenta y sesenta. En este sentido, debemos considerar el impacto, difícil de medir, de las ventas en VHS y en DVD y su difusión posterior en televisión, así como la popularización de las series, exclusivas para formato televisivo, cuya recaudación no se puede medir del mismo modo que el éxito o fracaso en taquilla de una película. Además, el hecho de medir el éxito de una

²⁴A. Blanshard y K. Shahabudin plantean este dilema a la perfección: “*Gladiator* was often described by critics as the spearhead for a return of the ancient world to the big screen; for the re-animation of the ‘dead genre’ of cine-antiquity. In fact (...) cine-antiquity never did die, although it did stop appearing in the form of epic film” (2011: 216). Por eso prefieren hablar de “re-invention rather than revival (...)” (*ibidem*: 221). A. Elliott (2015: 1-4) también reflexiona sobre el problema que plantea hablar de ‘retorno’, aunque aboga por ese término en el título de su obra, al igual que hace J. Pierce (2017) en un artículo más reciente.

²⁵ Desde luego resulta innegable que el cine épico, que trascendería los límites cronológicos de la Antigüedad, regresó a la gran pantalla durante esa primera década del siglo XXI: “(...) in each year from 2000 to 2010, historical epics have made the top ten highest-grossing films, and attracted numerous awards and nominations” (Elliott, 2014: 1). La vuelta del cine épico debe entenderse, según el mismo autor, como un ‘fenómeno cíclico’ que se repetiría cada ciertas décadas en momentos propicios generados por el avance técnico, las estrategias de la industria cinematográfica y la buena acogida por parte de la audiencia (*ibidem*: 7).

producción cinematográfica solo en función de su acogida en las salas de cine es un criterio cuanto menos cuestionable en un nuevo contexto marcado por los transmedia y por las nuevas plataformas de distribución global de contenidos audiovisuales²⁶. Igualmente, cabría plantearse cómo los nuevos medios que están teniendo un impacto económico incluso superior al del cine –como serían las mencionadas series de televisión o la industria de los videojuegos– también se han visto salpicados por ese ‘efecto *Gladiator*’²⁷. Incluso centrándonos exclusivamente en el medio cinematográfico, se debe considerar el hecho de que a la hora de hablar del retorno de un género quizá no sea tan importante la recaudación de las películas como la propia inversión. A este respecto, comentaremos varios títulos cuyos elevadísimos costes de producción implican de antemano una voluntad por parte de productoras y creadores de apostar por el género ‘de romanos’ en formato *blockbuster*. Junto a todo lo expuesto, habría que tener en cuenta el impacto de algunos títulos recientes en la cultura popular, un fenómeno que tampoco podemos medir en cifras concretas pero cuya repercusión se hace evidente, por ejemplo en el caso de la película *300* (Cyrino, 2011; Blank, 2015). Por tanto, no podemos considerar el ‘efecto *Gladiator*’ como un espejismo, sino como un fenómeno real, aunque su comparación con las anteriores épocas doradas del género se plantee como un ejercicio difícil, debido a las grandes diferencias entre un contexto y otro, tal y como hemos tratado de explicar²⁸.

En los años inmediatamente posteriores al lanzamiento de *Gladiator* se estrenaron numerosas producciones notablemente inferiores en cuanto a presupuesto y recaudación. Podemos citar algunos títulos para la gran pantalla que no tuvieron demasiada difusión, tales como *Amazons and Gladiators* (Weintraub, 2001), la primera versión polaca de *Quo Vadis?* (Kawalerowicz, 2001), un film ruso titulado *The Arena* (Bekmambetov, 2001), una película franco-canadiense sobre Vercingétorix rodada en inglés y titulada *Druids* (Dorfmann, 2001), *The Gospel of John* (Saville, 2003) o *Gladiator* (Grant, 2004). Sin embargo, serían las producciones para televisión las que más se beneficiaron del reclamo de *Gladiator*. Así, podemos enumerar varias miniseries

²⁶ Entre las más importantes cabría citar Netflix, HBO, Amazon Prime o Sky Go. En todas ellas existe un catálogo más o menos variado –aunque varía mensualmente– de películas, series e incluso docudramas ‘de romanos’.

²⁷ Sobre la recepción de la antigüedad a través de los videojuegos véase Lowe (2009), Thorsen (2012), Rodríguez Danés (2018), Rollinger (2020).

²⁸ Agradezco estas reflexiones a David Serrano con quien tuve la oportunidad de debatir sobre estas cuestiones después de una exhaustiva revisión de este capítulo.

que guardan unas características comunes como el hecho de que todas son coproducciones, su duración de aproximadamente de tres horas y la estructura narrativa en forma de *biopic* (Lapeña, 2007b: 163-164): *Jason and the Argonauts* (2000), *Attila* (USA Network, 2001), *Julius Caesar* (TNT, 2002), *Helen of Troy* (USA Network, 2003), *Boudica* (ITV, 2003), *Imperium: Augustus* (EOS Entertainment, 2003)²⁹, *Spartacus* (USA Network, 2004) y *Empire* (ABC, 2005).

Con todo, no fue hasta el año 2004 cuando se confirmó que la Antigüedad en formato de superproducciones había regresado a la gran pantalla. Ese año se estrenaron *The Passion of the Christ* (Gibson), *King Arthur* (Fuqua), *Troy* (Petersen) y *Alexander* (Stone), estando todas ellas entre las ochenta películas más taquilleras de ese año y concretamente ocupando el tercer puesto la película sobre la crucifixión de Jesús³⁰. Pero las grandes superproducciones no se limitaron solo a la esfera del celuloide, ya que un año después vio la luz la primera temporada de la aclamada serie *Rome* (2005), coproducida entre HBO, BBC y RAI. Fue la producción televisiva con mayor inversión hasta el momento y a pesar de la buena acogida los elevados costes de producción obligaron a concluir la serie con la segunda temporada estrenada en 2007, cuando en un primer momento estaban previstas hasta cinco temporadas (Cyrino, 2015: 2).

En 2007 se estrenaron la taquillera película *300* (Snyder), que influyó muy notablemente en el imaginario colectivo sobre el soldado espartano y la batalla de las Termópilas, y *The Last Legion* (Lefler), producción mucho más humilde que en todo caso popularizó el interés por el destino de la Novena legión. Con esa temática han jugado la película del británico de N. Marshall, *Centurion* (2010), y la del estadounidense K. McDonald, *The Eagle* (2011), aunque en este caso ambientadas en el siglo II d. C. y no en los años finales del Imperio romano como fue el caso de la adaptación de D. Lefler. Siguiendo la estética visceral e hiperrealista de *300* se rodó la serie *Spartacus* (2010-2013, STARZ) con tres temporadas y una precuela.

Del ámbito español debemos mencionar la película *Ágora* (2009) de Alejandro Amenábar, que narra la vida de la filósofa Hipátia de Alejandría, y la serie de tres

²⁹ Esa miniserie dio inicio a una serie de películas para televisión coproducidas entre Italia y otros países europeos que tuvieron una difusión muy reducida a pesar de estar rodadas en inglés: *Imperium: Nero* (2004), *Imperium: Saint Peter* (2005), *Imperium: Pompeii* (2007) e *Imperium: Augustine, the Decline of the Roman Empire* (2010).

³⁰ Información extraída de <http://www.the-movie-times.com/thrsdir/Yearly.cgi> [consultado el 23/05/19].

temporadas *Hispania, la leyenda* (Antena 3, 2010-2012), sobre la resistencia lusitana liderada por Viriato ante la conquista romana. Se trató de dar continuación a la historia con la serie *Imperium* (Antena 3, 2012), que contó el retorno del general Galba a Roma tras la muerte de Viriato, pero dados los limitados índices de audiencia se cerró con tan solo seis capítulos.

Volviendo a las producciones estadounidenses, el éxito de la saga de videojuegos *God of War* (2005, 2007, 2010) relanzó el interés por la mitología griega en la gran pantalla, como se hace evidente a partir de los siguientes estrenos de principios de esta última década: *Clash of the Titans* (2010), *Percy Jackson & the Olympians: The lightning Thief* (2010), *Inmortals* (2011), *Wrath of the Titans* (2012) y *Percy Jackson: Sea of Monsters* (2013).

2014 fue un año en el que se estrenaron numerosas superproducciones sobre la Antigüedad tanto romana –*Pompeii* (Anderson)– como griega en su vertiente histórica –*300: Rise of an Empire* (Murro)– y mitológica –*Hercules* (B. Ratner), *The Legend of Hercules* (Harlin)– y también bíblica –*Noah* (Aronofsky), *Exodus: Gods and Kings* (Scott)³¹. La temática bíblica había vuelto a relanzarse con el lanzamiento de la serie *The Bible* (History Channel, 2013) producida por Roma Downey y Mark Burnett quienes también crearon una versión para la gran pantalla, *Son of God* (Spencer, 2014), una segunda parte de la serie, *A.D. The Bible Continues* (NBC, 2015), y una miniserie sobre el asedio de Masada desde la perspectiva de las mujeres judías, *The Dovekeepers* (CBS, 2015)³². Todo ello fue caldo de cultivo para que en 2016 se estrenaran dos películas con la historia de Jesús como telón de fondo, *Risen* (Reynolds) y la última adaptación del clásico *Ben-Hur* (Bekmambetov) que, al igual que la miniserie homónima de 2010 y de producción británico-canadiense –*Ben-Hur* (CBC-ABC)–, contó con un éxito muy limitado en comparación con el oscarizado clásico de William Wyler³³.

³¹ Como nos recuerda R. de España, “si miramos las recaudaciones, todas han amortizado la más o menos considerable inversión económica, pero a cambio no podemos decir que hayan dejado una gran huella en el público que fue a verlas ni, por supuesto, entre los críticos” (2017: 28).

³² Basada en la exitosa novela homónima de Alice Hoffman publicada en 2011.

³³ El mismo año se estrenó una producción de serie B titulada *In the Name of Ben-Hur* (Atkins, 2016) y ambientada en Britania.

Por último, en 2018 se estrenó la primera temporada de la serie *Britannia* (Sky)³⁴. Algunas críticas antes de su estreno se planteaban la posibilidad que la serie viniese a llenar el vacío dejado por *Game of Thrones* (2011-2019) –ya que hubo dos años de parón desde que terminó la séptima temporada y se estrenó la octava y última– (Bakare & Heritage, 2018; O’Neill, 2018). Esa crítica es importante porque deja en evidencia la influencia de la serie de fantasía a lo largo de la última década (Hughes, 2019; Ross, 2019; D’Addario, 2019). La primera temporada del *Britannia*, aún lejos de alcanzar el nivel de *fandom* de *GOT*, tuvo una acogida considerablemente positiva y buena prueba de ello es que la segunda temporada se estrenará en otoño de 2019. Probablemente, uno de los factores del éxito haya sido la temática fantástica de la serie que se mezcla con el contenido ‘histórico’. En este sentido, a pesar de estar ambientada en época romana, la crítica la ha catalogado no como ‘sword-and-sandal’ sino como ‘sword-and-sorcery’³⁵, un término que tradicionalmente se ha asociado a las producciones de fantasía con ambientación medieval (Cano, 2014: 20). Esto sería reflejo de las preferencias actuales por los contextos medievales en las producciones televisivas de los últimos años³⁶.

Junto a todas las películas y series comentadas, durante la última década también se han estrenado una serie de producciones que serían más propias de las épocas de “crisis” del género de romanos, tales como comedias o películas de autor. En cuanto a las comedias podemos citar las cinco temporadas de la serie *Plebs* (ITV2, 2013-2019) o, como producción española, *Justo antes de Cristo* (Movistar, 2019). En este sentido, también cabría citar *Hail, Caesar!* (Coen, 2016) que, sin ser una película de romanos, precisamente se presenta como una sátira de esas producciones en la época dorada de Hollywood. En cuanto a películas de autor que escapan a las convenciones establecidas

³⁴ También vieron la luz una nueva versión de la historia de Sansón –*Samson* (Macdonald, 2018)– y la serie *Troy: Fall of a City* (BBC, 2018), contando ambas producciones con críticas negativas.

³⁵ <https://www.rottentomatoes.com/tv/britannia/s01/> [consultado el 23/05/19].

³⁶ Aparte de la mencionada saga de *GOT*, el éxito de la serie *Vikings*, en emisión desde 2013, habría influido en las preferencias del público por una ambientación de estética medieval. Junto a esta cabría citar otras producciones también exitosas y con una difusión considerable por estar en la plataforma *Netflix* como la serie *The Last Kingdom* (2015–) o la película *Outlaw King* (2018), y también *Knightfall* (2017–) de History Channel. Igualmente, las leyendas artúricas han estado presentes en pantalla durante la última década y abandonando la ambientación romana planteada en la película de Fuqua –*Arthur King* (2004)– han retornado a la estética medieval: la serie *Camelot* (Starz, 2010) y la película *King Arthur: Legend of the Sword* (Ritchie, 2017). Hablamos de una tendencia perceptible en otros medios de masas como los videojuegos en los que hasta el mismo dios de la guerra ha abandonado la antigua Grecia para codearse con el panteón nórdico: *God of War 4* (2018). En este sentido, cabría poner el ejemplo de la fuerte estética medieval de la última adaptación sobre la reina britana, *Boudica: Rise of the Warrior Queen* (2019), cuya directora, Zoe Morgan, figura en la lista de creadores de *The Lost Viking* (2018).

por Hollywood, debemos citar la reciente producción italiana *Il primo Re* (Rovere, 2019), rodada íntegramente en latín. Otro síntoma de que el género de romanos estaría de nuevo languideciendo es la popularidad de las sagas de películas de superhéroes de *Marvel* y *DC*, así como las nuevas entregas de *Star Wars*, que se han impuesto en el ámbito cinematográfico. Esas han sido las superproducciones más taquilleras de la última década y el ‘efecto *Gladiator*’ no parece haber logrado aguantar la embestida³⁷. Con todo, parece que el género de romanos se niega a desaparecer de nuestras pantallas, y aunque ya no podamos hablar de esa ‘tercera época dorada’ en el horizonte de nuevos proyectos encontramos una segunda parte de *Gladiator* dirigida por el mismo Ridley Scott (Fleming, 2018), junto a otros proyectos para televisión como las posibles adaptaciones de las novelas de Santiago Posteguillo sobre Escipión el Africano y la saga de Simon Scarrow sobre Quinto Licinio Cato y Lucio Cornelio Macro (Alvarado, 2019; Antón, 2019).

3.2. CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO

El cine “de romanos” desde sus comienzos ya contó con unas características muy bien definidas, así como con unos tópicos que iban a conformar la sociedad romana cinematográfica. Son elementos típicos del género repetidos y transmitidos de un film a otro, reconocibles, y hasta podríamos decir que exigibles, por el público.

Las características que vamos a exponer ahora son aplicables al cine de romanos ‘clásico’, desde sus inicios hasta el final de la Edad de Oro de Hollywood. Aunque podemos poner como punto de partida la película *Cabiria* (Pastrone 1914), que en palabras de P. L. Cano constituye “fuente y culminación del género” e “incluye, desarrollados o en embrión, casi todos los temas que los realizadores buscarán durante los siguientes cincuenta años” (2014: 45-59)³⁸. Las características más relevantes serían las siguientes: aventuras, colosalismo y espectacularidad, arquetipos humanos fuertemente maniqueos, catástrofes, exotismo, erotismo y, por último, violencia, agresividad y fuerza (Duplá, 1996: 87-88; Pérez Gómez, 1996: 254-255). Junto con esas

³⁷ En esa idea se incide al final del documental *Gladiateur, Glaive et fantômes* (Korkikian, 2018).

³⁸ Bien es cierto que películas previas a *Cabiria*, si bien no han pasado a la historia como obras maestras, ya habían presentado varios de los rasgos que caracterizarían al género y de los que bebería Pastrone para realizar su largometraje.

características cabría añadir la figura del héroe como elemento omnipresente en todas las producciones del género, especialmente en el caso de Grecia y Roma (Lillo, 2010).

Gladiator (Scott, 2000) supuso un homenaje al cine de romanos clásico, con reminiscencias más que evidentes de *The Fall of the Roman Empire*, *Spartacus* o *Ben-Hur*, pero adaptado al público del siglo XXI (Winkler, 2005b: 22 y 27; Wilson 2002: 66; Serrano, 2016: 12-13). Tal y como apunta Ch. Lacalle (2003), “la compacta amalgama entre viejo y nuevo de *Gladiator* constituye una mezcla con carácter propio de ‘estilo clásico’ y elementos narrativos y expresivos del ‘Nuevo Hollywood’”, reflejado esto último en “el tratamiento digital de la imagen (...), los tópicos temáticos en boga (...) y las técnicas narrativas características de los *blockbuster* del 2000 (...)” (s.p.). Por su parte, J. B. Pierce comparte esa misma opinión cuando afirma que “in reviving the classical epic, *Gladiator* also resuscitated several thematic tropes about the ancient world.” (2017: 233). Entre esos tópicos que se seguirían perpetuando, ese mismo autor destaca la imagen decadente y la desviación moral propias del mundo antiguo en pantalla (*ibidem*: 234-247).

Numerosos expertos en el tema hacen un balance notablemente negativo de las nuevas producciones de romanos cuyo único aporte sería el componente novedoso de los efectos digitales. Por ejemplo, para O. Lapeña:

“Las producciones *made in Hollywood* sobre el Mundo Antiguo de los últimos años no están aportando nada nuevo, siendo tan solo ejercicios manieristas que miran continuamente al pasado del género, al tiempo que buscan protección y taquilla al amparo de los novedosos efectos digitales” (2005c: 223).

Con todo, es innegable que muchos de los lugares comunes para presentar la antigua Roma son identificables en las producciones más recientes y tienen su origen el cine clásico. Según M. Junkelmann esos lugares comunes serían los siguientes:

- “Civilización, progreso.
- Agresividad de los sistemas autoritarios.
- Triunfos, arquitectura monumental.
- Imperialismo, militarismo: águilas y estandartes.
- Antesala de las dictaduras modernas: arbitrariedad de los césares.
- Regímenes de terror: guardia pretoriana mayormente en uniforme negro.
- Manipulación demagógica de las masas: corrupción política y deterioro de las instituciones.
- Caída de la moral pública: el mundo de los grandes espectáculos, orgías, ejecuciones públicas, espectáculos de gladiadores.
- La tecnología militar y sus amenazas: catapultas y galeras vistas desde el exterior.
- Explotación, campos de prisioneros: canteras y galeras por dentro.
- Persecuciones de minorías étnicas y religiosas.
- Luchas por la libertad: revueltas de esclavos.

- Resistencias contra la opresión: luchas políticas y levantamiento contra la dictadura.
- Crítica moral final: alusión a la decadencia y corrupción”³⁹.

Sin embargo, en algunas películas posteriores a *Gladiator* se han producido cambios sustanciales en algunas características tradicionales del género. Por un lado, B. Antela-Bernárdez (2013) ha hablado de un ‘*nouvelle péplum*’ que parece haber abandonado la monumentalidad en pos de una ruralización de los escenarios, sin duda argumento aceptable para films como *Centurion* (Marshall, 2010), *The Eagle* (MacDonald, 2011) o incluso *300* (Snyder, 2007), pero que en ningún caso es aplicable a otros como *Troy* (2004), *Alexander* (Stone, 2004), *Agora* (Amenabar, 2009) o más recientemente *Pompeii* (Anderson 2014). Si bien es cierto, que esa ruralización de la que habla no es generalizable a todas las últimas producciones del género, la superación de la monumentalidad es un hecho evidente. En este sentido se aprecia un nuevo interés por entornos no gigantescos ni pétreos, como las calles, los caminos, los interiores no tan iluminados, pequeñas viviendas, una ciudad más ‘sucia’, etc. Este hecho es realmente evidente en la serie *Rome* (HBO, 2005-2007).

Pero esta no es la única novedad, también vemos otras innovaciones como un cambio en el perfil femenino, incorporando papeles con marcado carácter guerrero o que adquieren relevancia más allá de la figura de Cleopatra como rival de Roma, por ejemplo Hipatia en *Ágora*. En este sentido, en algunas obras recientes la omnipresente figura del héroe ha dejado paso al de la heroína –como Mira en *The Last Legion*, Naevia o Saxa en *Spartacus* o Kerra en *Britannia*–, aunque los protagonistas masculinos siguen marcando la tendencia dominante, especialmente en el caso de las producciones ambientadas en Roma.

Otro cambio significativo sería el abandono, en cierta medida, de ese maniqueísmo extremo a la hora de caracterizar a los personajes, mostrando éstos mayor complejidad interna, así como una mayor diversidad de ámbitos culturales evidentes en las diferencias lingüísticas (Serrano, 2012: 45-46).

Los cambios son evidentes, sin duda reflejo de unas preocupaciones distintas dentro de unas sociedades diferentes, pero en muchos casos se aprecia cierta continuidad de muchos de los elementos más clásicos y esta fórmula, como ha indicado A. Duplá, “puede encajar bien en un mundo igualmente maniqueo, donde se sigue

³⁹ Citado en castellano en Molina (2008: 192-193), que remite a Junkelmann (2004: 38).

justificando la guerra y se mantienen los conceptos de civilizados y bárbaros –aunque estos ahora sean otros–, donde prima el protagonismo individual y, al mismo tiempo que se rechaza la tiranía, se reivindican una nebulosa soberanía popular y una difuminada democracia” (2011b: 105). Con todo, veremos cómo precisamente el acercamiento a la guerra y especialmente a la batalla ha sido adaptado tanto al nuevo contexto socio-político como a la nueva estética marcada por el cine bélico.

3.3. VERACIDAD HISTÓRICA, VEROSIMILITUD, IMAGINACIÓN Y RECEPCIÓN

“Although it is necessary for historians to identify and point out historical inaccuracies, charges of inauthenticity do not contribute to our understanding of the artistic and intellectual issues underlying historical cinema.” (Winkler, 2005b: 16)

“Watch closely, boy. This is how history is made” (Marco Antonio a Octavio en la serie *Rome*)

Como hemos podido comprobar en el estado de la cuestión –capítulo 1–, el análisis de la veracidad histórica del cine de romanos ha sido en muchos casos el punto de partida de numerosas investigaciones. Sin embargo, el primer paso debería ser reconocer el cine de romanos como lo que es, una industria dedicada al entretenimiento y también un arte que deja vía libre a las capacidades creativas de guionistas y directores. Tratar de exigirle mayor veracidad a una película ambientada en el pasado carece de sentido, porque estaríamos obligando a adaptar las convenciones y limitaciones de la historia académica a un medio totalmente diferente, que no persigue el mismo objetivo⁴⁰. Bien es cierto que no todas las producciones son iguales, y que muchas han tratado de representar la Antigüedad con cierto grado de veracidad mientras que en otras la inventiva y los anacronismos marcan el tono dominante. En cualquier

⁴⁰ Se ha reflexionado mucho al respecto. Para una explicación sucinta pero completa al respecto remitimos a J. Montero: “Es difícil hacer historia desde el cine de ficción aunque se pretenda seriamente. Al menos la historia que los historiadores escribimos. (...) La explicación racional exacta y meticulosa mata la esencia del cine, el drama y, además no es lo que busca el espectador...” (2011: 28-29). Según K. Sojo “el problema radica en que las recreaciones ficticias de la historia chocan con las limitaciones del conocimiento histórico” (2009: 280). Coincidimos plenamente con él, cuando afirma que “toda película histórica debe pasar por el tamiz de la ficción, aunque lo que se cuente haya sucedido en realidad” (*ibidem*).

caso, también debemos reconocer que no lo sabemos todo sobre el mundo antiguo; de hecho, es mucho lo que se desconoce⁴¹. No obstante, el medio cinematográfico, por norma general, difícilmente puede permitirse mostrar la limitación de las fuentes o los debates historiográficos⁴². R. Rosenstone ha considerado que las películas, cierto tipo de producciones al menos, son una forma de hacer historia, aunque desde luego de un modo diferente a como lo hace la historia escrita. Pero bien es cierto que las producciones que aquí analizaremos no entrarían dentro de ese grupo, sino que serían, usando la terminología de Rosenstone, ‘películas de época’, aquellas que evocan el pasado como mero escenario de fábulas de amor y aventura⁴³. Sin embargo, son este tipo de producciones las que en buena medida han conformado el imaginario popular sobre la antigua Roma⁴⁴. Ello implica muchas veces el empleo del anacronismo necesario para conectar con el público actual, sus gustos y sus expectativas. En este sentido, es mucho más importante para los creadores ofrecer una recreación de la antigua Roma que sea verosímil, pero no por ello veraz históricamente hablando⁴⁵. A ello habría que sumarle un alto grado de imaginación a la hora de presentar aspectos sobre los que las fuentes antiguas no arrojan luz, pero que el cine y la televisión pretenden representar⁴⁶.

Bien es cierto que en muchas ocasiones la publicidad de las películas ha girado en torno a su historicidad con eslóganes como ‘la verdadera historia...’ o similares. El

⁴¹ Si atendemos al tema más concreto de la guerra en la Antigüedad, son esclarecedoras las siguiente palabras de M. Whitby: “our reconstructions of ancient warfare must always be tentative and recognize the significant gaps in our understanding” (2007: 81).

⁴² “Dramatic film is not a very good communicator of contradictions. (...) There is no opportunity to explore multiple interpretations of events in drama...” (Toplin, 2002: 23). Aunque existen algunos ejemplos de cómo se pueden plantear estas cuestiones a través del celuloide: Rosenstone (1997; 2014).

⁴³ Rosenstone (2014: 48-49). La serie *Roma*, sin embargo, supondría una excepción, habiendo sido catalogada incluso de “historiografía experimental”. Sobre estas cuestiones en la serie *Roma* véase Tröhler & Späth (2013) y Cufurovic (2018).

⁴⁴ Parafraseando a K. Day, “(...) whether we like it or not, representations of classical antiquity on television and in film are often (...) the main vehicle through which non-classicists learn what they think they know about the Greeks and Romans.” (2008: 4). Otras consideraciones en este sentido en Pérez Gómez (1996: 245), Winkler (1998: 168), Hardwick (2003: 85) Lillo (2008: 721), Lapeña (2011c: 1).

⁴⁵ Sobre las expectativas de la audiencia en el cine de romanos véase Stow (2014), que analiza ese fenómeno en relación a dos filmes concretos, como son *Gladiator* y *Centurion*. Concluye que “(...) the creation of a *believable* world on screen, which meets prior conceptions and expectations, is far more important than the creation of an *authentic* world. (...) There appears to be a clear preconception about what films exploring the time period termed ‘ancient Rome’ should be like. (...) what audiences want to see is becoming heavily influenced by what they have come to expect to see” (*ibidem*: 90).

⁴⁶ “Historical films are often marketed on the basis of their accuracy and their ability to show the past ‘as it really was.’ But although some filmmakers have gone to extreme lengths in pursuit of authenticity, historical films inevitably incorporate elements of fiction in order to represent eras in which the visual record is incomplete” (Stubbs, 2013: 2).

empleo de asesores históricos ha estado en muchas ocasiones ligado a ese interés por dotar al proyecto cinematográfico o televisivo de un cierto grado de veracidad. En este sentido, es interesante conocer la experiencia de algunos de esos asesores. Un ejemplo paradigmático es el Kathleen M. Coleman, profesora de Harvard que trabajó como asesora de *Gladiator* pero que al ver que sus comentarios sobre el guion habían sido educadamente ignorados prefirió que su nombre no apareciese en los créditos finales. Según su experiencia, considera que un asesor histórico debería estar inmerso en todo el proceso de realización y no solo en una fase concreta, pero al mismo tiempo su trabajo no debe limitarse a señalar un error tras otro sin jugar un papel constructivo (Coleman, 2005: 47-49). La clave para ella sería la siguiente: “respect on the part of consultant and production must be mutual, otherwise the relationship is not partnership but exploitation” (*ibidem*: 49). Si nos movemos a otros testimonios dentro del cine de romanos, veremos cómo esa pretensión suele ser utópica y que en muchos casos la participación de los asesores se limita a consultas puntuales por parte de los creadores⁴⁷.

Pero es cierto que también existen algunas excepciones. Por un lado, tenemos la experiencia de Robin Lane Fox como asesor de *Alexander*, narrada en detalle en la guía oficial del film que él mismo se encargó de escribir (Lane Fox, 2004). No solo asesoró a Oliver Stone en numerosas cuestiones en el mismo set de rodaje, sino que además participó como doble en la carga de caballería de los *hetairoi* de Alejandro en una escena de la batalla de Gaugamela, lo que supuso una prueba de arqueología experimental sobre la dificultad de cabalgar sin estribos y con una visibilidad limitada por el polvo levantado por los caballos (Lane Fox, 2004: 131-138). Por otro lado, está Jonathan Stamp, asesor y coproductor de la serie *Rome*. Su participación fue continua a lo largo de todo el proceso de producción, colaborando estrechamente con el creador Bruno Heller, tal y como aparece en los comentarios del DVD y los contenidos

⁴⁷ Por ejemplo, Kristina Milnor (2008), que cuenta su experiencia, no demasiado satisfactoria, como asesora histórica ‘no oficial’ de la serie *Rome* antes de la llegada de J. Stamp. En su opinión, “(...) the history biz and the entertainment industry are worlds apart. Both of us, it is true, are in the business of asking interesting questions about the ancient world. It’s just that, sometimes, maybe a lot of times, *they* [creadores cinematográficos] can’t afford the interesting answers.” (Milnor, 2008: 46). Elisa Garrido (2011) recoge una experiencia más gratificante como asesora de *Ágora*, aunque su participación parece haberse limitado igualmente a responder cuestiones históricas surgidas durante la elaboración del guion. Por su parte, Lindsay Allason-Jones (2017) participó como asesora histórica de *The Eagle* telefónicamente y a través del correo electrónico ya que sus labores docentes no le permitieron estar presente en el set de rodaje en Hungría. Recoge una anécdota interesante sobre cómo a pesar de que aconsejó no utilizar estribos ya que no existían en la antigua Roma, la aseguradora de la película no lo permitió porque suponía demasiado riesgo para los actores (Allason-Jones, 2017: s.p.).

adicionales de las dos temporadas. Algunas de sus declaraciones son sumamente ilustrativas de todo lo expuesto hasta el momento⁴⁸:

“I was often asked, ‘It is all true? Did it really happen that way?’ The simple answer is, ‘No.’ Rome is not one hundred percent historically accurate and it was never meant to be. It is, after all, a drama, not a documentary, a distinction I was very clear about from the beginning. It was inspired by –and stayed close to– the actual events of the late Roman Republic, but it fictionalized them, filled in some gaps, and made some imaginative new connections. (...) Rome was not intended to be one hundred percent historically *accurate*, but we did everything we could to make it one hundred percent *authentic*” (Stamp, 2007: 8).

Siendo así, ¿no correspondería a los académicos de la Antigüedad matizar la imagen presentada en pantalla, aprovechando el tirón de esas producciones? La respuesta probablemente sea afirmativa, pero desde luego el análisis de la antigua Roma a través del cine supone un ámbito de estudio mucho más profundo.

Abordar ese tema en profundidad pasa por superar ese enfoque de caza de errores, matizaciones o comentarios aclaratorios sobre cómo fue o pudo ser realmente. Las posibilidades de investigación son inmensas y se deben explorar al máximo. Entender a qué tipo de preocupaciones y valores contemporáneos atiende cada representación, identificar las fuentes empleadas por los creadores, considerar el impacto y la colaboración de los asesores históricos, valorar la influencia de producciones previas u otros medios como la pintura, la novela o, en las películas más recientes, la estética de los videojuegos y, en definitiva, tratar de entender por qué el cine recurre una y otra vez a la antigua Roma y a sus guerras, son solo algunas de las posibles líneas de investigación.

En el estado de la cuestión veíamos cómo desde el ámbito de la recepción clásica, la veracidad histórica no sería tan importante como poner en relación cada producción concreta con el contexto en el que ha sido creada. Para abordar nuestra investigación seguiremos todas las líneas de investigación que ya han propuesto diversos investigadores –debidamente recogidos en el primer capítulo– a la hora de analizar un aspecto concreto de la recepción de la Antigüedad a través del cine. Únicamente nos gustaría añadir el enfoque metodológico propuesto recientemente por D. Serrano, que ha abogado por un análisis del cine de romanos como si de una fuente histórica se tratase. Serrano propone una aproximación histórica:

⁴⁸ Véase también la entrevista realizada en Stamp en *The Getty Villa* (2009): http://www.getty.edu/museum/programs/villa_council_rome.html [consultado el 23/05/19].

III. DESARROLLO

“que enmarque un largometraje en una u otra corriente o escuela, que tenga en cuenta sus posibles referentes a lo largo de la historia, que considere elementos tales como el uso del lenguaje, el origen de sus diversos autores –director, guionistas, productores, actores, etc.– o el propio lugar de creación como condicionantes no solo del resultado artístico, sino de la percepción e interpretación del pasado antiguo reflejado en el largometraje, tal y como haríamos con cualquier fuente histórica.” (Serrano, 2017: 642).

Con todas estas consideraciones generales sobre el cine de romanos y la metodología para su estudio, podemos pasar, ahora sí, al análisis de la *interpretatio* que han realizado sobre la guerra y el ejército en la antigua Roma diversas películas y series de este género.

4. LAS GUERRAS ROMANAS EN LAS NUEVAS PRODUCCIONES (2000-2016)

A lo largo de este capítulo realizaremos una doble contextualización del corpus de fuentes cinematográficas y televisivas seleccionadas para llevar a cabo nuestra investigación. El objetivo principal es enmarcar cada producción en su contexto histórico, atiendo al episodio bélico de la antigüedad que pretende recrear cada una de ellas. En segundo lugar, a medida que se presente cada obra, se expondrán aquellos datos relacionados con su contexto cinematográfico que hayan condicionado cada una de las representaciones históricas.

Para llevar a cabo la contextualización histórico-bélica dividiremos el capítulo en cinco apartados siguiendo un criterio cronológico basado en las guerras de la antigüedad. En el primer apartado abordaremos la representación de la Tercera Guerra Servil en la miniserie *Spartacus* (2004) y en la serie *Spartacus* de la cadena Starz, centrándonos especialmente en la tercera temporada (2013). En el segundo trataremos la Guerra de las Galias a través de la miniserie *Julius Caesar* (2002) y del primer capítulo de la serie *Rome*. Utilizando estas dos últimas producciones y, especialmente la segunda, abordaremos en un tercer punto las guerras civiles que se sucedieron entre los años 49 y el 30 a. C. El cuarto apartado estará dedicado al análisis de las películas *Risen* (2016) y *Ben-Hur* (2016), atendiendo a su representación del ejército romano en la provincia de Judea durante la prefectura de Poncio Pilatos –26 y 36 d. C.–. El destino fatal de la Novena legión, que según las versiones fílmicas de *Centurion* (2010) y *The Eagle* (2011) tuvo lugar en el norte de Britania a comienzos del siglo II, será el objeto de estudio del quinto apartado. Por último, nos trasladaremos hasta el año 180 d. C. para tratar de contextualizar la película *Gladiator* (2000) al final de la Segunda Guerra Marcomana.

Por supuesto, la profundidad del análisis de cada producción estará condicionada por el grado de veracidad y detalle con el que se recrean los episodios bélicos en cada una de ellas. En este sentido, es lógico que dediquemos una mayor extensión al estudio de *Rome*, una serie con grandes pretensiones de veracidad y con casi veinte horas de metraje, mientras que películas como *Ben-Hur*, por ejemplo, han merecido una menor atención. Por tanto, no se ha buscado un equilibrio entre cada uno de los apartados sino

que se pretende abordar cada producción en función del grado de interés que pueda tener para el análisis de la recepción de la guerra y el ejército romano.

4.1. *BELLUM SPARTACIUM*: LA TERCERA GUERRA SERVIL

“La historia de Espartaco es, en primer lugar, una historia de guerra: el caso clásico de una insurgencia encabezada por un genio en tácticas de guerrilla, y de una contrainsurgencia encabezada por un poder convencional que, lenta y dolorosamente, aprendió cómo vencer al enemigo en su propio juego” (Strauss, 2012a: 24).

“En lo que llevamos de siglo XXI Espartaco ha dejado a un lado los fastos de la gran pantalla para encontrar cobijo en la televisión” (Lapeña, 2007b: 154).

La guerra de Espartaco, también conocida como la Guerra de los gladiadores por la historiografía antigua o Tercera Guerra Servil por la historiografía moderna, fue un conflicto bélico que enfrentó a Roma con un grupo de esclavos rebeldes entre los años 73 y 71 a. C¹. Tal y como nos recuerda T. Urbainczyk, aunque el nombre de Espartaco nos sea muy familiar, él tan solo fue uno de los decenas de miles de esclavos de la antigüedad que se levantaron en armas para escapar de su condición servil (2014: 1). Con todo, podemos afirmar que las revueltas de esclavos no fueron acontecimientos muy habituales en el mundo antiguo, pudiendo catalogarlos como hechos más bien infrecuentes con la excepción de un periodo de unas siete décadas a finales de la República romana, entre el 140 y el 70 a. C. aproximadamente (Bradley, 1998; Strauss, 2012b: 185-186). Dentro de esa cronología ubicamos la época de las grandes guerras serviles. La tercera, como adelantábamos, fue la más famosa, la que lideró el gladiador de origen tracio Espartaco. Mientras que las dos primeras, acaecidas entre 135-132 y 104-100 a. C. respectivamente, geográficamente se limitaron a la isla de Sicilia, la Guerra de los gladiadores se extendió por toda la península itálica, el ejército de Espartaco llegó a estar a unas semanas de marcha de la propia Urbe y puso en jaque a

¹ Sobre el desarrollo de esa guerra, cuyos episodios principales resumiremos de un modo sucinto en las siguientes líneas, véase Bradley (1998: 83-101) y, más detalladamente, el ya clásico Guarino (1979), Strauss (2012) o Posadas (2012). Sobre la participación de Marco Licinio Craso durante los últimos seis meses del conflicto remitimos a Ward (1977: 83-98) y Vervaeet (2015). Sobre la cronología de la guerra y las dificultades para establecer la fecha de algunos sucesos véase Bradley (1998: 142).

numerosos ejércitos romanos. Sin embargo, a pesar de ser la guerra servil más relevante, las fuentes clásicas que recogen noticias sobre la insurrección de Espartaco no son especialmente prolijas, siendo los relatos de Plutarco (*Crass.*, 8-11) y Apiano (*B.C.*, I.116-120) los más completos².

La revuelta comenzó en la ciudad campana de Capua, concretamente en el *ludus* del *lanista* Cneo Cornelio Léntulo Batiato³. Es importante tener en cuenta que cuando estalló la revuelta Roma encaraba una serie de desafíos mayores en los confines del imperio: Mitridates en Asia Menor, Sertorio en Hispania y los piratas frente a las costas de Creta. Sea como fuere, durante la primavera o el verano del 73 a. C. un grupo de gladiadores, que oscilaría entre sesenta y setenta según las fuentes, se rebeló y logró escapar del *ludus* de Batiato. Junto con el tracio Espartaco, algunos autores clásicos recogen los nombres de los galos Crixo y Enomao como líderes del alzamiento. La escala de la revuelta en esos primeros momentos es difícil de determinar, aunque sabemos que ese mismo año los gladiadores rebeldes, junto a un número cada vez más amplio de esclavos que se les iban uniendo en su huida, ocuparon el monte Vesubio y derrotaron a las tropas romanas lideradas por el pretor Claudio Glabro. También en el 73 a. C. lograron derrotar al segundo contingente enviado desde Roma, en esta ocasión bajo el liderazgo del pretor Publio Varinio⁴. En esos primeros meses los rebeldes asolaron la zona de Campania y migraron hacia el sur donde, adentrándose en la región de Lucania y probablemente durante el invierno del 73-72 a.C. ocuparon la ciudad de Turi. En la primavera del 72 a. C. enviaron desde Roma cuatro legiones bajo el mando de los cónsules de ese año, Lucio Gellio Publicola y Cneo Cornelio Lentulo. El cónsul L. Gellio, junto al antiguo pretor Quinto Arrio, derrotó mediante un ataque sorpresa a un

² Para un acercamiento a los testimonios clásicos más relevantes sobre el *Bellum Spartacium* véase Shaw (2001: 130-166). Lapeña (2007a: 5-70) recoge de forma exhaustiva un comentario sobre todos los testimonios de autores antiguos –aproximadamente una treintena– que mencionan alguna información sobre la figura de Espartaco y su revuelta. Salustio, autor contemporáneo a los hechos cuyo testimonio se encuentra muy fragmentado, sería la fuente de la que beben los demás historiadores. Según el análisis de las fuentes realizado por Lapeña, en un primer momento la revuelta de esclavos habría sido poco conocida y, por tanto, poco valorada por sus contemporáneos y de ese hecho derivarían las imprecisiones de las fuentes. En su opinión, fueron los propios historiadores romanos los que crearon el ‘mito de Espartaco’, y así el gladiador tracio sería “un héroe nacido de la desinformación, del miedo y de los intereses de Roma” (*ibidem*: 5-6). Posadas (2016: 597-598) afirma que “la rebelión era citada y conocida claramente entre los años 70 y 51 a. C., pero que el líder de la misma solo empezó a ser conocido en el año 44 a. C.”, por lo que su nombre se divulgaría entre los años 50 y el 44 a. C. Sobre las escasas fuentes arqueológicas que pueden arrojar algo de luz sobre la contienda véase Posadas (2015b).

³ Strauss (2012: 45) da credibilidad a la teoría de que el nombre ‘Batiato’ sería un error de las fuentes y que se trataría de Cneo Cornelio Léntulo Vatia, noble y acaudalado ciudadano romano.

⁴ Sobre la ineficacia de la respuesta de Roma en los primeros momentos de la revuelta, que se limitó al envío de milicias reclutadas *ad tumultum*, véase Posadas (2015a).

contingente de unos treinta mil esclavos liderados por Crixo que se encontraban en el noroeste de Apulia y que se había separado del grupo principal. Ese grupo dirigido por Espartaco se dirigió al norte de la península itálica, probablemente con la intención de cruzar los Alpes, y logró derrotar en Mutina a las tropas Cayo Casio Longino, gobernador de la Galia Cisalpina, y posteriormente a las legiones lideradas por los mencionados cónsules. Quizá durante el verano de ese año, el ejército de Espartaco regresó hacia el sur sin que las causas de ese aparente cambio de estrategia estén del todo claras⁵. Probablemente hacia finales del año, se le concedió a Marco Licio Craso una comandancia extraordinaria de diez legiones, seis reclutadas *ex novo* y las cuatro que habían estado bajo el mando de los cónsules. La fase inicial de su campaña comenzó con la derrota de su subordinado Mummio que, al mando de dos legiones, tenía órdenes tajantes de seguir al ejército rebelde pero sin entrar en combate. Mummio incumplió las órdenes y entabló una batalla contra Espartaco en la que muchos romanos perdieron la vida y otros tantos lograron sobrevivir huyendo del campo de batalla. Como represalia y con intención de aplicar una férrea disciplina, Craso aplicó el castigo capital de la *decimatio* a las tropas lideradas por Mummio que habían huido del combate⁶. Tras la diezma, Craso persiguió al ejército de Espartaco que se retiró a través de Lucania hacia el mar en la zona de Brucio. El intento de pactar con los piratas cilicios para cruzar por mar el estrecho de Mesina y continuar la guerra en Sicilia probablemente tuvo lugar durante el invierno del 72-71 a.C. Sin embargo, el trato nunca llegó a consumarse y los rebeldes quedaron atrapados por la fuerzas de Craso cerca de la antigua ciudad de Rhegium, donde, según las fuentes, los romanos les cortaron el paso mediante un foso, un muro y una empalizada. Con grandes bajas, el ejército de Espartaco logró atravesar las fortificaciones de Craso y escapar. Las fuentes en este punto vuelven a ser parcas y contradictorias. Varios contingentes del ejército rebelde separados del grupo principal de Espartaco, como el que lideraban Casto y Gannicus, fueron derrotados en la retirada. Lúculo regresó de Macedonia y desembarcó en el

⁵ Rubinsohn (1971) sugería que el número de participantes libres en el ejército liderado por Espartaco pudo ser lo suficientemente grande como para condicionar la estrategia inicial de los esclavos que era huir por los Alpes. Por ello, proponía reconsiderar la visión tradicional del *Bellum Spartacium* como una insurrección de esclavos y subrayaba la posible importancia que pudo tener el sector de hombres libres atendiendo a los elementos sociales y al descontento de algunos itálicos hacia Roma en aquel momento. Por su parte, Wyke afirmaba que "(...) recent analyses of the ancient evidence have concluded that Spartacus was not a revolutionary, that he did not proffer systematic opposition to the power and the rule of Rome nor plan to remodel Roman society, but probably had as his limited design the restoration of the largely foreign slaves to their respective homelands." (1997: 35).

⁶ Recogen la noticia de la *decimatio* tanto Apiano (*B Civ* I.118) como Plutarco (*Crass.* 10.2.5).

puerto de Brundisium atendiendo a la solicitud del senado para que ayudase a Craso a poner fin a esa guerra. Probablemente en la primavera del 71 a. C., Espartaco viéndose rodeado entre diferentes ejércitos romanos acabó enfrentándose en campo abierto a las fuerzas de Craso en la que se ha dado en llamar la Batalla de río Silario –que los historiadores modernos sitúan en el noroeste de Lucania–. Según los autores clásicos, Espartaco murió en la batalla pero su cadáver nunca se encontró y los supervivientes de su ejército huyeron en diferentes grupos a las montañas, aunque finalmente fueron derrotados por el ejército de Craso. Seis mil prisioneros fueron crucificados a lo largo de la Vía Apia entre Roma y Capua. Pompeyo, que había regresado de Hispania victorioso sobre Sertorio, también derrotó a un grupo de esclavos que había logrado huir del enfrentamiento con Craso, aunque los detalles de esta fase final también son confusos y contradictorios. Finalmente, algunas fuentes recogen el hecho de que a Marco Licinio Craso se le concedió el honor de celebrar una *ovatio* por su victoria ya que un triunfo no era apropiado para una victoria sobre esclavos. Estos son, a grandes rasgos, los episodios principales que conocemos sobre esa Tercera guerra servil.

Por lo que respecta a la recepción de la Guerra de Espartaco en pantalla, debemos mencionar que la película *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick fue la que desde su estreno, y al menos hasta la última década, ha marcado el imaginario colectivo sobre esa guerra servil en general y sobre el personaje en particular⁷. Con todo, cabe recordar que durante el siglo XX, con anterioridad y con posterioridad al clásico de Kubrick, vieron la luz numerosas películas sobre la figura de Espartaco aunque en buena medida han quedado eclipsadas por el protagonismo de la citada obra maestra⁸. Esa variedad de películas, la apropiación política que se ha venido haciendo de la figura de Espartaco desde el siglo XVIII –especialmente durante el siglo XX en diversos sectores comunistas– y las famosas novelas de Arthur Koestler y Howard Fast han convertido el *Bellum Spartacium* en el paradigma de la lucha contra la opresión en el imaginario occidental (Lapeña, 2007a: 180-268; Pérez Rubio, 2013; Duplá, en prensa).

⁷ Según M. Winkler, “Kubrick’s film became the legend’s most popular restatement in the second half of the twentieth century” (2007a: 2).

⁸ Lapeña (2002; 2007a: 221-226) ha recogido y comentado esas distintas adaptaciones que narran la historia del personaje desde ópticas muy variadas. Entre todas ellas destacan dos versiones de producción italiana, la versión muda de 1913 dirigida por E. Vidalli y la primera versión sonora de la historia del gladiador rebelde de 1952 dirigida por R. Freda, ambas con el mismo título: *Spartaco, il gladiatore della Tracia*.

Siendo así, era previsible que durante el siglo XXI la Guerra de Espartaco volviese a ser un tema recurrente en el medio audiovisual. Sin embargo, tal y como afirma O. Lapeña en una de las citas que encabezan este apartado, en este nuevo siglo Espartaco ha abandonado la gran pantalla y las producciones sobre ese personaje han proliferado en el medio televisivo. Dejando de lado los numerosos docudramas (Lapeña, 2007b: 154-160), en este trabajo queremos analizar en profundidad la imagen del *Bellum Spartacium* en la miniserie *Spartacus* (2004) y en la serie *Spartacus* (2010-2013) de la cadena STARZ.

La miniserie *Spartacus* dirigida por Robert Dornhelm, dividida en dos partes que suman aproximadamente tres horas de metraje, narra algunos de los episodios más conocidos de la Tercera Guerra Servil y que tienen su reflejo en las fuentes, junto con otros elementos de ficción extraídos tanto de la novela de Howard Fast⁹ como de la película de Kubrick¹⁰. Al igual que en el libro y en el citado film, Craso es presentado como un líder político con pretensiones autoritarias a quien se le opone el senador Agripa, quien haría las veces del Graco del film de Kubrick como firme defensor del gobierno republicano. Esa lucha interna por el poder queda perfectamente resumida en la insinuación de Agripa, quien afirma que el día que Craso se convierta en cónsul será el día en que muera la República. En este sentido, la revuelta de Espartaco se presenta como una oportunidad única para que Craso logre alcanzar sus ambiciones políticas. Los debates en el senado, que siempre giran en torno a la elección de un líder que dirija las tropas romanas contra los esclavos rebeldes, se intercalan con los enfrentamientos armados que son numerosos en la película. Esas batallas están concentradas principalmente en la segunda parte del telefilm, tras una primera parte centrada en el entrenamiento de los gladiadores en el *ludus* de Batiato.

El primer enfrentamiento se produce durante la huida del *ludus* que estaba protegido por un reducido número de tropas romanas prestadas a Batiato por Mecenas, magistrado local de Capua. Inmediatamente después el propio Mecenas sale de Capua con sus tropas dispuesto a encontrar y derrotar a los gladiadores huidos. Espartaco decide enfrentarlos ya que controla el alto de una colina y los romanos, ansiosos y confiados según dice el protagonista, han abandonado la formación, y por ello acaban

⁹ Al inicio de los títulos de crédito aparece una dedicación explícita a la memoria del escritor.

¹⁰ O. Lapeña ha analizado la miniserie y evidencia estas influencias (2007b: 163-170).

siendo derrotados¹¹. La noticia de la rebelión llega a Roma y desde un primer momento, como adelantábamos, Craso trata de persuadir al senado sobre la necesidad de un liderazgo fuerte y unipersonal remarcando la peligrosidad de la situación con las siguientes palabras: “A slave rebellion is never a simple affair, we all remember Sicily. Twice the slaves attacked. The second time, they seized the entire island for over a year! This particular revolt is taking place a mere one hundred miles from where we now sit and squabble”. Con esa referencia a las dos primeras guerras serviles¹² y a la proximidad de Roma de esa nueva revuelta se pone en boca de Craso un punto de vista romano que las fuentes clásicas no parecen avalar para esos primeros momentos de la revuelta¹³. Sin embargo, Agripa, que sí subestima el alcance que tendrá la rebelión al tiempo que trata de contener las pretensiones personalistas de Craso, se opone al plan de enviar a todas las cohortes de la ciudad y Craso definitivamente acaba sugiriendo el nombre de Tito Glabro al mando de tres cohortes¹⁴. Cuando fuera del senado en una conversación personal le preguntan a Craso por su decisión de proponer a Glabro, al que se tilda de político limitado y vanidoso, deja en evidencia una concepción romana que en este caso sí atiende a la realidad histórica: “there is little honour in defeating slaves and terrible shame if one fails”. Tal y como relatan las fuentes, Glabro deja atrapados a los rebeldes en el Vesubio, pero estos urden la estratagema de descender usando cuerdas creadas con vides silvestres y atacan a los romanos por sorpresa derrotándolos ya que ni

¹¹ Plutarco (Crass., 9.1.) recoge el hecho de que primero rechazaron a las tropas de Capua y se apoderaron de sus armas de guerra, un aspecto que recoge el film ya que tras ese primer enfrentamiento algunos miembros del ejército de Espartaco aparecen equipados con piezas de la panoplia romana.

¹² En una escena previa Criso le cuenta a Espartaco como él mismo participó en las dos rebeliones anteriores de Sicilia. Dada la cronología ya comentada –135-132 y 104-100 a. C.– es imposible históricamente que Criso hubiese participado en ellas sin ser un personaje como mínimo octogenario, pero se trata de un recurso dramático que sirve tanto para transmitir al espectador la idea de que la guerra de Espartaco no fue la primera revuelta de esclavos como para caracterizar al personaje de Criso como un “contumaz defensor de la libertad” (Lapeña, 2007b: 165). En cualquier caso, es evidente que la precisión cronológica no interesaba demasiado a los creadores que sitúan el inicio de la película en año 72 a. C.

¹³ Apiano comenta cómo “los romanos no lo consideraron jamás una guerra, sino una incursión y una acción semejante a un acto de bandidos” (BC, I. 116). Con todo, esa percepción cambiaría al aumentar la escala de la rebelión y todos los autores antiguos, excepto César, catalogan la contienda como *bellum* (Lapeña, 2007a: 18; Posadas, 2016: 597).

¹⁴ Tal y como recogíamos en nuestro sucinto resumen de la guerra, el personaje histórico sería el pretor Cayo Claudio Glabro aunque las propias fuentes antiguas confunden su *nomen* con el de Clodio (Plut., Crass. 9; Floro, II. 8.4; Orosio V.24.1) o incluso Varinio, el otro pretor de ese mismo año que también luchó contra Espartaco y al que se le da *nomen* de Valerio (App. BC., I. 116). Sobre la problemática identificación de la pretura de Glabro y Varinio en el 73 a. C. véase Ryan (1996). Por lo que respecta a las cohortes urbanas, término empleado en el film, se trata de unidades que no existirán hasta las reformas militares de Augusto, a finales del siglo I a. C. (Suet., Aug. XLIX.1: Ricci, 2011). Las tropas que dirigió Glabro, aunque quizá organizadas en cohortes, estaba compuestas por una leva de ciudadanos voluntarios reclutada *ad tumultum*, en la que quizá también tomaron parte algunos “veteranos las guerras civiles o de la guerra de los aliados que tenían tierras asignadas en el camino de Roma a Campania” (Posadas, 2015a: 66).

siquiera se han refugiado en un campamento¹⁵. Craso pretende estar al mando del siguiente ejército enviado contra Espartaco, pero Agripa sigue sin darle su apoyo en el senado y propone a Publio Máximo como general de las dos legiones ‘fronterizas y experimentadas’ traídas de la Galia Transalpina¹⁶. Precisamente Espartaco propone que deberían retirarse más allá de los Alpes, en contraposición a Crixo cuya propuesta es atacar la propia Roma. El líder de los rebeldes hace gala de un conocimiento táctico muy desarrollado y logra una vez más derrotar a las legiones. Tras esa nueva victoria Crixo pretende reafirmarse en su posición de asediar la propia Urbe y, ante el riesgo de una escisión, Espartaco propone regresar al sur y cruzar a Sicilia para reclutar más esclavos liberados en sus filas. La posición que defiende Crixo cumple varios propósitos a nivel dramático, por un lado caracterizarlo como un personaje poco reflexivo más allá de la acción directa, pero también justificar la futura división de los rebeldes y dar validez a las afirmaciones de Craso de que la propia Roma estaría en peligro. Precisamente en ese punto de la trama el antagonista romano logra convencer al senado sobre la necesidad de ponerle al mando de seis legiones que él mismo recluta con su propio dinero. Según la versión de la miniserie, la participación de Pompeyo al final de la guerra estaría instigada por la llamada de Agripa, muy consciente del peligro que Craso y su ejército privado suponen para el sistema republicano –un hecho que tampoco estaría avalado por las fuentes–. Siguiendo, *mutatis mutandis*, el relato histórico, el inicio de la campaña de Craso comienza con el episodio de la derrota de su lugarteniente Mummio, que está acompañado por otro oficial llamado Servio. Ambos oficiales deciden no seguir las órdenes de su comandante y adelantarse a su orden de atacar con intención de quedarse con la gloria de la victoria, pero son derrotados y Craso aplica la *decimatio* para imponer la disciplina y mandar un mensaje a sus propias

¹⁵ Un diálogo previo al ataque entre Glabro y uno de sus oficiales deja en evidencia la escasa previsión militar del pretor:

- “My lord, is it true that you have given the troops permission to camp without building the usual defense fortifications?”
- The men are tired and I am tired.
- When a Roman army bivouacs it is customary to build a fort.
- The gods! It’s just a handful of rotten slaves facing the same miserable conditions we are”.

Los testimonios de los autores antiguos no recogen ese hecho y por el contrario varios de ellos sí que mencionan el campamento de Glabro. La idea estaría tomada de la película de 1960 en la que un esclavo comenta que los romanos ni siquiera han levantado una empalizada ya que “this camping is great sport for them. The Romans are having a picnic”.

¹⁶ En este punto la película se aleja un tanto del relato de las fuentes presentando un personaje ficticio, pero que de algún modo recogería de forma condensada los confusos episodios bélicos que tuvieron como protagonistas a los cónsules del 72 a. C. y al gobernador de la Galia Cisalpina.

tropas¹⁷. A grandes rasgos, los episodios finales también se acercan al testimonio de las fuentes antiguas¹⁸: la traición de los piratas cilicios en el estrecho de Messina, la línea fortificada de Craso para encerrar al ejército rebelde que finalmente consiguen atravesar, el desembarco de Lúculo en Brundisium, la batalla final en la que muere el propio Espartaco y la intervención de Pompeyo que, aplastada la revuelta, hace prisioneros a los rebeldes que logran escapar de la batalla contra Craso.

Pasamos ahora a comentar la recepción del *Bellum Spartacium* en la aclamada serie *Spartacus*, cuyas tres temporadas y la precuela fueron emitidas en la cadena estadounidense STARZ entre 2010 y 2013. Creemos que el éxito y la amplia difusión de la serie han influido notablemente en el imaginario colectivo sobre la figura de Espartaco hasta el punto de sobrepasar la influencia del clásico de Kubrick, un hecho especialmente evidente entre las nuevas generaciones. La serie bebe de la estética de la película *300* con un uso masivo de la pantalla azul y *slow-motion* para los combates, pero también de *Gladiator* en cuanto a la importancia que se le da al mundo de los gladiadores y de la serie *Rome* en lo referente a las tramas políticas, los desnudos y las escenas de alto contenido sexual (Lapeña, 2007b: 179-180; Augoustakis & Cyrino, 2017: 3). Esta producción creada por Stephen DeKnight comenzó su andadura televisiva con la primera temporada titulada *Spartacus: Blood and Sand* (2010), cuya trama se inicia con la entrada de las tribus tracias como auxiliares del ejército romano comandado por Cayo Claudio Glabro y finaliza con la fuga de los gladiadores del *ludus*. Por tanto, esa primera temporada, a lo largo de sus trece capítulos, no trata la revuelta de Espartaco técnicamente hablando sino que se centra en el mundo de los gladiadores y las tramas políticas urdidas alrededor de la casa del *lanista* Batiato en la ciudad de Capua. Tras esa primera temporada, debido a la enfermedad que sufrió el actor principal que interpretaba a Espartaco –Andy Whitefield– se decidió rodar una precuela de seis capítulos ambientada en el mismo *ludus* un lustro antes de la llegada del esclavo Tracio: *Spartacus: Gods of the Arena* (2011). Por tanto, aquí nos centraremos en las dos últimas temporadas que sí se centran la Guerra de Espartaco. Queremos subrayar que a pesar de la estética hiperrealista, las grandes dosis de ficción que rodean a la mayoría de las

¹⁷ La puesta en escena de la *decimatio* es un tanto *sui generis*, ya que, si bien son los propios soldados los que ejecutan a sus compañeros, lo hacen degollándoles el cuello, algo no registrado en las fuentes. Volveremos sobre ello al comentar la escena de la *decimatio* en la siguiente producción televisiva.

¹⁸ Aunque también con algunas alteraciones cronológicas como la de incluir la derrota de Craso en esa fase final de la guerra.

tramas y la condensación o supresión de los episodios de la guerra, en numerosos detalles de la serie se hace notar la participación de los asesores históricos Aaron Irvin y Jeffrey Stevens¹⁹. Esos dos temporadas, a grandes rasgos, consiguen representar cómo la revuelta inicial de unas decenas de gladiadores no preocupó en exceso a los romanos, que enviaron únicamente algunas cohortes al mando de varios pretores, pero a medida que fueron venciendo y ganando seguidores, principalmente esclavos pero también hombres libres, el gobierno de la República comenzó a tomarse muy en serio la amenaza de Espartaco²⁰.

Spartacus: Vengeance (2012) aborda los primeros momentos de la rebelión hasta la victoria de los esclavos en las laderas del Vesubio. La trama gira en torno a la venganza personal que busca el pretor Glabro, oficial romano que, como decíamos, en la primera temporada había capturado a Espartaco tras la desertión de las tropas auxiliares²¹. El líder tracio, a su vez, busca vengarse del hombre que le separó de su esposa. En sucesivas escaramuzas los rebeldes logran derrotar a los mercenarios de Sepio, magistrado local de Capua, a tropas de las cohortes con las que Glabro llega desde Roma, al ejército del pretor Varinio con el que Glabro tiene un conflicto político y personal y, finalmente, derrotan a todas las fuerzas de Glabro y matan al propio pretor en el enfrentamiento en la ladera de Vesubio²². Por supuesto, dada la escasez de las

¹⁹ Ambos doctores en historia antigua por la University of California –UCLA–, alma mater del creador S. DeKingth, quien reconoce que a pesar de que la serie no trata de ser un documental y que por tanto hay ‘desviaciones históricas’ trataron de plasmar el conocimiento de Irvin y Stevens tanto en pequeños detalles como en aspectos más relevantes de la trama. A. Irvin afirmaba al respecto que “There isn’t a lot known about the precise historical events around the character of Spartacus. We put it into a historical context that fits in that time period. It’s not a question of did this actually happen, but could this have actually happened” (cit. en Jue, 2011: sp). Queremos agradecer personalmente al Dr. A. Irvin, actualmente profesor de Murray State University (EE.UU.), su amabilidad y su tiempo a la hora de responder mediante correo electrónico a varias preguntas acerca de su asesoramiento en aspectos relacionados con el ejército romano en la serie. Contamos con su permiso para citar textualmente algunos fragmentos de sus interesantes respuestas.

²⁰ Los asesores históricos explican cómo se produjo ese cambio de percepción gradual del peligro desde el punto de vista romano y cómo se trató de reflejar en la serie (E. DVD: ‘The legend of Spartacus’).

²¹ Apiano (*BC.*, I.116) menciona que Espartaco había luchado con los auxiliares romanos. A. Goldsworthy apunta que, aunque pudo ser cierto, no deja de ser una afirmación dudosa ya que es un lugar común entre los autores romanos “decir que sus peores enemigos habían sido siempre aquellos a quienes habían adiestrado” (2010: 188).

²² En numerosos planos detrás de la figura de Glabro aparece un estandarte con la inscripción ‘COH SPECVL OPTIMA FELIX’. Se trataría de una cohorte de *speculatores* que a menudo se ha traducido como ‘cohorte de exploradores’ y que cumplirían funciones de guardia personal (véase Speidel 1994: 21-23 y Cowan, 2014). La idea de incluir este detalle atiende a las siguientes circunstancias que nos explicaba el asesor A. Irvin: “We were on the one hand trying to represent Plutarch’s account of Glaber recruiting local forces, but rather than just the levies that were likely raised, Glaber had this scary force of elite fighters. The *Speculatores* gave us the perfect balance of being both official forces –as Glaber was a

fuentes para estos primeros momentos, la gran mayoría de la trama es ficticia. Con todo, más allá de las derrotas de Glabro y Varinio –en orden invertido según esta versión– la serie plantea algunos datos históricos interesantes para contextualizar la situación de Roma durante los primeros meses de la revuelta, como la referencia a la guerra que Pompeyo está librando contra Sertorio en Hispania (cap. 2x1: ‘Fugitivus’).

El acertado asesoramiento histórico es aún más palpable en varios detalles de la tercera y última temporada de la serie, *Spartacus: the War of the Damned* (2013). Al inicio del primer capítulo (3x1: ‘Enemies of Rome’) cuando el senador Metelo habla con los recién derrotados Furio y Cosinio y les explica la situación de la República, dicha información realmente está dirigida al espectador interesado en el contexto: “Lucullus battles Mithridates in the Black Sea. Antonius sails against the pirates plaguing Crete. Pompey yet struggles with the renegade Sertorius in Hispania. The resources of the senate are drained by these conflicts”. Igualmente, la derrota de Furio y Cosinio, a quienes en las fuentes clásicas se les menciona como subordinados del pretor Publio Varinio, es otro ejemplo de ese asesoramiento, si bien Varinio ya había sido derrotado al final de la anterior temporada.

Con todo, el grueso de la temporada está centrado en la campaña de Craso contra Espartaco²³. Aunque la derrota de Furio y Cosinio se presenta como motivo de la elección de Craso como *imperator* al mando de las legiones contra Espartaco, sabemos que el desencadenante de esa decisión fue realmente el desastre de los cónsules en Mutina. La serie presenta como subordinados de Craso a su hijo Tiberio –personaje de ficción creado *ex profeso* para la trama de la serie– y a un joven y violento Julio César. Tiberio se unirá a lo que queda las tropas de Mummio y con ellas tomará la decisión de atacar a Espartaco, a pesar de la advertencia de su padre de no hacerlo, a las puertas de la ciudad de Sinuesa de la Valle –ciudad también ficticia y localizada supuestamente en el sur de la península²⁴–. La retirada de las tropas de Tiberio y de Mummio –que en

Praetor, and thus his units would require an official designation– as well as being somewhat irregular in nature –because it is basically just a gang of ultra murder dudes–”.

²³ Sobre la figura de Marco Licio Craso en *Spartacus* véase el estudio de G. Daugherty (2017) para quien el villano romano de la serie no sería únicamente reflejo de sus predecesores en el ámbito literario y cinematográfico “but one remarkably consistent with the ancient source material and respectful of at least some of the realities of the period” (2017: 72). Aunque no hay unanimidad entre los autores antiguos y la historiografía moderna sobre las aptitudes militares de Craso, en la serie se le presenta como “a master of the strategy of indirect approach, accurate intelligence, and covert operations” (*ibidem*: 77).

²⁴ Sobre la localización de la ciudad y las inspiración para el nombre A. Irvin nos contaba lo siguiente: “With Season 3’s location, we wanted a spot that brought together the various elements of the latter

la serie muere en batalla— desencadena la decisión de Craso de imponer la *decimatio*, cuya puesta en escena, dentro del hiperrealismo y la visceralidad extremas propias de la serie, es la más cercana a los escasos relatos antiguos que describen esa práctica (cap. 3x04: ‘*Decimatio*’). Tal y como dejó registrado Tácito, “nueve de cada diez legionarios se encargarían de ejecutar con garrotes al décimo que el azar hubiese elegido”²⁵. En lo referente al número de soldados condenados a muerte, la serie presenta a cincuenta, siguiendo el relato de Plutarco²⁶. Por lo que respecta al método mediante el que eran elegidos los soldados que serían condenados, las fuentes guardan silencio y la serie plantea un sorteo a través de piedras negras y blancas que cada legionario debe sacar de un pequeño saco²⁷. Junto a la puesta en escena, debemos comentar algunos puntos del discurso que Craso ofrece a sus hombres antes de la ejecución pública en el campamento:

“There stands no stronger bond between men than one forged in war. Nor greater glory than to fall in defense of mother Rome. Each of you swore *sacramentum*²⁸. To obey order given, to refrain from theft or breach of common law, to protect the legionary standard and never to break rank no flee from enemy. Those who stand before me turned from field of battle, retreated from the rebel Spartacus, and his army of slaves, fearing them more than their own commander. An error this night I shall see corrected. An in the lesson, lay fear upon proper name. Marcus Licinius Crassus”.

stages of the war, like the pirates, the attempt to escape to Sicily, blockading the rebel army in Bruttium, Crixus taking off to Rome, etc. The name itself translates to simply “Gulf City” or “Bay City”, but sounds pretty in Latin. In fact, the actual Sinuessa in Latium was named for precisely this reason, in that it is along a gulf (...). The name itself then was this perfect mix of being accurate but also vague, that fundamentally all we were saying was the city was by the coast giving us room to play with geography as necessary”.

²⁵ Tac. *Ann.* 14.44.4. Aunque existen otras referencias sobre la *decimatio*, no detallan con exactitud cómo se desarrollaba en la práctica, por lo que la historiografía moderna ha aceptado el relato de Tácito de forma genérica. Phang (2008:123-129), quien recoge numerosa bibliografía y referencias antiguas al respecto, considera que la *decimatio* convertía en responsable a toda una unidad de los comportamientos de algunos de sus miembros. Sobre la crueldad en la *decimatio* véase Pickford (2005), quien concluye que esa pena capital era considerada una respuesta apropiada en situaciones de amenaza a la seguridad de Roma, aunque se podía llegar a considerar inapropiado si se llevaba a cabo por motivos personales. En este sentido, sobre la legalidad de la *decimatio* de Craso véase Faszczka (2018), quien argumenta que Craso llevó a cabo una práctica ilegal en cuanto a las *leges Porciae*, pero debido la gravedad de la situación su medida debió gozar de una amplia aceptación social: “Crassus broke the law because he knew that he could afford it” (*ibidem*: 92).

²⁶ Apiano (B. Civ. I. 118) plantea la posibilidad de que Craso ejecutase a cuatro mil hombres, pero la historiografía moderna descarta ese número (véase Faszczka, 2018: 85-86).

²⁷ El asesor A. Irvin nos explicaba esa recreación en los siguientes términos: “The idea of the white stone/black stone came from the concept of the *nota censoria*, that basically this was the way that a Roman would think of and organize this event and its markers”.

²⁸ Sobre el *sacramentum militiae*, que en origen debió ser un juramento sagrado y que para el final de República se fue convirtiendo en un vínculo individual entre la tropa y el comandante, véase Phang (2008: 117-120). Sobre la violación del *sacramentum* por parte de los soldados cobardes véase Vallejo (1997).

Que los soldados temieran más a Craso que a sus enemigos queda contrastado por el relato de Apiano cuando afirma que el líder romano “apareció más terrible para los soldados que una derrota ante los enemigos” (*B. Civ.*, I.118). Además, la serie recoge otros dos aspectos sobre la *decimatio* que quedan contrastados por las fuentes. En primer lugar, se hace referencia a que los soldados que sobrevivan a la ejecución deberán abandonar el campamento romano e instalarse fuera, donde acampan los esclavos y las prostitutas (Phang, 2008: 125). En segundo lugar, el castigo de la *decimatio* era una práctica que no se empleaba desde hace mucho tiempo (Plut. *Crass.*, 10.2), lo que se ve reflejado en la serie a través de la pregunta que le plantea el senador Metelo a Craso: “Is it true you exhume putrid spectre of decimation?”. (chap. 5: ‘Blood Brothers’).

La serie se distancia de la narrativa de las fuentes en los siguientes episodios en los que, con la ayuda de Julio César infiltrado entre los hombres de Espartaco, las tropas de Craso logran recuperar la ciudad de Sinuessa, aunque gran parte del ejército rebelde logra escapar hacia las montañas. En el séptimo capítulo (*‘Mors Indecepta’*) se recrea el pasaje de la empalizada que construye Craso para atrapar al ejército rebelde en un paso de montaña durante el invierno. En la versión de la serie Espartaco y su ejército logran cruzar al otro lado ya que el muro solo está defendido por una única centuria mientras que el grueso del ejército de Craso se encuentra en la retaguardia de los esclavos, donde pretendía atraparlos mediante una maniobra envolvente.

Con la llegada de la primavera surge la escisión en el seno del grupo de rebeldes y mientras el grupo liderado por Crixo decide ir a atacar la misma Roma, Espartaco tratará de guiar a los que le siguen fuera de la Península itálica (cap. 3x08: ‘Separate paths’). Se trata de sucesos que, como ya se ha mencionado, históricamente ocurrieron con anterioridad al inicio de la campaña de Craso. El octavo capítulo concluye con una doble batalla a las afuera de la propia Urbe. Primero el ejército de Crixo logra masacrar a la legión dirigida por Arrio²⁹, pero inmediatamente aparece Craso con su ejército al completo y elimina en su totalidad a las fuerzas del rebelde galo. La inventiva de los creadores toca techo cuando el propio Julio César se enfrenta al galo Crixo en combate singular y finalmente acaba siendo auxiliado por Tiberio, el mismo hijo de Craso que en el capítulo previo lo había violado en su tienda del campamento. En el noveno capítulo

²⁹ Al inicio de la batalla los rebeldes lanzan bolas de paja en llamas a las tropas romanas, en clara referencia a la versión de Kubrick en cuya batalla final los esclavos arrojan rodillos incendiados.

un supuesto emisario de Pompeyo, que resulta ser un hombre de Espartaco encubierto, le propone un encuentro a Craso para conversar sobre una posible ayuda en la guerra contra los rebeldes. César, que es consciente de la trampa, convence a Craso de que envíe a su hijo Tiberio en su lugar. De ese modo, César colabora en la estratagema de Espartaco para que Tiberio sea capturado y así se venga de la humillación a la que el joven le había sometido previamente (3x09: ‘The dead and the Dying’). Tiberio acaba siendo ejecutado en los ‘combates de gladiadores’ organizados para honrar la muerte de Crixo, un hecho que sí recoge alguna fuente (App. *B Civ.* I.117).

El capítulo final comienza con una sucesión rápida de escenas en las que diversos cabecillas rebeldes y el propio Espartaco atacan villas romanas el grito de “I am Spartacus!”, en clara referencia al clásico de Kubrick, aunque en un contexto ciertamente diferente³⁰. Buena parte de ese último capítulo está dedicado a la puesta en escena de la batalla final en campo abierto entre el ejército de Craso y el de Espartaco, mientras mujeres, ancianos y heridos huyen a través de las montañas. Tras derrotar a los rebeldes, Craso da la orden de crucificar a los supervivientes a lo largo de la Vía Apia. Mientras se lleva cabo esa labor, Pompeyo aparece junto al senador Metelo para informar a Craso y a César de que ha derrotado en el norte a los esclavos que habían tratado de escapar, con lo que se le concede a él el honor de haber finalizado la guerra³¹. Craso, lejos de buscar la contrarréplica acepta y se lo explica a César en los siguientes términos: “Supporting claim he will be made ally. We shall stand fierce and triumvirate with means to bend the course of history”³². Sin embargo, la secuencia final nos muestra que Pompeyo solo había derrotado a una parte de los esclavos huidos de la batalla final y que un reducido grupo, entre los que se encuentra el germano Agron –

³⁰ Para un análisis sobre esa famosa escena del film de 1960 y una interpretación sobre la posible influencia de la obra *Fuenteovejuna* de Lope de Vega véase Rodrigues (2017b).

³¹ En esa escena la serie sigue el relato de Plutarco que recoge cómo “Craso se aprovechó de la suerte, dirigió la guerra de forma excelente y arriesgó su propio vida; sin embargo, la victoria contribuyó a la gloria de Pompeyo. Efectivamente, los cinco mil hombres que huyeron de la batalla se toparon con Pompeyo y este los aniquiló. De manera que escribió al Senado diciéndole que era evidente que Craso había vencido a los esclavos en la batalla; pero que había sido él mismo, sin embargo, quien había arrancado la raíz de la guerra” (*Crass.* 11.10-11). Respecto a este episodio, B. Marshall (1972: 670-671) considera la posibilidad de que Pompeyo fuese llamado por el Senado siguiendo una sugerencia de Craso. Además, según ese autor, ni siquiera el testimonio de Plutarco avalaría la teoría de que a Craso le fue arrebatado mérito alguno por su victoria ya que se le concedió la *ovatio* mientras que el triunfo celebrado por Pompeyo en el 71 a. C. no fue sobre los esclavos sino sobre Sertorio en Hispania.

³² Esa mención al futuro triunvirato y el propio éxito de la serie propiciaron el rumor del posible rodaje de un spin-off centrado en la figura de César (<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/starz-eyeing-spartacus-spinoff-395310> [26/07/2019]), pero a día de hoy no ha vuelto a haber noticias de ese proyecto que parece totalmente descartado.

personaje ficticio que acompaña a Espartaco desde la huida del *ludus* en la primera temporada–, consigue escapar a través de las montañas. Sus palabras ante el cadáver del legendario tracio, al que habían logrado sacar del campo de batalla con graves heridas, ponen punto final a la serie y anticipan el eco que el personaje de Espartaco tendrá en los siglos venideros: “One day Rome shall fade and crumble. Yet you shall always be remembered in the hearts of all who yearn for freedom”.

4.2. GALLIA EST PACATA: CÉSAR CONTRA VERCINGETORIX

“Cinematográficamente hablando, César *imperator* es el conquistador de la Galia –también de otros países, pero en el cine es la Galia el escenario principal–, un gran general enormemente popular entre sus legionarios. Por otro parte, la Galia permite recrear también a sus adversarios bárbaros, los galos, con Vercingetorix como su líder principal” (Duplá, 2015: 90).

“*Gallia est omnis...*”. Con esas conocidas palabras daba comienzo Julio César a sus *Commentarii de bello Gallico*, en los que recoge el testimonio de las campañas militares efectuadas en la Galia entre los años 58 y 52 a. C. Tradicionalmente, la obra ha sido relevante en diversos sentidos: como fuente para el conocimiento del ejército romano³³, como recurso didáctico casi indispensable en la enseñanza del latín (Wyke, 2010) o como relato influyente en la esferas militares desde el Renacimiento (Schadee, 2018). Por lo que respecta a la cultura de masas, desde la década de los sesenta del siglo pasado el relato de César se ha popularizado, principalmente, a través de los comics y las películas de animación de Asterix. Precisamente en la introducción al primer cómic de Asterix podemos leer las palabras “Toda la Galia...”, que debemos entender como una alusión intencionada del creador de la saga, René Goscinny, a los *Commentarii* de

³³ Tal y como afirma A. Goldsworthy, “Caesar’s *Commentaries* provide us with the most detailed surviving account of a Roman army on campaign, with the added value of having been written by its commander. (...) No other literary source for the Roman army can match this detail or the sheer quantity of information they contain” (2010b: 45).

César³⁴. Con todo, la conquista de la Galia, y por tanto la obra de César como principal fuente para el conocimiento de esa guerra, también ha estado presente en el medio cinematográfico con anterioridad a las historietas de Astérix. En efecto, películas italianas como *Cajus Julius Caesar* (1914) o *Giulio Cesare: il conquistatore della Galia* (1963)³⁵ o el cortometraje de animación de producción francesa *César chez les Gauloises* (1931), presentaron ante el público algunos de los episodios más famosos de esa contienda.

Creemos conveniente mencionar aquí, de forma necesariamente sucinta, el desarrollo de las campañas anuales tal y como las recoge César en su obra a lo largo de siete libros. El primer libro trata el problema de la migración de los helvecios en el 58 a. C., que los lleva a cruzar la provincia de la Galia transalpina y a atacar a los eduos, aliados de Roma. Valiéndose de ese pretexto César da inicio a la guerra y tras derrotar a los helvecios se enfrenta a los germanos liderados por Ariovisto que en los últimos años habían realizado incursiones en la Galia. En el libro segundo –año 57– se narra el levantamiento y la derrota de las tribus belgas, como los belovacos y los nervios. El libro tercero –año 56– describe las operaciones militares contra los vénetos –pueblo ubicado en la zona de la actual Bretaña al que derrotan construyendo una flota naval– y el sometimiento de Aquitania. El cuarto libro –año 55– describe, en primer lugar, otras incursiones de tribus germanas y la campaña de represión llevada a cabo por César al otro lado del Rin; en segundo lugar, se narra la primera incursión a Britania, de la que los romanos se retiran antes del invierno. El libro quinto –año 54– comienza con la segunda expedición a Britania en la que los romanos remontan el Támesis y derrotan a Casivelauno. Tras esa expedición, César regresa a la Galia para sofocar la rebelión que ha dado comienzo en ausencia de varias legiones romanas. El sexto libro –año 53– describe las operaciones punitivas dirigidas contra varios pueblos del nordeste de la Galia, especialmente los eburones. Por último, el libro séptimo –año 52– recoge la

³⁴ Van Royen & Van der Vegt (2000: 13-16). En 1961 R. Goscinny publicó el primer comic completo, *Asterix le Gaulois*, y en 1967 R. Goosens dirigió la primera película de animación de la saga bajo el mismo título.

³⁵ Una escena de esa película muestra a Julio César –Cameron Mitchell– dictando el ya citado inicio de sus *commentarii*: “la Galia está dividida en tres partes...”.

insurrección de todas las tribus galas bajo el mando conjunto del averno Vergingétorix³⁶.

Por lo que respecta a las producciones audiovisuales del siglo XXI, es precisamente esa gran revuelta gala del año 52 a. C., que marca el final de la guerra, la que más presencia ha tenido en pantalla³⁷. Como ya ocurriera con las películas del siglo XX, el sitio de Alesia y la derrota de Vergingetorix han sido los episodios más destacados. Por ello, queremos detenernos brevemente en la información histórica que disponemos sobre esas operaciones de sitio que duraron en torno a mes y medio, entre principios de septiembre y mediados de octubre. Tras el exitoso asedio de Avaricum y la posterior derrota de César en Gergovia, la caballería gala liderada por Vercingetorix fue derrotada por la caballería germana a las órdenes de César, que estaba apoyada por algunas cohortes de legionarios. Debido a esa derrota, el líder galo se refugió en el *oppidum* de Alesia, instalando el campamento en lo alto de la colina junto a la ciudad. Las legiones de César establecieron una serie de fortificaciones alrededor de la ciudad gala y el campamento de Vercingetorix. Una vez protegidos de un posible ataque comenzaron las labores para cercar a los sitiados (Ces. *BG*, VII.69-74). Junto con el relato de César, contamos con algunos vestigios arqueológicos descubiertos en época de Napoleón III, quien puso en marcha prospecciones para conocer la localización exacta de Alesia, que se encontró en la colina de Alise-Sainte-Reine –en la región de Borgoña. Entre 1861 y 1865, la Comisión para la Topografía de la Galia llevó a cabo una serie de excavaciones en las que, entre otros descubrimientos, consiguieron distinguir las dos líneas concéntricas que César mandó construir durante el asedio. La interior, llamada ‘contravalación’, se extendía a lo largo de 15 km, mientras que la exterior o ‘circunvalación’ tenía algo más de 20 km de longitud (Le Gall, 1989; Reddé, 1999: 121-123). Con todo, no volvió a haber una excavación de envergadura en el yacimiento hasta el año 1991 cuando el Ministerio de Cultura francés tomó la decisión de retomar el trabajo de campo. Los hallazgos de la década de los noventa revelan que la descripción de César sobre el modelo defensivo está muy simplificada, ya que se

³⁶ Para un análisis detallado de las campañas de César en la Galia véase Reddé (1996) y Goldsworthy (2010a: 211-247).

³⁷ Técnicamente la guerra no concluiría hasta el año 51 a. C. en el que se produjo otra rebelión aunque de mucha menor entidad y que César fue capaz de reprimir sin demasiados contratiempos (Goldsworthy, 2010a: 246). Esas operaciones militares del año 51 están recogidas en otros libros que vieron la luz después de la muerte de César y que fueron escritos por algunos de los oficiales que habían servido bajo su mando (*ibidem*: 212). Con todo, los episodios de año 51 a. C. en la Galia han sido totalmente obviados en el cine y la televisión.

distinguen varios modelos defensivos de un sector a otro, debido a la naturaleza del material de construcción, la topografía o la necesidad de variar el sistema para engañar al enemigo³⁸.

Por lo que respecta al desarrollo del sitio, es necesario volver a la narración de César³⁹. El general romano no menciona el número de sus tropas aunque se estima que podía contar con alrededor de cuarenta mil hombres. En lo referente a las cifras de los ejércitos galos, que sí menciona, deben tomarse con mucha precaución y parecen a todas luces exageradas: ochenta mil defensores en Alesia junto a los doscientos cincuenta mil guerreros a pie y ocho mil jinetes que componían, supuestamente, el ejército de socorro reclutado por las diferentes tribus de la Galia. Mientras esa gran fuerza era reclutada, el asedio se alargaba y debido a la escasez de víveres los galos se vieron obligados a expulsar de Alesia a la población que no podía luchar, pero César no permitió que esos refugiados atravesaran sus defensas y acabaron muriendo de hambre en tierra de nadie (*Ces. BG, VII.75-78*). Poco después llegó el ejército de socorro. César posicionó a sus tropas de una forma que pudiesen defenderse de un ataque interior o exterior y envió a la caballería romana y germana contra la caballería gala de ejército de socorro. La caballería germana de César fue decisiva en esa primera victoria. Dos días después, el ejército de socorro, equipado con escalas, atacó a medianoche las fortificaciones romanas y Vercingétorix se unió al ataque desde el interior. Marco Antonio y otro de los legados de César trasladaron tropas de fuertes que no estaban siendo atacados a las zonas en las que más estaban presionando los galos y con ello consiguieron rechazar las dos principales acometidas. La siguiente mañana el ataque galo se concentró en uno de los sectores más vulnerables de la línea: un fuerte ocupado por dos legiones en el que la escasa pendiente de la colina ofrecía poca ventaja a los defensores. César envió al legado Labieno al frente de cinco cohortes para ayudar en ese punto mientras él mismo comenzó a moverse entre las líneas para detectar otros puntos de presión y animar allí a las tropas. Finalmente, el propio César con más tropas de refuerzo acudió en ayuda de Labieno tras haber ordenado a parte de la caballería que rodease por el exterior a las tropas galas que asediaban el fuerte de la colina. Con esa maniobra, César derrotó al ejército de socorro (*Ces. BG, VII.88*). El siguiente día, los

³⁸ Reddé (1999: 123-130). P. Connolly había ilustrado el aspecto de la doble fortificación a partir del relato de César (1975: 32-33), imagen que puede compararse con la ilustración de algunos de los diversos sistemas defensivos que se han conocido a través del trabajo arqueológico (Reddé, 1999: 129).

³⁹ *Ces. BG. VII, 68-89*; Goldsworthy (2010a: 241-246).

caudillos galos aceptaron la rendición incondicional entregándose en el campamento de César mientras este los observaba desde su tribuna. La descripción que hace Plutarco acerca de la rendición del propio Vercingetorix es una de los episodios más icónicos del final de la Guerra de las Galias:

“(…) tomó sus más hermosas armas, engalanó su caballo y salió montado por las puertas de la ciudad; describió varios círculos en torno a César, que estaba sentado, y después, desmontando, dejó caer todas sus armas, se sentó a los pies de César y se quedó allí quieto, hasta que aquel lo puso en manos de sus guardias con vistas a la celebración de su triunfo” (Plut. *Ces.*, 27.9-10).

Pasando de las fuentes antiguas a la recepción de esa guerra en las producciones audiovisuales del siglo XXI, analizaremos dos obras para formato televisivo: la miniserie *Julius Caesar* (2003) y el primer capítulo de la serie *Rome* (2005)⁴⁰. La miniserie de televisión *Julius Caesar* (2003) se trata de un biopic del personaje desde su juventud durante la dictadura de Sila hasta su asesinato en los Idus de Marzo del 44 a. C. De aproximadamente tres horas de duración, los episodios relacionados con la guerra se concentran en cuatro momentos concretos, el triunfo de Pompeyo, la Guerra de las Galias, el triunfo de César y la Guerra civil. Dado que los triunfos son analizados en profundidad en el capítulo final de esta tesis, en este apartado nos centraremos en la Guerra de las Galias y en el siguiente en la Guerra civil.

Las secuencias de la Galia, principalmente el campamento romano y la ciudad de Alesia, se rodaron en Bulgaria, donde el propio ejército búlgaro participó como extra en las escenas de batalla. Esas secuencias, tal y como apuntaba un crítico, se encuentran entre las más espectaculares de todo el telefilm:

“The makers of ‘Caesar’ cannot compete, catapult to catapult, with the Russell Crowe movie. So battle scenes are brief and smoky and the camera stays on Julius Caesar, frowning in concentration as he uses engineering and guile to defeat rebel tribesmen who far outnumber his own men. And surprisingly, some of the best moments in the two-part film (...) are not in the forum or Cleopatra's boudoir, but in the Roman siege of Alesia.” (Stanley, 2003: sp).

La justificación que explica el inicio de la conquista romana según la versión del telefilm es tan curiosa como ficticia. Cuando Pompeyo retorna victorioso sobre piratas y esclavos y celebra su triunfo, César sufre uno de sus ataques y mientras se recupera le cuenta a su madre cómo ha tenido una visión de su destino y que para llevarla a cabo

⁴⁰ Dejamos a un lado la película *Druids* (2001) que recoge otros aspectos de la guerra, pero que no entra en la selección de obras que analizamos en profundidad en esta tesis doctoral, ya que se trata de una producción francesa y hemos decidido limitar el estudio a producciones estadounidenses. Sobre esa película véase Pucci (2006: 198-200), Dumont (2009: 324-326) y Lillo (2010: 273-277).

necesitará un ejército. Tratando de cumplir con los designios de su revelación, César consigue el mando y las legiones para invadir la Galia a través de Pompeyo, a quien se lo exige como pago en contrapartida de entregarle la mano de su hija Julia. La escena nos sitúa en el interior de una sala de entrenamiento en la que ambos personajes se encuentran combatiendo con escudo y espada aunque de forma amistosa. César le ofrece a Pompeyo la mano de su hija a cambio del mando de la Galia y cincuenta mil soldados de sus propias legiones. En la siguiente escena, que tiene lugar en la boda de Pompeyo y Julia, vemos que el líder romano ha aceptado el trato de César⁴¹.

De ese modo la serie nos trasporta a la frontera gala en el 58 a. C.⁴². Mientras un ejército de galos golpea sus armas y vocifera, César cabalga entre las formaciones de legionarios que esperan perfectamente formados y en completo silencio el ataque enemigo. Tras la primera batalla, César pide un informe de bajas –veintitrés mil celtas muertos frente a ciento doce romanos– y mientras en primer plano se superpone un mapa de la Galia transmite el siguiente mensaje: “We’re not returning to Rome. We’re going farther north. There’s a lot more of Rome out there. Just hasn’t called Rome yet”. Seguidamente se intercalan breves escenas de César y su ejército incendiando aldeas galas con las intervenciones de Catón en el senado “we must tell Caesar to retreat” y la contrarréplica de Pompeyo “what I gave to Caesar, I will not revoke”⁴³. César tiene un primer encuentro con Vercingétorix en una de las aldeas que está arrasando; en ella encuentra al futuro líder de los galos, luchando solo contra varios legionarios para defender su propia casa. Su valor y sus respuestas llevan a César a tomar la decisión de dejarle marchar en libertad e incluso proporcionarle un caballo, atendiendo a sus exigencias. De este modo, la serie introduce el recurso dramático de establecer una conexión entre ambos personajes que serán enemigos pero que al mismo tiempo se

⁴¹ Las fuentes antiguas presentan un panorama muy diferente. Durante el consulado de César en el año 59 a. C. el tribuno de la plebe Vatinius presentó una propuesta para otorgarle a César el gobierno de las provincias de la Galia Cisalpina e Iliria con un mando especial de cinco años. De ese modo, quedaría al cargo de las tres legiones que guarnecían esas provincias a las que se sumaría una legión más al asumir también el gobierno de la Galia Transalpina, cuyo mando había quedado vacante con la muerte de Metelo Celer, el gobernador previo (Goldsworthy, 2016c: 230-231).

⁴² Las secuencias que recrean la Guerra de las Galias, desde la primera escena que nos sitúa en el 58 a. C. hasta que Vercingétorix se rinde ante César, cubren aproximadamente cuarenta minutos de metraje.

⁴³ Desde un punto de vista histórico, la única crítica que Catón realizó al comportamiento de César en la Galia está relacionada con la masacre de las tribus migratorias germánicas en el 55 a. C. Con todo, la crítica no iba dirigida a la crueldad de la matanza sino al hecho de que se produjese durante una tregua, lo que se podía entender como una violación de la *fides* romana (Goldsworthy, 2012: 215). La miniserie, por su parte, trata de introducir de ese modo la oposición política de Catón a César, para facilitar la comprensión al espectador de la subsiguiente guerra civil.

respetan mutuamente⁴⁴. A continuación, se vuelven a superponer breves escenas de conquista con los debates del senado. En esta ocasión es Cicerón quien afirma que César, durante los tres años que lleva de guerra, ha matado a trescientos mil celtas y que ha atacado aldeas pacíficas que ya pagaban el tributo a Roma. Además, interpela directamente a Pompeyo al referirse a las legiones prestadas que ahora solo responden ante César porque les ha doblado el salario.

La siguiente escena –suponemos que algunos años después aunque no se mencione explícitamente–, situada en un campamento romano en la Galia, sirve para introducir al personaje de Marco Antonio a través de un legionario que lo presenta a su camarada en los siguientes términos: “Running from his debtors in Rome to find wealth in the provinces. Like all of us”. A continuación, se muestra a Vercingetorix, ahora como líder de un contingente galo, tendiendo una emboscada a la caballería de Marco Antonio en la que mueren, según el balance que le presenta a César, catorce mil romanos⁴⁵. César pregunta a Antonio dónde puede encontrar al líder galo y este le responde que en Alesia. A partir de este punto la serie nos traslada a la fase final de la guerra: el sitio de la ciudad gala. Frente a los muros de Alesia, Antonio informa a César de que Vergingétorix se encuentra dentro de la ciudad con dieciocho mil de sus hombres y que se trata de la mayor fortaleza de la Galia, inexpugnable hasta el momento. César responde que no tendrán porqué atacarla sino que construirán un muro alrededor de la ciudad para encerrarlos dentro y dejar que mueran de hambre.

En Roma Catón se reúne con Pompeyo y le informa de la situación de César en la Galia. Le cuenta que Vergingétorix ha logrado unir a todas las tribus galas y que se dirigen hacia Alesia, un ejército que alcanza los doscientos cincuenta mil hombres, frente a los cuarenta mil con los que cuenta César⁴⁶. La secuencia inmediata nos traslada nuevamente a la Alesia donde César ya ha construido su colosal doble circunvalación, tanto para mantener el sitio como para defenderse de los atacantes externos que traten

⁴⁴ Una conexión que durará hasta la ejecución de Vercingétorix en una prisión romana –véase apartado 7.3.–.

⁴⁵ Aunque de haber sufrido tal derrota, que equivaldría a la pérdida de aproximadamente tres legiones, César tendría que haber abandonado la conquista.

⁴⁶ Tanto Catón como Pompeyo esperan que César no logre vencer esa última batalla ya que en caso de hacerlo temen que se convierta en el nuevo Sila, como deja en evidencia su hija Julia. En esa escena la serie va allanando el terreno para la posterior guerra civil que trataremos en el siguiente apartado.

de liberar a los sitiados⁴⁷. Se plantean explícitamente los problemas graves de avituallamiento que tienen los galos asediados en la ciudad. Debaten en su consejo sobre su precaria situación al respecto y Vercingétorix toma la decisión de hacer salir a las mujeres y a los niños de la ciudad, dejándolos en manos de César. El general romano rechaza dejarles cruzar su fortificación ya que no le sobran víveres ni para sus propios hombres y la población gala de mujeres y niños acaba muriendo de hambre trágicamente entre ambas fortificaciones. Sin embargo, la situación en el campamento romano no es mucho mejor ya que se nos muestra cómo escasean las raciones y cómo los legionarios se quejan abiertamente por ello. El descontento generalizado hace que el propio César tenga que intervenir con un llamamiento a la disciplina, recordando a sus soldados que él comparte con ellos las mismas porciones y haciéndoles promesas de tierras una vez ganada la guerra.

Los refuerzos galos acaban llegando para liberar Alesia y Vercingétorix sale de la ciudad para atacar a los romanos por ambos frentes. César explica a sus oficiales mediante un mapa táctico por qué punto cree que los galos tratarán de romper sus defensas, anticipándose al movimiento de Vercingétorix –“ya que eso es lo que él mismo haría”, con lo que la serie vuelve a incidir en la conexión entre ambos personajes. Durante la batalla los galos logran sobrepasar las defensas externas en algunos puntos, mediante el uso de arietes o quemando algún punto de la empalizada, pero la previsión de César sobre cuál iba a ser el punto en el que se iba a concentrar el ataque hace que los romanos logren resistir, provocando la retirada de los galos.

César es informado en el mismo campamento de que su hija Julia ha fallecido al dar a luz. Toma la decisión de asaltar Alesia por la mañana, pero Vercingétorix se adelanta entregándose a los romanos a cambio de la vida de sus hombres⁴⁸. En ese punto de la serie la Guerra en las Galias se da por concluida y la trama se centra exclusivamente en la subsiguiente guerra civil.

⁴⁷ A grandes rasgos la reconstrucción de los trabajos de asedio está muy lograda y guarda semejanza con la información histórica que hemos recogido al inicio de este apartado.

⁴⁸ Algunos planos con profundidad de campo que muestran el pasillo de los legionarios y a Vercingétorix entrando al campamento a caballo recuerdan al cuadro de Henri-Paul Motte *Vercingétorix se rend à César* (1860), si bien enfocado desde dentro del campamento y no desde el exterior. La película *Druids* (2001) contiene una secuencia final muy similar que también estaría imitando esa obra pictórica (Pucci, 2006: 200) y que puede haber sido otro referente visual para esa escena de la miniserie aquí analizada.

Por lo que respecta a la serie *Rome*, la mayor parte de la trama está centrada en las guerras civiles que precipitaron el final de la República. Coproducción de HBO, BBC y RAI, la serie se rodó principalmente en los decorados construidos en los estudios de Cinecittà. El creador, Bruno Heller, contó con la participación del asesor histórico Jonathan Stamp, licenciado en Estudios Clásicos por la universidad de Oxford. La primera temporada emitida en 2005 cuenta con doce capítulos de aproximadamente cincuenta minutos de duración, en los que se narran los acontecimientos desde el final de la Guerra de las Galias hasta el asesinato de Julio César. En un primer momento se planteó como un proyecto de cinco temporadas, pero durante la emisión de la segunda temporada en 2007, debido a los elevados costes de producción, se tomó la decisión de cancelar la serie en esa temporada que contó con diez capítulos y que concluye con el inicio del Principado de Augusto (Cyrino, 2015: 2). Las guerras se presentan en muchos casos como telón de fondo de una compleja pugna política por el poder que a su vez se intercala con numerosas secuencias centradas en la vida cotidiana de la ciudad de Roma. En este sentido, la serie se caracteriza por un nuevo enfoque centrado en narrar los sucesos de esa época no solo desde el punto de vista de las clases altas y los personajes históricos más relevantes como Julio César o Marco Antonio, sino también a través del punto de vista de las clases bajas⁴⁹. Principalmente, esa perspectiva se presenta a través de dos personajes que pertenecen al ejército romano: el centurión Lucio Voreno y el legionario Tito Pullo⁵⁰. La caracterización de los personajes y la mayoría de las tramas que los rodean son totalmente ficticias, aunque sus nombres están extraídos de un pasaje de los *Commentarii de bello Gallico*:

“Había en esta legión dos centuriones valerosísimos, que pronto iban a ascender a los primeros órdenes. T. Pulón y L. Voreno. Andaban éstos en continua competencia para ver quién era preferido, y todos los años se disputaban los grados con la mayor emulación. Pues bien, cuando mayor era la furia del combate al pie de las fortificaciones, dijo Pulón: ¿A qué esperas, Voreno? ¿O cuándo piensas demostrar tu valor? Esta jornada decidirá nuestras competencias. Dicho esto, sale de las fortificaciones y arremete contra los enemigos donde le parecieron más apiñados. Entonces Voreno tampoco se queda al abrigo del vallado, sino que, temiendo la censura de todos, le sigue inmediatamente. Al llegar a una distancia conveniente, dispara Pulón su pica contra los enemigos y atraviesa a uno de la multitud, que avanzaba corriendo: herido y muerto éste, los enemigos lo protegen con escudos y todos dirigen contra Pulón sus disparos, cerrándole el paso. Atraviésanle el escudo y se clava un venablo en el bálteo. Este accidente le desvía la vaina y, mientras con la derecha se esfuerza en sacar la espada, cercanle los enemigos.

⁴⁹ Cyrino (2008: 4-6). Sobre este tema véase también Lockett (2010), para quien “the crux of *Rome*’s counternarrative lies in its fracturing of the notorious Roman masses from huge, undifferentiated mobs into a far more fragmentary series of smaller groups” (104).

⁵⁰ Según M. Cyrino, “the characters of Titus Pullo y Lucius Voreno, the heart and soul of *Rome*’s narrative trajectory, are (...) able to manifest both the realism of historical authenticity and the thrill of dramatic originality” (2008: 4). Véase también Lockett (2010: 105).

Corre a ayudarle su competidor Voreno, socorriéndole en el peligro. Al punto se vuelve contra éste toda la multitud, dando a Pulón por muerto de la estocada. Voreno maneja con ímpetu la espada y, matando a uno, hace retroceder un poco a los otros; al seguirlos con excesivo ardor, se mete en un hoyo y cae. Entonces Pulón, viéndole rodeado de enemigos, corre en su ayuda, y ambos, después de matar a muchos, se retiran al campamento incólumes y cubiertos de gloria. La Fortuna guió a uno y otro en la emulación y en la contienda de tal modo que mutuamente, a pesar de sus competencias, se salvaron la vida, sin que pudiera juzgarse cuál aventajaba en valor al otro” (Ces. *BG.* V.44).

El contexto histórico en el que se inserta ese pasaje es el de la revuelta de los nervios en el 53 a. C., que se encontraban entonces atacando un campamento romano. El inicio de la serie, sin embargo, está ambientado justo un año después. En la entradilla de la serie la voz en off nos informa de que César, durante ocho años, ha llevado a cabo una guerra de conquista en la Galia que le ha convertido en alguien más rico y popular que su aliado político Pompeyo (cap. 1x01 ‘The Stolen Eagle’). La primera escena nos sumerge, *in medias res*, en un enfrentamiento entre romanos y galos en Alesia, aunque solo con posterioridad se da a entender que ese enfrentamiento es uno de los muchos posibles frentes en los que se combatió durante el sitio y la batalla de la ciudad gala. No se muestra ninguna de las fortificaciones de César ni el *oppidum*, tan solo a un grupo de legionarios en formación, liderados por el centurión Voreno, que esperan a la siguiente oleada de galos. Tito Pullo es presentado no como un centurión sino como un legionario raso considerablemente indisciplinado; abandona la formación y, lejos de atender a la orden de su centurión de regresar a la línea, continúa enfrentándose a los galos en combate singular hasta que es rescatado por el propio Voreno. Hay cierta similitud entre esa presentación y la cita que recoge César en su obra, aunque en este caso no se enfrascan ambos en combates singulares para hacer gala de su *virtus*. En la ficción de *Rome* Pullo acaba golpeando a Voreno cuando trata de hacerle regresar a la formación y Voreno le devuelve el golpe con lo que acaba volviendo a línea desmayado entre los brazos de dos legionarios⁵¹.

La siguiente escena nos sitúa en el campamento de César, esta vez sí, con la referencia cronológica del año 52 a. C. El legionario Pullo es azotado mientras el centurión Voreno pronuncia un discurso ante otros miembros de la Decimotercera legión a la que ambos pertenecen. El centurión advierte sobre el hecho de que la justicia es igual para todos y que incluso Pullo, “un héroe de la Decimotercera”, pagará su

⁵¹ Ray Stevenson, actor que interpreta a Pullo, evidenciaba las similitudes entre el relato de César y la representación en la serie: “They didn’t like each other but they out-braved each other on the battlefield. On certain occasions they would each save the other one’s life” (E. DVD: ‘Friends, Romans, Countrymen’). En un combate posterior en el foro romano, será Pullo quien salve la vida a Voreno.

indisciplina con la pena capital, al igual que le ocurrirá a cualquier desertor⁵². La tercera escena nos presenta la rendición de Vercingetorix ante el palco de César, a quien dos legionarios despojan de su armadura y sus ropajes⁵³. Pullo, que se encuentra encarcelado antes de una supuesta ejecución que nunca llegará, es informado por otro preso de que el líder galo se ha rendido y de que los soldados de César se harán ricos con el saqueo de la ciudad. De ese modo, en algo menos de diez minutos de metraje del primer capítulo, se da por concluida la Guerra de las Galias. César envía parte del botín logrado a Roma para que sea repartido entre la plebe que aclama su nombre, lo que se plantea como uno de los factores que despiertan la envidia de Pompeyo y allanan el camino hacia la Guerra Civil.

4.3. *BELLUM CIVILE*: DE CÉSAR A AUGUSTO

–Voreno: “The whole legion sounds like. Where to? It’s a river. What river? This is the Rubicon.”
–Pullo: “Stay calm.”
–Voreno: “This is rebellion and treason, and I am no traitor!”
–Pullo: “It’s too late now. We’re across. We’re in Italy. You’re a rebel whether you like it or not.”
–Voreno: “Caesar. Caesar, what have you done?”
–Pullo: “He had no choice, had he?”
(...)
–Voreno: “It doesn’t matter now. We are all dead men any way. We’ll be hanging from crosses in the Appian Way before the week’s out.”
–Pullo: “We’ll be all right.”⁵⁴

Las mismas dos producciones para televisión comentadas en el apartado anterior, como ya adelantábamos, abordan también el contexto de la guerra civil entre César y Pompeyo, conocida por la historiografía moderna como la Segunda Guerra Civil de la

⁵² Sobre la persecución y el castigo a los desertores en el ejército romano, a la luz de fuentes literarias y jurídicas, véase la investigación de M. Vallejo (1993), que confirma la aplicación de la pena capital en caso de producirse la deserción en tiempo de guerra, tal y como ocurre en la serie.

⁵³ En este caso podemos encontrar cierta influencia visual del cuadro de Lionel Royer *Vercingetorix jette ses armes aux pieds de Jules César* (1899), aunque el líder galo no se representa con su caballo.

⁵⁴ *Rome*, cap.2: ‘How Titus Pullo brought down the Republic’. Cabe señalar que la mención a la cruces en la Vía Apia puede ser un guiño al final de la historia de Espartaco, un hecho histórico que recoge el historiador Plutarco, y que ha sido ampliamente popularizado en todas las adaptaciones para cine y televisión de la historia del rebelde Tracio, como hemos podido comentar en el primer apartado de este capítulo.

República romana. Hay numerosos autores clásicos que recogen testimonios de esa contienda que se extendió por todo el Mediterráneo entre el 49 y el 46 a. C., a saber Apiano, Plutarco en sus biografías sobre César y Pompeyo, Dión Casio o Lucano en su poema épico *Farsalia*. Con todo, será una vez más César la fuente principal para conocer el enfrentamiento, recogido en los tres libros de sus *Commentarii de bello civili*. Ello se complementa con tres obras escritas por diferentes autores próximos al general: *De Bello Alexandrino*, *De Bello Africo*, *De Bello Hispaniensi* (Pina, 1999: 211).

En el caso de la miniserie *Julius Caesar* (2003), las causas del inicio de la guerra se simplifican considerablemente. Según la versión de la teleserie de Uli Edel, tras concluir la Guerra de la Galias, Marco Antonio es enviado a Roma para hablar ante el Senado, donde Catón compara a César con Sila. Un discurso populista ante la plebe es suficiente para que Marco Antonio consiga poner a la plebe en contra de la decisión del senado de retirar el consulado a César. Ante los abucheos, Pompeyo decide enfrentarse a las legiones de César, mientras este último las enaltece para cruzar el Rubicón. Pompeyo es sorprendido ante la velocidad a la que avanza su oponente y se da cuenta de que deben abandonar Roma porque no pueden defenderla con tan pocas tropas, y mientras tanto reclutará a sus legiones. El conquistador de la Galia entra triunfante en Roma y en ese momento se le concede el título de dictador, tras lo que informa al Senado de que marcha a Grecia para enfrentarse a Pompeyo⁵⁵. En este punto, el desarrollo de la Guerra Civil se reduce a la más mínima expresión. Después de la escena en la curia y un breve *travelling* de César cabalgando con su armadura, la siguiente secuencia nos sitúa en el campamento de Pompeyo que ya ha sido derrotado. En ese escenario, César perdona la vida a Casio y Bruto. Este último le pide que haga las paces con Pompeyo y le informa de que ha huido a Egipto y que las tropas restantes se han retirado a Útica al mando de Catón. Pompeyo es asesinado al llegar a Egipto y César llega tras él a una convulsa Alejandría. El *affaire* con Cleopatra se reduce a una escena y ni siquiera se menciona el asedio al que es sometido César en la capital egipcia. La derrota de Catón y su suicidio en Útica se muestran en otra breve escena que la miniserie sitúa acertadamente en el 46 a. C. No se menciona en cualquier caso la batalla de Tapso, que antecede a la retirada de Catón a Útica. Con todo, podemos decir que la

⁵⁵ Sobre la representación de este triunfo véase capítulo 7.3.

miniserie recoge en un metraje de menos de treinta minutos algunos de los acontecimientos principales de la Guerra Civil.

Por su parte, la serie *Rome* aborda la guerra civil entre César y Pompeyo a lo largo de más de ocho horas de metraje, entre el capítulo primero y el noveno de la primera temporada. En todos los sentidos, la complejidad con la que aborda el tema es mucho mayor. El interés de esta producción es doble ya que no solo logra recrear mejor que cualquier otra serie o película previa los episodios principales de la contienda bélica⁵⁶, sino que, a través de los ya citados Lucio Voreno y Tito Pullo, logra transmitir la importancia que tuvo el ejército romano más allá del campo de batalla. La vida diaria de los soldados en el campamento, la disciplina, las recompensas y el botín, el uso de tropas auxiliares, la estrecha relación entre el *imperator* y la tropa –especialmente en el caso de Pompeyo y de César– o la importancia de contar con financiación para mantener la lealtad de las legiones son aspectos que *Rome* ilustra con bastante lujo de detalle (Brice, 2008: 67-75). Junto a estos elementos citados por L. Brice, habría que añadir otro muy relevante a lo largo de la serie, como es la representación del *esprit de corps* en el ejército romano⁵⁷. Desde que Pullo es definido como “héroe de la Decimotercera legión”, al inicio del primer capítulo, las alusiones al orgullo de pertenecer a esa legión son constantes a lo largo de las dos temporadas.

Por lo que se refiere al estallido de la Guerra Civil, ya en el primer capítulo (‘The stolen eagle’) se plantean dos situaciones que históricamente fueron clave para el devenir de los acontecimientos. Por un lado, la muerte de la Julia, hija de César y esposa de Pompeyo, que cortó uno de los lazos más fuertes que los unía, y el posterior matrimonio de Pompeyo con Cornelia, hija de uno de los senadores más críticos con César: Publio Metelo Escipión (Goldsworthy: 2010, 249-250). Por otro lado, están las

⁵⁶ Cabría citar como referentes cinematográficos que en mayor o menor medida recrean episodios de esa Segunda Guerra Civil *Caio Giulio Cesare* (1915) o *Cleopatra* (1963).

⁵⁷ Goldsworthy (1996: 252) ha definido el ejército como una comunidad en sí misma dentro de la sociedad romana y cree que la pertenencia a esa comunidad de soldados, probablemente, fue fuente de orgullo para sus miembros (véase también Goldsworthy & Haynes, 1999). Dentro del conjunto del ejército, la subdivisión en legiones y unidades más pequeñas como las centurias ofrecían a los soldados la posibilidad de centrar su lealtad y sentirse identificados con algo más cercano. MacMullen, a quien sigue Goldsworthy, describe la legión como una sociedad que servía a sus miembros “by holding them in their assigned places and constraining them to help each other. The closeness of their community enabled them to fulfill their individual potential as soldiers” (1984: 455). En este sentido, los títulos y nombres de una legión concreta servían para enfatizar ese sentimiento de identidad y pertenencia. Asimismo, el *esprit de corps* podía tener su reflejo en combate, ya que la creencia y el orgullo para con su unidad podía aumentar la confianza de los legionarios, y eso podía resultar decisivo en combate (Goldsworthy, 1996: 254-257).

intenciones de Catón durante su fracasada campaña al consulado en el año 51 y también con posterioridad. Propuso deponer a César como procónsul de la Galia, hacerle regresar privado de su *imperium* y llevarle ante los tribunales (Pina, 1999: 212). La primera escena de Catón en la serie lo presenta ante el senado pronunciando el siguiente discurso, que de algún modo recoge su postura real, si bien no se hace referencia alguna a su consulado y se incide en presentar la campaña de las Galias como una guerra ilegal, algo que como ya decíamos en el apartado anterior, nunca estuvo en boca de un romano:

“Why does his chair remain empty? Why he not come home? His illegal war is over. Gaul is long since on its knees. Why does Caesar keep his brave soldiers from their families and friends? For eight long years, he has gorged himself like a wolf on the blood of Gaul, and thereby made himself monstrously rich. Why? Why does he ply the mob with races and fights and gaudy feasts? Why has he paid the debts of every reprobate fool in this Senate house? Why? I’ll tell you why he does these things. He wants to buy himself a crown. He wants to destroy the Republic and rule Rome as a bloody tyrant! Therefore, I move that Caesar’s governorship in Gaul be terminated immediately, that his armies be disbanded, that he be recalled to Rome to answer charges of illegal warfare, theft bribery and treason!

La réplica de Pompeyo, que descarta pronunciarse abiertamente contra César, es coherente respecto a su posicionamiento real en el año 51. En su contrarréplica ante los senadores afirma: “It is the people that rule, not you fine noblemen”. Inmediatamente, Cicerón le susurra a otro senador al oído: “It is Pompey’s soldiers that rule, not we fine nobleman”. Resulta un comentario muy ilustrativo de la importancia que tuvo el ejército en la política a mediados del siglo I a. C.⁵⁸.

Sin embargo, el detonante definitivo que rompe los lazos de unión entre Pompeyo y César en la serie resulta ser el robo del águila de la Decimotercera legión. En una visita de Bruto al campamento de César, este le informa sobre el infortunio: “My personal standard was stolen by brigands. A bad business. The legions were already homesick and surly when the eagle was taken, now they’re positively mutinous.” Marco Antonio encarga a Voreno que busque el águila robada y el centurión, al entender que es una misión casi imposible de realizar, lleva consigo a Pullo, quien ya estaba condenado a muerte y por tanto no tiene nada que perder. El joven Octavio, que ha sido enviado

⁵⁸ Sobre esta cuestión véase Alston (2002) y, en mayor profundidad, Keaveney (2007). Según este último autor, la influencia del ejército en la política romana daría comienzo con la dictadura de Sila pero se acentuaría en época de César y durante el Segundo Triunvirato. Según sus conclusiones, “The troops are no longer content to receive what the commander may give by way of reward but are bold and forward in demanding it, knowing that those who have need of them cannot refuse. And to be politicised now does not merely mean responding when a man of authority puts an issue before them, but rather taking the initiative” (Keaveney, 2007: 55).

por su madre Atia a visitar a su tío en la Galia, les explica a Pullo y Voreno cuál es la situación bajo su punto de vista:

“Actually, losing the eagle is useful to Caesar. (...) Pompey is no deep philosopher. He will take a symbolic loss for a real weakness. Caesar doesn’t want to strike the first blow against an old friend, so he wishes to lure Pompey into attacking him first. Pompey will only do this if he believes Caesar is weak. (...) When Julia died, the last true bond between them was cut. Caesar has taken the love of the common people from Pompey, and that was his most prized possession. A battle is inevitable.”

Sin embargo, inmediatamente se descubre que es Pompeyo quien está detrás del robo, ya que encuentran el águila en manos de uno de sus esclavos y regresan al campamento donde entran entre vítores de los demás soldados⁵⁹. Ese resulta ser el desencadenante de las hostilidades. César levanta el campamento –el cual vemos arder en un plano general a final del capítulo– y se dirige a Rávena con la Decimotercera legión para pasar allí el invierno.

El segundo capítulo (‘How Titus Pullo brought down the Republic’) comienza con una escena en la tienda de César en la que Posca, su esclavo personal, le informa de que ha habido más desertiones y subraya el hecho evidente de que la situación es precaria ya que en enero finaliza el mandato de César. Su respuesta es taxativa: “the business of motivating men to fight is a tricky matter, Posca. I would not expect a slave to undertand the subtleties.” Asimismo, le informa de que ha gastado una suma considerable de dinero en sobornos para comprar votos en Roma a favor de la candidatura de Marco Antonio como tribuno de la plebe. Por tanto, la serie, con intención de aligerar la compleja situación política que condujo al estallido de la guerra, da un salto desde el año 51 hasta el 49, cuando entre otros se nombró tribuno de la plebe a Marco Antonio.

Marco Antonio se reúne con Pompeyo, Cicerón, Catón y Escipión y les presenta los términos de César para evitar el derramamiento de sangre: cuando expire su mandato en la Galia está dispuesto a aceptar el mando de la legión de una sola provincia, preferentemente Iliria, lo que le otorgaría automáticamente inmunidad legal. Pompeyo, ante la altanería de Marco Antonio, responde enojado que César se encuentra en Rávena únicamente con una legión muy mermada en número y aún así se atreve a dictar los términos. Precisamente, los personajes presentes en esa reunión serán los que

⁵⁹ Se trata de otra referencia visual al ya mencionado *esprit de corps*. Sobre el valor simbólico de los estandartes militares véase Quesada (2007: 91), y para un estudio en profundidad del valor simbólico del Aquila véase Kavanagh (2015: 27-80).

representen a la facción anticesariana del senado, siguiendo a Pompeyo en la campaña de Macedonia y Grecia.

Escipión propone en el senado declarar a César enemigo de la República a menos que renuncie a su mando y licencie a sus legiones y la facción moderada de Cicerón vota a favor por petición previa de Pompeyo. Marco Antonio, como tribuno de la plebe, trata de ejercer su derecho a veto, aunque el alboroto y la pelea surgida en el propio senado se lo impiden. Como la sesión no se ha cerrado oficialmente, acuerdan que Antonio podrá ejercer el derecho a veto al comenzar la siguiente sesión, pero para ello es imprescindible que el tribuno no sea atacado por los hombres de Pompeyo antes de llegar a la curia. Marco Antonio se dirige al senado escoltado por sus hombres, entre los que se encuentran Pullo y Voreno, mientras que los seguidores de Pompeyo les esperan en el foro con la intención de intimidarles, pero con órdenes estrictas de no atacar al tribuno. Sin embargo, Pullo cruza su mirada con un hombre de Pompeyo con el que había tenido una pelea previa en una taberna, y cuando este trata de atacarlo a él personalmente, comienza una pelea multitudinaria que finaliza con Marco Antonio y sus hombres huyendo de Roma.

El discurso de César ante las tropas de la Decimotercera legión es ilustrativo de los argumentos que emplea para motivar a sus hombres:

“Soldiers, Pompey and the Senate have formally declared that Gaius Julius Caesar is an enemy of Rome. They have declared that I am a criminal. They have declared in effect that all of you also are criminals! The tribune’s veto was not exercised. People’s tribune Mark Antony and fifty men of the Thirteenth were assaulted by one thousand head of Pompeian scum. A tribune of the plebs assaulted on the steps of the Senate House! Can you imagine a more terrible sacrilege? Our beloved Republic is in the hands of madmen. This is a dark day, and I stand at a fork in the road. I can abide the law and surrender my arms to the Senate and watch the Republic fall to tyranny and chaos! Or, I can go home with my sword in my hand and run those maniacs to the Tarpeian Rock!”⁶⁰

Tras esas palabras menciona en alto el nombre del Tito Pullo, al que cataloga como el primero en derramar sangre cuando los hombres de Pompeyo atacaron a la Decimotercera en el Foro. Le entrega por esa gesta quinientos denarios y le pregunta si le acompañará hasta Roma. Pullo responde afirmativamente y César concluye su discurso volviendo a dirigirse a toda la legión: “Titus Pullo is with me! And you? Are you with me?!”. El capítulo concluye con César y la Decimotercera cruzando el río

⁶⁰ Muy probablemente está inspirado en el discurso que el César histórico pronunció también en el campamento ante la Decimotercera y que está recogido en sus *Commentarii* (Ces. BC, I.7).

Rubicón, tal y como sabemos que hizo el 11 de enero del 49 a. C. La reacción de Voreno, que se encuentra herido y duerme en un carromato pero despierta en el momento que están cruzando el río, sirve para ilustrar al espectador de que ese acto marca un punto sin retorno, ya que han violado la ley⁶¹. En la conversación que Voreno mantiene con Pullo se hace evidente que aunque oficialmente el *casus belli* haya sido la expulsión del tribuno Marco Antonio de Roma, ha sido realmente Pullo el que ha propiciado el inicio de la guerra, ya que por su culpa se iniciaron las hostilidades en el Foro. Tal y como reza el título del capítulo, así fue como “Tito Pullo derribó la República”. De ese modo, la serie juega con el relato histórico, situando a los personajes de las clases bajas como agentes activos en los sucesos trascendentales.

El tercer capítulo (‘An Owl in a Thornbush’) comienza con Pompeyo aún muy seguro de sí mismo, confiando en que puede contar con sus legiones y afirmando que el plan de César carece de sentido común: “A foolish thing to do. One legion. I wonder what he’s thinking.” (...) I have already given word. My legions are gathering.”

César da la orden a Voreno y a Pullo de que tomen a la caballería ubia –auxiliares germanos– y reconozcan los caminos y puestos que pueda haber entre donde se encuentra su ejército y la ciudad de Roma, avanzando solo hasta encontrar resistencia. En caso de que no hubiese ninguna resistencia, añade Marco Antonio, deberán clavar la proclama de César en la puerta del senado. La avanzadilla se encuentra con un pequeño puesto de batidores de Pompeyo compuesto por jóvenes e inexpertos reclutas –algunos incluso parecen niños–. Aunque Voreno recuerda a Pullo que las órdenes son avanzar hasta encontrar resistencia, el legionario vuelve a hacer gala de su impulsividad y se lanza al ataque enaltecendo a la caballería ubia a que le siga. Los jovencísimos reclutas, cuya sorpresa e inquietud queda reflejada con primeros planos, huyen incluso antes de que la carga de caballería haya alcanzado el puesto.

Tras esa escena se muestra nuevamente a Pompeyo, con un discurso muy diferente al previo, relatando ante Cicerón, Escipión y Catón la situación en la que se encuentran

⁶¹ Véase la conversación entre ambos en la cita que encabeza este apartado. Como en otras muchas ocasiones, la serie juega con las expectativas de los espectadores mostrando algo que quizá no sería lo esperado. En este caso, la imagen popular sería la de César pronunciando solemnemente la famosa frase ‘*Alea iacta est*’ (Suet, *Ces.* 32); sin embargo la serie muestra una breve escena de César cruzando el río en silencio y enseguida pasa a la conversación que mantienen Voreno y Pullo dentro del carromato.

ante la velocidad de avance de César, que a grandes rasgos, es coherente con la realidad histórica (Cooke, 2008: 81-82; Ces. *BC*, I.7-18):

“Caesar’s scouts are only thirty miles from Rome. His speed is uncanny. Of course he has only a very few men, which makes a fast pace easier. He is not leading an army so much as an armed gang. It is all highly irregular, unethical even. Gods, it is not even the war season. (...) The problem is, at this moment, we have only three legions in arms for the defence of the city (...) most of the men are raw recruits like those who fled from the scouts. The rest are veterans of Gaul. Cesar’s men, not reliable. (...) My legions are mustering as swiftly as possible, but it will take at least four days to assemble a force capable of defending the city (...) We must make a tactical retreat to the south (...) We shall withdraw to Corfinium and rally my legions there. Once they are gathered and in good order, we will simply retake the city. Caesar has no hope of reinforcement until spring. The towns of Italy will close their gates to him. We will have an unassailable advantage in men and resources.”

Catón pregunta sarcásticamente y alzando el tono: “So in fact, this is not a humiliating defeat at all but a rare species of victory?”, solo antes de gritar a Pompeyo que ha perdido Roma sin haber desenvainado la espada. En efecto, sabemos que la estrategia de Pompeyo se vio desde el principio obstaculizada por el orgullo de muchos senadores que trataban de contradecir sus órdenes y ello facilitó una serie de victorias en favor de César (Goldsworthy, 2010: 252-253). El Catón de la serie, claramente, hace las veces de todos esos senadores que cuestionaron a Pompeyo.

Bien es cierto que, históricamente hablando, para Pompeyo esas victorias iniciales de César no supusieron una gran preocupación ya que había tomado la decisión de llevar la guerra a otro teatro de operaciones, concentrando sus legiones en Brindisi para zarpar hacia Macedonia (Goldsworthy, 2010: 253). Con todo, la serie plantea el desarrollo de la guerra en los primeros meses a partir de una trama relacionada con el oro del erario guardado en la “Cámaras capitolinas”. Antes de partir de Roma, Pompeyo ordena a unos de sus hombres que saque todo el oro posible de las cámaras capitolinas, teniendo en cuenta el tiempo limitado con el que cuentan. Sin embargo, el hombre de confianza de Pompeyo es traicionado por los soldados que le han ayudado a cargar el carro de oro. Lo matan e intentan huir con el oro ocultando su uniforme militar con ropajes de mercaderes, pero por el camino se cruzan con la avanzadilla de jinetes ubios dirigida por Voreno y Pullo, quienes les reconocen como soldados debido a las *caligae*. Tras el enfrentamiento que termina en persecución, el carro queda parado en medio del camino, hasta que al final del capítulo regresa Pullo para encontrar el oro. Por su parte, Catón traslada su preocupación a Pompeyo por la demora y deja en evidencia la imposibilidad de alimentar y pagar a las legiones sin ese oro.

Voreno y Pullo, al no haber encontrado resistencia pompeyana, llegan hasta las puertas del senado, y clavan en la puerta la proclama de César, que se escucha como voz en off:

“These are the words of Gaius Julius Caesar, direct descendant of Venus, Proconsul of Gaul, glorious imperator of the northern legions. Citizens, I have returned to Italy with the sole intention of claiming my legal and moral rights. I have no desire for unlawful powers. I will name no man an enemy who does not so declare himself. Even so, the property of those enemies will not be appropriated and their person will remain inviolate as long as their opposition be peaceful. Moreover, to any man that has taken arms against me and now regrets it, I gladly offer total amnesty. However, those that continue to use violence to oppose my legal rights, they shall receive that which they seek to give. Under the auspices of Jupiter Capitolinus, these are the words of Gaius Julius Caesar.”

Inmediatamente después, Voreno deserta de la Decimotercera, momento en el que especifica que dentro de la legión ostentaba el grado de “First Spear Centurion to the Prime Cohort of the Thirteen Legion”⁶².

El capítulo concluye con la entrada en Roma. César cabalga junto a Marco Antonio, quien le interpela del siguiente modo, en sintonía con la tónica general del personaje caracterizado como irónico y descarado: “I applaud you. You’re about to enter Rome as a bloodstained conqueror, and yet you look as calm as a cup of water.”⁶³ César responde que se alegra de parecer calmado y ordena al jefe de los músicos de la legión, que atiende al nombre de Graco, que toquen algo más alegre y con esa potente marcha militar sonando a través de los *cornicines* se cierra la escena final⁶⁴.

⁶² Sobre la carrera militar que se le atribuye al personaje de Lucio Voreno en *Rome* véase López Casado (2015: 81-89). Dicho autor apunta acertadamente que el cargo mencionado en la serie confirmaría su grado de *primus pilus*, que equivaldría al máximo rango que podía alcanzar un soldado raso en la legión, y que finalizado el servicio daba acceso al *ordo equestre* (*ibidem*: 81-82).

⁶³ Sobre la biografía militar de Marco Antonio en la serie *Rome* y en otras producciones previas véase Duplá (2019: 139-143). En su opinión, las producciones audiovisuales, incluida *Rome*, han reflejado de una forma muy limitada su amplio *cursus honorum* miliar; una presentación insuficiente que vendría dada por dos motivos: “las particularidades y exigencias del lenguaje cinematográfico, que obliga a una selección y comprensión reduccionista de la multifacética complejidad de la vida de un personaje como Marco Antonio” y “al mismo tiempo y muy fundamentalmente, tiene que ver con la tradición negativa tantas veces mencionada, que ha primado unos determinados aspectos de su biografía, en detrimento de una presentación más rica y atenta a la complejidad de un protagonista indudable de uno de los periodos más convulsos y dramáticos de la historia romana” (Duplá, 2019: 139-140).

⁶⁴ Según L. Brice (2008: 71, nota 17), el hecho de que el jefe de los músicos atiende al nombre de ‘Graco’ debe entender como un guiño de los creadores a la tradición cinematográfica de usar el nombre del famoso tribuno de la plebe asesinado a finales del siglo II a. C. Los ejemplos más significativos son los senadores Graco de *Spartacus* (1960) y *Gladiator* (2000).

El cuarto capítulo, como refleja el propio título “Stealing from Saturn”⁶⁵, gira en torno a la mencionada trama ficticia del oro robado, que finalmente acabe en manos de César y es precisamente eso lo que le coloca en una posición dominante, hasta el punto de ofrecer una tregua a Pompeyo y los senadores que le siguen. Aunque en este punto el desarrollo de la guerra atienda más a la ficción que a la realidad histórica, el capítulo sirve para ilustrar a la perfección lo importante que fue en esa guerra civil contar con dinero para mantener la lealtad de las tropas (Brice, 2008: 74).

Durante el capítulo cinco, ‘The ram has touched the wall’, los pompeyanos contemplan la posibilidad de aceptar la tregua a la que Pompeyo prefiere referirse como “cese de hostilidades”. César comenta con Marco Antonio cómo no esperaba que aceptase la tregua, y sospecha que es una estratagema ya que se encuentra atrapado y con sus fuerzas disminuyendo día a día. Por tanto, decide emplear como excusa la negativa de Pompeyo de reunirse con él en persona, y en consecuencia, no acepta la tregua. Sin embargo, al contrario de lo que propone Marco Antonio, decide no atacar directamente.

Marco Antonio afirma que los hombres están desesperados de aburrimiento: “just today I had to cut the hands off a perfectly good legionary for murdering a civilian.” También evidencia cómo la motivación de César para seguir en Roma es exclusivamente su relación con su amante Servilia. Cuando su mujer Calpurnia le amenaza con separarse tras una humillación pública, César decide cortar de raíz su relación con Servilia y partir hacia el sur para perseguir a Pompeyo. En este punto, la serie juega una vez más con la ficción ya que, tal y como sabemos a partir de las fuentes, en marzo del 49 César no tenía la capacidad de seguir a Pompeyo debido a que buena parte de sus legiones no habían llegado aún a Italia y porque no contaba con una flota para cruzar el Adriático (Goldsworthy, 2010: 253). De hecho, César no se quedó en Roma sin hacer nada solo para disfrutar de su amante, lo que hubiera significaba conceder ventaja a su rival, sino que se dirigió a Hispania para atacar a las legiones pompeyanas allí asentadas, en una campaña entre abril y agosto del 49 y cuyo punto culminante fue la famosa batalla de Ilerda (*ibidem*: 254). No será hasta el 4 de enero del

⁶⁵ En clara referencia al tesoro público que se guardaba en el Templo de Saturno y que era conocido como *aerarium Saturni*. Por tanto, lo que en el capítulo anterior Pompeyo denomina como “cámaras capitolinas”, es realmente el Templo de Saturno que estaba ubicado en la esquina sudeste del Foro, al pie de la colina capitolina.

48 cuando César cruce el Adriático al mando de siete legiones, aunque tan mermadas en número que posiblemente la fuerza total rondara tan solo los veinte mil hombres (*ibidem*: 255).

Por lo que respecta a la serie, cuando César marcha tras Pompeyo, ordena a Marco Antonio quedarse en Roma con la Decimotercera para mantener la paz, a lo que responde este responde: “that’s ridiculous! I’m a soldier, not a peacekeeper.” Voreno, incapaz de adaptarse a la vida de civil, vuelve donde Marco Antonio para aceptar una oferta previa y reengancharse como prefecto de los *evocati*⁶⁶. César llega a las posiciones donde supuestamente acampaban Pompeyo y los senadores para encontrarse con la noticia de que había zarpado hacia Grecia.

En el sexto capítulo (‘Egeria’), el desarrollo de la guerra se limita exclusivamente a dejar en evidencia la precaria situación en la que César se encuentra en Grecia, que es transmitida al espectador mediante una carta que le envía a Marco Antonio:

“My dear Mark Antony, I hope this finds you in better health than my hopes for victory. I chased Pompey from one end of Greece to the other and he resolutely refused to fight. I thought this was his usual obtuseness, but the old man has some sense left in him yet. While avoiding battle, he has gathered a good ten legions from the east, and I find myself badly outnumbered. Now the cat barks at the dog, and Pompey is chasing me. I can outmaneuver him for a while, but not forever. My men are tired and ill-supplied, and we shall soon have to stand and fight. I ask you to bring the Thirteen here as speedily as you are able.”

Marco Antonio, tras unos días de reflexión debido a lo precaria situación de César, en los que parece que puede tomar la decisión de traicionarle, reúne a las tropas en el Campo de Marte y parte con la Decimotercera en dirección a Grecia. Con el marchan Voreno y Pullo, pero parte de la flota naufraga en el Adriático, incluido el barco en el que viajan los dos soldados, quienes quedan varados en una isla.

En este punto, el relato de la serie vuelve a ser consistente históricamente hablando en lo que a la situación de César en Grecia se refiere, no así en lo referente a la de Marco Antonio. Realmente, Marco Antonio tuvo concentradas en Brindisi a sus tropas desde que recibió la petición de refuerzos por parte de César. Sin embargo, varios intentos de cruzar el Adriático tuvieron que ser abortados, hasta que finalmente el 10 de abril del 48 logró cruzar a Grecia con cuatro legiones y ochocientos jinetes, sufriendo

⁶⁶ Tal y como lo plantea la serie, los *evocati* eran soldados veteranos reenganchados al ejército romano por petición de un jefe militar, y Voreno, como prefecto de ese grupo, sería el oficial al mando de esos veteranos reenganchados (López Casado, 2019: 84). Sobre las fuentes epigráficas para conocer el proceso de la *evocatio* véase Birley (1981).

escasas pérdidas a manos de la flota de Pompeyo (Goldsworthy, 2010: 256). Ciertamente, la serie no solo tiene que comprimir tan complejos sucesos, sino que tratando de recrearlos de un modo atractivo juega con la tensión dramática de hacer creer al espectador que Marco Antonio puede traicionar a César. Del mismo modo, plantear que sus fuerzas eran únicamente la legión Decimotercera es necesario para el desarrollo de la trama de Pullo y Voreno. Posiblemente ningún barco de Marco Antonio naufragó por una tormenta tal y como plantea la serie, pero, como se ha dicho alguno de sus barcos sí que fue atacado por el enemigo, lo que podría haber llevado a algún legionario a acabar varado en alguna isla cercana a las costas de Grecia.

El séptimo capítulo, como indica el propio título ('Pharsalus'), gira en torno a la batalla decisiva de Farsalia, que tuvo lugar el 9 de agosto del 48. Por tanto, la serie da un salto temporal y omite lo ocurrido previamente en esa campaña, en la que César había sido derrotado por Pompeyo en Dirraquio –en la costa de la actual Albania– y posteriormente había tomado por asalto la ciudad griega de Gonfos⁶⁷. Con todo, al inicio del capítulo se presentan unas escenas del campamento de César en las que se ve a los soldados cocinando ratas en el fuego o siendo atendidos de graves heridas. De algún modo se transmite la idea de que ha habido combates y de que los problemas de abastecimiento siguen asolando al ejército; una difícil situación que exponen de forma explícita Pompeyo y los senadores cuando se les presenta debatiendo sobre el reparto de gobiernos de provincias, como si ya hubiesen ganado la guerra. Pompeyo propone mantenerlo acorralado un mes más para que los restos de su ejército se desintegren sin coste alguno. Catón cuestiona abiertamente la honorabilidad de esa estrategia, afirmando lo siguiente: “we must attack Caesar and kill him under the eyes of Mars, else our victory is empty.” Una opinión que comparten Metelo Escipión y Cicerón. Pompeyo es persuadido y decide encarar a César en una batalla decisiva. En este punto, una vez más, la serie refleja la realidad del relato histórico, así como en el hecho de plantear la superioridad numérica del ejército de Pompeyo (Goldsworthy, 2010: 261). Posca, el esclavo personal de César, queda sorprendido ante la decisión de César de aceptar la batalla cuando se encuentra superado tres a uno en infantería y cinco a uno en caballería. César responde: “That is the advantage we must press home. We must win or die. Pompey’s men have other options”.

⁶⁷ Sobre estos episodios véase César (*BC*, III.39-81), Goldsworthy (2010: 256-261).

La batalla de Farsalia se representa tan solo a través de un breve montaje de escenas desenfocadas, que muestran sangre derramada, un estandarte cayendo al suelo y el ensordecedor ruido de la batalla. De hecho, el espectador desconoce el resultado de la batalla hasta que se muestra otra escena de César regresando victorioso al campamento. “Send to Rome. Tell them Caesar has won”, le dice a Posca antes de caer dormido en la litera de su tienda. Probablemente ese rápido y limitado montaje que evita recrear la batalla campal a gran escala esté condicionada por motivos presupuestarios, pero tal y como ha señalado L. Brice: “the decision of *Rome*’s producers to omit extensive battle –specially the famous ones– in favour of briefer engagements or indirect references bracketed by military preparations and recovery is much more true to the realities of military duty” (Brice, 2008: 63-66).

En cualquier caso, más adelante en el capítulo se incluye una escena que esclarece algunos de los aspectos principales del desarrollo de la batalla. Pompeyo le explica a Voreno cómo fue derrotado en la batalla de Farsalia, acompañando la siguiente explicación con unas líneas trazadas en la tierra:

“It didn’t seem possible to lose. (...) The battlefield was on a plain by a river, at the foot of some... low hills. (...) The lines met here. My men held their ground well, so I sent my horses at this right flank, which is perfectly correct, you’ll agree. Only the cowards were repulsed. Repulsed by a single cohort of reserves. Turned and fled, two hundred horses crashed directly into my left flank. Rolled up my line like a carpet. Put the whole damned army to flight.”

En efecto, el desastroso ataque de caballería que Pompeyo lanzó sobre el ala derecha de César y la participación de la reserva –si bien fueron seis cohortes y no una– para hacer frente a la caballería fue decisiva. La batalla en el centro de la línea fue dura hasta que esas cohortes de reserva cayeron sobre el flanco izquierdo de Pompeyo, lo que provocó la huida de sus legiones.⁶⁸

Tras la aplastante victoria de César, la serie presenta las decisiones que toman los derrotados a partir de ese momento. Pompeyo propone marchar a Egipto, mientras que Catón cree que deberían ir a África para seguir reclutando soldados, sosteniendo que lo más sabio es no viajar juntos. Pompeyo ha caído en desgracia. Por su parte, Cicerón y Bruto deciden rendirse y entregarse a César, quien les perdona la vida y los recibe como viejos amigos. Pompeyo, ya sin seguidores más allá de su mujer, su hijo y un reducido grupo de esclavos, trata de refugiarse en Egipto, pero según pone el pie en sus costas es

⁶⁸ Sobre el desarrollo de la batalla de Farsalia véase César (*BC*, III.82-99), Rodríguez González (2005: 523-524); Goldsworthy (2010; 261-265).

asesinado por uno de sus antiguos soldados que actuaba en nombre de los cortesanos del rey Ptolomeo XIII. César, informado del plan de Pompeyo a través de Voreno, parte hacia Egipto en su busca.

En el capítulo octavo ('Caesarion') César desembarca en Alejandría y es recibido en la corte del niño faraón Ptolomeo XIII. Encuentra Egipto a las puertas de una guerra civil, ya que la hermana de Ptolomeo, Cleopatra, se postula como candidata al trono. Una guerra civil que, como el propio César hace saber a los cortesanos del faraón, incumbe también a Roma en la medida en la que puede provocar una interrupción del suministro de grano que llega a la Urbe desde Egipto. El joven Ptolomeo y su tutor, el eunuco Potino, le muestran algo que creen que le complacerá: la cabeza cortada de Pompeyo. La respuesta de César es taxativa: "He was a consul of Rome! A consul of Rome, to die in this sordid way...quartered like some low thief...Shame!". Tras honrar debidamente el cadáver de su enemigo en un funeral, César envía a Marco Antonio de vuelta a Roma con parte de las tropas para anunciar la muerte de Pompeyo y él se queda para mediar en la inminente guerra civil. Antonio y el esclavo Posca se preguntan cómo va a poder intervenir con solo media legión y le recuerdan que la guerra civil aún no ha terminado ya que Escipión y Catón se proponen reclutar otro ejército.

Cleopatra se encuentra desaparecida en algún lugar al sur de Egipto. César encomienda a Voreno y Pullo la misión de encontrarla y llevarla hasta el palacio real. Cuando consiguen llevar a cabo su cometido, Cleopatra y César se presentan en la corte de Ptolomeo, decapitando a sus consejeros, que habían barajado la opción de atacar a los romanos. Ciertas escenas evidencian el descontento popular ante la presencia romana en Alejandría y uno de los líderes de la facción favorable a Ptolomeo acaba canalizando ese descontento para poner bajo asedio el palacio en el que están reclusos César y sus hombres.

La siguiente escena nos traslada a Roma, donde Cicerón y Bruto debaten sobre las escasas posibilidades que tiene César de salir vivo del asedio de Alejandría e incluso plantean la opción de unirse a Escipión y Catón que han reclutado un ejército en Numidia. En ese preciso momento entra Marco Antonio en escena para informarles de que César ha logrado levantar el asedio y masacrar al ejército de Ptolomeo. El capítulo concluye con dos escenas más en Egipto; una del cadáver de Ptolomeo flotando en el Nilo y la otra de César y Cleopatra presentando ante las tropas a Cesarión, el hijo que

supuestamente han tenido juntos aunque según la versión de la serie el verdadero padre es Tito Pullo. Una vez más, aunque de un modo necesariamente simplificado, el capítulo presenta de forma coherente con la realidad histórica los principales acontecimientos relacionados con el asedio de Alejandría que tuvo lugar entre finales del año 48 y comienzos del 47⁶⁹.

En el noveno capítulo de la temporada ('Útica'), finalmente la guerra civil toca a su fin⁷⁰. Comienza con una escena de Catón y Escipión tras la derrota en la batalla de Tapso. Aún se encuentran cerca del escenario en el que ha tenido lugar la batalla, junto a un elefante moribundo. Deciden retirarse a la ciudad de Utica junto con los restos de su ejército. Al poco de llegar a la ciudad Catón se suicida y Escipión manda a uno de sus soldados que lo mate tras el funeral de su amigo. La guerra ha concluido y tanto César como sus legionarios han regresado a Roma. Nuevamente, aunque la batalla de Tapso no se recrea gráficamente en pantalla, recibimos alguna noticia sobre su desarrollo a través de la historia que le cuenta Voreno a sus hijos una vez ha retornado a Roma:

"There's us with the walls of Thapsus at our backs and your father was just here. Now coming towards us on the plain with all their legions, cavalry and nine hundred war elephants. Scipio and Juba. 'Hold fast', says general Caesar, 'let the bastards come!' (...) There were ballistas on the city walls, and the front line thinks they've heard the order to advance so before the officers can stop it, the whole fucking army charges on Scipio's men double tempo. Now, the elephants see us come running and screaming and they turn tail and charge on their own lines. Boom! Chaos!"

La explicación de Voreno ofrece algunos datos veraces sobre la batalla como el hecho de que las tropas de César se lanzaron al ataque a pesar de que tenían orden de mantener la posición, el episodio de los elefantes que se volvieron contra las tropas de Escipión o la participación del rey Juba I de Numidia junto a los pompeyanos⁷¹. Sin embargo, la importancia de la escena no radica tanto en el contenido de la explicación de Voreno como en lo que transmite sobre su incapacidad, nuevamente, para adaptarse a la vida civil. Cuenta una historia que solo él rememora con entusiasmo ya que a sus hijas parece que les aburre y al más pequeño le acaba asustando. Inmediatamente Niobe

⁶⁹ La fuente principal es *De Bello Alexandrino*. Otras fuentes que mencionan el episodio son: Caes. *BCiv.* III.106-112; Livy *Per.* CXII.6; Suet. *Iul.* 35 y 64; Plut. *Caes.* 49; App. *B Civ* II 90; Flor. II.13 (IV 2, 59); Cass. Dio XLII.35-40. Para un estudio moderno véase Canfora (2000: 211-231).

⁷⁰ En el décimo capítulo se celebra el triunfo de César, secuencia que analizaremos en profundidad en el apartado 7.4.1.

⁷¹ Sobre la batalla de Tapso, que tuvo lugar en abril del año 46, la fuente principal es *De Bello Africo* (81-86). Otras fuentes que dan noticia sobre la batalla son: Livy *Per.* CXIV.2.1; Val. Max. III.2, 19; Vel. Pat. II.55.2; Plut. *Cat. Min.* 58; Plut. *Caes.* 53; App. *B Civ* II.96-97; Cass. Dio XLIII.7-8.

le comenta que lleva ya un mes licenciado y que quizá podría ayudarle con la carnicería que ella y su hermana han estado gestionando hasta ese momento. La siguiente escena nos muestra a Voreno y Pullo haciendo las veces de carniceros, y mientras el primero evidencia de forma irónica que es el trabajo perfecto para un prefecto, el segundo le responde: “Smells like old times. You remember that little siege at Avaricum?”. Seguidamente, se enzarzan en un altercado con hombres de Erasto Fulmen, líder de *collegium* del Aventino⁷². La incapacidad de ambos para reintegrarse y adaptarse al nuevo contexto de vida como civiles es subrayada de forma explícita por el mencionado líder del *collegium*: “So, back from the wars. Civilian life, eh? Must be hard to adjust. Different rules.”

Aunque Voreno, que acaba siendo nombrado por César magistrado del Aventino, consigue tomar las riendas de su vida, Pullo acaba trabajando como sicario de Erasto Fulmen y tras cometer un asesinato a plena luz del día es condenado a muerte (Cap. 11: ‘The Spoils’). La serie incide constantemente en que no se trata de un caso aislado y pone en boca de ciudadanos quejas sobre ex soldados con los que han tenido alguna clase de problema. A todo ello se añade la aparición de Mascius, veterano de la Décima legión y viejo conocido de Pullo y Voreno, que reclama tierras en Italia para los veteranos de su legión. Le pide a Voreno que traslade su petición a César, quien solo puede ofrecerles tierras en Pannonia. Voreno advierte al dictador de que si los veteranos no quedan satisfechos se dedicarán al bandidaje y César le propone que persuada a Mascius mediante un soborno individual para que acepte la oferta de Pannonia. En definitiva, la primera temporada de *Rome* plantea toda una serie de cuestiones en relación a los legionarios veteranos tras la Guerra Civil que, *mutatis mutandis*, tienen una base histórica y fueron problemas de aquel contexto que no han sido recreadas en ninguna otra producción cinematográfica o televisiva previa o posterior.

⁷² En la antigua Roma los *collegia* eran asociaciones privadas con personalidad legal y funciones muy variadas tanto cívicas como religiosas (véase Perry, 2006). Sobre la representación de los *collegia* en la serie véase Pomeroy (2015). Según ese autor, aunque no todas las funciones atribuidas a los *collegia* en la serie serían históricas, en general se proyecta una imagen de esas asociaciones que corresponde con lo que sabemos sobre la sociedad urbana de la época. No obstante, Pomeroy argumenta que la representación de los *collegia*, curiosamente cercana a la imagen popular de las bandas de gánsteres americanos e italianos, reflejaría un intento por trasladar una realidad antigua al lenguaje moderno, mediante referencias cinematográficas a películas muy famosas del género gánster (Aguado, 2016: 326-327).

La segunda temporada profundiza considerablemente en esa cuestión⁷³. Asimismo, también representa de forma considerablemente veraz el contexto de las nuevas guerras civiles surgidas tras el asesinato de Julio César, a saber la Guerra de Mutina, la guerra entre los cesaricidas y el Segundo Triunvirato y la guerra civil entre Octavio y Marco Antonio. Con todo, no es menos cierto que el elemento militar pierde cierta importancia en relación a la primera temporada, ya que las tramas de ficción mantienen a Voreno y especialmente a Pullo –que no vuelve a reengancharse– fuera del ejército romano. Por tanto, para concluir con el apartado nos limitaremos a exponer brevemente los elementos de esas tres guerras civiles en los que la serie hace mayor énfasis.

En una de las escenas finales del tercer capítulo ('These Being the Word of Marcus Tullius Cicero') se muestra al pregonero lanzando el siguiente mensaje en el Foro: "In Gaul, the renegade Mark Antony has laid siege to the city of Mutina. But salvation is at hand! The Senate sends an army lead by the generals Hirtius and Pansa. The noble patriot young Caesar Octavian joins our generals with his own legions to crush the rebels". Pullo trata de encontrar a Voreno en el Aventino para darle una información relevante respecto a su familia y se encuentra con la noticia de que marchó hace meses hacia la Galia Cisalpina reenganchado al ejército de Marco Antonio. "A civil war is coming again, it looks like", le comenta a su mujer, antes de tomar la decisión de marchar al norte a en busca de su viejo camarada.

En el cuarto capítulo ('*Testudo et Lepus*') se nos presenta nuevamente al pregonero informando sobre el inminente combate que va tener lugar en el norte. La escena siguiente muestra que Voreno ya ha llegado a Mutina, donde se encuentra con un desolado campo de batalla tras lo que parece haber sido un duro enfrentamiento ya concluido. Observando la masacre llega a pensar que su amigo ha muerto en batalla y trata de buscar su cadáver entre los numerosos soldados muertos. Momento en el que se le acerca un Octavio al que en un principio no reconoce, y que ahora se hace llamar

⁷³ Sobre este aspecto véase el trabajo de L. Brice (2015). En su opinión, "once we disregard those production choices made for the dramatic and narrative requirements of a historical television series, what emerges is a useful treatment of some issues veterans faced in ancient Rome" (Brice, 2015: 25). Añade que "*Rome*'s narrative handling of Roman veterans is both valuable and historically reasonable, and it functions as a strong, identifiable feature of the entire series, especially in the second season, as Pullo and Vorenus grapple with their status as veterans" (*ibidem*: 34).

César, adoptando el nombre de su padre adoptivo⁷⁴. La conversación que mantienen sirve para mostrar al espectador que ha sido Octavio quien ha ganado la batalla aunque como deja entrever Pullo y como él mismo admite no precisamente gracias a sus aptitudes militares: “I can’t take much credit. The legions under Hirtius and Pansa did heroic work. The rest I owe to Agrippa”. Octavio le sugiere que busque a Voreno entre las colinas Cisalpinas que es donde se han refugiado los hombres de Antonio.

A nivel histórico, la serie vuelve a mostrar un alto grado de veracidad. Ciertamente, a Marco Antonio se le asignó el gobierno de la Galia Cisalpina pero tras enemistarse con el senado el mando se le otorgó a Décimo Junio Bruto. A finales del año 44 a. C., Marco Antonio marchó con sus legiones al norte para reclamar su provincia por la fuerza de las armas y durante todo el invierno sitió la ciudad de Mutina, defendida por Bruto. A comienzos del 43, el senado envió varias legiones al mando del cónsul Hircio y del joven Octavio, a quien se le otorgó el título de legado propretor. Pansa, el otro cónsul, se quedó reclutando más tropas y no marchó al norte hasta el 19 de marzo. Antonio había construido una doble circunvalación alrededor de Mutina, para sitiar a Bruto en el interior y defenderse de Hircio y Octavio. Sin embargo, cuando supo que Pansa se uniría a ellos con tropas de refresco trató de maniobrar para derrotarle. Esa maniobra desembocó en la batalla de *Forum Gallorum* que tuvo lugar el 14 de abril del 43 en una zona pantanosa al sureste de Mutina. Tanto Hircio como Octavio acudieron en ayuda de Pansa y, finalmente, Antonio tuvo que retirarse a su campamento en Mutina. No obstante, Pansa fue herido de gravedad y murió a los pocos días. Así, el 21 de abril tuvo lugar la Batalla de Mutina, en la que Hircio logró penetrar en el campamento de Antonio pero murió en combate y, según parece, Octavio no logró mantener la ventaja así que no puede considerarse una victoria puesto que un día después Antonio pudo levantar el campamento y retirarse al norte, hacia los Alpes⁷⁵.

Volviendo a la recreación televisiva, en la tienda de Octavio se habla sobre lo oportuno de que los cónsules Hircio y Pansa hayan muerto en batalla, ya que los

⁷⁴ En ese momento la serie cambia al joven actor Max Pirkis por Simon Woods. Pullo en un principio no lo reconoce, pero no es sino un recurso para dejar claro al espectador que se trata de Octavio. Respecto a la apropiación del nombre de César, que efectivamente Octavio comenzó a usar tras la muerte del dictador, véase Fraschetti (1999: 29-31).

⁷⁵ Las fuentes sobre la Batalla de Mútina son las siguientes: Cic. *Ad Fam.* X.32; X.33; Cic. *Phil.* XIV.1-3; XIV 9-10; XIV 14; Aug. *RG* 1; Livio *Per.* CXIX.3; Vel. II.61.4; Plut. *Cic.* 45; Plut. *Ant.* 17; App. *Guerras Civiles* III.71-72; Floro II.15 (IV.4.4-5); Dión LXVI.38.5-7; LXVI.39.1. Para un estudio moderno sobre la Guerra de Mútina véase Keppie (1984: 102-104).

honoros de la victoria recaerán exclusivamente sobre el hijo adoptivo de César. Seguidamente este ofrece un discurso ante sus tropas en el que queda en evidencia cómo, una vez más, el principal nexo de unión entre los soldados y su comandante es el dinero. Les propone marchar a Roma para reclamar al Senado la recompensa por su victoria.

Por su parte, Pullo consigue encontrar a Voreno entre los supervivientes del ejército de Marco Antonio. El general se encuentra contabilizando las numerosas bajas en sus cohortes y trata de infundir valor a sus hombres a los que se ve altamente desmoralizados. Queda en evidencia el importante nivel de desertiones que ha habido cuando Voreno le pide permiso para desertar y Antonio le responde en alto que él si es un verdadero soldado, ya que no escapa durante la noche. La camaradería entre Marco Antonio y sus tropas se hace aún más evidente en una breve escena al inicio del siguiente capítulo ('Heroes of the Republic'), en la que podemos ver al general cazando y alimentándose mano a mano con sus legionarios, bajo unas duras condiciones. Unas escenas cuya inspiración parece ser el siguiente pasaje del biógrafo Plutarco:

“En la huida, Antonio sufrió todo tipo de penurias, pero especialmente el hambre que es la mayor penalidad de todas. Sin embargo, su naturaleza, asediada por los infortunios, daba lo mejor de sí misma y en la desgracia se portaba valerosamente como el que más. (...) Así Antonio ofreció un incomparable ejemplo a sus soldados, cuando acostumbrado a tanto lujo y dispendio, sin embargo era capaz de beber en aguas corruptas sin problemas y alimentarse de frutos silvestres y de raíces. También, como se cuenta, tuvieron que alimentarse de animales que no se habían probado antes y de cortezas de árboles, mientras iban cruzando los Alpes” (Plut. *Ant*, 17.4-6).

Concluida la conocida como Guerra de Mutina, la serie plantea el siguiente desarrollo de los acontecimientos hasta la batalla definitiva de Filipos. Una vez en Roma, Octavio consigue convencer a Cicerón para que le otorguen el título de cónsul e inmediatamente, usando la fuerza coercitiva de su ejército acampado a las afueras de la ciudad, obliga al Senado a aprobar una moción para declarar enemigos de la República a Bruto y Casio, que se encuentran en la provincia de Asia reuniendo un ejército. En una escena en el campamento de los cesaricidas, Bruto le dice a Casio que Octavio tiene cuatro legiones y Marco Antonio siete y que solo deben esperar a que ellos se enfrenten para recoger las migajas. Posteriormente, Cicerón le comenta a Octavio que Casio y Bruto volverán a Roma con veinte legiones –en una escena posterior Agripa comenta con acierto que probablemente ha exagerado el número– y que no tendrán piedad con quien los ha convertidos en *hostes*. Una breve secuencia muestra el avance de Bruto y Casio junto a sus legiones cerca del Helesponto. Por su parte, Antonio se reúne al norte

de los Alpes con Lépido, cuyas tropas han desertado a favor de Antonio y que por tanto se ve obligado a unirse a él. Históricamente, al contrario de lo que plantea la serie, Lépido era buen amigo de Antonio y como gobernador de la Galia Transalpina se unió a él en el contexto de las luchas intestinas de ese momento. A ellos se les une ahora Octavio, quien necesita una nueva alianza para poder hacer frente a los cesaricidas. Se trata del encuentro histórico que tuvo lugar en Bolonia el 11 de noviembre del 43 y que fue el germen de lo que se ha dado en llamar el Segundo Triunvirato, que se haría efectivo el 23 de noviembre mediante la Ley Ticia.

El sexto episodio lleva como título el nombre de la mencionada batalla decisiva con la que concluye tanto la guerra civil como el propio capítulo de la serie: “Philippi”. Comienza con una escena en la que se observa nuevamente a Bruto y Casio avanzando con su ejército, en este caso en el norte de Grecia. Bruto dice sobre los soldados: “They’re quite an amiable lot, really, when you get to know them.”, a lo que Casio responde mientras revisa la cuentas del intendente: “Ravening potbellied whorescum. Let’s hope they fight as well as eat”. Se trata de una referencia más de la serie a los tan habituales problemas de avituallamiento que surgen al concentrarse ejércitos de varias legiones.

En la Galia Cisalpina, Octavio, Marco Antonio y Lépido, ahora aliados, planean cómo enfrentarse a los cesaricidas. Marco Antonio propone atraparlos por sorpresa ya que creen que solo se enfrentarán a las cuatro legiones de Octavio y este añade que deben eliminar a los amigos que les queden en Roma para que no puedan avisarles sobre sus planes. Ese plan represivo son las proscripciones que, en buena medida, tienen un doble objetivo político y financiero, pues los personajes que se plantean matar son personalidades acaudaladas cuyo dinero pasará a las arcas del triunvirato.

Aunque ni Voreno ni Pullo se unen a esta campaña, ya que se encuentran dirigiendo el *collegium* del Aventino, se muestra en varias ocasiones cómo Pullo añora la vida en las legiones. Cuando Voreno está tratando de convencer a los miembros de los *collegia* para que tratan de cambiar y volver a los viejos ideales que les caracterizaba, afirma que “Peace is no friend to men like us, men that thrive on blood and anarchy”. Pullo, que estaba apartado en una mesa en la que ha dibujado el numeral “XIII”, en recuerdo de su antigua legión, le mira sintiéndose identificado. En otra escena posterior Pullo le dice a Voreno, “you know how it goes with me in peacetime.

Violence is the only trade I know”. Una última secuencia en este sentido es en la que Pullo se encuentra limpiando su viejo casco de legionario y cuando le preguntan que para qué lo hace, responde que para nada más que recordar los viejos tiempos, aunque reconoce que se le ha pasado por la cabeza reengancharse ahora que las tropas marchan hacia Macedonia.

En su campamento Bruto y Casio son informados de que Octavio marcha junto a las legiones de Marco Antonio, sumando diecinueve legiones, lo que pone a las catorce de los cesaricidas en inferioridad numérica⁷⁶. Aun así, Bruto decide dejar de huir y enfrentarse y con ello la serie pasa a mostrar la única secuencia en ambas temporadas de una batalla campal a gran escala, con más de diez minutos de metraje: la batalla de Filipos⁷⁷. En pantalla la batalla tiene lugar en una llanura semidesértica del norte de Grecia. Casio muere en batalla cuando logran superar el flanco derecho de los triunviros y al ver que su amigo ha muerto y que el centro de su ejército también ha caído, Bruto decide lanzarse solo y sin armadura ante el ejército enemigo que lo rodea y acuchilla con sus *gladius* en una escena que establece un paralelismo con la del asesinato de César en el senado. Históricamente, la batalla tuvo lugar en la provincia romana de Macedonia –el lugar es actualmente Xanthi, en el norte de Grecia– en octubre del año 42⁷⁸. La serie comprime en una única batalla campal, librada en una llanura semidesértica, lo que realmente fueron dos batallas que se libraron con varios días de diferencia. La primera tuvo lugar el 9 de octubre y su resultado se puede catalogar de empate táctico. Los triunviros habían acampado a ambos lados de la conocida como *via Egnatia* en una posición elevada –un elemento que en la serie se menciona– y defendida al sur por unas marismas. Las fuerzas de Antonio se abrieron paso por la zona de

⁷⁶ Los historiadores modernos no se ponen de acuerdo sobre el número de legiones con que contó cada bando. Por ejemplo Keppie (1984: 104-105) habla de veintidós legiones en el ejército de los triunviros y de unas diecisiete en el ejército de los cesaricidas. Por su parte, Rodríguez González (2005: 525) afirma que ambos ejércitos contaban con diecinueve legiones, si bien algunas de los cesaricidas estarían incompletas. A ello habría que sumar un número considerable, aunque indeterminado, de tropas auxiliares en ambos ejércitos. Con todo, la serie, otorgando una superioridad clara a los triunviros, pretende transmitir la idea de que el ejército conjunto de Octavio y Antonio era superior al que habían podido reclutar los cesaricidas que no contaban con tener que enfrentarse a ambos adversarios unidos.

⁷⁷ Sobre la estética de la batalla volveremos en el apartado 6.4.

⁷⁸ Las fuentes clásicas sobre la primera batalla de Filipos –9 de octubre– son: Livio *Per.* CXXIV 1-2; Obs. 70; Val. Max. I 7, 1; I 8, 8; VI 8, 4; IX 9, 2; Vel. II 70, 1-3; Plin. *Hist. Nat.* VII 45, 148; F.J. *Bell. Iud.* I 10 (I 242); F.J. *Ant.* XIV 301; Plut. *Bruto* 37-43, 45; Plut. *Antonio* 22; Suet. *Augusto* 9, 13; App. *Guerras Civiles* IV 88-113, 117; Floro II 17 (IV 7, 5-17); Dión XLVII 42-46. Las de la segunda –23 de octubre–: Livio *Per.* CXXIV 1-2; Obs. 70; Val. Max. I 4, 7; I 5, 7; V 1, 11; Vel. II 70, 4-5; Plin. *Hist. Nat.* VII 45, 148; F.J. *Ant.* XIV 311-313; Plut. *Bruto* 44-53; Plut. *Antonio* 22; Suet. *Augusto* 9, 13; App. *Guerras Civiles* IV 120-132, 135; Floro II 17 (IV 7, 5-17); Dión XLVII 48, 4-5; 49, 1-2

marismas para atacar el campamento de Casio mientras que Bruto atacó a las fuerzas de Octavio y las puso en fuga, llegando incluso a saquear su campamento. Casio fue superado por Antonio que logró penetrar en su campamento y al desconocer el éxito de su aliado y darlo todo por perdido ordenó a uno de sus soldados que le quitara la vida. Cada bando regresó a su posición con el botín obtenido en el saqueo del campamento enemigo y no volvió a haber enfrentamiento hasta el 23 de octubre. Aquella jornada se produjo un choque frontal que no duró demasiado ya que el flanco izquierdo de Bruto cedió ante el ejército de los triunviros y sus tropas comenzaron a huir hacia su campamento cuyas entradas ya habían sido tomadas por las tropas de Antonio. Aunque Bruto logró retirarse del campo de batalla con cuatro legiones incompletas, al día siguiente ordenó a un liberto que le quitara la vida.

Concluida esa guerra civil, la serie muestra en el séptimo episodio ('Death Mask') cómo los triunviros se dividen el gobierno de las provincias romanas, quedando la capital y las provincias occidentales en manos de Octavio, las provincias orientales en las de Marco Antonio y la provincia de África en las de Lépido. Ciertamente, la serie omite en este punto mención alguna a la Guerra de Perusia (41-40 a. C) que enfrentó al hermano y a la mujer de Marco Antonio con Octavio (Keppie 1984: 107-108). En la serie se plantea únicamente una disputa entre los triunviros en relación a un soborno del rey Herodes no repartido equitativamente y que, al igual que la guerra mencionada, terminará en el restablecimiento de la paz a través del matrimonio entre Marco Antonio y Octavia, la hermana de Octavio.

Marco Antonio marcha a Alejandría al final del octavo capítulo ('A Necessary Fiction') obligado por Octavio ante el chantaje de hacer pública su relación con su madre Atia, que continúa tras la boda con su hermana Octavia. Lucio Voreno, cuya situación familiar ha vuelto a estar en un punto crítico, decide reengancharse al ejército de Antonio y marcha con él a Egipto. A lo largo de ese capítulo prima la trama de ficción de la serie sobre los acontecimientos históricos.

El capítulo noveno ('*Deus Impeditio Esuritori Nullus*') comienza varios años después, en un momento ya avanzado en la relación de amor entre Antonio y Cleopatra⁷⁹. Ambos planean provocar una guerra civil contra Octavio bloqueando el

⁷⁹ En la serie no se especifica la cronología pero debido a que en ese mismo capítulo da comienzo la nueva guerra civil debemos situarnos en el año 32 a. C.

envío de grano y haciendo que sea el heredero de César quien declare el inicio de las hostilidades. Octavio decide enviar a su hermana y a su madre a Egipto buscando que Antonio rechace a su mujer –y a su examante– públicamente. El liberto Posca, que estaba a las órdenes de Antonio pero que pretende huir de la deriva egipcia en la que se ha sumergido el general, retorna a Roma y le entrega a Octavio el testamento original de Antonio. Este documento contiene una información que puede poner al pueblo de Roma a favor del heredero de César cuando estalle la nueva guerra civil. Ante el Senado, Octavio ofrece el siguiente discurso con el que justifica la necesidad de la guerra:

“I know how unhappy you are and I cannot blame you. For who would weep when he hears that the great Mark Antony pays homage to foreign gods? That he has abandoned his wife, his child and his country? I am asked if he is gone mad, if he is bewitched. I have no explanation. We may weep for him, but then we must do our duty, for he is no longer a Roman, but an Egyptian. And what is left for us to do but fight him? Fight him and destroy him!”.

Al inicio del décimo y último capítulo de la temporada (*‘De Patre Vostro’*) Marco Antonio ya ha sido derrotado en la batalla de Accio y lo vemos en la retirada en una pequeña embarcación junto con Voreno y algunos otros hombres⁸⁰. La siguiente escena nos traslada a Roma donde el pregonero informa de que la flota del *imperator* Octavio César comandada por Marco Vipsanio Agripa ha logrado una victoria decisiva sobre la reina Cleopatra y su esclavo Marco Antonio. Añade que Octavio avanza hacia Alejandría donde se han refugiado “la bruja y su criatura”. M. Cyrino (2018: 244-247) ha analizado la recepción audiovisual de la batalla de Accio y en particular sobre este caso cree que mientras el discurso del pregonero no hace sino transmitir la propaganda augústea que ha seguido también la historiografía tradicional, la serie va más allá y plantea una visión alternativa. Concretamente la reinterpretación realizada por John M. Carter en su libro *The Battle of Actium* (1970), según la cual la actuación final de Cleopatra y Antonio habría de entenderse como una sagaz y estratégica retirada naval. Esa nueva perspectiva compartida por la historiografía reciente tendría su reflejo en la serie en la escena inmediatamente posterior a la propaganda del pregonero, en la que Livia y Octavia, mujer y hermana de Octavio, discuten sobre lo ocurrido:

– Livia: “Apparently, Cleopatra took fright and fled as soon as the battle started. And that cowardly villain Antony jumped in a boat and chased after her. Left his men to die for the sake of lust.”

⁸⁰ La batalla de Accio tuvo lugar el 2 de septiembre del 31 a. C. en la entrada del actual golfo de Ambracia –Grecia–. Las fuentes antiguas sobre la batalla son: Liv, *Per.* CXXXIII.1; Vel, II.84.1-2; II.85.1-6; Plin, *Hist. Nat.* VII.148; F.J. *Bell. Iud.* I.15 (I.386); F.J. *Ant.* XV.161; F.J. *Ap.* II 5, 59; Plut. *Antonio* 63-68, 71; Suet. *Augusto* 9, 17, 18; Floro II 21 (IV 11, 4-8); Dión L 14, 3-4; L 15-35; LI 1, 1, 4. Para un relato moderno y actualizado véase Lange (2011).

II. DESARROLLO

- Octavia: “Antony’s no coward. As soon as they knew they’d lost the battle, they fled to save the gold that they’d stowed on Cleopatra’s ship. They plan to fight on, no doubt. They cannot do that without money. Wasn’t cowardice.”
- Livia: “That’s not what my husband says.”
- Octavia: “Your husband’s a liar.”

Ciertamente, la batalla no es recreada visualmente y solo se presenta a través de los relatos de los citados personajes y por tanto deja el debate entre verdad y propaganda abierto a la interpretación de la audiencia (Cyrino, 2018: 246).

El capítulo continúa con el sitio del palacio de Alejandría en el que se recluyen Marco Antonio y Cleopatra antes de suicidarse. Octavio trata de convencer a la reina para que le acompañe a Roma, aunque ella es consciente de que su intención es exhibirla en el triunfo públicamente como trofeo de guerra y por tanto decide quitarse la vida⁸¹. La secuencia final del triunfo de Octavio César, que ya se hace llamar primer ciudadano, concluye la guerra civil así como la propia serie⁸².

4.4. EL EJÉRCITO ROMANO EN JUDEA EN ÉPOCA DE JESÚS

“At the time of Jesus, the Roman army was at the height of its power and prestige. (...) The overwhelming military power of Rome was the most important political reality in Judea at the time of Christ” (Hamblin, 1997: 337).

“No one doubts that it was a profoundly negative force in the lives of ancient Palestinians, but what does one make of the seemingly positive interactions between military men and early Christians? What did the centurion at the cross mean when he said Jesus was “(a) God’s son”? Did soldiers abandon their ill treatment of Jewish civilians as John the Baptist demanded (Luke 3:14), or continue in their ways as usual? What does one make of the demon named “Legion” in Mark 5:1–20—is it a veiled criticism of Roman imperialism? How might one characterize the significance of the military in the New Testament more broadly?” (Ziechmann, 2018: xvii).

Ese tipo de cuestiones se ha planteado C. Ziechmann en la introducción de su reciente libro *The Roman Army and the New Testament*, en el que trata de explorar el impacto social de esa institución militar en la región de Judea con anterioridad a la

⁸¹ Sobre el desarrollo de la fase final de la guerra, tras la batalla de Accio, véase Carter (1970: 228-236).

⁸² Sobre esa secuencia del triunfo volveremos en el capítulo 7.4.2.

Primera Guerra Judeo-romana. El autor comienza su introducción describiendo una escena de la película *The Greatest Story Ever Told* (1965), concretamente en la que aparece John Wayne interpretando al centurión romano junto a Jesús en la cruz. Probablemente sea una de las secuencias más icónicas sobre la crucifixión, representada igualmente en otras películas universalmente conocidas como las dos versiones de *King of Kings* (1927; 1961), *The Robe* (1953) y especialmente las distintas adaptaciones de *Ben-Hur* (1907; 1925; 1959). No cabe duda de que en todas ellas el ejército romano es un elemento indispensable en la puesta en escena, pero es evidente que su representación en pantalla, especialmente en esas producciones bíblicas, está ligada a la de una fuerza altamente opresora y extremadamente cruel, prácticamente sin matices.

Ciertamente, como nos recuerda Ziechmann, desde el ámbito académico tampoco se ha llegado a abordar una historia social del ejército romano en Judea durante la época del Nuevo Testamento. Sobre las actividades del ejército en aquella región, el mismo autor afirma que las acciones bélicas tan solo ocuparon una pequeña parte de la vida militar, mientras que la mayor parte se dedicaba a tareas policiales, de construcción de infraestructuras o de mediación en las disputas locales (Ziechmann, 2018: xviii-xix). Una opinión que también comparte Dąbrowa (2015: 65-66), para quien las operaciones policiales y de mantenimiento del orden serían las principales actividades del ejército en la región y especialmente en la ciudad de Jerusalén. Con todo, junto a esas tareas, los soldados romanos debieron verse inmersos en combates de diversa índole al enfrentarse a ladrones y bandidos así como a grupos religiosos que se opusieron a la administración romana.

Probablemente siguiendo más la estela de la serie *Rome* y no tanto los nuevos postulados historiográficos, dos películas del siglo XXI ambientadas en la época de Jesús han recreado la participación del ejército romano en Judea bajo un prisma que, hasta cierto punto, se aleja de esa imagen propia de sus predecesoras en el siglo XX. Esas dos producciones cinematográficas, ambas estrenadas el mismo año 2016⁸³, son *Risen* y *Ben-Hur*. Antes de pasar a analizarlas de manera individual, debemos profundizar un poco más, aunque de forma necesariamente sucinta, en el contexto

⁸³ Cabe señalar que esos estrenos se producen en un contexto de repunte de producciones de ambientación bíblica. Dejando de lado *The Passion of the Christ* (2004) que es poco probable que influyera debido a que se estrenó a principios de siglo, cabría citar las siguientes series y películas de temática bíblica estrenadas en los años previos: *The Bible* (History Channel, 2013), *Noah* (Aronofsky, 2014), *Exodus: Gods and Kings* (Scott, 2014), *Son of God* (Spencer, 2014) y *A.D. The Bible Continues* (NBC, 2015).

político-militar de Judea en la época de Jesús, momento histórico en el que se ambientan ambas producciones.

Augusto creó la provincia de Judea en el año 6 d. C., tras dos años de inestabilidad en una región que estaba dividida en tres reinos clientelares después de la muerte del rey Herodes el Grande en el 4 d. C. En la nueva redistribución provincial llevada a cabo por el *princeps*, Judea estaba incluida entre aquellas que no requerían el estacionamiento de una fuerza militar del tamaño de varias o al menos una legión, por lo que el gobernador no sería un miembro de la clase senatorial. Se trataba de una provincia pequeña en cuanto a tamaño y recaudación de impuestos y se dejó a cargo de un prefecto perteneciente a la clase equestre y nombrado por el emperador, quien sería el responsable directo⁸⁴. Si bien no había una legión estacionada en Judea, el prefecto tenía bajo su mando toda una serie considerable de tropas. No obstante, debido a la escasez de las fuentes es realmente difícil saber con exactitud qué unidades estuvieron allí acantonadas, aunque los expertos hablan de cinco cohortes auxiliares⁸⁵. Sabemos que algunas estaban estacionadas en Cesarea –capital de la administración romana en la región– y que por lo menos una de esas cohortes formaría la guarnición de Jerusalén, concretamente acantonada en la Fortaleza Antonia. También cabe la posibilidad de que algunas unidades o sus *vexillationes* estuvieran estacionadas en otros lugares relevantes de Judea.

Judea se ganó la reputación de provincia difícil de gobernar desde un primer momento ya que los disturbios y revueltas producidas por grupos locales eran constantes⁸⁶. La capital de la provincia estaba en Cesarea, pero el prefecto debía pasar un tiempo considerable en la ciudad de Jerusalén atendiendo asuntos burocráticos. Uno de los problemas más relevantes a los que debía hacer frente el prefecto fueron las constantes fricciones entre los diversos grupos religiosos de Judea. Por norma general, los romanos eran tolerantes con las diversas culturas y religiones y el judaísmo era un culto antiguo y respetado. Siempre que los judíos pagaran los impuestos y rindieran

⁸⁴ Smith (2010: 94-95). Sin embargo, Dąbrowa (2015: 61) afirma que Judea no tendría el estatus de provincia ya que estaría dentro de los límites administrativos de la provincia de Siria y por tanto el superior directo del prefecto sería el gobernador de Siria, miembro de la clase senatorial.

⁸⁵ Entre otras se ha podido identificar las unidades auxiliares *Cohors I Sebastenorum*, *Ala Sebastenorum*, *Cohors Italica* y *Cohors Augusta*. Sobre ello véase Ziechmann (2018b: 95-98) y Dąbrowa (2015: 62-63).

⁸⁶ En este sentido Dąbrowa sostiene que, analizando el relato de Flavio Josefo, la fuente principal para conocer la situación en Judea en el siglo I, “we can state that the soldiers of the units stationed in Judea by no means lived an indolent garrison life” (Dąbrowa, 2015: 63).

lealtad a Roma podían gozar de una amplia autonomía cultural y religiosa (Cyrino, 2005a: 43-44).

Durante las primeras décadas desde la creación de la provincia se mantuvo una tregua inestable entre la población local y la ocupación romana⁸⁷. Mientras la élite judía, guiada por el sumo sacerdote, estaba resignada y en buena medida colaboraba con la administración romana, otros grupos de judíos eran contrarios a la ocupación militar, la excesiva carga de impuestos y a la presencia de símbolos y estatuas paganas. En este sentido, fue tomando fuerza el mensaje religioso que anticipaba la llegada del Mesías que vendría a restaurar la nación espiritual de Israel. Un mensaje que las autoridades romanas comenzaron a percibir como peligroso en la medida en que esa figura del Mesías podía entenderse como la de un libertador del pueblo judío (Cyrino, 2005a: 66-68).

Poncio Pilatos sirvió como prefecto de Judea entre los años 26 y 36 d. C., durante el final del reinado del emperador Tiberio, y su mandato estuvo marcado por una inusual agitación. Según el testimonio de Flavio Josefo, durante su mandato tomó dos decisiones que provocaron una fuerte reacción entre los habitantes de Jerusalén, quienes fueron duramente reprimidos por la guarnición romana al mostrar su descontento públicamente. Por un lado introdujo en la ciudad estandartes militares con efigies del emperador, cuando las leyes judías prohibían la presencia de estatuas en Jerusalén. En otra ocasión sufragó la construcción de un acueducto con los fondos del Tesoro Sagrado que los judíos llamaban Corbán (Joseph. *BJ*, 2.169-177; *AJ*, 18, 55-62). Como magistrado supremo de la provincia de Judea fue responsable de la ejecución de cientos de judíos, incluida la crucifixión de Jesús de Nazaret. Aunque no hay evidencias de que sus superiores le ordenaran la persecución de los seguidores de Jesús tras su crucifixión, las fuentes indican que a menudo Pilatos empleó la fuerza militar para reprimir revueltas mesiánicas e insurgencias políticas durante los últimos años de su mandato (Cyrino, 2005a: 43-44; Smith, 2010: 98-100; Dąbrowa, 2015: 63; 65-66).

Después de esta sucinta explicación del contexto histórico, pasamos a analizar las producciones cinematográficas comentadas. Dirigida por Kevin Reynolds, la película *Risen* plantea una nueva visión de la historia de la Resurrección en el Nuevo

⁸⁷ Sobre el contexto político de la relación entre la administración romana bajo los prefectos –6-41 d.C.– y las autoridades judías véase Smith (2010: 94-100).

Testamento, adaptada para un público contemporáneo. El objetivo era narrar la historia desde el punto de vista escéptico de una persona no creyente, en este caso el tribuno romano Clavio encargado de investigar el misterio de la Resurrección como si de un detective se tratara⁸⁸. Es evidente que se trata de una película con un marcado mensaje religioso, pero tiene la pretensión de estar dirigida a un público más amplio y no necesariamente creyente. Tanto en lo relativo a la interpretación de los personajes, como a los escenarios y, en buena medida, a lo referente al contexto histórico, la película persigue una ambientación realista. Los escenarios elegidos para ambientar la película fueron Malta y varias zonas de la provincia de Almería –el Desierto de Tabernas, La Alcazaba y la Playa de los Genoveses– y el empleo de imágenes digitales se redujo al mínimo para tratar de transmitir ese enfoque realista (Redacción AV451, 2016).

Con todo, la idea de situar como protagonista a un romano no creyente con cuyo escepticismo –tan solo inicial– pueda identificarse cierto sector del público contemporáneo no es completamente innovadora. Paul Aiello, creador de la historia y guionista, señalaba como la inspiración inicial de Clavio fue el centurión encargado de la Crucifixión que, según la interpretación de la Biblia quedó profundamente marcado por ese suceso. Otras reseñas de la película han puesto de manifiesto que la historia de la conversión de un romano es relativamente familiar y que tendría ecos del apóstol Pablo (Kang, 2016). Bajo nuestro punto de vista, el tribuno Gayo Marcelo de la película *The Robe* (1953) constituye un referente, a nivel cinematográfico, del personaje de Clavio.

El film comienza con un enfrentamiento encarnizado entre un reducido grupo de legionarios y otro reducido grupo de zelotes que se encuentran defendiendo el alto de una colina en una zona desértica. Mientras las tropas romanas ascienden por la ladera

⁸⁸ Véase las declaraciones del director y del guionista Paul Aiello en ‘The Mystery of the Resurrection: making *Risen*’ (E. DVD). También en varias entrevistas al mismo guionista (<https://www.youtube.com/watch?v=eoLGZ5pxjhA>) y al actor principal Joseph Fiennes (<https://www.youtube.com/watch?v=7GmtvQSBH8w>; <https://www.youtube.com/watch?v=FQN3TH3GjaE>). Por su parte, Hoffman (2016: sp) comienza su crítica titulada ‘biblical CSI’ del siguiente modo: “A detective is summoned to his chief’s office, where he’s read the riot act. Get some results and get them fast – the head of the entire department will be here in a matter of days! Lean on your informants if you have to, just solve this case and solve it *now*! It’s a scene from a thousand different cop movies, only this time the detective is a Roman tribune, his angry boss is Pontius Pilate, the ticking clock is a visit from Emperor Tiberius and the missing person is Jesus of Nazareth, the risen Christ”.

protegiéndose de los proyectiles que lanzan los enemigos, se escucha la voz en off de Clavio situando el contexto, por lo que hace las veces de prólogo cinematográfico:

“For thirty years, the Roman Empire of Tiberius Caesar has ruled the wasteland of Judaea and its people. As tribune to prefect Pontius Pilate, my task is to keep order in a city that is steeped in unrest. The Jews pray to their single God, Yahweh, for the arrival of the mystical Messiah as their religious leaders, the Sanhedrin, try to keep an uneasy peace. But each day creates more zealots to challenge the rule of Rome and bring freedom. Instead we bring them death”.

Podemos evidenciar en esa introducción muchos de los elementos históricos comentados previamente, a saber el dominio de Roma sobre Judea desde hace unos treinta años⁸⁹, la prefectura de Poncio Pilatos, la labores de mantenimiento de la paz, la colaboración de los sacerdotes judíos⁹⁰, el peligro del mesianismo y el fanatismo religioso e, incluso, el movimiento zelote⁹¹.

Tras un despliegue de superioridad táctica y cumplir su cometido de acabar con los zelotes, aunque no sin cierto número de bajas, los romanos regresan al fuerte, cargando con sus compañeros de armas muertos o heridos. Portan el estandarte de la *Legio X Fretensis* aunque realmente esa legión no llegó a Jerusalén hasta el 66 d. C., cuando estalló la Gran Revuelta Judía (Ziechmann, 2018b: 98-99). No obstante, tanto en esta película como en la última versión de *Ben-Hur*, que comentaremos a continuación, se liga a las tropas romanas estacionadas en Jerusalén con esa legión, ya que, por un lado, no es habitual en el cine recrear unidades auxiliares y, por otro, en esos momentos era precisamente la *Legio X Fretensis* la legión más cercana, acantonada en la provincia de Siria⁹². Por lo que respecta al fuerte romano, se trata de una estructura construida ad hoc frente a las murallas de la Alcazaba de Almería, que simulan ser las murallas de

⁸⁹ Comentábamos que la provincia se creó en el año 6 y la película estaría ambientada en el año 33.

⁹⁰ En la película se habla del Sanedrín, que sería el consejo de Jerusalén dirigido por el Sumo sacerdote de Israel, con potestad policial y judicial (Smith, 2010: 96).

⁹¹ Sobre los zelotes volveremos más adelante ya que toman mayor protagonismo en la nueva adaptación de *Ben-Hur*. En todo caso, debemos apuntar aquí que frente a una visión tradicional que ha catalogado a los zelotes como un movimiento religioso de resistencia nacional judía, autores como R. Horsley han matizado la postura, señalando que los zelotes “were not a religious ‘sect’ or ‘philosophy’ which advocated violent resistance to Roman rule”, aunque su dimensión religiosa y política sea innegable (1986: 190-192). Dicho autor proponía la siguiente definición: “In origin, the Zealots were largely former villagers from northwest Judaea. When the Roman reconquest of the country made their traditional way of life impossible, they formed brigand groups in the countryside. Then as the Romans advanced, they fled to Jerusalem and formed their coalition and called themselves ‘Zealots’ (*ibidem*). Con todo, la relación entre fanatismo religioso y resistencia armada al invasor tiene unas connotaciones contemporáneas en las que profundizaremos en el quinto capítulo.

⁹² Como decíamos, será esta legión la que se enfrente a los judíos cuando treinta años después estalle la Primera Guerra Judeo-romana.

Jerusalén. Según el diseñador de producción, Stefano Maria Ortolani, el plano del fuerte está basado en el de un fuerte romano hallado en Oriente Próximo (E. DVD: ‘Creating A.D. Jerusalem’). En efecto, la reconstrucción llevada a cabo para el film atiende de una manera muy fidedigna a los restos conservados de la pequeña fortificación romana de Qasr Bshir, ubicada en la actual Jordania y cuya estructura aún es visible en gran medida⁹³. Como evidencian los creadores con ese esfuerzo de creación escenográfica atiende a la comentada pretensión de crear una película que transmita realismo sin recurrir al CGI.

Según Clavio entra en el fuerte, incluso antes de que tenga tiempo para limpiarse la sangre, es reclamado urgentemente por Pilatos, quien le trasmite su nuevo cometido en los siguientes términos:

“Passover. Every hothead and holy fool in Judaea was here, stirring the pot. Some ascetic won a following by making waves, so the Sanhedrin decided to put him down. They sent a lathered mob here, screaming for his blood because he claims to be their Messiah. I had to crucify him.”

Ante la mirada de desaprobación de Clavio, Pilatos añade: “I had a situation, Tribune, something you don’t seem to understand. Soon, the Emperor arrives here, and he expects to find order. Order!”. Tal y como vemos, el film hace constantes alusiones a la dificultad que tiene el tribuno para mantener la paz. Después de transmitirle las órdenes le presenta al que será su ayudante, Lucio⁹⁴. Ambos se dirigen al escenario de la crucifixión de Jesús donde Clavio certifica que el Mesías está realmente muerto. Un elemento relevante de esa secuencia es la actitud de los legionarios encargados de la tarea de crucifixión, que no son representados como figuras crueles o ajenas al sufrimiento que están ejerciendo. Tal y como comentó el guionista, los romanos hacen su trabajo, como una labor diaria a la que están obligados pero con la que no disfrutan; bajan el cuerpo y lo echan al foso de cadáveres, es un trabajo horrible, y solo quieren terminar cuanto antes (E. DVD: ‘The Mystery of the Resurrection: making *Risen*’). En

⁹³ Se trata en todo caso de una fortificación, descrita como *quadriburgium*, de época tardía, construida alrededor del año 300. Comparando la ilustración que aparece en el libro de Campbell (2009: 58-59) con un plano general de la fortificación de la película se evidencia el minucioso trabajo de reconstrucción y documentación –a pesar del evidente desfase cronológico– llevado a cabo por el diseñador de producción. Véase AF n° X.

⁹⁴ En un principio no se menciona qué cargo militar ostenta Lucio pero en un momento avanzado de la película, Clavio se dirige a él usando el término latino *beneficiarii*. Aunque se trata de una palabra en plural y el término correcto en singular sería el de *beneficiarius*, la definición que aporta Bishop sobre el cargo es congruente con la figura de Lucio en la película: “a detached legionary soldier performing a special task, usually assigned to a senior officer” (2014: 13). El empleo de vocablos latinos, aunque sea de forma incorrecta, podemos entenderlo como otro recurso más de los guionistas para transmitir al público sensación de veracidad histórica.

este sentido, como señalaba un crítico, “the Roman soldiers, in a modern twist, are not all heartless monsters” (Hoffman, 2016a: sp).

Una escena posterior incide una vez más en esa humanización de los soldados romanos, mostrando los rituales fúnebres en honor a los caídos en el enfrentamiento inicial que se realizan en el exterior del fuerte, donde se les incinera de manera colectiva en una serie de piras. Se subraya con ello la importancia de enterrar con las debidas honras fúnebres a un compañero de armas⁹⁵. La escena trata también de transmitir el *esprit de corps*, el orgullo de pertenencia a la unidad de combate, cuando Clavio levanta la antorcha frente a una de las piras al grito de “Legion Tenth!” y los demás legionarios responden al unísono “Fretensis!”.⁹⁶

Posteriormente Pilatos informa a Clavio de la desaparición del cadáver de Jesús –cuyo sepulcro había sido sellado por las autoridades romanas y vigilado por dos legionarios– y le ordena encontrarlo para evitar que el mensaje mesiánico se traduzca en más desórdenes públicos. Es en este punto cuando la película toma el mencionado cariz detectivesco. Tras constatar que efectivamente el cadáver no se encuentra en el sepulcro, Clavio lleva a cabo una serie de interrogatorios para esclarecer dónde puede estar el cadáver. Una pista de un informante le lleva hasta el nombre de María Magdalena, una mujer que afirma haber visto a Jesús resucitado. Como es bien sabido, la tradición bíblica atribuye a esa mujer la condición de prostituta y para ilustrar ese hecho el film vuelve a poner el foco en la vida diaria de los legionarios, incluso fuera de servicio, en la escena en la que Clavio entra en los barracones de los soldados para preguntar quién la conoce y la mayoría levantan la mano.

Mientras continúa con los interrogatorios trata de encontrar el cadáver por otras vías rastreando los cementerios judíos, lo que también provoca las quejas de los

⁹⁵ Sobre los rituales fúnebres del ejército romano en campaña véase Subirats (2013: 159-169), quien sostiene que “la *pietas* romana exigía que los supervivientes de una batalla enterraran con los honores fúnebres apropiados a sus compañeros muertos en combate”; lo que se traducía, por norma general, en una *crematio* en masa durante el ocaso (*ibidem*: 159-160).

⁹⁶ Un rasgo muy característico de la serie *Rome*, como ya se ha comentado, en la que hay numerosas alusiones al *esprit de corps* de los legionarios de la Decimotercera. Con todo, sabemos que a nivel histórico la centuria era la subdivisión de la legión con la que más se identificaban los soldados, tal y como evidencian las inscripciones (Goldsworthy, 1996: 257). Ya que en la película lo que se recrea es una pequeña guarnición, podría haberse recreado ese sentimiento de pertenencia a una unidad más pequeña. Sin embargo, como hemos visto en el caso de *Rome* y veremos en *Centurion* y *The Eagle*, las producciones recientes indican únicamente en el *esprit de corps* de los miembros para con su legión, probablemente porque es un elemento que el espectador, al que se le muestran en primer plano diversos estandartes de cada una de esas legiones, puede identificar con facilidad.

lugareños. Pasados varios días, Clavio le entrega a Pilatos un cadáver en avanzado estado de descomposición pero que tiene las marcas de la crucifixión. El rostro es irreconocible pero como le dice Clavio, en ese punto cualquier cadáver podría ser el de Jesús. En todo caso, le informa de que seguirá buscando a los discípulos, que son el verdadero problema, momento en el que Pilatos le informa de que le necesita en Hebron, donde se han producido otro tipo de disturbios. Clavio le pide unos días más para tratar de cerrar el caso. Trata de buscar la verdad de lo ocurrido interrogando a uno de los legionarios que estuvo cuidando el sepulcro la noche de la desaparición y que hasta ese momento había estado protegido en el templo por los sacerdotes judíos, ya que tenía miedo de enfrentarse al castigo que supone quedarse dormido en acto de servicio: la pena capital (Goldsworthy, 2003: 101). El soldado, visiblemente traumatizado, se dirige a Clavio en estos términos: “Tribune, I have seen much in the service of the Emperor. Cannibals and the Blue Celts in Gaul and I’ve seen a man taken by a serpent at sea. But never I witnessed a moment so, uh...”, confiesa entre sollozos.

Lucio informa a Clavio de que ya conocen el lugar en el que se ocultan los discípulos. El informante guía a Clavio y los soldados, que ocultan su uniforme bajo unas capas para no llamar la atención de los ciudadanos de Jerusalén mientras se acercan al lugar. Sin embargo, una mujer los reconoce mientras pasan por el mercado y da la señal, por lo que se ven obligados a quitarse las capas y registrar el lugar puerta a puerta.

A partir de este punto, cuando Clavio descubre que realmente Jesús sí ha resucitado, la película entra en una fase con una estética más cercana a las películas clásicas sobre esta temática y el ejército romano pierde centralidad. Con todo, tal y como se ha comentado, a lo largo de esa primera hora de metraje la película ilustra en un tono considerablemente realista, y en ciertos puntos veraz históricamente hablando, las distintas tareas que las guarniciones romanas de Judea pudieron llevar a cabo durante la primera mitad del siglo I.

Tan solo seis meses después del estreno de *Risen*, dio el salto a la gran pantalla la última adaptación del clásico *Ben-Hur*, en esta ocasión dirigida por Timur Bekmambetov y coproducida por la Metro-Goldwyn-Mayer junto a Paramount

Pictures⁹⁷. Cabe citar a Roma Downey y Mark Burnett como productores ejecutivos, quienes habían trabajado previamente en la producción de series ambientadas en la misma época como *The Bible* (2013) y su secuela *A.D. The Bible Continues* (2015). El guion corre a cargo de Keith Clarke and John Ridley, y se trata una adaptación bastante libre de la novela de Wallace⁹⁸. Entre la localizaciones de la película se encuentran Palm Springs en California, los estudios de Cinecittà de Roma y el centro histórico de la ciudad de Matera –conocido como *Sassi di Matera* y localizado al sur de Italia– que sirvió para recrear las calles de Jerusalén⁹⁹. El director ha afirmado que buscaban una película realista: “There are no slow-mo action shots, it’s all real-time. It’s not a graphic novel, it’s a drama with a lot of action” (cit en. Miller, 2016: sp). Se aleja por tanto de la estética hiperrealista de *300* y la serie *Spartacus*, pero bien es cierto que recurre a grandes dosis de CGI en algunas escenas concretas sobre las que profundizaremos en las siguientes líneas, a saber la marcha de la legión en las afueras de Jerusalén y la batalla naval¹⁰⁰.

⁹⁷ Con todo, fue la Metro-Goldwyn-Mayer la que cargó con el ochenta por ciento de los costes de producción, que superaron los 100 millones de dólares y que no llegaron a compensarse con una recaudación total de 94 millones. Muy al contrario que las dos adaptaciones más famosas de la archiconocida novela de Lew Wallace –*Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1880)–, la versión muda de 1925 dirigida por Fred Niblo y la de William Wyler de 1959, ambas producidas también por la Metro-Goldwyn-Mayer. Junto a estas cabe citar la existencia de otra versión muda previa de 1907, tres adaptaciones de animación (1989, 1990, 2003) y una miniserie estrenada en 2010 que no abordaremos en profundidad en esta tesis debido a que la relevancia del ejército en esa producción es mínima y su impacto entre el público fue muy reducido –cabría puntualizar que la panoplia de los legionarios es reciclado de la serie *Rome*, aunque en cuestiones militares es el único parecido con la serie de HBO–. Además de las adaptaciones fílmicas y televisivas, *Ben-Hur* ha sido llevada al teatro en numerosas ocasiones, siendo la obra más famosa la de los productores de Broadway Klaw y Erlanger, en escena entre 1899 y 1919. Sobre el impacto de la novela y el de sus adaptaciones véase el exhaustivo trabajo de Solomon (2016a), quien afirma que “*Ben-Hur* should be recognized as one of the most successful popular artistic properties ever created” (*ibidem*: 5), ya que “proved and continues to prove itself to be the most successful exemplar of popular classical reception in the modern era” (*ibidem*: 9).

⁹⁸ Como es lógico, muchas críticas se centraron en compararla con el clásico de Wyler, de la que trata de alejarse en muchos sentidos. Como reconoce Jack Husten, actor principal que interpreta a Judá y amigo de la familia de Charlton Heston, “It’s not a remake [del film del 1959]. There was definitely room for a new interpretation of the book” (cit. en Miller, 2016).

⁹⁹ La misma localización que eligieron los creadores de *The Passion of the Christ* (2004).

¹⁰⁰ En la secuencia más icónica, la de la carrera de cuadrigas, también se emplearon numerosas imágenes recreadas digitalmente. Según afirma Steinberg (2016), Jonathan Stamp, el ya mencionado asesor histórico de la serie *Rome*, fue consultado sobre el diseño de la carrera de cuadrigas. Sin embargo, no tenemos ninguna declaración suya al respecto y no hemos podido averiguar si también asesoró sobre algún aspecto relacionado con el ejército romano. En todo caso, la falta de información nos induce a pensar que su participación como asesor –como tal aparece citado muy al final de los créditos– debió ser puntual. De hecho, sospechamos que la información recogida por Steinberg pueda ser errónea ya que según la ficha de IMDb Jonathan Stamp fue asesor de *Ben-Hur*, pero no de la última película sino la mencionada miniserie de 2010: <https://www.imdb.com/title/tt2009776/fullcredits> [consultado el 20/09/2018].

La película comienza situándonos cronológicamente en el año 33 d. C, y las primeras imágenes en el circo romano, concretamente al inicio de la carrera de cuadrigas que tendrá lugar al final de la película, están acompañadas de la voz en off de Ilderim, en esta versión entrenador de aurigas de origen africano:

“In the time of the Messiah, the Roman Empire grows to span thousands of miles. It is an empire nourished by blood and secured by fear. They will take everything you have. They will invite you to their games to watch others suffer and forget what you have lost. They will leave you with nothing but bitterness and desire for revenge.”

Esa introducción cinematográfica no pretende tanto ilustrar el contexto histórico como incidir en dos cuestiones clave de la película: los *ludi circensis* como elemento que el poder opresor de Roma emplea para aligerar su brutal ocupación y el deseo de venganza que guiará al protagonista Judá Ben-Hur durante gran parte del film. En este sentido no parece distanciarse demasiado de las versiones anteriores, pero ciertamente la clave final de la película es el mensaje de perdón y reconciliación entre Judá y Mesala. Por este motivo la caracterización del *a priori* villano Mesala Severus es mucho menos negativa y eso implica a su vez una caracterización diferente, hasta cierto punto, de las tropas romanas.

Tras la primera escena en el circo, el resto de la película se desarrolla a modo de flashback ya que nos retrotrae ocho años atrás, momento en el que Mesala es presentado como hermano adoptivo de Judá, de origen romano pero adoptado por la familia Hur¹⁰¹. Con todo, no se siente cómodo con su posición de hijo adoptivo y pretende labrarse su propio nombre por lo que decide marchar a Roma para unirse al ejército, ya que el emperador ha solicitado hombres para sofocar una rebelión en Germania.

Con la siguiente escena se nos sitúa tres años después. Mientras Mesala sigue combatiendo en el ejército, Judá pasea por el mercado de Jerusalén con su mujer Esther y en ese momento se presenta la cuestión de los zelotes. El gentío se queda observando a un centurión que anuncia públicamente la condena a muerte de un zelote que se encuentra golpeado y maniatado a sus pies. Judá y Esther comparten sus impresiones al respecto:

¹⁰¹ En un momento posterior del film se hace referencia a que su abuelo traicionó a Julio César y fue crucificado por ello y a que, por tanto, su adopción se debió a que su familia cayó en desgracia. Este sería uno de los muchos puntos en los que el film se aleja del relato de Wallace, donde Mesala es hijo de un recolector de impuestos y su familia no solo se había reconciliado con los aliados de César sino que había sido agasajada con honores por Augusto (Sragow, 2016).

–Judá: “Ah, the Zealots.”

–Esther: “All they want is freedom”

–Judá: “And at what cost? If they had their way, they’ll bring the whole of Romn down on us. Then where will our freedom be?”

Esa misma noche, un grupo de tres zelotes, uno de ellos gravemente herido, se refugian en el establo de la casa de Hur, ayudados por Tirza, la hermana de Judá. El protagonista pregunta qué ha ocurrido y le responden que en el cementerio los romanos están cogiendo piedras de las tumbas para construir su circo. Al percatarse de que efectivamente se trata de zelotes se muestra crítico con el hecho de usar la violencia armada contra Roma y el líder de los zelotes responde:

“We fight for your freedom. (...) You know our aim. Independence from Caesar, ending the occupation of the Holy Land (...). This is your home, this is your land, too. They turn our brothers into slaves and that doesn’t move you? (...) You confuse peace with freedom. The High Priests, you in the privileged class... You get Caesar’s favor in exchange for obedience. The rest of us get scraps.”

Judá logra curar la herida del joven zelote y decide hacerse cargo de sus cuidados hasta que se recupere e insta a los otros a abandonar su propiedad. Con todo, esa breve conversación sirve para presentar la causa de los zelotes y por ende la resistencia armada de algunos grupos a la ocupación romana. Mesala, que ha regresado a la ciudad como tribuno, tendrá que hacer frente a esa resistencia en su tarea de mantener la paz en la calles de Jerusalén. Como nos recuerda Kreitzer (2018:386), aunque de algún modo la lucha entre los judíos oprimidos y los romanos opresores siempre ha estado presente en las diferente es versiones de *Ben-Hur*, ninguna se había centrado tanto en la actividad de los zelotes¹⁰².

Judá es llevado por los soldados al cuartel general en el que se reencuentra con un Mesala al que la experiencia bélica parece haber cambiado. Se muestran imágenes de los enfrentamientos en los que ha estado inmerso el romano mientras narra su dura experiencia luchando en los confines del imperio. En uno de esos enfrentamientos conoció a Poncio Pilatos quien en medio de la batalla le concede un ascenso de

¹⁰² En todo caso, no se trata de una novedad dentro de las producciones sobre la vida de Jesús, ya que por ejemplo en la miniserie *Jesus of Nazareth* (1977) Barrabás y Judas son caracterizados como zelotes. Como ya se ha mencionado, ocurre lo mismo en el inicio de la película *Risen*, en la que Barrabás es un líder zelote (*vid. supra*). Kreitzer opina que la relevancia que se le da al movimiento zelote en el film puede estar inducida por la popularidad que ha adquirido el tema tras la publicación del bestseller *Zealot: the Life and Times of Jesus of Nazareth* (2013). Con todo, creemos que responde especialmente a un enfoque del conflicto desde un prisma contemporáneo que desarrollaremos en el capítulo cinco.

legionario raso a capitán¹⁰³. En esa serie de vivencias que se muestran en flashback, también le cuenta a Judá las duras discrepancias que mantiene con Marcus, su sanguinario superior:

- Marcus: “Why haven’t you attacked the city?”
- Mesala: “An attack wasn’t needed. My orders were to pacify the city.”
- Marcus: “Leaving no able-bodied man alive.”
- Mesala: “Well, who will till the field or harvest the crop?”
- Marcus: “We need to stamp out revolt in every corner of the Empire.”
- Mesala: “If you want to offer up another lifeless husk to the Empire...”

Mesala vuelve a insistir en las labores de pacificación cuando informa a Judá de que Poncio Pilatos llegará a la ciudad en pocos días al mando de la legión Décima¹⁰⁴ y que debe evitar cualquier intento de alteración del orden público por parte de los zelotes: “I’ve tried to deal with them peacefully. Peace doesn’t work”. Efectivamente, los ataques son constantes y las escenas de legionarios gravemente heridos en el patio del cuartel dan buena cuenta de ello. Mesala le pide a Judá que colabore como informante y le ayude a identificar a los zelotes rebeldes, pero Judá se niega. Cuando al cabo de unos días Poncio Pilatos llega a la ciudad y está atravesando la calle junto a la legión, el zelote que Judá ha acogido en su casa atenta contra el prefecto disparándole una flecha¹⁰⁵. Los legionarios forman en testudo para proteger a Pilatos y entran en la casa de los Hur para arrestar a la familia.

Por último, solo nos quedaría por comentar la secuencia de la batalla naval. Al igual que en todas las demás adaptaciones y como en la propia novela, Judá es condenado a galeras durante cinco largos años y solo logra escapar tras hundirse la flota en una batalla contra piratas griegos¹⁰⁶. La secuencia de la batalla naval ha sido alabada como una de las mejores de la película, superando incluso a la de la carrera de

¹⁰³ En ese caso la película recurre a terminología militar moderna, pero una vez en Jerusalén se dirigen a Mesala como tribuno y posteriormente como jefe de la guarnición.

¹⁰⁴ Al igual que se ha comentado en el caso de *Risen*, la Décima nunca estuvo en Jerusalén antes del año 66, pero es un recurso recurrente en el medio cinematográfico.

¹⁰⁵ En la película de 1959, así como en la novela, el incidente se produce por una teja suelta que cae y golpea al prefecto.

¹⁰⁶ Sobre la historicidad de este episodio véase el estudio de James (2001), quien ha demostrado que la imagen de los esclavos condenados a galeras, a pesar de ser una de las imágenes más enraizadas en el imaginario popular occidental, nunca se produjo en la antigua Roma. Se trataría de una construcción cuyo origen sería la propia novela de Wallace, en la que se proyectó hacia el pasado romano una realidad propia de las galeras del Mediterráneo en época moderna. Por otro lado, tampoco hubo ninguna batalla naval contra piratas griegos en el Mar Jónico durante el reinado de Tiberio, y menos aún una en la que sucumbiese toda una flota romana, como se afirma en la película.

cuadrigas¹⁰⁷. Desde que se muestra el plano general del puerto de Tiro, donde embarcan a Judá, hasta el último fotograma de la batalla, el uso del CGI es continuo y ello sumado a que gran parte de los planos adoptan el enfoque de los remeros desde dentro de la galera, hace que la secuencia completa resulte considerablemente impactante¹⁰⁸. Un crítico la definía en estos términos:

“The rowing sequences here are significantly shorter than those in the previous films, but they dwell on the carnage and the brutality like none other. The attack on Ben-Hur’s boat is so immersive it’s practically a VR experience, as flaming arrows scream into the galley and the weight of dead slaves threaten to pull our hero to the bottom of the sea. The sequence walks a fine line between selling the horrors of inhumanity and serving them up for dinner” (Ehrlich, 2016: sp).

En esta versión Quinto Arrio no es el amable comandante romano que decide apiadarse de Judá y no encadenarlo a la nave. En contrapartida, el protagonista no solo no le salva la vida a Arrio durante la batalla sino que colabora en darle muerte cuando le hace caer del remo en el que ha quedado suspendido. Algo en consonancia con la caracterización absolutamente negativa que se hace de Arrio, evidenciada en una de sus escasas líneas de guion en la que se dirige al conjunto de los remeros después de haber matado a uno de ellos: “There is no ‘you’ anymore! This ship is your body. That drum is your heartbeat! And your god is the glory of Rome! Is this ship goes down, so do you”. Judá es el único superviviente de la batalla y por tanto la trama en la que viaja a Roma y es adoptado por Arrio queda suprimida de esta versión.

¹⁰⁷ Un crítico ha llegado a afirmar que “The galley sequence is the best thing Bekmambetov has ever shot” (Hoffman, 2016b, sp).

¹⁰⁸ Véase AF n°.X.

4.5. EL DESTINO DE LA NOVENA LEGIÓN: UN TEUTOBURGO EN EL LIMES BRITANO

“The fate of the Ninth still engages the minds of both nitwits and sages; but that problem, one fear, will be with us for years and for ages and ages and ages!”¹⁰⁹

“*Oh when I joined the Eagles
(As it might be yesterday)
I kissed a girl at Clusium
Before I marched away
A long march, a long march
And twenty years in store
When I left my girl at Clusium
Beside the threshing-floor
(...)”*

Ese fragmento de una supuesta canción de marcha entonada por legionarios romanos es producto de la imaginación de la escritora británica Rosemary Sutcliff. En su afamada novela juvenil, *The Eagle of the Ninth*, publicada en 1954, la autora pone la canción en boca de Guern, un ex-legionario que recuerda los tiempos en los que viajó, luchó y cantó bajo el águila de la Novena (Sutcliff, 2004: 150). En la adaptación televisiva homónima, producida por la BBC y emitida en 1977, podemos escuchar la letra en boca de Guern en una escena del cuarto capítulo que recrea el citado pasaje, aunque también se escucha al comienzo de cada uno de los capítulos como entrada. En ese caso, son un grupo de legionarios marchando en columna y marcando el paso los que entonan la citada letra. Tanto la novela como la serie plantean una trama de ficción, ambientada en la Britania romana durante la primera mitad del siglo II d. C., que gira en torno al destino de la Novena legión.

Durante el siglo XXI, ha sido el cine el que ha vuelto a presentar ficciones sobre el final de esa legión romana. El canto de marcha de los legionarios ha desaparecido de estas nuevas producciones, pero el destino reservado a esa legión sigue siendo el mismo que ya planteara Sutcliff en el prólogo de su novela: “Sometime about the year 117 a. D., the Ninth Legion, which was stationed at Eburacum where York now stands, marched north to deal with a rising among the Caledonian tribes, and was never heard of again”. Tanto la película *Centurion* (2010) como *The Eagle* (2010), nueva adaptación

¹⁰⁹ Palabras pronunciadas por un miembro del *Eighth Congress of Roman Frontier Studies* –septiembre de 1969– (cit. en Birley, 1971: 78).

de la citada novela, han planteado el final de la Novena legión en los mismos términos que lo hiciera Sutcliff¹¹⁰.

Por lo que respecta a la historia académica, existe un debate sobre el final de la Novena legión¹¹¹. Un debate que incluso ha tenido eco en la ficción televisiva, concretamente en un capítulo de la popular serie británica *Doctor Who*, titulado “The Eaters of Light” (2017). El Doctor (Peter Capaldi) se transporta a la Escocia del siglo II a. C. donde tiene la siguiente conversación con Bill (Pearl Mackie), otro de los personajes principales:

- Bill: “You don’t know more about the Ninth Legion than me. You don’t! I read the book. I love the book. I read everything...”
- Doctor: “They disappeared”
- B.: “Except they didn’t”
- D.: “They were annihilated in battle”.
(...)
- B.: “Then where’s the big pile of bodies?”
- D.: “So where’s the Ninth Legion? If they’d left, they should still be leaving. Can you see 5,000 Roman soldiers marching south?”
- B.: “Down there. By the river. They’d have followed the river. That’s what they did.” (...) “I bet you there is a Roman legion down there.”
- D.: “Fine, you go and check the river; I’ll go and find their last battlefield.”
- B.: “Fine. I’ll meet you back here with a Roman soldier.”

A lo largo del capítulo, descubren que la legión ha sido masacrada, pero no por los pictos, como creía El Doctor, sino por un ser alienígena conocido como Devorador de luz. Más allá del final que plantea la ficción, no deja de ser otro ejemplo significativo del impacto que ha tenido la historia de la Novena en la cultura popular y especialmente entre el público británico¹¹². Aunque lo realmente interesante de la discusión entre Bill y El Doctor es que podemos entenderla como un guiño irónico al debate que ha tenido lugar en del seno de la historia académica.

¹¹⁰ La película *The Last Legion* (2007), que conecta el final del Imperio romano con la leyenda artúrica, sitúa a la *Legio IX* en la Britania del siglo V d. C. Sin embargo, en la novela en la que está basada la película, *L’ultima legione* (Manfredi, 2002), se habla de la *Legio XII Draco*. Creemos que el cambio insertado en la película se debe simplemente al estatus de la Novena en la cultura popular, aunque el argumento no guarde relación alguna con la novela de Sutcliff, ni con ninguna otra teoría o leyenda popular sobre el destino la *Legio IX Hispana*.

¹¹¹ Recientemente D. B. Campbell (2018), reconocido experto en el ejército romano, ha dedicado una monografía entera en la que recoge de forma muy pormenorizada la evolución del debate historiográfico sobre esa cuestión.

¹¹² Otro ejemplo de ello, aunque sin duda uno que habrá gozado de una difusión más limitada que el comentado capítulo, sería el libro de carácter divulgativo M. Olly (2010). En ese trabajo, que no incluye referencias a ninguna investigación académica, se presentan hasta doce teorías sobre la desaparición de la Novena, siendo algunas de ellas tan fantasiosas como un posible final en Irlanda o incluso en China.

Desde un punto de vista estrictamente histórico, la *Legio IX*, probablemente reclutada durante el primer tercio del siglo I a. C., se ganó el *cognomen* de *Hispana* durante las Guerras cántabro-astures –se ha considerado que llegó al teatro de operaciones en el 25 a. C.–¹¹³. Fue trasladada a Britania al inicio de la invasión romana en el año 44 d. C. y en el año 61, durante la rebelión de Boudica, sufrió grandes pérdidas y tuvo que ser reforzada por dos mil legionarios traídos con urgencia desde Germania (Tac. *Ann.*, XIV.32.3; Rodríguez González, 2001: 275-277). Luchó en las campañas contra los caledonios durante el gobierno de Agrícola en Britania –77-84 a. C.–, incluida la definitiva batalla del *Mons Graupius* (Tac. *Agr.*, 26-27). El último testimonio de la presencia de la legión en Britania corresponde a una inscripción datada en el 108 d. C. y que la sitúa en los trabajos de construcción de un campamento de piedra en *Eburacum*, la actual York (*CIL* VII, 241). A partir de entonces, ninguna fuente recoge mención alguna sobre la legión en Britania.

El debate historiográfico sobre cuál fue el destino de la Novena legión surge con los inicios de la historia académica sobre Roma. Mommsen, algunos de sus contemporáneos, buena parte de sus discípulos y también arqueólogos británicos durante la primera mitad del siglo XX, creyeron que la legión había sucumbido en un ataque de las tribus del norte de Britania en algún momento entre el final del reinado de Trajano y el comienzo del reinado de Adriano (Campbell, 2018: 81-88 y 101-118). En todo caso, según esos investigadores, la *Legio IX* habría sido destruida algún momento previo al inicio de las labores de construcción del Muro de Adriano, en el que hay numerosas evidencias de la participación de las demás legiones estacionadas en la isla, pero ninguna de la Novena. Sin embargo, se ha reconsiderado la teoría inicial a raíz del estudio prosopográfico exhaustivo de diferentes oficiales de la legión –especialmente tribunos y prefectos del campamento– y también a partir de nuevos hallazgos epigráficos que situarían a la Novena en el campamento *Noviodunum* –actualmente en los Países Bajos– en un momento posterior a esa supuesta destrucción en Britania. Sobre las nuevas evidencias, se han barajado otros escenarios muy alejados de Britania en los que podía haber acabado pereciendo la Novena legión. E. Birley lo planteaba del siguiente modo:

“(...) there is sufficient epigraphic evidence (...) to indicate that the Ninth Legion was still in existence well after A.D. 120, and none to support the old conjecture that it was destroyed

¹¹³ Para la historia temprana de la legión véase Rodríguez González (2001: 270-273).

in a British war –let alone that it had suffered a disgraceful defeat and was disbanded by Hadrian. On the contrary, there is some ground for thinking that it was transferred from Britain, first to Lower Germany and then to an Eastern province (though the dates of those movements are still matters for conjecture), finally perhaps to be destroyed in Armenia by the Parthians in A.D. 161.” (Birley, 1971: 78).

No todas las pruebas acaban de ser concluyentes, y aún se espera el descubrimiento de alguna otra evidencia que arroje luz sobre la cuestión. Con todo, las fuentes que avalarían que la Novena no pudo ser destruida en Britania han hecho que la actual ortodoxia académica se mueva en esos términos. Buen ejemplo del estado actual de la cuestión sería la entrada “Legion” de la cuarta edición del *Oxford Classical Dictionary*, en la que J. B. Campbell afirma lo siguiente:

“The [Ninth] legion was probably not lost in Britain but transferred elsewhere, surviving at least into the mid-120s –on evidence of the careers of senatorial officers–, although suggestions that it perished in the Jewish Revolt, 132-5, or in the Parthian War, 161, are pure speculation” (2012: 818).

D. B. Campbell, otro autor experto en el ejército romano, considera a ese respecto que esas posibilidades no serían tanto “a pure speculation” como “informed speculation” (2018: 139). En su opinión, nuevos hallazgos epigráficos podrían posibilitar un acercamiento a la resolución del debate acerca destino de la Novena (*ibidem*: 17).

Lejos del complejo debate historiográfico, las producciones audiovisuales del siglo XXI, como decíamos, han situado el final la Novena en Britania, ya sea masacrada por los pictos –*Centurion*– o por el pueblo foca junto a los brigantes –*The Eagle*–. Existe además otro elemento en común entre ambas producciones: la emboscada contra la Novena se produce en un bosque cerrado, lo que inevitablemente recuerda al conocido episodio de Teutoburgo –9 d. C. –, si bien situado en el *limes* britano y un siglo más tarde.

En 2010 se estrenó la película *Centurion*, con Neil Marshall como director y guionista. Una producción británica con guion original que cuenta el retorno a casa de un grupo de soldados romanos. Aunque durante los primeros treinta minutos el film se centre en la aniquilación de la Novena legión, los referentes cinematográficos no provienen tanto del ámbito del cine de romanos como del bagaje previo del director. En este sentido, como ya evidenciara M. Lindner (2015a: 240), *Dog Soldiers*, película dirigida por Marshall y estrenada en el 2002, cuenta igualmente la historia de un grupo de soldados que se encuentran atrapados tras la línea enemiga y van siendo aniquilados.

En una entrevista, Marshall comentaba lo siguiente sobre su vinculación personal con la temática militar, especialmente con el soldado individual: “...My dad was in the army, my granddad was in the army. So I definitely have an affinity for soldiers and the like. And so my film is about the individual” (cit en. Henney, 2010: s.p.). Ese hecho queda bien reflejado en la camaradería y el *esprit de corps* que muestran los soldados de la Novena en su película. Y al mismo tiempo, se resalta la experiencia individual de cada soldado, especialmente la del protagonista, el centurión Quinto Dias. Igualmente, en *Centurion* se hacen evidentes las influencias del cine de terror en el que previamente había trabajado Marshall –una vez más *Dog Soldiers* y también *The Descent*– (Lindner, 2015b: 159-160). El género *western* sería la tercera influencia, lo que se hace especialmente evidente en la importancia que se le da al paisaje y también en la escenografía del fuerte romano. Marshall reconoce ese hecho en otra entrevista en la que afirma que no tuvieron como referentes películas de romanos anteriores, pero sí varias películas del Oeste dirigidas por John Ford, a lo que añade: “after all, to the Romans, Britain was their Wild West frontier” (cit en. Gunn, 2010: s.p.).

En este punto, si todos los referentes cinematográficos son ajenos al cine de romanos cabe preguntarse por qué Neil Marshall decide ambientar la película en el momento histórico en el que lo hace. Nacido y criado en Newcastle, la cercanía del Muro de Adriano fue influyente para él, y en la película, ambientada en el 117 d.C. se recrean las labores iniciales de construcción. Ciertamente sabemos que el Muro de Adriano se construyó entre el 122 y 132 d.C., aunque Marshall afirme en una entrevista que el emperador mandó construirlo en el 117 para mantener a raya a los pictos (Gunn, 2010: s.p.). Por otro lado, sobre la Novena, Marshall reconoce que no recuerda quién le contó la leyenda de la legión que se adentró en tierras escocesas y desapareció sin dejar rastro. Sin embargo, reconoce abiertamente que descubrió que había sido solo un mito, que los historiadores han demostrado que no fue así, pero que quiso imaginar qué hubiera pasado si hubiera desaparecido al norte del *limes* britano (extras DVD: entrevistas).

Por lo que respecta a la película, da comienzo con el siguiente texto introductorio que se presenta sobre un mapa del Imperio romano en un plano que se va acercando a Britania:

“117 AD. The Roman Empire stretched from the African desert to the Caspian Sea but its farthest, most untamed frontier was Northern Britain. In this unforgiving land, the Roman army encountered fierce resistance from a people known as the Picts. Using guerrilla tactics and the landscape to their advantage, they brought the invasion to a halt. The stalemate has lasted almost 20 years. Now, Rome has given orders to end the deadlock by any means necessary...”.

La primera escena nos muestra al protagonista, Quinto Dias, huyendo semidesnudo entre una tormenta de nieve. Se presenta como “un soldado de Roma” y afirma que ese no es ni el principio ni el final de su historia. Recurriendo al flashback, la siguiente escena nos sitúa en la guarnición que se encuentra más al norte en la frontera: Inchtuthil¹¹⁴. El centurión Quinto, segundo al mando de la guarnición, nos informa de que el rey de los pictos, Górlacon, envía ataques constantemente contra las tropas romanas de la frontera. Mientras Quinto pasea entre las tiendas, la cámara se detiene brevemente en algunos planos de legionarios afilando armas o calentando sus manos al fuego. Los pictos atacan, logran tomar la guarnición y Quinto es hecho prisionero.

La película traslada el escenario al campamento de la Novena legión en York, donde se nos presenta al general Tito Flavio Virilo, carismático entre sus hombres, bebiendo y echando pulsos contra miembros de otra legión. La escena no solo sirve para introducir al personaje Virilo sino que enfatiza el *esprit de corps* de los legionarios para con la Novena, quienes acaban peleándose contra otros soldados¹¹⁵. Virilo es informado de que debe partir con su legión a Carlisle, por orden del gobernador Julio Agrícola¹¹⁶. Por su parte, Quinto es torturado en el campamento de los pictos pero logra escapar. La Novena legión llega a Carlisle, donde se encuentra el cuartel general del gobernador Julio Agrícola, quien le exige a Virilo que encuentre y capture a Górlacon. Virilo sabe que esa empresa pone en serio riesgo la vida de sus hombres, pero su honor no le permite desobedecer una orden directa de su superior. Agrícola le ofrece la ayuda de la rastreadora Etain, quien conoce bien a los pictos y en la que el gobernador confía

¹¹⁴ Aunque en la película se trate de un pequeño puesto fronterizo que acoge a una centuria, el nombre corresponde a un campamento que ocupó la *Legio XX Valeria Victrix*, construido entre los años 82-83 d.C. y cuya ocupación no se extendió más allá del año 87. El *castrum*, localizado en el concejo escocés de Perth and Kinross, más concretamente en una planicie al norte del río Tay, fue excavado por el arqueólogo Ian Richmond entre 1952 y 1965 (Shirley, 2000).

¹¹⁵ A la mañana siguiente a la pelea, Virilo afirma: “when will people learn not to fuck with the Ninth?”. Algo que a nivel histórico, aunque no fuese demasiado común, está documentado, ya que como nos recuerda Goldsworthy “pride in a unit could in extreme cases result in hostility towards members of the other units” (1996: 253).

¹¹⁶ Marshall reconoce que se trata de un personaje histórico (Gunn, 2010: s.p.), por lo que debemos entender que hace referencia al famoso gobernador de Britania Cneo Julio Agrícola, al cargo de la provincia entre el 77 y el 84 d. C., y que llevaba 24 años muerto en el año en el que está ambientado el film.

plenamente, aunque será quien guie a la legión a su fatal destino. La avanzadilla de la Novena encuentra a Quinto que huye de los pictos que continúan persiguiéndole. Lo liberan y es presentando ante Virilo y algunos de sus hombres. En ese momento se hace evidente el carisma de Virilo y el respeto que le profesan sus hombres¹¹⁷. El legionario Bothos afirma sobre su general: “Well, in training he is our scholar, at the feast he is our father, in the ranks he is our brother. And in battle he is the God we pray to save our souls”. A ello el centurión Septus añade que por él daría su vida sin dudarlo. Quinto marcha junto a la legión y se adentran en el bosque donde sufren una emboscada y acaban siendo masacrados. Aunque Quinto logra sobrevivir, junto a otros seis miembros de la legión. Tratan de rescatar al general Virilo, al que han hecho prisionero y llevado al campamento de Górlacon, pero no consiguen liberarlo y tienen que huir sin él. El resto del film está centrado en la huída de los romanos que son perseguidos por una partida de pictos dirigidos por la rastreadora Etain. Quinto es el único que logra llegar vivo hasta la nueva frontera, el Muro de Adriano que aparece en construcción. De vuelta en el campamento de Agrícola Quinto es traicionado por sus superiores, quienes deciden borrar de los registros la suerte de la Novena, lo que implica no dejar con vida al centurión. Por última vez, Quinto logra escapar del intento de asesinato y vuelve a cruzar al norte del *limes*, ya no como un soldado, sino como “un fugitivo de Roma”.

Tan solo un año después de *Centurion*, y como si de su secuela se tratara, vio la luz una coproducción británico-estadounidense con la temática de la Novena legión como telón de fondo. Dirigida por Kevin Macdonald, *The Eagle* (2011) es una adaptación de la ya mencionada novela de Rosemary Sutcliff, *The Eagle of the Ninth*. El director de la película, aunque ya había dirigido algún largometraje exitoso como *The Last King of Scotland* (2006), pertenece al mundo de los documentales, un hecho que, como explicaremos más abajo, tiene su reflejo en los primeros minutos de la película. En este sentido, el director hacía las siguientes declaraciones: “we wanted the audience to feel as though they really were back in the Second Century.” (K. Macdonald, E. DVD: ‘The making of a Roman epic’)¹¹⁸. El productor, Duncan Kenworthy, hablaba en esos mismos términos subrayando el hecho de que la búsqueda de realismo era una prioridad. Para ello no solo trataron de llevar a cabo una ambientación veraz desde un

¹¹⁷ Sobre el liderazgo en el ejército romano véase Goldsworthy (1996: 116-170 y 257-258).

¹¹⁸ En otro momento afirma que el objetivo “was to make it feel as real as possible, as authentic as possible” (C. DVD).

punto de vista histórico sino que, en términos de lenguaje cinematográfico, optaron por la construcción física de escenarios, limitando el uso de reconstrucciones digitales a momentos muy puntuales.

El texto del prólogo de la película hace referencia a dos de los elementos más importantes de la película. Por un lado, la derrota de la Novena, con especial énfasis a la desaparición del águila –principal estandarte de la legión–, y por otro el Muro de Adriano:

“In 120 AD, the Ninth Legion of the Roman Army marched into the unconquered territory of Northern Britain. They were never seen again. All 5,000 men vanished, along with their treasured standard... the Eagle. Shamed by this great loss, the Emperor Hadrian ordered the construction of a giant wall that cut off the North of Britain forever. Hadrian's Wall marked the end of the known world.”

La película está ambientada veinte años después del desastre de la legión, en el 140 d. C., cuando Marco Flavio Aquila llega como nuevo centurión de un pequeño destacamento al sur del Muro de Adriano¹¹⁹. Es hijo del centurión de la primera cohorte de la Novena en el momento de su desaparición, a quien se le atribuye la pérdida del águila, el principal estandarte de la legión. Marco llega a Britania con la intención de restaurar el honor de su familia. Las primeras secuencias de film, ambientadas en el campamento romano, que fue reconstruido en Hungría, muestran la vida diaria del legionario de un modo casi documental, propio del bagaje previo del director¹²⁰. La cámara se detiene en numerosas escenas cotidianas como el entrenamiento de los legionarios, la forja de armas o el mantenimiento de las defensas exteriores del campamento. El propio Macdonald ha reconocido cómo esa serie de secuencias tratan de transmitir la monotonía de la vida castrense: “give a sense of repetition and kind of boredom” (C. DVD). La reconstrucción del *castrum* está considerablemente lograda y en ella destacan los tres elementos principales: *fossa*, *agger* y *vallum*. El diseñador de producción reconocía que el mayor esfuerzo de producción se había llevado a cabo en esa primera parte del film ya que construyeron tres partes de la empalizada “pretty much as they [Romans] would have done, using round earth and timber, and pretty much real materials the whole time”. Añadía, además, lo siguiente sobre los detalles del interior del *castrum* que denotan cuanto menos cierto trabajo de investigación previo:

¹¹⁹ Se presenta como “centurión de la Cuarta cohorte de las Galias, Segunda legión”. En la novela de Sutcliff resulta ser una cohorte de auxiliares galos, aunque en el film no se especifica nada en ese sentido y se da por hecho que se trata de legionarios regulares.

¹²⁰ Sobre su trabajo previo como documentalista véase Baker (2016: 102-122) y Quin (2013: 182-208).

“All the forts were built to a pretty much pre-ordained plan, with four gates, a road going in each way, and a fairly specific arrangement of how the different buildings were laid out the same way all over the empire. There’s a praetorian, there’s the officer’s quarters, there’s the barracks, they always had a granary, a blacksmith’s. We built all of those elements or suggested them with facades” (Michael Carlin, E. DVD: ‘The making of a Roman epic’).

Dentro de esas escenas que tratan de mostrar los aspectos más cotidianos de la vida de los legionarios, el film también muestra una referencia a la vertiente religiosa del ejército. Poco después de llegar al campamento como nuevo oficial, Marco hace una ofrenda a la diosa Mitra. Ciertamente, de entre todas las religiones mistericas, fue el mitraísmo el que más éxito tuvo entre los soldados (Goldsworthy, 2003: 112). De hecho, en el mismo Muro de Adriano –concretamente en Carrawburgh–, a pocos metros de unos de los fuertes militares se descubrió un *Mitreum* que perfectamente puede ser la fuente arqueológica en la que se apoye la secuencia del film comentada¹²¹.

Durante la noche el campamento es atacado por un grupo de nativos, pero los romanos consiguen resistir gracias a la previsión de Marco, que ordena despertar y poner en posición de defensa a sus legionarios. Sin embargo, el grupo de hombres que había salido a por trigo es atrapado por las tropas de un druida local y a la mañana siguiente al ataque son expuestos ante los muros del campamento. Marco decide intervenir y sacar a la centuria en formación *testudo* para liberarlos. Lo logra, pero casi a cambio de su propia vida.

Queda inconsciente tras ser golpeado por un carro y despierta en la villa de su tío Aquila. Sus heridas son graves y por ello, a junto a concederle condecoraciones, es licenciado con honores, y eso le deja derrumbado moralmente. Un día acude a un combate de gladiadores, salva a Esca –de la tribu de los brigantes– de la muerte en la arena y su tío se lo compra como esclavo. Posteriormente en una cena preparada en la villa de su tío, dos políticos romanos comentan los rumores que hablan de que el estandarte de la Novena ha sido visto al norte del muro. Marco, una vez recuperado de sus heridas, decide partir acompañado del esclavo Esca, quien será su guía e intérprete al norte del muro.

Los grandes planos generales que muestran el Muro de Adriano son prácticamente los únicos en los que se empleó el CGI. Debemos detenernos brevemente en la ambientación del *castellum milarium* por el que cruzan el Muro de Adriano. La

¹²¹ Para un análisis más detallado sobre el culto a Mitra en el ejército romano véase Speidel (1980).

asesora histórica de la película comentaba al respecto que logró convencer a los creadores para que le dieran cierto aspecto de abandono ya que en aquella época la verdadera frontera estaría situado más el norte, en el Muro de Antonino (Allason-Jones, 2017: s.p.). Sin embargo, y aunque esa estética de lugar casi abandonado puede percibirse, los legionarios que les abren paso comentan que en ese punto acaba el mundo, incidiendo en la idea de que el Muro de Adriano marca la verdadera frontera y el fin de la civilización. La gran mayoría de las escenas de esos primeros cuarenta minutos de la película están rodados, como se ha dicho, en Hungría, donde reconstruyeron el *castrum*, la *villae* de Aquila y el pequeño anfiteatro. Una vez que Marco y Esca cruzan el Muro, la inmensa mayoría de las escenas muestran paisajes abiertos rodados en Escocia.

A partir de este punto, la película no se centra tanto en elementos militares como en la aventura de Marco y Esca en su periplo para encontrar el águila de la Novena. Con todo, hay ciertas escenas que sí tienen interés para nuestro análisis. Por un lado, algunos diálogos entre Marco y Esca tanto sobre el valor simbólico del águila como estandarte militar como sobre los aspectos más negativos de la política imperialista romana¹²². Por otro lado, el encuentro en un bosque con Guern, que resulta ser un veterano de la Novena antes llamado Cayo Lucio Metelo, presenta otros aspectos que nos interesan. También ese personaje evidencia las sombras de la política de conquista romana, pero lo más interesante de sus secuencias es su historia sobre el desastre de la novena, la cual se intercala con nublados *flashback* que ilustra la masacre¹²³. Por último, cabría mencionar las secuencias de combate finales, en las que Marco y Esca apoyados por Guern y un pequeño grupo de veteranos romanos, en las que se enfrentan a otro grupo, tampoco demasiado numeroso, de miembros del pueblo foca. Sobre varios de estos aspectos volveremos en los capítulos quinto y sexto.

¹²² Sobre el valor simbólico de los estandartes militares remitimos a la siguiente afirmación de Quesada: “Todos los estandartes en conjunto, y no sólo las águilas, fueron adquiriendo en el ejército profesional un fortísimo carácter simbólico como referencias visibles y encarnación del espíritu de las unidades y de los hombres que las componían. Perder una enseña se consideró casi siempre uno de los desastres mayores que podría acacerle a una formación militar desde el punto de vista del prestigio y la autoestima” (2007: 91). Ese fenómeno, en lo referente al *Aquila*, lo ha analizado en profundidad E. Kavanagh (2015: 27-80).

¹²³ Probablemente debido a las limitaciones del metraje de la película, la historia de la Novena queda reducida a un relato sucinto y considerablemente visceral sobre la masacre de la legión en un bosque a manos de los brigantes y los miembros del pueblo foca. Al contrario de lo que ocurre en la novela (véase: Sutcliff, 2004: capítulo XIII) y también en la versión para televisión de 1977, no se menciona ningún detalle sobre el amotinamiento de los legionarios debido a las duras condiciones impuestas por el legado.

4.6. “AT MY SIGNAL, UNLEASH HELL”: MARCO AURELIO Y MÁXIMO EN GERMANIA

“At the height of its power, the Roman Empire was vast, stretching from the deserts of Africa to the borders of northern England. Over one quarter of the world’s population lived and died under the rule of the Caesars. In the winter of AD 180 Emperor Marcus Aurelius’ twelve-year campaign against the barbarian tribes in Germania was drawing to an end. Just one final stronghold stands in the way of Roman victory and the promise of peace throughout the Empire.”

Con ese prólogo da comienzo la película *Gladiator*, situándonos en Germania en el año 180 d. C. El film en sí mismo no ofrece ningún otro dato histórico-geográfico que pueda ayudarnos a concretar con algo más de precisión dónde podemos situar esas campañas. El libro sobre el *making-of* de la película, en sus explicaciones sobre las escenas iniciales en Germania, sí concreta que el emperador Marco Aurelio, junto a sus legiones, ha estado varios años librando campañas a lo largo de la frontera del Danubio. El inicio del film nos sitúa al comienzo de una batalla que parece ser decisiva, presentando en pantalla en primer lugar a Máximo Décimo Meridio, general de las legiones Felix. A cierta distancia del frente de batalla se encuentra el emperador Marco Aurelio, flanqueado por su guardia pretoriana mientras observa los preparativos y el posterior desarrollo del combate. Volveremos más adelante sobre la secuencia de batalla, pero cabe preguntarse, en primer lugar, en qué contexto debemos situar el inicio del film desde una perspectiva estrictamente histórica.

La cronología y las referencias geográficas comentadas, no menos que la presencia del emperador Marco Aurelio, nos sitúan en el último año de lo que la historiografía moderna ha dado en llamar Guerras Marcomanas¹²⁴. Bajo esa

¹²⁴ En la *Historia Augusta* se la cataloga como “guerra germánica” o “marcománica” (*SHA, Marc. 22.7*) y se especifica cómo da comienzo con una sublevación de “todos los pueblos que habitaban desde la frontera ilírica hasta la Galia” (*SHA, Marc. 22.1*). Las fuentes clásicas que recogen el desarrollo de la guerra son las siguientes: Dion, LXXI/LXXII.33.4; *SHA, Marc. 27.9-12* y *28.8-10*. Sobre las evidencias arqueológicas de las guerras marcomanas véase Fischer (2012). Los estudios modernos sobre esa

denominación se engloban una serie de campañas que tuvieron lugar en el *limes* danubiano –a lo largo de las provincias de las provincias de *Raetia*, *Noricum*, *Pannonia*, *Dacia* y *Moesia*– entre los años 166/167 y 180 d. C, con un interludio entre los años 175-176 (Birley, 2012: 222).

La última fase de esa contienda, conocida como la Segunda Guerra Marcomana o “segunda expedición germana” –*expeditio Germanica secunda*–, tuvo lugar entre el 178 y el 180. El 3 de agosto del año 178, el emperador Marco Aurelio volvió a marchar al frente junto a su hijo Cómodo, que un año antes había sido nombrado coemperador¹²⁵. No se conoce cuál fue la ubicación de los cuarteles de invierno del 178-179 y se cree que cuando los emperadores llegaron al frente debía quedar poco tiempo de campaña (Birley, 2009: 295). Durante la temporada de campaña del 179, el prefecto del pretorio Publio Tarutieno Paterno ostentó el mando supremo en el campo de operaciones y logró una victoria tras una batalla que duró toda una jornada. Marco Aurelio fue aclamado *imperator* por décima vez y Cómodo por tercera vez. Aunque no ha queda registrado en las fuentes, es posible que el enemigo al que se enfrentó Tarutieno fueran los cuados. Por su parte, Marco Aurelio recibió a embajadores de los yázigas –tribu sármata que había sido derrotada durante la Primera Guerra Marcomana– y atendió algunas de sus peticiones respecto a levantar las limitaciones impuestas en un tratado del 175¹²⁶. Al mismo tiempo, con intención de ejercer presión sobre las tribus germánicas, durante el invierno se estacionó a veinte mil hombres en las tierras de los marcomanos y los cuados. Esa cifra sería equivalente a seis legiones, aunque es de suponer que gran parte de las tropas estarían compuestas por auxiliares. Sabemos que se construyó un gran número de fuertes, cuyos restos han aparecido en algunas zonas de Bohemia y Eslovaquia. A través de una inscripción realizada en el 179 o 180 en *Laugaricio* –la moderna Trenčín, en Eslovaquia–, sabemos que la *Legio II Adiutrix*, al mando del legado Marco Valerio Maximiano, logró una victoria en ese lugar, que se encontraba 120km al norte del *limes* danubiano (*CIL* III, 13439).

contienda bélica provienen en su mayoría del ámbito alemán. Birley (2009: 365-366; 2012: 230-233) reúne gran parte de las referencias.

¹²⁵ Durante la Primera Guerra Marcomana marchó al frente junto con el anterior coemperador Lucio Vero. Sobre la segunda Guerra Marcomana véase Birley (2009: 295-299; 2012: 229-230).

¹²⁶ Se trata de uno de los tratados que pondría fin a la conocida como Primera Guerra Marcomana en la que se sometió a sármatas y yázigas. A los yázigas se les obligó a entregar a cien mil prisioneros romanos y a aportar ocho mil auxiliares de caballería, además de prohibirles el paso a través de provincias romanas que lindaban con sus tierras (Dio Cass. LXXII.16).

Dada la contradicción existente entre las fuentes escritas, está abierto el debate sobre si el plan de Marco Aurelio era anexionar esas tierras al norte del Danubio o si realmente solo se trataba de una expedición punitiva. Por ejemplo, un biógrafo recoge lo siguiente sobre la muerte de Marco Aurelio, probablemente por la peste, el 17 de marzo del 180 en Vindobona: “después puso de nuevo su empeño en finalizar la guerra, pero murió mientras dirigía las operaciones (...). Si hubiera vivido un año más, habría convertido a estos pueblos en provincias romanas” (*SHA, Marc. 27.9-11*). Dión Casio parece corroborar esa afirmación ya que según su relato si el emperador hubiera vivido más hubiese sometido toda la región (*LXXI/LXXII.33.4*), aunque en otro pasaje afirma que la intención no era apoderarse del territorio sino castigar a sus gentes (*LXXI.20.1-2*). Birley (2009: 363-365) ha evidenciado la poca credibilidad que tiene esa última afirmación de Dión, abiertamente hostil a una nueva expansión del imperio, y sugiere que hay pruebas suficientes para avalar la teoría de que el objetivo de esa última campaña era crear nuevas provincias romanas y desplazar la frontera fluvial del Danubio a una zona montañosa, como medida para neutralizar la amenaza del norte.

¿Cuánto de todo lo comentado tiene su reflejo en las secuencias iniciales de *Gladiator*? Lo cierto es que no demasiado. Antes de pasar a analizar en detalle la versión de la guerra que plantea el film, debemos detenernos en algunos aspectos más genéricos del largometraje que puedan ayudarnos a entender esa particular representación. Mientras que algunos autores han denostado el film por su falta de rigor histórico (Martin, 2001; Prieto, 2001; Ward, 2005), o por la supuesta simpleza de su trama (De España, 2001), otros han preferido señalar la variedad de referentes cinematográficos de los que bebe (Winkler, 2005b; Briggs, 2008) y han llegado a catalogarlo incluso de “grandioso fresco de Scott” (Lacalle, 2003: sp.).

Sea como fuere, como ya hemos comentado en el capítulo anterior, estrenada en el ocaso del siglo XX, *Gladiator* ha marcado un punto de inflexión y ha condicionado totalmente la amplia difusión con la que han contado las producciones de romanos en lo que llevamos de siglo XXI. Más allá de la disparidad de opiniones comentada, hay algunas evidencias incuestionables. Por un lado, tenemos ese ‘efecto *Gladiator*’, bajo nuestro punto de vista irrefutable, como detonante de un nuevo interés generalizado por las producciones audiovisuales ambientadas en el mundo antiguo. Igualmente, su éxito en taquilla fue a todas luces indiscutible, como lo fue su excelente acogida en la ceremonia de los Oscars en la que cosechó cinco estatuillas de la Academia, incluida

mejor película. Pero al mismo tiempo, unas declaraciones recientes del actor principal Russell Crowe dejaban en evidencia la precaria situación en la que se elaboró el guion de la película, que no contaba con más de veinte páginas cuando comenzó el rodaje y que se fue improvisando y adaptando prácticamente día a día (Crowe, 2016). En su favor jugó el hecho de que Ridley Scott planificó el rodaje de manera cronológica, siguiendo la línea argumental, para así poder tener en cuenta lo que iban filmando y decidir qué iban necesitando. En lo referente al guion cabría mencionar la intención tanto de los guionistas como de los productores de plantear una historia antigua en términos modernos. David Franzoni, productor y guionista, lo comentaba abiertamente: “*Gladiator* was: How it is about us? How it is about the United States?” (E. DVD: ‘Tale of the scribes’). En buena medida, gran parte del argumento de la película tiene como referente *The Fall of the Roman Empire* (1964), ambientada en el mismo periodo y con unas secuencias iniciales en el *limes* germano, con batalla en el bosque incluida, que sirvieron como inspiración para los primeros minutos de *Gladiator*.

Junto a todos esos condicionantes, cabría mencionar otro incluso más relevante en lo referente al análisis que aquí nos planteamos. Se trataría de la concepción de los creadores sobre el grado de veracidad histórica con el que pretendieron plantear la película. Debido a las numerosas inexactitudes y alteraciones existentes en el trasfondo histórico de *Gladiator*, algunos autores han preferido catalogarla antes como “fantasía histórica” que como película histórica (Bock & Lillo, 2004: 14). En el capítulo anterior, al analizar el rol de los asesores históricos, poníamos como ejemplo la experiencia de la profesora de Harvard Kathleen Coleman, que trabajó como asesora en *Gladiator*, aunque sus sugerencias fueron pasadas por alto¹²⁷. A pesar de su descontento, ella misma ha reconocido que la autenticidad histórica difícilmente puede estar en el top de las prioridades de los creadores. Según su opinión, si esa fuese su única prioridad estarían produciendo un documental en vez de una película dramática y por lo tanto los asesores deberían reconocer que la veracidad histórica “must be made to harmonize with aesthetic and dramatic considerations, as well as much else” (Coleman, 2005: 48). El propio Ridley Scott hacía unas declaraciones interesantes al respecto:

¹²⁷ En unas declaraciones recientes, el medievalista Thomas Asbridge ha contado su experiencia como asesor histórico de *Kingdom of Heaven* (2005), otra película de ambientación histórica dirigida también por Ridley Scott. Una experiencia que ha catalogado como “muy penosa”, ya que no tuvieron en cuenta su criterio porque el objetivo, según sus palabras, no era “hablar de la realidad de las cruzadas sino presentar la Edad Media como un espejo del presente” (cit. en Antón, 2019: sp.). Un enfoque que se puede rastrear en toda la filmografía de temática histórica dirigida por Scott.

“There is a great deal written about Roman Empire, but there are also questions about what is accurate and what is merely conjecture. I felt the priority was to stay true to the spirit of the period, but not necessarily to adhere to facts. We were, after all, creating fiction, not practicing archaeology.” (cit. en Landau, 2000: 64).

En este sentido, deberíamos tener en cuenta la experiencia global de Scott como “cineasta de grandes espectáculos históricos”, cuyas películas han sido ampliamente criticadas “desde un punto de vista histórico”, mientras que “la espectacularidad de las imágenes y la utilización de técnicas novedosas en lo que concierne a efectos especiales han dotado a estos filmes de una calidad técnica impresionante” (Sojo, 2009: 287).

Con todo lo expuesto hasta el momento, es evidente que en los minutos iniciales de *Gladiator* no se trató de recrear de un modo más o menos veraz la comentada fase final de las Guerras Marcomanas. Ciertamente, conocemos algunos episodios reseñables de esa contienda que podían haber tenido su reflejo en la película, aunque gran parte del desarrollo de esas últimas campañas es aún desconocido, incluido el plan de Marco Aurelio antes de fallecer. Esa sería tan solo una de las numerosas razones que nos pueden hacer entender por qué ese conflicto armado no se representa en la película con mayor complejidad y veracidad. Probablemente, el motivo de mayor envergadura sea la limitación de las escenas en el *limes* germano a los cuarenta minutos iniciales del metraje, de los cuales poco más de diez estarían dedicados al desarrollo de la batalla. Por tanto, la duración de las escenas ambientadas en la frontera danubiana supone menos de un tercio del metraje total del metraje, en una película no tanto centrada en la guerra como en los combates de gladiadores y en la venganza de Máximo. Además del tiempo limitado, esos primeros cuarenta minutos tampoco tienen como objetivo plasmar el desarrollo, o algún episodio concreto, de la guerra, sino que sirven para presentar las características del protagonista Máximo como héroe valeroso y del antagonista Cómodo como tirano desequilibrado y, en gran medida, cobarde¹²⁸.

Esos motivos no parecen tener el peso suficiente para A. M. Ward, quien ha analizado la veracidad histórica de la película y que considera que si bien ciertas licencias creativas “deben ser concedidas”, es decepcionante que los guionistas de *Gladiator* no mostraran algo de respeto por las evidencias históricas. En su opinión,

¹²⁸ En la secuencia inmediatamente posterior a la victoria romana, en la que Marco Aurelio se acerca hasta el lugar donde ha tenido lugar la batalla, esa caracterización de ambos personajes queda verbalizada en dos frases del emperador. Primero felicita a Máximo del siguiente modo: “you have proved your valour yet again”. En cambio, cuando minutos después llega Cómodo al lugar y pregunta: “Have I missed it? Have I missed the battle?”, la respuesta de Marco Aurelio es taxativa: “You have missed the war”.

“poetic license is not a carte blanche for the wholesale disregard of facts in historical fiction or films” (Ward, 2005: 42). Aunque esas observaciones son hasta cierto punto comprensibles y compartidas por otros académicos de la Antigüedad, Ward da un paso más allá al sugerir alternativas sobre cómo los creadores debían haber planteado algunos episodios. Respecto a la batalla inicial, que es el que más nos interesa, comenta cómo en el 180 no queda registrada ninguna batalla a gran escala, la cual sí tuvo lugar en el 179, como hemos mencionado al comienzo de este apartado (Ward, 2005: 33). Para que ese hecho pudiese ser encajado en la película, plantea la siguiente alternativa:

“First, the opening battle could have been the actual battle of A.D. 179. Then there could have been a quick segue to the death of Marcus Aurelius and to the succession of Commodus a few months later. During this sequence of events, the focus could have been on the historical Quintilii brothers, Condius and Maximus, and their respective sons. These famous men were no friends of Commodus and, with the exception of Maximus’ son, suffered execution at Commodus’ command after the executions of Lucilla and Crispina. Historically, they could have been present as high-ranking officers and advisors at the battle of A.D. 179 and at Marcus’ death, and they could have been sympathetic to Lucilla’s plot. Dio’s story of the surviving son’s escape and disappearance has all the elements of a Hollywood script and could easily have fit the plot of *Gladiator*” (Ward, 2005: 43)¹²⁹.

Por lo que respecta a la veracidad histórica del desarrollo de la batalla, no son pocos los autores que han incidido en los numerosos ‘errores’ que presenta, siendo los más destacables el uso de la artillería en una batalla campal y su desmesurado poder destructivo o la carga de caballería en un bosque cerrado que, además, emplea los estribos que no se inventarían hasta siglos después (Martin, 2001; Prieto, 2001; De Bock & Lillo, 2004: 24-26; Ward, 2005: 31-32, 40 y 42-43; McCall, 2014: 125-137)¹³⁰. En nuestra opinión, el uso del fuego en la batalla queda perfectamente justificado por la espectacularidad que produce y no podemos olvidar que está condicionado por algunas limitaciones de producción. Las escenas de la batalla se rodaron en un bosque cercano a Farnham, en la afueras de Londres, que casualmente iba a ser quemado por la *England’s*

¹²⁹ Cabría mencionar que J. Paul cita ese artículo de Ward como el ejemplo de catalogación simplista de “errores históricos” (2008: 306; 2010: 140); un enfoque que según la autora parece superado y debería evitarse. Bajo nuestro punto de vista, evidenciar errores históricos de un producto dado puede llegar a ser didáctico, pero sugerir cambios a los creadores para adaptarse estrictamente al relato de las fuentes denota, cuanto menos, cierto grado de desconocimiento del medio cinematográfico.

¹³⁰ Cabría puntualizar que el uso de la artillería en un contexto de batalla campal no sería algo totalmente desconocido en el mundo romano. R. Sáez (2004: 43-45) ha analizado algunos ejemplos de esa práctica cuyos objetivos serían causar bajas al enemigo a larga distancia, impedir el despliegue de las formaciones enemigas y, al mismo tiempo, intentar desordenar sus filas antes de la confrontación. Aunque es bien cierto que buena parte de la artillería romana mostrada en la película es anacrónica. El diseñador Cliff Robinson creó dos catapultas y varios escorpiones para la batalla y sus diseños pueden consultarse en Landau (2000: 105). Otros diseños de la secuencia de la batalla a nivel genérico en Landau (2000: 126-133).

Forestry Commission y el propio Scott se ofreció a quemarlo el mismo (Landau, 2000: 68-69).

En esa catalogación minuciosa de todos los elementos que no se ajustarían a la información que podemos extraer de los registros históricos podríamos sumar el nombre de la *Legio III Felix* y de la unidad *Praetoria XIV*. Ambos son inventados aunque ciertamente los números fijos y los apelativos honoríficos eran propios de las legiones y otras unidades menores del ejército romano (Bock & Lillo, 2004: 14). Con todo, sabemos que un destacamento de la *Legio III Gallica Felix* participó en las campañas de Marco Aurelio en la cuenca danubiana, aunque en el 179 se hallaba en la provincia de Siria (Rodríguez González, 2001: 146).

Más allá de la batalla, sobre cuya estética volveremos en el sexto capítulo, otros elementos de la película que nos interesa analizar serían, por un lado, algunos diálogos entre Marco Aurelio y Máximo, que giran en torno a la concepción de la guerra y el ideal de la paz, y por otro, la secuencia de la entrada triunfal de Cómodo en Roma. Con todo, ambos aspectos serán tratados en profundidad en los capítulos quinto y séptimo de este trabajo.

III



CLÍMAX

5. *SI VIS PACEM PARA BELLUM*: LA CONCEPCIÓN DE LA GUERRA Y EL IDEAL DE LA PAZ

“The United States and Italy are bound together by a shared cultural and political heritage dating back thousands of years to Ancient Rome.”
(Donald Trump, octubre de 2019)

Esa reciente declaración del actual presidente de los Estados Unidos no ha pasado desapercibida para el ‘gran público’ de la *Aldea Global*. En este mundo de lo inmediato las reacciones no se hicieron esperar; junto con el aluvión de críticas y bromas que rápidamente se extendieron por las redes sociales y la prensa, algunos comentaristas defendieron a Trump argumentando que se refería a cómo la antigua Roma legó su tradición cultural, histórica y legal a la cultura occidental¹. Sin querer sentar un precedente en defensa de Trump, creemos que en este caso concreto cabría argumentar que la afirmación no está tan fuera de lugar como se ha podido pensar. De hecho, esa declaración no es sino uno de los últimos ejemplos de una realidad que ha impregnado la cultura de los Estados Unidos desde su misma fundación: la antigua Roma como analogía de los EE.UU.

Buen ejemplo de que las declaraciones de Trump no son una *rara avis* podría ser un artículo escrito dos años antes por Joy Connolly, especialista en la historia del republicanismo como teoría política, en el que comparaba a Trump con Julio César y el contexto del final de la República romana con la coyuntura actual de EE.UU. No obstante, probablemente sea mucho más conocida una frase de Hillary Clinton pronunciada en 2011, en el contexto de la ejecución del líder libio Muamar el Gadafi: “We came, we saw, he died”. Su alusión al famoso *veni, vidi, vici* de Julio César hubiese sonado únicamente pretenciosa de no haber estado seguido por una diabólica risa que convirtió aquella declaración en algo prácticamente intolerable. Los ejemplos más recientes no se acaban ahí, ya que son numerosas dichas alusiones. Citaremos únicamente dos por su directa referencia a los dos anteriores presidentes estadounidenses. Obama, por su retórica discursiva y su propaganda política, fue comparado con Cicerón y Augusto,

¹ Speare-Cole (2019) recoge el vídeo con las declaraciones de Trump y las diversas reacciones.

mientras que previamente Bush, por su política de concentración del poder en la figura presidencial, fue comparado, al igual que Trump, con Julio César².

Este tipo de ejercicios comparativos entre la antigua Roma y los actuales Estados Unidos no se tratan de una novedad perteneciente al contexto del siglo XXI. Los Padres Fundadores recurrieron al pasado romano para alimentar la construcción de la identidad colectiva de esa nueva nación americana. George Washington fue visto en su propia época como un nuevo Cincinato y en los dos siglos posteriores el asesinato de dos presidentes como Abraham Lincoln y John Fitzgerald Kennedy fue comparado en sus respectivas épocas con el asesinato de César. Con todo, nos encontramos, como decíamos, ante algunos ejemplos muy puntuales aunque significativos de una realidad político-cultural que ha impregnado toda la historia del país³.

En todo caso, nos interesaría centrarnos en el papel que, desde el siglo XX, ha jugado el cine de romanos en esa cuestión. Recientemente, K. Wetmore hacía una tajante afirmación que ilustra a la perfección la importancia que ha tenido y sigue teniendo el cinematógrafo en esa realidad: “Rome is the model by which Hollywood measures, and constructs through a classical lens, America” (2018: 178).

5.1. IMPERIALISMO, GUERRA Y PAZ EN EL CINE PRE-*GLADIATOR*

“The Roman Empire can serve as a simplistic metaphor for the evils of authoritarianism, but it has also been used by directors and screenwriters to celebrate the beneficial aspects of Roman civilization” (Strong, 2019: 225).

Son muchas las naciones que han intentado utilizar las gestas bélicas pretéritas como espejo en el que proyectar sus propias aspiraciones. Durante el siglo XX, algunas

² Sobre Trump y el cesarismo véase Connolly (2017) y Duplá (2017b). La polémica declaración de Clinton puede consultarse en Youtube buscando la citada frase, con todo cabría apuntar que como lideresa política ha llegado a ser comparada con Cleopatra (Holleman, 2017). Sobre Obama como un nuevo Cicerón véase Higgins, (2008) y como Augusto, Carlson (2010). En cuanto a las comparaciones entre Bush hijo y César véase Wyke (2006c: 312-323; 2012: 203-227) y Malamud (2009: 256-259).

³ Se trata de una realidad que desde un punto de vista académico ha sido estudiada a través de numerosas monografías. Entre otras véase Ferguson (2004) Malamud (2009), Smil (2010) y Wyke (2012).

de ellas, además de Estados Unidos, hicieron lo propio a través de las producciones cinematográficas ambientadas en la antigua Roma. Más allá de las grandes producciones hollywoodienses de las décadas de los cincuenta y los sesenta –sobre las que volveremos en los apartados 6.2 y 7.1–, veremos algunos ejemplos de películas producidas en otros países.

Probablemente, el caso más representativo, por motivos obvios, ha sido el nacionalismo italiano, muy presente en las películas ambientadas en la Antigua Roma de las primeras décadas del siglo XX. La proyección del pasado romano en la industria cinematográfica italiana durante el periodo anterior a la primera Guerra Mundial y durante el régimen de Mussolini se desarrolló gradualmente como una práctica discursiva de la construcción, difusión y legitimación de la identidad nacional italiana. Varias producciones pertenecientes al cine de romanos fueron fiel reflejo de la *romanità*. Y cuando hablamos de *romanità* nos referimos a lo que Hobsbawm y Ranger (1983) definían como ‘una tradición inventada’, en este caso, para justificar Italia históricamente, cimentándola sobre la continuidad de la antigua Roma. En este sentido, podríamos hablar aquí de una ‘*romanità* filmada’, que no sería sino el reflejo de esa tradición inventada en las producciones cinematográficas ambientadas en la antigua Roma. En efecto, durante las primeras dos décadas del siglo XX, la antigua Roma y sus expansiones territoriales recreadas en la gran pantalla llegaron a ser reflejo de los elementos constructivos del discurso nacionalista italiano.

Aunque la primera película ambientada en la antigua Roma producida en Italia fue *Los últimos días de Pompeya* de Luigi Maggi en 1908, no será hasta después de 1912 cuando se pueda correlacionar estrechamente la temática sobre el antiguo imperialismo romano con el creciente nacionalismo e imperialismo italiano. Tan solo un año después de la celebración del cincuenta aniversario de la unificación italiana –1911– que se conmemoró con la exposición arqueológica en las termas de Diocleciano, vio la luz el éxito nacional e internacional de *Quo Vadis?* (1912), dirigida por Enrico Guazzoni, película exitosa tanto en Italia como en el extranjero y que fue uno de los primeros hitos del cine colosal italiano, ya en su época de máximo esplendor. En ese contexto, la productora Pasquali estrenó un año más tarde, en 1913, *Espartaco el gladiador de la Tracia*, dirigida por Giovanni Enrico Vidali. Para esa época la asociación entre el gladiador tracio con el nacionalismo italiano se había vuelto casi inevitable, gracias sobre

todo al impacto de la novela *Spartaco* de Raffaello Giovagnoli que vio la luz en 1874 y en la que se compara al esclavo tracio con el mismísimo Garibaldi. El film hace lo propio pero alterando considerablemente el argumento de la novela, así como toda la documentación histórica existente sobre el famoso gladiador. En esta versión aunque Espartaco empieza enfrentándose a Craso, es el esclavo quien vence y entra triunfante en Roma como hiciera Garibaldi; y ya como romano es el único capaz de unir a todas las facciones discordantes. Así la película, lejos de sugerir la continuación de una lucha política –final más propio y común de una historia sobre Espartaco– lo que hace es mirar hacia atrás para exaltar la creación del estado moderno italiano (Wyke, 1997: 37-47).

Ese mismo año se presentan al público *Marcantonio e Cleopatra* (1913) de Enrico Guazzoni, director de la aclamadísima *Quo Vadis?* Él mismo reconocía que lo más interesante no era la historia de amor de los carismáticos personajes, sino en primer lugar la oportunidad de contemplar los lugares más singulares de la antigua Roma y el antiguo Egipto y seguidamente la posibilidad de reconstruir los desembarcos y las batallas más memorables de aquellos tiempos que no podían ser mostrados en pantalla sin que la audiencia se estremeciese de emoción. En esta adaptación que se aleja de la narrativa de la famosa obra de Shakespeare en varios aspectos, se presenta la guerra civil entre Antonio y Octavio como una campaña patriótica para defender Roma de la reina oriental que había logrado seducir, controlar y orientalizar a Marco Antonio (Wyke, 1997: 75-84).

Es necesario recordar el contexto de guerra colonial en el que había estado inmersa la Italia de la época para entender mejor las referencias y las analogías nacionalistas e imperialistas de esta película y de otras que comentaremos. En septiembre de 1911 Italia declaró la guerra al Imperio Otomano e invadió dos de sus provincias en el norte de África: Tripolitana y Cyrenaica. La conexión entre esa victoria de la Italia moderna en las costas del norte de África y las antiguas conquistas romanas en ese mismo territorio puede verse claramente evidenciado en una postal de la época, donde vemos a un marinero moderno en las costas de África recogiendo la espada del esqueleto de un soldado de la antigua Roma (Bondanella, 1987: 166; Wyke, 1997: 18-21; Dávila, 2017: 702-724).

Volviendo a la película, debemos mencionar que su productora, *Cines*, estaba controlada por el *Banco di Roma* que tenía inversiones en el norte de África. La casa de

cine había rodado algunos documentales en Egipto cuyas imágenes aparecen en los créditos iniciales del film, y esto visto desde la narrativa colonialista puede ser entendido como una demostración de posesión territorial por parte de Italia. Por otro lado, las escenas de tropas romanas desfilando aparecen en numerosas ocasiones en extensas secuencias de la película, de hecho fueron estas algunas de las escenas más alabadas por la crítica. El final del film también es significativo en este sentido, ya que lejos de terminar con el suicidio de la reina egipcia, las escenas finales muestran el fastuoso triunfo de Octavio en Roma y como intertítulo final se puede leer “*Ave Roma Immortalis*” (Wyke, 1997: 75-84; 1999: 198-199).

Llegamos así el estreno de la obra maestra del cine de romanos, fuente y a la vez culminación del género, nos referimos a *Cabiria* estrenada en 1914. *Cabiria* es una producción ambientada durante la segunda Guerra Púnica que establece una analogía directa entre las mencionadas pretensiones italianas de la década de 1910 en el norte de África. A pesar de que hoy en día los historiadores del cine están de acuerdo en que la espectacularidad y calidad del film fue trabajo de Giovanni Pastrone, en su momento se distribuyó como obra del poeta Gabrielle d’Annunzio, quién tan solo escribió los intertítulos y un folleto que se repartía entre el público asistente donde se explicaba de un modo muy poético el contexto de la película. En ese folleto d’Annunzio hablaba de lucha de razas y explicaba como el estallido de la guerra transforma a la gente en un tipo de material inflamable que Roma se esfuerza por moldear a su propia imagen. En palabras de Wyke, esta película es quizá “the most intimate union of sophisticated cinematography and the exaltation of Italian imperialism” (1999: 200). De hecho, según Bondanella (1987: 209), no cabe duda de que, en gran medida, el éxito sin precedentes que cosechó *Cabiria* en Italia se debió a la evidente analogía entre el pasado romano y la presente conquista italiana sugerida en el film. Y es que el contexto de la II Guerra Púnica parecía perfecto para ensalzar e incluso justificar la guerra colonial que ya hemos comentado. Aunque en un primer momento la flota romano es derrotada en Siracusa como lo fueron los italianos en 1896 en la batalla de Adua de la I Guerra ítalo-etíope, tras la conquista de Cirta acaban ganando la guerra bajo el liderazgo de Escipión. Sin duda alguna el público de la época tenía todos esos sucesos muy presentes.

Dos décadas después, la industria cinematográfica italiana había perdido completamente la hegemonía que algún día tuvo y Hollywood ya era la meca del cine

mundial. El contexto político también había cambiado de forma significativa, ya que Italia se encontraba sumida en el régimen fascista de Mussolini. Precisamente fue bajo el fascismo cuando el culto a la *romanità* ganó un impulso todavía mayor. Renato May escribía en 1938 en un artículo de la revista *Bianco e Nero* titulado “Romanticismo, clasicismo e cinema político”. May sugería que “Così il fascismo non è un ‘ritorno’ alla romanità, ma un ‘proseguiré’ nella romanità”, defendiendo así que el uso de la antigüedad romana en la conformación moderna del sentimiento nacional italiano no era una idea nueva del fascismo. Sin duda alguna no estaba falto de razón, de hecho, la *romanità* filmada de la época del liberalismo italiano que hemos comentado sería un buen ejemplo de ello. Entre 1935 y 1936 las tropas italianas invadieron Etiopía y el país recibió sanciones por parte de la Sociedad de Naciones, las cuales nunca llegaron a cumplirse. Sin embargo, en Italia el régimen fascista vendió el éxito de la campaña como el inicio de un nuevo, pero al mismo tiempo, clásico imperio ya que hundía sus raíces en aquél creado por lo antiguos romanos, planteando así el argumento de un precedente histórico para justificar la política militar colonialista (Dávila, 2017: 702-724).

Fue en ese contexto en el que se produjo *Scipion l’Africano*, un film descaradamente propagandístico estrenado en 1937, y que a pesar de contar con todo el apoyo económico que el Estado pudo proporcionar resultó un fracaso en taquilla. En este caso, la Segunda Guerra Púnica se puso al servicio del fascismo y de su retórica militarista e imperialista⁴. Su intención propagandística no se ocultó en ningún momento y buen ejemplo de ello son las declaraciones publicadas en la revista *Il popolo d’Italia* por parte de Luigi Freddi, director general de cinematografía, donde reconocía que el objetivo de la película era expresamente servir al propósito imperial italiano (Wyke, 1997: 21-22).

La escena inicial de la película es sumamente ilustrativa en este sentido. Se muestra una imagen desoladora del campo de batalla de Cannas, repleto de cadáveres,

⁴ Por supuesto, el precedente cinematográfico en cuanto a la temática fue *Cabiria*. Son varios los autores que han analizado ambas películas en clave comparativa. Unas de las aportaciones más recientes afirma que “the key commonality between *Cabiria*, *Scipione*, and other Italian films of the period is the emphasis on ancient Rome as an inspirational source of heroic and martial power. The Romans are depicted not as aggressive, brutal expansionists, but rather as defenders of the Italian way of life and of civilization itself” (Strong, 2019: 230). Con todo, el trabajo de investigación que más a profundizado en el análisis comparativo de ambos filmes es el de Dávila (2017).

mientras del suelo se eleva un estandarte militar del ejército romano vencido y una voz en off grita “Vendichiamo Cannae!”. Algunos personajes secundarios son presentados como soldados que lucharon en Cannas y que ansían vengar la derrota sufrida. En este caso, se buscaba plantear la analogía con la derrota sufrida por Italia en la I guerra Italo-etiope, que ya comentábamos, así como el desencanto del pueblo italiano tras los tratados de paz que siguieron a la Primera Guerra Mundial. Se aluden también a veteranos de Escipión que había luchado junto a él en Hispania contra Asdrubal, lo que a pesar de la realidad histórica de la Segunda Guerra Púnica nos lleva a pensar en la intervención de Mussolini en la Guerra Civil española.

El propio Escipión es la personificación del Duce, y mientras que su ejército está compuesto por disciplinados e incluso alegres y motivados voluntarios, los soldados del ejército de Aníbal se muestran salvajes, indisciplinados y proclives a la desertión, ya que no luchan por la defensa y la gloria de la patria como hacen los entusiastas legionarios (Dávila, 2017: *passim*)

Las grandes superproducciones de Hollywood durante las décadas de los 50 y los 60, presentaron el aparato militar romano como analogía de los regímenes fascista y nazi. Sobre este aspecto concreto profundizaremos en el capítulo sobre los triunfos, por lo que en este apartado nos gustaría pasar a comentar una película que escapó a esa tónica: *The Fall of the Roman Empire* (1964). Harty evidenciaba recientemente algunas de las lecturas del filme en clave de la época en la que fue producida:

“Anthony Mann’s *The Fall of the Roman Empire* is perhaps the perfect film to hold a mirror up to the turbulence that was America in the 1960s and to link Rome and America as two world powers on the brink of being undone by forces internal and external, both beyond their control” (Harty, 2014: 42).

En un detallado análisis sobre la misma película, más allá del vínculo con la famosa obra de Gibbon, Winkler (1995) profundizaba en el contexto contemporáneo del film, en el que la temática de la caída de un imperio como el romano podía servir, de alguna manera, para reflexionar sobre la situación de Estados Unidos durante ese periodo de la Guerra Fría. Según el autor, cuando se estrenó la película, EE.UU. contaba con el estatus de superpotencia, pero al mismo tiempo se encontraba en los albores de la Guerra de Vietnam, su presidente había sido asesinado y gran parte de su población se encontraba luchando por el reconocimiento de los derechos civiles. Bajo una concepción cíclica de la historia en la que todo imperio en auge derivaría en una inevitable caída –siendo el

romano quizá el ejemplo más paradigmático—, la película puede leerse en clave de reflexión sobre el posible destino del ‘Imperio americano’ (Winkler, 1995: 140-142). Sería este contexto de agonía del imperio —en este caso del romano, pero al que algún día podía llegar el estadounidense— el que justificaría la falta de espectacularidad de la película en comparación con producciones épicas previas. Así, “the first of the two major battles is more in the nature of a skirmish and anything but a glorious victory: it lead to a *decimatio* of Roman soldiers.” (Winkler, 1995: 142). El clima de la Guerra Fría se evidenciaría igualmente en el hecho de que el discurso integrador de Marco Aurelio dejaría fuera a los persas, que en cierto modo representaban a los soviéticos. De ahí la caracterización que se hace de ellos en la película, que según Winkler, “appear only as a mass of warriors; there are no individuals to be distinguished among them, not even generals. They are menacing exotic barbarians, anonymous, incomprehensible, and alien” (Winkler, 1995: 150).

En 1966 se estrenaba *Dacii*, un péplum producido en Rumania que cuenta con muchas de las características del péplum italiano de la época. Se trata de una película modesta, pero interesante por la visión que ofrece de las Guerras Dacias. Aunque presta gran atención a la figura de Decéballo, el líder dacio que se enfrentó a Roma, la película incide en la idea de cómo la actual Rumanía surge de la fusión del Reino dacio con el Imperio romano, reivindicando así una doble tradición cultural. Esta idea se trasmite a lo largo de todo el largometraje, incluida la escena final que de un modo muy visual resalta ese concepto de fusión de ambos pueblos en el momento en que ambos ejércitos chocan en batalla. Pero este tipo de interpretación solo se entiende si atendemos al contexto histórico de la Rumania de la época. La película trata de reivindicar la tradición romano-dácica de Rumania en un momento de la Guerra Fría en el que Rumania acababa de comenzar la era Ceausescu que, en esos momentos, intentaba reivindicar cierta independencia respecto a los dictados de Moscú (Lapeña, 2010b). No obstante, todo ello se presenta en la película bien insertado en la trama, caracterizando de modo positivo y heroico a los dacios, pero también a algunos miembros del bando romano, que *a priori* son el invasor. El mensaje sobre la identidad nacional rumana y sus orígenes romano-dácicos está presente pero de un modo sutil en cualquier caso.

Mucho menos sutil es la comparación que se establece entre el pasado y el presente en la serie *Masada*, estrenada en 1981. Es una producción estadounidense que

establece un evidente paralelismo entre la resistencia de los zelotes en la fortaleza judía y la identidad colectiva israelí. La serie plantea un relato que sigue la narración de Flavio Josefo, aunque con un metraje de casi cuatrocientos minutos cuanto con grandes dosis de ficcionalización. Sin embargo, tanto las escenas iniciales del primer episodio como las finales del último, muestran a soldados del Israel contemporáneo subiendo a los vestigios arqueológicos de la fortaleza para jurar que “Masada no volverá a caer”. Al mostrar ese ritual propio del ejército israelita el significado de la resistencia ante el asedio romano se inserta en un discurso contemporáneo de defensa de la patria y legitimación nacionalista. Plantea en definitiva reivindicaciones sionistas en una época en la que Israel se presentaba a sí misma rodeada de enemigos (Richards, 2008:169).

5.2. LA CONCEPCIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA GUERRA ROMANA TRAS *GLADIATOR*

“*Gladiator* is an allegory of its own time. The first Roman cinema spectacular to be made by Hollywood since the end of the Cold War, it is a meditation on the perplexity of the world’s sole surviving superpower” (Muschamp, 2000, sp).

En el ocaso del siglo XX, cuando *Gladiator* saltó a la gran pantalla, el contexto bélico-político y el mundo en general habían cambiado considerablemente desde que se estrenara *The Fall of the Roman Empire* 36 años antes. En primer lugar, la derrota sufrida por Estados Unidos en el sudeste asiático provocó una gran conmoción en el inconsciente colectivo del país, dando lugar a lo que se ha dado en llamar el ‘síndrome de Vietnam’⁵. Un trauma que sacudió la sociedad estadounidense y su política exterior durante las décadas de los setenta y los ochenta y que, según algunos autores, no se llegó a superarse hasta la rápida victoria de la Guerra del Golfo. Con todo, la impronta que dejó ese conflicto bélico en la cultura popular y especialmente en el cine sigue presente incluso en el siglo XXI.

⁵ Sobre el Síndrome de Vietnam y su influencia en la política exterior del país véase Simons (1998).

En segundo lugar, en el año 2000 el mundo binario de la Guerra Fría había sido superado y Estados Unidos se alzaba como la primera superpotencia de un mundo globalizado. Su indiscutible hegemonía a nivel mundial es la que propició, en gran medida, las numerosas comparaciones con el Imperio romano comentadas en la introducción de este capítulo, cuyo impacto académico y popular se fue intensificando a lo largo de la primera década del siglo XXI⁶. En este sentido, se ha hablado de una ‘*Pax Americana*’ estableciendo la analogía directa con la *Pax Romana* durante los primeros dos siglos del Imperio⁷. Un concepto que si bien ha servido para hacer referencia a la situación del país desde el final de la Segunda Guerra Mundial, tuvo especial interés en el debate público tras los atentados del 11 de septiembre de 2001.

Debemos considerar el 11-S como un punto de inflexión incuestionable en la medida en que su impacto en su cultura popular mundial en general y estadounidense en particular está fuera de toda duda. Nos interesa especialmente la huella que el 11-S y lo que se ha dado en llamar la subsecuente ‘Guerra Global Contra el Terrorismo’ ha dejado en las producciones cinematográficas y televisivas⁸. A lo largo de este apartado veremos cómo todo ese contexto, inmediatamente previo y posterior al 11-S, ha tenido su reflejo a la hora de presentar cuestiones sobre el imperialismo, la guerra y la paz en el cine de romanos a partir de *Gladiator*.

⁶ Burton (2011) ha estudiado ese tipo de analogías entre Roma y EE.UU. en la cultura política durante la primera década del presente siglo y considera que es un tema cuya popularidad, en el periodismo, la crítica política y la cultura popular estadounidense en general, se ha visto aumentada. Una realidad que habría estado totalmente condicionada por el contexto de principios de siglo: “the articulation of a desire for the preservation and perpetuation of American power and pre-eminence in an increasingly uncertain and dangerous world” (Burton, 2011: 66).

⁷ Para una revisión del concepto clásico de *Pax Romana* véase Woolf (1993).

⁸ Numerosas obras han abordado recientemente esta cuestión. Entre otras véase McSweeney (2016). Este mismo año Davies ha afirmado que “the influence this [the 9/11] has had on American popular cultura, especially cinema, has become a rich ground for exploration (2019: 3).

5.2.1. Crítica al imperialismo y el ideal de la paz

Son numerosos los autores que han señalado que la Roma presentada en *Gladiator* contiene numerosas alegorías con el contexto contemporáneo estadounidense. Con todo, probablemente sean las declaraciones de unos de sus guionistas, David Franzoni, las que mejor reflejen ese hecho: “The movie is about us. It’s not just about ancient Rome, it’s about America”⁹. No obstante, las lecturas que se pueden hacer de la película en clave contemporánea son numerosas y en ocasiones incluso contrapuestas¹⁰. Por lo que respecta a su concepción de la guerra y el imperialismo romano, el mensaje que pretende transmitir la película es igualmente contradictorio.

El inicio de la película nos presenta Roma como una superpotencia militar que gobierna sobre gran parte del mundo conocido. Así se nos presenta en el prólogo cinematográfico, donde se advierte que solo queda una última batalla por luchar. Tras esa victoria inicial, queda confirmada la hegemonía global de Roma cuando Máximo le dice a Marco Aurelio “there is no one left to fight”. Si entendemos a la batalla inicial en Germania como una alegoría de la intervención militar exterior de Estados Unidos, podemos leer la secuencia en clave de glorificación de Roma / EE.UU. y su ejército, como medio único para defender la civilización frente a la barbarie. Tal y como se ha afirmado recientemente, “the opening battle scene of *Gladiator* and the protagonist Maximus’ opening speech depict Rome as the light against the encroaching Germanic darkness” (Strong, 2019: 234). Esa lectura quedaría respaldada por la presentación que se hace de los denominadas ‘bárbaros’ como el ‘otro’, una masa de anónimos salvajes desindividualizados que deben ser domesticados, cuya única acción previa a la batalla consiste en decapitar al emisario romano (*ibidem*; Taylor, 2019: 261). Tal y como afirma White (2002: sp) aunque los atacantes son los romanos, en la medida en la que tratan de anexionar Germania, al emplear el término ‘bárbaro’ y representarlos de tal modo se codifica al ‘otro’ como el agresor¹¹. En este sentido, White (2002) hace una lectura del

⁹ Cit. en Cyrino (2005b: 125). Esa contribución de Cyrino es el mejor acercamiento a ese tema.

¹⁰ Albu, que se centra especialmente en las analogías con el contexto político-electoral del años 2000, afirma que “*Gladiator* proved a sufficiently complex film so that both ends of the political spectrum could eagerly align themselves with the heroic struggle of Maximus against tyranny” (2008: 2000). En el capítulo siete, a la hora de analizar la entrada triunfal de Cómodo en la película, profundizaremos sobre algunas de estas cuestiones.

¹¹ Este hecho era aún más evidente en el primer borrador del guion de la película, escrito igualmente por Franzoni y que contenía un discurso de Marco Aurelio ante las tropas que entre otras frases grandilocuentes sobre la superioridad romana contenía la siguiente: “We Romans have become a light in the barbarian

inicio del film clave de lo que el cataloga como “a new imperial humanitarianism”, en el que la paz y la libertad están representadas como el resultado natural de la conquista. Una opinión similar comparte Wilson, quien se pregunta si *Gladiator* no es, de forma implícita, “so much a representation of the Roman Empire but a blasted allegorization of the *Pax Americana* itself in its neo-liberal mode of moral innocence, global ratification, and soft hegemony” (2002: 63). Para él es evidente que la película presenta hace legitimización de la maquinaria imperial y en ese sentido encuentra un claro paralelismo entre el imperialismo romano y el nuevo orden mundial liderado por EE. UU.; un hecho que también señalaba una reseña previa de la película:

“The barbarians of that time are the “rogue states” of today –to summarize the subliminal message of the film– while the only superpower, with its propaganda about “the new world order,” is in the process of throwing the world into chaos” (Hellenbroich, 2000: 68).

La superioridad militar del ejército romano se transmite de forma visual y explícita a través de paralelismo con la tecnología bélica contemporánea. Mediante el uso de efectos especiales, los proyectiles incendiarios de las catapultas asolan a los germanos posicionados en el bosque como si de un bombardeo de napalm se tratara, un recurso que no hará sino subrayar, recurriendo a un símbolo de la guerra contemporánea popularizado a través de películas como *Apocalypse Now* o *Platoon*, esa superioridad tecnológica de los romanos¹². Por su parte, Wilson (2002: 67) establece la analogía de esas explosiones provocadas por la artillería romana con la ‘tecno-euforia’ provocada por la derrota iraquí durante la Primera Guerra del Golfo –1990-1991–. Otro paralelismo con la guerra contemporánea, aunque menos evidente, sería el de las flechas incendiarias que lanzan los arqueros romanos, las cuales recuerdan a la munición de trazadora moderna, como reconoce el propio Ridley Scott (C. DVD).

Sin embargo, otras lecturas de la película evidencian cierta crítica al poder militar hegemónico y su expansionismo. Para Molina, “el tema recurrente en la película *Gladiator* es la presencia acuciante de un poder militar hegemónico que puede convertirse en un aparato de agresión y represión al mando de un solo hombre” (2008: 193-194). En este sentido, subraya “la presencia de un aparato militar invencible y perfectamente

night!”. Para Solomon (2005: 4), ese discurso eliminado del guion definitivo, tenía el propósito de enaltecer e inspirar a las tropas para la batalla así como transmitir al espectador el mensaje de que Roma como Estados Unidos, es ‘la tierra de la libertad’.

¹² MacGregor (2001: 116), Prieto (2001: sp). Sobre el napalm en la cultura estadounidense véase Neer (2013).

operativo en el momento de conquistar a los pueblos primitivos pero libres de la Germania”, lo que sería reflejo de la crueldad de la guerra así como de los riesgos de una agresión imperialista en términos modernos (*ibidem*: 194).

Esta interpretación podría apoyarse en algunos de los diálogos de las secuencias iniciales del filme. Antes del inicio de la batalla, cuando se hace evidente que los germanos van a plantar batalla Quinto le dice a Máximo “People should know when they are conquered”, a lo que Máximo responde: “Would you, Quintus? Would I?”. Se plantea de ese modo un primer cuestionamiento de la expansión imperial que se hará más evidente en la conversación que Máximo mantiene con Marco Aurelio tras la sangrienta batalla: “For 25 years, I have conquered, spilt blood, expanded the empire. Since I became Caesar, I’ve known four years without war... And for what? I brought the sword, nothing more”. Este tipo de alusiones serían el reflejo de dos elementos que van ser recurrentes en posteriores producciones de romanos del siglo XXI: críticas más o menos explícitas al imperialismo y a la ocupación militar la aspiración al ideal de la paz, “una paz global en términos modernos, de convivencia pacífica entre grupos” (Molina, 2008: 195). El anhelo inicial de Máximo de regresar a su hogar con su familia puede entenderse en estos mismos términos¹³.

El final de la película *Centurion*, en el que Quinto abandona la vida militar y decide vivir volver a cruzar junto a su amada, de origen picto, como un fugitivo de Roma puede leerse en esa misma clave pacifista y de convivencia pacífica entre grupos¹⁴. En un sentido similar podríamos entender algunas partes del discurso final que pronuncia Marco al final de *The Eagle*, ante la pira funeraria y los caídos: “Let us remember the men who fought and died in the name of honor. Romans and Britons. (...) Fathers, brothers, sons, may peace and honour follow you. May you know no more strife”. Por su parte, las pretensiones de una vida en paz alejada de la vida militar que muestra Clavio en la película *Risen*, recuerdan considerablemente a las de Máximo. Tras un largo y sangriento

¹³ Esa caracterización que refleja el ideal del campesino-soldado a llevada a la comparación del personaje ficticio de Máximo con el famoso líder romano Cincinato (Lillo, 2010: 221-223), aunque al mismo tiempo encarna a la perfección los valores tradicionales de la cultura estadounidense (Cyrino, 2005b: 140-144; Albu, 2008: 192).

¹⁴ Con todo, Gardner entiende que la película y especialmente su final “disavows traditional constructions of military heroism, leaving its titular hero without an army or nation” (2018: 157). En este sentido, ese filme sería mucho más explícito que *Gladiator* a la hora de cuestionar la noción de las fronteras nacionales y el extremismo ideológico que alimenta la intervención militar (*ibidem*: 167).

día, Clavio conversa con Pilatos en las termas, quien le pregunta por sus ambiciones. La respuesta de Clavio es el reflejo del sueño americano: “Wealth. A good family. Someday, a place in the country. (...) “An end to travail. A day without dead. Peace.”

Por lo que respecta a la crítica a los excesos de los proyectos imperialistas, todas las películas citadas contienen ejemplos de personajes pertenecientes a los pueblos sometidos a Roma que narran alguna experiencia cruda que deja en evidencia el espejismo de la idea civilizadora. En *Centurion*, Etain es una guerra picta cuya familia fue masacrada cuando era niña y a ella le cortaron la lengua para que no pudiese hablar mal de los romanos¹⁵. En el caso de *The Eagle*, las alusiones son más directas y se contraponen a la imagen idílica que Marco Flavio Aquila tiene sobre su padre y el honor de Roma. Cuando Marco y su Esclavo han cruzado el Muro de Adriano mantienen la siguiente conversación sobre la misión de encontrar el águila:

–Marco: “The Eagle is Rome. It’s a symbol of our honor. Every victory. Every achievement. Wherever the Eagle is, we can say that Rome did that”¹⁶.

–Esca “My father was Cunoval, bearer of the Blue War Shield of the Brigantes. Lord of five hundred spears. Seven years ago, you took our lands and we rose against you. My father and two brothers died. My mother, also. My father killed her before the legionaries broke through. He knew what they would do to her. She knelt in front of him and he slit her throat. Rome also did that.”

Previamente el druida al que se enfrenta Marco fuera del campamento ya había dejado en evidencia las atrocidades de los romanos: “You have stolen our lands and killed our sons. You have defiled our daughters”. Incluso Guern, el veterano romano que encuentran en el bosque, pone en tela de juicio el sentido del proyecto expansionista: “Why did they have to come north? There’s nothing here worth taking. Couldn’t they have been satisfied with what they had? They always have to punish and push on looking for more conquest, more territories, more wars.”¹⁷

¹⁵ Davies considera que “*Centurion* can be interpreted as a critique of US intervention in the Middle East, but applicability of its war narrative to multiple conflicts render it a clear anti-imperialist allegory without being specific to the events contemporaneous to its production and release” (2019:135).

¹⁶ Tal y como veremos en el apartado 7.1, en el cine clásico hollywoodiense e incluso en *Gladiator* la representación de las águilas romanas atiende a una alegoría con el régimen Nazi. Sin embargo, en esta película deberíamos ligarlo con la iconografía que representa el águila estadounidense (Wetmore 2018: 189; Davies, 2019: 138-139).

¹⁷ Algunos fragmentos de esas declaraciones que muestran el lado más oscuro del imperialismo romano recuerdan en buena medida al discurso de Calgaco recogido en el *Agrícola* de Tácito: “Depredadores del mundo, cuando han faltado tierras a su furia devastadora escrutan el mar: avaros si el enemigo es rico, jactanciosos si es pobre; ni el oriente ni el occidente han podido saciarlos; los únicos que codician con igual deseo la riqueza y la pobreza. A robar, degollar y rapiñar llaman con falso nombre imperio, y paz a causar

Por lo que respecta a *Ben-Hur*, el joven zelote que es acogido en casa de Judá le cuenta presenta una historia muy similar que, en cierto modo, justificado su radicalismo: “My father was able-bodied, so the Romans killed him. My mother was fertile, so they did other things to her”. Por otro lado, cuando Mesala le cuenta a Judá cómo conoció a Pilatos, su discurso sobre el proyecto civilizador de Roma muestra las luces y las sombras con unas connotaciones marcadamente contemporáneas:

“One night in Persia I met him. His name was Pontius Pilate. He gave me a chance. He reminded me of what we were fighting for. Things you and I believe in, Judah. A civilized world, progress, prosperity, stability. I battled and marched through countries and across continents I’d once dreamed of. I led men from battle to battle to the heights of glory. But crushed the freedom of innocent civilisations simply because they were different.”¹⁸

Con todo, en estas nuevas recreaciones también a los propios legionarios romanos se los presenta como víctimas de esos proyectos imperialistas, expansionistas y de ocupación, ideados e impulsados por políticos poco comprometidos e incompetentes. Al igual que ocurre en *Gladiator*, otras películas plantean una distinción entre políticos y líderes militares que no se ajusta a la realidad histórica de la antigua Roma, en la que ambas realidades confluían, pero que es reflejo de la realidad contemporánea. En *Centurion* el comandante de la legión, le dice al gobernador Agrícola, “You are the politician, I am a simple soldier”¹⁹. Una realidad que se repite en *The Eagle*²⁰, *Risen*²¹ y *Ben-Hur*. Para concluir, Gardner ha resumido a la perfección este nuevo enfoque con el

la destrucción. La naturaleza ha querido que para cada uno lo más querido sean sus hijos y sus parientes: los primeros nos han sido arrebatados por medio de levadas para servir en otros lugares; nuestras esposas y hermanas, aunque hayan conseguido escapar a la lujuria de los enemigos, padecen el ultraje de quienes se hacen llamar amigos y huéspedes...” (Tac. *Agr.* 30-31). Con todo, la lectura puede ser no tanto antigua como contemporánea, tal y como afirma Wetmore: “Rome is its victories and achievements, but it is also all the negative things it does too. America is the defeater of Saddam Hussein; yet also the perpetrators of Abu Ghraib and other atrocities against Iraqis” (2018: 189).

¹⁸ Una reseña de la película recoge lo siguiente al respecto: “The screenwriters suffuse their portrayal of imperialism in antiquity with 21st-century attitudes about conquest (...). After Messala returns from wars in Germany and Africa to head up the garrison in Jerusalem, he’s as conscious about the evils of colonialism as Colonel Mathieu in *The Battle of Algiers*. He confesses to Judah that the army simply laid waste to its enemies and destroyed primitive cultures, rather than spread Roman civilization –as he dreamed–.” (Sragow, 2016: sp).

¹⁹ Tal y como afirma Leith “*Centurion* does not invite you to identify with the values of the invading army; the Roman senior command is shown as first incompetent, then treacherous” (2010: sp).

²⁰ Según Harty, “Throughout the film, Roman authority again seems to rest in the hands of armchair warriors, senators who speak in empty catchphrases of an idea of Rome that they have appropriated and misconstrued, and of those whom Marcus calls the sons of ‘silk-assed politicians’” (2014: 50-53).

²¹ En una reseña de la película se comenta cómo “we see Clavius colluding with Pontius Pilate about the internal machinations of Roman government, and it sounds like our talk of primary elections, or the intrigues of office politics” (Zmirak, 2016: sp).

que se ha presentado al soldado romano y que nos lleva a una estética bélica influida por la denominada ‘Guerra global contra el Terrorismo’:

“The depiction of soldiers far from Rome, under duress, and under attack from native forces using guerrilla tactics allows filmmakers to comment on the perils of modern imperialist ventures, especially Bush-era intervention in Iraq and Afghanistan. From such depictions emerges a composite portrait of the Roman legionary soldier who participates in the imperialist project, but experiences first-hand the casualties of that project, and who reluctantly defers to bureaucrats who never deign to get their own boots on the ground” (Gardner, 2018: 156).

5.2.2. Roma en la ‘Guerra Global contra el Terrorismo’

“Las imágenes bélicas que definen la percepción que Occidente tiene de la guerra en las dos últimas décadas están asociadas a las distintas contiendas de Irak y a la conocida como ‘lucha contra el terror’ o ‘guerra al terrorismo’ en sus múltiples escenarios” (García Varas, 2013: 13).

“The Americans are now the Roman soldiers in the far reaches of the Empire. [...] Cinema about ancient Rome in the twentieth century is ‘Epic Rome’; whereas films about Rome after 9/11 are ‘Iraq Rome’” (Wetmore, 2018:179-180).

La guerra de Vietnam acabó con la imagen romántica de la guerra. Los televisores a color llevaron a los hogares norteamericanos la cruda realidad bélica, que acabó desvaneciendo cualquier atisbo de heroísmo épico, tan exaltado durante las guerras mundiales. Por otro lado, la amenaza nuclear acabó anulando la guerra convencional entre las grandes potencias, desterrando la batalla campal que había dominado el arte de la guerra por tanto tiempo. En general, en la Guerra Fría se inauguró la tendencia militar que impera en la actualidad: la guerra asimétrica. Los vietnamitas que se enfrentaron a los estadounidenses en el sureste asiático, al igual que los muyahidines que lo hicieron contra los soviéticos en la década de los ochenta, consiguieron imponerse a estados más poderosos a través de la aplicación de la guerra de guerrillas. En estos conflictos el enemigo era etéreo, casi invisible, y actuaba camuflándose entre la población local, de cuyo apoyo dependía. Los rápidos ataques y emboscadas de los guerrilleros eran seguidos por igualmente veloces retiradas, para acabar mezclándose con el resto de habitantes. Así, la línea que demarcaba la separación entre civiles y combatientes se hizo cada vez más

difusa, hasta el punto de motivar verdaderas matanzas, crímenes de guerra cometidos por soldados que se mostraban cada vez más incapaces de distinguir amigo de enemigo.

Tras el final de la Guerra Fría y, especialmente, tras los atentados del 11 de septiembre del 2001, la dicotomía entre ‘buenos’ y ‘malos’ desapareció y, con ello, la idea de ‘guerra justa’. Las posteriores intervenciones estadounidenses en Afganistán e Irak no hicieron sino apuntalar la que sería la tónica general del presente siglo, que también tuvo su eco en las producciones cinematográficas. La retórica intervencionista que desde entonces domina las relaciones internacionales de los Estados Unidos de América, guiada por la llamada ‘Guerra contra el Terror’ o ‘Guerra Global contra el Terrorismo’, ha podido influir en productores y directores.

En la miniserie *Spartacus* (2004) encontramos algunos rasgos del discurso político de la administración Bush en el periodo inmediatamente posterior a los atentados del 11-S²². En este sentido, P. L. Cano señalaba cómo esa producción “refleja las tensiones entre republicanos y demócratas de USA, y la figura de Craso retrata rasgos evidentes de la G. Bush jr.” (Cano, 2004: 201). Del mismo modo, una crítica cinematográfica de la miniserie ponía de manifiesto un hecho similar:

“(…) the screenplay by Robert Schenkkan carries more recent, not-so-subtle echoes, with Crassus capitalizing on the senate's fears, warning that the threat to ‘national security’ means ‘only a fool or a traitor could possibly oppose’ his self-serving measures to secure the peace and consolidate power” (Lowry, 2004: sp).

En efecto, son numerosos los fragmentos de diálogo de Craso que tienen resonancias modernas en el contexto político-bélico inmediatamente posterior al 11-S. En su búsqueda del poder unipersonal, como veíamos en el capítulo cuarto, Craso entiende la Guerra de Espartaco como una oportunidad. Algo que se hace totalmente evidente cuando tras una de las primeras sesiones en el senado del dice a su colega Cayo que el miedo no algo malo ya que “it makes for a more malleable electorate”. Cuando más adelante propone quemar vivos a doscientos esclavos de Roma para dar una lección, el senador Agripa comenta lo siguiente sobre el hedor de los cadáveres quemados: “This is the smell of Crassus new world order”. Se suceden las derrotas del ejército romano y mientras tanto Craso trata de convencer al senador Agripa para que apoye su

²² Sobre la Estrategia para la Seguridad Nacional de Bush véase: <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/nsc/nss/2002/index.html> [12/12/2018].

nombramiento como nuevo líder romano contra Espartaco: “Did it ever occur to you that I might be exactly what Rome needs right now? If Spartacus defeats this army and turns on Rome, where will your precious little democracy be then?” Su discurso se radicaliza tras la derrota de las legiones fronterizas y propone equipar el mismo a las legiones aduciendo que se trata de una cuestión de seguridad nacional: “Consider the consequences if Spartacus gets inside these city walls. This is no longer a mere question of pride or economic impact. Our national security is at stake. Our very lives. Only a fool or a traitor could possibly oppose such measures.” En ese punto de la miniserie las analogías con la retórica presidencial de la administración Bush a la hora de justificar la intervención militar en Afganistán o Irak es más que evidente. Con todo, será el discurso de Craso sus propias tropas en el Foro, el fragmento de guion de la película que más referencias directas tiene a la citada retórica, incluido el destino manifiesto:

“Soldiers of Rome, never before has the Republic been more in need of your courage, your strength, your determination. Our lives, our families, civilization itself, stand at an abyss, upon the brink of destruction. And I say to you, let every man here today simply do his duty, as I have no doubt he will. And we will defeat the evil at hand. History has given us this role, and we will fulfill it. There can be no hiding place for those who would strike terror into the heart of the greatest nation known to man!”

Más allá de los alegatos políticos de Craso en relación a la Guerra de Espartaco, cabría preguntarse hasta qué punto la recreación de la propia contienda bélica está pensada igualmente en clave moderna. El estadounidense Barry Strauss, historiador militar de la antigüedad y autor de un libro titulado *The Spartacus War* (2012), afirmaba que una de las motivaciones para escribir su libro fue la insurgencia iraquí ya que entiende la revuelta de Espartaco como un ejemplo significativo de insurgencia en la antigüedad²³. Lo cierto es que la miniserie, estrenada muy poco después del inicio de la Guerra de Irak no parece contener alusiones directas a un tipo de guerra asimétrica más allá del ataque sorpresa en el Vesubio, algo que por otro lado recogen tanto las fuentes antiguas como las otras adaptaciones cinematográficas previas.

²³ Añade que si Espartaco viviese hoy en día no se sorprendería con las tácticas de guerrilla, insurgencia y contrainsurgencia, poderes imperiales y fuerzas que luchan contra ese poder imperial. Lo comenta en una presentación del libro: https://www.youtube.com/watch?v=OedWYiLy8_w [consultado el 09/12/18]. En un artículo sobre el mismo tema, comentaba igualmente que de esa revuelta antigua se puede extraer una lección para el presente. Bajo su punto de vista, si un estado emplea toda su fuerza armada, los insurgentes normalmente serán doblegados, algo tan válido para la revuelta de Espartaco como lo fue para la Guerra de Irak (Strauss, 2012b: 205).

En este sentido, podríamos intentar buscar referencias al contexto bélico contemporáneo en la serie posterior de la cadena STARZ. Ciertamente, con un metraje más amplio que en el comentada miniserie, durante la segunda temporada –*Spartacus: Vengeance* (2012)– se plantean una serie de enfrentamientos entre las inicialmente reducidas tropas de Espartaco y las primeras guarniciones romanas que pueden leerse en clave de guerra asimétrica. P. DuBois, ha hecho una lectura de la serie en clave contemporáneo y afirma que “today, popular culture depicts ancient war and ancient slaves as gloriously eroticized fighter, men standing alone and accepting their fate, appropriate models for our current war, and unending war on terror fought by soldiers who volunteer to emulate them” (2016: 259). Aún más crítica era en sus conclusiones:

“Glamorizing slavery, erotizing the ancient warrior, reading antiquity as celebrating war and the lessons learned in slavery, all this contributes to the war effort, the recruitment of a new generation of soldiers for another dying empire.” (2016: 274).

Con todo, presentar la Guerra de Espartaco como una alegoría del contexto bélico del siglo XXI no parece que estaba entre los objetivos de los creadores. En un intercambio de correos electrónicos mantenidos con Aaron Irvin, uno de los asesores históricos de la serie, nos contaba lo siguiente:

“There was very much an emphasis on the difference between the modern world and the Roman, and whenever possible Steven wanted to insert those moments that allowed us to underline the fact that this was a very different world and brought the audience to that different place. Lucy I think actually said it best in her interviews, which you might find on the DVD or as part of the commentaries for season 1, how the show went out of its way to make it clear this world is not your world, these people are not like you, but then through the storylines and development of the characters the audience still found a means of connecting with these characters and, despite the underlined differences, still saw the internal logic of this very alien world. Personally, I think that’s one of the central reasons our series did comparably better than the movies that you highlighted; *Spartacus* was set in the ancient world, and embraced everything that meant, whereas the examples you cite [*Centurion*, *The Eagle*, *Risen*, *Ben-Hur*] –and I would throw *Pompeii* in there as well– simply used the ancient world as window dressing to tell an unrelated story.

In fact, when we had our first meeting regarding the outline of the second season, which would ultimately become *Gods of the Arena*, I brought up the then-current Occupy movement and the parallels with what we were playing with, and Steven very politely moved on to another topic. The main interest was in building the world, developing the characters, and exploring this alien landscape of the past, not in trying to use ancient Rome as a scry for then-current political topics or social issues.”

Bien es cierto que en el caso de un filme como *Centurion*, cuyos paralelismos con las principales características con el nuevo tipo de guerra asimétrica parecen evidentes, las declaraciones de creadores y actores han sido contradictorias. Robert Jones, productor de la película afirma que la película tiene connotaciones modernas en la que medida que

habla de ejércitos que se encuentran metidos en conflictos en los que no deberían haber entrado y se ven superados por ello (E. DVD: 'Interviews').

Por su parte, el director Neil Marshall reconocía que al estar planteando la temática de una superpotencia –Roma– que tiene que lidiar con la guerra de guerrillas, obviamente, “that's going to have comparisons with events in the world over the past 40 years, as well as what's going on now in Afghanistan” (cit en. Henney, 2010: sp). Sin embargo, seguidamente añadía lo siguiente:

“But once I came to that comparison, I didn't want to ram it down the audience's throats. People will see it if they want to see it. But at heart I'm making a historical adventure movie, and I don't want to turn it into some kind of gratuitous allegory” (*ibidem*).

Michael Fassbender, el actor que interpreta al centurion Quinto, se expresaba en unos términos similares a los de Marshall, reconociendo la posibilidad de establecer paralelismos modernos, pero afirmando que no era tal el objetivo último del filme:

“I guess you can always make modern-day parallels, to the occupation in Iraq. But it's the idea of someone who believes in an ethos, becomes disillusioned and comes to his own sort of beliefs. He's been let down by the system he's given his life up for. So there are parallels, and it's interesting when you take it out of our timeframe and stick in back 2,000 years. People are more likely to take it on board than a film about Iraq that's too close to the bone” (cit. in Pierce, 2009: 142).

Sin embargo, varios académicos recientemente han evidenciado la influencia del contexto bélico moderno en este película (Harty, 2014: 47-49; Wetmore, 2018: 184-186; Davies, 2019: 131-135; McAuley, 2019). Desde las alusiones de Quinto a la guerra asimétrica al inicio del filme cuando habla sobre “a new kind of war, a war without honour, without end”²⁴, hasta una posible referencia a los artefactos explosivos improvisados representada como bolas de fuego en las emboscada de la Novena en el bosque. También la decapitación de un prisionero romano por parte de los pictos, se ha querido ver como una alusión a las atrocidades de Al Qaeda en Irak bajo el mando de Abu Musab al-Zarqawi.

El motivo de la decapitación también aparece recreado en *The Eagle*, con el añadido de que en este caso el druida que la lleva a cabo es una suerte de líder religioso. Antes de perpetrar la ejecución pronuncia la siguiente frase: “Our God will bring us victory today!”. En este sentido, al igual que *Centurion* parece que contiene otros

²⁴ El propio actor compara esas acciones de guerrilla con las de los irlandeses durante la Guerra de Independencia –1919-1921–, un ejemplo muy cercano para él ya que Michael Collins figura entre sus ascendentes lejanos.

elementos que reflejan tanto la guerra de Vietnam como los conflictos más recientes en Oriente Medio²⁵.

Desde el propio inicio del filme, la ambientación de la primera escena en la que los legionarios avanzan en barca por un río rodeado de maleza recuerda a las patrullas fluviales realizadas a través del delta del Mekong, tantas veces representadas en el cine bélico sobre la guerra de Vietnam. Cuando llegan al campamento, se recluyen dentro y al contrario de lo que ocurre en la novela en la que se basa la película, no interactúan con la población britana²⁶. La única salida que realizan fuera del campamento la lleva a cabo una patrulla destinada al aprovisionamiento. El destino del grupo extramuros explica la razón por la cual, los romanos evitan abandonar la seguridad de sus fortificaciones: son esos legionarios los acaban siendo capturados, y en última instancia ejecutados, por el druida. En la película, los britanos, con excepción de Esca –quien al principio también es considerablemente hostil–, son solo enemigos de los que protegerse o a los que someter. Esa deshumanización de los britanos refuerza una lectura en esa lectura contemporánea en clave bélica. Por último, la analogía con Vietnam quedaría reforzada en el momento de la aparición de Guern, quien resulta ser un viejo veterano romano.

En este sentido, si atendemos a ciertas declaraciones realizadas por el director de la película, Kevin Macdonald, podemos confirmar la analogía entre los soldados romanos y los marines americanos: “in order to make it feel like it has some kind of resonance of today - to see Channing as an American soldier, as a Marine - it makes you see Rome in a new, fresh way” (cit. in Faraci, 2011: sp). Sin embargo, cuando en la misma entrevista le preguntan directamente por la posible analogía de su película con los conflictos armados actuales de Afganistán e Irak su respuesta reconoce que aunque no fuese su idea inicial, quizá sí que lo fue de forma inconsciente:

“We’re occupying countries, and one way or another that makes it a war of occupation, which has a parallel with Rome - a nation that steamrolled over cultures, tried to install their own culture in nations and some resisted and fought back. You’d have to be blind not to see some similarity. It wasn’t what I was thinking about when I was making the movie, but maybe subconsciously, unconsciously that’s part of what makes it feel resonant and interesting to me. And hopefully to audience” (Faraci, 2011: sp).

²⁵ Tal y como afirma McAuley: “Much like the Americans in Vietnam or the Coalition forces in Iraq or Afghanistan, the conventionally trained Roman legions in Britain were never intended to fight this type of warfare. The native “insurgents” of *Centurion* and *The Eagle*, much like their Iraqi or Afghan counterparts, avoid pitched battles (...), preferring evasive, small-scale, and guerrilla ambushes” (2019: 249). Sobre esos mismos aspectos exclusivamente en *The Eagle* véase también Wetmore (2018: 186-191) y Davies (2019: 135-140).

²⁶ Con excepción de una breve escena eliminada del montaje original.

Risen es una de las producciones que mejor traslada a la antigüedad las dinámicas bélicas post 11-S. La película abre con un enfrentamiento inicial desarrollado a raíz de que una fuerza romana localice y asalte un campamento insurgente, en una operación que se podría denominar de ‘búsqueda y destrucción’ –que evoca ligeramente a las guerras de Vietnam y, por la estética, especialmente Afganistán–. Se trata de un reducido grupo de fundamentalistas religiosos –zelotes, como decíamos en el capítulo anterior– que defienden en minoría una posición elevada, pero que son rápidamente derrotados por los romanos, a quienes los propios creadores –el productor Patrick Aiello y el guionista Paul Aiello– no dudan en calificar de ‘fuerzas especiales para dar caza a fanáticos’ (C. DVD).

Los paralelismos con la denominada ‘Guerra contra el Terror’ no acaban ahí. De hecho, es a partir de ese hito inicial cuando la cinta comienza a representar de manera mucho más sugerente una Jerusalén ocupada por un ejército invasor que es rechazado por la población local. Así, la ciudad representada en el filme recuerda al Bagdad post Saddam Hussein; en ambos casos como ha señalado McAuley (2016: sp), un ejército extranjero, tecnológicamente superior intenta imponer mediante la fuerza paz y orden entre diferentes facciones religiosas enfrentadas. En este sentido, una reseña de la película afirmaba que uno de los grandes dilemas sociológicos que plantea la película sería el siguiente: “to what lengths should one go to prevent devout fanatics from destabilizing an already troubled city?” (Kang, 2016: sp).

Con numerosos paralelismos entre las tropas romanas desplegadas en Judea y las fuerzas de ocupación estadounidenses, la película ahonda diversos aspectos relativos a la insurgencia y la contrainsurgencia. A pesar de que como ha demostrado Mattern (2012) se podría hablar de la existencia de insurgencia en época romana –especialmente en el territorio de Judea²⁷, la imagen de la misma es representada en esta producción bajo un prisma eminentemente contemporáneo.

El protagonista, el tribuno Clavio, personifica la típica imagen del soldado veterano endurecido por la constante exposición a las acciones de un enemigo asimétrico.

²⁷ Tal y como afirma Goldsworthy, “la probabilidad cada vez mayor de que los ejércitos occidentales libren guerras asimétricas contra adversarios mucho menos sofisticados, en lugar de mantener conflictos con quienes poseen unos sistemas tácticos y unos niveles de tecnología parecidos, crea una situación no muy distinta a la que debió enfrentar Roma. Durante la mayor parte de su historia, el ejército romano se hallaba mejor equipado y, lo que incluso es mucho más importante, bastante mejor organizado y disciplinado que sus enemigos” (2010a: 449).

La escena en la que el tribuno explica la situación a Lucio, recluta recién llegado de Roma resulta sumamente esclarecedora, presentando una imagen desoladora de vejaciones, torturas y asesinatos: los romanos no debían esperar clemencia y, por tanto, tampoco debían ofrecerla²⁸.

En ese contexto, toda acción de los romanos para intentar imponer su paz se da de bruces con la realidad y la tibia acogida con la que la población de Jerusalén les brinda. Como en el mundo actual, las operaciones de contrainsurgencia son variadas, desde el empleo de informantes a sueldo extraídos entre la población local²⁹, hasta prácticas brutales como interrogatorios de sospechoso –en ocasiones torturados³⁰–, y verdaderas cacerías de insurgentes, derribando las puertas de las casas susceptibles a cobijarlos³¹.

Ben-Hur, al igual que las películas previamente comentadas, presenta al Imperio romano como una alegoría del mundo actual. Así lo declaraba el propio director:

“This movie is about the Roman Empire, how seductive and glamorous and dangerous its ideas are – it's about power and competition. And we live in this world. We live in the Roman Empire today – and this movie is trying to find a way how we can survive today. It's not a movie about Jesus' time, it's a movie about us” (cit. en Miller, 2016: sp).

Mientras que en *Risen* los romanos se muestran confiados de sus capacidades e incluso controlando la situación, en *Ben-Hur* la posición del ejército de ocupación es más delicada. La actividad de los zelotes –fundamentalistas religiosos al igual que en *Risen*–es más acusada en esta producción, produciendo a los romanos numerosas bajas en forma de

²⁸ La lección que ofrece Clavio es la siguiente: “They outflanked us, so we to withdraw. A fighting retreat. Some dozen of our men were caught and dragged up into the hills. Later that night, down in the valley, we heard them screaming and looked up to see them staked out on the ridge tops so we could watch. That is why you offer no quarter.”

²⁹ En cierto momento de la película, tras llevarles hasta María Magdalena, Clavio ofrece al informante más monedas a cambio de otro tipo de información: “There’s more if you assist us further. The Nazarene’s disciples, how many are there? Their names? Their plans? Their weapon caches? Where do they gather? Who leads them now?”

³⁰ En uno de los interrogatorios Clavio emplea la tortura física y psicológica lanzando un grueso clavo a los pies del interrogado y describiéndole cómo sería su propia crucifixión: “Imagine having this driven through your arms. And then the same driven through your feet. Can you imagine it? It’s what you hang from. Nails, rubbing on bone. You have to decide what’s worse. The agony here [le aprieta fuertemente las muñecas]. Or here [le propina una fuerte patada en el tobillo]. And choose which torture your own weight will inflict constantly. And then you discover you can’t breathe. And you realize you will never breathe easily again. And that every breath for the rest of your horrific life will be like sucking through wet cloth. Yeshua was lucky. He only hung like that for hours. Most take days, gasping for someone to kill them. And if he still felt anything at the end, he surely felt the spear thrust up under his ribs to pierce his heart and lungs. I didn’t watch closely, but they must have had to break bones getting him down”.

³¹ En relación a esta última práctica un comentarista de la película afirmaba lo siguiente: “When the Roman soldiers in *Risen* fan out through Jerusalem, searching houses for what they think are religiously-motivated terrorists, I couldn’t help thinking of similar scenes in *American Sniper*” (Zmirak, 2016: sp).

constante goteo de muertos y heridos que van llegando al cuartel militar. Los ataques y emboscadas de los insurgentes se suceden en una suerte de guerrilla urbana en la que incluso se contempla la posibilidad de acometer asesinatos selectivos. En este sentido, es representativo que en esta versión se haya optado por cambiar la famosa escena en la que la teja cae fortuitamente sobre la cabeza del prefecto, por una flecha disparada intencionadamente por un zelote, como si de un acto terrorista se tratara³².

Este clima de violencia insurreccional desgasta severamente a las fuerzas de ocupación, tanto física como mentalmente, siendo buen ejemplo de ello el testimonio del legionario moribundo en el ataque que sufren en el cementerio judío. Al contrario que en *Risen*, en *Ben-Hur*, la población civil no se limita a huir a la llegada de los romanos, sino que presenta un papel más activo y politizado. A través de la figura de Tirsa, la hermana de Judá, se da a entender que la población civil simpatiza con los zelotes o al menos comprende sus motivaciones, llegando incluso a ofrecer cobijo a los prófugos de dicho grupo. Semejante contexto favorece que las operaciones de contrainsurgencia se muestran crudas y feroces. Por ejemplo, los romanos condenan a muerte a un insurgente, públicamente, ante todos los presentes en el mercado, en la que sin duda es una medida disuasoria dirigida a quienes ofrezcan su ayuda a los rebeldes. Y es que, en esencia, el papel de las tropas de ocupación es más policial que puramente militar, una realidad que queda bien reflejada en la frase en la que Mesala se dirige a sus hombres cuando es nombrado capitán de la guarnición: “So, charlatans, religious indoctrinators, holy men. We will work with local people. We will make arrests”.

Una última y ciertamente esclarecedora equiparación de los soldados romanos con las tropas norteamericanas se encuentra en el propio vestuario de los legionarios. En una entrevista, la diseñadora de vestuario, Varvara Avdyushko, afirma que quería darle un aspecto ligeramente diferente al ejército romano y que para ello se inspire en el diseño de

³² En opinión de Romm, “the episode clearly evokes modern insurgent tactics—the sniper fire and IED’s to which Western troop convoys are exposed, as they pass through the streets of Fallujah and Ramadi—leaving an American moviegoer somewhat puzzled as to which side in this ancient struggle he or she is on” (2016: sp).

los uniformes de las fuerzas especiales estadounidenses. Así, reviste a los legionarios con chalecos con numerosos bolsillos, rodilleras y coderas³³.

En definitiva, podemos concluir el capítulo recapitulando los diferentes aspectos de la guerra romana que en las dos últimas películas analizadas suponen una clara alusión a la intervención militar estadounidense en el Oriente Próximo. El siguiente fragmento recoge esas analogías ya comentadas a la perfección:

“(...) the new *Ben-Hur*, as well as of *Risen* (...) strongly evoke the role that American troops have had to play in the past 15 years. In both films, Roman officers are seen interrogating suspected guerrillas, recruiting informers, and –in the case of *Risen* at least– going undercover to gain information. The religious opposition to their army of occupation is, of course, Jewish and/or Christian, not Muslim, but one form of fanatical monotheism, from the perspective of the Romans at least, must have looked much like another (Room, 2016: sp).

³³ La entrevista, que incluye imágenes comparativas del filme y del equipo de los soldados estadounidenses puede consultar en el siguiente enlace: <https://la-gatta-ciara.livejournal.com/379236.html> [consultado el 08/10/17].

6. FILMANDO EL ROSTRO DE LA BATALLA ROMANA

“En todas las batallas los primeros en ser vencidos son los ojos” (Tac. *Germ.* 43.5)

“We unmilitary modern ‘professionals’ (...) have lost an eye for the great mass-conflicts of the ancient world. Film restores what archaeology cannot” (Lane Fox, 2004: 157)

—Guern: “I ran before the end. A lot of us did.”

—Marco Flavio Aquila: “You coward!”

—Guern: “No. You weren’t here. You don’t know what it was like.” (*The Eagle*, 2011)

La representación de las batallas ha sido uno de los elementos más recurrentes del cine de romanos. Podemos decir que, por lo general, la inmensa mayoría de las producciones ambientadas en la Antigüedad han recreado batallas a gran escala, con el aliciente que supone, en el caso de nuestro ámbito de estudio, la puesta en escena del ejército romano en combate. Se hace evidente que las batallas colosales han sido un reclamo para el público desde los inicios del Séptimo Arte hasta las producciones más recientes. Sin embargo, el modo en que las batallas romanas han sido escenificadas en pantalla ha variado considerablemente.

En este sentido, en su libro sobre la batallas antiguas en el cine, J. McCall concluía lo siguiente: “(...) there are moments of genius in many of the films; soldiers are emphasised and a face of battle is sketched” (2014: 185). Consideramos que esa afirmación es especialmente válida en lo referente a las batallas recreadas en las producciones más recientes, las del siglo XXI. Ese mismo autor introduce otro elemento que nos parece relevante, como es la influencia del famoso libro de John Keegan, *The Face of Battle* (1976), en la historiografía más reciente sobre el tema. En cualquier caso, el objetivo de McCall a lo largo de su obra no es otro que analizar algunas batallas filmadas del mundo antiguo en cuanto a su nivel de veracidad histórica. Ciertamente ofrece algunos comentarios interesantes sobre planos y enfoques pero sin profundizar demasiado en el análisis del lenguaje cinematográfico. Del mismo modo, como el propio McCall aclara en la introducción, su objetivo no es el de mostrar las motivaciones de los creadores o el contexto moderno en el que las películas que analiza han sido producidas (McCall, 2014: x; vid. apartado 1.4). Por el contrario, emplea el

III. CLÍMAX

trabajo de Keegan, y los de otros autores que han aplicado su método a las batallas del mundo clásico, únicamente como soporte teórico con el que comparar las representaciones filmadas.

Con todo, nosotros argumentamos que el giro historiográfico propuesto por Keegan y conocido como ‘el rostro de la batalla’¹ ha podido influir de algún modo en las recreaciones fílmicas de batallas romanas más recientes². A partir del estreno de *Gladiator* (2000) varias producciones cinematográficas y televisivas ambientadas en la antigua Roma han representado la experiencia bélica del soldado romano bajo un nuevo prisma. En ese cambio, que ha supuesto la humanización de la experiencia bélica del legionario romano en pantalla, han influido, probablemente en mayor medida, otros factores como el contexto generado por ciertas guerras contemporáneas –desde Vietnam hasta Iraq o Afganistán– y más aún las tendencias imperantes en el cine bélico-histórico y en otros medios de masas como las novelas, los cómics o los videojuegos. Esas tendencias presentan una estética visceral que pretende transmitir la cruenta experiencia y el alto grado de violencia experimentado en batalla, en muchos casos a partir de representaciones hiperrealistas de esa violencia. Al mismo tiempo, se trata de una puesta en escena que, en gran medida, trata de reflejar el punto de vista personal y subjetivo del soldado en combate. En este sentido no solo se ha mostrado su experiencia en primera persona en el fragor de la batalla, sino también sus miedos e incertidumbres en los momentos previos, así como las secuelas posteriores al enfrentamiento.

Para esclarecer hasta qué punto esa nueva estética imperante en el cine de romanos del siglo XXI está influida por el giro historiográfico conocido como ‘el rostro de la batalla’ o por las convenciones de Hollywood, comenzaremos el capítulo con un repaso general, y necesariamente sucinto, sobre cómo se han presentado la experiencia personal del soldado en batalla a través la ficción, desde ciertas novelas del siglo XIX hasta el cine bélico más reciente. Posteriormente analizaremos cómo se han recreado las batallas romanas y la experiencia del legionario en el cine de romano del siglo XX, para pasar a profundizar, por último, en ese fenómeno en las producciones más recientes. En esos apartados tendremos oportunidad de incidir en las similitudes y diferencias

¹ ‘The face of battle approach’, en el que hemos profundizado detalladamente en el apartado 2.3.

² Al igual que F. Quesada (2016a; 2016b) ha planteado la posibilidad de que ese giro historiográfico ha podido influir en la novela histórica de temática militar ambientada en la Antigüedad publicada a partir de la década de 1990.

respecto a épocas anteriores a la hora de representar la experiencia en combate del soldado romano.

6.1. LA EXPERIENCIA DEL SOLDADO EN BATALLA A TRAVÉS DE LA FICCIÓN

“Todos los millares de muertos que he contemplado en las batallas tenían una expresión confundida, como si algo, o alguien, les hubiera traicionado en el último instante. No sé por qué será. Contradice mi antigua creencia de que la muerte del soldado es una muerte gloriosa...”³

El enfoque de ‘el rostro de la batalla’, como ya hemos dicho, fue la propuesta del John Keegan en el ámbito de la historia académica, pero en el mundo de la ficción literaria y cinematográfica, ¿hasta qué punto podemos encontrar un enfoque similar al planteado por el famoso historiador británico? Parece evidente que, frente a los relatos tradicionales de la historia académica, la literatura y especialmente el cine han contado con un potencial mayor a la hora de mostrar la experiencia del soldado en batalla. En este sentido, la dramatización de las batallas cuenta con la ventaja de no tener que preocuparse por presentar los hechos de una forma veraz o evidenciar la naturaleza fragmentaria de las fuentes a la hora de elaborar el relato. En efecto, la recreación de la experiencia personal del combatiente a través de los medios populares no tiene la necesidad de limitarse a la escasa información proporcionada por las fuentes antiguas⁴. Por ejemplo, la secuencia de la batalla de Gaugamela en la película *Alexander* (2004) está considerada como una de las más veraces en términos históricos⁵, pero incluso el director, Oliver Stone, ha reconocido que su película nunca pretendió ser un libro de historia ni un documental, sino una dramatización que en todo caso toma la historia como punto de partida (cit. en Lane Fox, 2004: 21). Teniendo en cuenta esta premisa,

³ El general Flavio Silva a su amante Seva en la novela *Antagonistas* de Ernest K. Gann (1972: 137).

⁴ En lo referente a la novela histórica véase Quesada (2016a: 346) y sobre el cine McCall (2014: vii-ix).

⁵ En opinión de R. Lane Fox, asesor histórico de la película, la recreación de Gaugamela “(...) is the most historically-based battle ever filmed from the ancient world” (2004: 139). También comentaba que la batalla ofrece “a splendid impression of the units in action, the blood, the chaos: how much could anyone have seen when battle began? Above all, it gives a stunning sense of scale” (*ibidem*: 157). Desde un punto de vista cinematográfico, un top 10 de batallas filmadas propuesto por la revista *Empire* le otorgaba el segundo puesto, tan solo por detrás de escena del desembarco de Normandía en *Saving Private Ryan* (Lawrence, 2006: 72-73).

III. CLÍMAX

queremos presentar algunos ejemplos literarios y cinematográficos que han pretendido transmitir ese ‘rostro de la batalla’.

Las narraciones viscerales sobre la experiencia del soldado en batalla nos remiten hasta la obra fundacional de la literatura occidental, la mismísima *Ilíada* (xiii, 540 y ss.; xiv, 383 y ss.). En cualquier caso, debemos dar un salto hasta el siglo XIX para encontrar la primera narración que supuso un verdadero punto de inflexión en lo relativo a los relatos sobre la experiencia personal del combate: las vivencias del joven Fabrizio en la batalla de Waterloo narradas por Stendhal en *La Chartreuse de Parme* (1839). El siguiente comentario de Hemingway sobre ese pasaje de la obra es sumamente ilustrador de la imagen que pretende transmitir el novelista francés: “once you have read it you will have been at the battle of Waterloo and nothing can ever take that experience from you” (Hemingway, 1969: 13). Del mismo modo, el enfoque adoptado por León Tolstói en su novela *Guerra y paz* (1869) sigue el estilo de Stendhal al adoptar el punto de vista de Pierre para transmitir el caos y el miedo a una muerte inminente que experimenta el personaje durante la batalla de Borodino (Sánchez Zapatero, 2012: 354; Tussing, 2012: 123-127; Burke, 2015: 25).

La invención del cinematógrafo a finales del siglo XIX trajo consigo nuevas posibilidades para recrear la experiencia personal en el campo de batalla. Sin embargo, incluso un maestro del cine mudo como fue D. W. Griffith tuvo poco éxito a la hora de reflejar el punto de vista del soldado en combate (Benet 2006: 20-29). Aunque ya en *The Big Parade* (K. Vidor, 1925) se presentan ciertas técnicas cinematográficas que tratan de transmitir el peso psicológico que supone el combate, la película que marcó un punto de inflexión dentro del género bélico fue *All Quiet on the Western Front* (1930) de Lewis Milestone⁶. Si Wilfred Owen concluía su conocido poema afirmando que la famosa cita de Horacio, *dulce et decorum est pro patria mori*, era ‘la vieja mentira’, el film no solo presenta de forma explícita la misma idea mediante ciertos discursos sino que muestra los horrores de la batalla mediante la perspectiva de los combatientes⁷. Esa

⁶ Lo recoge V. J. Benet (2006: 31-34), quien señala cómo la puesta en escena de esa película “trabaja una dimensión subjetiva de la experiencia a través de la articulación del punto de vista de los personajes y la exploración de soluciones técnicas que emplace al espectador en la escena de batalla” (*ibidem*: 33).

⁷ Del mismo modo, la novela en la que se basó esa película –*Im Westen nichts Neues* (1929) escrita por Erich Maria Remarque– describe el extremo estrés físico y mental al que fueron sometidos los soldados alemanes en batalla durante la Primera Guerra Mundial. El impacto que supuso la Gran Guerra en un cambio de paradigma sobre la experiencia bélica de los combatientes se hizo evidente también en *Capitaine Conan* (1934), novela escrita por Roger Verceel.

aproximación antibelicista fue, en gran medida, abandonada durante la década de los cuarenta, momento en el que Hollywood se puso al servicio de los intereses estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial produciendo películas bélicas más maniqueas, patrióticas e incluso aventureras. Durante la Guerra de Corea, una película como *Steel Helmet* (S. Fuller, 1951) mostró, hasta cierto punto, la psicología del combate⁸. Sin embargo, hasta el final de esa guerra no se estrenaría una película que ciertamente trató de sumergir al espectador en la experiencia personal del combatiente. Dirigida también por L. Milestone y basada en el libro homónimo de S.L.A. Marshall, *Pork Chop Hill* (1959) muestra diversas escenas que enfatizan la perspectiva y la moral de los soldados estadounidenses. Las investigaciones de Marshall sobre la experiencia bélica ciertamente se hicieron más populares a partir de esa película⁹, pero es más problemático demostrar que las ideas de Keegan lograran traspasar las fronteras del mundo académico¹⁰. Con todo, el documental que estrenó la BBC en 1985, *Soldiers: A History of Men in Battle*, en el cual participó el propio Keegan, pudo haber ayudado a la popularización de su enfoque académico sobre la batalla.

Recientemente, F. Quesada (2016a; 2016b) ha analizado cómo las ideas de Keegan han sido adoptadas por algunos escritores de ficción histórica que han centrado sus novelas en algún episodio bélico de la Antigüedad. Quesada argumenta que desde la década de 1990 diversas novelas ambientadas en el mundo antiguo han incluido descripciones de batalla que se acercan al enfoque de Keegan al enfatizar en los aspectos más cruentos del combate así como en la perspectiva del soldado en el frente¹¹. Ejemplos paradigmáticos en este sentido serían *Gates of Fire* (1998) o *Afghan Campaign* (2006), ambos del novelista Steven Pressfield. Del mismo modo, en el

⁸ El director Samuel Fuller fue un veterano de la Segunda Guerra Mundial que trabajó como guionista, productor y director de Hollywood entre 1948 y 1989. Suyas son las siguientes palabras: “No es posible mostrar la guerra de una forma realista en las películas. El único modo sería disparar con munición real a los espectadores desde la pantalla. Y esto, naturalmente, no sería bueno para la taquilla” (cit. en Gorostidi, 2010: 239). Para un estudio completo del cine bélico de S. Fuller véase Gordon (2017).

⁹ Sobre ello hemos profundizado al inicio del apartado 2.3.

¹⁰ Sin embargo, se ha afirmado que John Keegan fue “one of the most successful academic historians to reach the mass market” (Morillo & Pavkovic, 2018: 7). De hecho, cuando Keegan falleció en el año 2012 periódicos internacionalmente reconocidos como *The Guardian* y *The New York Times* recogieron obituarios refiriéndose a él como “el historiador que le puso rostro a la guerra” (Binder, 2012; van der Var, 2012).

¹¹ “(...) la novela anterior a 1980 presenta la batalla de forma muy distinta a la posterior, precisamente por la influencia de Keegan y sus seguidores, a menudo indicada de forma expresa [...]. De las múltiples facetas del análisis de Keegan, lo que más ha atraído a los novelistas históricos recientes es la perspectiva personal y directa del combate visto en primera persona, es decir, lo más relacionado además con el toque sangriento e incluso ‘gore’...” (Quesada, 2016a: 331).

III. CLÍMAX

ámbito de la novela gráfica desde la década de los ochenta también se pueden apreciar cambios en este sentido. Podemos citar como ejemplo significativo *C'était la guerre des tranchées*, una serie de comics que el francés Jaques Tardi publicó entre 1982 y 1993 y en los que muestra los horrores de la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, en lo referente al cine de las últimas décadas, más allá del posible impacto que haya podido tener la propuesta de Keegan, existen otros factores que seguramente han influido en mayor medida en la representación de las batallas. El más importante fue la Guerra de Vietnam, la cual marcó un profundo impacto en el imaginario colectivo sobre los conflictos armados que a su vez se vio reflejado en pantalla. Desde la década de los ochenta el cine bélico ha estado mucho más centrado en la traumática experiencia del individuo en combate¹². Desde que finalizara el conflicto en el sudeste asiático, diversos largometrajes han recreado el punto de vista de los soldados en el frente, tales como *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1979), *Platoon* (O. Stone, 1986) *Full Metal Jacket* (S. Kubrick, 1987), *Hamburger Hill* (J. Irvin, 1987) o *Casualties of War* (B. de Palma, 1989)¹³. Juntos a estos, durante la última década del siglo XX y a lo largo del siglo XXI una serie de exitosas producciones han recreado las experiencias de batalla siguiendo una estética sangrienta, visceral y notablemente realista ligada a la pretensión de transmitir a los espectadores las consecuencias físicas y psicológicas provocadas por el combate. Películas como *The Thin Red Line* (T. Malick, 1998) y, especialmente, *Saving Private Ryan* (S. Spielberg, 1998),¹⁴ así como series de televisión tales como *Band of Brothers* (HBO, 2001), su ‘versión alemana’ *Unsere Mütter, unsere Väter* (ZDF, 2013), *Generation Kill* (HBO, 2008) o *The Pacific* (HBO, 2010) son ejemplos muy populares de este nuevo enfoque del cine bélico. Uno de los

¹² Véase Westwell (2006: 95 y ss.). Como una tendencia general del cine, conviene recordar que desde las décadas de los setenta y ochenta las películas de diversos géneros –incluido el cine bélico– se han centrado en las emociones y los sentimientos personales y en las reacciones individuales.

¹³ Slocum (2006: 7); véase Westwell (2006: 57-83) para un análisis del subtexto socio-político de esas producciones.

¹⁴ La reconstrucción del desembarco en la playa de Omaha durante los primeros veintitrés minutos ha sido definido como “Hollywood’s most grimly realistic and historically accurate depiction of World War II battlefield” (cit. en Chapman, 2008: 21. Véase también Montero-Díaz & Fernández-Ramírez, 2015). De acuerdo con Rosenstone (2012: xv), *Saving Private Ryan* “allows us to experience the chaos, confusion, and bloodiness of battle”. Por su parte, el historiador estadounidense Stephen E. Ambrose comentaba en el contenido extra del DVD –‘into the breach’– lo siguiente: “I have never seen anything close to this movie for realism. [...] Spielberg makes you see at the consequences of war. He makes you look at these young kids, the terror, the confusion, the chaos, the noise”. Incluso Keegan comentaba sobre esta película que es capaz de transmitir las emociones vividas en batalla, “not only fear, which is paramount and pervasive, but also the exultation of combat and the terrible rage that can grip men suddenly released from terror in the face of an enemy who lays down his arms too late” (cit. en Chapman, 2008: 23).

ejemplos más recientes de esta tendencia que busca la inmersión en la experiencia de la batalla sería *Dunkirk* (C. Nolan, 2017).¹⁵

Más allá del cine bélico de época contemporánea, numerosas películas y series épicas ambientadas tanto en la Edad Media como en la Antigua Grecia, tales como *Braveheart* (M. Gibson, 1995), *Alexander* (O. Stone, 2004), *Kingdom of Heaven* (R. Scott, 2005), *300* (Z. Snyder, 2007), *Vikings* (History Channel, 2013—) *Hercules* (B. Ratner, 2014) o *Outlaw King* (D. Mackenzie, 2018), han incluido escenas de batalla centradas en la perspectiva del soldado y que inciden en los aspectos más gore del combate con arma blanca. Incluso en el ámbito de la fantasía ha calado esa estética, siendo probablemente el ejemplo más paradigmático el de la Batalla de los Bastardos en la sexta temporada de *Game of Thrones* (HBO, 2016), dirigida por Miguel Sapochnik y que tiene reminiscencias a fuentes clásicas y medievales (Manning, 2016). Siendo así, planteamos la siguiente cuestión: ¿podemos encontrar una tendencia similar en las películas y series ambientadas en la antigua Roma?

6.2. LA ‘PIEZA DE BATALLA’ EN EL CINE DE ROMANOS PRE-*GLADIATOR*

“Combat *corps à corps* is not of course a subject which historians, any more than other sorts of writer, can be accused of ignoring. The ‘battle piece’, as a historical construction, is as old as Herodotus; as a subject of myth and saga it is even more antique. It is an everyday theme of modern journalistic reportage and it presents a literary challenge which some of the world’s masters have taken up” (Keegan, 1976: 30).

La ‘pieza de batalla’ es la denominación empleada por Keegan para referirse a los relatos históricos sobre batallas que no atienden a la experiencia particular del soldado ni a las condiciones reales del combate. Las características de una ‘pieza de batalla’ serían “the reduction of soldiers to pawns, a disjointed rhythm, conventional imagery, and a high degree of focus on leadership” (Keegan, 1976: 62; véase también:

¹⁵ V. Gómez (2017) propone que Christopher Nolan perseguiría un objetivo similar al de Keegan al tratar de presentar la evacuación de la playa de Dunkerque a través del plano psicológico de los protagonistas.

III. CLÍMAX

36-46). Somos plenamente conscientes de que Keegan escribió acerca de relatos históricos —o al menos presentados como tales— y que nosotros aquí hablamos sobre ficciones audiovisuales. Con todo, tal y como se puede observar en la cita del encabezado, ese autor ya apuntó que mitos, sagas, obras de la literatura universal e incluso reportajes periodísticos han producido sus propias ‘piezas de batalla’. El famoso historiador militar recogió como ejemplo paradigmático de una ‘pieza de batalla’ el conocido relato de general William Napier sobre el avance de una brigada de fusileros en la batalla de La Albuera (1811), que describe como historia mítica y prosa romántica y emocionalmente poderosa pero ciertamente inverosímil (*ibidem*: 36-38). Junto a ese ejemplo incluyó un fragmento de los *Commentarii de Bello Gallico* de César: la descripción de la Batalla del río Sambre del año 57 a. C. (*ibidem*: 64-65; Cés. B.G. II.25.). Nosotros queremos traer a colación un ejemplo, más cercano a nuestro ámbito de estudio, que guarda una notable similitud tanto con el relato de Napier como con el de César, aunque proviene del mundo de la ficción literaria; se trata de un fragmento de la novela *The Eagle of the Ninth* que relata el asedio al campamento romano:

“For a few moments the utter silence gave sheer goose-flesh horror to the attack; then the auxiliaries rose as one man to meet the attackers, and the silence splintered, not into uproar, but into a light smother of sound that rippled along the ramparts: the sound of men fiercely engaged, but without giving tongue. For a moment it endured; and then from the darkness came the strident braying of a British war-horn. From the ramparts a Roman trumpet answered the challenge, as fresh waves of shadows came pouring in to the attack; and then it seemed as if all Tartarus had broken loose. The time for silence was past, and men fought yelling now” (Sutcliffe, 2004: 31).

Más allá de la extravagancia del lenguaje propia del ámbito literario, comparte con los relatos de Napier y César las características que evidencia Keegan: extrema uniformidad en el comportamiento humano en batalla, ritmo brusco y discontinuo y motivación simplificada (1976: 39-40 y 65-66). Del mismo modo que ocurre con la ficción literaria sobre el ejército romano, consideramos que, *mutatis mutandis*, podemos establecer una comparación entre la ‘pieza de batalla’ y la recreación de ciertos combates en producciones audiovisuales de romanos previas al estreno de *Gladiator*. La siguiente cita extraída de las conclusiones del ya mencionado libro de Adrian Goldsworthy, *The Roman Army at War*, ilustra a la perfección la imagen del ejército romano en batalla mostrada en pantalla durante el siglo XX, una imagen que, no lo olvidemos, era tan propia del medio cinematográfico como de la producción académica:

“The popular image of the Roman army is of an incredibly modern force, highly organized and rigidly disciplined. (...) The Roman military machine was so perfect that it had no

need for the overall direction of commanders. [...] This picture of the Roman army owes as much to the Hollywood epics as anything written on the subject. The 1960 film *Spartacus* contains a sequence showing a huge Roman army advance to attack. The legions move in a checker-board pattern of units, their formations perfect. The whole army manoeuvres and changes formation, apparently without anyone ordering it to do so. The Roman commander is a mere spectator, watching the inevitable Roman triumph” (Goldsworthy, 1996: 283).

Se podría argumentar que resulta en extremo difícil representar un conjunto de tropas como unidades altamente deshumanizadas a través de un medio como el cine, pero sin duda Stanley Kubrick logró transmitir ese efecto a la perfección¹⁶. Por supuesto, esa representación del ejército romano en *Spartacus* (1960) atiende a un propósito dramático evidente, que no sería otro que transmitir de un modo visual el enfrentamiento entre los esclavos que luchan por su libertad y un poder totalitario altamente militarizado y extremadamente disciplinado. Los legionarios de la película, en efecto, parecen autómatas, engranajes perfectos de la masiva máquina de guerra romana¹⁷. Además, los enfoques de cámara durante el despliegue y avance de las cohortes ofrecen un ángulo relativamente amplio y unas tomas largas, mostrando al espectador un punto de vista global del campo de batalla (Theodorakopoulos, 2010: 74), análogo a la visión del general y no la del legionario raso. G. King evidencia la poca proximidad de los planos a la acción de la batalla y describe la escena de las maniobras de los soldados romanos como “tiny figures reduced to mere components in an abstract chessboard design” (2002: 240). Por otro lado, los aspectos más brutales y sangrientos del combate fueron limitados por la censura del Motion Picture Production Code que ordenó eliminar, entre otras, una escena en la que se muestra cómo le cortan de cuajo el brazo a un legionario¹⁸.

¹⁶ El despliegue de las cohortes se presenta como una secuencia muy ordenada en términos geométricos, algo que será una constante en la filmografía de Kubrick. Si bien varios historiadores de la Antigüedad han querido ver una representación muy ajustada de lo que debía ser el despliegue de una legión romana en el siglo I a. C. (Lorente, 1985: 30; Fatás, 1990, 16; Lillo, 1994: 24), lo cierto es que las maniobras que realizan las cohortes, aunque visualmente espectaculares, carecen de ningún sentido táctico (McCall, 2014: 99-101).

¹⁷ M. M. Winkler (2007a: 124-127) recoge un texto que se publicó en un librito de promoción de la película y que tiene como título “Training + Tactics = Roman Battle Success”. El autor del texto, que es desconocido, subraya de la fuerza del ejército romano que lucharía en “formación robótica” (2007: 127).

¹⁸ Una escena que sí fue incluida en las versiones remasterizadas posteriores a 1993. El director de escenas de acción Yakima Canutt cuenta cómo rodó varias escenas considerablemente viscerales para la batalla final entre las que se encontraba una en la que se mostraba a un soldado con la cabeza cortada que también fue censurada: “I saw the picture after its release, but I don’t remember seeing the man lose his head. I think the Hays office got that one. I know that I protested to the company about filming such gruesome scenes, but I was ignored” (Canutt, 1979: 193). Kirk Douglas también recoge su experiencia en el rodaje de esa escena de la mutilación y cómo la llevaron a cabo (Douglas, 2012: 124-125).

III. CLÍMAX

Si retrocedemos a la primera época dorada del cine de romanos, sería lógico pensar que la representación de los legionarios no sería tan deshumanizada en las películas épicas italianas en las que se pretendía transmitía una imagen positiva del ejército romano, como sería el caso de *Cabiria* (1914). Pero a la hora de recrear batallas nos encontramos con las limitaciones técnicas propias del aún incipiente medio cinematográfico. Si en *Cabiria* las escenas de batalla eran realmente espectaculares en comparación con otras producciones previas de la época, los planos seguían siendo generales y estáticos, con un montaje aún rudimentario y sin transmitir los sonidos de batalla, al tratarse aún del cine mudo¹⁹. Por otro lado, esta película será la primera en recrear uno de los elementos más recurrentes de la representación del ejército romano en batalla a través del cine, que será paradigma de la extrema disciplina en batalla: la icónica formación en *testudo*²⁰. Pero esa primera *testudo* será diferente a la que el cine popularizará posteriormente tomando como fuente visual la Columna de Trajano. En *Cabiria* se muestra una peculiar escena en la que un grupo de legionarios crea una torre humana ante las murallas de Cartago empleando sus escudos para que el protagonista Fulvio Axila pueda escalar hasta las almenas y penetrar en la ciudad. Creemos que esa idea no surgió en la mente de Pastrone o D'Annunzio sino que bebe de una lectura literal de un fragmento de Dion Casio en el que narra las funciones de la formación *testudo*: “cuando se acercan para atacar una fortaleza, y muchas veces hacen subir a algunos hasta la misma muralla”²¹. Se trata de una imagen icónica del film que denota un arriesgado trabajo físico por parte de los extras²², pero ante todo presenta la idea atemporal de la extrema disciplina y eficiencia del ‘aparato militar romano’. Como

¹⁹ Sin embargo, no debemos olvidar que las proyecciones de las películas mudas estaban acompañadas por piezas musicales tocadas en directo y que en este caso concreto podrían servir para enfatizar momentos dramáticos de las batallas.

²⁰ Uno de los primeros estudios académicos sobre esa formación táctica afirmaba que se formaba en batallas campales para cubrirse de proyectiles enemigos y, más frecuentemente en contextos de asedio para aproximarse a las murallas o a las puertas (Knapp, 1928: 57). Más recientemente M. Taylor la definía como “the most extreme form of the defensive close order (...) in which soldiers in the front ranks locked shields, while soldiers in the rear ranks held their shields over their heads” (2014: 109). Aparece mencionada en diversos pasajes de autores clásicos: Liv. XXXIV.39.6-7; XLIV.9.5-7; Pol. XXXVIII.11.1-2; Caes. B. G. I. 24; II.6; Tac. Ann. XIII. 39; Hist. III. 27, 31; Sall. Jug. 94; Plut. Vit. Ant. 45.2; Arr., Tact. XXI, 4-5; Dion. XLIX.29-30.

²¹ (Dio., XLIX, 30.4). Quizá también tuvieron como referente a Polibio, una fuente que relata hechos más cercanos a la cronología de la película, y que cuenta cómo la ciudad de Heraclea, asediada por los romanos en el 169 a. C., se tomó de una forma peculiar accediendo por un sector bajo de la muralla del siguiente modo: “los soldados de la primera unidad se protegieron las cabezas con sus escudos y cerraron filas, de modo que la densidad de los escudos hizo que aquello pareciera un techo de cerámica” (Pol. XXVIII.11.1-2).

²² Como nos recuerda M. Dávila, quien añade que la icónica escena fue “recogida por algún reclamo publicitario en papel” (2017: 238-239), que nosotros hemos incluido en el AF nº X.

veremos, posteriores formaciones en *testudo* filmadas no harán sino subrayar esa percepción popular.

Otra producción interesante para analizar la pieza de batalla es *Scipione l'africano*, la cual, dado todo el contexto político-bélico en el que fue producida, representa a los legionarios de un modo muy humanizado en contraposición al bando cartaginés²³. Pero al mismo tiempo, se presenta un ejército altamente disciplinado tanto en la disposición de los manípulos perfectamente encuadrados²⁴ como en el avance en las fases iniciales de la batalla de Zama, en gran medida porque fueron 12.000 soldados profesionales del ejército italiano los que participaron como extras²⁵. Rodada en los exteriores de la zona de Sabaudia, en las Lagunas Pontinas²⁶, la batalla se presenta mediante diversos planos panorámicos que muestran el despliegue de las distintas formaciones y diversos *travellings* que captan los movimientos de las masas de soldados y las cargas de los elefantes (Dávila, 2017: 604-605). Al mismo tiempo, algunos enfoques de cámara más cerrados sumergen al espectador en el caos del combate. En este sentido, J. McCall considera que “the depiction of war wounds is realistic for the limited technologies of the time and the battle is depicted as a brutal affair” (2014: 94-95). Incluso los mencionados planos generales cumplen, en cierto momento, la función narrativa de mostrar el miedo de los legionarios de las primeras filas ante la carga de los elefantes. Sin embargo, como buena ‘pieza de batalla’, la motivación y la moral de las tropas –de todas ellas– queda limitada a un ciego patriotismo en la medida en que la intervención de Escipión en la vanguardia romana

²³ Un ejemplo significativo de esa humanización y esa moralidad con la que se presenta a los soldados romanos sería una escena de la batalla de Zama en la que un legionario impide que su compañero de armas lancee a una cría de elefante que aparece junto a su madre en plena carga. Una escena posterior captura el triste resultado del pequeño elefante dando vueltas alrededor de su madre que yace muerta en el campo de batalla (Dávila, 2017: 699).

²⁴ La historiografía más reciente ha propuesto que las formaciones de los manípulos no serían tan rígidas como se ha pensado tradicionalmente. Quesada (2003: 186) opina que la disposición cuadrículada y cerrada sería más propia de la guerra de posiciones de los siglos XVIII y XIX y no de los manípulos romanos, en los que la distancia entre un soldado y otro sería más amplia, aglutinándose en torno al estandarte sin una formación rectangular o cuadrículada fija. Véase también Lendon (2005: 179-182) y Phang (2008, 37-38). Roth (2012: 755-756) y Taylor (2014: 117) se han mostrado contrarios a estas propuestas renovadoras.

²⁵ Dávila (2017: 574-575; 585) recoge las cifras que manejan varias fuentes que hablan de la participación de entre 1000 y 3500 extras de caballería y 18 elefantes. En su opinión, “la larga secuencia de la batalla de Zama contó con un despliegue de medios espectacular y un tratamiento muy realista en movimientos de tropas y acción cuerpo a cuerpo que consigue acercar a esta producción a los grandes títulos del cine bélico” (574). Véase también Wyke (1997: 21), De España (2009: 104) y Cano 2014: 65.

²⁶ Sobre la importancia de esta zona para el régimen de Mussolini y su proyecto colonizador véase Caprotti (2009).

III. CLÍMAX

volviendo a recordar la frase que ya había mencionado en el discurso inicial – “Legionari, victoria o muerte!”– es suficiente para que cese la retirada y mantengan la línea²⁷. Curiosamente, existe un parecido razonable entre esa escena de la secuencia de batalla y la ya mencionada narración de César de la Batalla del río Sambre, que para Keegan sería uno de los ejemplos paradigmáticos de ‘pieza de batalla’²⁸.

Volviendo al cine épico hollywoodiense de la década de 1960, además de la película *Spartacus* (1960), encontramos otros ejemplos de deshumanización del ejército romano en batalla. Cuando los rebeldes judíos asaltan la guarnición de Jerusalén en *King of Kings* (1961) el comportamiento de las tropas romanas es absolutamente autómatas. Siguiendo las órdenes de trompeta emitidas desde las torres de la guarnición, la infantería forma en cuatro líneas cerradas y avanza al paso de los timbales como si de una marcha militar se tratara hasta masacrar al último judío. También en este caso, el comandante de la guarnición es un simple espectador visionando el inevitable triunfo del automatismo legionario. La formación *testudo* empleada por los legionarios de César durante el asedio de Alejandría recreado en la película *Cleopatra* (1963) de Mankiewicz es otro ejemplo reseñable de esa automatización extrema. La *testudo* se recrea como una suerte de carro acorazado que avanza masacrando las tropas egipcias sin detenerse ante nada. Una película menos maniquea como *The Fall of the Roman Empire* (1964) tampoco logró superar esa imagen fría y deshumanizada del ejército romano. En esa producción los legionarios son representados como autómatas incluso cuando van a ser ejecutados en la *decimatio*, tras la batalla inicial. Por otro lado, la secuencia de batalla en Armenia “is shot in the style of western, giving a good view of events from distance”, presentando a los soldados como “just human beings dwarfed by the landscape”²⁹. Una estética que enfatizaría la visión panorámica del alto mando, dejando de lado los aspectos propios del rostro de la batalla. De hecho, en cierto

²⁷ El componente ultrapatriótico en el discurso inicial de Escipión atiende a las ya comentadas analogías entre el general romano y el Duce; en esa línea de la ideología fascista, De España opina que “el sacrificio del soldado se exalta como la principal finalidad del combate” (De España, 2013: 90-91).

²⁸ Keegan (1976: 64-66). No en vano, ambos son ejemplos de lo que se ha dado en llamar ‘liderazgo heroico’, una práctica que si bien no parece haber sido muy habitual entre los comandantes romanos, en momentos puntuales de crisis podía incrementar considerablemente la moral de las tropas (Lee, 1996: 210-212; Goldsworthy, 1996: 154-156; Ureche, 2014: 6).

²⁹ Theodorakopoulos (2010: 86). La evidente influencia del género western en la estética de la batalla de Anthony Mann había sido previamente evidenciada por Prieto (1990: 55-56) y por Winkler (1995: 150). Este último añade que la batalla no resulta inmersiva para el espectador porque el ejército persa se presenta como una masa anónima: “there are no individuals to be distinguished among them, not even generals. They are menacing exotic barbarians, anonymous, incomprehensible, and alien” (*ibidem*).

momento en el que el enfoque de cámara muestra un plano más cerrado de una línea de legionarios encarando la carga de los carros persas, podemos observar cómo no se trata de actores reales sino de maniquís³⁰.

Por último, O. Lapeña ha evidenciado estos mismos tópicos ligados a la representación del ejército romano en la coproducción rumano-francesa *Dacci* (1966) en la que “el espectador contempla el avance parsimonioso de las legiones romanas, que se desplazan como robots insensibles que no se detienen ante ningún obstáculo, humano o de la naturaleza.” (2010: 172). En definitiva, tal y como hemos tratado de demostrar a lo largo de este apartado, en numerosas producciones *de romanos* producidas durante el siglo XX “el *miles romanus* carece de individualidad hasta tal punto que combate en formaciones ‘robotizadas’ (...). Se trata de una ‘máquina de guerra’ más...” (Hernández Descalzo, 1997: 331).

6.3. EL EJÉRCITO ROMANO COMO MÁQUINA DE GUERRA EN EL SIGLO XXI

“We worked out a proper strategic battle plan in order to illustrate the formidable might of the Roman military machine.” (Ridley Scott, cit en. Bankston, 2000b: 50).

Como ya adelantábamos en la introducción, la idea principal de este capítulo es que a partir del estreno de *Gladiator* creemos poder evidenciar un cambio en cuanto a la estética de las batallas y la humanización del legionario romano en combate. Sin embargo, antes de profundizar en las características de ese nuevo enfoque, debemos reconocer que, durante el siglo XXI, en muchos casos el ejército romano en pantalla ha seguido representado en batalla como la ‘máquina de guerra’ por excelencia.

La batalla inicial de *Gladiator*, a pesar de suponer un cambio de paradigma, también es un buen ejemplo de cómo ha perdurado esa concepción sobre el ejército romano en pantalla. J. Solomon ha analizado los borradores previos al guion definitivo

³⁰ Por supuesto, se trata de un recurso cinematográfico pensado para ahorrar costes en la escena, aunque tal vez un tanto miserable dado que hablamos de una superproducción. Sobre el rodaje de algunas de las escenas de esa batalla véase Canutt (1979: 205-206).

III. CLÍMAX

de la película escritos por David Franzoni. En el primero de esos borradores, el guionista dedicaba varias líneas a describir la artillería romana en batalla, tratando de transmitir el mensaje de que un ejército con una tecnología superior derrota a los lugareños que tan solo cuentan con una resistencia admirable y su amor por la libertad. La secuencia de batalla definitiva conserva parte de la esencia de ese primer borrador, en la medida en que numerosos planos se detienen en la artillería romana, sus efectos sobre el enemigo y en el avance imparable de la legión que incluso forma en *testudo* (Solomon, 2005: 5-6). El encargado de los efectos visuales, John Nelson, lo corrobora con la siguiente afirmación: “What we are trying to sell in the German battle is the overwhelming technological superiority of the Roman forces” (extras DVD: “The glory of Rome, visual effects”).

Sin recurrir a los efectos especiales de *Gladiator*, la extrema disciplina y la superioridad táctica del ejército romano frente a los britanos son aún más acusadas en la batalla final de *Boudica: Warrior Queen* (2003). Antes de que comience el enfrentamiento, esa idea ya queda reflejada en el discurso del general romano: “You are the best soldiers in the world. You have the best training and the best armour and the best weapon. Defeat is simply an impossibility”. Finaliza gritando “courage and valour”³¹, consigna que repiten todos los legionarios al unísono alzando sus lanzas e inmediatamente y en perfecta sincronía poniendo sus escudos en posición de defensa. En el plano táctico, el ejército ejecuta casi robóticamente las órdenes del comandante desde la colina que son transmitidas mediante antorchas. El automatismo es extremo y no se muestra ni el más mínimo rasgo de individualismo entre los legionarios. A través del lenguaje visual se transmite la idea de la inevitabilidad del triunfo romano, idea reforzada por las palabras del citado discurso del general.

Las numerosas batallas que se recrean en la miniserie *Spartacus* (2004), si bien no pueden compararse en calidad artística y estética a la batalla final de la versión clásica de Kubrick³², logran transmitir una imagen de los romanos como “una maquinaria militar dispuesta a entrar en combate en cualquier momento” (Lapeña, 2007b: 166). Ese hecho queda reafirmado por la siguiente aseveración de Crixo en la

³¹ Una consigna probablemente inspirada en el “strength and honor” de Máximo en *Gladiator*.

³² Una crítica de la miniserie describe los sucesivos enfrentamientos entre romano y esclavos rebeldes como “a series of unremarkable battles, light on both scope and drama” (Lowry, 2004: 44).

miniserie: “Fighting Romans is like fighting a grist mill. The stone keeps on turning. No matter how many times you attack it, in the end it grinds you down to dust”.

La analogía entre ejército romano y ‘maquina’ es muy recurrente. Joshep Fiennes, actor que interpreta el tribuno Clavio en *Risen* (2016), respondía lo siguiente cuando le preguntaban qué era lo que más respetaba de su personaje:

“They [Romans] were surgeons on the battlefield, they were economical, they were brutal and the way they took down their enemy was very precise, they were a machine, so he [Clavius] thought like a machine (...)”³³

Otro aspecto a tener en cuenta es el empleo de los planos generales creados a partir de CGI que muestran las formaciones en el campo de batalla. La batalla de Germania en *Gladiator* fue un referente en este sentido, recreando el avance de la legión romana a partir del duplicado de unidades mediante efectos visuales recreados digitalmente (Landau, 2000: 117). Esa técnica se usó igualmente en diversos planos generales de la batalla de Filipos en la segunda temporada de *Rome*³⁴ y en la batalla inicial de *Centurion*. En el caso de *Spartacus: War of the damned* no solo vemos formaciones duplicadas sino que mediante el uso de cromas o grandes planos generales de la batalla se recrean ejércitos romanos enteramente recreados digitalmente. El automatismo a la hora de representar el ejército romano alcanza el cenit en el octavo capítulo de esa tercera temporada –‘Separate paths’– cuando detrás de Crixo se ve avanzar a las columnas romanas antes de la batalla en la que será derrotado³⁵. Las formaciones perfectamente rectangulares siempre representan al ejército romano frente a las desordenadas masas del ejército de esclavos y en buena medida esos planos generales guardan relación con la estética de los videojuegos de estrategia a tiempo real (RTS) en los que la individualidad desaparece³⁶. Ese aspecto es realmente evidente en los grandes planos generales que muestran la disposición de las tropas en la batalla final del décimo capítulo –‘Victory’– (véase AF n° X).

³³ Lo comenta en <https://www.youtube.com/watch?v=X8U6xwk3pb0> [consultado el 20/05/19].

³⁴ Respecto a la recreación de Filipos, el asesor de efectos visuales, James Madigan, explica cómo a partir de los ochenta extras que actúan como soldados y empleando el croma y la tecnología digital lograron crear soldados 3D con inteligencia artificial que ejecutan ataques diversos para evitar la uniformidad (E. DVD: ‘The making of season II’).

³⁵ El supervisor de efectos visuales, Charlie McClellan, explica cómo emplearon un programa de software llamado *Massive* que permite tener un gran número de personas en un escenario, por ejemplo 10.000 soldados, y controlar al flujo de movimiento de esos ejércitos sin tener que hacer captura de movimientos (extras DVD: ‘The spoils of war revealed: visual effects’). Sin embargo, el resultado final no es precisamente realista y se asemeja a los gráficos de videojuegos como la saga *Total War*.

³⁶ Sobre el ‘rostro de la batalla’ en algunos videojuegos de la antigua Roma véase Etxeberria & Aguado (2016).

III. CLÍMAX

Otras producciones han tratado de presentar una imagen mucho menos robótica y deshumanizada del soldado romano. *The Eagle*, como veremos, es un buen ejemplo de ello pero, al mismo tiempo, algunos aspectos del combate en el exterior del campamento presentan la ‘máquina de guerra romana’ en todo su esplendor. La formación *testudo* que forman los legionarios penetra entre los britanos como si de un carro acorazado se tratase y a pesar de que quedan totalmente rodeados la mayoría de los romanos salen ilesos del combate. Sobre el rodaje de esa escena, el director Kevin Macdonald ha comentado que trata de reflejar la superioridad romana en combate e incluso establece una analogía entre el avance de los legionarios y un tanque arrasando una aldea vietnamita:

“I was also interested in making it like a documentary. Here’s some strategy and let’s use it to examine why the Romans nearly always won. It’s because they had superior technology of warfare. In those days it meant they had the best swords, the best shields, but most of all they had superior strategy. And hopefully early in the movie you see that superior strategy of the Romans, how they fall into formation and go out into the savages who are completely disorganized. There are many more of them, but they’re very disorganized. The Romans are like a tank rolling through a Vietnamese village. You’ve got a disjunction of levels of fighting know-how. They are so much more advanced than the people they are fighting against.” (cit. en Faraci, 2011: sp)³⁷.

La formación en *testudo* ha seguido siendo uno de los recursos más empleados por parte de los creadores a la hora de mostrar la superioridad táctica del ejército romano en pantalla, también durante el siglo XXI. Además de los ejemplos de *Gladiator* y *The Eagle*, en las producciones más recientes se ha recreado en *Druids* (2001), *Spartacus* (2004), la segunda temporada de la serie *Rome* (2007), *Spartacus: War of the damned* (2013) y *Risen* (2016)³⁸. En esa última película se presenta una recreación mucho más realista de la función que tanto Dion Casio (XLIX, 30.4) como Polibio (XXVIII, 11.1-2) le atribuyen a la formación en *testudo* que, como comentábamos en el apartado previo, de modo visualmente espectacular pero muy poco factible se representa en *Cabiria*. En este caso, los soldados romanos no crean una torre

³⁷ Del mismo modo, Jim Dyrer, productor ejecutivo de *Rome*, comenta sobre la *testudo* recreada en la batalla de Filipos que esa formación romana sería una especie de precursora del tanque blindado en la medida en que protegía a los legionarios de los proyectiles enemigos.

³⁸ También aparece en *The Last Legion* (2007). Aunque no entramos a analizar esta película por estar ambientada en los años finales del Imperio romano, se trata de uno de los mejores ejemplos del empleo de la formación en *testudo* sin motivo aparente, simplemente porque en el imaginario colectivo es uno de los elementos indisociables del ejército romano. Como afirma irónicamente P. L. Cano: “las flojísimas batallas, por fin, provocan una sonrisa, sobre todo cuando la novena legión ejecuta un testudo –sin venir a cuento– para demostrar que el asesor histórico también ha cobrado algo de un presupuesto flojo...” (2014: 103-104). En este sentido, cabría recordar el empleo constante y sin ninguna función táctica de la formación *testudo* en la comedia *Astérix et Obélix contre César* (1999).

humana empleando los escudos sino que tras avanzar en esa formación colina arriba crean una rampa con ellos por la que algunos legionarios ascienden al pequeño murete tras el que se parapetan los zelotes.

En este sentido, merece una mención especial el comportamiento de los legionarios romanos en el asedio de Gergovia representado en *Druids* (2001). Los soldados forman en *testudo* frente a la muralla pero de pronto las mujeres que se encuentran en las almenas arrojan comida y los hambrientos legionarios abandonan sus formaciones para recogerla. Al mismo tiempo las mujeres dejan su pecho al descubierto e invitan desde lo alto de las murallas a los legionarios a unirse a ellas. Uno de los soldados pretende ser el primero el ascender y lo hace a través de la torre humana que forman sus compañeros. La dramatización tiene su origen en el relato de César que recoge un episodio similar, aunque el significado de fondo es notablemente diferente ya que las mujeres galas no tratarían de seducir y entretener a los legionarios sino que estarían suplicando por su vida³⁹. Según la interpretación de la película, el episodio se presenta como una trampa para los romanos que acabarán siendo masacrados por los galos ante las murallas, pero al mismo tiempo, plantea el aspecto más humano de unos legionarios que, guiados por el hambre y las bajas pasiones, abandonan su formación.

³⁹ “Las mujeres arrojaban desde la muralla vestidos y plata, y, descubierto el pecho, tendían las manos a los romanos, suplicándoles que tuvieran piedad de ellas y no hicieran como en Avárico, donde ni siquiera a las mujeres y a los niños habían respetado. Algunas, dándose la mano para descolgarse por el muro, se entregaban a los soldados. L. Fabio, centurión de la legión octava, a quien los suyos habían oído decir aquel día que, estimulado por los premios otorgados en Avárico, no permitiría que nadie escalase antes que él el muro, cogiendo a tres de sus soldados, y ayudado por ellos, subió a la muralla. A su vez tendió la mano a cada uno de ellos y les ayudó a subir” (Ces. *B.G.VII.47*).

6.4. LA EXPERIENCIA PERSONAL DEL LEGIONARIO Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

“It looked like a First World War battleground. [...] We immediately set a standard and a tone for what this film would be which is about real people, not theatrical people dressed in Roman costumes. Right? I think that’s what grabs the audience almost immediately is they’re looking at a real situation, a real battlefield” (Ridley Scott, comentarios DVD).

“You must smell the battleground and experience the beauty and light of the golden city” (Ridley Scott, cit. en Landau, 2000: 9).

A pesar de que podamos encontrar diversos aspectos más propios de la forma clásica de representar al ejército romano en combate, la batalla inicial de *Gladiator* plantea una estética muy diferente respecto a los precedentes del género. El director de la película, como podemos observar en el epígrafe del encabezado, evidenciaba cómo en gran medida la inspiración para recrear la secuencia inicial en Germania de un modo realista se buscó en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial. Una idea que también subrayaba el productor y guionista David Franzoni al afirmar que “the battle at the front had to be *All Quiet on the Western Front*. Realistic, brutal, not glorious. They won, but it was filthy” (E. DVD: *The heat of battle, production journals*). Tratar de comparar la secuencia de batalla con uno de los alegatos antibelicistas más paradigmáticos de la historia del cine es toda una declaración de intenciones. En cualquier caso, es evidente que *Gladiator* no trata de posicionarse como un film antibelicista, pero sí que busca, de algún modo, poner en evidencia los horrores de la guerra, en este caso la guerra antigua, presentando la batalla con una estética propia del cine bélico contemporáneo. En este sentido, hay otros referentes visuales inspirados en producciones ambientadas en la Gran Guerra, como sería el caso de la escena previa a la batalla en la que Máximo camina entre sus tropas, cuyo montaje y disposición del espacio recuerdan a una de las escenas iniciales de *Paths of Glory* (1957) en la que el coronel Dax camina igualmente entre sus tropas a través de la trinchera. Toda esta puesta en escena presenta a los soldados bajo un prisma diferente que J. Masiá resume a la perfección:

“La guerra es dura y cruel, nada refinada; los soldados parecen veteranos de Vietnam, sucios, cansados, como si hubieran estado años con las armaduras puestas, llenos de tierra y

barro, con la ropa vieja y desgastada, no con el aséptico aspecto normal en las películas épicas” (2013: 35).

Con todo, a la hora de recrear el fragor de la batalla, en cuanto a montaje y visceralidad, el principal referente fue la ya mencionada secuencia del desembarco en la playa de Omaha en *Saving Private Ryan* (1998)⁴⁰. John Mathieson fue el director de fotografía en ambas secuencias de batalla y comenta cómo el trabajo de cámara en *Gladiator*, siguiendo los enfoques y el montaje del film de Spielberg, buscaba transmitir la experiencia subjetiva de la guerra tanto como “give the impression of what it’s like to be in a battle, to be so exhausted, frightened, lost” (cit. Nicholson, 2010: 208). El montaje rápido combinado con los planos de la cámara de mano produce un efecto que también busca desorientar al espectador tanto como reflejar el caos y el horror de la batalla.

Sin duda alguna, entre los numerosos aspectos del enfoque de Keegan, la proyección de la brutalidad y la intensidad del combate con arma blanca ha sido el que más ha interesado a los creadores de cine y televisión (Quesada, 2016a: 330). Las batallas romanas filmadas en el siglo XXI, siguiendo la mencionada tendencia del cine bélico, se han presentado de un modo sangriento, sucio y brutal. La ausencia de censura, la popularidad de la violencia más explícita y los avances en efectos especiales han permitido recrear batallas con una visceralidad que no se había podido lograr en producciones más antiguas. Los creadores han presentado esta nueva estética como ‘realista’⁴¹. Aunque la batalla inicial de *Gladiator* no se recrea especialmente en los detalles más morbosos, es cierto que se pueden vislumbrar a través de primeros planos muy rápidos destellos de una violencia terrible, con miembros cortados o soldados desangrándose (Masiá, 2013: 37; Theodorakopoulos, 2010: 115). Cabría señalar que también mediante el cromatismo de las escenas de batalla se incide, de un modo simbólico, en el sangriento resultado, ya que los tonos iniciales son fríos y azulados mientras que a medida que avanza la batalla los tonos cambian a rojos y cálidos (Masiá, 2013: 39). Por otro lado, las escenas que reflejan las consecuencias de la batalla con los heridos y los muertos suelen ser un lugar común. En el caso de *Gladiator*, se rodó una secuencia en la que Máximo, antes de acudir a la fiesta de celebración por la victoria,

⁴⁰ Entre otros autores véase Bankston (2000a: 38), King (2002: 242), White (2002: sp), Cyrino (2005: 132), Junkelmann (2004: 35-36 y 195-196) y Masiá (2013: 37-38).

⁴¹ Tal y como hemos visto en el caso de Ridley Scott. Por su parte, Neil Marshall, comparando su película *Centurion* con *Gladiator* o *300*, afirma que “is much more dirty, brutal and realistic” (cit. in COOPER, 2009: 23).

III. CLÍMAX

entra al hospital de campaña para visitar a los heridos. En este caso las consecuencias físicas de la batalla se muestran de forma muy explícita, junto con la agonía de varios soldados moribundos. La escena se eliminó de la versión cinematográfica y solo se incluyó como escena eliminada en el DVD. En los comentarios Scott afirmaba que “all these post-battle scenes are always tricky and we shortened this dramatically”, dando a entender que fue descartada porque podía herir la sensibilidad de los espectadores. Los guionistas de *Risen*, en los comentarios del DVD, afirman exactamente lo mismo respecto al combate inicial de su película, del que se eliminaron algunas de las escenas más intensas o realistas con el fin de adaptarlo a un público más amplio. Con todo, la representación de la violencia gráfica queda limitada no tanto por una decisión comercial como por el bajo presupuesto de algunas producciones para televisión tales como *Druids* (2001), *Julius Caesar* (2003) o *Spartacus* (2004). Pero sí se hace perceptible en otras con mayor presupuesto como *Rome* (2005-2007), *The Eagle* (2011) y *Ben-Hur* (2016). En cualquier caso, debemos admitir que no solo es una tendencia propia del cine y la televisión, sino que está totalmente ligado al aumento de la violencia gráfica en otros medios de masas como podrían ser los videojuegos.

En el caso de algunas producciones recientes, la representación hiperrealista de la violencia, con escenas extremadamente sangrientas, supera cualquier intento de mostrar la experiencia de la batalla de manera más o menos realista⁴². En tales casos, cuando la cámara se recrea en las heridas y las salpicaduras de sangre presentándose como un simple espectáculo y sin ningún intento de criticar los horrores de la guerra, estas secuencias pueden definirse como ‘pornografía de la violencia’ (Keegan, 1976: 31; Quesada, 2016a: 330). No obstante, el éxito de este estilo hiperrealista entre los espectadores es innegable, y por esta razón los directores lo han usado generosamente. Tanto *Centurion* como la tercera temporada de *Spartacus* presentan escenas de batalla recreándose en esos aspectos más sangrientos, aunque de un modo diferente. Por lo que respecta a *Centurion*, la violencia gráfica representada en la batalla en la que la Novena

⁴² En todo caso, no debemos perder de vista que las heridas provocadas por las armas de los ejércitos de la Antigüedad podían llegar a ser muy letales. Contamos con un ejemplo muy significativo que evidenciaría cómo el grado de violencia mostrado en pantalla, es muchas ocasiones, no es ciencia ficción; la descripción de Tito Livio sobre el efecto psicológico en la moral de los macedonios al presenciar las mutilaciones y heridas que provocadas por la *gladius hispaniensis* de los legionarios: “acostumbrados [los macedonios] a luchar contra griegos e ilirios, habían visto heridas producidas por jabalinas, flechas, y rara vez lanzas; pero cuando vieron los cuerpos mutilados por la espada hispana, con los brazos cortados con hombro y todo, los cuellos seccionados por completo con las cabezas separadas del tronco, las vísceras al aire y otras horribles heridas, se daban cuenta, en una reacción general de pánico, de la clase de armas y guerreros con que iban a tener que combatir” (Liv. XXXI.34.4-5).

legión sucumbe ante los pictos es fiel reflejo de uno de los eslóganes de marketing de la película según el cual ‘history is written in blood’. A este respecto debemos tener en cuenta el trabajo previo del Neil Marshall, quien ha dirigido películas notablemente sangrientas como *Dog Soldiers* (2002), *The Descent* (2005) y *Doomsday* (2008)⁴³. En el making-of de la película, él mismo reconocía que para el rodaje de muchas escenas demandó grandes cantidades de sangre, petición que el diseñador de efectos especiales de maquillaje, Paul Hyett, trató de satisfacer creando sangre artificial con métodos diversos pero sin emplear efectos digitales y así, según sus declaraciones, mantener un alto grado de realismo. De manera explícita enumeraba las diversas maneras de matar que habían ideado para la batalla en el bosque y que en gran medida buscan recrearse en la masacre: “We’ve got to cut throats, arm chops, decapitations, head slicing, arrows in necks, axes in necks, people being burned... there is a lot of gore”⁴⁴.

Si *Centurion* se centra en los aspectos más gore de la batalla aunque tratando de adherirse a cierto realismo, en el caso de las batalla de *Spartacus: War of the damned* (2013) se busca el hiperrealismo más extremo. La sangre es creada digitalmente y cubre toda la pantalla con cada ataque de espada, siguiendo el estilo de violencia gráfica de *300*. Al igual que en esa famosa película, mediante la técnica cinematográfica de las cámaras múltiples y las *phantom cameras* de alta velocidad, la imagen se ralentiza para recrearse en las heridas y la sangre, intensificando las escenas de lucha. Pero en este caso, en lugar de reflejar los horrores de la guerra, el combate se presenta como un simple espectáculo. La puesta en escena de las secuencias en batalla y en la arena es la misma. En cierto modo, los creadores trataron de llevar los combates de gladiadores en el anfiteatro al campo de batalla, siguiendo con la estética de las temporadas previas⁴⁵.

⁴³ Marshall ha estado vinculado al cine gore y de terror y ese bagaje tiene su reflejo en *Centurion* tal y como ha señalado M. Lindner (2015: 159-161).

⁴⁴ Todo ello lo comenta en los extras del DVD: ‘Guts & Gore’. Cabe resaltar, al igual que hemos hecho con Marshall, que Paul Hyett había colaborado con ese director en *Doomsday* y *The Descent* además de en otras películas de terror; posteriormente ha trabajado en *Iraconclad* (2011) que cuenta con sangrientas batallas de ambientación medieval.

⁴⁵ Sobre las recreaciones hiperviolentas de la serie desde la primera temporada véase Lapeña (2007b: 177-179), quien ve influencias de otros géneros cinematográficos como el gore y para quien la violencia mostrada es totalmente irreflexiva: “la cámara se pone al servicio exclusivo de la violencia, la premisa básica es mostrarla en toda su crudeza. (...) La sangre aquí ni purifica ni contamina, más bien certifica que el resultado final ha sido realizado con la mejor tecnología que asegura el éxito final ante el juicio de la audiencia. No es sangre redentora ni sangre traidora, es sólo sangre que establece el *feedback* entre ambos lados de la pantalla” (178). Una opinión que comparte J. Elia (2011: 83) para quien la serie, al igual que los videojuegos, no lleva a ningún tipo de reflexión sobre el sentido trágico de la violencia ni de sus costos profundos y perdurables.

III. CLÍMAX

La brutalidad, las duras condiciones y las mutilaciones y cadáveres de una batalla romana no solo se han reflejado visualmente de forma explícita, sino que se han enfatizado mediante diversos diálogos. Por ejemplo, tras la batalla de Filipos en la segunda temporada de *Rome*, Marco Antonio y Octavio intercambian las siguientes palabras mientras cabalgan entre cadáveres de romanos:

- Antonio: “Breathe deep, boy. The smell of victory”
- Octavo: “Smoke, shit and rotting flesh”
- Antonio: “Beautiful, isn’t it?”

En *Centurion*, el horror de la batalla y la experiencia del soldado se transmiten a la perfección a través de las palabras de Quinto, que también pasea entre los restos de su ejército masacrado:

“In the chaos of battle, when the ground beneath your feet is a slurry of blood, puke, piss and the entrails of friends and enemies alike, it’s easy to turn to the gods for salvation. But it’s soldiers who do the fighting, and soldiers who do the dying. And the gods never get their feet wet”.⁴⁶

Otro aspecto de interés a la hora de analizar el rostro de la batalla romana en pantalla es el modo en que se recrea la mecánica del combate entre ejércitos de infantería pesada. Las fuentes antiguas ofrecen poca información para reconstruir la mecánica del combate, pero varios investigadores han señalado que las batallas serían más lentas, con pausas en las que las líneas del frente se separarían para descansar (Goldsworthy, 1996; Sabin, 2000). En las representaciones cinematográficas de escenas de batalla, el ejército romano se presenta inicialmente en formación, pero cuando comienza el choque de infantería, las formaciones se rompen y los combates se convierten en duelos individuales simultáneos⁴⁷. Como ha mencionado Philip Sabin:

“This might look good for a few seconds on the silver screen, but it is utterly implausible in reality. It would require a suicidal willingness on the part of the individual troops to forfeit the protection of their comrades and expose themselves to an unseen strike from flank or rear” (Sabin, 2000: 10).

Exclusivamente durante los primeros minutos de la serie *Rome* podemos ver a una centuria romana manteniendo la formación y la línea de batalla de un modo al menos plausible. Los primeros planos de los rostros de los legionarios, sudados y con

⁴⁶ M. Lindner (2015: 160) encuentra referencias a *Platoon* en los pesimistas monólogos que se ponen en boca de Quinto Dias.

⁴⁷ Sobre la escasa veracidad de las representaciones de la melé en las batallas antiguas, incluidas en las que luchó el ejército romano, véase McCall (2014: 178-180).

manchas de sangre, sirven para enfatizar que la escena no muestra el inicio de la batalla sino que comienza *in medias res*. Esos detalles evidencian que romanos y galos ya han entrado previamente en contacto y que tras unos momentos de separación ambas formaciones vuelven a chocar (Brice, 2008: 66-67). En este sentido, podríamos pensar que los creadores de *Rome* han seguido a autores como P. Sabin o A. Goldsworthy en lo que respecta a la teoría de la separación de las líneas de batalla para descansar o recomponerse⁴⁸. El asesor histórico Jonathan Stamp afirmaba en los comentarios de la escena que la reconstrucción de la batalla está basada en “the latest geeky research on how Roman legions would fight in close combat”. En todo caso, cabría señalar que la propuesta de rotación de los soldados romanos que se muestra mediante un plano cenital y el empleo del silbato para dar la señal no están atestiguadas en ninguna fuente antigua⁴⁹. No deja de ser una interpretación problemática en la medida en que la rotación en la primera línea de batalla en contacto con el enemigo crearía huecos y ello dejaría expuestos a varios combatientes. Una maniobra que también se representa en la batalla de Filipos de la segunda temporada y en la batalla final de *Spartacus: War of the Damned*⁵⁰. Con todo, la inspiración para representar el modo de lucha del ejército romano en pantalla parece que proviene de unas fuentes menos académicas. Por ejemplo, para la puesta en escena de la batalla de Filipos en *Rome* recurrieron a un entrenador militar para preparar a los extras que actúan como soldados⁵¹. Ocurre lo mismo con el film *The Eagle*, en el que trabajaron un asesor militar, que priorizó la noción de trabajo en equipo durante el entrenamiento de los extras, y un maestro de espadas, quien comenta cómo la disciplina de un regimiento romano sobresale

⁴⁸ Esa separación se ha dado en llamar ‘distancia de seguridad’ y un argumento a favor de esa teoría sería el efecto desastroso que un ataque por el flanco o la retaguardia podía tener en la moral de los combatientes. Si los soldados romanos hubiesen sido autómatas que no conocen el temor, en esas ocasiones recogidas en numerosas fuentes, simplemente podrían haber dado la vuelta a sus filas traseras o laterales y haber luchado contra dos enemigos a la vez, prevaleciendo sobre ambos si eran superiores. Sin embargo, lo que se transmite de la lectura de las fuentes es que efecto psicológico suele ser decisivo cuando se pierde la sensación de seguridad (Thorne, 2007: 220).

⁴⁹ Tanto el asesor histórico como el productor, en los comentarios a la escena, plantean el uso del silbato y ese modelo de rotación como una realidad contrastada. Es, en todo caso, mucho más preocupante que una reciente monografía sobre la legión romana recoja igualmente esa práctica como un hecho histórico contrastado (Fernández Rojo, 2019: 27). Nos parece un ejemplo significativo de cómo el medio televisivo ha podido llegar a influir incluso entre los académicos dedicados a aspectos militares romanos.

⁵⁰ Probablemente inspirándose en *Rome*, los soldados romanos ejecutan una rotación muy similar e igualmente enfocada mediante un plano cenital, con la diferencia de que esas unidades no se encuentran en el frente de batalla encarando el ejército enemigo sino ante un único contrincante, el gladiador Gannicus.

⁵¹ En el contenido extra del DVD, ‘The Battle of Philippi’, recoge las declaraciones de Billy Budd, asesor militar, quien comenta cómo ha sido el entrenamiento al que ha sometido a los extras.

III. CLÍMAX

notablemente sobre un grupo de celtas indisciplinados y caóticos⁵². En el caso de *Risen*, el actor protagonista comentaba en una entrevista que para preparar su personaje física y psicológicamente acudió a la ‘Escuela de gladiadores de Roma’ en la que a través de la arqueología experimental tuvo su acercamiento “al modo de combate romano”⁵³.

La atmósfera de la batalla, con el ensordecedor sonido del entrecocar de las armas y los gritos de los heridos, junto con la perspectiva limitada que el soldado romano tendría en el fragor del combate, son elementos que también merecen nuestra atención⁵⁴. Como ha demostrado Lee L. Brice, una vez más será la secuencia de batalla inicial de la serie *Rome* la que recree este aspecto de un modo muy cuidado: “the use of hand-held cameras, close-ups with limited depth of field, key low-angle shots, and judicious editing further emphasize the limited scope of the combatant’s vision” (Brice 2008: 65-66). En efecto, son el trabajo de cámara y el montaje, sin grandes planos generales, los que reflejan el prisma limitado de un participante en el fragor de la batalla. Además, el enfrentamiento es confuso, ruidoso y frenético, rasgos que comparten muchas batallas filmadas, pero en este caso, al contrario que en las demás

⁵² En los extras del DVD (“The making of a Roman epic”) el asesor militar Paul Hornsby comenta lo siguiente: “we start with basic military discipline, getting them to fall in, marching in step. Just getting under the skin of a soldier and getting them to feel like a military unit. (...) These are men that would have been working together, day in, day out, for ten, fifteen, twenty, twenty five years sometimes, and, you know, led by their centurion, they would basically follow them to the ends of the earth. They had to know, that in battle, they could trust the person on their right, and we have to try and instill that feeling.” Por su parte, las declaraciones del maestro de espadas Richard Ryan son las siguientes: “In putting the fights together, one starts from a historical standpoint, so you research how the Romans fought, as best you can, how the Celts fought. The Celts were much more chaotic and disorganised in their approach. Whereas the Romans had a much more regimented, uniform approach. So we try and keep those key elements in there”.

⁵³ “They opened my eyes to the physical nature of the military in that time and that opened my eyes to the way that they might think”, afirmaba Joseph Fiennes:

<https://www.youtube.com/watch?v=7GmtvQSBH8w> [consultado el 20/05/19]. Por lo que respecta a la ‘Scuola Gladiatori Roma’, se trata de una actividad llevada a cabo por un grupo de recreación histórica llamado *Gruppo Storico Romano*: <http://www.gruppostoricoromano.it/> [consultado el 20/05/19].

⁵⁴ Atendiendo a los condicionantes de una batalla romana podemos hacernos una idea del ensordecedor sonido que se produciría en el fragor del combate. Algunos autores clásicos, entre los que destaca el propio César, han recogido en sus obras algunos fragmentos que describen ese fenómeno, aunque como en tantos otros aspectos, no sin cierta manipulación (Peer, 2016). Con todo, se hace evidente que el recurso del silbato arriba comentado, probablemente no sería efectivo debido al estruendo, lo que quedaría confirmado por la función táctica en el plano visual de los estandartes (Quesada, 2007: 91-100; Kavanagh, 2015: 537-554). En todo caso, los músicos sí jugarían un papel relevante en la transmisión de órdenes durante la batalla (Le Bohec, 2008:198), una realidad que en el segundo capítulo de *Spartacus: War of the Damned* –‘Wolves at the gate’– se ilustra a la perfección cuando Craso da la siguiente orden a su hijo Tiberio: “Procure a *cornicen* for each *centuria*. I would not have command obscured during battle”.

producciones, no se emplea la banda sonora para enfatizar el dramatismo del combate y por tanto el sonido ambiente se asemejaría al de una batalla antigua.

En el caso de la batalla de Filipos, en la segunda temporada, aunque está rodada con planos mucho más amplios y algunas vistas aéreas, diversas escenas transmiten la limitada visibilidad que tendrían algunos soldados. Para simular el polvo que levantarían miles de hombres marcando el paso y combatiendo, se emplearon arena y ventiladores⁵⁵. Por otro lado, algunos planos subjetivos como los de Casio y sus legionarios dentro de la formación en *testudo* enfatizan en esa visión particular y limitada. Ese recurso se emplea también en las formaciones en *testudo* recreadas en *The Eagle* y *Risen*. Se evidencia, una vez más, el trabajo con la cámara de mano en esos planos subjetivos y planos detalle del interior de la formación.

La confusión de la batalla, como hemos dicho, se trata de lograr mediante un montaje rápido a través de planos cerrados. En este sentido, cabe citar las palabras del director de *The Eagle* en relación al rodaje de la secuencia en la que los britanos atacan el campamento:

“[...] We wanted to make the battles feel messy, real, almost confusing at times. You’re not quite sure who’s in control, who’s winning, and who’s not. And I think that’s probably what it was like if you were in the midst of one of these” (Kevin Macdonald, comentarios del DVD).

El lenguaje cinematográfico no solo ha tratado de transmitir la visión particular del legionario en batalla sino también su moral y sus miedos antes, durante e incluso después del combate. Siguiendo una tendencia general en el cine bélico, son numerosos los primeros planos de los rostros de soldados romanos. Podemos traer a colación algunos ejemplos significativos. Al inicio de *Gladiator*, los planos subjetivos de Máximo caminando entre sus tropas captan la moral de estas. Algunos tienen rostros preocupados o atemorizados mientras que otros se muestran confiados. Si bien el objetivo narrativo de ese plano es mostrar la popularidad y la cercanía del general respecto a sus soldados, de algún modo supone una representación veraz de los diversos estados de ánimo previos a la batalla. Ese rasgo está aún mejor representado en *The*

⁵⁵ En el contenido extra del DVD, ‘The Battle of Philippi’, recoge declaraciones sobre el rodaje de la escena y entra en detalles sobre las técnicas empleadas para recrear esa particular ‘niebla de guerra’. En ese mismo contenido Simon Woods, el actor que interpreta a Octavio, comenta lo siguiente sobre el caos de la batalla: “What the production is doing incredibly well is making Philippi an enormous, confusing, muddle of a battle, which is exactly what it was. It’s a civil war; the soldiers are wearing the same Roman uniforms as each other. Nobody can really see who’s who, see who’s on which side. Nobody knows what’s going on. And I think really interesting thing about this battle is that it was a complete mess.”

III. CLÍMAX

Eagle, entre las tropas romanas que forman delante de las puertas del *castrum* esperando la señal para salir a enfrentarse a los britanos que les superan en número. Los primeros planos de varios legionarios tratan de captar la incertidumbre previa al combate inminente y vemos cómo uno de ellos incluso llega a vomitar. Para J. McCall, la película en ese punto recrea a la perfección la tensión entre el miedo y la disciplina adquirida a partir del entrenamiento (2014: 141). Debemos citar también en este caso las palabras del director sobre esa escena, la cuales dejan en evidencia, una vez más, cómo la inspiración procede de episodios bélicos contemporáneos y no propiamente antiguos:

“I always thought this sequence was quite successful in portraying the fear that you must have had if you were a soldier in this day and age, particularly, but even today (...). It’s like the First World War, going over the top of the trenches, to face the horrors on the other side. Somebody puking up there and, I think, that must have been pretty commonplace” (Kevin Macdonald, comentarios del DVD).

También contamos con ejemplos de legionarios aterrados en el fragor de la batalla. En medio de la batalla de Filipos –*Rome*– la cámara se detiene en un soldado romano sin casco que se encuentra paralizado por el caos y la masacre, mirando a su alrededor con una mirada perdida y totalmente desorientado. En la narrativa de la serie, probablemente sirva para remarcar que se trata de una guerra civil entre romanos y la contemplación de la masacre puede ser aún más traumática para ciertos combatientes en comparación con lo que supondría luchar contra un enemigo extranjero. En la misma batalla, cuando las legiones de los cesaricidas y las de Octavio y Marco Antonio van a chocar, se muestran rasgos de individualidad en relación al miedo de algunos soldados a ser heridos en la embestida inicial y, en consecuencia, cómo se ralentiza un tanto el avance de algunos de ellos; algo que según J. McCall “is a good take on human behaviour in battle –despite their high discipline, they are men, not machines” (2014: 118). En la última versión de *Ben-Hur* también se representa a un legionario paralizado en el fragor de la batalla. Mesala ordena avanzar –“If we stay here, we’ll die!”– pero el soldado romano se encuentra aterrado y permanece agazapado e inmóvil bajo su escudo.

Junto a esos ejemplos encontramos otros que inciden en la traumática experiencia del combate a nivel psicológico. Numerosos relatos de batalla se presentan narrados por aquellos que los presenciaron y en general como una experiencia considerablemente traumática. En varias ocasiones, esos relatos se apoyan en flashbacks que presentan visualmente escenas concretas de lo ocurrido. Por ejemplo, en la miniserie *Spartacus*

(2004), la batalla del Vesubio es relatada ante el senado romano por uno de los supervivientes de la masacre, un legionario al que se ve aún traumatizado:

“I was asleep. I woke up to screaming. The sound of screaming. I was screaming. Their men were everywhere like ravenous beasts. And their women followed, feeding like harpies on the wounded. The killing went on and on. Our men began to throw down their weapons and plead for their lives. But there was no mercy”.

De un modo similar, el legionario veterano Guern en *The Eagle* recuerda la masacre de la Novena legión con las siguientes palabras:

“For weeks we marched. No sign of them. Suddenly they just appeared out of the mist. We could hear them, picking the men off at the back, one by one. Finally, we just stopped trying to find open ground and we turned and faced them. Those last few days of the legion, I’ve never been so frightened. We fought back-to-back. No sleep. Pissing where we stood. They came at us like animals.”⁵⁶

En ese caso concreto, el veterano romano camina por el bosque en el que tuvo lugar la batalla mientras cuenta lo ocurrido y como si de un recuerdo se tratase se recogen difusos y breves flashbacks que no se ven con claridad pero que muestran escenas considerablemente viscerales. En una escena posterior, cuando el protagonista Marco Flavio Aquila le pregunta si su padre murió luchando Guern le responde que huyó antes del final como tantos otros. Marco le acusa de cobardía y el veterano responde con el rostro compungido: “you weren’t here. You don’t know what it was like”. Se trata de un tópico muy común en el cine bélico pero no tanto en el cine de romanos: la importancia del instinto de supervivencia por encima del honor en el campo de batalla.

En la última versión de *Ben-Hur* (2016) Mesala se presenta como un tribuno romano hasta cierto punto traumatizado por la brutal experiencia de la guerra. Su relato sobre la experiencia bélica al retornar a casa de Judah es enfatizado visualmente por los rasgos de su rostro que en comparación con las escenas iniciales parecen las de un curtido veterano⁵⁷:

⁵⁶ Hasta cierto punto, recuerdan a algún pasaje recogido por Tácito sobre el desastre de Teutoburgo: “Repartiéndose los víveres manchados de cieno o sangre lamentaban aquellas funestas tinieblas y aquel día que esperaban que sería el último para tantos millares de hombres” (Tac. *Ann.* I.65.7).

⁵⁷ Aunque en la miniserie *Julius Caesar* (2003) no se incide en la experiencia traumática que la batalla puede provocar en los soldados romanos sí que la caracterización del personaje de César sufre un cambio físico reseñable durante la Guerra de las Galias. Interpretado por Jemery Sisto, el trabajo de maquillaje en el rostro trata de reflejar no solamente un Julio César más envejecido sino también alguien a quien la experiencia bélica ha marcado duramente de un modo personal.

III. CLÍMAX

“I’m not sure you want to hear everything. And you were right about life as a soldier. Sleepless nights in the mud. Cold and wet [...] I saw much blood spilled. More than I can describe”⁵⁸.

En otra escena posterior, Tirsa pregunta a Mesala por la cicatriz de su rostro y este le responde lo que sintió cuando estuvo a punto de morir en batalla:

“I look like a monster. You know this scar, of course. This one I got in Germania. The other one I can’t show you. I was run through. I thought fatally, and... as I lay there, I... I wished I could see you again. Talk to you one last time.”

En ese mismo film, tras el ataque de los zelotes al campamento romano cercano al cementerio judío encuentran a un legionario bañado en sangre y agonizando. Cuando Mesala le pregunta qué ha ocurrido su respuesta es breve: “Zealots. They poured through the encampment under cover of night. We had no way of...”. El legionario es incapaz de terminar la frase pero es suficiente para que tanto los oficiales romanos que tratan de obtener información como los espectadores de la película sean capaces de evocar la masacre que supuso el ataque.

En todos estos últimos ejemplos la experiencia de la batalla es presentada ante el público a través de los recuerdos y el relato de aquellos soldados romanos que combatieron en ellas, para subrayar así las consecuencias psicológicamente traumáticas que pudo provocar. Por supuesto, no debemos descartar la intención de los creadores de ahorrar en costes de producción, presentando una batalla sin la necesidad de tener que recrearla visualmente o solo recreando breves escenas puntuales. Con todo, se hace evidente que los creadores han tratado de relacionar esa experiencia traumática con un concepto muy actual de la guerra como es el Trastorno de Estrés Postraumático (TEPT). Hemos visto cómo Guern en *The Eagle* y Mesala en *Ben-Hur*, de algún modo, se presentan como soldados aquejados de esa enfermedad y en el caso de Quinto Dias en *Centurion* se hace aún más explícito cuando el general Virilo le dice que en ocasiones hay heridas que no se ven⁵⁹. Por su parte, Joseph Fiennes aseguraba en una entrevista

⁵⁸ Ese relato guarda similitudes con los factores que según S. Chrissanthos podrían traumatizar tanto a un soldado romano como a uno contemporáneo: “the physical hardship of military service, caused or exacerbated by the logistical problems that plagued all armies, including shortage or lack of supplies, bad or scarce food, squalid living conditions, and lack of sleep” (2007: 227-228).

⁵⁹ Sobre las posibles alusiones al TEPT en *Centurion* y *The Eagle* véase McAuley (2019: 252-253).

que el personaje del tribuno Clavio al que interpreta en *Risen* se encuentra exhausto y probablemente sufre algún tipo de trastorno de estrés postraumático⁶⁰.

En un futuro no muy lejano, los avances tecnológicos pueden convertir a los soldados en meros autómatas sin conciencia, en disciplinadas y mortíferas máquinas de matar. Esa es la aterradora distopía que plantea un capítulo de la aclamada serie *Black Mirror* y que, no por casualidad, lleva como título “Men Against Fire”⁶¹. Pero incluso fuera del plano de la ficción televisiva se ha planteado como un posible problema inminente; según unas declaraciones del presidente ruso Vladimir Putin, los soldados genéticamente modificados para no sentir dolor ni miedo serían una realidad inminente y podrían ser más peligrosos que la bomba nuclear (Hodge, 2017). Honestamente, no podemos prever si algo así sucederá realmente, pero podemos estar seguros de que no encontraremos un precedente histórico como ese en la antigua Roma, y por el momento, tampoco en el cine de romanos de las últimas dos décadas

⁶⁰ Lo comenta en <https://www.youtube.com/watch?v=ExiZJrsPHLw> [consultado el 20/05/19].

⁶¹ En clara referencia al trabajo del general S.L.A Marshall que comentábamos al inicio del apartado 2.3.

7. *MEMENTO MORI*: THE ROMAN TRIUMPH ON SCREEN

“For over a thousand years, Roman conquerors returning from the wars enjoyed the honour of a triumph, a tumultuous parade. In the procession came trumpeters and musicians and strange animals from the conquered territories, together with carts laden with treasure and captured armaments. The conqueror rode in a triumphal chariot, the dazed prisoners walking in chains before him. Sometimes his children, robed in white, stood with him in the chariot, or rode the trace horses. A slave stood behind the conqueror, holding a golden crown, and whispering in his ear a warning: that all glory is fleeting.”

These are the words that mark the end of the film *Patton* (1970), a biopic of the famous American general. They offer us two interesting ideas concerning our subject of interest. The first is the popularity enjoyed by such a typical Roman ceremony as the triumph¹, whose main characteristics—a flashy parade of musicians, booty, animals, prisoners, triumphal chariot, conqueror and slave—seem to be strongly present in the collective imagination. On the other hand, there exists the notion that “all glory is fleeting”, inextricably linked to the famous Latin expression *memento mori*, most commonly translated as “Remember that you will die”. It is not a simple Latin saying, but rather an aesthetic-philosophical concept surrounding the inevitability of death. In fact, the *memento mori* has been a recurring *topos* in artistic and literary material from antiquity itself to the present day. The concept is most often visually represented by skeletons and, in particular, human skulls. One significant example of this phenomenon hailing from ancient Rome is the famous mosaic found in a house of Pompeii, depicting a skull atop a wheel and the wings of a butterfly, allegorical of death, fortune, and the fragility and fugacity of life². Even if we skip the many examples from medieval art, in modern times, the diverse pictorial representations of Saint Jerome at his desk are significant, usually showing him next to a skull, the most representative being those

¹ “The greatest honour and the grandest spectacle Rome could bestow on a military commander...” according to C. H. Lange, who details the most recent publications on this theme in a note (2015: 133, n.1). Among the works cited, we consider *The Roman Triumph* by M. Beard (2009) to be a work of reference on this topic, and it is worth mentioning another two recent works on the triumph in Republican times (Lange & Vervaeke, 2014) and in the Late Republic and Augustan age (Lange, 2016). Classical works include that of R. Payne, who declared that “we shall never understand the Romans unless we understand the triumph” (1962: 10), and the more comprehensive work by H. S. Versnel (1970).

² This famous mosaic has become even more popular since the launch of the series *Rome* (2005), being the first image in the opening of each episode.

versions by Dürer (1514 and 1521) and Caravaggio (c. 1605). The Latin expression retains this meaning even today and, as a result, has served as the title for such disparate artistic productions as a 1999 South Korean horror movie, an album released in 2009 by Texan rock band Flyleaf, and a short experimental film released by Canadian filmmaker Dan Browne in 2012.

However, the origin of this Latin expression has most typically been associated with the Roman triumph and, in particular, with the words that the slave would whisper to the triumphant general; the emperor. Also from the audiovisual world, two recent television series, *Penny Dreadful* and *The Punisher*, which are very distinct in terms of history and setting, have illustrated this connection between the concept of the *memento mori* and the Roman triumph³. In *Penny Dreadful*—a thriller set in London in Victorian times—the character of Madame Kali (Helen McCrory), whose mansion is decorated with skulls, tells the following story:

“The old Romans called them *memento mori*. Tokens of death. The story goes that the famous general was returning from battle, his chariot piled high with the golden spoils of his victory. He thrust out his chest to proclaim his invincibility to the people. Well, a slave saw this and threw an old bone at the general’s feet, saying: ‘Remember, death comes for us all’. And from that day, it became a custom in Rome that a slave stand in the chariot behind every general returning in victory, holding a skull and whispering into his ear: *Respice post te! Hominem te esse memento! Memento mori*. Look behind you. Remember that you are a man. Remember that you will die.”⁴

In *The Punisher*—a Netflix adaptation of the famous Marvel comic—when the main character Frank Castle (Jon Bernthal) asks Micro (Ebon Moss-Bachrach) about the significance of a skull in his den, the following conversation takes place:

³ We have also found another cinematic example that mentions the *memento mori*, but in a context unrelated to the triumph. In the film *Law Abiding Citizen* (2009), Jonas Cantrell (Bruce McGill) and Nick Rice (Jamie Foxx) hold a conversation on the topic:

–Jonas: “Once you make a decision, live with it and move on, this job's best asset is a short memory and don't beat yourself up over it, there's already too many people doing it.”

–Nick: “Is this where you tell me some old fable or wise tale?”

–Jonas: “Alright I got one: Marcus Aurelius hired a servant to follow behind him as he made his way around the Roman town square and this servant's only job was to constantly whisper in his ear ‘you're only a man’ when people praised him.”

–Nick: “That's bullshit, you don't even know what the story means.”

While, in this case, they associate it with the emperor Marcus Aurelius, it almost certainly refers to the anecdote told by the Greek author Claudio Eliano (*VH*, 8, 15) about Philip II of Macedon, which, in turn, would merely have been a fable inspired by the Roman triumphal tradition (Beard, 2009: 353).

⁴ In the second season of *Penny Dreadful* (2015), episode 8 is entitled *Memento Mori*, but the reference quoted here is taken from the first episode—entitled *Fresh Hell*—of that same season.

–Micro: “That skull? That’s a *memento mori*. It’s Latin for ‘Remember, you will die’. In Rome, victorious generals would return from war, and so they didn’t get blinded by glory, they’d have a slave who would just say: ‘Remember, you’re only human. You are gonna die.’”

–Frank: “Well, that sounds good to me.”

–Micro: “Well, it’s meant as an admonition to value your life, to live it well.”⁵

These two examples are illustrative of the fact that this association between the origin of the expression *memento mori* and the Roman triumph is widespread in the collective imagination. However, these words of warning belong to the passage by Tertuliano, Christian author from the end of the 2nd century AD, which contains the quote “*Respice post te! Hominen te memento!*”, while Saint Jerome, another Christian author writing at the end of the 4th century AD, quotes only “*Hominen te memento!*”⁶, presumably echoing Tertuliano. The aforementioned Renaissance and Baroque pictorial works depicting Saint Jerome beside a skull are likely to have drawn from the same passage. In any case, neither of these two authors mention the presence of the slave. Other authors have made such a reference, but never putting those words in his mouth, and there is certainly no classical testimony containing the expression *memento mori* in that context⁷. Ultimately, no ancient author offers the exact image of the slave standing behind the general in the chariot, repeating the words by Tertuliano. Not only is this image ingrained in popular culture, it has also been one of the fundamental ideas in the academic historiography of the famous ritual commemorating a Roman victory. However, as the renowned historian Mary Beard reveals in her monograph devoted to said ceremony:

“These issues bring us face to face with the fragility of the ‘facts of the triumph.’ The slave, with his warning for the general, certainly has some part in the history of the ritual. But there is nothing to prove that he was the original, permanent, and unchanging fixture in the ceremony as performed that he is often assumed to be. Besides, different versions of his words were clearly current, and they were interpreted in different ways” (Beard, 2009: 91-92).

It is clear that there is a ‘popular image’ regarding what constituted a Roman triumph, largely popularised by art and, since the 20th century, by Roman cinema in particular. At the same time, within academic literature on the topic, there has existed a consensus or reasonably closed narrative concerning the procession and the elements that comprised it. Said consensus arose from the unusually high number of sources available—where Roman ceremonies are concerned—for the reconstruction of the

⁵ In the first season of *The Punisher* (2017) *Memento Mori* is the title of the last episode –13– but the dialogue we quote here belongs to episode 11, entitled *Danger Close*.

⁶ Tert. *Apol.*, 33.4; Jer. *Ep.*, 39.2.8.

⁷ On the various sources on the matter and their fragility, see Beard (2009: 85-92).

triumph. Indeed, “at the center of most modern discussions of the triumph (...) lies a generally agreed picture of ‘what happened’ in the ceremony, at least in its developed form” (Beard, 2009: 81). This accepted narrative, which we will not endeavour to explore further here⁸, includes the passage about the slave and his words of warning as well as a whole string of elements extracted from a variety of sources, sometimes even contradictory or from isolated testimonies. Thus, this image of a ‘complete and finished’ whole, applied to any triumph in an almost timeless way, is the result of the fusion of various fragments proceeding from highly diverse contexts⁹. As the above-mentioned classicist has endeavoured to demonstrate, ancient Rome must have celebrated dozens of triumphs that did not match this standard model; to which conclusion she adds the following:

“The very familiarity of this reconstruction of the Roman triumph (from Mantegna’s *Triumphs of Caesar* to the film *Quo Vadis*) and its confident repetition by historians over the last half millennium have tended to disguise the fragility, or occasionally the implausibility, of some of its most distinctive elements” (Beard, 2009: 83).

Having mentioned the influence of cinema, in this section we aim to carry out a detailed exploration of the triumphal scenes in the productions from this century that have recreated such a ceremony: *Gladiator* (2000), *Julius Caesar* (2003) and the two seasons of the series *Rome* (2005-2007). However, for the analysis to be fruitful, we must also discuss the filmic representations of triumphs in numerous productions from the early 20th century and, in particular, from the genre’s golden age. Thus, we will devote the first section to those earlier films –from *Gaio Giulio Cesare* (1914) to *The Fall of the Roman Empire* (1964)– with a view to evaluating the extent to which most modern recreations of the triumph have drawn from such sources both aesthetically and historically and, where applicable, underline any possible new approaches. The subject is far from trivial, given that, in addition to the obvious relationship between the

⁸ For a further exploration, see Beard, 2009: 81-82. As well as the experts the author mentions who have echoed this account, we shall add the example of Y. Garlan, who, after stating that the triumph “did not stop evolving, in form and spirit, to respond to the new aspirations of the victorious people” includes the description by Appian (VIII, 9, 66) of the triumph of Scipio Africanus, which, according to the author, lacked only “the part of the final sacrifice and the public slave, who they say murmured into the victor’s ear: Remember that you will die” (2003: 44-45). J. J. Ferrer (2004: 18) mentions the same idea.

⁹ We cannot even construe a fully reliable account from start to finish of the third triumph of Pompey Magnus in the year 61 BC—the best documented triumph in the entire history of Rome. Following an extensive chapter devoted to this triumph, drawing on all the existing sources, M. Beard (2009: 7-40) concludes the following: “Some of the information transmitted to us must be inaccurate, even flagrantly so; some of it may well be broadly reliable. But we have few clear criteria (...) that enable us to distinguish what is ‘accurate’ from what is not.” (*ibidem*, 40). On the moral intention of Pliny’s statement on said triumph, and the propaganda that hinged upon the *imitatio Alexandri*, see Pedroni (2017).

triumph and war –or more precisely, the end of war– since its origins, Roman cinema’s triumphal scenes and sequences have constituted one of the archetypal components that have made cinematic Rome synonymous with spectacle. As H. Haynes rightly points out: “most film or television representations of ancient Rome perform this spectacle in the gladiatorial game, the orgy, and the military triumph” (2008: 49).

Nonetheless, our aim is not to draw a simple comparison between the image conveyed by ancient sources and that in film and television recreations. This is not our intention for a number of reasons. On the one hand, due to all that we have expressed about the fragility of many of the aspects of academic narratives on the triumph, and furthermore, because this task has already been tackled by other authors like M. Junkelmann (2004: 274-281) and J. Ortíz (2015), in an article evaluating the degree of veracity in on-screen recreations of specific aspects of the ceremony, such as the path of the triumphal route, the attributes of the *vir triumphalis*, the role of the slave, the chariot and horses, and the attire of the triumphant general¹⁰. Interestingly, drawing on the ideas of Beard, the author makes an explicit mention that this ‘canonic’ image of the triumph, with all of the elements of which it is comprised, “remains idealised and (...) misleading, being no more than a generalisation based on the materials available to us” (Ortíz, 2015: 247-249). While his contribution limits itself to a comparison of the on-screen image of the components of this canonic image with that presented by the sources, it is valuable for the identification of productions on the big and small screen that have depicted certain elements having a historical link to the triumph.

For our part, although we shall refer to classical sources when appropriate, to contextualise and flesh out the audiovisual representations of the triumph, we intend to go a step further, delving relatively deeply into the meaning of the cinematographic language used –that of both narrative and spectacle– and into the social-political message conveyed depending on the time of production and the objectives of the creators of each production.

¹⁰ The productions he analyses are *Quo Vadis* (1951), *Ben-Hur* (1959), *The Fall of the Roman Empire* (1964), *Gladiator* (2000) and the series *Rome* (2005-2007), and he concludes that *The Fall...* and *Rome* have made a greater effort in terms of historical rigour than the others.

7.1. THE TRIUMPHS OF CLASSICAL CINEMA

“To see a Roman triumph –commander, chariots, and captives– trailing through the streets of the ancient capital would be as if the flood of ages had been arrested and were returning into the exhaustless urn of time” (*New York Mail and Express*, 1897: cit. in Michelakis & Wyke, 2013: 11).

The Roman triumph appears to have been a recurring and peculiar element in Rome on film from as early as the genre’s first silent productions, which coincide with the origins of cinema itself. Furthermore, the most predominant characteristics of Roman cinema are grandeur and the imperialistic, bellicose image of Rome, both of which are markedly present in the triumphal sequences. The introduction to the monograph *The Ancient World in Silent Cinema* quotes a headline from the *New York Mail and Express*, published on 25th September 1897. As the editors of the book mention, the article –written less than two years after the birth of cinema– somehow foreshadows the close relationship between cinematic antiquity and spectacularity, “and it does so by turning to the Roman triumph, a symbol that encapsulates the new medium’s promise to capture ‘the flood of ages’ and to return them into ‘the exhaustless urn of time’” (Michelakis & Wyke, 2013: 11).

Without attempting to cover everything, since silent film has never been our object of study, the first triumph on film of which we are aware is that of the Italian film *Gaio Giulio Cesare* (1914). Following a brief scene in Egypt, where Caesar is shown the head of Pompey and laments this, an intertitle declares that Rome receives the victor with the greatest honours. In a forum brimming with spectators, there comes a parade of lictors, standard bearers, musicians, soldiers with *tituli* (placards), fully armed legionaries, allegoric representations of the victories, prisoners, and carts loaded with loot from the war, followed by more soldiers, a group of senators and, behind them, a platform drawn by four horses on which Julius Caesar is seated, and the slave behind

him, holding the laurel wreath over his head¹¹. It is particularly interesting that this particular scene, as we are reminded by M. Wyke, “touches most explicitly on events dear to the hearts of nationalist and other warmongers in contemporary Italy” (2006b: 176). According to this same author, the scene is accompanied by another intertitle expressing that the triumphal honours were conceded to he who had achieved victory in the sands of the desert of Libya, perhaps in reference to the battle of Thapsus—in what is now Tunisia—which, in that era, would have served to emphasise Italy’s dominance over certain North African territories (*ibidem*: 177).

Aside from the nationalist message and similarities with the ideology of the *romanità*¹², visually, the sequence of about three minutes draws directly from the series of pictorial works by Andrea Mantegna, *I Trionfi di Cesare*¹³. According to M. Beard, this collection of pictorial works is probably the most influential visual recreation of a Roman triumph (2009: 153). Nonetheless, aside from that first Italian film production, its later influence on cinema has been practically inexistent. However, this sequence did indeed set a precedent for the lavish and costly triumphal scenes in films to follow, which we shall turn to now (Solomon, 2002: 75).

A good example of this influence is the extravagant triumph of Marcus Vinicius in *Quo Vadis* (1951), which also depicts several of the elements belonging to this “agreed narrative” on what a Roman triumph must have involved: a parade of musicians, standard bearers, cavalry, lictors and the triumphant general in his chariot, accompanied by the slave who holds the laurel crown over his head, often while whispering the famous phrase—on this occasion, “Remember, thou art only a man”¹⁴. Aesthetically, it is a thoroughly militarised parade, from the clothes of the

¹¹ J. Solomon describes this scene as evidence that the film’s photography “shows certain signs of primitive mastery” (2002: 75).

¹² See chapter 5 in this work.

¹³ On this series of nine paintings portraying Caesar’s Gaulic triumph which are currently displayed at Hampton Court Palace, see the detailed study by A. Martindale (1979). The exact dates of their creation is unknown, but we do know that Mantegna had already begun working on them in 1486 and that in 1492 the series was still unfinished (*ibidem*: 18).

¹⁴ While P. L. Cano mentioned that the sequence “presented some aspects of the ceremony in a didactic way” (2014: 32), other authors have underlined the fact that, in Imperial times, as supreme leaders of all the armies, it was only emperors who celebrated the triumph. In fact, the novel does not contain a triumphal scene, since Marcus Vinicius is not a commander but a military tribune (Winkler, 1998: 174; 2009: 142). Scodel & Bettenworth (2009: 119, n.75) determine that the novel does contain a passing mention of the celebration of a triumph by one of Marcus Vinicius’s ancestors who had achieved a victory in Germania.

triumphator—a red-crested helmet and shiny golden lorica—to the entire panoply of troops keeping perfect rhythm and in perfect marching order. In fact, except for the context surrounding the parade, which we shall now discuss, the triumphal procession was not very unlike the initial sequence of the film in which the army marches towards Rome along the Apian Way. The soundtrack, composed by Miklós Rózsa¹⁵, reinforces this image, with its military tones and flashes of tubas and drums. While several scenes leading up to the triumphal sequence depict a religious ceremony invoking some of the gods of the Roman Pantheon that are most recognised in popular culture¹⁶, they do not fulfil any aim besides that of emphasising the visual spectacle and presenting Nero as an emperor deified in life.

Recorded on the stages of Cinecittà Studios, it is one of the most spectacular sequences in the film, revealing of a large budget invested by the production company M.G.M. in mock-ups, sets, extras and wardrobe. As P. L. Cano states, in that first part of the film “the best *munus* is Rome itself” (2004: 209). The colourful and colossal general scenes of the Roman Forum boast of the means of the time, taking the use of *technicolor* to its maximum expression. In relation to this, when, in the Imperial Palace, Nero informs Marcus Vinicius that he must wait for the legions coming from Africa and Asia to enter Rome triumphantly, he makes a remark that seems to be directed both at the people of Rome and viewers of the film: “More and more the people need diversion (...) They demand a spectacle”. Worthy noting that there is no triumph in the novel. Then, why the creators added the triumph sequence in the film?

According to M. Winkler, the triumphal sequence was a clear example of Rome as an analogy of fascist regimes, especially that of Nazi Germany (Winkler 1998: 172-175 and 178-182; 2009b: 141-149). In his opinion, the narrator’s message in the initial sequence clearly alludes to the rhetoric of the Nazi regime:

“Imperial Rome is the center of the empire and undisputed master of the world. But with this power inevitably comes corruption. No man is sure of his life. The individual is at the mercy of the state. Murder replaces justice. Rulers of conquered nations surrender their helpless subjects to bondage. High and low alike become Roman slaves, Roman hostages. There is no escape from the whip and the sword.”

¹⁵ Inspired by the research carried out by Hugh Gray—scriptwriter for the film—he used the few fragments of ancient music—albeit not from the Roman era—that have survived until the present, and endeavoured to adapt them for the soundtrack (Richards, 2008: 62).

¹⁶ Venus, the goddess of love; Mars, god of war; Juno, goddess of heaven; and Jupiter, father of the gods.

Returning to the triumphal scene, in the visual shot, the massive crowd of people in a forum much larger than any open space that could have existed in ancient Rome, the giant eagles, the fasces on Nero's throne and the Roman salute would be easily recognised by American viewers. Winkler finds similarities between the aesthetic of the triumphal sequence and that of the Nazi documentary *Triumph of the Will* (*Triumph des Willens*, 1935)¹⁷, which is particularly useful for drawing a parallel between the ancient Roman Empire and Nazi Germany. The propagandist series *Why We Fight*, produced by Hollywood in collaboration with the War Department between 1942 and 1943, used footage from the German documentary and other productions from fascist Italy, bringing the aesthetic of these regimes to a wider American audience (Winkler, 1998: 173-175; 2009b: 140-142). The same author indicated that the scene in which Nero salutes the troops and the commander from the balcony would be "the closet imitation of the Nazi salute ever put into a film set in the distant past" (2009b: 143). When, at the end of the sequence, Nero gives his opinion to Poppaea, the speech also rings of fascist ideology: "Look, they march as they fight. Strong, brave, relentless. Our unconquerable children".

Without discarding the Nero-Hitler parallel, M. Wyke (1997: 140-142) has proposed other possible analogies, such as that of fascist Italy and even the Catholic church, given the close relationship that it had with Mussolini's regime. In this regard, he says that "a purple-robed Nero appears on the balcony in a setting that suggests not just Mussolini at Fascist headquarters but also the Pope at St. Peter's itself" (*ibidem*: 142). She also highlights the incipient conflict of the Cold War and the influence this may have had on the film, making the autocrat Nero the equivalent of Stalin, who was already the personification of the antichrist in the American collective imagination of the time. However, he recognises that the Cold War probably had a greater influence on advertising for the film than on that particular scene (*ibidem*: 143-145).¹⁸ Furthermore,

¹⁷ The following section will explore the documentary in greater depth as we turn to the triumphal scene in *Gladiator*.

¹⁸ Other authors have gone on to discuss these ideas. In the same vein as Wyke, E. Gómez Segura underlines the latent context of the Cold War, and with this Nero-Stalin parallel he even goes as far as to suggest that the triumphal sequence "is suspiciously similar to the entrance onto the podium at Lenin's Mausoleum in Red Square on the day of the commemoration of the Soviet Revolution of October 1917" (2005: 98). If we were to establish an analogy between Nero and Stalin in the triumphal sequence, we believe a more suitable visual example would be the Moscow Victory Parade of 1945; a celebration of a military triumph that even involves the display of captured Wehrmacht and Waffen-SS standards. For his part, B. Sánchez Salas (2008: 183), in line with the ideas of Winkler, talks of Europe's Neronian fascisms, referring to Mussolini and Hitler.

R. Scodel and A. Bettenworth (2009: 94-95) point out that, while the above-mentioned initial narration could represent more of a critique of the communist regime, upon stressing that “the individual is at the mercy of the state”, Nero’s lack of a specific political programme would, nonetheless, make sense of an analogy for almost any of these totalitarian regimes.¹⁹ However, the same authors find a certain ambiguity in the representation of the triumphal scene, since, in their opinion, Marcus Vinicius presents himself to the public as a responsible American official who has returned home victorious. This is emphasised by the first images of the elation on the commander’s face and the overflowing joy of the crowd, but, taking into account all that has been observed so far, they conclude that “an American atmosphere is skillfully blended with bits of totalitarian ways of presentation” (*ibidem*: 122)²⁰.

Following on from the image presented in *Quo Vadis* and other later Hollywood blockbusters, William Wyler also used this totalitarian and military image of the Roman Empire in his version of *Ben-Hur* (1959). Wyler, of German Jewish descent and whose relatives experienced the horrors of the concentration camps firsthand, had already shown himself to be actively opposed to Nazism in the thirties. Winkler (1998: 184-192) argues, once again, that this film attempts to illustrate a parallel between Rome and the Nazi regime, which can be seen here in parts of the spoken script for the main antagonist Messala. Although this character does not appear in the triumphal scene, nor does the image of the emperor Tiberius come across as particularly negative, there are certain visual elements that are reminiscent of the Nazi aesthetic, the most significant being the giant eagle that crowns the emperor’s throne²¹. Meanwhile, the triumph itself can be understood as a demonstration of the absolute power of Rome embodied by the emperor, who observes the procession from a great height and whose authority is unquestionable, as is demonstrated in the moment when he silences the

¹⁹ They also quote a statement by one of the film’s primary scriptwriters, Sonya Levien, which is highly illustrative of this idea: “Nero, Hitler, Mussolini, Stalin are men of a kind” (cit. in Scodel & Bettenworth, 2009: 95).

²⁰ W. Fitzgerald has also done a similar reading of the sequence: “This was the year (1951) of MacArthur’s recall and triumphant return from Korea, and, in those roaring multitudes, the American audience may indeed see its own image as crowds flock to the spectacle of Marcus Vinicius’s triumph and enjoy the glorious Technicolor of it all” (2001: 27).

²¹ However, as the author points out, the iconography of the monumental eagle in films set in ancient Rome is a cinematographic resource that has been used since the 1920s, while it may have had that particular connotation in the blockbusters of the sixties. “There are altogether hundreds of eagles in Hollywood’s Roman films, often placed quite ingeniously in historically rather unlikely surroundings” (Winkler 1998: 177).

crowd with a simple wave of the hand. E. Theodorakopoulos makes an interesting observation on the matter:

“The breaking point between Messala and Judah occurs when Messala reveals the quasi-religious passion he has for the notion that ‘the emperor is within us’ (...). Messala’s fantasy of complete subordination to Roman power is embodied in the triumph... (2010: 47).

On an aesthetic level, the triumph in *Ben-Hur* contains considerable similarities with the equivalent scene in *Quo Vadis*²², “both reflecting the style of the great sets of the M.G.M.” (Cano, 2004: 216). Here, the grandeur of Rome by far outweighs any glimmer of veracity, although some decorative elements, such as the naval rams that lie on either side of the path Quintus Arrius follows to the staircase leading up to the emperor²³, do have certain historical references²⁴. The magnitude of the wide shots of Rome was achieved with the construction of great sets at Cinecittà and the use of matte painting. Richard Edlund, renowned expert in special effects, gives details on how this technique was used:

“The matte shot is basically the means of painting in part of a scene that you do not have to build and you can create a shot that would give the film an incredible sense of grandeur. (...) There are scenes where Roman legions are coming for forever, it seems. And, in fact there were only forty or so troops that were used for that scene shot in different positions and then reduced and put back into the distance.”²⁵

²² Quintus Arrius is a character who, like Marcus Vinicius, as a commander in Imperial times, would not have had the right to a triumphal entrance. In the DVD commentary, film historian T. Gene Hatcher mentions that, historically, this scene took place during Pompey’s term, and not that of Tiberius, a detail that was underlined by the historical advisor when it was already too late to change it (sic.) While we do not quite understand what he means by “Pompey’s reign”, it may refer to the fact that it would have been in Republican and not Imperial times when a commander might have celebrated a triumph. With regards to the original source used by the film, the novel by Wallace spends practically no time on the events that happened in Rome following the naval battle, making only a tangential mention of the triumph, with no description of any measure. It is worth mentioning that the 1925 version of *Ben-Hur* is the first that went out of its way to recreate the triumphal scene, using Technicolor (Solomon, 2016: 750-751). However, given the information provided by the preceding intertitle—“Time passed and Arrius’ adopted son (...) became the greatest athlete of his day, the idol of Rome”—it would seem that the celebration would not correspond to a military triumph so much as a sporting one. It is a coloured scene of just over thirty seconds in length, in which Arrius and Judah parade on horseback, accompanied by infantry soldiers. Visually, the low angle close-up of Ben-Hur stands out, and the floral decoration and the abundance of petals that the women throw at the victor make up “a dynamic *tableau vivant* of Lawrence Alma-Tadema’s *Spring*” according to Solomon (2016a: 587), although we also observe reminiscences of *Las rosas de Heliogábalo* (1888), a painting by the same artist.

²³ Depicting a visual parallel here, too, with *Triumph of the Will* (Junkelmann, 2004: 291, n. 813).

²⁴ Particularly the *rostra* of the speakers’ tribune. After Actium’s victory, and due to its problematic glorification, parts of ships and marble *rostra* were used as generic symbols of a naval victory that could have been used in any context, avoiding the representation of the true Roman enemy (Zanker, 2011: 106-107).

²⁵ Taken from the documentary *Ben-Hur: The Making of an Epic* (1993), minute 48. In the DVD commentary on the special edition commemorating the film’s 50th anniversary, film historian T. Gene Hatcher mentions that the scene was initially going to take place indoors, inside the Palace of Tiberius.

The triumphal procession maintains the aesthetic of a military parade, which is accentuated by the uniformity of the troops marching in perfectly square units, thanks to this cinematographic technique. While the attire and body language of Quintus Arrius as he stands before the emperor are reminiscent of that of a modern-day soldier, which reinforces this militarised image held by the contemporary popular imagination, it has no historical basis²⁶. This military atmosphere is accentuated further by the famous accompanying musical piece, also composed by Miklós Rózsa²⁷.

The film *Cleopatra* (1963) contains what is probably the shortest scene depicting a Roman triumph in the history of cinema. A mere thirty seconds of footage recreate the triumphant entrance of Caesar²⁸, who goes beneath a monumental triumphal arch—based on that of Constantine, built three and a half centuries later in history—of which only a small section can be seen, since the shot is both sideways and considerably narrow in comparison with what was typical for scenes of this kind. We see a parade led by a standard bearer, followed by three rows of lictors, behind whom approaches Caesar in his chariot, dressed in golden armour and a cloak as white and pristine as the horses. Behind gallops Mark Antony, flanked by another two armed knights and some senators on foot. The people crowd along either side of the parade, throwing flowers and cheering the victor. The brevity and stifled spectacularity of Caesar's triumph here constitutes a filmic resource used to grant greater protagonism to the “triumphal entrance” that really matters in this film: that of Cleopatra. The film spends over seven

We deduce from this that the triumphal scene was removed, as has happened with versions of *Ben-Hur* from this century (2010 and 2016).

²⁶ “All this military ceremony looks most impressive and effortlessly draws the audience, which recognizes Arrius’ ‘body language’, into the proceedings. But all of it is invented” (Winkler, 2009b: 139). However, the same author underlines that there is a historical predecessor to the ‘baton of victory’, since the marble scepter crowned with a golden eagle—*scipio eburneus*—is one of the symbols known to have been carried by the triumphator. See Dionysius of Halicarnassus, *Ant.*, III, 61-62; IV, 74, 1. On the historiographical debate surrounding this symbol and its relationship with the triumph, see Beard (2009: 227 and 310).

²⁷ For a comprehensive study of the film's soundtrack, see Hickman (2011).

²⁸ After Caesar leaves Alexandria, where the film is set throughout the first hour of footage, it moves into a cinematic transition using a recurring resource in this film: the sequence is paralysed, simulating the static image of a painting, and a narrator's voice is heard announcing the following: “But only after more than two years and many wars in Africa and Asia Minor was Caesar able to cross over to Italy and come home at last to celebrate his triumphs and see to his affairs.”

minutes on that later sequence—paradigmatic of the exoticism inherent to Roman cinema—showing the arch and the Roman Forum in all their splendour²⁹.

In contrast with the three triumphal sequences described above, *The Fall of the Roman Empire* (1964) presented what is, thus far, the truest cinematic recreation of a Roman triumph in terms of historical reality. The two greatest signs of this were the fairly reliable representation of the Forum and Commodus's ascent to the Temple of Jupiter Capitolinus as the climax of the ceremony³⁰. Nonetheless, in spite of the historical realism that it has apparently been attributed, the features of the procession bear similarities with the triumphal sequences above-mentioned and are characterised by an overly militarised presentation. For instance, the troops outfitted with full military attire in perfect marching order make up the vast majority of the members of the parade, be they cavalry, infantry or Commodus himself who is also dressed in military finery. However, instead of the typical military march with flashes of trumpets and drums, Dimitri Tiomkin's symphony, while entirely anachronical, denotes a more festive mood, which somehow more accurately captures the atmosphere of this ancient ceremony (Junkelmann, 2004: 277).

As for the narrative of the film, the contrast between that sequence and previous ones in Germania demonstrates how different Commodus is from Marcus Aurelius. It is one of the most spectacular sequences in the film, but narratively speaking, apart from serving to the characterization of Commodus, it does not seem to make an emotional connection with the viewer. Anthony Mann tries to maintain an objective point of view, with no subjective shots from the perspective of the characters, and using relatively few close-ups—with the exception of that of Lucilla and the Armenian king as they watch the procession. As a result, as underlined by E. Theodorakopoulos, "(...) the static point

²⁹ The sequence could be read as a demonstration of Cleopatra's victory –although not military– over the Romans. Anyway, we shall not stop to elaborate on this scene here, since it is not strictly a Roman triumph, but rather a parade which, at any rate, never really took place. In Solomon's opinion, "it is perhaps the most splendid parade sequence ever filmed" (2002: 90). See also: Wyke (1997: 107), Cyrino (2005a: 141) and Cano (2014: 32).

³⁰ Bondanella (1987: 224-5), Winkler (1995: 146-147), Solomon (2002: 101), Theodorakopoulos (2010: 92), and Ortíz (2015: 254), among others. For their part, Junkelmann (2004: 274-281) and Ward (2009: 85-86) point out the realism of these elements, but they also underline certain anachronisms such as the lack of colour in this white marble Rome, the commemorative columns from the Diocletian era. Although it escapes the colonianism inherent to the previous films, as it did not use special effects like the above-mentioned matte painting, the recreation of the Roman Forum—built in Las Matas, near Madrid—today remains the largest outdoor film set ever to be built. Rumoured to have been constructed to a larger scale than the original Forum, it is really thanks to the staging that this sense of vastness is achieved (Llewellyn-Jones, 2018: 174-175).

of view of observation from outside contribute[s] to make this scene (...) difficult to engage with emotionally” (2010: 92).

Unlike its predecessors, it does not seem to contain a political message that can be linked with totalitarian regimes. Winkler explains it thus:

“(...) the triumphal sequence in this film shows us the overwhelming beauty of the Eternal City and demonstrates that the raised-arm salute need not look fascist if fascism is not the issue. The contrast to the triumph in *Quo Vadis* could not be stronger. Evidently, by the mid-1960’s, Hollywood’s equation of imperial Rome with Nazi Germany had run its course” (1998: 193).

7.2. TRIUMPH OF COMMODUS, TRIUMPH OF THE WILL

“He enters Rome like a conquering hero. What has he conquered?”

(Senator Gracchus, *Gladiator*)

– Ridley Scott: “This really is the Wehrmacht.”

– Russell Crowe: “Well, this is *Triumph of the Will*, isn’t it?”

(C. DVD, *Gladiator*)

The fact that the launch of *Gladiator* has entailed the rebirth of Roman cinema in the 21st century is a recurring theme throughout this study. In this section, we aim to carry out an in-depth analysis of the first sequence, where we are presented with the capital –with Rome itself–. Following the battle in Germania, his escape from execution, the journey to the town of Augusta Emerita and arrival as a slave in the colony of Zucchabar –in the province of *Mauretania Caesariensis*– Maximus achieves his first victory as a gladiator. After almost one hour of footage, the protagonist’s triumph in the arena of Zucchabar is blended, using a match cut through the sky, into the Commodus’s triumphal entrance into Rome. This transition from one scene into the other places what is a real victory, acclaimed by the spectators of a provincial amphitheatre, in juxtaposition with a false triumph, since Commodus, as far as the film is concerned, has not defeated anyone. The sequence of the triumphal entrance of the emperor is brief, lasting less than three minutes, and makes virtually no allusions to the information that ancient sources provide us about this Roman ceremony³¹. In fact, if it

³¹ Beyond the presence of the triumphal arch, chariot and laurel wreath, there are no other elements that can be connect with the Roman triumph. On Commodus’s historical participation in triumphal

were not for the explicit and sarcastic words of senator Gracchus –which we have quoted just beneath the heading– we could not be entirely sure that the sequence represents a Roman triumph.

However, from the point of view of cinematographic language, this brief sequence is loaded with nuances which we consider worthy of further exploration. Voices of greater authority than our own, beginning with that of the film’s director himself, have pointed out the undeniable fact that the visual inspiration for the entire sequence was the famous Nazi propagandist documentary *Triumph of the Will* (*Triumph des Willens*, 1935), directed by the equally famous German filmmaker Leni Riefenstahl³². We shall see exactly which elements of sound and image were borrowed, and how this immerses us in a key question; this time, not of the celebration of strictly Roman victories, but of the cinematic representation of ancient Rome, once more, as an analogy of totalitarian regimes. However, both the cinematographic and political-social context has now changed. The production process of the sequence ought to be

ceremonies, we know that in the year 175 or 176 AD, he participated alongside his father Marcus Aurelius in a triumph following the conquest of Marcomanni, Sarmatians, Vandals and Quadi (SHA, *Marc.*, 16.2; 17.3). In a paper conserved in the Capitoline Museums showing the triumph of Marcus Aurelius, an empty space can be seen in the chariot in front of the emperor, a space which would have been occupied by the figure of Commodus before it was removed after his assassination in the year 192 AD –yet another example of the *damnatio memoriae* carried out against this emperor–. Nonetheless, there exist other iconographic representations on medallions and coins depicting father and son in the triumphal procession (Beard, 2009: 220 and 225). At any rate, we should relate Commodus’s triumphal entrance in the film with the other later triumph held on 22nd October 180 AD, following the death of Marcus Aurelius and the settlement, with a peace treaty, of the war on the Danubian Limes. The few available accounts of that triumphal entrance can be found in the *Historia Augusta* (*Comm.*, 3.5-9) and in Herodian (I, 7, 5-6).

³² The fact that the sequence of the triumphal entrance takes visual inspiration from the aforementioned documentary by Riefenstahl is something which the creators have admitted openly since the launch of the film. As we see in the quote at the start of this section, Ridley Scott and Russell Crowe mention it in the DVD commentary, and it is explicitly stated in the book about the film’s ‘making-of’ (Landau, 2000: 120). Production designer Arthur Max mentioned it during an interview for the popular magazine *American Cinematographer* (Magid, 2000:54). Specialists soon echoed this in their reviews. Anthony Lane, recognised film critic, revealed the fact only three days after the launch of the film (Lane, 2000: 311-312). That same month of May, it was also mentioned by D. Bankston (2000a: 44). Since then, several academics have analysed the triumphal sequence and its relationship with *Triumph of the Will* in greater depth: Junkelmann (2004: 281-292) and Pomeroy (2005, 113-117), and more succinctly: Rushton (2001: 43), Clarke (2002: 186), Briggs (2008: 22-26; 2009: 239), Molina (2008: 1993), Barker (2008:176), Theodorakopoulos (2010: 110-111), Burgoyne (2010b: 93), Blanshard & Shahabudin (2011: 224-225), Masía (2013: 64-66) and Elliott (2013a: 581-582). In a realm removed from academic publications, we can find *YouTube* videos that place comparable scenes side by side on a split screen; for example, one published by the UNIR as material for the subject ‘History of Documentary’: <https://www.youtube.com/watch?v=5laXqUpgmiA> (consulted on 26/02/19). For a further exploration of the documentary and its director, see the references gathered by M. Winkler (2009b: 128, n. 18). According to this author, *Triumph of the Will* “may well be the most controversial film ever made” (*ibidem*: 127-128).

understood in light of the the new cinematographic techniques, and the seeming analogies with Nazism, perhaps, as a more general critique of tyranny.

The book about the making of the film, published the same year as its launch, shows two photographs that illustrate a climactic shot of the sequence described above (Landau, 2000: 120). The first corresponds to the real-life shoot with the green screen visible behind the actors, while the second image, on the right, presents the final result following the use of CGI in the post-production process. The footnote for both images explicitly acknowledges the inspiration for this visual: “Ridley Scott wanted Commodus’s grand entrance into Rome to echo Nazi-era propaganda films like Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*.” If we compare this film frame with that of the square in Nuremberg in the documentary, we shall see that the visual echo is more than evident. This shot is majestic, colossal, and seeks symmetry, although the computerised effects are insufficiently subtle in contrast with the scenes coming before and after, and the digital enhancement is immediately noticeable. This iconic frame presents a general shot of the Roman Forum viewed from the height of the staircase of the senate. The forum is utterly fanciful and disproportionately large, based on Saint Peter’s Square in the Vatican City, with a colonnade enclosing a round plaza devoid of any other buildings. At the top of the staircase, flanked by two columns and Praetorians carrying standards, we find the senators Falco, Gracchus and Gaius with their backs to us, along with the young Lucius. Commodus comes up the stairs together with Lucilla, and behind them lies a central passage formed by the perfectly square Praetorian units on either side of the dreamlike forum. At the end of the passage, closing the square, we see a triumphal arch that is noticeably similar to that of Constantine, and behind it is the centralised and towering Colosseum. In J. Masía’s opinion, “symbolically, Rome is viewed between the Colosseum and the senate, and the emperor will go from one to the other in his circuit of power” (2013: 65).

While this is one of the most significant and visually spectacular shots in the sequence, the use of *Triumph of the Will* as a visual source is clear from the beginning of the triumphal sequence. The first scene shows an aerial view of Rome through the clouds, just like at the start of the Nazi documentary, which opens with aerial shots of the city of Nuremberg. It is interesting to underline the fact that this first image we see of the city of Rome is that of the model *Plastico di Roma Imperiale* built by the archaeologist Italo Gismondi under commission by Mussolini for the two thousandth

anniversary of the death of Augustus³³. The monumentality with which the city of Rome is presented in later scenes –the giant eagle, the buildings, the columns and even the imperial palace– is reminiscent of the architectural projects of Albert Speer³⁴, who was also one of the production designers on Riefenstahl’s documentary. Film critic A. Lane expressed it thus: “I spent half the movie trying to work out what the computerized Rome reminded me of, and then I clicked; it was Albert Speer’s designs for the great Berlin of the future” (2000: 125)³⁵. In fact, next to this architectural ensemble of classical style and colossal dimensions, the individuals appear shrunken, a contrast that is revealed by Scott in both the documentary and the film (Clarke, 2002: 186; Pomeroy, 2005: 116). The remaining visual similarities between this sequence in *Gladiator* and the documentary are addressed by A. Pomeroy in the following quote:

“The Roman eagle as a symbol of power in *Gladiator*, the first thing we see after the aerial ‘fly-over’, recalls the Nazi eagle which is the first thing to be seen in *Triumph of the Will*. Even the imperial procession past cheering crowds in *Gladiator* appears in some shots from the viewpoint of Commodus in his chariot, just as Riefenstahl had repeatedly shown the Führer from a camera angle close above and behind him, in this way giving him a larger-than-life appearance and making him dominate his adoring followers. Scott even quotes a brief but famous moment from the opening sequence of *Triumph of the Will*, in which a little girl in the arms of her mother offers flowers to Hitler in his car as he is passing them. At the conclusion of his triumphal procession through Rome, Commodus is greeted on the steps of the senate house, and a little girl steps forward to present him with flowers” (2005: 115).

While the offering of flowers was clearly inspired by the documentary, it was also mentioned by the classical author Herodian, who described how the Romans welcomed the emperor “with garlands and showers of blossoms” following which, he went towards the temple of Jupiter and “after expressing his gratitude to the senate and

³³ It was exhibited at the *Mostra Augustea della Romanità* and has been on display since the fifties at the Museum of the Roman Civilisation (Junkelmann, 2004: 282; Theodorakopoulos, 2010: 110). Interestingly, W. Briggs (2008: 37) claims that it is, in fact, another well-known model made by Paul Bigot, *Le Plan de Rome*, currently conserved in the Maison de la Recherche en Sciences Humaine in Caen. However, his theory seems to fall apart when Scott states on the DVD commentary that “this is a model I just shot down in Rome that exists in a museum down there...”. Taking it upon ourselves to compare the aerial scene of Rome in the film with images of the model, we can confirm that it is indeed Gismondi’s work and not that by Bigot. On the model by Gismondi, see (Plahte, 2012). Briggs’s mistake might be due to the fact that both models show the urban structure of Rome during the time of Constantine; that is to say, in the 4th century AD. The same model was loaned by the Italian government for the filming of the scene in *Quo Vadis* (1951) where Nero shows Petronius, Vinicius and other members of the Imperial court his megalomaniac vision for a new Rome –“Neropolis, city of Nero!”– built on the ashes of the one before (Wyke 1997: 140-141). With regard to the aforementioned parallels this film draws between Nero and Hitler, M. Winkler (2016: 64-65) compares two analogical images: one from the film, with the emperor contemplating the model of Rome and the other—in this case, real—of the führer looking at a model of the new Berlin devised by Albert Speer.

³⁴ On Albert Speer’s architecture, see Krier (1985). On the importance of classical architecture as a symbol and expression of Hitler’s idea of power, see Losemann (1999, 222-224)

³⁵ See also: Bankston (2000a: 44), Briggs (2008: 23-24) and Theodorakopoulos, (2010: 111 and 114).

to the soldiers on duty in Rome for their loyal protection, he entered the imperial palace” (Herodian, I.7.5-6). In any case, Commodus’s entrance into Rome in Scott’s film seems to have very little in common with this testimony, since the emperor is booed by the people and not cheered³⁶.

Continuing with the parallels between the filmic triumph of Commodus and Riefenstahl’s work, the more general shots lack the colour that accompanies the rest of the scenes in the triumphal sequence. This was recognised by John Nelson, the film’s visual effects supervisor: “We saturated the scene in monochrome tones” (cit. in Landau 2000: 120). These scenes in black and white allude even more obviously to Riefenstahl’s documentary aesthetic. In contrast with the image held by Maximus, who previously tells Marcus Aurelius that “Rome is the light”, viewers are met with a dark and distant first image of the Empire’s capital (Pomeroy, 2005: 116). E. Theodorakopoulos describes the impact of the sequence as follows: “While the red rose petals³⁷ and the children with their flower wreaths provide just enough colour to make the scene look beautiful, the overall effect is frigid and alienating, even for the viewer who is unaware of the deliberate borrowings from Nazi propaganda” (Theodorakopoulos, 2010: 111).

Maximus himself experiences this distancing from Rome, in an allegorical sense, when he uses a knife to remove what the film calls “the mark of the legion” from his shoulder, which is in fact a tattoo of the famous acronym SPQR –*Senatus Populusque Romanus*–. At the beginning of the triumphal sequence, beneath the aforementioned giant eagle is the monumental inscription of the same letters. As we are

³⁶ On the other hand, the session of the senate and subsequent retirement to the palace do appear in the film. The other ancient source that mentions the triumphal parade of Commodus upon his return to Rome after the death of Marcus Aurelius is that of the *Historia Augusta*: “After he had come back to Rome he led the triumphal procession with Saoterus, his partner in depravity, seated in his chariot, and from time to time he would turn around and kiss him openly...” (SHA *Comm.*, 3, 5-9). In this case, it is impossible to find any parallel with the film, since Commodus is accompanied in the chariot by Lucilla and a member of the Praetorian Guard who is holding the reins of the horses.

³⁷ The author observes that the petals are in fact “Remembrance Day poppies” with the pin taken out since, according to her, if you look closely, you can see the holes in the middle. She goes on to say “there is a weird, if unintentional, irony to this cavalier use of vast quantities of this very potent symbol” (Theodorakopoulos, 2010: 111, n. 22). The pink petals that are seen falling in various scenes of the triumph were added digitally, as confirmed by the visual effects supervisor (cit. in Landau 2000: 120). However, the petals scattered across the sand of the Colosseum during the final battle between Maximus and Commodus, which in this case are real and not digitally added, might be remembrance poppies, as B. Robb affirms, adding the following anecdote: “The order by the producers for the poppy petals set back production for Remembrance Day by three months.” (2005: 114). Theodorakopoulos probably applied this information to the triumph erroneously.

reminded by M. Cyrino (2005b: 134), the juxtaposition of these two scenes illustrates that Maximus no longer forms part of this tyrannical Rome under Commodus. While in *Gladiator* there is no specific mention of the religious aspect of the triumphal ceremony, nor is the emperor wearing anything that might be associated with Jupiter, it is interesting that, as Maximus is freeing himself of his “mark of the legion”, Juba asks him if it is a symbol of his gods and whether this action would not anger them, to which Maximus responds with a nod and a somewhat sarcastic smile. In a subtle manner, it is insinuated that Commodus might be playing at being a god, but that does not matter to Maximus at this stage, who is completely alienated from what Rome and its new emperor represent.

With regards to the soundtrack accompanying the triumphal scene –namely, the song entitled *The Might of Rome*– Junkelmann underlines its Wagnerian tones (2004: 281), also present in the Nazi documentary, and which, here, allude directly to his famous *Siegfried Funeral March*³⁸.

Furthermore, one of the aspects we would most like to underline within this list of parallels with *Triumph of the Will* is the representation of the Praetorian Guard³⁹. The aforementioned scene of the Imperial Forum and its perfectly squared troops served as an obvious analogy for Hitler’s SS and SA, similarly positioned in the square in Nuremberg (Junkelmann, 2004: 289-291; Pomeroy, 2005: 116-117). This image of the troops in perfect formation constitutes what is probably one of the documentary’s most iconic scenes. In fact, it has provided visual inspiration not only for *Gladiator* but for several other productions seeking to negatively characterise certain armies for being at the orders of the tyrannical regime⁴⁰. In addition, the analogy becomes even clearer

³⁸ In J. Masía’s opinion, the reference to this particular musical piece not only serves as yet another tool for associating Commodus’s Rome with Hitler’s Germany, but also carries within it the prophecy of an emperor who enters Rome to die there (2013: 65).

³⁹ On the Praetorian Guard in ancient Rome, see Durry (1938) and, more recently, Bingham (2013). The recent informative work by De la Bedoyere (2017) can be consulted for a synthesis “of previous syntheses”, drawing almost entirely on literary sources with an absence of epigraphy (Perea, 2017: 142). The aforementioned review by Perea (2017: 142-143) contains several references on the same subject.

⁴⁰ Significant examples include the imperial troops awaiting the arrival of the emperor in *Star Wars: the Return of the Jedi* (1983); the hyenas parading before Scar in *The Lion King* (1994); the army of Uruk-Hai facing Saruman’s tower in *The Lord of the Rings: the Two Towers* (2002); the soldiers of the First Order in *Star Wars: the Force Awakens* (2015); and the troops of the Unsullied, trained before Daenerys Targaryen in the last episode of the *Game of Thrones* saga: *The Iron Throne* (2019). On the links between the *Star Wars* saga and the Roman Empire, see Winkler (2001c). Without underlining a direct connection with the portrayal of the troops, in terms of aesthetics and camera angles, Wyke (2004: 62) finds influences from the Nazi documentary in Mankiewicz’s *Julius Caesar* (1953). In any case, the list of

when we examine the attire of the Praetorians in the film, with their “fascist-overtone armor”, as one of its executive producers points out (Parker, 2000: 11). The black of their uniforms, which has no precursors in Roman cinema, nor has it been observed by any of the ancient sources⁴¹, may remind us of Mussolini’s *camicie nere*, but we are more likely to think of the uniforms of the SS, with whom they would also have the appearance of the standards in common (Pomeroy, 2005: 117; Briggs, 2008: 25).

In this case, the representation of the Praetorian soldiers does not follow in the lines of the humanised portrayal of the Roman soldier we find in newer productions, so much as that of a more robotic soldier that carries out orders without hesitation. However, their portrayal might be further nuanced in the deleted scene where two of the army’s high commanders, accused of treason by Commodus, are executed by the Praetorian Guard. The scene is anachronical, insofar as it seems to portray a firing squad, with the accused tied to posts and the Praetorian archers⁴² awaiting the orders of the emperor to fire. In this case, we see Praetorian officer Quintus speak in favour of the men, whom he deems innocent, and the Praetorians themselves shaking from the tension of holding the bow and arrow as they wait to receive the order from Commodus. For A. Pomeroy, this scene served to underline the fact that, like the SS for Hitler, the Praetorian Guard were the backbone of Commodus’s tyrannical regime (Pomeroy, 2005: 117).

Given all that we have discussed so far, our remaining task is to consider the motivations that led Ridley Scott and the creators of *Gladiator* to use *Triumph of the Will* as a visual model when designing the triumphal sequence. First of all, we must not forget that the director himself, who began his career in the field of advertising, had already used Riefenstahl’s documentary as a source of inspiration in his famous television advertisement *1984* (Parrill, 2011: 23-24).

Furthermore, production designer Arthur Max revealed the following about the sequence in an interview: “Ridley also had this tremendous idea of studying Nazi propaganda films like *Triumph of the Will*, since they copied the Roman [aesthetic]. We

productions that this famous documentary has influenced, one way or another, is even longer according to IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0025913/movieconnections> [consulted on 26/02/19].

⁴¹ On the equipment of the Praetorian guard, see Menéndez Argüín (2010).

⁴² There exists no evidence of the use of archers in the Praetorian cohorts during the 1st and 2nd centuries AD, but we do know that they started to employ archer units during the 3rd century, as a consequence of the new modes of combat (Ceñal, 2011).

copied them copying the Romans, which added an extra layer and another cultural interpretation” (Magid, 2000: 54).

As the previous section confirms, the image of ancient Rome as an analogy for Nazism was not original to this film, but according to the above statements, the creators went one step further and made a reinterpretation of ancient Rome through Nazi Germany’s appropriation of that same civilisation⁴³. Both versions are anachronical in many ways, but their aim remains apparent: to establish, once again, a clear parallel between Hitler and the emperor Commodus. This simple formula can be applied to classical films such as the aforementioned *Quo Vadis* (1951), but at the end of the 20th century, such a relationship was rather more vague and, thus, we might be inclined to consider alternative interpretations. Despite admitting that “Commodus (...) is directly linked with Hitler”, R. Rushton went on to say that “the choreographed spectacle of Nazism is transferred onto the supreme spectacle of a triumphant emperor, and spectacle itself is conveyed as an integral part of totalitarian power.” (Rushton, 2001: 43). Continuing with this notion of the spectacularity of the scene, and linking this with the narrative of the dangers of a totalitarian power, it has been said that the visual display is associated with the tyranny of Commodus, as if to say that “Ridley Scott wants to warn us that spectacle isn’t just harmless enjoyment; it can also be dangerous, a tool to seduce, to dull the mind, and establish power over others.”⁴⁴ This idea is interesting, since a similar message is conveyed by the gladiator games, which present a critique of modern-day mass entertainment and its accompanying violence. In this vein, A. Blanshard and K. Shahabudin argued that the centrality of the Colosseum in this overall shot of the Forum plays with the concept of power and control over the masses, said power being symbolised by the arena in which the masses seek entertainment (2011: 225).

That being said, beyond the spectacularity inherent to the scene and the critique of mass entertainment that it may imply, several authors have pointed out that, narratively speaking, the triumph serves to identify the emperor Commodus as an

⁴³ On the appropriation of ancient Rome by national socialist ideology, see Losemann (1999) and Winkler (2009b: 126).

⁴⁴ This quote is taken from *Gladiator: Turning Spectacle into a Meaningful Story by Like Stories of Old*: <https://www.youtube.com/watch?v=B9QTRWFUI40> (consulted on 26/02/19).

archetype of any modern totalitarian leader.⁴⁵ In our opinion, it would be most accurate to say that he represents tyranny in the broadest sense of the term. Despite the fact that there is a direct visual reference to the Nazi era, it is unlikely that the average audience would have been capable of identifying such a parallel. On the other hand, Commodus as the archetype of a tyrannical emperor is a recurring image throughout the film. In this regard, we agree with M. Winkler's following statement:

“*Gladiator* does not make imperial Rome as blatant a precursor of Nazism or Fascism as Hollywood's Roman epics had done in the 1950s (...). By the time of (...) *Gladiator* the explicit analogies to Nazi Germany and Fascist Italy that Roman-Empire films like *Quo Vadis* and others had used were less blatant on the screen because Fascism and Nazism had themselves begun to fade from popular memory. (...) Historical consciousness today is more diffuse.” (Winkler, 2009b: 165).

7.3. A DEMOCRATIC DICTATOR? TRIUMPHS IN THE TELEVISION BIOPIC *JULIUS CAESAR*

“Since there has never been a soldier with an army such as mine who would return to Rome without taking her by force, I too must be planning such an assault, but my crime is worse. Because, I return not in dishonour, but in triumph.”

(Letter from Caesar to Calpurnia en *Julius Caesar*, 2003)

The dangers of the glorification of the triumph and its relationship with questions like power, tyranny and, in this case, tyrannicide, are highly present in the biopic on Julius Caesar directed by Uli Edel, showed in television just three years after the cinematic released of *Gladiator*. There exists an interesting link between these two productions, which also serves here to introduce the significance of the triumphs of Pompey and Caesar respectively, which are enacted in the television mini-series. This production is dedicated to the memory of Richard Harris, who played the role of emperor and philosopher Marcus Aurelius in *Gladiator*, and here embodies the figure of

⁴⁵ Wilson talks of Commodus as a “neo-fascist” icon (2002: 68). Briggs leans towards the idea of a totalitarian leader, and talks of Rome under Commodus as a “totalitarian dictatorship, cruel, impersonal, and doomed to fall, like Fascism and Nazism” (2008: 11 and 24), and he understands the use of the work of Riefenstahl as a means to show the inherent danger in triumphal glorification (2009: 239). Molina mentions the Commodus's tyrannical scene as an allusion to the tyranny of the 20th century (2008: 24). Meanwhile, Theodorakopoulos sees Commodus's Rome as a totalitarian and antidemocratic regime in juxtaposition with the idea of the Republican Rome that Maximus means to restore (2010: 113).

the dictator Lucius Cornelius Sulla⁴⁶. He is a key character, insofar as he is presented as the archetype of a tyrant, and this marks the development of Caesar in this teleplay.

In historical-chronological terms, the portrayal of both triumphs lacks coherence with the sources. For Pompey's triumph, the year in which the series is then set is not specified, mentioning only that it occurs 'years later', after his leaving Rome as consul to face the pirates. When he returns to Rome triumphant, having conquered and captured pirates and slaves, Caesar is serving as consul.⁴⁷ Apart from the obvious chronological inconsistency, it is worth mentioning that, historically, there was no celebration of a triumph over pirates and slaves in ancient Rome, since this kind of victory was not considered worthy of recognition with such honour⁴⁸, but within the plot of the series it serves to put an end to the storyline of the Greek slave Apollonius (*vide infra*). Similarly, Caesar's triumph is presented immediately upon his return from Gaul, at the start of the civil war in the year 49 BC and not the year 46 BC, whereas, in reality, four consecutive triumphs took place, beginning with his triumph over the Gauls⁴⁹.

Regardless of the degree of historical accuracy with which these triumphs are represented, we should keep in mind that, unlike the cinema blockbusters analysed so far, we are dealing with a production for the small screen. The sets and special effects

⁴⁶ "An excellent final performance by the actor ...", affirms Cano (2014: 81).

⁴⁷ We understand the cinematic obligation to omit and compress events, and to establish a coherent storyline in an audiovisual production that intends to recount the most important aspects of the biography of such a complex figure as Julius Caesar in just three hours of footage. However, as A. Duplá points out, "the considerable historiographical and archaeological documentation does not prevent inevitable contradictions and historical elisions" (2015: 87, n. 13). In this vein, it is worth pointing out some observations on historical-chronological inconsistency. Pompey attained access to the consulate for the first time in the year 70 BC, and was placed in command of a naval force to rid the Mediterranean of the danger of pirates between the years 67 and 66 BC. Furthermore, Caesar did not access consulate for the first time until the year 59 BC and he was never consul alongside Pompey. The capture of slaves is in reference to the year 71 BC, the end of the Third Servile War, in which Pompey did just this and received his second triumph for having conquered Quintus Sertorius in Hispania. Pompey's third triumph took place in the year 61 BC—this perhaps being the chronological detail best mirrored by the series— but was, however, the consequence of a string of victories achieved in Asia Minor.

⁴⁸ This is reflected in another televised production, that of the mini-series *Spartacus* (2004) in which the senate honours Marcus Licinius Crassus with an *ovatio* for having overthrown the rebel slaves. Within the plot of the series, the evil Crassus is eventually denied the triumph in favour of Pompey, who declares: "You do me too much honour. They were just slaves, after all." Senator Agrippa, political adversary to Crassus, adds, in a sarcastically satisfied tone: "(...) he [Crassus] certainly deserves some public recognition. Not a triumph, perhaps. Maybe an ovation, our secondary honour, such as we sometimes give to a victorious athlete".

⁴⁹ On the four triumphs—*ex Gallia, ex Aegypto, ex Ponto, ex Africa de rege Iuba*—held on four different days from August onwards in the year 46 BC. see: Liv. *Per.* 115; Plut. *Ces.* 55. 2; Suet. *Ces.* 37.1; Ap. G. civ. II.191; D. Cas. XLIII.19-22.

employed in the triumphal sequences are much more modest as a result of the notably lower budget. Nevertheless, it is interesting to analyse the two triumphs within the dramatisation and plot of this mini-series. Both sequences mark turning points in Caesar's conception and consolidation of power. As we shall see, in narrative terms, they are crucial events, and are closely linked in terms of the use of cinematographic language.

Both triumphal sequences are practically identical in a number of aspects. Visually, the montage of shots and scenes follows a very similar pattern. Each begins with a wide shot of a noticeably digitally enhanced Rome, with a long, wide avenue – the *Via Sacra*? – packed with spectators, showing the soldiers and the general parading along the middle⁵⁰. This shot is interwoven with close-ups of the face of the triumphant general – some of which are taken from a low angle to emphasise the power and grandeur of the *vir triumphalis* – and scenes of the crowd cheering him on. Finally, both cross a triumphal arch into the forum and alight their chariot at the foot of what appears to be the temple of Jupiter which is not mentioned at any point, and is, in this rendition, placed exactly opposite the Curia of the Senate. In addition, both triumphs show close-ups of the prisoners. In the case of the first, the camera focuses on Apollonius, the Greek slave who had been the teachers of Caesar's daughter, and in the second, on the figure of Vercingetorix⁵¹. The soldiers parade in full armour while the senators and lictors appear as mere spectators in the square to which the procession leads. Furthermore, in both cases, the ceremony concludes with the triumphator being presented with the eagle-topped ivory scepter. However, as well as the aesthetic similarity between these triumphs, there happen to be two noticeable visual elements

⁵⁰ The camera angle and formations are, to some extent, reminiscent of the aforementioned scene from *Ben-Hur* (1959), although this time the architecture is not so colossal. Furthermore, despite the two films being separated by over forty years, the digital effects used in the production by Edel are far less successful than the *matte painting* in the film by Wyler.

⁵¹ There is an interesting narrative juxtaposition in the execution of these two prisoners of war. In spite of the mercy shown by Pompey upon Julia's request, Apollonius refuses to be freed and, for the sake of dignity, decides to be crucified together with the other slaves – in clear reference to the end of the Third Servile War –. On the other hand, Vercingetorix is not publicly executed, since Caesar grants his request to die in private in his cell after the following conversation:

–Vercingetorix: “I only fight my enemies. You think we are similar, don't you? That's why it pains you to see me die. We are very different, you and me. I know when it's over. And what's left isn't worth having. Give me the honor of dying alone, by my own hand. Instead of in a public spectacle of your Roman mob.”

–Caesar: “I have to do what the people want, I have no choice.”

–Vercingetorix: “I thought power gave you more choice, not less.”

that mark a degree of difference. On the one hand, the colour and symbolism of the standards is different; in the case of the triumph of Pompey, the standards are blue, showing the symbol of a sphinx, and the *vexilla* of the legion bear the inscription *X Gemina*, while in the case of Caesar, all the standards are red, decorated with an eagle, and the *vexilla* bear the inscription *VII Claudia*⁵². The second difference is the lighting, which is much dimmer in the case of Caesar's triumph, perhaps intended to reflect the rawness of the war experienced in Gaul, the imminent civil war and the proximity of Caesar's assassination. In any case, it is clear that certain connections and parallels between the two triumphs are deliberately manifested, since as well as the above-mentioned visual similarities, the same musical piece is used for both sequences, composed by Carlo Siliotto and entitled *Caesar's Triumph*⁵³.

With all of this in mind, we might ask ourselves what connection between these two triumphs is intended within the plot. As we mentioned in the introduction of this section, there is a relationship between the triumphal sequences and the concentration of power in Caesar. As a backdrop to this, and also in connection with both sequences, there emerges a dichotomy between the figure of the democrat and that of the dictator – speaking in contemporary terms⁵⁴–. In this way, it raises the question as to the limits of tyranny and the possible justification of preventative tyrannicide, the assassination of Caesar being a paradigmatic example in the Western tradition. For instance, the sequence leading up to the triumph of Pompey shows a conversation between Caesar and a young Brutus, who expresses his reservations regarding a text by Plato: “Plato thinks that democracy is doomed to failure. He thinks that a state should be run by a dictator. A dictator who's become enlightened through experience and learning”, to which Caesar only replies, smiling, “I don't think Plato would get along very well with your uncle Cato”. During the triumph itself, Caesar suffers a second epileptic seizure⁵⁵ and later, while recovering, tells his mother that it was different this time and that he has

⁵² While the *legio VII Claudia* was one of the legions under Caesar's command in Gaul and also in the civil war against Pompey (Rodríguez, 2001: 231-232), we do not know of any relationship between the *X Gemina* and Pompey—on the contrary, it was Caesar's favourite legion (*ibidem*: 291).

⁵³ Some fragments of the piece, although in a different tone, can be heard at certain points during the battle of Alesia, somehow foreshadowing Caesar's victory over Gaul.

⁵⁴ These analogies with present-day politics are more conspicuous in the mini-series *Spartacus* (2004), in which there is an allusion to tensions between American Republicans and Democrats, in addition to the traits of G. Bush reflected in the figure of Crassus (Cano, 2004: 201).

⁵⁵ This frequently recurring element in the on-screen representations of Caesar is attested for by classical author Suetonius (*Ces.* 45).

had a revelation of sorts: that he believes to be destined to surpass Pompey in military glory. After the conquest of Gaul, Caesar sends Mark Antony to speak before the senate. The following conversation between Antony and Cato is revealing:

–Cato: “This senate represents the people of Rome.”

–Antony: “This senate represents its own interests.”

–Cato: “Sulla said almost the very same thing.”

–Antony: “If he said it, he was right. But the difference between Sulla and Caesar is: the people feared Sulla—but Caesar, they love.”

The figure of Caesar is presented as ‘the people’s dictator’, borrowing from the title of the work by Luciano Canfora⁵⁶. This becomes even more noticeable during his triumphal entrance, which concludes with his naming as *dictator*. Similarly, Caesar’s speech before the people in this scene is illustrative of his consolidation of power: “You treat me as a King. Though I assure that is one role I shall never adopt. I am Caesar, and only Caesar. It is for this crown alone that I conquered Gaul [referring to the laurel wreath].” In that very moment, while the people of Rome loudly chant his name, an old man approaches him with the famous words of warning: “Beware the Ides of March”.⁵⁷ Thus, a link is formed between his triumph and the warning of his eventual assassination. Following the end of the civil war, the people are gathered in the forum to see the arrival of Cleopatra. One citizen places a paper crown upon the head of a statue of Caesar, to which they cheer, while Brutus, Casio and the other senators watch intently. At that moment, once again from the top of the stairs at which both triumphs end, the *dictator perpetuus* pronounces the following words: “I said before and I will say again. I will not be King of Rome. I am only Caesar. I need no crown to act on your behalf.” This is followed by the thunderous applause of the crowds and, in that instant, he introduces Cleopatra and their son, and proceeds to unveil a golden statue of the queen of Egypt at the centre of the forum. That is when Brutus decides to join the conspiracy to assassinate the ‘tyrant’.

⁵⁶ While the Italian historian refers to the classical etymology of the terms, the series is playing with a modern conception of both dictatorship and democracy. In the same vein, one of the co-producers of the mini-series, the DeAgleis Group, makes a revealing comment about the image of Caesar that they intended to convey: “[Caesar] fights the corrupt aristocracy that dominates Roman politics. He declares that, for the Empire to have real meaning, all of its subjects –of whatever race, creed or color– should be offered Roman citizenship. His populist politics and unprecedented military victories raise Caesar to Roman Emperor” (cit. en Solomon 2008: 24). Furthermore, regarding this quote, Solomon mentions that “the same sentiment can be found in such a contemporary scholarship as Canfora” (*ibidem*: note 36).

⁵⁷ This is another recurring event in cinema, mentioned by the classical author Plutarch (*Ces.* 63) and made popular in this final interpretation based on the famous work by Shakespeare.

It has been said that “the assassination of Caesar constitutes an immortal event, combining all of the interconnected relationships surrounding power, freedom and tyranny.” (Duplá, 2011d: 29). In the 21st century, and particularly in American society since 9/11, where modern analogies of ancient Rome have been constant, the figure of Caesar and the concepts of tyranny and tyrannicide have been linked with the presidential tendency towards the concentration of power, and the essentially one-sided invasion of a foreign country such as Iraq during the era of Bush (Wyke, 2006c: 305-307; 314-320; Duplá 2011d: 31; 2015, 96-97). Given the time of production and release of this television drama, although we have not come across statements by the creators on this matter, these concepts may well be at play, with the triumphs constituting key scenes in the presentation of the above-mentioned analogies.

7.4. A STREET-LEVEL VIEW OF THE PROCESSION: THE TRIUMPHS OF HBO

The most recent scenes of Roman triumphs that television has offered us are those of the series *Rome*, in which we are shown the triumph of Caesar in season one, episode ten –‘Triumph’ (2005)–, and that of Octavian in the last episode of season two –‘De Patre Vostro’ (2007)–.

7.4.1 The triumph of Caesar

“I’m afraid I must put on a triumph this next month, and they’re damnable beasts to organise. Still, the people love a good parade. We must not disappoint them” (Caesar).

“I’ve come to ask you if you will sit with me at the triumph. Even though I’m being besieged by sycophants asking for space, I thought, no, if someone were to have first choice, it should be my dear friend Servilia...” (Atia).

“Tomorrow, Caesar holds a triumph, a symbol of his love for the people of Rome. (...) With tomorrow’s triumph, a new era begins, for all Aventine, for all Rome” (Lucius Vorenus).

“You can’t march with us. You left the Legion. You signed yourself out. (...) It’s enlisted men only in the triumph. You’re a civilian” (Centurion of the 13th legion, to Titus Pullo).

“Jupiter in life. Resemblance is uncanny. (...) It’s absurd, isn’t it? Dressing up, playing at being God?” (Mark Antony).

So far, we have discussed two filmic representations of a triumph of Julius Caesar. Each one showed his triumph over Gaul, which is also the case in the series *Rome*, but the perspective adopted here is totally different. These five extracts of dialogue, all prior to the triumphal scene itself, show the point of view of the main characters with regards to the triumph. In the visual aesthetic of the series, however, the experience of the members of the ruling class is blended with that of the plebs and soldiers. The triumphal scene is spectacular, but, as we shall endeavour to explain below, the anticipation created by the preceding dialogues, as well as the way it is filmed, allows it to fit perfectly into the plot. This is observed by E. Theodorakopoulos, who states that the triumph “is integrated into the story as it is experienced by people in that story rather than being staged for the benefit of the television viewer” (2010: 29). The quotes beneath the heading illustrate this very idea.

First of all, in the episode leading up to the occasion –cap.9: ‘Utica’– Caesar mentions the difficulty inherent to preparing for the triumph, which he will have to hold the following month. Nonetheless, the effort must be made, since the plebs enjoy this kind of celebration. In that same scene –that of a banquet at Atia’s home, where she and her children are present, as well as Brutus and Servilia as guests– he describes a strange animal that he would like to display at the parade –a giraffe– although, as he points out, most specimens die on the boat journey. Thus, we are presented with Caesar’s logistical concerns in relation to the preparations for his triumph⁵⁸. This is followed by Atia’s assertion that she finds all of it boring, and she suggests that when the “infernal triumph” is over, he should go to the countryside to relax. Caesar replies that it would be impossible for him to do so, since, immediately afterwards, he must begin the task of “putting the republic to rights”; which leads to a political debate, culminating with his proposal for Octavian to join the College of Pontiffs.

In episode ten, having expressed her reluctance to think about preparations for the triumph, Atia goes to Servilia’s house to propose that she sit beside her on the

⁵⁸ There is another mention of these characteristics in episode ten, shortly before the triumphal scene, when Caesar asks Posca if he has filled canal surrounding the circus and given the elephants their emetics, since he does not want his carriage to be slowed down by their excrement. These short extracts of dialogue show us the most mundane aspects of the triumphal procession, entirely removed from the grandeur that is attributed to the event. On the other hand, and thanks to the series’ meticulous research, this comment might contain a subtle hint at an extract from Suetonius in which a similar event is recounted: “(...) on the day of his Gallic triumph, the axle of his chariot broke, and he was all but thrown out; and he mounted the Capitol by torchlight, with forty elephants bearing lamps on his right and his left.” (Suet. *Ces.*, 37).

podium to watch the parade. As an excuse, she feigns concern regarding the patrician woman's health since her having been attacked in the middle of the street, where she was assaulted and stripped of her clothes⁵⁹. While the concern and invitation are laden with falseness, since it was Atia herself who was behind the attack, the scene serves to introduce the position held by the patricians in relation to the triumph.

At the level of the plebs, we have the experiences of Lucius Vorenus and Titus Pullo. The former, who had been appointed magistrate, declares before the citizens of Aventine that with the upcoming triumphal celebration "a new era begins" –adopting Caesar's political message, whispered to him by Posca the slave—. Meanwhile, Titus Pullo, who has graduated from the legion and is trying feebly to fit in with civil life, approaches the soldiers to obtain a crest, the only military uniform item that he does not have, with the hopes of parading with his old legion in the triumph. The centurion's refusal, alleging that Pullo cannot parade because he is not currently a member of the army, comes as an emotional blow. This is an example of the importance placed by the soldiers on the act of participating in the triumphal procession, and their view of having such a privilege denied⁶⁰.

Finally, when Caesar enquires about the appearance of his attire, we are given Mark Antony's point of view, who trivialises the religious aspect surrounding the triumph⁶¹, replying sarcastically that Caesar resembles the reincarnation of Jupiter, playing at being God. Caesar's reply is: "Playing? I'm not playing. This is not a game". The religious dimension given to the triumphal ceremony is wholly supported by the ancient sources. In the productions analysed so far, the only reference to the religious face of the triumph is the slave reminding the victor of his mortal state⁶², while in

⁵⁹ According to A. Augustakis, Servilia's absence at the triumph is balanced by the presence of Vercingetorix, undressed and humiliated like her. The connection between these two characters becomes even clearer, according to the author, at the end of the episode when the corpse of the Gallic leader is rescued by his compatriots to honour him with the dignity of a funeral pyre. The scene after this scene shows a fully recovered Servilia for the first time since the attack, "as if the courage of Vercingetorix were transplanted into the heart of Servilia, who now recovers fully and emerges as the one person in whose hands the restoration of the Republic lies, the ultimate act of defiance against Caesar." (Augustakis, 2008:125).

⁶⁰ Liv. XXXV. 38.12-14; Apiano, *BC*, II.93. On this topic, see Beard (2009: 242-244).

⁶¹ This is a recurring trait of the character in the series, who does the same thing in the religious ceremony prior to his naming as tribune of the plebs.

⁶² On occasion, as we have seen, not even the slave is represented, omitting even the slightest allusion to the religious aspect, as is the case of *Ben-Hur* and *Gladiator*. As we have mentioned, the exception is *The Fall of the Roman Empire*, in which the triumphal procession concludes at the temple of Jupiter Optimus Maximus.

ancient Rome, politics and religion were far more tightly interwoven than cinema is prone to reflect. The series *Rome*, however, addresses this matter on various occasions. For instance, Octavian, recently appointed pontiff, is seen painting Caesar's face red, an act cited in some ancient sources and that has been understood as an effort to liken him to Jupiter Optimus Maximus⁶³. While sources may not provide reliable evidence of this custom, and it seems to be based on a theory from modern historiography rather than a fact in its own right, the historical advisor for the series, Jonathan Stamp, energetically defends the accuracy of this "genuine historical detail", arguing that it is supported by verified references, including Ovidio (sic. Stamp, 2009: min. 42:40)⁶⁴. In any case, regardless of the dangers that this kind of generalisation may entail given the limitations of the ancient sources, what is really interesting is that the association between Caesar and Jupiter is a relevant dramatic component in the series:

"It's got a hugely important dramatic purpose in the series, which is, this is the tipping point. Caesar before this point is a man, probably one of the most successful, amazing human beings ever, but still just a man. But at a certain point, he tips over into being something else, and this is the point [when] dramatically that transition happens" (Jonathan Stamp, DVD extras: *Shot x shot: 'Caesar's triumph'*).

This immerses us in a dimension of the triumph that we can connect with that of the television production discussed in the previous section. Once again, the triumph of Caesar marks a turning point in the storyline, and particularly in the development of his character in this series. Thus, we must once again underline the political aspect of the triumph and its relationship with the concentration of power, which, in this case, is clearly reflected in Cicero's declaration during the session of the Senate prior to the ceremony: "On this eve of his most glorious triumph, I move that Gaius Julius Caesar be made *imperator* and granted absolute power over Rome for a period of ten years." Furthermore, it is from the celebration of the triumph onwards that questions regarding Caesar's tyrannical character and conspiracies of tyrannicide begin to take shape. In the same vein, despite not being the most relevant visual element, Caesar's triumphal scene

⁶³ M. Sero (2008: 169) mentions that detail of the painted face is confirmed by the sauces, but that it would not be accurate to show Octavian as a member of the college of Pontiffs carrying out this rite.

Nonetheless, and in spite of the fact that most traditional historiography has included this element as a fixed feature in the dress of the triumphator, M. Beard (2009: 225-233) has revealed the fragility of this argument, drawing on a relatively conflictive extract from Pliny. According to the historian, "painted faces may perhaps have been a standard feature of early triumphs, and we cannot definitively rule out the practice at any point. Nonetheless, my guess is that there is no particular need to see red on the face of any of the late republican or early imperial generals". (ibidem: 232).

⁶⁴ Ovidio provides some allegorical references about the Roman triumph, but at no point does he mention this specific detail about the painted face of the triumphator (*Am.*, I, 2; I.7.35; *Ars am.* I.215-228).

displays similarities with *Triumph of the Will*—although, in this case, the inspiration was *Gladiator* and not the documentary by Riefenstahl⁶⁵. This is underlined by J. Stamp, seemingly in reference to the final overall shot of the triumphal scene when Caesar stands up and raises his arms, and we see the troops in square formations, flanked on either side by an array of red standards displaying a golden eagle on a black background⁶⁶. However, the visual borrowing is much more subtle than in Ridley Scott’s production, and the tyrannical character of Caesar is to some extent questionable and in no way comparable with the figure of Commodus in *Gladiator*. Ambiguity is employed in such a way that we might also speak of Caesar as ‘the people’s dictator’.

From a production point of view, the scene was the most costly in both seasons, and that is not a trivial statement, since *Rome* was the television series to have had the biggest budget prior to the arrival of *Game of Thrones*. It saw the participation of five or six hundred extras. The spectacularity is conspicuous, but as its creator Bruno Heller points out: “it’s not just a big spectacle, it’s also a character scene, so we needed to get the big visuals and the small character moments all in two days” (DVD extras: *Shot x shot: ‘Caesar’s triumph’*). As a result, unlike what we saw in Uli Edel’s mini-series, this time, the special effects are much more successful, not to mention the magnificent forum, recreated—as in the classical productions—at Cinecittà⁶⁷. While some of the sets do not represent the Roman Forum with absolute archaeological precision, they do show some of the buildings and most representative elements on a realistic scale, and manage to escape the marble-coated image of Rome, making use of colour and even dirt. In addition, one of the scenes preceding the triumph portrays the labours of organisation and even tasks like cleaning and decoration in preparation for the ceremony.

The way in which the triumphal scene was filmed corresponds to the series’ signature feature of showing the point of view of the lower classes, as opposed to only

⁶⁵ In this case, in contrast to what we saw with the 1914 Italian production, the visual reference is no longer the famous pictorial work by Mantegna, but other far more recent Roman productions. Although the intention to achieve historical accuracy in *Gladiator* and *Rome* are very different, the film from the year 2000 left a deep impression on the modern-day viewer, with which the intention was to seek a degree of credibility derived from a pre-conceived idea.

⁶⁶ Stamp, 2009: min. 40. These are the same standards that appear as decoration in the background on Caesar’s military encampments in some of the preceding episodes. According to L. Brice, they pay homage to the cinematic tradition of the 20th century, and suggest that “Caesar is moving toward tyranny and totalitarianism, regardless of his protests to the contrary” (2008: 76).

⁶⁷ M. Méndez Baiges has analysed the sets of the series at these famous film studios, and affirms that one of the fundamental components that contributes to their realism is “the life that emanates from that plasterboard architecture” (2017: 140).

that of some members of the ruling elite. The camera angles at the beginning of the scene show subjective shots from the point of view of a little girl, from which only a small part of the procession can initially be seen, the remainder blocked by the other spectators⁶⁸. The director of the episode, Alan Taylor, expressed that it was a conscious decision, and that they were trying to capture the reaction of the audience “because it is a big act of theatre that Caesar is providing”, to which Bruno Heller added:

“We are trying to give a sense of how this would have looked to the average Roman man in the street. Sometimes you get a glimpse of the vastness of the thing, and other times all you see is glimpses of something marvellous but obscured by all the other people who are there.” (DVD extras: *Shot x shot: ‘Caesar’s triumph’*).

However, while this perspective is original, we still find the presence of cinematically traditional elements in the presentation of scenes of this type—primarily, the extremely militarised aesthetic of the ceremony. On the one hand, the climax and culmination of the sequence is marked by the execution of Vergingetorix⁶⁹ as a prisoner of war, a shocking scene with a masterful performance by actor Giovanni Calcagno. On the other hand, in addition to the items that link him to Jupiter, Caesar is wearing a golden cuirass and a sword, whose hilt he grasps as he alights the chariot. Similarly, the parading legionaries are fully equipped, as in the scenes on the battlefield, marching with rigid military discipline. A hundred and forty extras took part in the scene as legionaries and were trained by military advisor Billy Budd. His statements indicate that the resulting image fits a purely modern military aesthetic: “Today we have to march, perfect step, as the elite Roman army.” (...) “They’re wearing the uniform. It’s not just about being an extra on a TV show. It’s much more than that. This is about having pride. This is about representing your own ancestors.” (DVD extras: *Shot x shot: ‘Caesar’s triumph’*). He also appeals to a certain anachronical patriotism in an effort to motivate some of the Italian extras. One of them, dressed as a legionary, says that “the Roman Empire was such an important thing for the whole history of the world. You know? I mean, they were me.” (sic., *ibidem*).

⁶⁸ “The camera’s position is that of the spectator in the crowd itself, not of an outside narrator” Theodorakopoulos (2010: 28). See also: Haynes (2008: 51-54), who presents this same idea and also develops a series of reflections in which he compares the experience of the spectators of a Roman triumph with the modern viewers of a television production, insofar as in both situations involve an image based on spectacularity, and one which seeks realism but at the same time plays with the fantasy of an orchestrated image.

⁶⁹ Dion, XLIII. 19. 4.

In fact, the ancient sources that tell us of this event convey a very different image of the behaviour of the troops. It would appear that the military discipline was more relaxed and the soldiers went along singing their own praises, cheering the peculiar *io triumphe*, and were even known to criticise their own commander (Beard, 2009: 244-249). Suetonius tells the following highly significant anecdote:

“(…) in his Gallic triumph his soldiers, among the bantering songs which are usually sung by those who followed the chariot, shouted these lines, which became a by-word: “All the Gauls did Caesar vanquish, Nicomedes vanquished him; Lo! now Caesar rides in triumph, victor all over the Gauls, Nicomedes does not triumph, who subdued the conquerer.” (*Ces.*, 49).

7.4.2 The triumph of Octavian

“Today we celebrate the glory of our beloved emperor Gaius Octavian Caesar! And the glorious rebirth of our Republic! At the third hour, all trading will cease! The sacred way must be cleared of traffic! Servile violators will be whipped.” (Town crier in *Rome*, 2x10: ‘De Patre Vostro’)

In the second season of the series *Rome*, no episode is devoted almost entirely to the Roman triumph as occurs with episode ten of the first season. The triumph of Octavian⁷⁰ takes place in one of the final scenes of the last episode, staged in a much more restrained and less spectacular way. The triumphal scene begins with a shot of the podium before which the parade will come to an end, decorated predominantly with white tones and golden details. Atia and Livia sit down on the podium to either side of the throne in which Octavian will eventually be seated. The petals thrown by the children walking before the procession are also white, and following them are the musicians, clothed in armour and other armed soldiers marching in perfect step. Octavian, hieratic-looking in his chariot, where he is accompanied by the slave⁷¹, is also wearing white with flecks of gold. The enthusiastic public chant “Caesar! Caesar! Caesar!” while Octavian alights the chariot, ascends the podium, takes his place on the throne and watches as his troops continue parading. Close-ups of a number of characters

⁷⁰ On Octavian’s triple triumph—Dalmatia, Actium and Egypt—celebrated between 13th and 15th August in the year 29 BC, see Lange (2015, 136-138; 2016, 121-123 and 159-161).

⁷¹ In the commentary on the scene, Jonathan Stamp makes another sharp statement on the matter: “[it] always happened in the triumph”. On the historiographical debate on this matter, *vide supra*.

are interwoven –Livia, Octavian, Agrippa, etc.– the most prominent being those of Atia, whose face closes the scene, along with images of the procession and the public.

Nevertheless, as is the case with the triumph of Caesar in the first season, the occasion is already introduced in earlier episodes, using the dialogues of some of the characters. For example, one significant conversation is that held by Cicero and Octavian at the start of episode five –‘Heroes of the Republic’–. In a scene at Octavian’s encampment, following the battle of Mutina and the death of the consuls Hirtius and Pansa, Cicero thanks him in the name of the Senate for his victory against Mark Antony:

– Octavio: “Not quite thankful enough to give me the triumph I asked for?”

– Cicerón: “Now there, I’m doing you a favour. Mutina was a lovely victory, it’s true. But it was a victory over other Romans... (...) The people would not look kindly on a triumph. Not with your army at the walls of the city.”⁷²

At that point, Octavian turns the conversation around suggesting that if the Senate does not concede him the triumph, at least he might be compensated with the magistracy of consul. Cicero, believing that he would be able to manipulate the youngster’s will as soon as he were consul, accepts the proposal, but as soon as the naming takes place, Octavian proposes a motion to name the Liberators as enemies of the Republic, as some of his loyal soldiers enter the Curia with their hands on the hilts of their swords. The scene marks the beginning of Octavian’s autocratic leadership based on military power—although the triumvirate and civil war are still to come. Simon Woods, the actor who plays Octavian in the series, says that his character achieves in this episode “a kind of political brutality that is the hallmark of his rise to power” (DVD extras: *The Rise of Octavian: Rome’s First Emperor*). This scene ties in perfectly with a specific instant in Octavian’s triumph, implied by the faster, darker and more intense music to be the climax: that of the very first close-up of the hieratic face of Octavian as he sits down on the throne and watches the procession of his troops. The succession of the two shots and the intensity of the music in that precise moment emphasises the idea of the beginning of a new unipersonal regime upheld by the strength of the Roman army. Bruno Heller tells us what that moment seeks to convey:

“Democracy versus tyranny was the big question for the Romans. Is it better that everyone has a voice but there’s chaos or is it better that one man tyrannises over everyone else but there is peace and order? Octavian solved the question by creating a system in which there was the appearance of democracy but he ran it as a one-man show.” (DVD extras: *The Rise of Octavian: Rome’s First Emperor*).

⁷² For the traditional procedure for requesting a triumph according to ancient sources, see Dion. Hal. III.22.3 and Liv. III.63.5-11.

One again, we are met with reflections on the concentration of power and the limits of tyranny, this time with a relatively simplistic explanation of what constituted the establishment of the principality of Augustus, but also highlighting the intelligence of the political manoeuvres of this historical character. However, in this case, the series seems to want to escape contemporary analogies, presenting an account that adheres reasonably closely to historical fact.

In relation to these ideas about Octavian's political cunning, capacity for manipulation and the use of propaganda in a victory over both the Egyptian queen Cleopatra and the Roman Mark Antony, the triumph of Octavian is much more restrained and less spectacular than that of Julius Caesar. To an extent, the camera angles, in many of the shots, seek an effect similar to that of the triumph of Caesar, a montage that A. Elliott describes thus:

“*Rome* places the camera at the same level as the proletarian onlookers, forcing the camera to tilt upwards to frame Octavian, with the view of the parade at times blocked by the heads of spectators directly in front of the camera, and at times allows the scene to be obscured entirely by frantically waving palm fronds. (...) The sequence's low-angle shots of non-iconic monuments, close-ups, quick cuts, and above all its placement of the camera within and partially obscured by the crowds, situates the viewer in the thick of the Roman mob rather than viewing it from a spectacular vantage point...” (Elliott, 2013a: 582).

This way of presenting the triumph plays with series' general aesthetic decision to include the point of view of the lower classes. Here, once again, we approach the triumph from a street level viewpoint, which, in the same author's opinion, “was a conscious rejection of the traditionally epic aesthetic in favour of a new way of viewing the Roman world” (*ibidem*).

From our point of view, there may be other explanations for the simplicity of this triumph, since Caesar's shared the same aesthetic but did not renounce the general and very spectacular, digitally enhanced shots. One possibility is that the budget available for the filming of this scene was considerably lower, and its brevity may be accounted for by the fact that the series was cancelled half way through the season, which was originally going to end with the death of Brutus in Philippi and would have been followed by another three seasons (Cyrino, 2015: 2). Furthermore, the dissimilarity with the triumph of Caesar might be understood as a deliberate staging decision in order to contrast the red tones of the first with the pristine white of the second –used in the standards, petals and clothes of the triumphator–. By this interpretation, the visual language would be playing with the manipulative and

propagandist image offered by the future emperor, who presents himself not as a king, but as the *princeps* –the first citizen⁷³, by way of sugar-coating what remains a unipersonal and autocratic regime. Similarly, the triumph presents the perfect opportunity to show Octavian’s ability to convey a specific image using public spectacles⁷⁴. This is neatly reflected in the scene immediately preceding the triumph, when Livia blames Octavian for Atia’s absence, which he does not take well, since he “(...) is so touchy about these public events. Everything must be just so.”

With regards to Atia’s absence, Octavian initially tries to convince her to be there: “Today is your triumph as much as his. Mother to the first citizen, you should be happy.” When it seems certain that she will definitely not attend and Livia will be the dominant female figure, Atia enters the scene and places herself in the forefront, occupying a place of honour at the exit onto the podium, and sits to the right of Octavian’s throne⁷⁵. The creator of the series confirms what is revealed as the triumph as the triumph goes on: “the scene is really about Atia” (Bruno Heller, DVD commentaries). This could be another narrative element that explains the lack of spectacularity of the triumph, in that the protagonism of the victor, in this case, is relative. In fact, the close-ups of Atia’s face are constant, placing emphasis on a subjective angle towards the effigies of Mark Antony and Cleopatra, who parade in a chariot, each tied to a post beside the booty brought back from Europe, also comprising a group of enchained slaves. After seeing the effigy of her former lover –according to the storyline in the series– before fading to black, the final closing shot once again displays Atia’s pained face as she turns away from her son. The series could have ended with the fade to black in this last shot, with the triumphal scene of Octavian –and of Atia– as its climax. However, continuing to honour its aesthetic of juxtapositioning the life of great historical figures with that of the lower classes, two more scenes are included. In one, *Pater Patriae* meets with Titus Pullo to ask him about Caesarion’s

⁷³ When he returns to Rome following the victory in Alexandria, Atia welcomes him, adding: “You’re as good as King now”, to which Octavian responds: “not King. Merely First Citizen.”

⁷⁴ “As Princeps, Caesar Augustus manipulated political ceremonies and exploited the visual media in such a way as to monopolize, for himself and his intended successor, the image of triumphator. Paradoxically, one of the means toward this end was the avoidance of triumphal processions. After his magnificent triple triumph in 29, Augustus refused to celebrate additional triumphs. (...) At the same time, in apparent contradiction to these negative behaviors, Augustus made full use of other ceremonies, honors, commemorative coin types and monuments which proclaimed his personal and continuing association with the role of triumphator. This was not the result of a felicitous coincidence of events, but a deliberate and unified political program” (Hickson, 1991: 124).

⁷⁵ On the role of women in the Roman triumph, see Flory (1998).

destiny and the definitive scene in which Pullo and Caesarion walk along a narrow street in Rome, crowded with people who are immersed in mundane tasks⁷⁶. As they descend into the crowd, Pullo takes the opportunity to talk to Caesarion about his real biological father: “listen, about your father...” –*de patre vostro*, as in the title of this final episode.

The triumph of Octavian in the series *Rome* has been, to date –at least as far as we know– the last *pompa triumphalis* recreated for the screen. Over a decade has passed since the launch of the second series in 2007, during which time we have indeed seen the release of productions set in the Roman era, but these have not contained any representation of a triumph, simply because they do not even show the Eternal City. There is no triumph without Rome, and the films and series of recent years have set all the action in the provinces or other Italian cities where the triumph was not celebrated, such as Capua and Pompeii. Interestingly, Octavian’s televised triumph, as with his historical triumphs of the year 29 BC, somehow implied the end of an era. This does not mean that future productions set in the ancient *urbe* will never show another recreation of a Roman triumph –*Gladiator II?*– but, for the time being, the on-screen glory of that ceremony would appear to have faded. This reflection brings us back full circle, to the beginning of this chapter and the quote from the film *Patton* warning us that all glory is fleeting; the famous *memento mori*, which reminds us that everything –including this research work– must come to an end.

⁷⁶ According to the version presented by the series, the biological father is Titus Pullo and not Julius Caesar, although this is never made public, and Pullo tricks Octavian, saying that he has killed Caesarion.

ENDING



CONCLUSIONS

- “You’re not watching the soldiers, Joseph?
- We’ve seen Romans before.
- Yes...and we will see them again”

***Ben-Hur* (1959)**

These words are exchanged by Joseph and one of his neighbours in Nazareth, as they watch the arrival of endless streams of Roman legionaries, in a sequence at the beginning of what is probably one of the most famous Roman movies in the entire history of cinema. The dialogue refers, of course, to the Roman occupation of Judea, but if we take the sentences out of context, they could just as well be talking about the reception of the Roman army on screen. This analogy is based on two key points. On the one hand, the Romans we see on screen are, for the most part, soldiers. The words *Roman* and *legionary* have been and still are an inseparable duo within the genre of films and series set in ancient Rome, as they are in so many other popular mediums. Furthermore, as viewers of Roman movies, just like Joseph and his friend in *Ben-Hur*, we have seen the Roman soldiers many times before –as many times as there have been productions– and we will see them again in new releases of the genre. This last point, to which we shall return at the end of this section, denotes that the reception of war and the Roman army in cinema and television is, as yet, an inexhaustible phenomenon and, thus, one which leaves the door open to future research.

When we embarked upon this study, we set out from the premise that the topic of history and cinema, particularly the cinematic reception of antiquity, was original and innovative. As we delved deeper into the historiography, a series of problems came to light. Perhaps the most important was the disconnectedness among the vast bibliography on the topic, which was particularly expansive during the last two decades. For this reason, the first chapter covers an exhaustive literary review which links our specific topic on ancient Rome with the many different publications on the representation of history in cinema, as well as with classical reception studies, another of the areas of research framing our doctoral thesis. We consider it important to mention the relevance that popular mediums such as cinema and television have acquired in this field, as well as its interdisciplinary character. While, in the English-speaking world, much of the research on antiquity through film and television has been based on the methodological proposals of classical reception studies, the same cannot be said for most of the academic production on the topic in Spain. As for the reception on screen of

war and the Roman army, most academic works have focused on a specific film or series, without analysing the phenomenon in a more cross-disciplinary way. What is more, many of these studies were published in recent years, when this thesis was already under way, but they do not draw connections with earlier works. For our part, we have tried to bring together many of their conclusions, analysing the phenomenon from a more global perspective.

In the second chapter of our thesis, on the historiographical evolution of the study of war and the Roman army, we have shown how immense the academic production on the topic is. This is even more apparent in the case of publications in the field of historical dissemination. Thus, this literary review has led us to reaffirm our initial view that the topic of Roman military institutions has enjoyed ample exposure through academic and informative dissemination. Similarly, we are able to conclude that from among the variety of methods of analysis, the historiographical approach known as ‘the face of battle’ has been one of the most original and fruitful in recent decades.

In relation to ‘Roman films’ –analysed in the third chapter as a cinematographic genre or subgenre with its own development and characteristics– we have reached a number of conclusions. First of all, we must underline the fact that we are faced with dramatised recreations of antiquity which pursue popular entertainment rather than historical veracity. As a result, the participation of historical advisors, according to some experiences analysed, has been entirely subordinate to the characteristics of cinematographic language as well as the particular decisions of directors, screenwriters and producers. Prevailing over any questions of a historical nature are those regarding realism, the search of spectacularity and the need to cater to the tastes, preconceived ideas and expectations of the greater public. In this regard, throughout this thesis we have pointed out several historical inaccuracies surrounding the recreation of war and the Roman army. Needless to say, the goal has never been to criticise a film or series for its lack of historical accuracy. On the contrary, we have contextualised each production in light of the ancient sources or modern historiographical debates so as to identify the extent to which the creators have adhered to or distanced themselves from said material, which has allowed us to show that, on many occasions, the omissions or modifications in the historical narrative respond to the adaptative demands of the audiovisual medium.

Furthermore, on the historical development of the genre of films set in antiquity, we believe it is fundamental to discuss what we call the ‘*Gladiator* effect’. Following the two eras of splendour that the genre enjoyed in the 20th century, Roman films were revived with the launch of *Gladiator* at beginning of the 21st century, with a particular set of characteristics. What is relevant to our study is that the group of films and series analysed throughout this thesis share a series of elements in their depiction of war and the Roman army, some of which can be identified in earlier films of the genre, but many others which are new. For this reason, we consider the release of *Gladiator* to be a real turning point, not only in the revival of the genre but also in its approach to and aesthetic representation of war. However, it should be pointed out that the series *Rome* has also been of reference for later productions.

In the new productions of the 21st century, the tradition and the tendency to draw on previous films of the genre is reflected in the repetition of historical settings and characters already known in classical cinema –an aspect discussed in chapter four–, which, in terms of our research, involves the representation of a number of wars already recreated on screen, such as the Third Servile War, the final events of the War of the Gauls, the civil wars of the end of the Roman Republic or the end of the Second Marcomannic War. Along with these conflicts, repetitions can be found of classical settings in which the Roman army has been very present, such as Judea during the time of Jesus. One event whose historical interpretation is highly debated is that of the fatal destiny of the *Legio IX Hispana*, a topic which gained presence in 20th-century popular culture, first as a novel and later as a television series. During the last two decades, the Ninth Legion has been present on the big screen. It is worth noting, therefore, that the setting of Roman wars in 21st-century cinema and television does not, on the whole, present any ground-breaking differences from the productions of the 20th century. However, the Roman army has indeed gained more presence in newer productions, and various films and series share some novel characteristics: greater attention paid to the more mundane aspects of military life, the presence of small-scale fights far removed from great battles, a realistic and visceral approach to the personal combat experience, a more acute focus on Roman defeat, the intensification of the *esprit de corps* –for instance, in the Thirteenth Legion, the Ninth Legion and the Tenth Legion *Fretensis*— and the return of the soldiers to civil life.

The effectual participation of historical advisors in the series *Spartacus* (2012-2013) and, moreover, *Rome* (2005-2007) allows numerous elements of the Roman army and the wars in which it was involved to be considerably well recreated. The productions each display their own unique aesthetic that conditions this portrayal: the first is completely hyperrealistic, while the second is realistic and goes to great lengths to achieve veracity. In any case, while acknowledging that both contain anachronisms and made-up elements, they manage to recreate an image that is very true to the aesthetic and the atmosphere of the Roman *castra* –something for which the film *The Eagle* also stands out–, along with the discipline and hierarchy of the army. In the case of *Rome*, it is worth mentioning that it also successfully conveys the pivotal role of the Roman soldiers in the political evolution of the end of the Republic, as well as their social implications and religious devotion, aspects which no other production manages to recreate in such an effective way. Cinema in general has provided limited insight into the extensive list of functions and duties carried out by the Roman army beyond the battlefield, although this void is understandable, given the demands of dramatisation. Once again, *Rome* is the only audiovisual work that escapes this tendency. Productions like *Spartacus* (2004), *Gladiator* (2000), *Centurion* (2010), *The Eagle* (2011), *Risen* (2016) and *Ben-Hur* (2016), which also present historically correct military components, provide a vision of Roman warfare from a much more modern perspective. One significant example of this is the total distinction that almost all these films draw between the politicians and generals, a notion which might make more sense in our current parameters, but is in no way true to the history of ancient Rome, where both roles overlapped.

In effect, aside from their historical setting and degree of veracity, the productions analysed in chapter five are a reflection of the current context, as well as, the contemporary concerns and values. War in Roman films has precisely been one of the main elements used to project analogies for the present, for the era in which these films and series have been produced. The context following 9/11 has been reflected not only in American productions, but also British –see *Centurion*–. In addition, we find a series of locations common to the war films that followed the war of Vietnam. Thus, we have underlined a series of parallels between the Roman wars and contemporary war contexts, from the Vietnam war to what is known as the ‘Global War on Terrorism’, which include allusions to the futility of war, allegations in defence of national security,

Roman soldiers trying to pacify turbulent areas, in a sort of uneven war against enemies who employ guerrilla tactics and are in many cases religious fundamentalists. In this sense, we can affirm that the Roman films of the 21st century reflects a series of questions about the ideal of peace and the imposition of imperialism which were not present in the earliest films of the genre.

Thanks to numerous studies within the framework of the aforementioned historiographical turn known as ‘the face of battle’, since the mid-90s, the roles and behaviours of the Roman legionary have been better understood and we can no longer imagine them as those of a highly dehumanised robot-like soldier. As we have endeavoured to explain in chapter six, a number of recent films have shown us examples of a new way to understand the figure of the Roman soldier which naturally draw on certain historical parameters that are very different from those demanded by academic works. That is to say, the productions of the 21st century analysed in this work have presented a more humanised image of the Roman legionary in battle, especially when compared to its representation in several films from the 20th century. Despite the enduring presence in cinema and popular culture of the image of the Roman army as a highly disciplined war machine, we can affirm that the productions of the last two decades have successfully portrayed the fear and the fury of the individual Roman soldier on the battlefield. The monolithic, perfectly disciplined and robotic portrayal of the army in the films of last century has given way to the representation of the legionary, who is seen to harbour diverse human emotions ranging from absolute terror to the height of courage.

To reflect this particular ‘face of Roman battle’, creators of the audiovisual medium have used various cinematographic techniques such as camera angles and different types of shot, set design, dialogue, sound equipment, special effects and make-up. That is not to say that the current representation of Roman battles on screen is more historically accurate, since this is often sacrificed for dramatic, aesthetic and financial reasons¹. They are, however, more realistic, since the representation of the personal experience of the soldier in battle –even if it is atemporal and anachronistic– is something that the modern viewer expects to see when presented with war on screen, be

¹ We refer to this point in F. Quesada’s conclusions on this same aspect in historical novels about antiquity: “that the microvision of the individual combatant is realistic does not mean that the narration as a whole is historical” (2016a: 235).

it Roman, medieval, modern or contemporary. That being said, we must not omit to mention that the battles that we have analysed, in many cases, cannot be understood as sequences of mere spectacle, since they form part of the larger narrative of the film. Therefore, it would make sense to address the general plot of the films and the depiction of their characters². Several of the films and series analysed have a Roman soldier as protagonist, as in *Gladiator*, *Rome*, *Centurion*, *The Eagle*, *Risen* and even *Ben-Hur* – where Messala adopts a more active role than in previous versions–. To a large extent, this change has facilitated the recreation of a much less simplistic Rome than that which is shown in productions of the earlier golden ages of the genre. In the 21st century, there are also films and series in which Rome is still the oppressive enemy, like the television adaptations of *Spartacus* and *Ben-Hur*. In these productions, less attention has been paid to the point of view of the Roman legionary in battle, but they do include a few minutes of footage that somehow reflect this aspect. Thus, the fact that the protagonists are Roman is not in itself enough to explain this change in aesthetic and perspective.

It is interesting to point out that, while that new perspective largely humanises the protagonists of war, at the same time, practically all of the productions analysed have portrayed them in a heroic and epic light, using the scenes of battle as a way to represent the courage and will of those –primarily the main characters– who would gladly give their life to defend ‘mother Rome’. In these cases, the fear and difficult conditions experienced in battle by some of the characters could be understood as a tool to convey the idea that the effort and sacrifice of those who do not fear death is more relevant and glorious than ever. There is no doubt that Horace’s old lie somehow remains present in Roman films and TV series.

Both Keegan’s approach and that of the specialists in ancient military history who have applied this method to Roman battles might have influenced the filmmakers to some extent. Nonetheless, we must recognise that these representations are more strongly influenced by dominant tendencies of war film in recent decades. In many cases, in the most recent cinematic representations of Roman battles, we are presented with none other than a series of generalisations that seem to be applicable to any battle

² The director of *Hercules* (2014), Brett Ratner, expressed this idea neatly in the DVD commentary on one of the battles in the film: “And you still had a lot of story to tell through the battle sequence. Yeah, that’s the thing, it’s not just random battle stuff, it’s story, it’s narrative”. This principle is equally applicable to the cinematic battles of Rome. For example, on the narrative function of battle, see Elliott (2013b: 73).

in an atemporal manner. Thus, once again, the representation of the humanised Roman soldier offers a parallel with contemporary conflicts such as Vietnam, Afghanistan and Iraq, and the image that has been portrayed of the American or British soldier in these wars. Allusions to Post-traumatic stress disorder (PTSD) are probably the most obvious feature of this kind of analogy. The individual experience of the soldier –who often finds himself alone on the battlefield, completely separated from his formation– is also a reflection of contemporary conflicts. As we have seen, for some filmmakers, the First World War has been an unavoidable visual reference, insofar as it is still paradigmatic of the change in our conception of the horrors of war. Keegan underlined that battles are a reflection of the societies that train the armies who fight them, as well as the economies and technologies that these societies sustain. We must understand that these cinematic battles, while set in ancient Rome, are equally illustrative of the societies in which they have been filmed.

If we turn now to the chapter on cinematic representations of the triumphal procession, we could say that this celebration of a Roman victory following a war has traditionally been a recurring element in Roman cinema. Nonetheless, since *Gladiator*, only two productions have recreated the ceremony of the triumph, namely the mini-series *Julius Caesar* and the series *Rome*. On many occasions, projecting the *pompa triumphalis* has not been more than a convenient excuse to show the monumentality, grandeur and glory of the ancient *urbs*. However, the vast majority of 21-st-century Roman films have used settings external to the capital of the Empire –and without Rome, there cannot be a triumph–, not to mention the fact that more recent cinematography has dealt with a number of defeats of the Roman army, and not so many victories.

Achieving a representation of the triumphal ceremony that fits the historical reality has never been as relevant as the contemporaneity from which this truly Roman event has been portrayed. While some recurring elements seem to be reflected in the ancient sources, many of them rather respond to theories of modern historiography – some considerably questionable– than supported facts. Furthermore, visual inspiration has been more frequently sought in postclassical sources: historical painting, documentaries like Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will* and other Roman films that feed back into the genre. As a result, in every single triumphal procession in cinema and on television, there is one recurring characteristic which is not backed by the ancient

sources. This constant is the excessively militarised aesthetic of the triumphal scenes, which is more reminiscent of modern military parades –with squared formations and soldiers marching in perfect time without losing a shred of military discipline– than of what the *pompa triumphalis* in antiquity must have been like. We know now that the ceremony had a much more festive character and was less rigid and military than what has been portrayed in the Seventh Art and on the small screen³. While the soldiers who participated in the procession were indeed armed, and wore their decorations with pride, we also know that they sang the peculiar *io triumpe*, a chant directed at the general, and that instead of wearing the legionary helmet, they adorned their heads with laurel wreaths. In spite of the paradigm shifts regarding the image of the Roman soldier in 21st-century Roman cinema, the triumphs have continued to be presented through a modern military lens, in line with popular conceptions of the professionalism, discipline, and the prototypical image of the attire of a legionary –of which the helmet is one of the most significant components–.

Furthermore, the triumphal scenes and sequences are paradigmatic of Eternal City's spectacularity and a pretext for the impressive display of the most cutting-edge special effects of each production era. That being said, productions for television have noticeably cut back on expenses in this regard, with the only exception being the triumph of Caesar in *Rome* which was the most costly sequence of the first season. In terms of narrative, themes like the concentration of power and tyranny have been tied in with glory and the dangers of triumphal glorification. This triumph-power-tyranny connection has been a recurring theme in productions from the 20th and 21st centuries, although some of the most recent –particularly *Rome*– have also tackled the most mundane aspects of the ceremony, as well as its religious side.

Ultimately, by way of a summary, we can conclude that the image that cinema and television of the 21st century has projected of the army and war in ancient Rome is composed of a number of traditional elements as well as others that are considerably innovative in relation to earlier Roman cinema. The settings, wars and characters have been maintained, as well as certain elements that are inseparable from the Roman army such as its discipline and extreme effectiveness in battle. At the same time, as occurred with the films of the 20th century, themes like the conception of war, imperialism and

³ Junkelmann (2004: 275) suggests a carnivalesque aesthetic and even something more similar to a modern Catholic procession, due to the importance of the religious dimension.

the ideal of peace have served to convey analogies for the present, only now the context is the ‘Global War on Terrorism’ and displays certain apparently pacifist values, and condemns or at least challenges imperialist policies. This new context has led to a renewed image of the Roman army, presented in many ways as a humanised fighting force in many ways, particularly in terms of the experience of combat. With regards to Roman triumphs, although they have remained present, they have done so less because current cinema has focused more on defeats or has been set in locations outside the city of Rome, the only setting for the triumphal procession. The representations of the triumph in the various productions reflect this dichotomy between tradition and innovation facing war and the army in the cinema and television of this century.

We are fully aware that our doctoral research does not explore the entirety of the complex phenomenon that is the on-screen reception of war and the Roman army in the 21st century. Firstly, the analysis could be broadened to include other productions that are not discussed here⁴. At the same time, we must not forget that we have discussed a subject whose sources are expanding every year with new releases, some of which have already been announced⁵. Of course, the time frame could be extended, in both ancient and modern terms, that is to say, to analyse the same theme in films and series of the 20th or 21st century that are set beyond the chronological limits established in our research—in other words, before the 1st century BC and after the 2nd century AD—. In addition, it is worth noting a series of topics that could be explored to expand on the variety of approaches. For example, the relationship between masculinity and war, in terms of the role of the individual figure of the warrior leader, which could lead us to explore the role of heroism, cowardice and masculinity in the presentation of Roman military leaders like Maximus, Pullo and Vorenus, Mark Antony, Quintus, Marcus and Clavius, among others. In relation to this same topic, it would similarly be appropriate to analyse the connections between the world of war and that of the gladiators, two closely linked fields in Roman films. Future research, be it our own or by others, could

⁴ In the introduction to this work, we explain the reasons behind the selection for our *corpus* of audiovisual sources, which we believe to be decided sensibly, but it goes without saying that the field could be broadened to include productions like *Druids* (2001), *Attila* (2001), *Imperium: Augustus* (2003), *Boudica* (2003), *King Arthur* (2004), *The Last Legion* (2007), *Hispania: la leyenda* (2010-2012), *A.D. The Bible Continues* (2015), *The Dovekeepers* (2015) and *Britannia* (2018), among others.

⁵ New releases on the horizon in which the military component is likely to hold significant weight include a sequel to the film *Gladiator* as well as several projects for television, such as the second season of *Britannia*—already confirmed—and a possible adaptation of the series of novels by Simon Scarrow, *Eagles of the Empire*, about the Roman soldiers Quintus Licinius Cato and Lucius Cornelius Macro.

continue exploring these questions. For our part, we hope to have contributed to establishing a solid foundation on which to base these future works, and to have inspired new questions in the process.

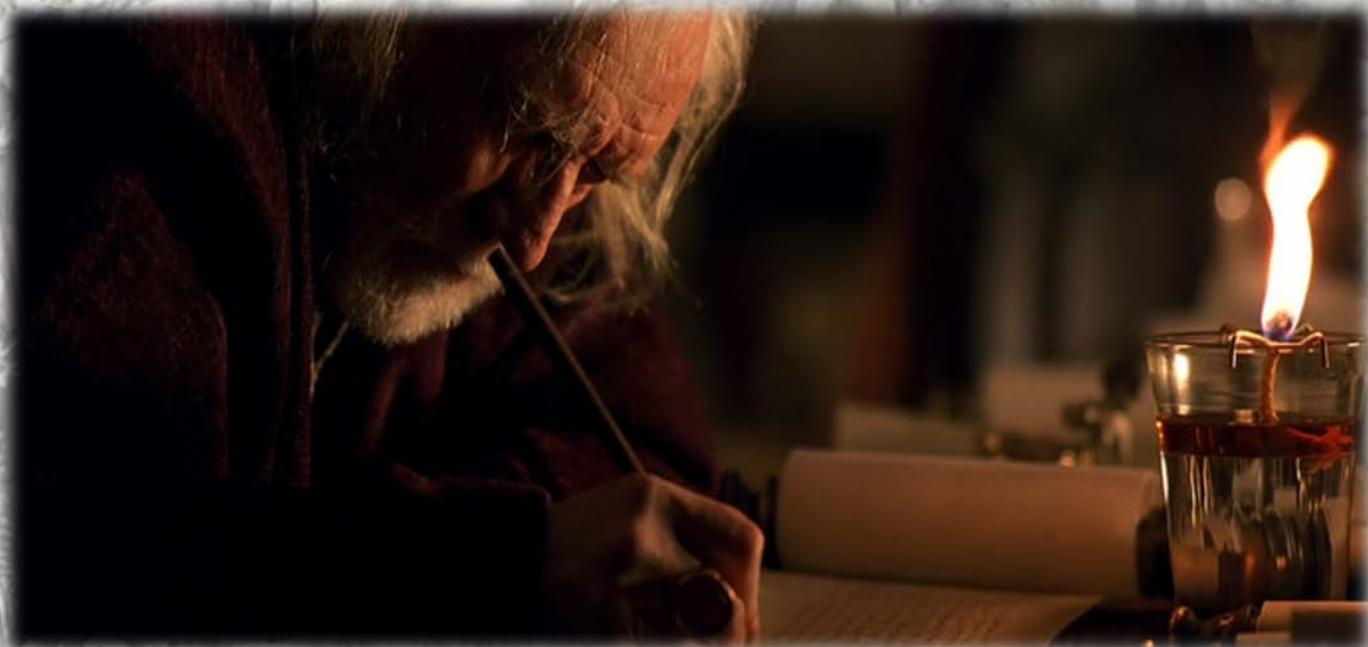
The established image of the Roman army in the collective imagination is, to a great extent, a consequence of the influence of cinema and television on popular culture. While that image does not encompass the evolution and complexity of this military institution with over a thousand years of history, it may be the first step towards inspiring the spectators to take interest in one of the most fundamental elements of ancient Rome. As a phenomenon within reception, Roman warfare on screen provides a reflection of both the Roman past and our present, as will the same theme in future productions reflect our future. To quote Maximus in *Gladiator*, what the soldiers of the Roman army did in life, ‘echoes in eternity’ –in film and television records–.



THE END



CRÉDITOS FINALES



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, John P. (1976): *Logistics of the Roman Imperial Army: Major Campaigns on the Eastern Front in the First Three Centuries*, Wayne State University Press, Detroit.
- ADAMS, John P. (2001-2015): "The Roman Army: a Bibliography", <http://www.csun.edu/~hcfll004/armybibl.html> [consultado el 07/08/2018].
- ADCOCK, Frank E. (1940) *The Roman Art of War under the Republic*, Harvard University Press, Cambridge.
- AGLIM, Simon *et al.* (2003): *Fighting Techniques of the Ancient World (3000 B.C. to 500 A.D.): Equipment, Combat Skills, and Tactics*, Thomas Dunne Books, New York.
- AGUADO, Oskar (2014): "Revisitando el ejército romano: una aproximación a su representación cinematográfica", *Roda da Fortuna* 3, 1, pp. 50-75.
- AGUADO, Oskar (2015): "La disciplina en el ejército romano a través del cine: de las fuentes clásicas a la recepción actual" en M. Movellán y R. Verano (eds.): *E barbatvllis pvellisqve. Actas del II Congreso Ganimedes de Investigadores Noveles de Filología Clásica*, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 261-273.
- AGUADO, Oskar (2016): "Reseña de Cyrino (ed.), *Rome, Season Two: Trial and Triumph*, 2015", *Veleia*, 33, pp. 326-329.
- AGUADO, Oskar (2019): "La recepción de la guerra en la antigua Roma a través del cine: un estado de la cuestión", en B. Antela-Bernárdez y J. Vidal (eds.), *La guerra de la Antigüedad en el cine*, Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 149-192.
- AGUILERA, Antonio (2007): "300 (Z. Snyder, 2007). Un mito en el país de los 300 mitos", *Metakinema*, 1, sp: <http://www.metakinema.es/metakineman1s2a1.html> [consultado el 01/03/18].
- AGUILERA, Antonio (2010): "Hipatia de Alejandría. Didáctica de *Ágora* (A. Amenábar, 2009)", *Metakinema*, 7, sp.: http://www.metakinema.es/metakineman7s3a1_Antonio_Aguilera_Hipatia_Agora.html [consultado el 01/03/18].
- AGUILERA, Antonio (2015): "*Helena de Troya*, de Manfred Noa: la Grecia alemana de Winckelmann en los inicios del cine", en F. Salvador (ed.), *Cine e historia(s): maneras de relatar el pasado con imágenes*, Université Paris-Sud, París, pp. 375-394.
- AKNIN, Laurent (2009): *Le péplum*, Armand Colin, Paris.
- ALBU, Emily (2008): "*Gladiator* at the Millennium", *Arethusa*, 41, pp. 185-204.
- ALDAGATE, Anthony (1979): *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War*, Scholar Press, London.
- ALFÖLDY, Géza (1987): *Römische Heeresgeschichte: Beiträge 1962-1985* (Mavors III), J. C. Gieben, Amsterdam.
- ALFÖLDY, Géza, DOBSON, Brian y ECK, Werner (2000), eds.: *Kaiser, Heer und Gesellschaft in der Römischen Kaiserzeit: Gedenkschrift für Eric Birley*, Franz Steiner, Stuttgart.
- ALIAGA, Raquel y PARRA, Javier (2013): "Una de romanos y romanas: la mujer y las relaciones de género en el péplum", *Revista Historia Autónoma*, 3, pp. 29-46.
- ALLASON-JONES, Lindsay (1999): "Women and the Roman Army in Britain," en A. Goldsworthy and I. Haynes (eds.), *The Roman Army as a Community*, *Journal of Roman Archaeology Suppl.* 34, Portsmouth RI, pp. 41-51.

- ALLASON-JONES, Lindsay (2017): “*The Eagle: the Interview*” en *An Historian Goes to the Movies*: <https://aelarsen.wordpress.com/tag/lindsay-allason-jones/> [consultado el 23/05/19].
- ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Ediciones Paidós, Barcelona [ed. orig. *Film history: Theory and practice*, McGraw-Hill, 1985].
- ALLMAND, Christopher T. (2011): *The De Re Militari of Vegetius: the Reception, Transmission and Legacy of a Roman text in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ALMAGOR, Eran y MAURICE, Lisa (2017): *The Reception of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture: Beauty, Bravery, Blood and Glory*, Brill, Leiden.
- ALONSO, Juan, MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge (2008): *La antigua Roma en el cine*, T&B Editores, Madrid.
- ALONSO, Juan, MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge (2010): *El antiguo Egipto en el cine*, T&B Editores, Madrid.
- ALONSO, Juan, MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge (2013): *La antigua Grecia en el cine*, T&B Editores, Madrid.
- ALONSO, Juan, MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge (2015): *La Antigüedad en el cine*, T&B Editores, Madrid.
- ALONSO, Juan, MASTACHE, Enrique A., ARAMBURU, Basilio T. (2003): *Una aproximación al Peplum: las grandes civilizaciones a través del cine*, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, Oviedo.
- ALONSO, Miguel y ALEGRE, David (2018): “Introducción. Ciclos bélicos largos, guerra total y violencia de masas”, en D. Alegre, M. Alonso y J. Rodrigo (coords.), *Europa desgarrada. Guerra, ocupación y violencia, 1900-1950*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 9-48.
- ALSTON, Richard (1995): *Soldier and Society in Roman Egypt*, Routledge, London.
- ALSTON, Richard (2002): “The role of the military in the Roman Revolution”, *Aquila Legionis*, 3, pp. 7-41.
- ALVAR, Jaime (1999): “*Rey David*”, en J. Uróz (ed.), *Historia y cine*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, pp. 103-126.
- ALVARADO, Esther (2019): “Santiago Posteguillo: del papel a la pantalla: entrevista”, *Cinemagavia*: <https://cinemagavia.es/entrevista-posteguillo-serie-africanus/> [consultado el 23/05/19].
- AMELANG, James (2015): “*Play it Again, Sam*: otra vez con la Historia y el cine”, en Bolufer *et al* (eds.) (2015): *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 29-40.
- ANDERS, Adam O. (2015a): “The “Face of Roman Skirmishing”, *Historia*, 64, 3, pp. 263-300.
- ANDERS, Adam O. (2015b): “Are you (Ro)man enough? Non-Roman *virtus* in the Roman army”, en G. Lee *et al.* (eds.), *Ancient Warfare: Introducing Current Research, Vol I.*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 291-308.
- ANTELA-BERNÁRDEZ, Borja (2011): “*The Western Way of War*: un modelo a debate”, en J. Vidal y B. Antela (eds.), *La guerra en la Antigüedad desde el presente*, Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 141-161.
- ANTELA-BERNÁRDEZ, Borja (2013): “*Nouvelle péplum?* Nuevas corrientes en el cine sobre la Antigüedad”, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (coords.), *La historia antigua a través del cine: arqueología, historia antigua y tradición clásica*, UOC, Barcelona, pp. 155-167.

- ANTELA-BERNÁRDEZ, Borja y SIERRA, César (2013), coords: *La historia antigua a través del cine: arqueología, historia antigua y tradición clásica*, Editorial UOC, Barcelona.
- ANTELA-BERNÁRDEZ, Borja y VIDAL, Jordi (2019) eds., *La guerra de la Antigüedad en el cine*, Libros Pórtico, Zaragoza.
- ANTÓN, Jacinto (2019): “Amigos, romanos, legionarios”, *El País*, 22 de mayo: https://elpais.com/cultura/2019/05/17/actualidad/1558127674_923334.html [consultado el 23/05/19].
- ANTÓN, Jacinto (2019): “Que Ricardo Corazón de León se acostara con el rey de Francia no significa que fuera gay”, *El País*, 6 de septiembre: https://elpais.com/cultura/2019/09/05/actualidad/1567698271_526635.html [consultado el 10/09/2019].
- ARDANT DU PICQ, Charles (1988): *Estudios sobre el combate: combate antiguo y combate moderno*, Ministerio de Defensa, Madrid [orig. ed. *Études sur le combat*, 1880, Paris].
- ARTÉUS, Gunner (2004): “Military history: a historiography”, en K. Arstad, (ed.), *Konge, adel og militærmakt: 1400-1600: rapport fra Clio og Mars-seminaret på Forsvarsmuseet 6.-7. november 2003*, Forsvarsmuseet, Oslo, pp. 10-21.
- ATTOLINI, Vito (1991): “Il Cinema”, en VV.AA. *Lo spazio letterario di Roma Antica. Volume IV: l'attualizzazione del testo*, Salerno Editrice, Roma, pp. 431-493.
- AUBERT, Natacha (2009) “Un cinéma d'après l'antique: du culte de l'Antiquité au nationalisme italien”, *L'Harmattan, Paris*.
- AUGOUSTAKIS, Antony (2015): “Effigies of Atia and Servilia: Effacing the Female Body in Rome”, en M. S. Cyrino (ed.), *Rome, Season Two: Trial and Triumph*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 117-127.
- AUGOUSTAKIS, Antony y CYRINO, Monica S. (2017), eds.: *STARZ Spartacus: Reimagining an Icon on Screen*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- AUGUSTAKIS, Antony (2008): “Women's politics in the streets of Rome”, en M. Cyrino (ed.): *Rome Season One: History Makes Television*, Blackwell, Malden, pp. 117-119.
- AUGUSTAKIS, Antony y RAUCCI, Stacie (2018), eds.: *Epic Heroes on Screen*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- AZIZA, Claude (1998), ed.: *Le péplum: l'antiquité au cinéma*, Cinémaction, Paris.
- AZIZA, Claude (2008): *Guide de l'Antiquité imaginaire: roman, cinéma, bande dessinée*, Belles Lettres, Paris.
- AZIZA, Claude (2009): *Le péplum: un mauvais genre*, Klincksieck, Paris.
- BAKARE, Lanre y Heritage, Stuart (2018): “Gangsters, girlfriends and warrior Queens: the TV to watch in 2018”, *The Guardian*, 1 de enero: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jan/01/tv-shows-2018-preview-britannia-westworld-alex-gibney-gianni-versace>[consultado el 23/05/19].
- BAKER, Maxine (2006): *Documentary in the Digital Age*, Elsevier, Oxford.
- BAKOIANNI, Anastasia (2009): “Voices of resistance: Michael Cacoyannis' *The Trojan Women* (1971)”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 52, pp. 45-68.
- BAKOIANNI, Anastasia (2016): “What is so ‘classical’ about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects”, *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, 4, 1, pp. 96-113.
- BANKSTON, Douglas (2000a): “Death or Glory: Director Ridley Scott and Cinematographer John Mathieson Forge an Epic Vision of Ancient Rome with *Gladiator*”, *American Cinematographer*, 81(5), pp. 34-36, 38, 41-42, 44-45.

- BANKSTON, Douglas (2000a): “Death or glory: Director Ridley Scott and Cinematographer John Mathieson forge an epic vision of ancient Rome with *Gladiator*”, *American Cinematographer*, 81, 5, pp. 34-45.
- BANKSTON, Douglas (2000b): “*Veni, vidi, vici*: Director Ridley Scott conquers logistical challenges to create a sweeping vision of ancient Rome in *Gladiator*”, *American Cinematographer*, 81, 5, pp. 46-53.
- BARCO, Ramón (1976): *La historia a través del cine*, Artedita, Madrid.
- BARKER, Jennifer (2008): A hero will rise: the myth of the Fascist man in *Fight Club* and *Gladiator*, *Literature Film Quarterly*, 36, 3 (2008), pp. 171–87.
- BARTA, Tony (1998), ed.: *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Greenwood, Westport.
- BASTERO, Marina (2017): “La representación de la violencia contra la mujer en el ‘cine de romanos’ del siglo XXI”, en A. Figueruelo y M. del Pozo (dirs.), *Cambio de paradigma en la prevención y erradicación de la violencia de género*, Comares, Granada, pp. 91-97.
- BEARD, Mary (2009): *The Roman Triumph*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) - London [1ª ed. 2007].
- BEARD, Mary (2015): “La antigua Roma aún importa”, *El País*, 16 oct.: https://elpais.com/cultura/2015/10/14/actualidad/1444839171_082887.html [consultado el 08/10/18].
- BEARD, Mary (2016): *SPQR: una historia de la antigua Roma*, Crítica, Barcelona [ed. orig. *SPQR: a History of Ancient Rome*, 2015].
- BELLÓN, P. Juan *et al* (2015): “Una metodología arqueológica para el estudio de campos de batalla”, en J. P. Bellón, *et al* (eds.): *La Segunda Guerra Púnica en la península ibérica. Baecula: arqueología de una batalla*, Universidad de Jaén, Jaén, pp. 233-260.
- BENET, Vicente (2006): “La escenificación del caos: Hollywood ante la puesta en escena de la batalla”, *Secuencias: revista de historia del cine*, 23, pp. 20-35.
- BERTETTO, Paolo y RONDOLINO, Gianni (1998), eds.: *Cabiria e il suo tempo*, Museo Nazionale del Cinema, Torino - Milano.
- BERTI, Irene (2008): “A rare example of Friendship true”: the Story of *Damon and Pythias*”, en I. Berti y M. García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 131-146.
- BERTI, Irene y GARCÍA MORCILLO, M. (2008b): “Introduction: “Does Greece – and the Cinema – need another Alexander?””, en I. Berti y M. García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 9-20.
- BERTI, Irene y GARCÍA-MORCILLO, Marta (2008a), eds.: *Hellas on Screen: Cinematic Representations of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- BERTINI, Ferruccio (1997), ed.: *Il mito classico e il cinema*, Università, Facoltà di Lettere, Genova.
- BIDWELL, Paul (2005): “Diplomas and the Roman army”, *Journal of Roman Archaeology*, 18, pp. 600-662.
- BIÈVRE-PERRIN, Fabien y PAMPANAY, Élise (2018), eds.: *ANTIQUIPOP: la référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, MOM, Lyon.
- BINDER, David (2012): “John Keegan, Historian Who Put a Face on War, Dies at 78”, *The New York Times*, 2 de agosto:

- <https://www.nytimes.com/2012/08/03/books/sir-john-keegan-historian-who-put-a-face-on-war-dies-at-78.html> [consultado el 06/06/2019].
- BINGHAM, Sandra (2013): *The Praetorian Guard: a History of Rome's Elite Special Forces*, I.B.Tauris, London.
- BIRLEY, Anthony (2002): *Garrison Life at Vindolanda: a Band of Brothers*, Tempus Publishing, Charleston.
- BIRLEY, Anthony (2009): *Marco Aurelio: una biografía*, Gredos, Madrid [ed. orig. *Marcus Aurelius: a Biography*, 2000].
- BIRLEY, Anthony (2012): "The wars and revolts", en M. van Ackeren (ed.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Blackwell, Malden - Oxford - Chichester, pp. 217-233.
- BIRLEY, Anthony, (1963): *Hadrian's Wall: an Illustrated Guide*, Her Majesty's Stationery, London.
- BIRLEY, Eric (1953): *Roman Britain and the Roman Army, Collected Papers*, Titus Wilson and Son, Kendal.
- BIRLEY, Eric (1961a): *Research on Hadrian's Wall*, T. Wilson, Kendal.
- BIRLEY, Eric (1961b): "Reseña de R. E. Smith, *Service in the Post-Marian Roman Army, 1958*", *The Classical Review*, 11, 3, pp. 270-272.
- BIRLEY, Eric (1971): "The fate of the Ninth Legion", en R. M. Butler (ed.), *Soldier and Civilian in Roman Yorkshire*, Leicester University Press, Leicester, pp. 71-80.
- BIRLEY, Eric (1981): "Evocati Aug.: A Review", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 43, pp. 25-29.
- BIRLEY, Eric (1988): *The Roman Army: Papers, 1929-86 (Mavors IV)*, J. C. Gieben, Amsterdam.
- BIRLEY, Robin (1994): *Vindolanda's Roman Records*, Roman Army Museum Publications, Greenhead.
- BIRLEY, Robin (2009): *Vindolanda: a Roman frontier fort on Hadrian's wall*, Stroud, Amberley.
- BIRMES, Philippe J. *et al* (2010): "Psychotraumatology in Antiquity", *Stress and Health*, 26, pp. 21-31.
- BISHOP, Mike C. (2014): *Ut milites dicuntur: a Dictionary of Roman Military Terms and Terminology*, The Armatura Press, Wiltshire.
- BISHOP, Mike C. (2016): *The Gladius: the Roman Short Sword*, Osprey, Oxford.
- BISHOP, Mike C. (2017): *The Pilum: the Roman Heavy Javelin*, Osprey, Oxford.
- BISHOP, Mike C. y COULSTON, Jonathan C. N. (2016): *Equipamiento militar romano: de las Guerras Púnicas a la caída de Roma*, Desperta Ferro Ediciones, Madrid [ed. orig. *Roman military Equipment: from the Punic Wars to the Fall of Rome*, Oxbow books, 1993].
- BLACK, Jemery (2004): *Rethinking Military History*, Routledge, Abingdon - New York.
- BLANK, Thomas (2015): "Utopia: Cinematic Sparta as an Idea (Not a City)" en M. García-Morcillo, P. Hanesworth y O. Marchena, *Imagining Ancient Cities in Film: from Babylon to Cinecitta*, Routledge, New York, pp. 65-90.
- BLANSHARD, Alastair J. L. y SHAHABUDIN, Kim (2011): *Classics on Screen: Ancient Greece and Rome on Film*, Bristol Classical Press, London.
- BLECH, Michael (2006): "Adolf Schulten, el Instituto Arqueológico Alemán y sus investigaciones en los campamentos romanos", en A. Morillo (ed.), *El ejército romano en Hispania: guía arqueológica*. Universidad de León, León, pp. 27-38.
- BLONDELL, Ruby (2016): "Reseña de M. M. Winkler (ed.), *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic, 2015*", *BMCR*: <http://bmcr.brynmawr.edu/2016/2016-04-44.html> [consultado el 01/03/18].

- BLÜMLEIN, C. (1925): *Jahresbericht über die Fortschritte der Klassischen Altertumswissenschaft*, 201, pp. 1-64.
- BLÜMLEIN, C. (1928): *Jahresbericht über die Fortschritte der Klassischen Altertumswissenschaft* 218, pp. 69-100.
- BLÜMLEIN, C. (1935): *Jahresbericht über die Fortschritte der Klassischen Altertumswissenschaft* 248, pp. 148-99.
- BLÜMLEIN, C. (1941): *Jahresbericht über die Fortschritte der Klassischen Altertumswissenschaft* 274, pp.115-51.
- BOLGAR, R. R. (1954): *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BOLUFER, Mónica (2015): “Texturas del pasado: cine y escritura de la Historia”, en Bolufer *et al.* (eds.), *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 9-16.
- BOLUFER, Mónica *et al.* (2015), eds.: *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- BONDANELLA, Peter (1987): *The Eternal City: Roman Images in the Modern World*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill - London.
- BORREGUERO, Cristina (1994): “Nuevas perspectivas para la historia militar: la ‘New Military History’ en Estados Unidos”, *Hispania*, LIV, 186, pp. 145-177.
- BOSCHI, Alberto *et al.* (2005): *I Greci al Cinema: Dal Peplum ‘D’Autore’ alla Grafica Computerizzata*, D.U. Press, Bologna.
- BOWMAN, Alan K. y THOMAS J. David (1983): *Vindolanda: the Latin Writing Tablets*, Society for the promotion of Roman Studies, London.
- BRADFORD, Alfred S. (2000): *With Arrow, Sword and Spear: a History of Warfare in the Ancient World*, Praeger, Westport - London.
- BRADFORD, Alfred S. (2015): *War, Antiquity and his Legacy*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- BRADLEY, Keith R. (1998): *Slavery and Rebellion in the Roman World, 140 B.C.-70 B.C.*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis [1º ed. 1989].
- BREEZE, David J. (1983): *Roman Forts in Britain*, Shire Publications, Aylesbury.
- BREEZE, David J. (2016): *The Roman Army*, Bloomsbury Academic, London - New York.
- BREEZE, David J. y DOBSON, Brian (1976): *Hadrian’s Wall*, Allen Lane, London.
- BREEZE, David J. y Dobson, Brian (1993): *Roman Officers and Frontiers* (Mavors X), Franz Steiner, Stuttgart.
- BREWER, Paul (1999): *Warfare in the Ancient World*, Raintree Steck-Vaugh, Austin.
- BRICE, Lee L., (2008): “The Fog of War: The Army in Rome”, en M. Cyrino (ed.): *Rome Season One: History Makes Television*, Blackwell, Malden, pp. 61-67.
- BRICE, Lee L., (2015): “Discharging Pullo and Vorenus: Veterans in Rome” en M. Cyrino (ed.): *Rome, Season Two: Trial and Triumph*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 25-35.
- BRIGGS, Ward W. (2008): “Layered Allusions in *Gladiator*”, *Arion*, 15, 3, pp. 9-38.
- BRIGGS, Ward W. (2009): “Peace and Power in *The Fall of the Roman Empire*”, en M. M. Winkler (ed.), *The Fall of the Roman Empire: Film and History*, Wiley-Blackwell, Malden - Oxford – Chichester, pp. 225-240.
- BRISSON, Jean-Paul (1969), ed.: *Problèmes de la guerre à Rome*, Mouton & Co, Paris - La Haye.
- BROCKLISS, William *et al.* (2012), eds.: *Reception and the Classics: an Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRUNETTA, Jean Piero (1999), ed.: *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino.

- BRUNETTA, Jean Piero (2011), ed.: *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Il Mulino, Bologna.
- BURGESS, Jonathan S. (2009): “Achilles’s Heel: The Historicism of the Film *Troy*”, en K. Myrsiades (ed.), *Reading Homer: Film and Text*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison - Teaneck, pp. 163-184.
- BURGOYNE, Robert (2008): *The Hollywood Historical Film*, Malden, Wiley-Blackwell.
- BURGOYNE, Robert (2010a): *Film Nation: Hollywood Looks at U. S. History*, University of Minnesota Press, Minneapolis [1ª ed. 1997].
- BURGOYNE, Robert (2010b): *The Epic Film in Word Culture*, Routledge, New York - London.
- BURKE, Peter (2015): “Puntos de vista: representar la guerra en la pantalla”, en M. Bolufer et al (eds.) *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 17-28.
- BURKE, Peter (2015): “Puntos de vista: representar la guerra en la pantalla”, en Bolufer et al (eds.) (2015): *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 17-28.
- BURNETTE-BLETSCH, Rhonda (2016), ed.: *The Bible in Motion: a Handbook of the Bible and Its Reception in Film*, De Gruyter, Boston.
- BURTON, Paul (2011): “Pax Romana/ Pax Americana: perceptions of Rome in American political culture, 2000-2010”, *International Journal of the Classical Tradition*, 18, 1, pp.66-104.
- BUTLER, Shane (2016) ed.: *Deep Classics: Rethinking Classical Reception*, Bloomsbury, London - New York.
- CABRERO, Javier (2003): “Breve síntesis bibliográfica sobre el ejército romano”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 16, pp. 233-278.
- CADIOU, François (2008): *Hibera en terra miles: les armées romaines et la conquête de l'Hispanie sous la république (218-45 av. J.-C.)*, Casa de Velázquez, Madrid.
- CAGNAT, M. René (1909): *L'armée romaine d'Afrique et l'occupation militaire de l'Afrique sous les empereurs*, Ernest Leroux, Paris.
- CAMARERO, Gloria (2009): “Nuevas miradas a la Inquisición”, en J. M. Caparrós (coord.), *Historia & Cinema: 25 aniversario del centre d'Investigacions Film-Història*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 29-45.
- CAMMAROTA, Domenico (1987): *Il cinema Peplum: la prima guida critica ai film di Conan, Ercole, Goliath, Maciste, Sansone, Spartaco, Thaur, Ursus*, Fanucci, Roma.
- CAMPANILE, Domitilla (2011): “Mito classico e cinema”, *Rivista di cultura classica e medioevale*, 53, 2, pp.387-402.
- CAMPBELL, Brian (1984): *The Emperor and the Roman Army, 31 BC-AD 235*, Clarendon Press, Oxford.
- CAMPBELL, Brian (1994): *The Roman Army, 31 BC-AD 337: a Sourcebook*, Routledge, London - New York.
- CAMPBELL, Brian (2002): *War and Society in Imperial Rome, 31BC - AD 284*, Routledge, London - New York.
- CAMPBELL, Brian (2004): *Greek and Roman Military Writers: Selected Readings*, London - New York.
- CAMPBELL, Brian (2012): “Legion”, en S. Hornblower y A. Spawforth (eds.): *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, pp. 816-819.
- CAMPBELL, Brian y Tritle, Lawrence A. (2013), eds.: *The Oxford Handbook of Warfare in Classical World*, Oxford University Press, Oxford - New York.

- CAMPBELL, Duncan B. (1997): "The Roman art of war", *Britannia*, 28, pp. 479-483.
- CAMPBELL, Duncan B. (2009): *Roman Auxiliary Forts 27 BC-AD 378*, Osprey, Oxford - New York.
- CAMPBELL, Duncan B. (2017): "Reseña de D. Breeze *The Roman Army*, 2016", *BMCR*, 19 de marzo: <http://bmcr.brynmawr.edu/2017/2017-03-19.html> [consultado el 04/01/2019].
- CAMPBELL, Duncan B. (2018): *Fortifying a Roman Camp: The Liber de munitionibus castrorum of Hyginus*, Bocca della Verità Publishing, Glasgow.
- CAMPBELL, Duncan B. (2018): *The Fate of the Ninth: the Curious Disappearance of One of Rome's Legions*, Bocca della Verità Publishing, Glasgow.
- CANO, Pedro L. (1975): "Roma y el cine", *Film Guía*, 5, pp. 7-10.
- CANO, Pedro L. (1984): "La historia de Roma vista por el cine: filmografía", *Faventia*, 6, 1, pp. 162-166.
- CANO, Pedro L. (1985): "Sobre el péplum como género", en P.L. Cano y J. Lorente. *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, P.P.U., Tarragona, pp. 1-16.
- CANO, Pedro L. (1990a): "Cinema de romans", *L'Avenç*, 140, pp. 46-50.
- CANO, Pedro L. (1990b): "La otra Roma", en A. Duplá y A. Iriarte, *El cine y el mundo antiguo*, UPV-EHU, Leioa, pp. 89-102.
- CANO, Pedro L. (1996): "Los caudillos romanos en el cine: el caso de Escipión el Africano", en F. Rodríguez (ed.), *IX Congreso Español de Estudios Clásicos: Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995*, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 79-82.
- CANO, Pedro L. (1999): *De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para cine y televisión*, Gedisa, Barcelona.
- CANO, Pedro L. (2004): "La épica cristiana: una tradición cinematográfica", *Revista de Estudios Latinos*, 4, pp. 199-220.
- CANO, Pedro L. (2011): "Género cinematográficos y mundo antiguo", en A. Duplá (ed.), *El cine 'de romanos' en el siglo XXI*, UPV-EHU, Vitoria-Gasteiz, pp. 59-77.
- CANO, Pedro L. (2012): "La epopeya, de los Lumière a la HBO: aspectos dialécticos de un estado de la cuestión", *Methodos*, 1, pp. 69-90.
- CANO, Pedro L. (2014): *Cine de romanos: apuntes sobre la tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid.
- CANO, Pedro L. y LORENTE, Joan (1985), eds.: *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, P.P.U., Tarragona.
- CANUTT, Yakima (1979): *Stunt Man: the Autobiography of Yakima Canutt*, Walker and Company, New York.
- CAPARRÓS, José María (1995a): "El cine como documento histórico", en Paz y Montero (coords.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Complutense, Madrid, pp. 35-45.
- CAPARRÓS, José María (1995b): "Prólogo", en M. Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.
- CAPARRÓS, José María (1997a): *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid.
- CAPARRÓS, José María (1997b): "Relaciones Historia-Cine en el contexto español" en A. Yraola (comp.), *Historia contemporánea de España y cine*, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 11-26.
- CAPARRÓS, José María (1998a): *La guerra de Vietnam: entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona.
- CAPARRÓS, José María (2007): "Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción", *Quaderns de Cine*, 1, pp. 25-35.

- CAPARRÓS, José María (2009), coord.: *Historia & Cinema: 25 aniversario del centre d'Investigacions Film-Història*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- CAPARRÓS, José María (2011): “Prologo: la ficción histórica”, en M. Francesc *et al.*, *20 Películas históricas nos contemplan*, F. M. C. Cine e-Books, Barcelona, pp. 9 - 11: <https://issuu.com/fmccine/docs/20-peliculas-historicas-nos-contemplan> [consultado el 01/03/18].
- CAPROTTI, Federico (2009): “Scipio Africanus: film, international colonization and empire”, *Cultural Geographies*, 16, pp. 381-401.
- CARLÀ, Filippo (2008): “Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and “Neoclassicism”, en I. Berti y M. García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 89–115.
- CARLÀ, Filippo (2017): “Thinking through the Ancient World: ‘Late Antique Movies’ as a Mirror of Shifting Attitudes towards Christian Religion” en A. Pomeroy (ed.) *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford, pp. 307-328.
- CARLÀ, Filippo y BERTI, Irene (2015), eds.: *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts*, Bloomsbury, London - New York.
- CARLÀ, Filippo y Goltz, Andreas (2015): “The Late Antique City in Movies”, en M. García Morcillo *et al.* (ed.) *Imagining Ancient Cities in Film: from Babylon to Cinecittà*, Routledge, New York - London, pp. pp. 202-226.
- CARLSON, Jack (2010): “Obama as Roman emperor: the rise and fall of the propaganda master”, *The Christian Science Monitor*, 4 de octubre: <https://www.csmonitor.com/Commentary/Opinion/2010/1004/Obama-as-Roman-emperor-the-rise-and-fall-of-the-propaganda-master> [18/10/2019].
- CARRIÉ, Jean-Michel (1991): “El soldado”, en A. Giardina (ed.): *El hombre romano*, Alianza, Madrid, pp. 121-160. [ed. orig. L' uomo romano, 1989].
- CARTER, John M. (1970): *The Battle of Actium: the Rise and Triumph of Augustus Caesar*, Weybright and Talley, New York.
- CARTLEDGE, Paul and GREENLAND, Fiona R. (2010), eds.: *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- CARY, John (1974): *Spectacular! the Story of Epic Films*, Trewin Copplestone Publishing, London.
- CASADIO, Gianfranco (2007), *I mitici eroi: il cinema “peplum” nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi (1930–1993)*, Longo, Ravenna.
- CASTILLO, Pepa *et al.* (2008), eds.: *Imagines: la antigüedad en las artes escénicas y visuales*, Universidad de la Rioja, Logroño.
- CASTON, Victor & WEINECK, Silke-Maria (2016), eds: *Our Ancient Wars: Rethinking War through the Classics*, University of Michigan, Ann Arbor.
- CATENACCI, Carmine (2008): “D'Annunzio, il cinema e le fonti classiche di *Cabiria*”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 88, 1, pp. 163-185.
- CATREIN, Christoph (1999): “Reseña, M. Wyke *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History, 1997*”, *The Classical Review*, 49, 1, pp. 244-246.
- CEÑAL, Héctor (2011): “Uso del arco en las cohortes pretorianas”, *Gladius*, 31, pp. 77-82.
- CHAMBERS, John W. (1991): “The New Military History: myth and reality”, *The Journal of Military History*, 55, pp. 395-406.

- CHAMBERS, John W. (2003): "S. L. A. Marshall's *Men Against Fire*: new evidence regarding fire ratios", *Parameters*, Autumn, pp. 113-121.
- CHAMPAN, James (2008): *War and Film*, Reaktion Books, Trowbridge.
- CHAPMAN, James (2013): *Film and History*, Palgrave Macmillan, Basingtoke.
- CHEESMAN, George L. (1914): *The Auxilia of the Roman Imperial Army*, Clarendon Press, Oxford.
- CHIASSON, Charles C. (2009): "Redefining Homeric Heroism in Wolfgang Petersen's *Troy*", en K. Myrsiades (ed.), *Reading Homer: Film and Text*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison - Teaneck, pp. 186-207.
- CHRISANTHOS, Stefan G. (1996): "Scipio and the mutiny at Sucro, 206 B.C.", *Historia*, 46, 2, pp. 172-184.
- CHRISANTHOS, Stefan G. (2001): "Caesar and the mutiny of 47 B.C.", *The Journal of Roman Studies*, 91, pp. 63-75.
- CHRISANTHOS, Stefan G. (2007): "Aeneas in Iraq: Comparing the Roman and Modern Battle Experience", en M. B. Cosmopoulos (ed.), *Experiencing War: Trauma and Society in Ancient Greece and Today*, Ares Publishers, Chicago, pp. 225-257.
- CHRISANTHOS, Stefan G. (2008): *Warfare in the Ancient World: from the Bronze Age to the Fall of Rome*, Praeger, Westport.
- CICHORIUS, Conrad (1893): "Ala", *REPW*, I, 1, Stuttgart, pp. 1224-1270.
- CICHORIUS, Conrad (1900): "Cohors", *REPW*, IV, Stuttgart, pp. 231-356.
- CITINO, Robert M. (2007): "Military histories Old and New: a reintroduction", *American Historical Review*, 112, 4, pp. 1070-1090.
- CLARKE, James (2002): *Ridley Scott*, Virgin Books, London.
- CLEMENTE, Guido (2016): "La tardía república romana: el ejército y la sociedad en la historia de Roma", *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 12, pp. 1-8.
- COBO DE GUZMAN, Andrés (2017): "El escenario del cine sobre la antigüedad intermediario entre ideología, representación y espectador: la recreación de diferentes modelos de virilidad desde el péplum a nuestros días", en G. Camarero y F. Sánchez (eds.), *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del Cine Histórico (2016, Getafe)*, Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, pp. 1413-1425.
- COLEMAN, Kathleen M. (2005): "The Pedant Goes to Hollywood: The Role of the Academic Consultant", en M. M. Winkler (ed.), *Gladiator: Film and History*, pp. 45-52.
- COLLINS, Rob & SYMONDS, Matthew (2013), eds.: *Breaking Down Boundaries: Hadrian's Wall in the 21st Century*, Journal of Roman Archaeology, Portsmouth (Rodhe Island).
- CONNOLLY, Joy (2017): "The Romans tried to save the Republic from men like Trump. They Failed", *The Village Voice*, 17 enero: <https://www.villagevoice.com/2017/01/17/the-romans-tried-to-save-the-republic-from-men-like-trump-they-failed/> [18/10/2019].
- CONNOLLY, Peter (1975): *The Roman Army*, Macdonald Educational, London.
- CONNOLLY, Peter (1981): *Greece and Rome at War*, Prentice-Hall, London.
- CONNOLLY, Peter (1988a): *Tiberius Claudius Maximus: the Legionary*, Oxford University Press, Oxford.
- CONNOLLY, Peter (1988b): *Tiberius Claudius Maximus: the Cavalryman*, Oxford University Press, Oxford.
- CONNOLLY, Peter (1991): *The Roman Fort*, Oxford University Press, Oxford.

- CONNOLLY, Peter (2016): *La guerra en Grecia y Roma*, Desperta Ferro, Madrid.
- COOKE, Brian (2008): “Caesar’s soldiers: the *Pietas* of Vorenus and Pullo”, en M. Cyrino (ed.), *Rome Season One: History Makes Television*, Blackwell, Malden, pp.78-86.
- COOPER, Sarah (2009): “Film focus: *Centurion*, call of the Roman Empire”, *Screen International*, 12 de junio, pp. 22-23.
- CORNELIUS, Michael G. (2011), ed.: *On Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*, McFarland, Jefferson.
- CORNELIUS, Michael G. (2015), ed.: *Spartacus in the Television Arena: Essays on the Starz Series*, McFarland, Jefferson.
- CORTADELLA, Jordi (2011): “Los grupos de recreación histórica”, en J. Vidal y B. Antela (eds.), *La Guerra en la Antigüedad desde el presente*, Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 91-139.
- CORTADELLA, Jordi (2011): “Los grupos de recreación histórica”, en J. Vidal y B. Antela (eds.), *La Guerra en la Antigüedad desde el presente*, Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 91-139.
- COSMOPOULOS, Michael B. (2007), ed.: *Experiencing War: Trauma and Society in Ancient Greece and Today*, Ares Publishers, Chicago.
- COTTA, Laura, COTTA, Luisa, DOGNINI, Cristiano (2004): *Tutto quello che sappiamo su Roma l’abbiamo imparato a Hollywood*, Bruno Mondari, Milano.
- COUISSIN, Paul (1926): *Les armes romaines : essai sur les origines et l’évolution des armes individuelles du légionnaire romain*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris.
- COULSTON, Jonathan (2007): “By the Sword United: Roman fighting styles on the Battlefield and in the Arena”, in B. Molloy (ed.), *The Cutting Edge: Studies in Ancient and Medieval Combat*, History Press Ltd, Stroud, pp. 34-51.
- COULSTON, Jonathan (2013): “Courage and Cowardice in the Roman Imperial Army”, *War in History*, 20, 1, pp. 7-31.
- COWAN, Ross (2014): *Roman Guardsman 62 BC-AD 324*, Osprey, Oxford - New York.
- CRAIG, Gordon A. (1991): “Delbrück: El Historiador Militar”, en P. Paret (coord.): *Creadores de la estrategia moderna: desde Maquiavelo a la Era Nuclear*, Ministerio de Defensa, Madrid, pp. 343-373.
- CREASY, Edward S. (1854): *The Fifteen Decisive Battles of the World: from Marathon to Waterloo*, Richard Bentley, London. [1ª ed. 1851].
- CROWE, Russell (2016): “It’s the dumbest way possible to make a film’: Russell Crowe on *Gladiator*”, *BBC Radio 1*: https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=m3GBU0JVXik [consultado el 05/05/2019].
- CROWLEY, Jason (2012): *The Psychology of the Athenian Hoplite: the Culture of Combat in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CUFUROVIC, Mirela (2018): “Popular Imagination vs. Historical Reality: HBO’s *Rome* and the Practice of History”, *Public History Review*, 25, pp. 1-15.
- CULHAM, Phyllis (1989): “Chance, Command, and Chaos in Ancient Military Engagements”, *World Futures*, 27, 191-205.
- CULLEN, Jim (2013): *Sensing the Past: Hollywood Stars and Historical Visions*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- CUMONT, Franz (1926): *Fouilles de Doura-Europos 1922-23*, P. Geuthner, Paris.
- CUNNINGHAM, Douglas A. y NELSON, John C. (2016) eds.: *A Companion to the War Film*, Wiley-Blackwell, Malden.

- CURLE, James (1911): *A Roman Frontier Post and its People: the Fort of Newstead in the Parish of Melrose*, James Maclehose and Sons, Glasgow.
- CURTIUS, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke Verlag, Bern - München.
- CYRINO, Monica S. (2005a): *Big Screen Rome*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton.
- CYRINO, Monica S. (2005b): “Gladiator and Contemporary American Society”, en M. M. Winkler (ed.), *Gladiator: Film and history*, Blackwell Publishing, Malden - Carlton - Oxford, pp. 124-149.
- CYRINO, Monica S. (2008), ed.: *Rome, Season One: History Makes Television*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton.
- Cyrino, Monica S. (2011): “This is Sparta!”: The Reinvention of the Epic in Zack Snyder’s *300*” en R. Burgoyne (ed.), *The Epic Film in World Culture*, Oxford University Press, Abingdon, pp. 19-38.
- CYRINO, Monica S. (2013), ed.: *Screening Love and Sex in the Ancient World*, Palgrave Macmillan, New York.
- CYRINO, Monica S. (2015), ed.: *Rome, Season Two: Trial and Triumph*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- CYRINO, Monica S. (2018): “Screening the Battle of Actium: Naval Victory, Erotic Tragedy and the Birth of an Empire”, en R. Rovira (ed.), *Ancient Mediterranean Sea in Modern Visual and Performing Arts: Sailing in Troubled Waters*, Bloomsbury, London - New York, pp. 231-250.
- D’ADDARIO, Daniel (2019): “How ‘Game of Thrones’ defined a decade”, *Variety*, 17 de mayo: <https://variety.com/2019/tv/news/what-was-game-of-thrones-1203217862/> [consultado el 23/05/19].
- DĄBROWA, Edward (2015): “The Roman army in action in Judea (4 BCE – 66 CE)”, en A. Tomas (ed.), *Ad fines imperii Romani: studia Thaddaeo Sarnowski septuagenario ab amicis, collegis discipulisque dedicata*, University of Warsaw, Varsaviae, pp. 59-68.
- DALBY, Simon (2008): “Warrior geopolitics: *Gladiator*, *Black Hawk Down* and *The Kingdom of Heaven*”, *Political Geography*, 27, pp. 439-455.
- DALY, Gregory (2002): *Cannae: the Experience of Battle in the Second Punic War*, Routledge, London - New York.
- DANDO-COLLINS, Stephen (2010): *Legions of Rome: the Definitive History of Every Imperial Roman Legion*, Quercus Editions Ltd., London.
- DAUGHERTY, Gregory N. (2017): “A new Crassus as Roman villain”, en A. Augoustakis y M. S. Cyrino (eds.), *STARZ Spartacus: Reimagining an Icon on Screen*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 69-84.
- DAVIES, Chris (2019): *Blockbusters and the Ancient World: Allegory and Warfare in Contemporary Hollywood*, Bloomsbury Academic, London - New York.
- DAVIES, Roy W. (1989): *Service in the Roman Army*, Edinburgh University Press, Edinburgh [editado por D. Breeze y V. A. Maxfield].
- DÁVILA, Miguel (2003): “La historia antigua reinterpretada por el ludismo televisivo: Hércules y Xena”, *HUM-736: Papeles de Cultura Contemporánea*, 2 p.5-8.
- DÁVILA, Miguel (2011a): “*Cabiria* (G. Pastrone, 1914), una visión colosal de la Segunda Guerra Púnica”, *Metakinema*, 9, sp.: http://www.metakinema.es/metakineman9s1a1_Miguel_Davila_Cabiria_Pastrone.html [consultado el 01/03/18].
- DÁVILA, Miguel (2011b): “Un péplum peculiar: Los Cántabros (Jacinto Molina 1980)”, en *1º Congreso Internacional de Historia: Literatura y Arte en el Cine en*

- Español y en Portugués*, Salamanca, 28-30 de junio de 2011. Comunicaciones completas. Universidad de Salamanca, Salamanca, sp.
- DÁVILA, Miguel (2013a): “Escipión el Africano (C. Gallone, 1937): glorificación del pasado, justificación del presente”, *Metakinema*, 12, sp: http://www.metakinema.es/metakineman12s1a1_Miguel_Davila_Machuca_Scipio_Africanus_Gallone.html [consultado el 01/03/18].
- DÁVILA, Miguel (2013b): “Visiones de Moloch en el cine”, en F. Salvador (ed.), *Cine y religiones: expresiones fílmicas de creencias humanas*, Université Paris-Sud, París, pp. 173-196.
- DÁVILA, Miguel (2014): “Modernizando la antigua Roma a través de Shakespeare: *Titus* (1999) y *Coriolanus* (2011)”, en F. Salvador (ed.), *Cine y representación: reproducciones de mundos en re-construcciones fílmicas*, Université Paris-Sud, París, pp. 263-287.
- DÁVILA, Miguel (2015a): “El cine épico italiano mudo, un temprano espejo de la Historia Antigua”, en F. Salvador (ed.), *Cine e historia(s): maneras de relatar el pasado con imágenes*, Université Paris-Sud, París, pp. 53-76.
- DÁVILA, Miguel (2015b): “Publio Cornelio Escipión el Africano: un símbolo del poder romano en el cine”, en O. Lapeña y M. D. Pérez (eds.), *El poder a través de la representación fílmica*, Université Paris-Sud, París, pp. 67-80.
- DÁVILA, Miguel (2017): *La proyección de las Guerras Púnicas en el cine italiano del primer Novecento: Cabiria (1914) y Scipione l'Africano (1937)*, [tesis doctoral] Universidad de Granada: <https://hera.ugr.es/tesisugr/26563009.pdf> [consultado el 01/03/18].
- DAVIS, Natalie Z. (2000): *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Vintage Canada, Toronto.
- DAWSON, Doyme (1996): *The Origins of Western Warfare: Militarism and Morality in the Ancient World*, Westview Press, Boulder - Oxford.
- DAY, Kirsten (2008): “Introduction”, *Arethusa (Celluloid Classics: New Perspectives on Classical Antiquity in Modern Cinema)*, 41, pp. 1-9.
- DAY, Kirsten (2013): “Soul Fuck: Possession and Female Body in Antiquity and in Cinema”, en M. S. Cyrino (ed.), *Screening Love and Sex in the Ancient World*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 85-98.
- DAY, Kirsten (2015): “Windows and Mirrors: Illuminating the Invisible Women of Rome”, en M. S. Cyrino (ed.), *Rome, Season Two: Trial and Triumph*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 141-154.
- DE BOCK, Leonor y LILLO, Fernando (2004): *Guía didáctica de Gladiator (Ridley Scott, 2000)*, Áurea Clásicos, Madrid.
- DE DIEGO (1996): “La parodia de la historia y del héroe en Astérix”, *SCOPE*, 1, pp. 25-46.
- DE ESPAÑA, R. (1998): *El Peplum: la antigüedad en el cine*, Glénat, Barcelona.
- DE ESPAÑA, R. (2009a): *La pantalla épica: los héroes de la antigüedad vistos por el cine*, T&B Editores, Madrid.
- DE ESPAÑA, Rafael (2001): “Los orígenes de *Gladiator*”, *Film-Historia Online*, 1-2, sp.
- DE ESPAÑA, Rafael (2009b): “Nuestra revista especializada”, en J. M. Caparrós (coord.), *Historia & Cinema: 25 aniversario del centre d'Investigacions Film-Història*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 25-28.
- DE ESPAÑA, Rafael (2013): “La Antigüedad al servicio de la actualidad. Cómo las ideas del presente influyen en la recreación cinematográfica del pasado”, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (coords.), *La historia antigua a través del cine: arqueología, historia antigua y tradición clásica*, UOC, Barcelona, pp. 45-76.

- DE ESPAÑA, Rafael (2017): *De héroes y dioses: 50 películas sobre la antigüedad*, UOC, Barcelona.
- DE LA BEDOYÈRE, Guy (2017): *Praetorian: the Rise and Fall of Rome's Imperial Bodyguard*, Yale University Press, New Haven - London.
- DE PABLO, Santiago (2000), ed.: *La Historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro. El franquismo*, UPV-EHU, Bilbao.
- DE PABLO, Santiago (2001a): "Cine e historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma?", *Historia Contemporánea*, 22, pp. 9-28.
- DE PABLO, Santiago (2001b), ed.: *La Historia a través del cine: la Unión Soviética*, UPV-EHU, Bilbao.
- DE PABLO, Santiago (2007), ed.: *La Historia a través del cine: las dos guerras mundiales*, UPV-EHU, Bilbao.
- DE POURCQ, Maarten (2012): "Classical Reception Studies: reconceptualizing the study of the Classical Tradition", *The International Journal of the Humanities*, 9, 4, pp. 219-225.
- DE VINCENTI, Giorgio (1988): "Il Kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento", *Bianco e Nero*, 49, 1, pp. 7-26.
- DEL RÍO, Verónica, FERNÁNDEZ, Begoña y GONZALBES, Helena (2016): "La Pompeya cinematográfica: ¿Una aproximación real al yacimiento?", en M. Calderón *et al.* (eds.), *Estudios arqueológicos del área vesubiana II*, British Archaeological Reports, Oxford, pp. 241-254.
- DELBRÜCK, Hans (1990): *Warfare in Antiquity: History of the Art of War, Volume I*, University of Nebraska Press, Lincoln - London [ed. orig. *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte*, 1920 (1900), Berlin].
- DEVIJNER, Hubert (1989): *The Equestrian Officers of the Roman Imperial Army, vol. 1* (Mavors VI), J. C. Gieben, Amsterdam.
- DEVIJNER, Hubert (1992): *The Equestrian Officers of the Roman Imperial Army, vol. 2* (Mavors IX), Franz Steiner, Stuttgart.
- DIAK, Nicholas (2018), ed.: *The New Peplum: Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs Since the 1990s*, McFarland, Jefferson.
- DÍAZ BENÍTEZ, Juan José (2009): "La evolución de la Historia militar: de género literario a disciplina científica", *Revista de Historia Militar*, 105, pp. 77-125.
- DÍAZ, Guillermo (2013): *Las mentiras del cine bélico: de Troya a Gladiator*, Sepha, Málaga.
- DOBSON, Brian (1985): "Reseña de J. C. Mann, *Legionary Recruitment and Veteran Settlement during the Principate*, 1983", *The Antiquaries Journal*, 65, 2, pp. 505-506.
- DOBSON, Brian (1998): "Eric Barff Birley 1906-1995", *Proceedings of the British Academy*, 97, pp. 214-232.
- DOLAN, Edward F. (1985): *Hollywood Goes to War*, Bison Books, London.
- DOMÍNGUEZ, Pedro P. (2016): "La didáctica del Péplum: la legión romana en el cine", *Historia Digital*, XVI, 27, pp. 23-74.
- DOUGHERTY, Martin J. (2010): *The Ancient Warrior 3000 BC-AD 500*, Amber Books New York.
- DOUGLAS, Kirk (2012): *I'm Spartacus: Making a film, Breaking the Blacklist*, Open Road, New York.
- DU MESNIL, Robert (1944): "Les ouvrages du siège à Doura-Europos", *Memoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 9, 1, pp. 5-60.

- DUBOIS, Page (2016): "I am Spartacus. Ancient Wars and Slavery in Movies" en V. Caston y S. Wineck: *Our Ancient Wars: Rethinking Ancient Wars through Classics*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 259-274.
- DUCE, Elena (2016): "Ágora de Alejandro Amenábar nuevo uso cinematográfico del fin de la Antigüedad", *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, 16, pp. 29-45.
- DUCE, Elena (2017): "La desnudez del vestido, proyección de canon de belleza masculino y femenino en los medios audiovisuales", en T. Aguilera *et al.* (eds.), *Discursos alternativos en la recepción de la Antigüedad*, UAM Ediciones, Madrid, pp. 255-273.
- DUMONT, Hervé (2009): *L'antiquité au cinéma: vérités, légendes et manipulations*, Nouveau Monde, Paris.
- DUPLÁ, Antonio (2011a), ed.: *El cine 'de romanos' en el siglo XXI*, UPV-EHU, Vitoria-Gasteiz.
- DUPLÁ, Antonio (1996): "La sociedad romana en el cine", *SCOPE*, 1, pp. 77-97.
- DUPLÁ, Antonio (2011b): "Nota sobre el cine 'de romanos' en el siglo XXI", en A. Duplá (ed.), *El cine 'de romanos' en el siglo XXI*, UPV-EHU, Vitoria-Gasteiz, pp. 91-109.
- DUPLÁ, Antonio (2011c): "Materiales para una bibliografía sobre el cine 'de romanos' en el siglo XXI", en A. Duplá (ed.), *El cine 'de romanos' en el siglo XXI*, UPV-EHU, Vitoria-Gasteiz, pp. 111-121.
- DUPLÁ, Antonio (2011d): "Algunas consideraciones sobre el asesinato de Julio César en la tradición occidental", en E. Redondo (ed.), *Cursos sobre cultura clásica 2009*, UPV-EHU, Bilbao, pp. 21-32.
- DUPLÁ, Antonio (2015): "A César lo que es de César y al cine lo que es del cine", en O. Lapeña y M. D. Pérez (eds.), *El poder a través de la representación fílmica*, Université Paris-Sud, París, pp. 81-102.
- DUPLÁ, Antonio (2017a): "La barbarie de lo útil o historia antigua para qué", en T. Aguilera *et al.* (eds.), *Discursos alternativos en la recepción de la Antigüedad*, UAM Ediciones, Madrid, pp. 15-33.
- DUPLÁ, Antonio (2017b): "Donald Trump, la República romana y el cesarismo", *Galde*, 29 de marzo: <https://www.galde.eu/eu/donald-trump-la-republica-romana-y-el-cesarismo/> [18/10/2019].
- DUPLÁ, Antonio (2019): "Marco Antonio, un *imperator* venido a menos en pantalla" en B. Antela-Bernárdez y J. Vidal (eds.), *La guerra de la Antigüedad en el cine*, Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 129-148.
- DUPLÁ, Antonio (en prensa): "Entre el anonimato y la identidad: líderes serviles de la Antigüedad en la pintura y la escultura modernas", en F. Reduzzi (ed.), *Le realtà della schiavitù: identità e biografie da Eumeo a Frederick Douglass. XL Convegno Internazionale del G.I.R.E.A.*, Napoli, pp. -
- DUPLÁ, Antonio y IRIARTE, Ana (eds.) (1990): *El cine y el mundo antiguo*, UPV-EHU, Leioa.
- DURRY, Marcel (1938): *Les cohorts prétoriennes*, Boccard, Paris.
- EASTON, Seán (2009): "Reseña de G. Nisbet, *Ancient Greece in Film and Popular Culture: Greece and Rome live, 2008*", *BMCR*: <http://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009-08-43.html> [consultado el 01/03/18].
- EBERWEIM, Robert (2004) ed.: *The War Film*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- EBERWEIM, Robert (2010): *The Hollywood War Film*, Wiley-Blackwell, Malden.

- EHRlich, David (2016): “*Ben-Hur* review: Jesus dies for our cinema sins in this redeemably garish Biblical epic”, *IndieWire*, 17 de agosto: <https://www.indiewire.com/2016/08/ben-hur-review-bekmambetov-morgan-freeman-1201717615/> [consultado 27/09/19].
- EIGLER, Ulrich (2002), ed.: *Bewegte Antike: Antike themen im modernen film*, J.B. Metzler, Stuttgart.
- ELIA, John (2011): “Reverent and Irreverent Violence: In Defense of Spartacus, Conan and Leonidas”, en M. G. Cornelius (ed.), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*, McFarland, Jefferson, pp. 75-86.
- ELLEY, Derek (1984): *The Epic Film: Myth and History*, Routledge & Kegan Paul, London - Boston - Melbourne - Henley.
- ELLIOTT, Andrew (2013a): “Rewriting European History: National and Transnational Identities in Rome”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 33, 4, pp. 576-593.
- ELLIOTT, Andrew (2014), ed.: *The Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and History in the Twenty-first Century*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- ELLIOTT, Andrew (2015b): “Special Effects, reality and the New Epic Film”, en A. Elliott (ed.), *The Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and History in the Twenty-first Century*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 129-143.
- ELLWOOD, David W. (2000): *The Movies as History: Visions of the Twentieth Century*, Sutton, Stroud.
- ENGELEN, Leen (2007): “Back to the Future, Ahead to the Past. Film and History: A Status Quaestionis”, *Rethinking History*, 11, 4, pp. 555-563.
- ENGEN, Robert (2011): “S.L.A. Marshall and the Ratio of Fire History, Interpretation, and the Canadian Experience”, *Canadian Military History* 20, 4, 39-48.
- ERDKAMP, Paul (1998): *Hunger and the sword: Warfare and food supply in Roman republican wars, 264-30 B.C.*, G. C. Gieben, Amsterdam.
- ERDKAMP, Paul (2006a): “Late-Annalistic Battle Scenes in Livy (Books 21-44)”, *Mnemosyne*, 59, 4, pp. 525-563.
- ERDKAMP, Paul (2006b): “Prologue”, en T. Nāco y I. Arrayás (eds.), *War and Territory in the Roman World / Guerra y territorio en el mundo romano*, BAR International Series, Oxford, pp. 9-10.
- ERDKAMP, Paul (2007): ed.: *A Companion to the Roman Army*, Blackwell, Malden-Oxford - Carlton.
- ESPINO, Antonio (1993): “La Historia Militar. Entre la renovación y la tradición”, *Manuscripts*, 11, pp. 215-242.
- ESPINO, Antonio (2000): “El aprendizaje de la guerra a través de las obras de los historiadores de la Antigüedad”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 9, 189-210, pp. 189-210.
- ESPINO, Antonio (2001): “La renovación de la Historia de las Batallas”, *Revista de Historia Militar*, 91, pp. 159-174.
- ETXEBERRIA, Ekaitz y AGUADO, Oskar (2016): “*Veni, Lusi, Vici*: el ‘el rostro de la batalla’ en Roma y la Edad Media a través de los videojuegos”, en J. F. Jiménez et al. (coords.), *Historia y videojuegos: el impacto de los nuevos medios de ocio sobre el conocimiento histórico*, Compobell, pp. 105-122.
- EVANS, John K. (1991): *War, Women and Children in Ancient Rome*, Routledge, London - New York.
- FABRICIUS, Ernst (1926): “Limes”, A. Pauly y G. Wissowa (eds.), *RE*, XIII, 1, Stuttgart, pp. 572-573.

- FAMERIE, Étienne (2015): “Bibliographie sur l’*Epitoma rei militaris* de Végèce (1981–2015)”, *RIDA*, 62, pp. 207-221.
- FARACI, Devin (2011): “The badass interview: Kevin Macdonald, director of *The Eagle*, talks Rome, Vietnam and Afghanistan”, *Birth.Movies.Death.*, 9 de febrero: <https://birthmoviesdeath.com/2011/02/09/the-badass-interview-kevin-macdonald-director-of-the-eagle-talks-rome-vietn> [consultado el 20/05/19].
- Faszczka, Michał N. (2018): “The social perception of the Spartacus Revolt and the decimation of Crassus’ soldiers in 71 BC”, en D. Słapek (ed.), *Spartacus: History and Tradition*, Archeobooks, Lublin, pp. 85-98.
- FATÁS, Guillermo (1999): “*Espartaco*, de S. Kubrick”, en J. Uróz (ed.), *Historia y cine*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, pp. 127-162.
- FATÁS, Guillermo (1999): “Una visión de la crisis de la República romana a través del cine”, en A. Duplá y A. Iriarte, *El cine y el mundo antiguo*, UPV-EHU, Leioa, pp. 15-37.
- FERGUSON, Niall (2004): *Colossus: The Rise and Fall of the American Empire*, Penguin Books, New York.
- FERNÁNDEZ ROJO, Begoña (2019): *Breve historia de los ejércitos: la legión romana*, Nowtilus, Madrid.
- FERRER, Juan J. (2004): “El triunfo, la *ovatio* y el botín. Esceno+grafía romana del uso aprovechable de la guerra”, H. D. Heimann et al (eds.), *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Universitat Jaume I, Valencia, pp. 17-39.
- FERRO, Marc (1991): “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”, *Film-Historia online*, I, 1, sp: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12148/14901> [consultado el 01/03/18].
- FERRO, Marc (1995): *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona [ed. orig. *Cinéma et histoire*, Éditions Denoël, 1977].
- FERRO, Marc (2008): *El cine: una visión de la historia*, Akal, Madrid [ed. orig. *Cinéma, une vision de l’Histoire*, Éditions du Chêne, 2003].
- FERRO, Marc, KRIEDEL, Annie y BESANÇON, Alain (1965): “Histoire et Cinéma: l’expérience de la Grande Guerre”, *Annales. ESC*, 20, pp. 327-333.
- FEUGÈRE, Michel (1993): *Les armes des Romains*, Errance, Paris.
- FIJO, Alberto y GIL-DELGADO, Fernando (2001): “Conversación con Pierre Sorlin”, *Film-Historia Online*, XI, 1-2.
- FINK, Robert O. (1971): *Roman Military Records on Papyrus*, Case Western Reserve University, Cleveland.
- FISCHER, Thomas (2012): “Archaeological evidence of the Marcomannic Wars of Marcus Aurelius (AD 166-80)”, en M. van Ackeren (ed.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Blackwell, Malden - Oxford - Chichester, pp. 29-44.
- FITZGERALD, William (2001): “Oppositions, Anxieties and Ambiguities in the Toga Movie” en Joshel et al. (eds.), *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 24-49.
- FLEMING, Mike (2018): “Ridley Scott moving forward with ‘Gladiator 2’; Peter Craig to write script for paramount”, *Deadline*, November 1: <https://deadline.com/2018/11/gladiator-sequel-ridley-scott-maximus-peter-craig-writing-paramount-universal-1202494152/> [consultado el 23/05/19].
- FLORIT, José (1997): “Prologo” en J. M. Caparrós, *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza, Madrid, pp. 7-10.
- FLORY, Marleen B. (1998): “The Integration of Women into the Roman Triumph”, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 47, 4, pp. 489-494.

- FORESTIER, Amédée (1928): *The Roman Soldier: Some Illustrations Representative of Roman Military Life with Special Reference to Britain*, A. & C. Black, London.
- FORNELL, Alejandro (2013): “La muerte en la Antigüedad romana a través del cine”, en G. Bravo y R. González (eds.), *Formas de morir y formas de matar en la Antigüedad romana*, Signifer Libros, Madrid, pp. 55-76.
- FORNI, Giovanni (1953): *Il reclutamento delle legioni da Augusto a Diocleziano*, Bocca, Roma - Milano.
- FORNI, Giovanni (1992): *Esercito e marina di Roma antica: Raccolta di contributi (Mavors V)*, Franz Steiner, Stuttgart.
- FOUCAULT, Michel (1977): *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, Vintage Books, New York [ed. orig. *Surveiller et punir: naissance de la prison*, 1975 Gallimard].
- FRAILE, Juan Francisco, y PUYADAS, Vanessa (2012): “Bajo el casco de un legionario: recursos expositivos y didácticos en museos de Gran Bretaña”, *Revista de Museología*, 55, pp. 33-40.
- FRANCAVIGLIA, Richard y RODNITZKY, Jerry (2007), eds.: *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*, Texas A&M University Press, Arlington.
- FRANCESC, Marí *et al.* (2011): *20 Películas históricas nos contemplan*, F. M. C. Cine e-Books, Barcelona: <https://issuu.com/fmccine/docs/20-peliculas-historicas-nos-contemplan> [consultado el 01/03/18].
- FRASCHETTI, Augusto (1999): *Augusto*, Alianza Editorial, Madrid.
- FULLER, John F. C. (2005): *Batallas decisivas I*, RBA Coleccionables, Barcelona [ed. orig. *The Decisive Battles of the Western World*, 1954 (1940)].
- FUSILLO, Massimo (2007): *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Cacarozi, Roma [1ª ed. 1996].
- FUTRELL, Alison (2001): “Seeing Red: Spartacus ad Domestic Economist”, en Joshel *et al.* (eds.), *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 77-118.
- GABBA, Emilio (1973): *Esercito e società nella tarda repubblica romana*, La Nuova Italia, Firenze.
- GABRIEL, Richard A. y BOOSE, Donald W. (1994): *The Great Battles of Antiquity: a Strategic and Tactical Guide to Great Battles that Shaped the Development of War*, Greenwood Press, Westport.
- GABRIEL, Richard A. y METZ, Karen S. (1991): *From Sumer to Rome: the Military Capabilities of Ancient Armies*, Greenwood Press, Westport.
- GALINSKY, Karl (2007): “Film”, en C.E. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Blackwell, Oxford, pp. 393-407.
- GALLEGO, Elena (2015): “La religión romana en el cine y la televisión”, *Film-Historia Online*, 25, 1, 63-78.
- GANN, Ernest K. (1972): *Antagonistas*, Editorial Brujera, Barcelona [ed. orig. *The Antagonists*, 1970].
- GARCÍA CARRIÓN, Marta (2015): “De espectador a historiador: cine e investigación histórica”, en Bolufer *et al.* (eds.) (2015): *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 99-116.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1991): “Romanticismo e ideología en las adaptaciones cinematográficas de la novela histórica”, en A. Duplá y A. Iriarte, *El cine y el mundo antiguo*, UPV-EHU, Leioa, pp. 67-88.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1996): “Novelas históricas y películas de romanos”, *SCOPE*, 1, pp. 123-137.

- GARCÍA GUAL, Carlos (2013): *La antigüedad novelada y la ficción histórica: las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2015a): “Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a estética, autor frente a lector”, *Nova Tellus*, 31, 1, pp. 9-37.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2015b): “La metamorfosis de la Tradición Clásica, ayer y hoy”, *Monografías de Filología Griega*, 25, pp. 69-109.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2016): *Teoría de la Tradición Clásica: conceptos, historia y métodos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- GARCÍA MORENO, Luis A. (1999): “Cleopatra: el film de Joseph L. Mankiewicz”, en J. Uróz (ed.), *Historia y cine*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, pp. 163-182.
- GARCÍA VARAS, Ana (2013): “Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen”, *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, 50, pp. 11-29.
- GARCÍA, David y CATALÁ, Ignacio (2012): *Historia de la Guerra*, Síntesis, Madrid.
- GARCÍA-MORCILLO, Marta (2008): “*Graeca capta?* Depictions of Greeks and Hellas in Roman Films”, in I. Berti and M. García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, pp. 219–235.
- GARCÍA-MORCILLO, Marta (2013): “Seduced, defeated and forever dammed: Mark Antony in post-classical imagination”, en S. Knippschild y M. García-Morcillo (eds.), *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*, Bloomsbury, London - New York, pp. 197-210.
- GARCÍA-MORCILLO, Marta (2015): “The East in the West: the rise and fall of ancient Carthage in modern imagery and in film”, en M. García Morcillo *et al.* (ed.) *Imagining Ancient Cities in Film: from Babylon to Cinecittà*, Routledge, New York - London, pp. 135-162.
- GARCÍA-MORCILLO, Marta *et al.* (2015), eds.: *Imagining Ancient Cities in Film: from Babylon to Cinecittà*, Routledge, New York - London.
- GARDNER, Hunter H. (2018): “Divergent Heroism in *Centurion* (2010)”, en A. Augustakis y S. Raucci, eds.: *Epic Heroes on Screen*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 156-170
- GARLAN, Yvon (2003): *La guerra en la Antigüedad*, Alderabán, Madrid [ed. orig. *La guerre dans l'Antiquité*, Fernand Nathan, 1972].
- GARRIDO, Elisa (2011): “Una película de romanos: Ágora de Alejandro Amenábar. Asesoría y licencia histórica”, en A. Duplá (ed.), *El cine “de romanos” en el siglo XXI*, UPV-EHU, Vitoria-Gasteiz, pp. 79-90.
- GARRITY, Patrick (2012): “The Prolific John Keegan”, *CRB*, 19 de noviembre: <https://www.claremont.org/crb/basicpage/the-prolific-john-keegan/> [consultado el 06/06/2019].
- GILABERT, Pau (2003): “Cinema Roads to the Platonic Image of the Cave”, *Itaca: quaderns catalans de cultura clàssica*, 19, pp. 189-216.
- GILABERT, Pau (2004a): “New York versus Tragedy and Oedipous: the Legacy of Sophocles and the Sophists in Woody Allen's *Crimes and Misdemeanors*”, *Anuari de filologia: secció D, Studia graeca et latina*, 12, pp. 179-193.
- GILABERT, Pau (2004b): “Rutas cinematográficas hacia la imagen platónica de la caverna”, *Estudios Clásicos*, 46, 126, pp. 59-95.

- GILABERT, Pau (2009): “*Cassandra’s Dream*, de Woody Allen: la contemporaneïtat de la tragedia grega”, *Faventia*, 31, 1-2, pp. 279-293.
- GILABERT, Pau (2018): *El vessant seriós i tràgic de Woody Allen: ètica i vitalisme d’inspiració grega*, Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona.
- GILLIAM J. Frank (1986): *Roman Army Papers* (Mavors II), J. C. Gieben, Amsterdam.
- GILLIVER, Kate (1996): “The Roman Army and Morality in War”, in A. Lloyd (ed.), *Battle in Antiquity*, Classical Press of Wales, London, pp. 219-238.
- GILLIVER, Kate (2007): “Display in Roman Warfare: The Appearance of Armies and Individuals on the Battlefield”, *War in History*, 14, 1, pp. 1-21.
- GIUMAN, Marco y PARADO, Ciro (2011): *L’altro Scipione. Scipione l’Africano e il suo tempo: iconologia dell’antico nel film di Caemine Gallone*, Edizioni AV, Cagliari.
- GOETSCH, Sallie (1994): “Review: J. Shay, *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing Character*”, *BMCR*: <http://bmc.brynmawr.edu/1994/94.03.21.html> [consultado el 27/09/19].
- GOLDHILL, Simon (2007): “*Naked and O Brother, Where Art Thou?* The Politics and Poetics of Epic Cinema”, en B. Graziosi y E. Greenwood (ed.), *Homer in the Twentieth Century: between World Literature and the Western Canon*, Oxford University Press, Oxford, pp. 245-267.
- GOLDHILL, Simon (2009): “Reseña de R. Scodel y A. Bettenworth, *Whither Quo Vadis?: Sienkiewicz’s Novel in Film and Television*, 2008”, *BMCR*: <http://bmc.brynmawr.edu/2009/2009-03-60.html> [consultado el 01/03/18].
- GOLDHILL, Simon (2010): “Cultural History and Aesthetics: Why Kant Is No Place to Start Reception Studies”, en E. Hall y S. Harrop (eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Bloomsbury, London, pp. 56-70.
- GOLDSWORTHY, Adrian (1996): *The Roman Army at War, 100 BC - AD 200*, Oxford University Press, Oxford.
- GOLDSWORTHY, Adrian (2000): *Roman Warfare*, Cassell, London.
- GOLDSWORTHY, Adrian (2003): *The Complete Roman Army*, Thames & Hudson, London.
- GOLDSWORTHY, Adrian (2010a): *En el nombre de Roma: los hombres que forjaron el imperio*, Ariel, Barcelona [ed. orig. *In the Name of Rome: the Men who Won the Roman Empire*, 2003].
- GOLDSWORTHY, Adrian (2010b): “*Nostri – Caesar, the Commentaries and understanding the Roman Army*”, en A. Moreno (coord.), *Julio César: textos, contextos y recepción: de la Roma Clásica al mundo actual*, UNED, Madrid, pp. 45-59.
- GOLDSWORTHY, Adrian (2012): “Julio César y el general como estado”, en V. D. Hanson (ed.), *El arte de la guerra en el mundo antiguo: de las guerras persas a la caída de Roma*, Crítica, Barcelona, pp. 207-229.
- GOLDSWORTHY, Adrian (2014): “Desperta Ferro entrevista a Adrian Goldsworthy”, <https://www.despertaferro-ediciones.com/2014/entrevista-a-adrian-goldsworthy/> [consultado el 04/01/2019].
- GOLDSWORTHY, Adrian (2016a): *Pax Romana: War, Peace, and Conquest in the Roman World*, Yale University Press, New Haven – London.
- GOLDSWORTHY, Adrian (2016b): “Prologo”, en P. Connolly, *La guerra en Grecia y Roma*, Desperta Ferro, Madrid, pp. 10-11 [ed. orig. 2012 = Connolly (1981)].
- GOLDSWORTHY, Adrian (2016b): *César*, La esfera de los libros, Madrid [ed. orig. *Caesar: the Life of a Colossus*, 2006].

- GOLDSWORTHY, Adrian (2018): *Hadrian's Wall*, Head of Zeus, London.
- GOLDSWORTHY, Adrian, Gilliver, Kate & Whitby, Michael (2005): *Rome at War: Caesar and his Legacy*, Osprey, Oxford.
- GOLDSWORTHY, Adrian, y HAYNES Ian (1999), eds.: *The Roman Army as a Community*, Journal of Roman Archaeology Suppl. 34, Portsmouth RI.
- GÓMEZ SEGURA, Eugenio (2005): “*Quo Vadis?* Una pieza más en el puzle de la Guerra Fría”, *Revista Latente*, 2, pp. 91-100.
- GÓMEZ VALERO, Javier (2017): “Dunkirk. El rostro de la batalla de una batalla sin rostro”, *Desperta Ferro Ediciones*: <https://www.despertaferro-ediciones.com/2017/dunkirk-rostro-de-la-batalla/> [consultado el 06/06/2019].
- GONZÁLEZ ANDREU, Josep (2010): “(Des)encuentros. Historia (et) cine”, *L'Atalante*, 10, pp. 57-67.
- GONZÁLEZ, Francisco J. y LÓPEZ, Pedro (2013): “Neocon Greece: V. D. Hanson's War on History”, *International Journal of the Classical Tradition*, 19, 3, pp. 129-151.
- GORDON, Marsha (2017): *Film is Like a Battleground: Sam Fuller's War Movie*, Oxford University Press, New York.
- GORI, Gianfranco M. (1994), ed.: *La storia del cinema: ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Bulzoni Editore, Roma.
- GOROSTIDI, Juan (2010): “Sam Fuller: el cine es un campo de batalla”, en D. Narvéz y J. Martínez (eds.), *La derrota del III Reich a través del cine*, Editorial Club Universitario, San Vicente, pp. 239-256.
- GRACIA, Francisco (2011): “Arqueología e Historia Militar antigua en Europa y Estados Unidos”, en J. Vidal y B. Antela (eds.): *La guerra en la Antigüedad desde el presente*, Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 1-39.
- GRACIA, Francisco (2017): “Mejor César que Alejandro. La concepción del liderazgo militar en los textos clásicos de acuerdo con la interpretación de Napoleón Bonaparte”, en B. Antela et al. (eds.), *Memoria del conflicto en la Antigüedad*, Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 115-180.
- GRAHAM, Frank (1981): *Dictionary of Roman Military Terms*, Butler, Newcastle upon Tyne.
- GRAINGE, Paul (2003), ed.: *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester.
- GRINDON, Leger (1994): *Shadows of the Past: Studies in the Historical Fiction Film*, Temple University Press, Philadelphia.
- GUARINO, Antonio (1979): *Spartaco: analisi di un mito*, Liguori, Napoli.
- GUBERN, Roman (2016): *Historia del cine*, Anagrama, Barcelona [1ª ed. 1969].
- GUERRA, Amparo y TAJAHUERCE, Isabel (1995): “La I Guerra Mundial: Belicismo, pacifismo y antimilitarismo en el cine norteamericano”, en Paz y Montero (coords.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Complutense, Madrid, pp. 47-67.
- GUNN, Elston (2010): “Elston Gunn interviews Neil Marshall about *Centurion*”: <https://www.michaelfassbender.org/elstongunn.html> [consultado el 04/09/19].
- GUYNN, William (2006): *Writing History in Film*, Routledge, New York.
- GUYNN, William (2011), ed.: *The Routledge Companion to Film History*, Routledge, Abingdon - New York.
- HAENSCH, Rudolf (2012): “The Roman Army in Egypt” en C. Riggs (ed.), *The Oxford Handbook of Roman Egypt*, Oxford University Press, Oxford, pp. 68-82.
- HALL, Edith (2004): “Reseña, M. Wyke *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, 1997”, *The Journal of Roman Studies*, 94, pp. 221-222.
- HALL, Edith (2004): “Towards the Theory of Performance Reception”, *Arion*, 12, 1, pp.

51-89.

- HAMBLIN, William J. (1997): "The Roman army in the first century", *Brigham Young University Studies*, 36.3, pp. 337-349
- HANSON, Victor D. (1999): "The Status of Ancient Military History: Traditional Work, Recent Research, and On-going Controversies", *The Journal of Military History*, 63, 2, pp. 379-413.
- HANSON, Victor D. (1999): *The Soul of Battle: from Ancient Times to Present Day. How Three Great Liberator Vanquished Tyranny*, Anchor, New York.
- HANSON, Victor D. (2000): *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London [1st edition 1989].
- HANSON, Victor D. (2001): *Carnage and Culture: Landmark Battles in the Rise of Western Power*, Anchor, New York.
- HANSON, Victor D. (2003): *Ripples of Battle: How Wars of the Past Still Determine How We Fight, How We Live, and How We Think*, Anchor, New York.
- HANSON, Victor D. (2007): "The Modern Historiography of Ancient Warfare", en P. Sabin et al. (eds.), *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare, Volume I: Greece, the Hellenistic World and the Rise of Rome*, Cambridge University Press, Cambridge - New York, pp. 3-21.
- HANSON, Victor D. (2010): *The Father of Us All: War and History, Ancient and Modern*, Bloomsbury Press, New York.
- HANSON, Victor D. (2012), ed.: *El arte de la guerra en el mundo antiguo: de las guerras persas a la caída de Roma*, Crítica, Barcelona [ed. orig. *Makers of Ancient Strategy*, Princeton University Press, 2010].
- HARDWICK, Lorna (2003): *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- HARDWICK, Lorna (2009): "Editorial", *Classical Receptions Journal*, 1, 1, pp. 1-3.
- HARDWICK, Lorna y HARRISON, Stephen (2013), eds.: *Classics in the Modern World: a 'Democratic Turn'?*, Oxford University Press, Oxford.
- HARDWICK, Lorna y STRAY, Christopher (2008), eds.: *A Companion to Classical Receptions*. Wiley-Blackwell, Malden - Oxford - Chichester.
- HARMAND, Jacques (1985): *La Guerra Antigua: de Sumer a Roma*, Sarpe, Madrid [ed. orig. *La guerre antique: de Sumer à Rome*, Presses Universitaires, 1973].
- HARMAND, Jaques (1967): *L'armée et le soldat a Rome (107-50 avant J.C.)*, Picard, Paris.
- HARRIS, William V. (1979): *War and Imperialism in Republican Rome 327-70 BC*, Oxford University Press, Oxford.
- HARTY, Kevin J. (2014): "The decline and fall of the Roman Empire and America since the Second World War: some cinematic parallels", en A. Elliott (ed.), *The Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and Eistory in the 21st Century*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 36-56.
- HAYNES, Holly (2008): "Rome's Opening Titles: Triumph, Spectacle, and Desire", en M. Cyrino (ed.): *Rome Season One: History Makes Television*, Blackwell, Malden-Oxford, pp. 49-60.
- HAYNES, Ian (2013): *Blood of the Provinces: the Roman Auxilia and the Makings of Provincial Society from Augustus to the Severus*, Oxford University Press, Oxford.
- HELLENBROICH, Elisabeth (2000): "Hollywood's new cult offensive: the *Gladiator* to revive pagan Rome", *EIR*, 27, 33, pp. 68-69.

- HEMINGWAY, E. (ed.) (1969): *Men at War*, Fontana Books, London-Glasgow [1st edition 1942].
- HENNEY, Eric (2010): “City Paper’s Arts and Entertainment”: <http://www.michaelfassbender.org/citypaper.html> [consultado el 04/09/19].
- HERNÁNDEZ DESCALZO, Pedro J. (1997): “Luces, cámara, ¡acción! Arqueología, toma 1”, *Complutum*, 8, pp. 311-334.
- HICKMAN, Roger (2011): *Miklós Rózsa’s Ben-Hur: a Film Score Guide*, The Scarecrow Press, Lanham - Toronyo - Plymouth.
- HICKSON, Frances V. (1991): “Augustus ‘Triumphator’: manipulation of the triumphal theme in the political program of Augustus”, *Latomus*, 50, 1, pp. 124-138.
- HIGGINS, Charlotte (2008): “Barack Obama: the new Cicero”, *The Guardian*, 26 de noviembre: <https://www.theguardian.com/culture/charlottehigginsblog/2008/nov/26/classics-barackobama> [18/10/2019].
- HIGHET, Gilbert (1949): *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press, London - New York.
- HINGLEY, Richard (2018): “Frontiers and Mobilities: The Frontiers of the Roman Empire and Europe”, *European Journal of Archaeology*, 21, 1, pp. 78-95.
- HOBBS, Richard (2001-2016): “Bibliography of the Roman Army as an Institution”, <http://jubal9.tripod.com/RomArmyBibliog.html> [consultado el 07/08/2018].
- HOBDEN, Fiona y WRIGLEY, Amanda (2018), eds.: *Ancient Greece on British Television*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- HOBBSAWM, Eric y RANGER, Terence (1983) eds.: *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HODGE, Mark (2017): “Vladimir Putin warns sci-fi super-human soldiers more ‘destructive than nuclear bombs’ who feel no fear or pain”, *The Sun*, 23 de octubre: <https://www.thesun.co.uk/news/4746212/vladimir-putin-russia-super-humansoldiers-nuclear-bomb/> [consultado el 20/05/19].
- HOFFMAN, Jordan (2016a): “Risen review – biblical CSI: Jerusalem loses faith in its premise”, *The Guardian*, 19 de febrero: <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/19/risen-review-joseph-fiennes-jesus-crucifixion> [consultado 27/09/19].
- HOFFMAN, Jordan (2016b): “Ben-Hur review – rowdy revamp takes a Roman holiday from reality”, *The Guardian*, 17 de agosto: <https://www.theguardian.com/film/2016/aug/17/ben-hur-review-rowdy-revamp> [consultado 27/09/19].
- HOLLEMAN, Emily (2017): “Is Hillary Clinton a modern-day Cleopatra? Or, how we systematically tear down our female leaders”, *Literary Hub*, 6 de abril: <https://lithub.com/is-hillary-clinton-a-modern-day-cleopatra/> [18/10/2019].
- HOPKINS, M. Keith (1978): *Conquerors and Slaves*, Cambridge University Press, London - New York - Melbourne.
- HORSLEY, Richard A. (1986): “The Zealots: their origins, relationships and importance in the Jewish Revolt”, *Novum Testamentum*, 28, 2, pp. 159-192.
- HOWARTH, Randall S. (2013): “War and warfare in ancient Rome”, en B. Campbell y L. Tritle (eds.), *The Oxford Handbook of Warfare in the Classical World*, Oxford University Press, Oxford - New York, pp. 29-45.
- HOYOS, Dexter (2013): *A Roman army reader: Twenty-one selections from literary, epigraphic and other documents*, Bolchazy-Carducci Publishers, Mundelein.
- HUESO, Ángel Luis (1983): *Los géneros cinematográficos: materiales bibliográficos y filmográficos*, Mensajero, Burgos.

- HUESO, Ángel Luis (1988): “El mundo clásico en el cine histórico (Aproximación historiográfica al ‘peplum’)”, *Cuadernos Cinematográficos*, 6, pp. 75-85.
- HUESO, Ángel Luis (1999): “La historia en el cine: cuestiones de método”, *Cuadernos de la Academia*, 6, pp. 23-32.
- HUESO, Ángel Luis y CAMARERO, Gloria (2014), coords.: *Hacer historia con imágenes*, Síntesis, Madrid.
- HUGHES, Sarah (2017): “How *Game of Thrones* put TV drama to the sword”, *The Guardian*, 15 de julio: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jul/15/how-game-of-thrones-put-tv-drama-to-the-sword> [consultado el 01/03/18].
- HUGHES-WARRINGTON, Marnie (2007): *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Routledge, Abingdon - New York.
- HUGHES-WARRINGTON, Marnie (2009), ed.: *The History on Film Reader*, Routledge, Abingdon - New York.
- HUGUET, Montserrat y CAMARERO, Gloria (2000): “Reconstrucción histórica de una sociedad perdida: *La edad de la inocencia*”, *Film-Historia Online*, 10, 3: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12389/15172> [consultado el 01/03/18].
- HUMBLE, Richard (1980): *Warfare in the Ancient World*, Cassell, London.
- IACCIO, Pasquale y MENICETTI, Mauro (2009), eds.: *L'Antico al Cinema*, Liguri Editori, Napoli.
- ISAAC, Benjamin H. (1990): *The Limits of Empire: the Roman Army in the East*, Oxford University Press, Oxford.
- JAMES, Paula (2006): “Reseña de M. S. Cyrino, *Big Screen Rome*, 2005”, *BMCR*: <http://bmc.brynmawr.edu/2006/2006-06-12.html> [consultado el 01/03/18].
- JAMES, Simon (1999): “The Community of the Soldiers: A Major Identity and Centre of Power in the Roman Empire”, en P. Baker et al. (eds.), *TRAC 98: Proceedings of the Eighth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference, Leicester 1998*, Oxbow Books, Oxford, pp. 14-25.
- JAMES, Simon (2001): “The Roman galley slave: *Ben-Hur* and the birth of a factoid”, *Public Archaeology*, 2, 1, pp. 35-49.
- JAMES, Simon (2002): “Writing the Legions: the Development and Future of Roman Military Studies in Britain”, *Archaeological Journal*, 159, pp. 1-58.
- JAMES, Simon (2013): “The Archaeology of War”, en B. Campbell, Brian y L. Tritle, Lawrence A. (2013), eds.: *The Oxford Handbook of Warfare in Classical World*, Oxford University Press, Oxford - New York, pp. 91-127.
- JARRETT, Michael G. (1976): *Maryport, Cumbria: a Roman fort and its garrison*, Titus Wilson and Son, Kendal.
- JIMÉNEZ, Antonio M. (2016): “Nota sobre *La Guerra en Grecia y Roma*, de Peter Connolly”, *Auctoritas*, 1, pp. 83-90.
- JOHNSON, Anne (1983): *Roman Forts of the 1st and 2nd centuries AD in Britain and the German Provinces*, Adam & Charles Black, London.
- JOSHEL, Sandra R. (2001): “I, Claudius: Projection and Imperial Sopa Opera”, en Joshel et al. (eds.), *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 119-161.
- JOSHEL, Sandra, et al (eds). (2001): *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- JUE, Teresa (2010): “Sparring with history. Starz series calls upon the expertise of two Bruins to keep the show accurate”, *Daily Bruin*, Jan. 20:

- https://dailybruin.com/2011/01/20/sparring_with_history/ [consultado: 25/07/19].
- JUNKELMANN, Marcus (1986): *Die Legionen des Augustus: Der römische Soldat im archäologischen Experiment*, Phillip von Zabern, Mainz.
- JUNKELMANN, Marcus (1997): *Panis Militaris: Die Ernährung des römischen Soldaten oder der Grundstoff der Macht*, Phillip von Zabern, Mainz.
- JUNKELMANN, Marcus (2004): *Hollywoods Traum von Rom: Gladiator und die Tradition des Monumentalfilms*, Philipp von Zabern, Mainz - Rhei.
- JURASKE, Alexander (2006): “Bibliographie Antike und Film”, *AAHG*, 59, pp.129-178.
- KAES, Anton (1989): *From Hitler to Heimat: the Return of History as Film*, Harvard University Press, Cambridge - London.
- KAGAN, Kimberly (2006): *The Eye of Command*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- KAGAN, Kimberly (2006): *The Eye of Command*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- KALLENDFORF, Craig W. (2007), ed.: *A Companion to the Classical Tradition*. Blackwell, Malden - Oxford - Carlton.
- KANG, Inkoo (2016): “*Risen* review: Christian epic nearly resurrects faith-based cinema”, 18 de febrero: <https://www.thewrap.com/risen-review-joseph-fiennes-tom-felton-peter-firth/> [consultado 27/09/19].
- KAVANAGH, Eduardo (2015): *Estandartes militares en la Roma Antigua: tipos, simbología y función*, Ediciones Polifemo, Madrid.
- KAVANAGH, Eduardo (2017): “Ejército romano y romanitas”, *Desperta Ferro*: <https://www.despertaferro-ediciones.com/2017/09/13/ejercito-romano-y-romanitas/> [consultado el 14/02/2018].
- KEAVENEY, Arthur (2007): *The Army in the Roman Revolution*, Routledge, London – New York.
- KEEGAN, J. & HOLMES, R. (1987), *Soldiers: a History of Men in Battle*, Sphere Books Limited, London [1st ed. 1985].
- KEEGAN, John (1976): *The Face of Battle: a Study of Agincourt, Waterloo, and the Somme*, Jonathan Cape, London.
- KEEGAN, John (1979): “The historian and battle”, *International Security*, 3, 3, pp. 138-149.
- KEEGAN, John (1993): *A History of Warfare*, Vintage Books, New York.
- KEEGAN, John (2013): *El rostro de la batalla*, Turner, Madrid [= Keegan, 1976].
- KENNEDY, David (2004): *The Roman Army in Jordan*, Council for British Research in the Levant, London.
- KEPPIE, Lawrence (1984): *The Making of the Roman Army: From Republic to Empire*, B. T. Batsford Ltd, London.
- KEPPIE, Lawrence (2000a): *Legions and Veterans. Roman Army Papers 1971-2000* (Mavors XII), Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- KNIPPSCHILD, Silke y GARCÍA MORCILLO, Marta (eds.) (2013): *Seduction and Power: Antiquity in the Visual and Performing Arts*, Bloomsbury, London - New York.
- KOON, Sam (2010): *Infantry Combat in Livy's Battle Narratives*, BAR International Series, Oxford.
- KOON, Sam (2011): “Phalanx and Legion: the “Face” of Punic War Battle”, in D. Hoyos (ed.), *A Companion to the Punic Wars*, Wiley, Malden-Oxford, pp. 77-94.
- KRACAUER, Sigmund (1985): *De Caligari a Hitler: un historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona [ed. orig. *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 1947].

- KREITZER, Larry J. (2018): “*Ben-Hur* (2016): Jesus Finds a Voice”, en R. Walsh (ed.), *T&T Clark Companion to the Bible and Film*, T&T Clark, London, pp. 381-392.
- KRIER, Leon (1985), ed.: *Albert Speer: Architecture 1932-1942*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles.
- KROMAYER, Johannes (1903-1931): *Antike Schlachtfelder: Bausteine zu einer antiken Kriegsgeschichte*, Weidmann, Berlin.
- KROMAYER, Johannes (1912): *Roms Kampf Um Die Weltherrschaft*, B. G. Teubner Leipzig.
- KROMAYER, Johannes y VEITH, Georg (1922): *Schlachten-Atlas zur antiken Kriegsgeschichte*, H. Wagner & E. Debes, Leipzig.
- KROMAYER, Johannes y VEITH, Georg (1928): *Heerwesen und Kriefführung der Griechen und Römer*, Handbuch der Altertumswissenschaft IV, 3, 2, München.
- KÜHNE, Thomas, ZIEMANN, Benjamin (2007): “La renovación de la Historia Militar: coyunturas, interpretaciones, conceptos”, *Semata, Ciencias Sociales e Humanidades*, 19, pp. 307-347.
- LACALLE, Charo (2003): “*Gladiator*: memoria del *peplum* y reescritura genérica”, *Razón y Palabra*, 31: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n31/clacalle.html> [consultado el 24/05/19].
- LAFONT-COUTURIER, Hélène (2012): *Peplum: L'Antiquité spectacle*, Fage éditions.
- LAGNY, Michele (1997): *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona [ed. orig. *De l'Histoire du Cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, 1992].
- LAMMERT, Fiedrich (1931): *Die römische Taktik zu Beginn der Kaiserzeit und die Geschichtschreibung*, Dieterich, Leipzig.
- LANDAU, Diana (2000), ed.: *Gladiator: the Making of the Ridley Scott Epic*, Newmarket Press, New York.
- LANDY, Marcia (2001), ed.: *The Historical Film: History and Memory in Media*, Rutgers University Press, New Brunswick - New Jersey.
- LANE, Anthony (2000): “The Empires Strikes Back”, *The New Yorker*, May 8, p. 125.
- LANE, Robin (2004): *The Making of Alexander*, R & L, Oxford - London.
- LANGE, Carsten H. (2011): “The Battle of Actium: a reconsideration”, *Classical Quarterly*, 61, 2, pp. 608-623.
- LANGE, Carsten H. & Vervaeet Frederik J. (2014), eds.: *The Roman Republican Triumph: Beyond the Spectacle*, Edizione Quasar, Rome.
- LANGE, Carsten H. (2015): “Augustus’ Triumphal and Triumph-like Returns”, en I. Östenberg et al. (eds.), *The Moving City: Processions, Passages and Promenades in Ancient Rome*, Bloomsbury, London - New York pp. 133-143.
- LANGE, Carsten H. (2016): *Triumphs in the Age of Civil War: the Late Republic and the Adaptability of Triumphal Tradition*, Bloomsbury, London - New York.
- LANZENBY, John F. (2004): *The Peloponnesian War: a military study*, Routledge, London - New York.
- LAPEÑA, Óscar (1999): “La historia de Roma a lo largo de un siglo de cine: apuntes a una filmografía”, *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 21, 1, pp. 35-56.
- LAPEÑA, Óscar (2001): “Aníbal y Cartago en el cine”, *FilmHistoria Online*, XI, 1-2, sp: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2001/oscarlapena1.htm> [consultado el 01/03/18].
- LAPEÑA, Óscar (2002): “Espartaco antes y después de Kubrick: las otras apariciones del gladiador tracio en el cine”, *Faventia*, 24, 1, pp. 55-68.

- LAPEÑA, Óscar (2004a): “La imagen del Mundo Antiguo en la ópera y el cine: continuidad y divergencia”, *Veleia*, 21, pp. 201-218.
- LAPEÑA, Óscar (2004b): “Visiones de Roma en la cultura popular: *Titus* (J.Taymor, USA/Italia), o un paseo por el horror del escenario a la pantalla”, *Iberia: Revista de Antigüedad*, 7, pp. 77-102.
- LAPEÑA, Óscar (2005a): “La mujer en el *péplum*: más allá del glamour y la virtud”, en I. M. Calero y V. Alfaro (coords.), *Las hijas de Pandora: historia, tradición y simbología*, Universidad de Málaga, pp. 419-432.
- LAPEÑA, Óscar (2005b): “La república romana en el cine”, A. Alvar (coord.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 3, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, pp. 707-714.
- LAPEÑA, Óscar (2005c): “Romanos con pistolas: algunas reflexiones sobre el *peplum* y la cultura popular”, en J. F. Martos y C. Macías (eds.), *Studia varia in memoriam Salvador Claros* (n. especial *Thamyris*, 7), pp. 219-224.
- LAPEÑA, Óscar (2006): “El ideal de la belleza y la nostalgia del pasado: Venus en el cine y la televisión”, *Iberia: Revista de la Antigüedad*, 9, pp. 167-190.
- LAPEÑA, Óscar (2007a): *El mito de Espartaco: de Capua a Hollywood*, Adolf M. Hakkert-Publisher, Amsterdam.
- LAPEÑA, Óscar (2007b): “Espartaco, el rebelde domesticado: recepción cinematográfica y televisiva del gladiador tracio en el siglo XXI”, *Iberia: Revista de la Antigüedad*, 10, pp. 153-180.
- LAPEÑA, Óscar (2007c): “La infancia en el *peplum*: primeros apuntes”, *Faventia*, 29, 2, pp. 173-187.
- LAPEÑA, Óscar (2008a): “Bollywood 1 - Hollywood 0: la huella de Alejandro III de Macedonia en el cine y la televisión”, *Revista Latente: revista de historia y estética del audiovisual*, 6, pp. 109-120.
- LAPEÑA, Óscar (2008b): “El *péplum* y la construcción de la memoria”, *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*, 3, pp. 105-112.
- LAPEÑA, Óscar (2008c): “La ciudad antigua en el cine: mucho más que un decorado” en M. J. Castillo *et al.* (eds.), *Imágenes. La antigüedad de las artes escénicas y visuales*, Universidad de la Rioja, Logroño, pp. 231-252.
- LAPEÑA, Óscar (2008d): “Iconografía de los carteles del *Peplum*”, *Metakinema*, 3, sp.: <http://www.metakinema.es/metakineman3s4a2.html> [consultado el 01/03/18].
- LAPEÑA, Óscar (2010a): “El fin de la utopía cosmopolita: el cine histórico sobre la Antigüedad realizado durante la Segunda Guerra Mundial”, en F. Salvador (ed.), *Cine y cosmopolitismo: aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*, Intramar, Santa Cruz de Tenerife, pp. 171-190.
- LAPEÑA, Óscar (2010b): “Nuevas perspectivas en la recepción cinematográfica de la historia antigua: el ejemplo de *Dacii/Les guerriers*, (Sergiu Nicolaescu, Rumania/Francia 1966)”, *Studia historica. Historia antigua*, 28, pp. 155-178.
- LAPEÑA, Óscar (2011a): “El Mundo Antiguo en el cine (y la televisión) en España”, en M. Marcos y M. E. Calandria (coords.), *I Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: Comunicaciones completas*, Centro de Estudios Brasileños, Salamanca, pp. 1768-1794.
- LAPEÑA, Óscar (2011b): “Algunas reflexiones acerca del tratamiento cinematográfico de las Guerras Médicas”, en J. M. Cortés *et al.* (coords.), *Grecia ante los Imperios: V Reunión de historiadores del mundo griego*, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 427-438.
- LAPEÑA, Óscar (2011c): “Hacia un pasado común: el cine y la uniformización de la antigüedad Clásica, apuntes para su estudio, *Methodos*, 0, pp. 1-15.

- LAPEÑA, Óscar (2012a): *Sword-and-sandal Movie Guide: Hercules, Ursus, Samson and Golith Conquer Atlantis*, Profondo Rosso, Roma. [ed. orig. *Guida al cinema peplum*, 2009].
- LAPEÑA, Óscar (2012b): “Pietro Francisci y el Péplum”, en F. Salvador (ed.), *Cine y autor: reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores fílmicos*, Intramar, Santa Cruz de Tenerife, pp. 59-78.
- LAPEÑA, Óscar (2013): “The Stolen Seduction: The Image of Spartacus in Riccardo Freda’s *Spartaco, gladiatore della Tracia*”, en S. Knippschild y M. García Morcillo (eds.), *Seduction and Power: Antiquity in the Visual and Performing Arts*, Bloomsbury, London - New York, pp. 171-182.
- LAPEÑA, Óscar (2014): “*Spartacus* (S. Kubrick, 1960). De la novela a la pantalla: génesis de *Spartacus*”, *Metakinema*, 14, sp.: http://www.metakinema.es/metakineman14s1a1_Oscar_Lapena_Marchena_Spartacus.html [consultado el 01/03/18].
- LAPEÑA, Óscar (2015a): “El discurso político del péplum”, en O. Lapeña y M. D. Pérez (eds.), *El poder a través de la representación fílmica*, Université Paris-Sud, París, pp. 174-196.
- LAPEÑA, Óscar (2015b): “Atlantis and Other Fictional Ancient Cities”, en M. García Morcillo et al. (ed.) *Imagining Ancient Cities in Film: from Babylon to Cinecittà*, Routledge, New York - London, pp. 255-272.
- LAPEÑA, Óscar (2015c): “La contaminación de géneros en el cine sobre el Mundo Antiguo”, *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, 27, pp. 151-172.
- LAPEÑA, Óscar (2015d): “*Caligola* (1979): Rosellini, Penthouse, Tinto Brass”, en F. Salvador (ed.), *Cine e historia(s): maneras de relatar el pasado con imágenes*, Université Paris-Sud, París, pp. 423-448.
- LAPEÑA, Óscar (2017a), ed.: *Cine y Eros*, Université Paris-Sud, Paris.
- LAPEÑA, Óscar (2017b): “Ovidio en el cine: *Ars Amandi / L’arte di amare* (W. Borowczyk, Italia 1983)”, en O. Lapeña (ed.), *Cine y Eros*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 258-275.
- LAPEÑA, Óscar (2018a): “Ulysses in the Cinema: The Example of *Nostos, il ritorno* (Franco Piavoli, Italy, 1990)”, en R. Rovira (ed.), *The Ancient Mediterranean Sea in Modern Visual and Performing Arts: Sailing in Troubled Waters*, Bloomsbury, London - New York, pp. 93-107.
- LAPEÑA, Óscar (2018b): “La Antigüedad ya estaba allí: la dualidad construcción / destrucción en el cine sobre el mundo antiguo”, *Habis*, 49, pp. 273-290.
- LAPEÑA, Óscar (2019): “De viaje por el siglo V d. C.: *De Reditu* (C. Bondi, Italia 2004); el bajo Imperio en el cine”, en O. Lapeña (ed.), *El cine va de viaje*, Université Paris Sud, París, pp. 275-309.
- LAPEÑA, Óscar y PÉREZ, María Dolores (2015), eds.: *El poder a través de la representación fílmica*, Université Paris-Sud, París.
- LAWRENCE, Will (2006): “The top 10 battles scenes”, *Empire*, Julio, pp. 72-73.
- LE BOHEC, Yann (2005): “Bibliographie de l’armée romaine: vingt-cinq ans de recherche (1977–2002) (I)”, *RÉMA*, 2, pp. 57-62.
- LE BOHEC, Yann (2006): “Bibliographie de l’armée romaine (suite et fin): vingt-cinq ans de recherches (1977-2002)”, *RÉMA*, 3, pp. 75-82.
- LE BOHEC, Yann (2007a): *L’armée romaine en Afrique et en Gaule* (Mavors XIV), Franz Steiner, Stuttgart.

- LE BOHEC, Yann (2007b): “L’armée romaine d’Afrique dans l’épigraphie de 1984 à 2004”, en Le Bohech, *L’armée romaine en Afrique et en Gaule* (Mavors XIV), Franz Steiner, Stuttgart, pp. 478-502.
- LE BOHEC, Yann (2008): *El ejército romano*, Ariel, Barcelona [ed. orig. *L’Armée Romaine*, 1989, Éditions A. et J. Picard]
- LE BOHEC, Yann (2014a): *La guerre romaine: 58 avant J.-C. - 235 après J.-C.*, Éditions Tallandier, Paris.
- LE BOHEC, Yann (2014b): *Histoire militaire des guerres puniques. 264-146 av. J.-C.*, Éditions Tallandier, Paris.
- LE BOHEC, Yann (2014c): *Géopolitique de l’Empire Romain*, Ellipses Marketing, Paris.
- LE BOHEC, Yann (2015a) ed.: *The Encyclopedia of the Roman Army (volumes I-III)*, Wiley Blackwell, Malden- Oxford.
- LE BOHEC, Yann (2015b): “Bibliographie analytique de l’armée romaine (31/27 av. J.-C. – 235 apr. J.-C.)”, *Revista de Historiografía*, 23, pp. 245-260.
- LE BOHEC, Yann (2015c): *César, chef de guerre: César stratège et tacticien*, Éditions Tallandier, Paris.
- LE BOHEC, Yann (2015d): “Face of battle for soldiers”, en Y. Le Bohec (ed.), *The Encyclopedia of the Roman Army (volumes I-III)*, Wiley Blackwell, Malden- Oxford, pp. 391-397.
- LE BOHEC, Yann (2017): *Histoire des guerres romaines: Milieu du VIIIe siècle avant J.-C.-410 après J.-C.*, Éditions Tallandier, Paris.
- LE BOHEC, Yann (2018): *Spartacus chef de guerre*, Éditions Tallandier, Paris.
- LE GALL, Joël (1989): *Fouilles d’Alise-Sainte-Reine 1861-1865*, F. Pailart, Paris.
- LE ROUX, Patrick (1982): *L’armée romaine et l’organisation des provinces ibériques d’Auguste à l’invasion de 409*, Diffusion de Boccard, Paris.
- LEE, A. Doug (1996): “Morale and the Roman Experience of Battle”, in A. Lloyd (ed.), *Battle in Antiquity*, Classical Press of Wales, London, pp. 199-218.
- LEHMANN, Clayton M. (2012): “Reseña de *Classics on Screen: Ancient Greece and Rome on Film*, 2011”, *BMCR*: <http://bmcr.brynmawr.edu/2012/2012-07-07.html> [consultado el 01/03/18].
- LEITH, Sam (2010): “The returns of swords ‘n’ sandals movies”, 14 de mayo: <https://www.ft.com/content/b9161614-5ecb-11df-af86-00144feab49a> [consultado el 08/10/17].
- LONDON, John E. (2004): “Review Article: The Roman Army Now”, *The Classical Journal*, 99, 4, pp. 441-449.
- LONDON, Jon E. (1999): “The rhetoric of combat: Greek military theory and Roman culture in Julius Caesar’s battle descriptions”, *Classical Antiquity*, 18, 2, pp. 273-329.
- LONDON, Jon E. (2005): *Soldiers & Ghost: a History of Battle in Classical Antiquity*, Yale University Press, New Haven - London.
- LONDON, Jon E. (2015): “Julius Caesar, thinking about battle and foreign relations”, *Histos*, 9, pp. 1-28.
- LIDDELL HART, Basil H. (1926): *Greater than Napoleon: Scipio Africanus*, Blackwood, London.
- LIDDELL HART, Basil H. (1946): *La estrategia de aproximación indirecta (Las guerras decisivas de la Historia)*, Iberia - Joaquín Gil Editores, Barcelona [ed. orig. *Decisive Wars of History*, 1929; *The strategy of indirect approach*, 1941].
- LILLO, Fernando (1994): *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Ediciones Clásicas, Madrid.

- LILLO, Fernando (1997): *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- LILLO, Fernando (2001): “Enseñar el mundo clásico a través del cine: bibliografía básica comentada” *Film-Historia Online*, XI, 1-2, sp. Consultar online en: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2001/FernandoLilloRedonet.htm> [consultado el 01/03/18].
- LILLO, Fernando (2004a): *Guía didáctica de Troya (W. Petersen, 2004)*, Áurea Clásicos, Madrid.
- LILLO, Fernando (2004b): *Guía didáctica de La Odisea (A. Konchalevsky, 1997)*, Áurea Clásicos, Madrid.
- LILLO, Fernando (2005a): *Guía didáctica de Alejandro Magno (Oliver Stone, 2004)*, Áurea Clásicos, Madrid.
- LILLO, Fernando (2005b): *Guía didáctica de El león de Esparta (Rudolph Maté, 1961)*, Áurea Clásicos, Madrid.
- LILLO, Fernando (2007): *Guía didáctica interactiva de la película 300 (Zack Snyder, 2006)*: [_http://www.culturaclasica.com/colaboraciones/lillo/GUIA_DIDACTICA_INTERACTIVA_300.pdf](http://www.culturaclasica.com/colaboraciones/lillo/GUIA_DIDACTICA_INTERACTIVA_300.pdf) [consultado el 01/03/18].
- LILLO, Fernando (2008a): “El cine de romanos y su aplicación didáctica”, en M. F. Castillo (ed.), *Imágenes: la Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Universidad de la Rioja, Logroño, pp. 721-746.
- LILLO, Fernando (2008b): “Sparta and Ancient Greece in *The 300 Spartans*”, en I. Berti y M. García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp.117-130.
- LILLO, Fernando (2010): *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*, Evohé, Madrid.
- LILLO, Fernando (2011): *Gladiadores mito y realidad*, Ediciones Evohé, Madrid.
- LILLO, Fernando (2012): “Las leyendas de la Roma primitiva vistas a través del *peplum*: de Rómulo y Remo a Mucio Escévola”, *Ámbitos*, 27, pp. 39-45.
- LILLO, Fernando (2014): “Reseña de P. L. Cano, *Cine de romanos: apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*, 2014”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2, pp. 376-380.
- LILLO, Fernando (2016): *Los hijos de Ben-Hur: las carreras del circo en la antigua Roma*, Ediciones Evohé, Madrid.
- LINDENSCHMIT, Ludwig (1882): *Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres während der Kaiserzeit*, Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig.
- LINDNER, Martin (2005), ed.: *Drehbuch Geschichte: Die antike Welt im Film*, Auflage, Berlin.
- LINDNER, Martin (2007): *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*, Verlag Antike, Berlin.
- LINDNER, Martin (2008): “Small Gods: (Halb)Götter als Figuren des Antikfilms”, en M^a J. Castillo *et al.* (eds.): *Imágenes: la antigüedad en las artes escénicas y visuales*, Universidad de la Rioja, Logroño, pp. 211-230.
- LINDNER, Martin (2015): “Ancient Horrors: Cinematic Antiquity and the Undead”, en F. Carlà and I. Berti (eds.), *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts*, Bloomsbury, London - New York, pp. 149-160.
- LINDNER, Martin (2015a): “Barbaricum—Civilisation of Savages”, en M. García Morcillo *et al.* (ed.) *Imagining Ancient Cities in Film: from Babylon to Cinecittà*, Routledge, New York - London, pp. 227-254.
- LINDNER, Martin (2015b): “Ancient Horrors: Cinematic Antiquity and the Undead”, en F. Carlà y I. Berti (eds.): *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts*, Bloomsbury, London - New York, pp. 151-162.

- LLEWELLYN-JONES, Lloyd (2009): "Hollywood's Ancient World", en A. Erskine (ed.), *A Companion to Ancient History*, Blackwell, Malden - Oxford - Chichester.
- LLEWELLYN-JONES, Lloyd (2018): *Designs on the Past: How Hollywood Created the Ancient World*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- LOCKETT, Christopher (2010): "Accidental history: mass culture and HBO's *Rome*", *Journal of Popular Film and Television*, 38, 3, pp. 102-112.
- LOMMEL, Korneel (2013): "The recognition of Roman soldiers' mental impairment", *Acta Classica*, 56, pp. 155-184.
- LÓPEZ, Roberto (2015): "El ejército romano y su tratamiento en la ficción cinematográfica: el caso de *Lucius Vorenus*", *Aquila Legionis*, 17-18, pp. 73-90.
- LOSEMANN, Volker (1999): "The Nazi concept of Rome", en C. Edwards (ed.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, pp., pp. 221-235.
- LOUDEN, Bruce (2009): "The Odyssey and Frank Capra's *It's a Wonderful Life*", en K. Myrsiades (ed.), *Reading Homer: Film and Text*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison - Teaneck, pp. 208-227.
- LOWE, Dunstan (2009): "Playing with antiquity: videogame receptions of the classical world", D. Lowe y K. Shahabudin (eds.), *Classics For All: Reworking Antiquity in Mass Cultural Media*, Cambridge Scholars Press, Newcastle Upon Tyne, pp. 62-88.
- LOWRY, Brian (2004): "Spartacus no slave to the original", *Variety*; April 12-18, p. 44.
- LUTTWAK, Edward N. (1976): *The Grand Strategy of the Roman Empire*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- LYNN, John (2003): *Battle: A History of Combat and Culture*, Basic Books, Boulder.
- MACARRO, Jordi (2015a): *La recreación de los poderes imperiales antiguos de la India: Alejandro Magno y Ashoka en las filmografías india y americana* [tesis doctoral], Universidad de Granada: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/41669?locale-attribute=en> [consultado el 01/03/18].
- MACARRO, Jordi (2015b): "Alejandro Magno según Robert Rossen", en F. Salvador (ed.), *Cine e Historia(s)*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 407-421.
- MACARRO, Jordi (2015c): "Sikandar, indian poetics and occidental power", en O. Lapeña y M. D. Pérez (eds.), *El poder a través de la representación fílmica*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 197-210.
- MACARRO, Jordi (2017): "«Tu alma es mía, Alejandro». Mujeres alejandrinas en el cine: el poder «real» en la sombra", en O. Lapeña (ed.): *Cine y Eros*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 199-211.
- MACGREGOR, Alexander P. (2001): "Gladiator and Aristotle: Plot versus spectacle", *Classical Bulletin*, 77, 1, pp. 115-126.
- MACKINNON, Kenneth (1986): *Greek Tragedy into Film*, Fairleigh Dickinson Univ. Press, London - Sydney.
- MACMULLEN, Ramsay (1984): "The legion as a society", *Historia*, 33, 4, pp. 440-456.
- MAGID, Ron (2000): "Rebuilding Ancient Rome: Production Designer Arthur Max Uses Modern Methods to Resurrect a Fabled Realm in *Gladiator*", *American Cinematographer*, 81, pp. 54-59.
- MALAMUD, Margaret (2001): "Serial Romans", en Joshel *et al.* (eds.), *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp.209-228.
- MALAMUD, Margaret (2004): "An American Immigrant in Imperial Caesar's Court: Romans in 1930 Films", *Arion*, 12, 2, pp. 127-159.

- MALAMUD, Margaret (2008): “Swords-and-Scandals: Hollywood’s Rome During the Great Depression”, *Arethusa*, 41, pp.157-183.
- MALAMUD, Margaret (2009): *Ancient Rome and Modern America*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- MANN, J. C. (1954): “Reseña de G. Forni, *Il reclutamento delle legioni da Augusto a Diocleziano*, 1953”, *Latomus*, 13, 2, pp. 280-282.
- MANN, J. C. (1983): *Legionary Recruitment and Veteran Settlement during the Principate*, Routledge, London.
- MANNING, Scott (2016): “Battle of the Bastards is straight from Medieval chronicles”: https://scottmanning.com/content/battle-of-the-bastards-is-straight-from-medieval-chronicles/#identifider_4_3167 [consultado el 06/06/2019].
- MARÍN Y PEÑA, Manuel (1956): *Instituciones militares romanas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- MARÍN, Manuel (2015): “Julio César según el cine de Joseph Mankiewicz (*Julius Cesar*, 1953)”, *Metakinema*, 16, sp.: http://www.metakinema.es/metakineman16s3a1_Julius_Caesar_Mankiewicz_Manuel_Marin_Vera.html [consultado el 01/03/2018].
- MARÍN, Manuel (2016): “*Alejandro Magno*. Alexander en el siglo XXI: la reinterpretación de su vida en la segunda edad de oro del cine histórico”, *Metakinema*, 19, sp.: http://www.metakinema.es/metakineman19s3a1_Alexander_Oliver_Stone_Manuel_Marin_Vera.html [consultado el 02/08/17].
- MARÍN, Manuel (2017): “La representación de las relaciones afectivas de Alejandro Magno en Alexander Senki, (Yoshinori Kanemori y Rin Taro)”, en O. Lapeña (ed.), *Cine y Eros*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 70-78.
- MARÍN, Manuel (2019): “«Como en Roma en ningún sitio»: Julio César y sus viajes en el cine”, en O. Lapeña (ed.), *El cine va de viaje*, Université Paris Sud, París, pp. 211-225.
- MARQUARDT, Joachim (1876): “Römische Staatsverwaltung”, en J. Marquardt y T. Mommsen, *Handbuch der Römischen Alterthümer*, Von S. Hirzel, Leipzig.
- MARSHALL, S. L. A. (2000): *Men Against Fire: the Problem of Battle Command*, University of Oklahoma Press, Norman [1st edition 1947].
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio M. (2017): “La Tradición Clásica en la cultura de masas: algunos ejemplos”, en G. Santana y L. M. Pino (eds.), *Παιδεία καὶ ζήτησις: Homenaje a Marcos Martínez*, Ediciones Clásicas, Madrid, 533-542.
- MARTÍN, Fernando (2001): “*Gladiator* (2000), de Ridley Scott: ¿Resurrección del cine de romanos?”, *Film-Historia Online* XI, 1–2, sp.
- MARTÍN, Fernando (2001): “*Gladiator* (2000), de Ridley Scott: ¿Resurrección del cine de romanos?”, *Film-Historia Online*, 11, 1-2, sp.
- MARTINDALE, Andrew (1979): *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Coleccion of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, Harvey Miller Publishers, London.
- MARTINDALE, Charles (1993): *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MARTINDALE, Charles (2006): “Introduction: Thinking Through Reception”, en Ch. Martindale y R. Thomas (eds.), *Classics and the Use of Reception*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton, pp. 1-13
- MARTINDALE, Charles (2007): “Reception”, en C. W. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton, pp. 297-311.

- MARTINDALE, Charles (2010): “Performance, Reception, Aesthetics: Or Why Reception Studies Need Kant”, en E. Hall y S. Harrop (eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Bloomsbury, London, pp. 71-84.
- MARTINDALE, Charles (2013): “Reception – a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical”, *Classical Receptions Journal*, 5, 2, pp. 169–183.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (2013): “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”, *Vínculos de Historia*, 2, pp. 351-372.
- MARTÍNEZ SANZ, José Luis (2003): “La ‘historia militar’ como género histórico”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº extra 1, pp. 37-47
- MARTÍNEZ, José M^a (2003): “A. García y Bellido y el inicio de los estudios del ejército romano en España”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 16, pp. 223-232.
- MASÍA, Jesús (2013): *Gladiator: Ridley Scott (2000)*, Nau Llibres, Valencia.
- MATEI-POPESCU, Florian (2010): *The Roman Army in Moesia Inferior*, Conphys, Bucharest.
- MATTERN, Susan P. (2012): “Contrainsurgencia y los enemigos de Roma”, en V. D. Hanson (ed.), *El arte de la guerra en el mundo antiguo: de las guerras persas a la caída de Roma*, Crítica, Barcelona, pp. 165-184.
- MATUSZEWSKI, Boleslas (1995): “A new source of history”, *Film History*, 7, 3, pp. 322-324 [ed. orig. “Une nouvelle source de l'histoire”, París, 1898].
- MATUSZEWSKI, Boleslas (1997): “A new source of history: the creation of a depository for historical cinematography (Paris, 1898)”, *Screening the Past*, 1: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/a-new-source-of-history-the-creation-of-a-depository-for-historical-cinematography-paris-1898/> [ed. orig. “Une nouvelle source de l'histoire: creation d'un depot de cinematographie historique”, *Le Figaro*, 25 de Marzo, París, 1898].
- MATYSZAK, Philip (2009): *Legionary: The Roman Soldier's (Unofficial) Manual*, Thames & Hudson, London.
- MAURICE, Lisa (2015): “Jews and Judaism in Rome”, en M. S. Cyrino (ed.), *Rome, Season Two: Trial and Triumph*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp.88-101.
- MAURICE, Lisa (2016): “Swords, Sandals and Prayer- Shawls: Depicting Jews and Romans on the Silver Screen”, en D. Schaps *et al.* (eds.), *When West Met East: the Encounter of Greece and Rome with the Jews, Egyptians, and Others Studies Presented to Ranon Katzoff in Honor of his 75th Birthday*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 307-336.
- MAURICE, Lisa (2017), ed.: *Rewriting the Ancient World: Greeks, Romans, Jews and Christians in Modern Popular Fiction*, Brill, Leiden - Boston.
- MAURICE, Lisa (2019): *Screening Divinity*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- MAXFIELD, Valerie A. (1981): *The Military Decorations of the Roman Army*, California University Press, Berkeley.
- MAXFIELD, Valerie A. (1995): *Soldier and Civilian: Life Beyond the Ramparts: The Eighth Annual Caerleon Lecture*, National Museum of Wales, Cardiff.
- MAYER, David (1994): *Playing out the Empire: Ben-Hur and Other Toga Plays and Films, 1883-1908. A Critical Anthology*, Clarendon Press, Oxford.
- MCALISTER, Melani (2005): *Epic Encounters: Culture, Media and U.S. Interests in the Middle East, 1945-2000*, University of California Press, Berkeley.
- MARTHUR, Colin (1978): *Television Monograph: Television and History*, British Film Institute, London.

- MCAULEY, Alex (2015): "Gateways to Vice: Drugs and Sex in *Rome*", en M. S. Cyrino (ed.), *Rome, Season Two: Trial and Triumph*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 206-218.
- MCAULEY, Alex (2016): "Resurrecting the War on Terror in *Risen* (2016)", *Classical Reception Studies Network*, 5 de diciembre: <http://www.open.ac.uk/blogs/CRSN/?p=351#more%EF%BF%BD3511/3> [consultado el 20/12/2017].
- MCAULEY, Alex (2019): "Broken Eagles: The Iron Age of Imperial Roman Warfare in Post-9/11 Film", en M. E. Safran (ed.), *Screening the Golden Ages of the Classical Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 243-258.
- MCCALL, Jeremiah (2001): *The Cavalry of the Roman Republic: Cavalry Combat and Elite Reputations in the Middle and Late Republic*, Routledge, London-New York.
- MCCALL, Jeremiah (2002): *The Cavalry of the Roman Republic: Cavalry Combat and Elite Reputations in the Middle and Late Republic*, Routledge, London.
- MCCALL, Jeremiah (2014): *Sword and Cinema: Ancient Battles in Modern Movies*, Pen & Sword Military, Barnsley.
- MCDONALD, Marianne (1983): *Euripides in Cinema: the Heart Made Visible*, Centrum Philadelphia, Philadelphia.
- MCDONALD, Marianne (1997): "Reseña, M. Wyke *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, 1997", *BMCR*, 97.11.16: <http://bmc.brynmawr.edu/1997/97.11.16.html> [consultado el 01/03/2018].
- MCDONALD, Marianne (2008): "A New Hope: Film as a Teaching Tool for the Classics", en L. Hardwick y C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Wiley-Blackwell, Chichester - Oxford - Malden, pp. 327-341.
- MCDONNELL, Myles (2006): *Roman Manliness: Virtus and the Roman Republic*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MCNAB, Chris (2010): *The Roman Army: The Greatest War Machine of the Ancient World*, Osprey, Oxford.
- MCSWEENEY, Terence (2016): *American Cinema in the Shadow of 9/11*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- MEINECK, Peter & KONSTAN, David (eds.) (2014): *Combat Trauma and the Ancient Greeks: the New Antiquity*, Palgrave Macmillan, New York.
- MELCHIOR, Aislinn (2011): "Caesar in Vietnam: Did Roman Soldiers Suffer From Post-Traumatic Stress Disorder?", *Greece & Rome* 58, 2, pp. 209-223.
- MENDES, Elsa Maria (2012): *A Cruz, o Gládio e a Espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille (1881-1959)*, [tesis doctoral], Universidad de Lisboa: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/7243> [consultado el 01/03/18].
- MENDES, Elsa Maria (2015): *A Cruz, o Gládio e a Espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- MÉNDEZ BAIGES, Maite (2017): "El mito de lo clásico en el siglo XXI: la ciudad de Roma en la serie *Rome* de HBO, *Fedro*, 17, 119-141.
- MENÉNDEZ ARGÜÍN, Raúl (2010): "La Guardia Pretoriana en combate. I: equipamiento", *Habis*, 41, pp. 241-261.
- MICHELAKIS, Pantelis (2008): "The Legend of Oedipus: Silent Cinema, Theatre, Photography", en I. Berti and M. García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, pp. 75-88.

- MICHELAKIS, Pantelis (2013): *Greek Tragedy on Screen*, Oxford University Press, Oxford.
- MICHELAKIS, Pantelis y WYKE, Maria (2013): *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- MILLER, Nick (2016): “Ben-Hur 2016: On set during the epic chariot race”, *The Sydney Morning Herald*, 10 de agosto: <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/ben-hur-2016-inside-the-epic-chariot-race--flying-dirt-broken-bolts-and-all-20160808-gqnnqb.html> [consultado 27/09/19].
- MILNOR, Kristina (2008): “What I Learned as an Historical Consultant for Rome”, en M. S. Cyrino, Rome, *Season One: History Makes Television*, Blackwell Publishing, Malden - Oxford - Carlton, pp. 42-48.
- MOLINA, José Antonio, (2008): “A través del espejo: preocupaciones contemporáneas por la paz mundial en el cine histórico sobre la antigüedad”, en M^a J. Castillo *et al.* (eds.): *Imágenes: la antigüedad en las artes escénicas y visuales*, Universidad de la Rioja, Logroño, pp. 189-198.
- MOLLOY, Barry y GROSSMAN, Dave (2007): “Why can’t Johnny Kill? The psychology and physiology of interpersonal combat”, en B. Molloy (ed.), *The Cutting Edge: Studies in Ancient and Medieval Combat*, Tempus, Stroud, pp. 188-202.
- MOLTMANN, Güntter y REIMERS, Karl (1970): *Zeitgeschichte im Film und Tondokument*, Musterschmidt-Verlag, Göttingen.
- MOMMSEN, Theodore (1884): “Die Conscriptionsordnung der Römischen Kaiserzeit”, *Hermes*, 19, 1, pp. 1-79.
- MOMMSEN, Theodore (1960): *Historia de Roma*, Joaquin Gil, Buenos Aires [ed. orig. *Römische Geschichte*, 1854-1856].
- MONACO, James (2009): *How to Read a Film: Movies, Media and Beyond*, Oxford University Press, New York - Oxford [1^a ed. 1977].
- MONTAGU, John D. (2000): *Battles of the Greek and Roman Worlds: a Chronological Compendium of 667 Battles to 31 BC, from the Historians of the Ancient World*, Greenhill Books, London.
- MONTAGU, John D. (2006): *Greek and Roman Warfare. Battles, Tactics and Trickery*, Greenhill Books, London.
- MONTECCHIO, Luca (2017): “La rivolta di Spartaco. La percezione di un atto di terrorismo nei confronti di Roma”, *Aquila Legionis*, 20, pp. 31-46.
- MONTERDE, José Enrique (1986): *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona.
- MONTERDE, José Enrique (1999): “Historia y Cine: notas introductorias”, *Cuadernos de la Academia*, 6, pp. 7-21.
- MONTERDE, José Enrique *et al.* (2001): *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid.
- MONTERO, Julio (2011): “Historia y cine: hablando en presente”, en A. Duplá (ed.), *El cine “de romanos” en el siglo XXI*, UPV-EHU, Vitoria-Gasteiz, pp. 17-30.
- MONTERO, Julio (2015): “Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales”, en Bolufer *et al.* (eds.), *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 41-62.
- MONTERO, Julio y RODRÍGUEZ, Araceli (2005), coords.: *El cine cambia la historia*, Rialp, Madrid.
- MONTERO-DÍAZ, Julio & FERNÁNDEZ-RAMÍREZ, Laura (2015): “La experiencia de la guerra en la pantalla: el desembarco en la playa de Omaha de *Saving Private Ryan*”, *Palabra Clave*, 18, 1, pp. 83-110.

- MONTSERRAT, Jesús D. (2016): “Julio César. Un personaje en el imaginario popular a través del cine y la televisión”, *FilmHistoria Online*, 26, 1: sp.
- MORA, Gloria (2006): “La arqueología militar romana en España: una historia de la Investigación”, en A. Morillo (ed.), *El ejército romano en Hispania: guía arqueológica*. Universidad de León, León, pp. 11-25.
- MORALEJO, Javier (2019): “¿Qué nos dicen las inscripciones sobre el ejército romano?” en A. Alvar (coord.): *Siste, viator: la epigrafía en la antigua Roma*, Univesidad de Alcalá, Madrid.
- MORILLO CERDÁN, Ángel (1993): “Campamentos romanos en España a través de los textos clásicos”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua*, 6, pp. 379-398.
- MORILLO CERDÁN, Ángel (2005): “El ejército romano en la Península ibérica. De la ‘Arqueología filológica a la arqueología militar romana”, *Estudios Humanísticos: Historia*, 4, pp. 177-207.
- MORILLO CERDÁN, Ángel (2006), ed.: *El ejército romano en Hispania: guía arqueológica*. Universidad de León, León.
- MORILLO, Stephen y PAVKOVIC, Michael F. (2018): *What is Military History?*, Polity Press, Cambridge - Medford [1ª ed. 2006].
- MOSCHINI, Stefano (2013): “Ágora, Resistencia y poder. Aplicación de teorías cinematográficas en el estudio de la tradición clásica”, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (coords.), *La historia antigua a través del cine: arqueología, historia antigua y tradición clásica*, Editorial UOC, Barcelona, pp. 169-180.
- MOVELLÁN, Mireia (2017): “Aquiles enfurecido: el legado clásico en tiempos de guerra”, en A. Llacuna y H. Saavedra-Mitjans (coords.), *Experiencia e historia en la contemporaneidad: historia pensada, historia enseñada y memoria histórica. Actas del V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea, Volumen 1*, Departament d’Història Moderna i Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra. pp. 521-535.
- MUSCHAMP, Herbert (2000): “Throwing our anxieties to the lions”, *The New York*, 30 de abril: <https://www.nytimes.com/2000/04/30/movies/summer-films-the-epic-throwing-our-anxieties-to-the-lions.html> [18/10/2017].
- MYRSIADES, Kostas (2009a), ed.: *Reading Homer: Film and Text*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison - Teaneck.
- MYRSIADES, Kostas (2009b): “Reading *The Gunfighter* as Homeric Epic”, en K. Myrsiades (ed.), *Reading Homer: Film and Text*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison - Teaneck, pp. 229-251.
- NELSON, Kim (2017): “Reseña de Mia E. M. Treacey, *Reframing the Past: History, Film and Television*, 2016”, *Film & History*, 47, 2, pp. 77-79.
- NICHOLSON, William F. (2010): “Cinematography and character depiction”, *Global Media Journal*, 4, 2, pp. 196-211.
- NICOLET, Claude (1969): “Reseña de J. Harmand, *L’Armée et le soldat à Rome de 107 à 50 avant notre ère*, 1967”, *Revue des Études Anciennes*, 71, 1-2. pp. 225-228.
- NICOLET, Claude (1977): *Rome et la conquête du monde méditerranéen 264–27 av JC, I. Les structures de l’Italie romaine*, Presses Universitaires de France, Paris.
- NICOLET, Claude (1978): *Rome et la conquête du monde méditerranéen 264–27 av JC, II. Genèse d’un empire*, Presses Universitaires de France, Paris.
- NISBET, Gideon (2008): *Ancient Greece in Film and Popular Culture*, Bristol Phoenix Press, Exeter [1ª ed. 2006].
- NISBET, Gideon (2009): “Dickus Maximus’: Rome as Pornotopia”, en D. Lowe y K. Shahabudin (eds.), *Classics for All: Reworking Antiquity in Mass Culture*, *Cambridge Scholars*, Newcastle upon Tyne, pp. 150-171.

- NOWELL-SMITH, Geoffrey (1996), ed.: *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- O' BRIEN, Daniel (2014): *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film: the Mighty Sons of Hercules*, Palgrave Macmillan, Basingstoke - New York.
- O' CONNOR, John y JACKSON, Martin (1979), eds.: *American History/American Film: interpreting the Hollywood Image*, Ungar, New York.
- O'NEILL, Grace (2018): "Will 'Britannia' fill the 'Game of Thrones' shepd hole in your life?", *Elle*, 2 de enero: <https://www.elle.com.au/culture/britannia-tv-show-the-new-game-of-thrones-2018-15438> [consultado el 23/05/19].
- OLLY, Mark (2011): *The Disappearing Ninth Legion: a Popular History*, O-books, Alresford.
- ORTIZ, José, (2015): "El poder y la gloria: el triunfo romano a través del cine y la televisión", en O. Lapeña y M. D. Pérez (eds.): *El poder a través de la representación fílmica*, Universté París-Sud, París, pp. 243-266.
- ORTOLEVA, Peppino (1991): *Cinema e storia: scene dal passato*, Loescher Editore, Torino.
- PACHTÈRE, Félix G. (1913): "Reseña de M. R. Cagnat, *L'armée romaine d'Afrique et l'occupation militaire de l'Afrique sous les empereurs, 1912*", *Revue des Études Anciennes*, 15, 3, pp. 350-351.
- PALAO, Juan J. (2010): ed.: *Militares y civiles en la antigua Roma: dos mundos diferentes, dos mundos unidos*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- PALAO, Juan J. (2017): "Más allá del objeto: viejos temas y nuevos enfoques en los estudios del ejército romano", *Journal of Roman Archaeology*, 30, pp.729-736.
- PANIAGUA, David (2010): "Escribir polemología en Roma", *El Futuro del Pasado*, 1, pp. 203-221.
- PARET, Peter (1991): "The New Military History", *Parameters*, 21, pp. 10-18.
- PARKER, Henry (1932): "Roman Tactics. Reseña de Lammert, *Die romische Taktik zu Beginn der Kaiserzeit and die Geschichtschreibung, 1931*", *The Classical Review*, 46, 6, pp. 271-272.
- PARKER, Walter (2000): "Foreword", en D. Landau (ed.), *Gladiator: the Making of the Ridley Scott Epic*, Newmarket Press, New York, p. 11.
- PARRILL, Wiliam B. (2011): *Ridley Scott: a Critical Filmography*, McFarland, Jefferson - London.
- PASTRANA, Roberto (2014): "Entrevista a Fernando Lillo Redonet", *Tabula*: <http://blogtabula.blogspot.com.es/2014/05/fernando-lillo-las-peliculas-historicas.html> [consultado el 01/03/2018].
- PAUER, Carlo M. (2009): *Romani all'opera: I negotia nell'immaginario cinematografico*, Edizioni Quasar, Roma.
- PAUL, Joanna (2008): "Working with Film: Theories and Methodologies", en L. Hardwick y C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Wiley-Blackwell, Chichester - Oxford - Malden, pp. 303-314.
- PAUL, Joanna (2010a): "Cinematic receptions of the antiquity: the current state of play", *Classical Receptions Journal*, 2, 1, pp. 136-155.
- PAUL, Joanna (2010b): "Reseña de I. Berti y M. García-Morcillo *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature, and Myth, 2008*", *American Journal of Philology*, 131, 2, pp. 239-243.
- PAUL, Joanna (2013): *Film and the Classical Epic Tradition*, Oxford University Press, Oxford.
- PAYNE, Robert (1962): *The Roman Triumph*, Abelard-Schuman, London.

- PAZ, M^a Antonia y MONTERO, Julio (1995), coords.: *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Complutense, Madrid.
- PEDDIE, John (1994): *The Roman War Machine*, Alan Sutton, Stroud.
- PEDRONI, Luigi (2017): “Botín y propaganda. El tercer triunfo de Pompeyo como paradigma de su *Imitatio Alexandri* (Plin. NH 37, 13-14)”, en B. Antela et al (eds.), *Memoria del conflicto en la Antigüedad*, Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 195-202.
- PEER, Ayelet (2016): “Hear no evil? The manipulation of words of sound and rumours in Julius Caesar’s Commentaries”, en A. Ambühl (ed.), *Krieg der Sinne – Die Sinne im Krieg: Kriegsdarstellungen im Spannungsfeld zwischen antiker und moderner Kultur, thesises*, 4, pp. 43-76.
- PEREA, Sabino (2007): “Las ‘patrias’ del soldado romano en el Alto Imperio”, en J. Mangas y S. Montero (eds.), *Ciudadanos y extranjero en el Mundo antiguo: segregación e integración*, Ediciones 2007, Madrid, pp. 143-173.
- PEREA, Sabino (2017): “Reseña de G. De la Bedoyère, *Praetorian: the Rise and Fall of Rome’s Imperial Body-guard*, 2017”, *Aquila Legionis*, 20, pp. 137-143.
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor (1996): “El cine de romanos”, en J. M.^a García y A. Pociña (eds.), *Pervicencia y actualidad de la Cultura Clásica*, Universidad de Granada y Sociedad Española de Estudios Clásicos, Granada, pp. 235-261.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Cesáreo (2005): “Ejército romano y arqueología”, en C. Pérez y E. Illarregui (coords.), *Arqueología militar romana en Europa*, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- PÉREZ MAESTRE, David M. (2006): “La representación de los cascos romanos en el cine”, *@rqueología y Territorio*, 3, pp.117-136.
- PÉREZ MAESTRE, David M. (2013): “De la ficción a la realidad: los medios audiovisuales y la romanización de Hispania” en J. C. Sastre *et al.* (coords): *Arqueología en el Valle del Duero. Del Neolítico a la Antigüedad Tardía: nuevas perspectivas*, Ediciones de la Erfástula, Madrid, pp. 133-141.
- PÉREZ MAESTRE, David M. (2017a): “La representación de los cascos romanos Gálico Imperiales en el cine y la televisión”, *Roda da Fortuna*, 6, 1, pp. 316-342.
- PÉREZ MAESTRE, David M. (2017b): “La representación de los cascos romanos de bronce (Montefortino y Coolus) en los medios audiovisuales”, *Oppidum*, 13 pp. 27-50.
- PÉREZ MAESTRE, David M. (2017c): “La II Guerra Púnica en Hispania: legiones de película”, en A. Álvarez *et al.* (coords.), *Arqueología en el valle del Duero: del Paleolítico a la Edad Media*. 5, Glyphos, Valladolid.
- PÉREZ RUBIO, Alberto (2013): “Un personaje y dos visones: el Espartaco de Koestler y el Espartaco de Fast”, *Revista de Historiografía*, 18, 10, pp. 61-70.
- PERRY, Jonathan S. (2006): *The Roman Collegia: the Modern Evolution of an Ancient Concept*, Brill, Leiden-Boston.
- PETRIKOVITIS, Harald von (1975): *Die Innenbauten römischer Legionslager während der Prinzipatszeit*, Westdeutscher, Opladen.
- PHANG, Sara E. (2008): *Roman Military Service: Ideologies of Discipline in the Late Republic and Early Principate*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- PHANG, Sara E. (2011): “New Approaches to the Roman Army”, en L. Brice y J. Roberts (eds.): *Recent Directions in the Military History of the Ancient World*, Regina Books, Claremont, pp.105-144.
- PICKFORD, Karen L. (2005): “The cruelty of Roman military punishments: *decimation* in practice”, *Ancient History*, 35, 2, pp. 123-136.

- PIERCE, Jerry B. (2017): "The return of a genre", en A. Pomeroy (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Wiley Blackwell, Hoboken - Malden, pp. 233-251.
- PIERCE, Nev (2009): "Death or Glory", *Empire*, 245, pp.140-145.
- PINA, Francisco (1999): *La crisis de la República (133-44 a. C.)*, Síntesis, Madrid.
- PINUAGA, Álvaro y VAN DER VAART, Yannick (2010): *Rodamos Historia*, T&B Editores, Madrid.
- PIZARROSO, Alejandro (1995): "El cine bélico norteamericano, 1941-1945", en Paz y Montero (coords.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Complutense, Madrid, 189-211.
- PLAHE, Victor (2012): "Plaster Empires: Italo Gismondi's Model of Rome", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 71, 3, pp. 386-403.
- POLLARD, Nigel & Berry, Joanne (2012): *The Complete Roman Legions*, Thames & Hudson, London.
- POMEROY, Arthur (2005): "The vision of a fascist Rome in *Gladiator*", en M. M. Winkler (ed.), *Gladiator: Film and History*, Blackwell, Malden - Oxford, pp. 124-149.
- POMEROY, Arthur (2009): "Reseña de I. Berti y M. García-Morcillo *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature, and Myth*, 2008", *BMCR*, 09.07.63: <http://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009-07-63.html> [consultado 02/08/17].
- POMEROY, Arthur (2010): "Reseña de M. S. Cyrino (ed.), *Rome, Season One: History Makes Television*, 2008", *International Journal of the Classical Tradition*, 17, 1, pp. 150-155.
- POMEROY, Arthur (2012): *'Then it was Destroyed by the Volcano': the Ancient World in Film and on Television*, Bristol Classical Press, London [ed. orig. Gerald Duckworth & Co., 2008].
- POMEROY, Arthur (2015): "Gangsterism in *Rome*", en M. Cyrino (ed.): *Rome, Season Two: Trial and Triumph*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 36-47.
- POMEROY, Arthur (2017b): "The Peplum Era", en A. Pomeroy (ed.): *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Wiley-Blackwell, Malden - Oxford, pp. 145-159.
- POMEROY, Arthur (ed.) (2017a): *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Wiley-Blackwell, Malden - Oxford.
- POSADAS, Juan L. (2012): *La rebelión de Espartaco*, Sílex, Madrid.
- POSADAS, Juan L. (2015a): "La recluta *ad tumultum* como respuesta equivocada ante la rebelión de Espartaco en el año 73 a. C.", G. Bravo y R. González (eds.), *XII Coloquio de la AIER: Poder central y poder local, Dos Realidades Paralelas en la Órbita Política Romana*, Signifer Libros, Madrid, pp. 61-72.
- POSADAS, Juan L. (2015b): "Espartaco en la arqueología", *Panta Rei*, pp. 41-47.
- POSADAS, Juan L. (2016): "En busca de la primera fuente sobre Espartaco", en J. A. López (coord.), *Homenaje al profesor Alfonso Martínez Díez: Polypragmosyne*, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 589-598.
- PRIETO, Alberto (1990): "L'Antiguitat animada: El món clàssic a través de la ficció", *L'Avenç*, 140, 29-31.
- PRIETO, Alberto (1996): "Romanos y bárbaros en el cine", *SCOPE*, 1, pp. 99-121.
- PRIETO, Alberto (1999): "*Faraón*", en J. Uróz (ed.), *Historia y cine*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, pp. 63-102.
- PRIETO, Alberto (2001): "La crisis del Imperio romano según *Dreamworks*", *Film-Historia Online*, XI, 1-2, sp.

- PRIETO, Alberto (2004): *La Antigüedad Filmada*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- PRIETO, Alberto (2007): “Reseña de O. Lapeña, *El mito de Espartaco: de Capua a Hollywood, 2007*”, *Faventia*, 29, 2, pp. 214-215.
- PRIETO, Alberto (2010): *La Antigüedad a través del cine*, Publicacions i Editions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- PRIETO, Alberto (2011): “Hipatia en la pantalla: *Ágora*”, G. Camarero (coord.): *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*, T&B Editores, Madrid, pp. 147-180.
- PRIETO, Alberto (2013a): “Cine y esclavitud en la Hispania romana”, en R. M. Cid y E. B. García (eds.), *Debita verba: estudios en homenaje al profesor Julio Mangas Manjarrés II*, Universidad de Oviedo, Oviedo, pp. 711-721.
- PRIETO, Alberto (2013b): “Dictadura o democracia: Antígona”, en B. Antela-Bernárdez y C. Sierra (coords.), *La historia antigua a través del cine: arqueología, historia antigua y tradición clásica*, UOC, Barcelona, pp.15-44.
- PRIETO, Alberto (2014a): “La esclava romana en el cine”, en F. Reduzzi (ed.), *Dipendenza ed emarginazione nel mondo antico e moderno: atti del XXIII Convegno Internazionale G.I.R.E.A.*, Aracne Editrice, pp. 369-383.
- PRIETO, Alberto (2014b): “La Orestíada según Pasolini”, en F. J. Salvador (ed.), *Cine y representación: re-producciones de mundos en re-construcciones fílmicas*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 49-66.
- PRIETO, Alberto (2015a): “La Atenas clásica en la pantalla: 300. *El origen de un imperio*”, en F. J. Salvador (ed.) *Cine e historia(s): manera de relatar el pasado con imágenes*, Université Paris-Sud, París, pp. 133-146.
- PRIETO, Alberto (2015b): “El poder en el cine de romanos”, en O. Lapeña y M. D. Pérez (eds.), *El poder a través de la representación fílmica*, Université Paris-Sud, París, pp. 293-310.
- PRIETO, Alberto (2015c): “Rome is no longer in Rome”: in search of the Eternal City in cinema”, en M. García Morcillo *et al.* (ed.) *Imagining Ancient Cities in Film: from Babylon to Cinecittà*, Routledge, New York - London, pp. 163-183.
- PRIETO, Alberto (2015d): “Platón en la pantalla: El Banquete”, en O. Lapeña (ed.), *Cine y Eros*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 79-89.
- PRIETO, Alberto (2019): “Los viajes de Odiseo”, en O. Lapeña (ed.), *El cine va de viaje*, Université Paris Sud, París, pp. 226-234.
- PRONAY, Nicholas (1983): “The ‘moving picture’ and historical research”, *Journal of Contemporary History: Historians and Movies, the state of the art 1*, 18, 3, pp. 365-395.
- PUCCI, Giuseppe (2006): “Caesar the foe: Roman conquest and national resistance in French popular culture”, en M. Wyke (ed.), *Julius Caesar in Western Culture*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton, pp. 190-201.
- QUESADA, Fernando (2003): “El legionario en época de las Guerras Púnicas: Formas de combate individual, táctica de pequeñas unidades e influencias hispanas”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 16, pp. 163-196.
- QUESADA, Fernando (2007): *Estandartes militares en el mundo antiguo, Aquila Legionis* (monográfico), 8, Signifer Libros, Madrid.
- QUESADA, Fernando (2008a): *Armas de Grecia y Roma. Forjaron la historia de la antigüedad clásica*, La Esfera de los Libros, Madrid.
- QUESADA, Fernando (2008b): “La ‘Arqueología de los campos de batalla’. Notas para un estado de la cuestión y una guía de investigación”, *SALDVIE*, 8, pp. 21-35.
- QUESADA, Fernando (2008c): “El auge de la historia militar”, *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, 143, pp. 6-8.

- QUESADA, Fernando (2011): “Reflexiones sobre la historia, situación actual y perspectivas de la Arqueología e Historia Militar antigua en España”, en J. Vidal y B. Antela (eds.), *La Guerra en la Antigüedad desde el presente*, Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 41-74.
- QUESADA, Fernando (2016a): “El «Rostro de la Batalla»: nuevas corrientes y problemas en la historia militar antigua y el auge de la novela histórica de tema bélico”, *Habis*, 47, pp. 325-346.
- QUESADA, Fernando (2016b): “Reflexiones sobre la historia militar antigua y la novela histórica de tema militar ambientada en la antigüedad”, en ASEHISMI (coord. & ed.), *Novela histórica e historia militar. Actas del II Congreso Internacional de Historia Militar*, Ministerio de Defensa, Madrid, pp. 25-45.
- QUESADA, Fernando (2017): “Historia Militar de España. Prehistoria y Antigüedad. Una aproximación historiográfica (2008-2015)”, E. García Hernán (Coord.), *Historia militar de España. VI: estudios historiográficos, glosario y cronología*, Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica, Madrid, pp. 23-38.
- QUINN, James (2013): *This Much Is True: 14 Director on Documentary Filmmaking*, Bloomsbury, London.
- RAMIREZ, Bruno (1999): “Clio in Words and in Motion: Practices of Narrating the Past”, *The Journal of American History*, 86, 3, pp. 987- 1014.
- RAMIREZ, Bruno (2014): *Inside the Historical Film*, McGill-Queen’s University Press, Quebec.
- RAUCCI, Stacie (2008a): “Introduction”, *Classical and Modern Literature, Recreating the Classics: Hollywood and Ancient Empires*, 28, 1, pp. 1-4.
- RAUCCI, Stacie (2008b): “Spectacle of Sex: Bodies on Display in Rome”, en M. S. Cyrino (ed.), *Rome, Season One: History Makes Television*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton, pp. 207-218.
- RAUCCI, Stacie (2015): “Revenge and Rivalry in Rome”, en M. S. Cyrino (ed.), *Rome, Season Two: Trial and Triumph*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 105-116.
- RAWLINGS, Louis (2009): “Warfare”, en A. Erskine (ed.): *A Companion to Ancient History*, Wiley-Blackwell, Blackwell, pp. 531-541.
- REDACCIÓN AV451 (2016): “Resucitado, un drama bíblico rodado en España y Malta”, 21 de marzo: <https://www.audiovisual451.com/resucitado-un-drama-biblico-rodado-en-espana-y-malta/> [consultado 27/09/19].
- REDDÉ, Michel (1996): *L'armée Romaine en Gaule*, Éditions Errance, Paris.
- REDDÉ, Michel (1999): “César ante Alesia”, en VV.AA., *Las guerras cántabras*, Fundación Marcelino Botín, Santander, pp. 120-144.
- REECE, Richard (1997): *The Future of Roman Military Archaeology...*, *The Tenth Annual Caerleon Lecture In Honorem Aquilae Legionis II Augustae*, National Museums & Galleries of Wales, Cardiff.
- REINHARTZC, Adele (2013): *Bible and Cinema: Fifty Key Films*, Routledge, London - New York.
- RENDER, Almut-Barbara y SOLOMON, Jon (eds.) (2013): *Ancient Worlds in Film and Television: Gender and Politics*, Brill, Leide - Boston.
- RETIEF, Francois & CILLIERS, Louise (2005): “The Army of Alexander the Great and Combat Stress Syndrome (326BC)”, *Acta Theologica Supplementum* 7, pp. 29-43.
- RHODE, Eric (1976): *A History of the Cinema: from its Origins to 1970*, Da Capo, New York.

- RICCI, Cecilia (2011): “*In custodiam urbis: notes on the cohortes urbanae (1968-2010)*”, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 60, 4, pp. 484-508.
- RICH, John W. (1993): “Introduction”, en J. Rich y G. Shipley (eds.), *War and Society in the Roman World*, Routledge, London, pp.1-8.
- RICH, John W. y SHIPLEY, Graham (1993), eds.: *War and Society in the Roman World*, Routledge, London.
- RICHARDOT, Philippe (1998): *Végèce et la culture militaire au moyen âge (Ve-XVe siècles)*, Economica, Paris.
- RICHARDS, Jeffrey (2008): *Hollywood’s Ancient Worlds*, Continuum, London - New York.
- RICHARDS, Jeffrey (2014): “The rebirth of the historical epic”, en A. Elliott (ed.), *The Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and Eistory in the 21st Century*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 19-35.
- RICHMOND, Ian A. (1962): “The Roman Siege-Works of Masada, Israel”, *JRS*, 52, 1-2, pp. 142-155.
- RIGGSBY, Andrew (2006): *Caesar in Gaul and Rome: War in Words*, University of Texas Press, Austin.
- RITTERLING, Emil (1885): *De Legione Romanorum X Gemina*, Universität Leipzig, Leipzig.
- RITTERLING, Emil (1924): “Legio. Bestand, Verteilung und kriegerische Betätigung der Legionen des stehenden Heeres von Augustus bis Diocletian”, *REPW*, XII, 1, Stuttgart, pp. 1211-1328.
- RITTERLING, Emil (1925): “Legio. Bestand, Verteilung und kriegerische Betätigung der Legionen des stehenden Heeres von Augustus bis Diocletian”, *REPW*, XII, 2, Stuttgart, pp. 1329-1829.
- RIVERO, Pilar (2009): “El aprendizaje del mundo romano: fuentes de conocimiento no formal del alumnado de secundaria”, *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, 23, pp. 61-69.
- ROBB, Brian, J. (2005): *Ridley Scott*, Pocket Essentials, Harpenden.
- ROBINSON, H. Russell (1975): *The Armour of Imperial Rome*, Arms and Armour Press, London.
- ROBLES ÁVILA, Sara (2012) coord.: *Culturas y civilizaciones de película: la representación del pasado y del futuro en el cine*, Universidad de Málaga, Málaga.
- RODRIGUES, Nuno S. (2009): “A Antiguidade no Cinema: *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy (1951)”, *Boletim de Estudos Clássicos*, 52, pp. 157-168.
- RODRIGUES, Nuno S. (2010a): “A Antiguidade no Cinema: *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960)”, *Boletim de Estudos Clássicos*, 54, pp. 91-98.
- RODRIGUES, Nuno S. (2010b): “A Antiguidade no Cinema: *Titus* de Julie Taymor (1999)”, *Boletim de Estudos Clássicos*, 54, pp. 127-139.
- RODRIGUES, Nuno S. (2012a): “Least that’s what Plutarch says. Plutarco no Cinema” en L. de Nazaré et al. (eds.), *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp.139-272.
- RODRIGUES, Nuno S. (2012b): “Helena de Troya en el séptimo arte”, *Ámbitos*, 27, pp. 27-37.
- RODRIGUES, Nuno S. (2013): “Roma Antiga no Cinema: Utopia, Distopia e Pornotopia”, en M. Acciaiuoli et al. (eds.), *Arte & Utopia*, CHAIA, Lisboa, pp. 55-69.

- RODRIGUES, Nuno S. (2014a): “Representações dos ludi romanos no cinema” en F. Salvador (ed.), *Cine y representación: re-producciones de mundos en re-construcciones filmicas*, Université Paris-Sud, París, pp. 83-94.
- RODRIGUES, Nuno S. (2014b): “A Antiguidade no Cinema: *Calígula* de Tinto Brass e Bob Guccione (1979)”, *Boletim de Estudos Clássicos*, 59, 137-152.
- RODRIGUES, Nuno S. (2016a): “Tragedia Griega y Western Americano. Estudio de cuatro casos”, *Habis*, 47, pp. 307-323.
- RODRIGUES, Nuno S. (2016b): “Representações cinematográficas do êxodo: de Cecil B. DeMille a Ridley Scott”, *Forma Breve*, 13, pp. 325-342.
- RODRIGUES, Nuno S. (2017a): “From Kubrick's Political Icon to Television Sex Symbol”, en A. Augoustakis y M. S. Cyrino (eds.), *STARZ Spartacus. Reimagining an Icon on Screen*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 34-51.
- RODRIGUES, Nuno S. (2017b): “I’m Spartacus!” Kubrick, Espártaco e Lope de Vega”, *Nuntius Antiquus*, 13, 1, pp. 171-183.
- RODRÍGUEZ DANÉS, Jordi (2018): *L’Antiguitat clàssica en les TIC: videojocs i gamificació*, tesis doctoral presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona: <https://ddd.uab.cat/record/203201> [consultado el 29/08/2019].
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Julio (1999): *Evolución histórica de las legiones del Imperio romano*, Universidad de Valladolid, Valladolid
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Julio (2001): *Historia de las legiones romanas*, Signifer Libros, Madrid.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Julio (2005): *Diccionario de Batallas de la Historia de Roma (753 a. C.-476 d. C.)*, Signifer Libros, Madrid.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Julio (2014): “Reseña de S. Dando-Collins, *Legions of Rome. The Definitive History of Every Imperial Roman Legion*, 2010”, *Hispania Antiqua*, XXXVII-XXXVIII, pp. 332-358.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (2006): *El cine bélico: la Guerra y sus personajes*, Paidós Ibérica Barcelona.
- ROISMAN, Hanna M. (2008): “The *Odyssey* from Homer to NBC: The Cyclops and the Gods”, en L. Hardwick y C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Wiley-Blackwell, Chichester - Oxford - Malden, pp. 315-326.
- ROLDÁN, José Manuel (1974): *Hispania y el ejército romano: contribución a la historia social de la España Antigua*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ROLDÁN, José Manuel (1999): “*La caída del imperio romano*”, en J. Uróz (ed.), *Historia y cine*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, pp. 10-62.
- ROLLINGER, Christian (2020), ed.: *Classical Antiquity in Video Games*, Bloomsbury, London - New York.
- ROLLINS, Peter C. (1983), ed.: *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- ROMAGUERA, Joaquim (1986), “L’Institut Jean Vigo de Perpinyà, cinema i historia”, *L’Avenç*, 92, pp. 59-61.
- ROMAGUERA, Joaquim y RIAMBAU, Esteve (1983), eds.: *La Historia y el Cine*, Fontamara, Barcelona.
- ROMERO, David (2002), ed.: *La historia a través del cine: memoria e historia de la España de la posguerra*, UPV-EHU, Bilbao.
- ROMM, James (2016): “The new *Ben-Hur* is an ancient and modern mess”, *Daily Best*, 20 de agosto: <https://www.thedailybeast.com/the-new-ben-hur-is-an-ancient-and-modern-mess> [consultado el 08/10/17].

- ROMM, James (2016): “The new *Ben-Hur* is an ancient and modern mess”, *The Daily Beast*, 20 de agosto: <https://www.thedailybeast.com/the-new-ben-hur-is-an-ancient-and-modern-mess> [consultado el 08/10/18].
- ROSE, Peter W. (2001): “Teaching Classical Myth and Confronting Contemporary Myths”, en M. M. Winkler (ed.) (2001) *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford University Press, Oxford - New York, pp. 291-318.
- ROSENSTEIN, Nathan, (2008): “Los ejércitos de la Roma republicana”, en P. de Souza (coord.), *La guerra en el mundo antiguo*, Akal, Madrid, pp. 139-155.
- ROSENSTONE, Robert A. (1982): “Reds as History”, *Reviews in American History*, 10, 3, pp. 297-310.
- ROSENSTONE, Robert A. (1990): “Revisioning History: contemporary filmmakers and the construction of the past”, *Comparative Studies in Society and History*, 32, 4, pp. 822-837.
- ROSENSTONE, Robert A. (1995a), ed.: *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton.
- ROSENSTONE, Robert A. (1995b): “La historia en la pantalla”, en M^a A. Paz y J. Montero (coords.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Complutense, Madrid, pp. 13-33.
- ROSENSTONE, Robert A. (1997): *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona [ed. orig. *Visions of the Past: the Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, 1995].
- ROSENSTONE, Robert A. (2007): “In Praise of the Biopic”, en R. Francaviglia y J. Rodnitzky (eds.), *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*, Texas A&M University Press, Texas, pp. 11-30.
- ROSENSTONE, Robert A. (2013): “The History Film as a Mode of Historical Thought”, en R. Rosenstone y C. Pavulescu (eds.), *A Companion to the Historical Film*, Wiley-Blackwell, Malden - Oxford, pp. 71-87.
- ROSENSTONE, Robert A. (2014a): *La historia en el cine: el cine sobre la historia*, Rialp, Madrid [ed. orig. *History on Film/Film on History*, Pearson, 2006].
- ROSENSTONE, Robert A. (2014b): “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos”, en Hueso y Camarero (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Síntesis, Madrid, pp. 19-30.
- ROSENSTONE, Robert A. (2018): “Epilogue. The View From 2017”, en R. Rosenstone, *History on Film / Film on History*, Routledge [3^a edición], pp. 145-153.
- ROSENSTONE, Robert A. y PARVULESCU, Constantine (2013), eds.: *A Companion to the Historical Film*, Wiley-Blackwell, Malden - Oxford.
- ROSS, India (2019): “How *Game of Thrones* changed television”, 12 de abril: <https://www.ft.com/content/7476eff2-59f2-11e9-939a-341f5ada9d40> [consultado el 23/05/19]
- ROTH, Jonathan P. (1999): *The Logistics of the Roman Army at War (264 BC to AD 235)*, Leiden, Brill.
- ROTH, Jonathan P. (2012): “Ideologies of discipline in the Roman military”, *Journal of Roman Archaeology*, 25, pp. 750-758.
- ROVIRA, Rosario (2018), ed.: *The Ancient Mediterranean Sea in Modern Visual and Performing Arts: Sailing in Troubled Waters*, Bloomsbury, London - New York.
- ROXAN, Margaret (1978): *Roman Military Diplomas 1954-77*, Institute of Archaeology Occasional Publication, London.
- ROXAN, Margaret (1985): *Roman Military Diplomas 1978-84*, Institute of Archaeology Occasional Publication, London.

- ROXAN, Margaret (1994): *Roman Military Diplomas 1985-93*, Institute of Archaeology Occasional Publication, London.
- ROY, William (1793): *The Military Antiquities of the Romans in North Britain*, The Society of Antiquities of London, London.
- RUBINSOHN, Zeev (1971): “Was the *Bellum Spartacium* a Servile Insurrection?”, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 99, 1, pp. 290- 299.
- RUBIO, Coro (2011), ed.: *La historia a través del cine: Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo*, UPV-EHU, Bilbao.
- RUSHTON, Richard (2001): “Narrative and Spectacle in *Gladiator*”, *Cineaction*, 56, pp. 34-43.
- RUSSELL, James (2007): *The Historical Epic and Contemporary Hollywood: from Dances with Wolves to Gladiator*, Continuum, London.
- RUZAFÁ, Rafael (2004), ed.: *La historia a través del cine: Transición y consolidación democrática en España*, UPV-EHU, Bilbao.
- RYAN, Barbara y SHAMIR, Milette (2016), eds.: *Bigger than Ben-Hur: the Book, Its Adaptations & Their Audiences*, Syracuse University Press, New York.
- RYAN, Frank (1996): “The Praetorships of Varinius, Cossinius and Glaber”, *Klio*, 78, 2, pp. 374-379.
- SABIN, Philip (1996): “The Mechanics of Battle in the Second Punic War”, in T. Cornell et al., *The Second Punic War: a Reappraisal*, University of London, London, pp. 59-79.
- SABIN, Philip (2000): “The Face of Roman Battle”, *The Journal of Roman Studies* 90, pp. 1-17.
- SABIN, Philip, VAN WEES, Hans & WHITBY, Michael (2013a), eds: *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare. Volume I: Greece, the Hellenistic World and the Rise of Rome*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- SABIN, Philip, VAN WEES, Hans & WHITBY, Michael (2013b), eds: *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare. Volume II: Rome from the Late Republic to the Late Empire*, Cambridge University Press, Cambridge - New York
- SÁEZ ABAD, Ruben (2004): “La artillería en las batallas campales en el mundo grecorromano”, *Akros: la revista del museo*, 3, pp. 41-46.
- SAFRAN, Meredith E. (2019), ed.: *Screening the Golden Ages of the Classical Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- SALVADOR, Francisco (1999): “El mundo clásico en *El Satiricón* de Fellini”, en M. C. Álvarez y R. M. Iglesias (coords.), *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)*, Universidad de Murcia, 447-453.
- SALVADOR, Francisco (2004a): “La Grecia intemporal en la *Electra* de M. Cacoyannis”, *El Documental, carcoma de la ficción*, 2, pp. 101-105.
- SALVADOR, Francisco (2004b): “La recreación estética de una Grecia mágica: la Cólquide en la *Medea* de Pasolini”, *Boletín de arte*, pp. 699-724.
- SALVADOR, Francisco (2005a): “La primera película sobre una tragedia griega: *Electra* (Michel Cacoyannis, 1961)”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 36, pp. 339-347.
- SALVADOR, Francisco (2005b): “Tragedia y cine en Grecia: un potencial por explorar”, *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*, 6, pp. 12-18.
- SALVADOR, Francisco (2007a): “¿Filmar la historia? *Metakinema* revista de Cine e Historia”, *Metakinema*, sp.:

- <http://www.metakinema.es/metakinemapresentacion.html> [consultado el 23/08/17].
- SALVADOR, Francisco (2007b): “Biografía histórica y estética surrealista en el aula: *Simón del desierto* de Luis Buñuel”, *Quaderns de Cine*, 1, pp. 37-46.
- SALVADOR, Francisco (2008): “Classicism and eroticism in Spain, 1956. *Freda* by M. Mur Oti”, *Cine y Revista de estudios interdisciplinarios sobre el cine en español*, 1, 1, pp. 13-25.
- SALVADOR, Francisco (2009a): “Las tragedias de Eurípides mediante el cineasta griego M. Cacoyannis”, en A. López y A. Pociña (coords.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Universidad de Granada, pp. 595-606.
- SALVADOR, Francisco (2009b): “Un retrato didáctico en el *Socrate* (1970) de Rosellini”, *Metakinema*, 5, sp.: <http://www.metakinema.es/metakinemaindice5.html> [consultado el 01/03/18].
- SALVADOR, Francisco (2010a), ed.: *Cine y cosmopolitismo: aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*, Intramar, Santa Cruz de Tenerife.
- SALVADOR, Francisco (2010b): “Agostino d'Ippona (R. Rosellini, 1972), la imagen de un pensador y obispo de la Antigüedad tardía”, *Metakinema*, 6, sp.: http://www.metakinema.es/metakineman6s3a1_Francisco_Salvador_Ventura_Augustine_Hippo.html [consultado el 01/03/18].
- SALVADOR, Francisco (2011a), ed.: *Cine y ciudades: imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Intramar, Santa Cruz de Tenerife.
- SALVADOR, Francisco (2011b): “Dos fuentes para recrear la Roma altoimperial. La matrona de Éfeso y la fiesta de la risa en el *Fellini-Satyricon*”, *Habis*, 42, pp. 339-352.
- SALVADOR, Francisco (2011c): “Una reconstrucción del cristianismo oriental tardoantiguo en la filmografía hispana: “Simeón el Estilita” por Buñuel”, en M. Marco y M. E. Camarero (coords.), *I Congreso Internacional Historia: Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués*, Centro de Estudios Brasileños, Salamanca, pp. 1814-1826.
- SALVADOR, Francisco (2012a), ed.: *Cine y autor: reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores fílmicos*, Intramar, Santa Cruz de Tenerife.
- SALVADOR, Francisco (2012b): “Claves paganas y cristianas del pensamiento de la Antigüedad mediante Rossellini”, en F. Salvador (ed.), *Cine y autor: reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores fílmicos*, Intramar, Santa Cruz de Tenerife, pp. 109-124.
- SALVADOR, Francisco (2013a), ed.: *Cine y religiones: expresiones fílmicas de creencias humanas*, Université Paris-Sud, París.
- SALVADOR, Francisco (2013b): “El conflicto entre religión y razón en la *Medea* de Pasolini”, en F. Salvador (ed.), *Cine y religiones: expresiones fílmicas de creencias humanas*, Université Paris-Sud, París, pp. 91-104.
- SALVADOR, Francisco (2013c): “La *Fedra* de Séneca se proyecta en la España de los cincuenta”, en R. M. Cid y E. B. García (eds.), *Debita verba: estudios en homenaje al profesor Julio Mangas Manjarrés II*, Universidad de Oviedo, Oviedo, pp. 723-733.
- SALVADOR, Francisco (2014a), ed.: *Cine y representación: re-producciones de mundos en re-construcciones fílmicas*, Université Paris-Sud, París.

- SALVADOR, Francisco (2014b): “La villa de los suicidas: una lección felliniana de cultura clásica”, en F. Salvador (ed.), *Cine y representación: re-producciones de mundos en re-construcciones filmicas*, Université Paris-Sud, París, pp. 111-114.
- SALVADOR, Francisco (2015a), ed.: *Cine e historia(s): maneras de relatar el pasado con imágenes*, Université Paris-Sud, París.
- SALVADOR, Francisco (2015b): “From Ithaca to Troy: The Homeric City in Cinema and Television” en M. García Morcillo *et al.* (ed.) *Imagining Ancient Cities in Film: from Babylon to Cinecittà*, Routledge, New York - London, pp. 48-64.
- SALVADOR, Francisco (2018): “The Eternal Words of the Latin Sea: *Fedra* by Mur Oti”, en R. Rovira (ed.), *The Ancient Mediterraena Sea in Modern Visual and Performing Arts: Sailing in Troubled Waters*, Bloomsbury, London - New York, pp. 55-66.
- SALZMAN-MICHELL, Patricia y ALVARES, Jean (2017): *Classical Myth and Film in the New Millennium*, Oxford University Press, New-York - Oxford.
- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo (2008): “Ars gratia artis”, en P. Castillo *et al.* (eds.), *Imágenes. La antigüedad en las artes escénicas y visuales*, Universidad de la Rioja, Logroño, pp. 181-188.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2012): ‘La recreación literaria de la experiencia bélica: de los modelos clásicos al nuevo paradigma de Stendhal, Crane y Tolstoi’, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18: 340-357.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1998): “En tono a algunos problemas de historiografía del cine”, *Archivos de la Fílmoteca*, 29, pp.89-115.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Cátedra, Madrid.
- SAND, Shlomo (2004): *El siglo XX en pantalla: cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona [ed. orig. *Le XX siècle à l'écran*, Editions du Seuil, 2004].
- SANFILIPPO, Matteo (2014): “Modelos de análisis del cine histórico: Francia, Estados Unidos e Italia”, en Hueso y Camarero (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Síntesis, Madrid, pp. 31-58.
- SANTAMARÍA, Israel (2017): “La última reina lágida: La imagen de Cleopatra VII como mito erótico del séptimo arte”, en O. Lapeña (ed.), *Cine y Eros*, Université Paris-Sud, París, 40-49.
- SANTAMARÍA, Israel (2019): “El cine como herramienta didáctica para un mejor conocimiento del mundo antiguo: Un tour cinematográfico por el Antiguo Egipto”, en O. Lapeña (ed.), *El cine va de viaje*, Université Paris Sud, París, pp. 53-67.
- SCHADEE (2018): “Writing war with Caesar: the *Commentarii*'s afterlife in military memoirs”, en L. Grillo y C. B. Krebs (eds.), *The Cambridge Companion to the Writings of Julius Caesar*, Cambridge University Press, Cambridge New York, pp. 318-332.
- SCHULTEN, Adolf (1905): *Numantia: Eine topographische-historische Untersuchung*, Weidmansche Buchhandlung, Berlin.
- SCHULTEN, Adolf (1914): *Numantia: Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1905-1912. I. Die Keltiberer und ihre Kriege mit Rom*, Bruckmann, München.
- SCHULTEN, Adolf (1927): *Numantia: Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1905-1912. III. Die Lager des Scipio*. Bruckmann, München.
- SCHULTEN, Adolf (1929): *Numantia: Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1905-1912. IV. Die Lager bei Renieblas*, Bruckmann, München.
- SCHULTEN, Adolf (1931): *Numantia: Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1905-1912. II. Die Stadt Numantia*, Bruckmann, München.

- SCHULTEN, Adolf (1933): *Geschichte von Numantia*, Piloty & Loehle, München.
- SCODEL, Ruth (2016): “Reseña de B. Ryan y M. Shamir (ed.), *Bigger than Ben-Hur: The Book, its Adaptations, and their Audiences*, 2016”, *BMCR*: <http://bmc.brynmaur.edu/2016/2016-08-29.html> [consultado el 31/07/17].
- SCODEL, Ruth y BETTENWORTH, Anja (2009): *Whither Quo Vadis?: Sienkiewicz’s Novel in Film and Television*, Blackwell, Malden - Oxford - Chichester.
- SEO, Mira J. (2008): “The gender gap: religious spaces in *Rome*”, en M. Cyrino (ed.): *Rome Season One: History Makes Television*, Blackwell, Malden, pp., pp. 168-178.
- SERRANO, David (2012): “Cine y Antigüedad: pasado y presente en la gran pantalla”, *Historia Autónoma*, 1, 37-52.
- SERRANO, David (2016): “La recepción de la Antigüedad tardía a través del cine”, *Anuario del Centro de Estudios Históricos ‘Prof. Carlos S. A. Segreti’*, 16, pp. 4-14.
- SERRANO, David (2017): “El historiador frente a la pantalla: una propuesta de análisis del péplum del siglo XXI”, en G. Camarero y F. Sánchez (eds.), *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del Cine Histórico (V, 2016, Getafe)*, Instituto de Cultura y Tecnología, Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, pp. 633-643.
- SHAW, Brent D. (2001), ed.: *Spartacus and the Slave Wars: a Brief History with Documents*, Palgrave Macmillan, Boston - New York.
- SHAY, Jonathan (1994): *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, Simon & Schuster, New York.
- SHAY, Jonathan (2002): *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming*, Scribner, New York.
- SHEFFIELD, Gary (2010), ed.: *War Studies Reader: from the Seventeenth Century to the Present Day and Beyond*, Continuum, London - New York.
- SHEPHERD, David J. (2013): *The Bible on Silent Film: Spectacle, Story and Scripture in the Early Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- SHIRLEY, E. A. M. (2000): *The Construction of the Roman Legionary Fortress at Inchtuthil*, Archaeopress, Oxford.
- SHORT, K. R. M. (1981), ed.: *Feature Films as History*, Croom Helm, London.
- SIARRI, Nadine (1985): “Jules Cesar au cinema”, en R. Chevallier (ed.), *Présence de César*, Belles Lettres, Paris, pp. 483-511.
- SIARRI, Nadine (1988): *L’Antiquité latine au cinéma: Histoire et histoires dans le peplum romain*, A.N.R.T., Lille.
- SICLIER, Jacques (1962): “L’age du péplum”, *Cahiers du Cinema*, mayo, pp. 26-39.
- SIDEBOTTOM, Harry (2004): *Ancient Warfare: a very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- SIERRA, David (2011): “El combate en la Roma Republicana: una aproximación a las características generales de la batalla Antigua”, *El Futuro del Pasado*, 2, pp. 131-146.
- SILK, Michael, GILDENHARD, Ingo y BARROW, Rosemary (2014), eds.: *The Classical Tradition: art, literature, thought*, Wiley Blackwell, Chichester.
- SIM, David y KAMINSKI, Jaime (2012): *Roman Imperial Armour: the Production of Early Imperial Military Armour*, Oxbow Books, Oxford - Oakville.
- SIMKINS, Michael (1974): *The Roman Army from Caesar to Trajan*, Osprey, Oxford.
- SIMONS, Geoff (1998): *The Vietnam Syndrome: Impact on US Foreign Policy*, MacMillan, Hampshire - London.

- SLAVIK, Jordan F. (2017): “*Pilum and telum: the Roman infantryman’s style of combat in the Middle Republic*”, *The Classical Journal*, 113, 2, pp.151-171.
- SLOCUM, J. David (2006), ed.: *Hollywood and War: the Film Reader*, Routledge, New York.
- SMIL, Vaclav (2010): *Why America Is Not a New Rome*, The MIT Press, Cambridge - London.
- SMITH, Gary A. (1991): *Epic Films: Casts, Credits and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies*, McFarland, Jefferson.
- SMITH, Murray J. (2010): “The political context of the Gospels”, in M. Harding y A. M. Nobbs (eds.), *The Content and Setting of the Gospel Tradition*, Eerdmans, Grand Rapids, pp. 79-104.
- SMITH, Paul (1976), ed.: *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge - London - New York.
- SOBCHACK, Vivian (1996): *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge, New York.
- SOJO, Kepa (2009): “La representación de la historia del cine. A propósito de *Kingdom of Heaven (El Reino de los Cielos, 2005)*, de Ridley Scott y las películas de cruzadas en la historia del séptimo arte”, *Clio & Crimen*, 6, pp. 278-293.
- SOLOMON, Jon (1978): *The Ancient World in the Cinema*, A. S. Barnes and Co., Cranbury.
- SOLOMON, Jon (1996): “In the Wake of Cleopatra: The Ancient World in the Cinema since 1963”, *The Classical Journal*, 91, 2, pp.113-140.
- SOLOMON, Jon (2002): *Peplum. El Mundo Antiguo en el cine*, Alianza Editorial, Madrid [ed. orig. *The Ancient World in the Cinema*, Yale University, 2001 (1978)].
- SOLOMON, Jon (2005): “*Gladiator* from Screenplay to Screen”, en M. M. Winkler (ed.), *Gladiator: Film and history*, Blackwell, Malden - Carlton - Oxford, pp. 1-15.
- SOLOMON, Jon (2008): “Televising Antiquity: *From You Are There to Rome*” en M. S. Cyrino (ed.), *Rome Season One: History Makes Television*, Blackwell, Malden - Oxford, pp. 11-28.
- SOLOMON, Jon (2010): “Film Philology: Towards Effective Theories and Methodologies. Reseña de M. M. Winkler *Cinema and Classical Texts: Apollo’s New Light, 2009*”, *Journal of the Classical Tradition*, 17, 3, pp. 435-449.
- SOLOMON, Jon (2012): “Reseña de E. Theodorakopoulos, *Ancient Rome at the Cinema: Story and Spectacle in Hollywood and Rome, 2010*”, *Film & History*, 42, 2, pp. 73-75.
- SOLOMON, Jon (2016a): *Ben-Hur: the Original Blockbuster*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- SOLOMON, Jon (2016b): “Reseña de J. Paul, *Film and the Classical Epic Tradition, 2013*”, *The Classical Review*, 66, 1, pp. 284-286.
- SORLIN, Pierre (1980): *The Film in History: Restating the Past*, Basil Blackwell, Oxford.
- SORLIN, Pierre (1985): *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México [ed. orig. *Sociologie du cinéma : ouverture pour l’histoire de demain*, Aubier-Montaigne, 1977].
- SORLIN, Pierre (2005): “El cine, reto para el historiador”, *Istor*, 20, pp. 11-35.
- SOUTHERN, Patricia (2006): *The Roman Army: a Social and Institutional History*, Abc-Clio, Santa Barbara - Denver - Oxford.
- SOUTHERN, Patricia (2016): *The Roman Army*, Amberley, Stroud [1ª ed. 2014].
- SOUZA, Philip, (2003) ed.: *The Ancient World at War*, Thames & Hudson, London.

- SPEARE-COLE, Rebecca (2019): Donald Trump raises eyebrows by saying US has been ‘bound with Italy since Ancient Rome’, *Evening Standard*, 16 de octubre: <https://www.standard.co.uk/news/world/donald-trump-raises-eyebrows-by-saying-us-has-been-bound-with-italy-since-ancient-rome-a4263566.html> [18/10/2019].
- SPEIDEL, Michael A. (2009): *Heer und Herrschaft im Römischen Reich der Hohen Kaiserzeit* (Mavors XVI), Steiner, Stuttgart
- SPEIDEL, Michael A. (2014): “The Roman Army” en C. Bruun y J. Edmondson (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford University Press, Oxford - New York, pp. 319-344.
- SPEIDEL, Michael P. (1965): *Die ‘Equites Singulares Augusti’: Begleittruppe der römischen Kaiser des zweiten und dritten Jahrhunderts*, Rudolf Habelt, Bonn.
- SPEIDEL, Michael P. (1978): *The Religion of Jupiter Dolichenus in the Roman Army*, Brill, Leiden.
- SPEIDEL, Michael P. (1980): *Mithras–Orion: Greek Hero and Roman Army God*, Brill, Leiden.
- SPEIDEL, Michael P. (1984): *Roman Army Studies, vol. 1* (Mavors I), J. C. Gieben, Amsterdam.
- SPEIDEL, Michael P. (1992a): *Roman Army Studies, vol. 2* (Mavors VIII), J. C. Gieben, Amsterdam.
- SPEIDEL, Michael P. (1992b): *The Framework of an Imperial Legion, The fifth annual Caerleon lecture in honorem Aquilae Legionis II Augustae*, National Museum of Wales, Cardiff.
- SPEIDEL, Michael P. (1992c): “Foreword”, en G. Forni, *Esercito e marina di Roma antica: raccolta di contributi*, Franz Steiner, Stuttgart, p. 7.
- SPEIDEL, Michael P. (1994): *Riding for Caesar: the Roman Emperors’ Horse Guard*, B. T. Batsford, London.
- SRAGOW, Michael (2016): “Deep focus: *Ben-Hur*”, *Film Comment*, 18 de agosto: <https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-ben-hur/> [consultado 27/09/19].
- STAIGER, Janet (2000): *Perverse Spectators: the Practices of Film Reception*, New York University Press, New York.
- STAIGER, Janet (2005): *Media Reception Studies*, New York University Press, New York.
- STAMP, Jonathan (2007): *Rome*, Melcher Media, New York.
- STAMP, Jonathan (2009): *Balancing Fact and Fiction: The Ancient World of HBO's Rome*: http://www.getty.edu/museum/programs/villa_council_rome.html [consultado el 26/02/19].
- STANLEY, Alessandra (2003): “Caesar rendered for the small screen”, *The New York Times*, June 27: <https://www.nytimes.com/2003/06/27/movies/tv-weekend-caesar-rendered-for-the-small-screen.html> [consultado 10/02/2019].
- STANLEY, Manders (2010): “Romans on the run”, *American Cinematographer*, 91, 9, pp. 74-81.
- STARR, Chester G. (1941): *The Roman Imperial Navy: 31 B. C.-A. D. 324*, Cornell University Press, Ithaca.
- STEINBERG, Don (2016): “*Ben-Hur*: gentlemen, restart your chariots”, *The Wall Street Journal*, 10 de agosto: <https://www.wsj.com/articles/ben-hur-gentlemen-restart-your-chariots-1470849141> [consultado 27/09/19].

- STOW, Robert (2014): "Popcorn and circus: an audience expects", en A. Elliott (ed.), *The Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and Eistory in the 21st Century*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 74-91.
- STRAUSS, Barry (2012a): *La guerra de Espartaco*, Edhasa, Barcelona [ed. orig. *The Spartacus War*, 2009].
- STRAUSS, Barry (2012b): "Guerras de esclavos en Grecia y Roma", en V. D. Hanson (ed.), *El arte de la guerra en el mundo antiguo: de las guerras persas a la caída de Roma*, Crítica, Barcelona, pp. 185-206.
- STRAUSS, Barry S. y OBER, Josiah (1992): *The Anatomy of Error: Ancient Military Disasters and their Lessons for Modern Strategists*, St. Martins, New York.
- STRONG, Anise K. (2008): "Vice is Nice: Rome and Deviant Sexuality", en M. S. Cyrino (ed.), *Rome, Season One: History Makes Television*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton, pp. 219-231.
- STRONG, Anise K. (2013): "Objects of Desire: Female Gazes and Male Bodies", en M. S. Cyrino (ed.), *Screening Love and Sex in the Ancient World*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 167-182.
- STRONG, Anise K. (2019) "The golden aspects of Roman Imperialism in film", en M. E. Safran (ed.), *Screening the Golden Ages of the Classical Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 225-242.
- STUBBS, Jonathan (2013): *Historical Film: a Critical Introduction*, Bloomsbury, New York - London.
- SUMNER, Graham (1997): *Roman Army Wars of the Empire*, Brassey's London.
- SUTCLIFF, Rosemary (2004): *The Eagle of the Ninth*, Oxford Univeristy Press, Oxford - New York [1ª ed. 1954].
- TAPÍZ, José María (2008), ed.: *La historia a través del cine. China y Japón en el siglo XX*, UPV-EHU, Bilbao.
- TATUM, James (2003): *The Mourner's Song: War and Remembrance from the Iliad to Vietnam*, University of Chicago Press, Chicago.
- TAYLOR, Don (2016): *Roman Empire at War: a Compendium of Roman Battles from 498 to 31 BC*, Pen & Swod Military, Barnsley.
- TAYLOR, Don (2017): *Roman Empire at War: a Compendium of Roman Battles from 502 to 31 BC*, Pen & Swod Military, Barnsley.
- TAYLOR, Matthew (2019): "Dreaming of Rome with Ridley Scott's *Gladiator* (2000)", en M. E. Safran (ed.), *Screening the Golden Ages of the Classical Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 259-276.
- TAYLOR, Michael (2014): "Visual evidence for Roman infantry tactics", *MAAR* 59, 60, pp. 103-120.
- TAYLOR, Michael J. (2017): "Reseña de A. Goldsworthy, *Pax Romana: War, Peace and Conquest in the Roman World*", *BMCR*: <http://bmcr.brynmawr.edu/2017/2017-06-52.html> [consultado el 09/01/19].
- TAYLOR, Michael J. (2018): "Archaeology of Roman Army", en C. Smith (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*, Springer International Publishing, New York, sp.
- TEJA, Ramón (1999): "Historia y leyenda en la Roma del *Quo Vadis?*: (Mervyn Le Roy)", en J. Uróz (ed.), *Historia y cine*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, pp. 183-209.
- THEODORAKOPOULOS, Elena (2010): *Ancient Rome at the Cinema: Story and Spectacle in Hollywood and Rome*, Bristol Classical Press, Exeter.
- THOM, Martin (1995): *Republics, Nations and Tribes*, Verso, London - New York.

- THORNE, James (2007): "Battle, tactics, and the emergence of the *limites* in the West", en P. Erdkamp (ed.), *A Companion to the Roman Army*, Blackwell, Malden-Oxford - Carlton, pp. 218-234.
- THORSEN, Thea S. (2012), ed.: *Greek and Roman Games in the Computer Age*, Akademika Publishing, Trondheim.
- TOLSTOY, Leo (1966): "Some words about *War and Peace*" en G. Gibian (ed.), *War and Peace: the Maude Translation Backgrounds and Sources Essays in Criticism*, Norton & Company, New York, pp. 1366-1374. [ed. orig. 1868].
- TOMLIN, R. S. (1996): "The Vindolanda Tablets", *Britannia*, 27, pp. 459-463.
- TOPLIN, Robert B. (1982): "The making of *Denmark Vesey's Rebellion*", *Film and History*, September, pp. 49-56.
- TOPLIN, Robert B. (1996a): *History by Hollywood: the Use and Abuse of the American Past*, University of Illinois Press, Urbana.
- TOPLIN, Robert B. (1996b): "The historian and film: challenges ahead", *Perspectives* 34, online: <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/april-1996/the-historian-and-film-challenges-ahead> [consultado el 01/03/18].
- TOPLIN, Robert B. (1996b): *Ken Burns's The Civil War: Historians Respond*, Oxford University Press, New York.
- TOPLIN, Robert B. (1996c): "History on television: a growing industry", *The Journal of American History* 83, 3, pp. 1109-1113.
- TOPLIN, Robert B. (1999): "Film and history: the state of the union", *Perspectives*, 37, online: <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/april-1999/film-and-history-the-state-of-the-union> [consultado el 01/03/18].
- TOPLIN, Robert B. (2000) ed.: *Oliver Stone's USA: Film, History and Controversy*, University Press of Kansas, Lawrence.
- TOPLIN, Robert B. (2002): *Reel History: in defense of Hollywood*, University Press of Kansas, Lawrence.
- TOPLIN, Robert B. (2004): "Cinematic history: an anatomy of the genre", *Cineaste* 29, pp. 34-39.
- TOPLIN, Robert B. (2006): *Michael Moore's Fahrenheit 9/11: How One Film Divided a Nation*, University Press of Kansas, Lawrence.
- TOSCANO, Margaret M. (2008): "Gowns and Gossip: Gender and Class Struggle in *Rome*", en M. S. Cyrino (ed.), *Rome, Season One: History Makes Television*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton, pp. 153-167.
- TREACEY, Mia E. (2016): *Reframing the Past: History, Film and Television*, Routledge, Abingdon - New-York.
- TRITLE, Lawrence (2000): *From Melos to My Lai: War and Survival*, Routledge, London-New York.
- TRÖHLER, Magrit y SPÄTH, Thomas (2013): "Die TV-Serie *Rome* als experimentelle Geschichtsschreibung", *Saeculum*, 62, 2, pp. 267-302.
- TUSSING, Donna (2012): "The Awful Poetry of War. Tolstoy's Borodino", en R. McPeak y D. Tussing (eds.), *Tolstoy on War: Narrative Art and Historical Truth in 'War and Peace'*, Cornell University Press, New York, pp. 123-139.
- ÚBEDA, Victor y MARINA, Marcos (2017): "Una apuesta por la alta divulgación del conocimiento histórico. Entrevista a Alberto Pérez Rubio", *Revista Historia Autónoma*, 10, pp. 243-249.
- URBAINCZYK, Theresa (2014) *Slave Revolts in Antiquity*, Routledge, Abingdon -New York [1ª ed. 2008].

- URECHE, Petru (2014): “The Soldiers’ Morale in the Roman Army”, *Journal of Ancient History and Archaeology*, 1, 3, pp. 3-7.
- URÓZ, José (1999) ed.: *Historia y cine*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante.
- URRUTIA, Jorge (1996): “El cine filológico”, *SCOPE*, 1, pp. 11-23.
- UYÁ, Marcos (2013): “La legión del águila (K. MacDonald, 2011). El honor de Roma”, *Metakinema*, 12, sp: http://www.metakinema.es/metakineman12s2a1_Marcos_Uya_Esteban_The_Eagle.html [consultado el 23/08/17].
- VACCARO, Juan y VALERO, Tomás (2011): *Nos vamos al cine: la película como medio educativo*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- VALDÉS, Pau (2011): “El debate sobre la *Gran Strategy* romana”, *Revista de Historiografía*, 14, pp. 179-190.
- VALERO, Tomás (2008) “Entrevista a Santi de Pablo”, *CineHistoria*, ver online en: <https://cinehistoria.com/entrevista-a-santiago-de-pablo/> [consultado el 01/03/2018].
- VALERO, Tomás (2010): *Historia de España contemporánea vista por el cine*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- VALLEJO, Margarita (1993): “Sobre la persecución y el castigo a los desertores en el ejército romano”, *Polis*, 5, pp. 241-251.
- VALLEJO, Margarita (1997): “Violación del *sacramentum* y *crimen maiestatis*: la cobardía en el ejército romano”, *Habis*, 28, pp. 167-177.
- VALVERDE, Alejandro (1998): “Filmografía sobre la Grecia Antigua y la trasposición de tragedias y mitos griegos a la actualidad”, *Thamyris*, 1, pp. 6-11.
- VALVERDE, Alejandro (2009): “*Antígona*’ de Yorgos Tsavelas, un instrumento didáctico para la prevención y resolución de conflictos”, *Estudios neogriegos: Revista científica de la sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos*, 12, pp. 173-188.
- VALVERDE, Alejandro (2010a): “Un acercamiento a Sófocles a través del cine: la *Antígona* de Yorgos Tsavelas”, *Thamyris*, 1, pp. 43-47.
- VALVERDE, Alejandro (2010b): “Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía”, *Philologica Urcitana*, 3, pp. 129-146.
- VALVERDE, Alejandro (2012): “Grecia antigua en el cine griego”, *Thamyris*, 3, pp. 251-271.
- VALVERDE, Alejandro (2013): “*Hipócrates y la Democracia* (1972) de Dimis Dadiras: la curación del estado por la fe y la razón”, *Estudios Clasicos*, 143, 93-106.
- VALVERDE, Alejandro (2014): “El nacimiento de la tragedia griega en la pantalla: *Prometeo encadenado* (1927) de Gadsiadis”, *Thamyris*, 5, pp. 63-84.
- VALVERDE, Alejandro (2015): “Una tragedia griega contra los abusos del poder: *Las troyanas* (1971) de Michael Cacoyannis” en O. Lapeña y M. D. Pérez (eds.), *El poder a través de la representación filmica*, Université Paris-Sud, París, pp. 327-343.
- VALVERDE, Alejandro (2016): “Orientaciones para el estudio de Grecia antigua y la educación en valores a través del cine”, *Philologica Urcitana*, 14, pp. 103-124.
- VALVERDE, Alejandro (2017a): “Visual Poetry on Screen: Sets and Costumes for Ancient Greek Tragedy” en A. Pomeroy (ed.) *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford, pp. 385-402.
- VALVERDE, Alejandro (2017b): “De Hesíodo a Kazantzakis: desarrollo de la competencia comunicativa en lengua griega a través del cine”, *Thamyris*, 8, pp. 79-90.

- VALVERDE, Alejandro (2017c): “Orestes (1969 de Vassilis Fotópulos: la deconstrucción fílmica de un mito en clave pacifista”, *Dionysus ex machina*, VIII, pp. 86-103.
- VALVERDE, Alejandro (2017d): “Carros y caballos en la trilogía eurípidea de Michael Cacoyannis”, *Fortunate*, 28, pp. 1-12.
- VALVERDE, Alejandro (2018): “Reseña de M. Winkler, *Classical Literature on Screen, 2017*”, *Habis*, 49, pp. 339-342.
- VAN DER VAT, Dan (2012): “Sir John Keegan obituary”, *The Guardian*, 5 de agosto: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/05/sir-john-keegan> [consultado el 06/06/2019].
- VAN DORST, Sander (2000-2004): “Glossary of Roman army terminology”, http://s_van_dorst.tripod.com/glossary.html [consultado el 07/08/2018].
- VAN DORST, Sander (2000-2007): “Roman Army bibliography”, http://s_van_dorst.tripod.com/biblio.html [consultado el 07/08/2018].
- VAN ROYEN & VAN DER VEGT (2000): *Astérix y la historia real*, Beta, Barcelona [ed. orig. *Asterix en de Waarheid*, Hachette, 1999].
- VEITH, Georg (1906): *Geschichte der Feldzüge C. Julius Caesars*, Seidel, Wien.
- VEITH, Georg (1914): *Die Feldzüge des C. Iulius Caesar Octavianus in Illyrien in den Jahren 35-33*, Hölder, Wien.
- VEITH, Georg (1920): *Der Feldzug von Dyrrhachium zwischen Caesar und Pompejus. Mit besonderer Berücksichtigung der historischen Geographie des albanischen Kriegsschauplatzes*, Seidel, Wien.
- VENDRIES, Christophe (2015): “La musique de la Rome Antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963). Entre reconstitution et réinvention”, *Mélanges de l'Ecole française de Rome – Antiquité*, 127, 1: <https://journals.openedition.org/mefra/2791> [consultado el 01/03/18].
- VERSNEL, Henk (1970): *Triumphus: an Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Brill, Leiden.
- VERVAET, Frederik J. (2015): “Erratum to: Crassus’ Command in the War against Spartacus (73–71 BCE): His Official Position, Forces and Political Spoils”, *Klio*, 97, 1, pp. 405-442.
- VIDAL, Jordi y ANTELA, Borja (2011), eds.: *La guerra en la Antigüedad desde el presente*, Libros Pórtico, Zaragoza.
- VIRGINÁS, Andrea (2015): “Reseña de J. Cullen, *Sensing the Past: Hollywood Stars and Historical Visions, 2013*”, *Film-Philosophy*, 19, pp. 128-131.
- VON CLAUSEWITZ, Carl (2007): *On War*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- VON DOMASZEWSKI, Alfred (1908): *Die Rangordnung Des Römischen Heeres*, A. Marcus und E. Weber’s Verlag, Bonn.
- VV.AA. (2006), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino.
- VV.AA. (2018): *Rome at War*, Osprey, Oxford.
- WALKOWITZ, Daniel J. (1985): “Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker”, *The Public Historian*, 7, 1, pp. 52-64.
- WALSH, Richard (2018), ed.: *T&T Clark Companion to the Bible and Film*, Bloomsbury, London.
- WARD, Allen M. (1977): *Marcus Crassus and the Late Roman Republic*, University of Missouri Press, Columbia & London.
- WARD, Allen M. (2005): “Gladiator in historical perspective”, en M. M. Winkler (ed.), *Gladiator: Film and history*, Blackwell Publishing, Malden - Carlton - Oxford, pp. 31–44.

- WARD, Allen M. (2009): "History, ancient and modern, in *The Fall of the Roman Empire*", en M. M. Winkler (ed.), *The Fall of the Roman Empire, Film and History*, Wiley-Blackwell, Malden - Oxford - Chichester, pp. 51-88.
- WARRY, John (1980): *Warfare in the Classical World: an Illustrated Encyclopedia of Weapons, Warriors, and Warfare in the Ancient Civilizations of Greece and Rome*, St. Martins Press, New York.
- WATSON, G. R. (1985): *The Roman Soldier*, Thames and Hudson, London [1ª ed. 1969].
- WEBSTER, Graham (1985): *The Roman Imperial Army of the First and Second Centuries A. D.*, A & C Black, London [1ª ed. 1969].
- WENDEN, D. J. (1975): *The Bird of the Movies*, McDonald, London.
- WENZEL, Diana (2005): *Kleopatra im Film: eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur*, Gardez, Remscheid.
- WESTWELL, Guy (2006): *War Cinema: Hollywood on the Front Line*, Wallflower Press, London.
- WESTWELL, Guy (2007): "Critical Approaches to the History Film. A Field in Search of a Methodology", *Rethinking History*, 11, 4, pp. 577-588.
- WETMORE, Kevin (2018): "In the Green Zone with the Ninth Legion: The Post-Iraq Roman Film", en N. Diak (ed.), *The New Peplum: Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs Since the 1990s*, McFarland, Jefferson, pp. 178-193.
- WHEELER, Everett (1998): "Battles and frontiers", *JRA*, 11, pp. 644-651.
- WHEELER, Everett (2001): "Firepower: Missile Weapons and the 'Face of Battle'", *Electrum*, 5, pp. 169-184.
- WHEELER, Everett L. (1993a): 'Methodological limits and the mirage of Roman strategy: Part I', *Journal of Military History*, 57, 1, pp. 7-42.
- WHEELER, Everett L. (1993b): 'Methodological limits and the mirage of Roman strategy: Part II', *Journal of Military History*, 57, 2, pp. 215-40.
- WHITBY, Michael (2007): "Reconstructing ancient warfare", en P. Sabin *et al.* (eds.), *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare, Volume I: Greece, the Hellenistic World and the Rise of Rome*, Cambridge University Press, Cambridge - New York, pp. 54-81.
- WHITE, Brian J. (2002): "American Beauty, Gladiator, and the New Imperial Humanitarianism", *Global Media Journal*, 1, 1: <http://www.globalmediajournal.com/open-access/american-beauty-gladiator-and-the-new-imperial-humanitarianism.php?aid=35053> [18/10/2017].
- WHITE, Hayden (1988): "Historiography and Historiophoty", *The American Historical Review*, 93, 5, pp. 1193-1199.
- WHITTAKER, C. R. (1994): *Frontiers of the Roman Empire: a Social and Economic Study*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- WIEGELS, Rainer (2000): "Legio. Emil Ritterling und sein Beitrag zur Truppengeschichte der römischen Kaiserzeit", en Y. Le Bohec y C. Wolff (eds.): *Les Légions de Rome sous le Haut-Empire: Actes du Congrès de Lyon (17-19 septembre 1998)*, De Boccard, Paris, pp. 9-20.
- WILKES, John J. (1972): *The Roman Army (Cambridge Introduction to World History)*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WILKES, John J. (1975): "Eric Birley: A Bibliography, 1928-74", *Britannia*, 6, pp. xi-xxviii.
- WILKES, John J. (2003), ed.: *Documenting the Roman Army: Essays in Honour of Margaret Roxan*, BICS Supplement 81, Institute of Classical Studies, London.

- WILSON, Rob (2002): "Ridley Scott's *Gladiator* and the spectacle of empire: global/local rumblings inside the Pax Americana", *European Journal of American Culture*, 21, 2, pp. 62-73.
- WINKLER, Martin M. (1995): "Cinema and the Fall of Rome", *Transactions of the American Philological Association* 125, pp. 135-154.
- WINKLER, Martin M. (1998): "The Roman Empire in American Cinema after 1945", *The Classical Journal*, 93, 2, pp. 167-196.
- WINKLER, Martin M. (2000): "*Dulce et decorum est pro patria mori?*" Classical Literature in the War Film", *International Journal of the Classical Tradition*, 7, 2, pp. 177-214.
- WINKLER, Martin M. (2001a), ed.: *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford University Press, Oxford- New York [1ª edición 1991, Associated University Presses].
- WINKLER, Martin M. (2001b): "The Roman Empire in American Cinema after 1945", en Joshel *et al.* (eds.), *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 50-76.
- WINKLER, Martin M. (2001c), "Star Wars and the Roman Empire" en M. M. Winkler (ed.): *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 272-290.
- WINKLER, Martin M. (2003): "*Quomodo stemma Gladiatoris pelliculae more philologico sit constituendum*", *AJPh*, 124, 1, pp. 137-141.
- WINKLER, Martin M. (2004b): "Reseña de L. Harwick, *Reception Studies*, 2003", *BMCR*: <http://bmcr.brynmawr.edu/2004/2004-04-16.html> [consultado el 01/03/18].
- WINKLER, Martin M. (2005a), ed.: *Gladiator: Film and history*, Blackwell Publishing, Malden - Carlton - Oxford.
- WINKLER, Martin M. (2005b): "*Gladiator* and the Traditions of Historical Cinema", en M. M. Winkler (ed.), *Gladiator: Film and history*, Blackwell Publishing, Malden - Carlton - Oxford, pp. 16-30.
- WINKLER, Martin M. (2006), ed.: *Troy: from Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Blackwell Publishing, Malden - Carlton - Oxford.
- WINKLER, Martin M. (2007a), ed.: *Spartacus: Film and History*, Blackwell Publishing, Malden - Carlton - Oxford.
- WINKLER, Martin M. (2009a), ed.: *The Fall of the Roman Empire: Film and History*, Blackwell Publishing, Malden - Carlton - Oxford.
- WINKLER, Martin M. (2009b): *The Roman Salute: Cinema, History, Ideology*, The Ohio State University Press, Columbus.
- WINKLER, Martin M. (2009c): *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WINKLER, Martin M. (2015), ed.: *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*, Brill, Leiden - Boston.
- WINKLER, Martin M. (2016): "M-G-M'S Quo Vadis (1951): 'This is the Big one!'", en M. Wozniak y K. Biernacka-Licznar (eds.): *Quo Vadis?: Da caso letterario a fenómenos della cultura di massa*, Ponte Sisto, Roma, 60- 67.
- WINKLER, Martin M. (2017): *Classical Literature on Screen: Affinities of Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WOLFF, Catherine (2012): *L'armée romaine: une armée modèle?*, CNRS Éditions, Paris.
- WOOLF, Greg (1993): "Roman peace" en en J. Rich y G. Shipley (eds.), *War and Society in the Roman World*, Routledge, London, pp. 171-194.

- WOZNIAK, Monika y BIERNACKA-LICZNAR, Katarzyna (2016), eds: *Quo Vadis?: Da caso letterario a fenómenos della cultura di massa*, Ponte Sisto, Roma.
- WULFF, Fernando (1996a): “Cine e historia antigua. Notas a propósito de el Próximo Oriente antiguo y Egipto en el cine”, *SCOPE*, 1, pp. 47-62.
- WULFF, Fernando (1996b): “Cine e historia antigua. Notas a propósito de el final de la República romana”, *SCOPE*, 1, pp. 63-76.
- WYKE, Maria (1994): “Make like Nero! The appeal of a cinematic emperor”, en J. Elsner y J. Masters (eds.), *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, Duckworth, London, pp.11-28.
- WYKE, Maria (1996): “Cinema and the City of the Dead: reel histories of Pompeii” en C. MacCabe y D. Petrie (eds.), *New Scholarship from BFI Research*, British Film Institute, London, pp. 140-56.
- WYKE, Maria (1997): *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, London.
- WYKE, Maria (1998): “Classics and Contempt: Redeeming Cinema for the Classical Tradition”, *Arion*, 6, 1, pp. 124-136.
- WYKE, Maria (1999): “Screening ancient Rome in the new Italy”, en C. Edwards (ed.), *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 188-204.
- WYKE, Maria (2001a): “Projecting Ancient Rome”, en M. Landy (ed.), *The Historical Film : History and Memory in Media*, Rutgers University Press, New Brunswick - New Jersey, pp. 125-142.
- WYKE, Maria (2001b): “Shared Sexualities: Roman Soldiers, Derek Jarman’s *Sebastiane*, and British Homosexuality”, en Joshel *et al.* (eds.), *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 77-118.
- WYKE, Maria (2003): “Are you not entertained? Classicists and Cinema”, *International Journal of the Classical Tradition*, 9, 3, pp. 430-445.
- WYKE, Maria (2004): “Film Style and Fascism: *Julius Caesar*”, *Film Studies*, 4, pp. 58-74.
- WYKE, Maria (2006a), ed.: *Julius Caesar in Western Culture*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton.
- WYKE, Maria (2006b): “Caesar, Cinema, and National Identity in the 1910s”, en M. Wyke (ed.), *Julius Caesar in Western Culture*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton, pp. 179-189.
- WYKE, Maria (2006c): “A twenty-first-century Caesar”, en M. Wyke (ed.), *Julius Caesar in Western Culture*, Blackwell, Malden - Oxford - Carlton, pp.305-323.
- WYKE, Maria (2010): “How to like the Gallic War: Julius Caesar and an American education”, en A. Moreno (coord.), *Julio Cesar: textos, contextos y recepción. De la Roma clásica al mundo actual*, UNED, Madrid, pp. 507-525.
- WYKE, Maria (2012): *Caesar in the USA*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London.
- YADIN, Yigael (1966): *Masada: Herod's Fortress and the Zealots' Last Stand*, Random House, New York.
- ZANKER, Paul (2011): *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza, Madrid [ed. orig. *Augustus und die Macht der Bilder*, 1987].
- ZEMON DAVIS, Natalie (2000): *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Harvard University Press, Cambridge.
- ZIECHMANN, Christopher B. (2018a): *The Roman Army and the New Testament*, Lexington Books, Lanham.

- ZIECHMANN, Christopher B. (2018b): “Military forces in Judea 6-130 CE: the status quaestionis and relevance for New Testament Studies”, *Currents in Biblical Research*, 17, 1, pp. 86-120.
- ZMIRAK, John (2016): “*Risen*: A Christian movie for Romans like us”, *The Stream*, 25 de febrero: <https://stream.org/risen-christian-movie-romans-like-us/> [consultado 27/09/19].

EDICIONES DE FUENTES CLÁSICAS¹

- APIANO. *Historia romana*, trad. de A. Sancho, 1985, Gredos, Madrid.
- CÉSAR. *Commentarii de Bello Gallico*, trad. De V. García, H. Escolar y J. Calonge, (2016): *Guerra de las Galias –Guerra Civil*, Gredos, Madrid [1ª ed. 1982].
- CÉSAR. *Commentarii de Bello Civile* trad. De V. García, H. Escolar y J. Calonge, (2016): *Guerra de las Galias –Guerra Civil*, Gredos, Madrid [1ª ed. 1982].
- FRONTINO. *Stratagems and aqueducts*, trad. De C. E. Bennet, Loeb Classical Library, London.
- PLUTARCO. *Vidas paralelas*, ed. de C. Cano et al., 2007, Gredos, Madrid.
- POLIBIO. *Historias*, trad. de M. Balash, 1981, Gredos, Madrid.
- POLIENO. *Estratagemas*, trad. de J. Vela y F. Martín, 1991, Gredos, Madrid.
- PSEUDO-HIGINIO. *Liber de munitionibus castrorum*: intr., trad. y notas de Duncan B. Campbell (2018): *Fortifying a Roman Camp: the Liber de munitionibus castrorum of Hyginus*, Bocca de la Verità Publishing, Glasgow.
- SALUSTIO. *Guerra de Jugurta*, trad. de B. Segura, 1997, Gredos, Madrid.
- SUETONIO. *Vidas de los doce césares*, trad. de R. M^a Agudo, Gredos, Madrid. J. C. Rolfe (1979): *Suetonius I*, Harvard University Press, Cambridge - London [ed. orig. 1913].
- FLAVIO JOSEFO. *La Guerra de los judíos*, trad. de J. M. Nieto, Gredos, Madrid, 2017[1ª ed. 1982].
- TÁCITO. *Anales*, trad. de J. L. Moralejo, 1979, Gredos, Madrid.
- Tácito. *De vita et moribus Iulii Agricola*. ed. de B. Antón (1999), Vida de Julio Agrícola. Germanía. Diálogos de los oradores, Akal, Madrid.
- TITO LIVIO. *Historia de Roma desde su fundación*, trad. de A. Sierra, 1990, Gredos, M.
- VEGECIO. *Epitoma rei militaris*: intr., trad. y notas de Adolfo-Raúl Menéndez Argüín (2017): *El arte de la guerra romana*, Signifer libros, Madrid.
- SCRIPTORES HISTORIA AUGUSTA. trad. de David Magie (1991): *The Scriptores Historiae Augustae I*, Harvard University Press, Cambridge - London [ed. orig. 1921].
- Herodian. *History of the Empire, Volume I: Books 1-4*. Translated by C. R. Whittaker. Loeb Classical Library 454. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969.

¹ Principalmente, hemos recurrido a las ediciones de *Biblioteca Clásica Gredos* para el texto en castellano y a las de la *Loeb Classical Library* para la consulta del texto en latín y para las traducciones al inglés.

FUENTES CINEMATOGRAFICAS Y TELEVISIVAS

PRINCIPALES²

Ben-Hur (BEKMAMBETOV 2016). Código DVD: 8414533101936
Centurion (MARSHALL 2010). Código DVD: 8435175960170
Gladiator (SCOTT 2000). Código DVD: 5050582069327
Julius Caesar (TNT 2002). Código DVD: 4020628916527
Risen (REYNOLDS 2016). Código DVD: 8414533094078
Rome (HBO 2005-2007). Código DVD: 5051893036633
Spartacus (DORNHELM 2004). Código DVD: 505058226853
Spartacus: Vengeance (STARZ 2012). Código DVD: 8420266967299
Spartacus: War of the Damned (STARZ 2013). Código DVD: 8420266969538
The Eagle (MACDONALD 2011). Código DVD: 8414906303905

SECUNDARIAS

300 (SNYDER 2007)
A.D. The Bible Continues (NBC 2015)
Alexander (STONE 2004)
Ben-Hur (CBC-ABC 2010)
Ben-Hur (NIBLO 1925).
Ben-Hur (WYLER 1959).
Boudica (ITV, 2003)
Cabiria (PASTRONE 1914)
Cleopatra (DEMILLE 1934)
Cleopatra (MANKIEWICZ 1963)
Dacii (Nicolaescu 1966)
Druids (DORFMANN 2001)
Empire (ABC 2005)
Giulio Cesare (GUAZZONI 1914)
Imperium: Augustus (EOS ENTERTAINMENT 2003)
King Arthur (FUQUA 2004)
Marcantonio e Cleopatra (GUAZZONI 1913)
Masada (SAGAL 1981)
Pompeii (ANDERSON 2014)
Quo Vadis? (LEROY 1951).
Scipion l'Africano (GALLONE 1937)
Spartacus (KUBRICK 1960).
The Dovekeepers (CBS 2015)
The Eagle of the Ninth (BBC 1977)
The Fall of the Roman Empire (MANN 1964)
The Last Legion (LEFLER 2007)
Troy (PETERSEN 2004)

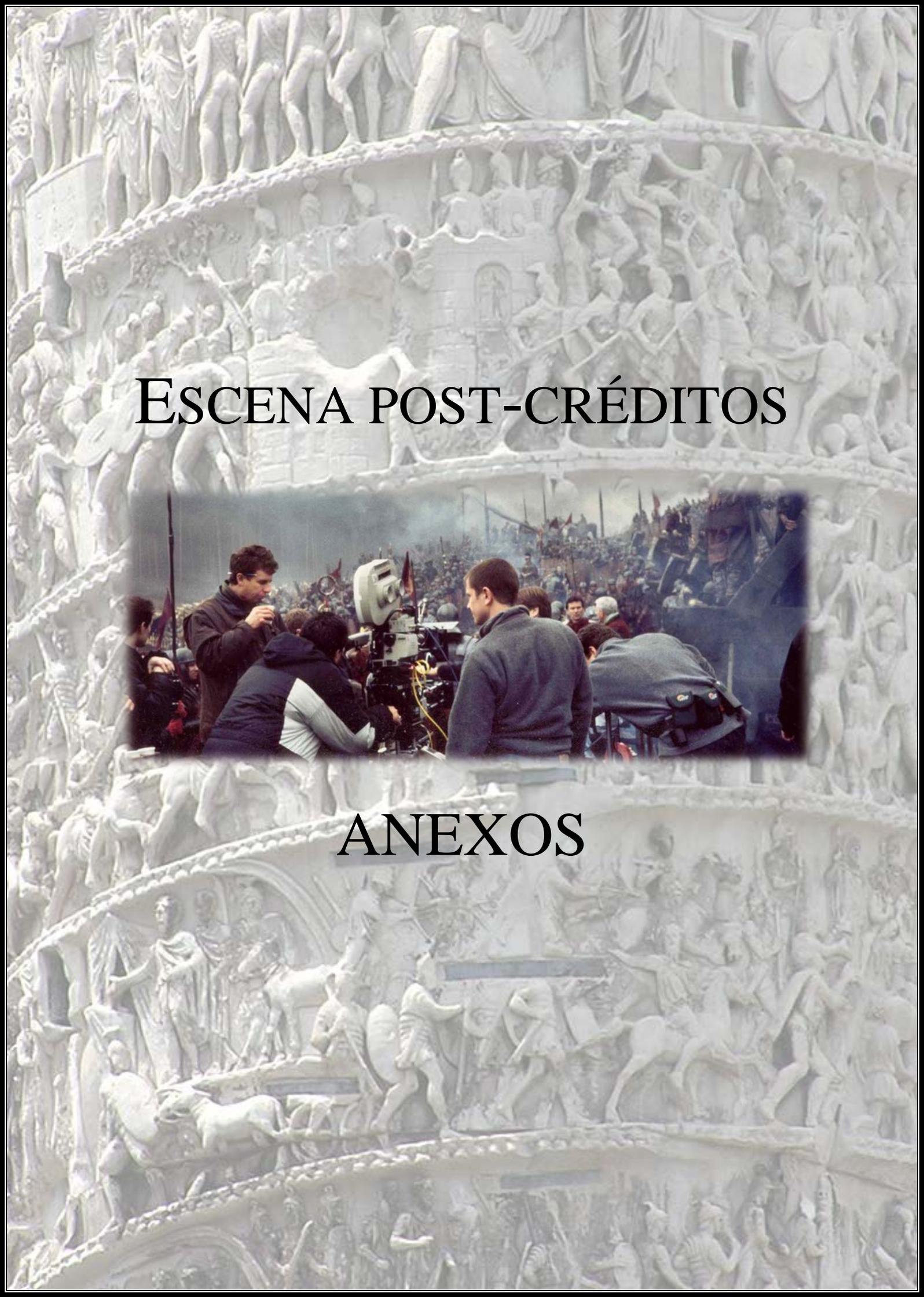
² Recogemos aquí la referencia del código de barras de las ediciones de DVD con las que hemos trabajado para llevar a cabo la investigación.

FILMOTECAS, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADAS

BBC WRITTEN ARCHIVES CENTRE (Reading): <https://www.bbc.co.uk/archive>
BFI REUBEN LIBRARY (Londres): <https://www.bfi.org.uk/education-research/bfi-reuben-library>
BIBLIOTECA KOLDO MITXELENA DE LA UPV-EHU (Vitoria-Gasteiz): <https://ehu.on.worldcat.org/discovery>
BRITISH PATHÉ (Londres): <https://www.britishpathe.com/>
EYE FILM (Amsterdam): <https://www.eyefilm.nl/en/exhibition/archive>
FILMOTECA DE CATALUNYA (Barcelona): <https://www.filmoteca.cat/web/ca>
INSTITUTE OF CLASSICAL STUDIES LIBRARY (Londres): <https://ics.sas.ac.uk/library>
UNIVERSITY COLLEGE OF LONDON LIBRARY (Londres): <https://www.ucl.ac.uk/library/>
WARBURG INSTITUTE LIBRARY (Londres): <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library>

BASES DE DATOS Y PÁGINAS WEB

ANCIENT WARFARE BLOG: <https://www.karwansaraypublishers.com/awblog>
BBC ARCHIVE: <https://www.bbc.co.uk/archive/>
BLOG DEDICADO AL CINE BÉLICO E HISTÓRICO: <http://major-reisman-cine-belico.blogspot.com/>
BFI COLLECTIONS: <http://collections-search.bfi.org.uk/web/search/simple>
BOX OFFICE MOJO: <https://www.boxofficemojo.com/>
CINE E HISTORIA EN EL AULA: <https://cinehistoria.com/>
CLASSICAL RECEPTION STUDIES NETWORK: <http://www.open.ac.uk/blogs/CRSN/>
COMBAT & CLASSICS: <http://combatandclassics.org/>
DESPERTA FERRO EDICIONES – NOTICIAS: <https://www.despertaferro-ediciones.com/revistas-historia-militar/noticias/>
DIARIO DE CINE – ANTIGÜEDAD: <http://www.diariodecine.es/ssantiguedad0.html>
ERMINE STREET GUARD: <http://www.erminestreetguard.co.uk/>
FILMAFFINITY: <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>
HADRIAN'S WALL COUNTRY: <http://hadrianswallcountry.co.uk/>
IMAGINES PROJECT: <http://www.imagines-project.org/>
IMDB: <https://www.imdb.com/>
LIKE STORIES OF OLD (LSOO): <https://www.patreon.com/LikeStoriesofOld>
LUCE CINECITTÀ: <https://cinecitta.com/>
NATIONAL ROMAN LEGION MUSEUM: <https://museum.wales/roman/>
OSPREY – ANCIENT WARFARE BOOKS: <https://ospreypublishing.com/store/military-history/period-books/ancient-warfare?limit=24&p=1>
PROYECTO ANIHO: <https://aniho.hypotheses.org/>
ROMAN ARMY MUSEUM: <http://www.vindolanda.com/Roman-Army-Museum>
ROMAN ARMY TALK: <https://www.romanarmytalk.com/>
ROTTEN TOMATOES: <https://www.rottentomatoes.com/>
YOUTUBE: <https://www.youtube.com/?hl=es&gl=ES>
VINDOLANDA TRUST: <http://www.vindolanda.com/trust>



ESCENA POST-CRÉDITOS



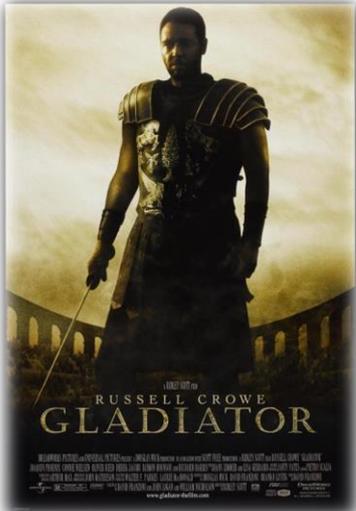
ANEXOS

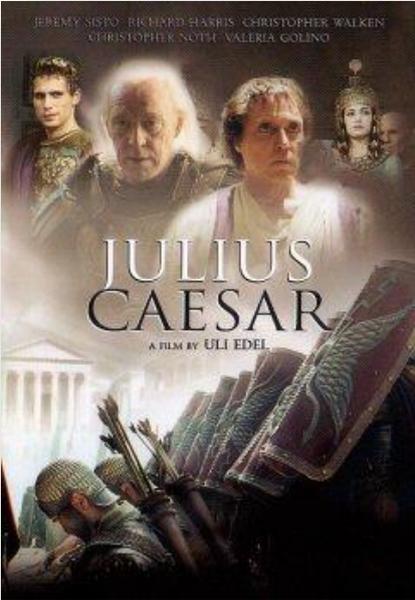
FICHAS TÉCNICAS

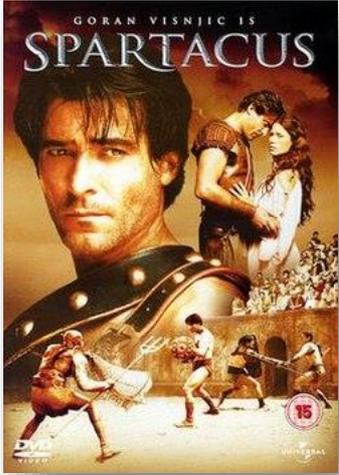
A continuación recogemos las fichas técnicas de las películas y series que hemos analizado en profundidad a lo largo de la presente investigación. La información para realizar las fichas ha sido extraída de consolidadas páginas-web de cine como *IMDb*, *Rotten Tomatoes* y *FilmAffinity* y también de la información que contiene la base de datos del *BFI* –<http://collections-search.bfi.org.uk/web>–. En todo caso, toda esa información también ha sido cotejada con los créditos finales de cada producción, para así evitar algunos posibles errores. Los datos sobre la recaudación económica equivalen al total de ingresos a nivel mundial y han sido recogidos de la web *Box Office Mojo* –<https://www.boxofficemojo.com/>–. Los nombres de los personajes los hemos recogido en castellano y en inglés ya que a lo largo del trabajo han podido ser citados en ambos idiomas.

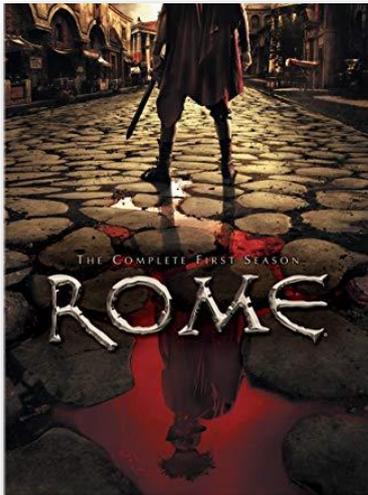
El criterio para la ordenación de las fichas ha sido estrictamente cronológico, teniendo en cuenta la fecha de estreno de cada obra. Por tanto, el orden seguido es el siguiente:

1. *Gladiator* (2000)
2. *Julius Caesar* (2002)
3. *Spartacus* (2004)
4. *Rome* (2005-2007)
5. *Centurion* (2010)
6. *The Eagle* (2011)
7. *Spartacus: Vengeance* (2012)
8. *Spartacus: War of the Damned* (2013)
9. *Risen* (2016)
10. *Ben-Hur* (2016)

| | | | | |
|---------------------|---|---|-----|--|
| TÍTULO | <i>GLADIATOR</i> |  | | |
| TÍT. ESPAÑOL | <i>Gladiator</i> | | | |
| ESTRENO | 5 de mayo del 2000 | | | |
| DURACIÓN | 150 min. | | | |
| PAÍS | Estados Unidos  | | | |
| DIRECCIÓN | Ridley Scott | | | |
| GUION | David Franzoni - John Logan - William Nicholson | | | |
| PRODUCCIÓN | Douglas Wick - David Franzoni - Branko Lusting | | | |
| MÚSICA | Hans Zimmer - Lisa Gerrard | | | |
| FOTOGRAFÍA | John Mathieson | | | |
| PRODUCTORA | Universal Pictures - DreamWorks SKG - Scott Free Productions - Mill Film - C&L - Red Wagon Entertainment | NOTA | | |
| REPARTO | <p>Russell Crowe: Máximo Décimo Meridio (Maximus) Joaquin Phoenix: Cómodo (Commodus) Connie Nielsen: Lucila (Lucilla) Oliver Reed: Próximo (Proximo) Richard Harris: Marco Aurelio (Marcus Aurelius) Derek Jacobi: senador Graco (Gracchus) Djimon Hounsou: Juba (Juba) David Schofield: senador Falco (Falco) John Shrapnel: senador Gayo (Gaius) Tomas Arana: Quinto (Quintus) Spencer Treat Clark: Lucio (Lucius) David Hemmings: Casio (Cassius) Tommy Flanagan: Cicerón (Cicero)</p> | | | |
| | | 7,9 | 8,5 | Crítica: 7,2 Audiencia: 3,8/5 |
| RODAJE | Fechas de rodaje: Enero-junio 1999 Localizaciones Gran Bretaña (escenas de la batalla inicial en Germania); Marruecos (escenas en Zuchabar); Malta (escenas en Roma y el Coliseo) | | | |
| PRESUPUESTO | \$103,000,000 | | | |
| RECAUDACIÓN | \$460,583,960 | | | |
| PREMIOS | 5 Oscars (12 nom.): mejor película, actor (Russell Crowe), vestuario, sonido y efectos visuales 2 Globos de Oro (5 nom.): mejor película drama y banda sonora 4 Premios BAFTA (14 nom.): mejor película, fotografía, montaje y diseño de producción. 2 premios National Board of Review: mejor diseño de producción y actor secundario American Film Institute (AFI): Top 10 - Mejores películas del año 6 Critics' Choice Awards Sindicato de Productores (PGA): mejor película Sindicato de Directores (DGA): nominada a mejor director Sindicato de Actores (SAG): 3 nominaciones, incl. mejor reparto | | | |

| | | | | |
|---------------------|---|--|-----|----------------------------------|
| TÍTULO | <i>JULIUS CAESAR</i> |  | | |
| TÍT. ESPAÑOL | <i>Julio César</i> | | | |
| ESTRENO | 27/12/2002 (Alemania) 29/06/2003 (EE.UU.) | | | |
| DURACIÓN | 178 min. | | | |
| PAÍS | Estados Unidos - Alemania - Italia - Países Bajos | | | |
| DIRECCIÓN | Uli Edel | | | |
| GUION | Peter Pruce - Craig Warner | | | |
| PRODUCCIÓN | Jonas Bauer - Guido DE Angelis - Russell Kagan - Piria Paolo | | | |
| MÚSICA | Carlo Siliotto | | | |
| FOTOGRAFÍA | Fabio Cianchetti | | | |
| PRODUCTORA | De Angelis Group - TNT - Five Mile River Films | NOTA | | |
| REPARTO | Jemery Sisto: Julio César (Julius Caesar) Richard Harris: Sila (Sulls) Christopher Walken: Catón (Cato) Valeria Golino: Calpurnis (Calpurnia) Chris Noth: Pompeyo (Pompey) Heino Ferch: Vercingetorix (Vercingetorix) Jay Rodan: Marco Antonio (Marc Antony) Tobias Moretti: Casio (Cassius) Samuela Sardo: Cleopatra (Cleopatra) Ian Duncan: Bruto (Brutus) Nicole Grimaudo: Julias (Julia) Christopher Ettridge: Apolonio (Appolonius) | | | |
| | | 5,8 | 6,7 | Crítica: - Audiencia: - |
| RODAJE | Localizaciones: Malta (escenas de Roma), Bulgaria (escenas de la Galia) | | | |
| PRESUPUESTO | \$20,000,000 | | | |

| | | | | |
|---------------------|--|---|-------------|------------------------------------|
| TÍTULO | <i>SPARTACUS</i> |  | | |
| TÍT. ESPAÑOL | <i>Espartaco</i> | | | |
| ESTRENO | 18 de abril de 2004 | | | |
| DURACIÓN | 174 min. | | | |
| PAÍS | Estados Unidos  | | | |
| DIRECCIÓN | Robert Dornhelm | | | |
| GUION | Robert Schenkkan | | | |
| PRODUCCIÓN | Ted Kurdyla | | | |
| MÚSICA | Randy Miller | | | |
| FOTOGRAFÍA | Kees Van Oostrum | | | |
| PRODUCTORA | Nimar Studios - USA Network Pictures | | | |
| REPARTO | <p>Goran Visnjic: Espartaco (Spartacus) Angus Macfayden: Craso (Crassus) Alan Bates: Agripa (Agrippa) Ben Cross: Glabro (Glabrus) Rhona Mitra: Varinia (Varinia) Ian McNeice: Batiato (Batiatus) James Frain: David (David) Paul Kynman: Crixo (Crixus) Paul Telfer: Gánico (Gannicus) Henry Simmons: Draba (Draba)</p> | NOTA | | |
| | | <i>Filmaffinity</i> | <i>IMDb</i> | <i>ROTTEN TOMATOES</i> |
| | | 4,7 | 6,7 | Crítica: - Audiencia: 68% |
| RODAJE | Localizaciones: Bulgaria | | | |

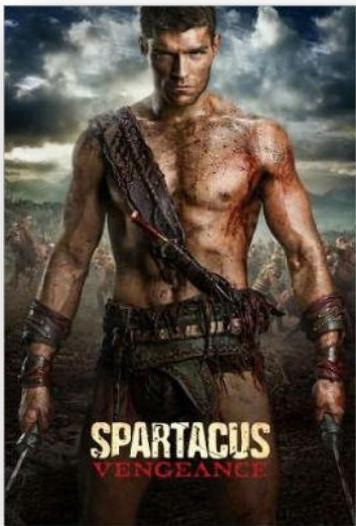
| | | | |
|-------------------------|---|-------------|---|
| TÍTULO | <i>ROME</i> | |  |
| TÍT. ESPAÑOL | <i>Roma</i> | | |
| ESTRENO | Primera temporada: 28 de agosto de 2005 Segunda temporada: 25 de marzo de 2007 | | |
| DURACIÓN | 50 mins. | | |
| PAÍS | Estados Unidos  - Gran Bretaña  - Italia  | | |
| PRODUCTORA | HBO - BBC - RAI | | |
| CREADOR | Bruno Heller - John Milius - William J. MacDonald | | |
| MÚSICA | Jeff Beal | | |
| ASESOR HISTÓRICO | Jonathan Stamp | | NOTA |
| REPARTO | Kevin McKidd: Lucio Voreno (Lucius Vorenus) Ray Stevenson: Tito Pullo (Titus Pullo) Ciarán Hinds: Julio César (Julius Caesar) Kenneth Cranham: Pompeyo Magno (Pompey Magnus) Lindsay Duncan: Servilia Tobias Menzies: Bruto (Brutus) Kerry Condon: Octavia Karl Johnson: Cato Indira Varma: Niobe David Bamber: Cicerón (Cicero) Max Pirkis: Octavio (Octavian) Lee Boardman: Timon Nicholas Woodeson: Posca Suzanne Bertish: Eleni Paul Jesson: Escipión (Scipio) James Purefoy: Marco Antoni (Mark Anthony) Polly Walker: Atia Simon Woods: César Octavio (Caesar Octavian) Lyndsey Marshal: Cleopatra Ian McNeice: Pregonero (newsreader) | | |
| | <i>Filmaffinity</i> | <i>IMDb</i> | <i>ROTTEN TOMATOES</i> |
| | 7,8 | 8,7 | Crítica: 84% Audiencia: 98% |
| RODAJE | Localizaciones: Cinnecità studios (Roma), Sofia (Bulgaria) | | |
| PRESUPUESTO | \$100.000.000 para la primera temporada | | |
| PREMIOS | 2007: Premios Emmy: 3 premios técnicos. 7 nominaciones 2006: Premios Emmy: 4 premios técnicos. 8 nominaciones | | |

| TEMPORADA 1 (2005) | | | |
|--|-----------------|----------------------------|------------------------------------|
| CAPÍTULO | DIRECTOR | GUIONISTA | FECHA DE LA PRIMERA EMISIÓN |
| 1. The Stolen Eagle | Michael Apted | Bruno Heller | 28 de agosto |
| 2. How Titus Pullo brought down the Republic | Michael Apted | Bruno Heller | 4 de septiembre |
| 3. An Owl in a Thornbush | Michael Apted | Bruno Heller | 11 de septiembre |
| 4. Stealing from Saturn | Julian Farino | Bruno Heller | 18 de septiembre |
| 5. The ram has touched the wall | Allen Coulter | Bruno Heller | 25 de septiembre |
| 6. Egeria | Alan Poul | John Milius y Bruno Heller | 2 de octubre |
| 7. Pharsalus | Tim Van Patten | David Frankel | 9 de octubre |
| 8. Caesarion | Steve Shill | William J. MacDonald | 16 de octubre |
| 9. Utica | Jeremy Podeswa | Alexandra Cunningham | 30 de octubre |
| 10. Triumph | Alan Taylor | Adrian Hodges | 6 de noviembre |
| 11. The spoils | Mikael Salomon | Bruno Heller | 13 de noviembre |
| 12. Kalends of February | Alan Taylor | Bruno Heller | 20 de noviembre |

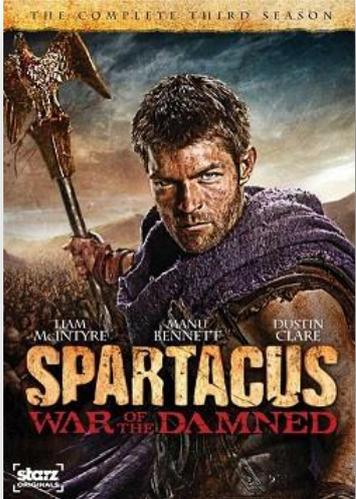
| TEMPORADA 2 (2007) | | | |
|---|-----------------|--------------------|------------------------------------|
| CAPÍTULO | DIRECTOR | GUIONISTA | FECHA DE LA PRIMERA EMISIÓN |
| 1. Passover | Tim Van Patten | Bruno Heller | 14 de enero |
| 2. Son of Hades | Allen Coulter | Bruno Heller | 21 de enero |
| 3. These Being the Words of Marcus Tullius Cicero | Alan Poul | Scott Buck | 28 de enero |
| 4. Testudo et Lepus (The Tortoise and the Hare) | Adam Davidson | Todd Ellis Kessler | 4 de febrero |
| 5. Heroes of the Republic | Alik Sakharov | Mere Smith | 11 de febrero |
| 6. Philippi | Roger Young | Eoghan Mahony | 18 de febrero |
| 7. Death Mask | John Maybury | Scott Buck | 4 de marzo |
| 8. A Necessary Fiction | Carl Franklin | Todd Ellis Kessler | 11 de marzo |
| 9. Deus Impeditio Esuritori Nullus (No God Can Stop a Hungry Man) | Steve Shill | Mere Smith | 18 de marzo |
| 10. De Patre Vostro (About Your Father) | John Maybury | Bruno Heller | 25 de marzo |

| TÍTULO | <i>CENTURION</i> | |  | | | | | | |
|---------------------|--|--|--|---------------------|-------------|------------------------|-----|-----|--|
| TÍT. ESPAÑOL | <i>Centurión</i> | | | | | | | | |
| ESTRENO | 23 de abril de 2010 | | | | | | | | |
| DURACIÓN | 97 min. | | | | | | | | |
| PAÍS | Reino Unido  | | | | | | | | |
| DIRECCIÓN | Neil Marshall | | | | | | | | |
| GUION | Neil Marshall | | | | | | | | |
| PRODUCCIÓN | Christian Colson - Robert Jones | | | | | | | | |
| MÚSICA | Ilan Eshkeri | | | | | | | | |
| FOTOGRAFÍA | Sam McCurdy | | | | | | | | |
| PRODUCTORA | Pathé - UK Film Council - Celador Films | | | | | | | | |
| REPARTO | Michael Fassbender: Quinto Dias (Quintus Dias) Dominic West: general Virilo (Virilus) Paul Freeman: Julio Agrícola (Julius Agricola) Olga Kurylenko: Etain (Etain) Liam Cunningham: (Brix) David Morrissey: (Bothos) JJ Field: (Thax) Noel Clarke: (Macros) Riz Ahmed: (Tarak) Ulrich Thomsen: (Gorlacon) | | NOTA | | | | | | |
| | | | <table border="1"> <thead> <tr> <th><i>Filmaffinity</i></th> <th><i>IMDb</i></th> <th><i>ROTTEN TOMATOES</i></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="text-align: center;">5,3</td> <td style="text-align: center;">6,4</td> <td> Crítica: 61% Audiencia: 43% </td> </tr> </tbody> </table> | <i>Filmaffinity</i> | <i>IMDb</i> | <i>ROTTEN TOMATOES</i> | 5,3 | 6,4 | Crítica: 61% Audiencia: 43% |
| | <i>Filmaffinity</i> | <i>IMDb</i> | <i>ROTTEN TOMATOES</i> | | | | | | |
| 5,3 | 6,4 | Crítica: 61% Audiencia: 43% | | | | | | | |
| | | | | | | | | | |
| RODAJE | Localizaciones: Escocia, Ealing Studios (Londres) | | | | | | | | |
| PRESUPUESTO | \$12,000,000 | | | | | | | | |
| RECAUDACIÓN | \$6,814,789 | | | | | | | | |

| TÍTULO | <i>THE EAGLE</i> |  | | | | | | | | |
|---------------------|--|---|--|--|--------------------------------------|-------------|------------------------|-----|-----|--------------------------------------|
| TÍT. ESPAÑOL | <i>La legión del águila</i> | | | | | | | | | |
| ESTRENO | 11 de febrero de 2011 | | | | | | | | | |
| DURACIÓN | 108 min. | | | | | | | | | |
| PAÍS | Estados Unidos - Reino Unido  | | | | | | | | | |
| DIRECCIÓN | Kevin Macdonald | | | | | | | | | |
| GUION | Jeremy Brock | | | | | | | | | |
| PRODUCCIÓN | Duncan Kenworthy | | | | | | | | | |
| MÚSICA | Atli Örvarsson | | | | | | | | | |
| FOTOGRAFÍA | Anthony Dod Mantle | | | | | | | | | |
| PRODUCTORA | Focus Features - Toledo Productions - Film4 | <p style="text-align: center;">NOTA</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th><i>FilmAffinity</i></th> <th><i>IMDb</i></th> <th><i>ROTTEN TOMATOES</i></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="text-align: center;">5,5</td> <td style="text-align: center;">6,2</td> <td style="text-align: center;">Crítica: 40% Audiencia: 41%</td> </tr> </tbody> </table> | | | <i>FilmAffinity</i> | <i>IMDb</i> | <i>ROTTEN TOMATOES</i> | 5,5 | 6,2 | Crítica: 40% Audiencia: 41% |
| <i>FilmAffinity</i> | <i>IMDb</i> | | | | <i>ROTTEN TOMATOES</i> | | | | | |
| 5,5 | 6,2 | | | | Crítica: 40% Audiencia: 41% | | | | | |
| REPARTO | <p>Channing Tatum: Marco Flavio Aquila Jamie Bell: Esca Donald Sutherland: Aquila (tío de Marco) Mark Strong: Guern/Lucio Cayo Metelo Tahar Rahim: príncipe del pueblo Foca Denis O'Hare: centurión Lutorio</p> | | | | | | | | | |
| RODAJE | Localizaciones: Hungría, Escocia. | | | | | | | | | |
| PRESUPUESTO | \$25,000,000 | | | | | | | | | |
| RECAUDACIÓN | \$27,122,040 | | | | | | | | | |

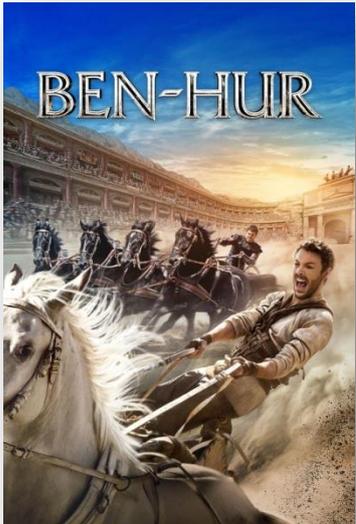
| | | | | |
|-------------------------|---|---|-------------|--------------------------------------|
| TÍTULO | <i>SPARTACUS: VENGEANCE</i> |  | | |
| TÍT. ESPAÑOL | <i>Spartacus: venganza</i> | | | |
| ESTRENO | 30 de marzo 2012 | | | |
| DURACIÓN | 55 mins. por capítulo | | | |
| PAÍS | Estados Unidos  | | | |
| PRODUCTORA | STARZ | | | |
| CREADOR | Steven S. DeKnight | | | |
| ASESOR HISTÓRICO | Aaron Irvin Jeffrey Stevens | | | |
| REPARTO | Liam McIntyre: Spartacus Manu Bennett: Crixus Dustin Clare: Gannicus Peter Mensah: Oenomaus Cynthia Addai-Robinson: Naevia Katrina Law: Mira Nick Tarabay: Ashur Dan Feuerriegel: Agron Brooke Williams: Aurelia Craig Parker: Gaius Claudius Glaber Viva Bianca: Ilithyia Lucy Lawless: Lucrecia Batiatus | | | |
| | | <i>Filmaffinity</i> | <i>IMDb</i> | <i>ROTTEN TOMATOES</i> |
| | | 7,2 | 8,5 | Crítica: 82% Audiencia: 88% |
| | | | | |

| <i>SPARTACUS: VENGEANCE (2012)</i> | | | |
|---|--------------------|------------------------------|------------------------------------|
| CAPÍTULO | DIRECTOR | GUIONISTA | FECHA DE LA PRIMERA EMISIÓN |
| 1. Fugitivus | Michael Hurst | Steven S. DeKnight | 27 de enero |
| 2. A Place in This World | Jesse Warn | Brent Fletcher | 3 de febrero |
| 3. The Greater Good | Brendan Maher | Tracy Bellomo | 10 de febrero |
| 4. Empty Hands | Mark Beesley | Allison Miller | 17 de febrero |
| 5. Libertus | Rick Jacobson | Aaron Helbing & Todd Helbing | 24 de febrero |
| 6. Chosen Path | Michael Hurst | Misha Green | 2 de marzo |
| 7. Sacramentum | Jesse Warn | Seamus Kevin Fahey | 9 de marzo |
| 8. Balance | Chris Martin-Jones | Jed Whedon | 16 de marzo |
| 9. Monsters | TJ Scott | Brent Fletcher | 23 de marzo |
| 10. Wrath of the Gods | Jesse Warn | Steven S. DeKnight | 30 de marzo |

| | | | | | | | |
|-------------------------|---|---|-----|------------------------------------|---------------------|-------------|------------------------|
| TÍTULO | <i>SPARTACUS: WAR OF THE DAMNED</i> |  | | | | | |
| TÍT. ESPAÑOL | <i>Spartacus: la Guerra de los Condenados</i> | | | | | | |
| ESTRENO | 25 de enero de 2013 | | | | | | |
| DURACIÓN | 55 mins. por capítulo | | | | | | |
| PAÍS | Estados Unidos  | | | | | | |
| PRODUCTORA | STARZ | | | | | | |
| CREADOR | Steven S. DeKnight | | | | | | |
| ASESOR HISTÓRICO | Aaron Irvin Jeffrey Stevens | | | | | | |
| REPARTO | Liam McIntyre: Spartacus Manu Bennett: Crixus Dustin Clare: Gannicus Cynthia Addai-Robinson: Naevia Dan Feuerriegel: Agron Simon Merrells: Crassus Ellen Hollman: Saxa Ditch Davey: Nemetes Pana Hema Taylor: Nasir Jenna Lind: Kore Christian Antidormi: Tiberius Crassus Todd Lasance: Caesar Anna Hutchison: Laeta Gwendoline Taylor: Sibyl | | | | NOTA | | |
| | | | | | <i>Filmaffinity</i> | <i>IMDb</i> | <i>ROTTEN TOMATOES</i> |
| | | 7,6 | 8,5 | Crítica: 69% Audiencia: - | | | |

| <i>SPARTACUS: WAR OF THE DAMNED (2013)</i> | | | |
|---|-----------------|------------------------------|------------------------------------|
| CAPÍTULO | DIRECTOR | GUIONISTA | FECHA DE LA PRIMERA EMISIÓN |
| 1. Enemies of Rome | Mark Beesley | Steven S. DeKnight | 25 de enero |
| 2. Wolves at the Gate | Jesse Warn | Aaron Helbing & Todd Helbing | 1 de febrero |
| 3. Men of Honor | John Fawcett | Brent Fletcher | 8 de febrero |
| 4. Decimation | Michael Hurst | Seamus Kevin Fahey | 22 de febrero |
| 5. Blood Brothers | TJ Scott | Allison Miller | 1 de marzo |
| 6. Spoils of War | Mark Beesley | Jed Whedon | 8 de marzo |
| 7. Mors Indecepta | Jesse Warn | David Kob & Mark Leitner | 15 de marzo |
| 8. Separate Paths | TJ Scott | Brent Fletcher | 22 de marzo |
| 9. The Dead and the Dying | Michael Hurst | Jeffrey Bell | 5 de abril |
| 10. Victory | Rick Jacobson | Steven S. DeKnight | 12 de abril |

| | | | | |
|---------------------|---|---|-----|--|
| TÍTULO | <i>RISEN</i> |  | | |
| TÍT. ESPAÑOL | <i>Resucitado</i> | | | |
| ESTRENO | 19 de febrero 2016 | | | |
| DURACIÓN | 107 min. | | | |
| PAÍS | Estados Unidos  | | | |
| DIRECCIÓN | Kevin Reynolds | | | |
| GUION | Kevin Reynolds, Paul Aiello | | | |
| PRODUCTOR | Patrick Aiello - Mickey Liddell - Pete Shilaimon | | | |
| MÚSICA | Roque Baños | | | |
| FOTOGRAFÍA | Lorenzo Senatore | | | |
| PRODUCTORA | LD Entertainment - Affirm Films. Distribuida por Columbia Pictures | NOTA | | |
| REPARTO | <p>Joseph Fiennes: Clavio (Clavius)</p> <p>Tom Felton: Lucio (Lucius)</p> <p>Peter Firth: Poncio Pilatos (Pontius Pilate)</p> <p>Richard Atwill: Polibio (Polybius)</p> <p>Andy Gathergood: Quinto (Quintus)</p> <p>Karim Saleh: Barrabás (Barabbas)</p> <p>Cliff Curtis: Jesús (Yeshua)</p> <p>María Botto: María Magdalena (Mary Magdalene)</p> <p>Luis Callejo: Joses (Joses)</p> <p>Antonio Gil: José de Arimatea (Joseph of Arimathea)</p> <p>Stephen Greif: Caifás (Caiaphas)</p> <p>Stephen Hagan: Bartolomé (Bartholomew)</p> | | | |
| | | 6,2 | 5,4 | Crítica 53% Audiencia 69% |
| RODAJE | Localizaciones: Almería, Malta | | | |
| PRESUPUESTO | \$20,000,000 | | | |
| RECAUDACIÓN | \$46,069,568 | | | |

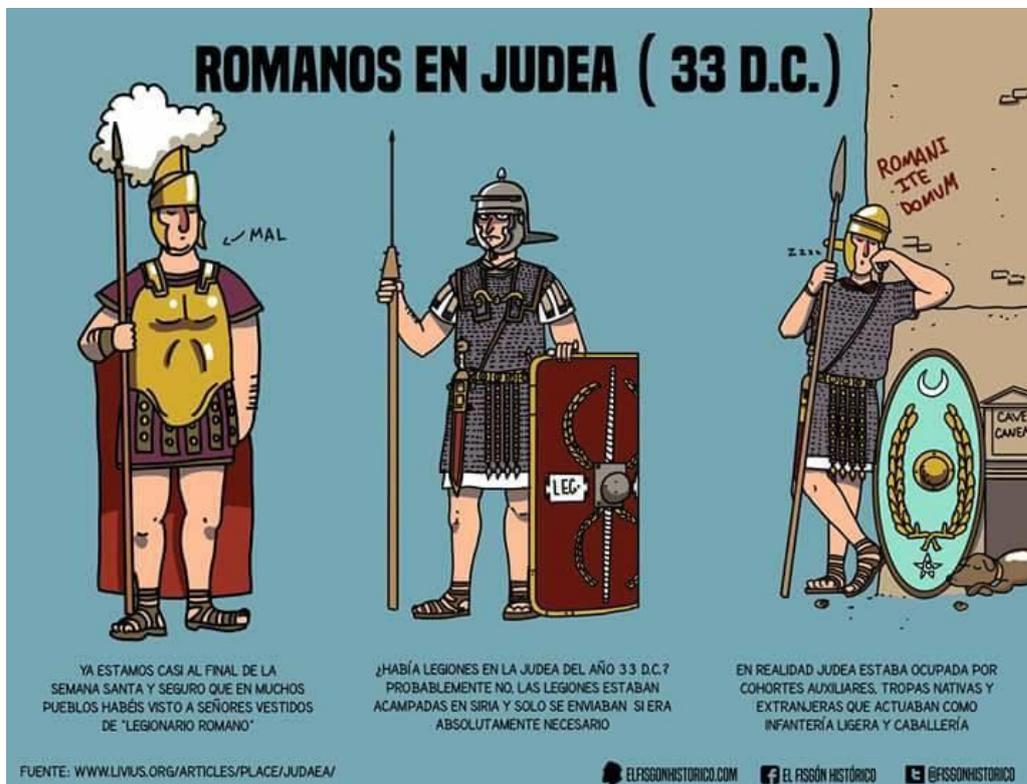
| | | | |
|---------------------|---|-------------|---|
| TÍTULO | <i>BEN-HUR</i> | |  |
| TÍT. ESPAÑOL | <i>Ben-Hur</i> | | |
| ESTRENO | 19 de agosto | | |
| DURACIÓN | 125 min. | | |
| PAÍS | Estados Unidos  | | |
| DIRECCIÓN | Timur Bekmambetov | | |
| GUION | Keith Clarke - John Ridley | | |
| MÚSICA | Marco Beltrami | | |
| FOTOGRAFÍA | Oliver Wood | | |
| PRODUCTORA | Metro-Goldwyn-Mayer / Paramount Pictures | | |
| REPARTO | <p>Jack Huston: Judá Ben-Hur (Judah)</p> <p>Toby Kebbell: Mesala Severo (Messala Severus)</p> <p>Morgan Freeman: Ilderim (Ilderim)</p> <p>Rodrigo Santoro: Jesús (Jesus)</p> <p>Nazanin Boniadi: Ester (Esther)</p> <p>Sofia Black D'Elia: Tirsa Ben-Hur (Tirzah)</p> <p>Ayelet Zurer: Naomi Ben-Hur</p> <p>Moisés Arias: Dimas (Dismas)</p> <p>David Walmsley: Marco (Marcus)</p> <p>Pilou Asbæk: Poncio Pilato (Pontius Pilate)</p> <p>Marwan Kenzari: Druso (Drusus)</p> <p>James Cosmo: Quinto Arrio (Quintus Arrius)</p> | | NOTA |
| | <i>Filmaffinity</i> | <i>IMDb</i> | |
| | 4,7 | 5,7 | <p>Crítica: 25%</p> <p>Audiencia: 53%</p> |
| RODAJE | Localizaciones: Palm Springs (California) - Estudios de Cinecittà (Roma) - <i>Sassi di Matera</i> (Matera, Italia) | | |
| PRESUPUESTO | \$100,000,000 | | |
| RECAUDACIÓN | \$94,061,311 | | |

ANEXO FOTOGRÁFICO

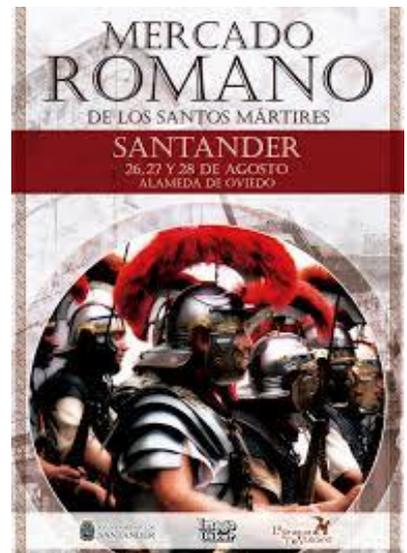
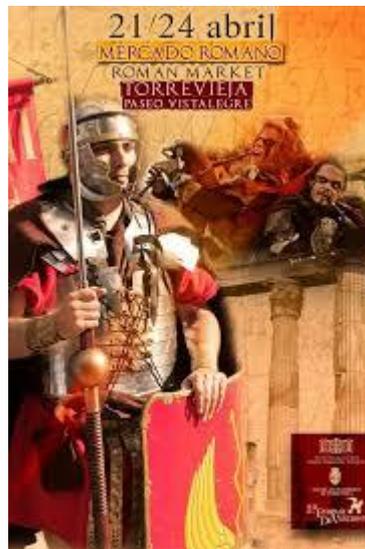
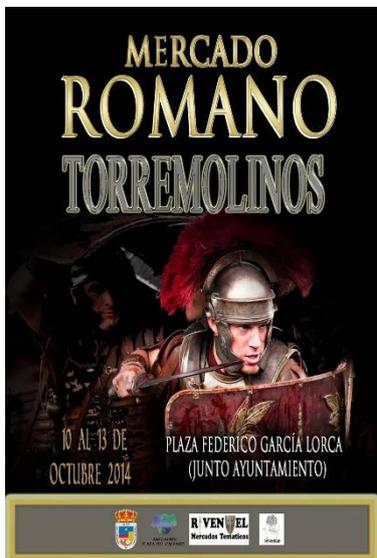
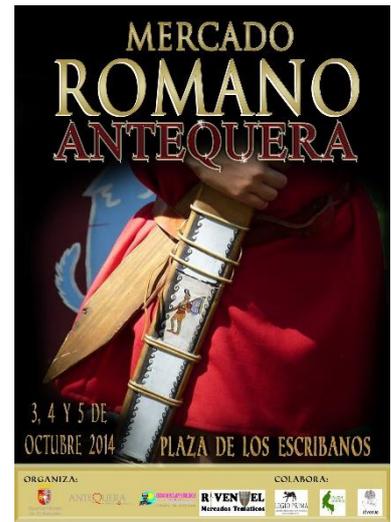
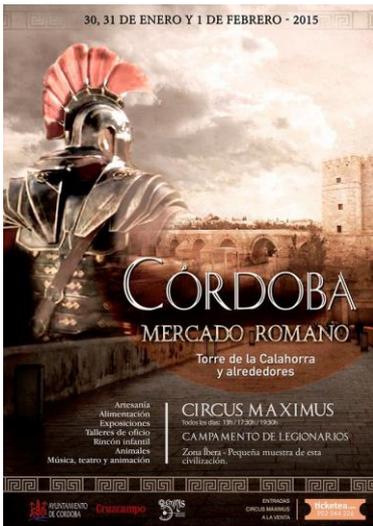
Nº 1: La imagen prototípica del legionario romano



Fuente: Eva Vázquez https://elpais.com/cultura/2015/10/14/actualidad/1444839171_082887.html



Nº 2: El legionario y su panoplia en los carteles sobre eventos ‘romanos’



N° 3: ...