



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia Antigua



**LA PROYECCIÓN DE LAS GUERRAS PÚNICAS
EN EL CINE ITALIANO DEL PRIMER NOVECIENTO:
CABIRIA (1914) Y *SCIPIONE L'AFRICANO* (1937)**

Tesis doctoral presentada por
Miguel Dávila Vargas-Machuca
Programa Oficial de Doctorado en Historia

Dirigida por
Dr. Francisco Salvador Ventura
Universidad de Granada

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Miguel Dávila Vargas-Machuca
ISBN: 978-84-9163-419-5
URI: <http://hdl.handle.net/10481/47971>

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia Antigua



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**LA PROYECCIÓN DE LAS GUERRAS PÚNICAS
EN EL CINE ITALIANO DEL PRIMER NOVECENTO:
CABIRIA (1914) Y *SCIPIONE L'AFRICANO* (1937)**

Tesis doctoral presentada por
Miguel Dávila Vargas-Machuca
Programa Oficial de Doctorado en Historia
Granada, 2017

Dirigida por
Dr. Francisco Salvador Ventura
Universidad de Granada

AGRADECIMIENTOS

A mi profesor, amigo, colega y director, Francisco Salvador Ventura, por haber sido el mejor docente, el que todo estudiante universitario querría tener, por haber trascendido la relación profesor-alumno hasta convertirla en amistad incondicional, por encender en mí la mecha de la investigación a finales de los años 90 y seguir alimentándola desde entonces, por permitirme el honor de formar parte del Grupo de Investigación HUM-870 “Cine y Letras. Estudios transdisciplinares sobre el arte cinematográfico” de la Universidad de Granada desde su nacimiento en 2008, por ayudarme a que la función docente e investigadora se haya convertido en una mezcla de pasión, orgullo y eterna curiosidad... Y por la paciencia durante todos estos años y el convencimiento de saber que esta tesis algún día tomaría forma.

A mi padre, Miguel Dávila Barrio, porque su interés en “las piedras viejas” es una herencia que adquiriré desde muy pequeño, que nunca podré olvidar y que en gran medida me ha permitido ser lo que soy. Y por traer a casa ese reproductor de vídeo que me permitió disfrutar del Cine desde mi más tierna infancia.

A mi madre, María Angustias Vargas-Machuca Samaniego, porque si la cinefilia tiene algo que ver con genética está claro que de ella heredé gran parte del interés por el Cine. Y porque cuando Miguel faltó, ella siempre estuvo ahí, durante toda mi formación académica.

A mi esposa, pareja, compañera, amiga y mil cosas más Elena Perales Cuenca, por su infinita paciencia, por su apoyo, por haber cuidado también de mí en los momentos más torcidos y por haber hecho posible que este trabajo pudiera llegar a buen término. Sin ti esto no existiría.

A mis hijos, Miguel y Patricia, por ese tiempo a débito, que será debidamente devuelto con el mayor de los placeres y el mayor de los orgullos. Y por empezar a disfrutar del Cine desde tan pequeños.

A los compañeros del Grupo de Investigación HUM-870 “Cine y Letras. Estudios transdisciplinares sobre el arte cinematográfico”, por apoyarme mientras realizaba la tesis con sus continuos consejos y ánimos, por estar ahí siempre dispuestos a extender nuestra intencionalidad transdisciplinar, más allá de corsés académicos, más allá de convenciones caducas. Y por ampliar mis perspectivas respecto al Cine y respecto a la vida en general. Y todo ello siempre con una sonrisa y mil conversaciones interesantes.

A Toni Redondo, porque su obra de arte en mi piel siempre me ha recordado que esta tesis sería una realidad.

Y a tantos otros que han hecho posible esto con su apoyo durante tanto tiempo. Todos sabéis bien quiénes sois.

Y a la variada selección musical que me ha ido acompañando mientras me sumergía en horas y horas de libros y de ordenadores para llevar a cabo esta tesis. A David Bowie, Pink Floyd, Kraftwerk, Brian Eno, Mike Oldfield, Joy Division, The Cure, Cabaret Voltaire, Wire, Colin Newman, The Fall, Yellow Magic Orchestra, Killing Joke, Chrome, Cocteau Twins, Harold Budd, Dead Can Dance, Ryuichi Sakamoto, Nick Cave, Dinosaur Jr, J Mascis, Slowdive, My Bloody Valentine, Radiohead, Swervedriver, Lagartija Nick, Underworld, Mogwai, The Chemical Brothers, Prodigy, Placebo, Wovenhand, Thom Yorke, Atoms for Peace, Engineers, Ratatat, Tame Impala, Toy, Minor Victories... A todos ellos y otros cuantos que han sido verdaderos compañeros de viaje que han alegrado mis oídos y han despertado mi mente. Si Nietzsche decía que “la vida sin música sería un error”, yo lo derivaría hacia “la investigación sin música sería un error”.

- ÍNDICE -

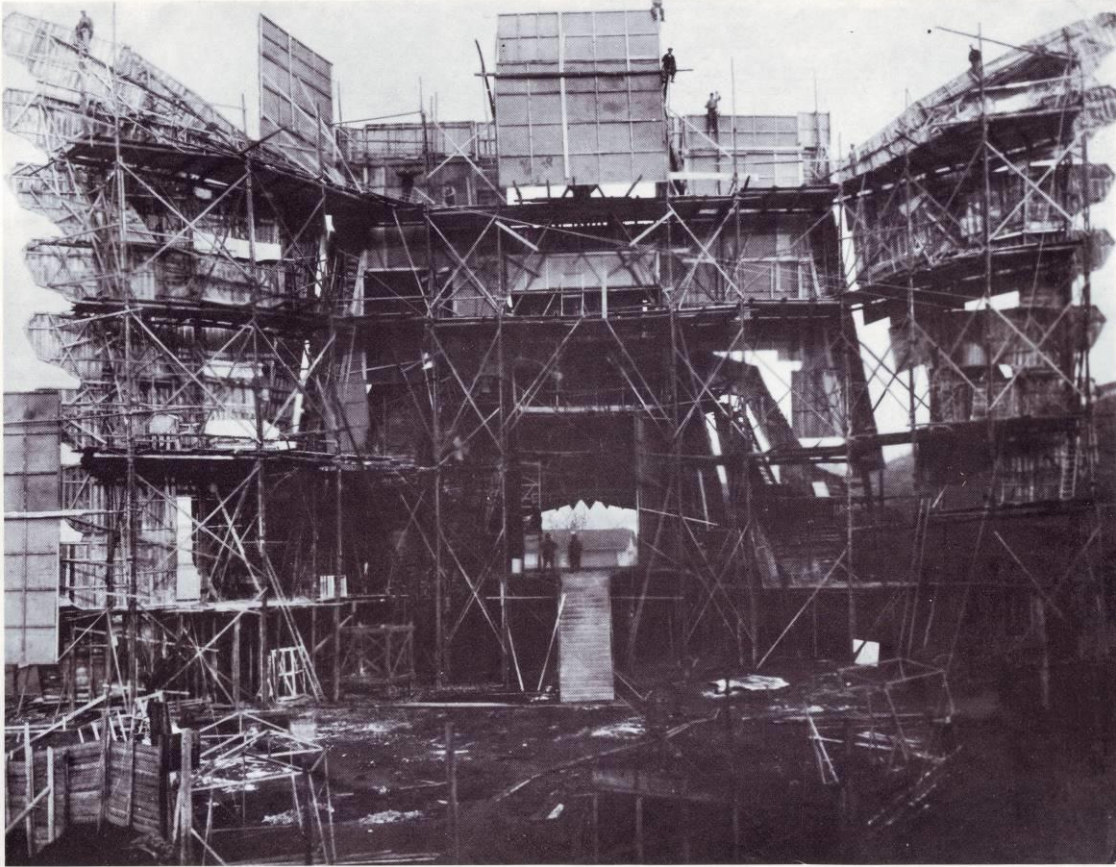
1 - INTRODUCCIÓN	13
1.1 - Estado de la cuestión.....	15
1.2 - Objetivos	21
1.3 - Metodología	24
1.4 - Material y fuentes de trabajo.....	26
1.5 - Estructura	30
2 - CABIRIA (1914)	37
2.1 - El contexto cinematográfico de <i>Cabiria</i>	39
2.1.1 - Introducción.....	39
2.1.2 - Los comienzos del cine histórico a nivel mundial.....	41
2.1.3 - Los inicios de la representación cinematográfica del Mundo Antiguo	69
2.1.4 - El cine italiano hasta 1914	89
2.1.5 - La figura del director Giovanni Pastrone	112
2.2 - Proceso de producción	121
2.2.1 - El proyecto	121
2.2.2 - Equipo técnico y artístico	128
2.2.3 - Plan de <i>marketing</i> con D'Annunzio	131
2.3 - Sinopsis y personajes principales	137
2.3.1 - La narración	137
2.3.2 - Personajes principales	141
2.3.3 - Sinopsis.....	148

2.4 - Tratamiento de las fuentes	173
2.4.1 - Fuentes históricas. Hechos y personajes históricos.....	173
2.4.2 - Fuentes literarias. Trama y personajes ficticios	191
2.4.3 - Fuentes religiosas. El caso de Moloch	198
2.5 - Recursos fílmicos	231
2.5.1 - Rodaje.....	231
2.5.2 - Recursos técnicos.....	234
2.5.3 - Segundo de Chomón: el <i>carrello</i> y los efectos especiales	257
2.5.4 - Recursos estéticos.....	278
2.5.5 - Cartelería publicitaria	318
2.6 - Presente y futuro de <i>Cabiria</i>	327
2.6.1 - El Mundo Antiguo en la Italia de inicios del siglo XX.....	327
2.6.2 - La recepción de <i>Cabiria</i> en la Italia de 1914	339
2.6.3 - La recepción de <i>Cabiria</i> en el exterior.....	347
2.6.4 - Diferentes versiones.....	353
2.6.5 - Influencia de <i>Cabiria</i> en el cine posterior	366

3 - SCIPIONE L'AFRICANO (1937)	387
3.1 - El contexto cinematográfico de <i>Scipione l'Africano</i>	389
3.1.1 - Introducción.....	389
3.1.2 - El cine histórico antes de la Segunda Guerra Mundial.....	391
3.1.3 - La Antigüedad en el cine hasta 1937.....	437
3.1.4 - El cine italiano hasta el estreno de <i>Scipione l'Africano</i>	455
3.1.5 - La figura del director Carmine Gallone.....	478
3.2 - Proceso de producción	485
3.2.1 - El proyecto.....	485
3.2.2 - Equipo técnico y artístico.....	495
3.2.3 - La aportación personal de Mussolini.....	498
3.3 - Sinopsis y personajes principales	501
3.3.1 - La narración.....	501
3.3.2 - Personajes principales.....	505
3.3.3 - Sinopsis.....	510
3.4 - Tratamiento de las fuentes	533
3.4.1 - Fuentes históricas. Hechos y personajes históricos.....	533
3.4.2 - Fuentes literarias. Trama y personajes ficticios.....	556
3.4.3 - El protagonismo de la oratoria.....	562
3.5 - Recursos fílmicos	573
3.5.1 - Rodaje.....	573
3.5.2 - Recursos técnicos.....	576
3.5.3 - Recursos estéticos.....	610

3.6 - Presente y futuro de <i>Scipione l'Africano</i>	641
3.6.1 - El Mundo Antiguo en la Italia de los años treinta	641
3.6.2 - La recepción de <i>Scipione l'Africano</i> en la Italia de 1937	648
3.6.3 - Influencia de <i>Scipione l'Africano</i> en el cine posterior	657
4 - VALORACIONES FINALES	665
4.1 - Proyección del Mundo Antiguo en el presente.....	667
4.2 - La doble historicidad de una película como <i>Cabiria</i>	676
4.3 - La doble historicidad de una película como <i>Scipione l'Africano</i>	686
4.4 - El cine italiano sobre la Segunda Guerra Púnica como vehículo para proyectarse en África	702
5 - BIBLIOGRAFÍA	725
6 - APÉNDICE GRÁFICO	767

PENSA CHE SEI NEL COSPETTO DI ROMA!
(*Cabiria*, G. Pastrone, 1914)



1 – INTRODUCCIÓN.

1.1 – Estado de la cuestión.

El estudio de la Historia es tan rico en datos, matices, opiniones o revisiones provocadas por nuevos hallazgos que ha generado y sigue generando los más diversos análisis desde muy distintos puntos de vista. La recopilación de datos y la consulta de fuentes originales o estudios previos permiten generar análisis históricos que apuntan hacia la reconstrucción de una determinada sociedad, la semblanza de algún personaje, la recreación de algún hecho individual, la aproximación a una coyuntura social o política concreta... En definitiva, hay muchas formas de hacer Historia y son muy diversos y versátiles los resultados de la investigación histórica.

Una de las dimensiones más interesantes del estudio histórico es la diacrónica, entendida no solo como la evolución de una cultura o sociedad, sino también como el recurso al pasado de forma consciente o inconsciente para influir en su desarrollo. Uno de los ejemplos más evidentes de la proyección que han podido tener en el tiempo ciertos momentos del pasado es el repetido recurso a la Antigüedad hasta nuestra propia actualidad del siglo XXI. En cuestiones como las manifestaciones artísticas, el pensamiento filosófico o el pensamiento político la herencia de la Antigüedad es más que patente en el Mundo Contemporáneo.

Otro de los aspectos que añade mayor riqueza y diversidad a la Historia es su relación con otras disciplinas, desde las cuales se pueden trazar diversos análisis sobre la importancia de lo histórico en ellas o viceversa. Dentro de las muchas posibilidades de análisis de la Historia desde (o hacia) otras disciplinas, el Cine se ha convertido en una de las manifestaciones más importantes del Mundo Contemporáneo, apoyando a los estudios históricos como posible auxiliar, pero también como valioso documento de la Historia Contemporánea y de la proyección histórica diacrónica.

Para hablar de la historiografía del Cine hay que retroceder en el tiempo hasta casi el mismo momento en que nacía el medio de las imágenes en movimiento a finales del siglo XIX. El interés en esta moderna manifestación del ser humano no solo fue temprano, sino también múltiple, como corresponde a un Cine que surgió como consecuencia de la unión o influencia de diversas técnicas y artes. La gran riqueza y diversidad de análisis que ha generado desde esa década de 1890 hasta la actualidad se aprovecha de su componente multidisciplinar, ya que el Cine es, a la vez, un objeto de entretenimiento dirigido a un determinado público, un producto industrial que busca en mayor o menor medida los beneficios para recuperar o multiplicar la inversión puesta en él, una conjunción de conocimientos y soluciones técnicas, una manifestación cultural en la que se vierten las inquietudes de su/s autor/es, un vehículo de transmisión ideológica de esas inquietudes, y un arte o la conjunción de diversas artes, tal como teorizara Ricciotto Canudo a inicios del siglo XX.

Semejantes riqueza y multidisciplinariedad han permitido que el Cine sea estudiado y analizado desde los más diversos puntos de vista y poniendo el acento en alguno de sus distintos aspectos (industrial, técnico, ideológico, cultural, artístico...) De hecho, el propio desarrollo prolongado en el tiempo del Cine, a lo largo ya de más de ciento veinte años en los que no ha dejado de evolucionar, reinventarse o diversificarse, e incluso de enriquecerse mediante otras formas de expresión audiovisual, ha propiciado que los diversos estudios o análisis generales sobre él generen compartimentaciones en diversos segmentos temporales, filmografías concretas (nacionales, personales, grupales) o conjuntos de expresión artística o cultural más o menos homogéneos.

Pensar en abarcar todo el Cine desde su nacimiento, en todos los aspectos que le componen o en todos los posibles análisis que puede suscitar, es una tarea monumental, simplemente apuntada por algunos, que, en definitiva, se antoja poco menos que imposible. Sí es cierto que en nuestro tercer milenio podemos conocer en profundidad distintos elementos del medio cinematográfico, puesto que

son muchos los estudios que han trazado su evolución cronológica en diferentes niveles de profundidad, numerosos los análisis generales de alguna de sus características concretas e innumerables los estudios que se han detenido en algún aspecto individual o tangencial incluido en el propio Cine o en relación con otros aspectos o manifestaciones del ser humano. Uno de los grandes impulsos a los estudios sobre la Historia del Cine tuvo lugar a partir de 1995 con motivo del centenario del nacimiento del cinematógrafo de los hermanos Lumière; a partir de esta fecha se multiplican los trabajos e incluso obras previas se han complementado y puesto al día con algún prefacio, epílogo o apéndice. A partir de entonces y hasta la actualidad es más que patente la proliferación de estudios sobre el Cine, bien sea siguiendo las líneas marcadas o bien aprovechando la multidisciplinariedad del medio para incidir en alguno de sus muchos elementos confluyentes y proyectar su influencia a lo largo del siglo XX (y por supuesto también en el XXI) hacia otros aspectos del ser humano.

El nacimiento del Cine coincidió con un momento de gran interés en la Historia como disciplina académica, pero también como foco de irradiación hacia numerosas manifestaciones culturales y artísticas. De ahí que desde sus primeros pasos se viera fuertemente influido por el conocimiento histórico y comenzara en momentos muy tempranos a interesarse en la recreación del pasado. A partir de entonces el Cine ha demostrado ser un instrumento versátil y valioso para realizar lecturas del pasado y para crear conciencia histórica, ideológica, política o social. La capacidad de síntesis del arte de las imágenes en movimiento, que se vería enriquecida desde finales de la década de 1920 con la sincronización del sonido, permitía recrear los tiempos pretéritos con mucha mayor inmediatez que otras herramientas de conocimiento histórico, principalmente las escritas. Además, el Cine unía a sus posibilidades de crear y transmitir su visión de la Historia su condición de medio destinado a las masas que ha generado desde su nacimiento un impacto inmediato y muy generalizado.

Este valor del Cine como herramienta potencial de escritura histórica fue reconocido desde etapas tempranas de su desarrollo, y la intencionalidad implícita por su condición de producto del ser humano se convertía en un instrumento que podía ser usado de forma interesada para generar una determinada visión del pasado o para hacer llegar al público unos determinados valores o ideales. De hecho, la estrecha relación entre el Cine y la Historia dio lugar de manera inevitable a una serie de reflexiones teóricas, como es el caso del gran director estadounidense de la etapa muda David Wark Griffith, quien ya declaraba en 1915 que el Cine había demostrado ser la más poderosa forma de escritura histórica, al transmitir en muy poco tiempo y mucho mejor lo que costaría meses de estudio a través de los libros, por lo que incluso vaticinaba de forma utópica que el Cine llegaría a ocupar el lugar de los libros de Historia convencionales¹.

Los diversos agentes que interactuaban con el Cine, ya fuera desde dentro de su producción o como condicionantes externos (políticos, legislativos o económicos), comprendieron muy pronto el mencionado potencial del medio como vehículo de escritura histórica. Los retratos del pasado realizados por el Cine podían ser aprovechados no solo como visiones sobre tiempos pretéritos, sino también llevar implícitas diversas ideas proyectadas desde el mismo presente en el que se realizaban. De este modo, la profusión de temas históricos llevados a la pantalla suscitó el interés de los medios políticos, que comprendieron el gran valor del Cine como medio propagandístico y como elemento de apoyo de determinadas políticas e ideologías. De hecho, a lo largo de la Historia del Cine hay épocas de estrecha relación entre la producción cinematográfica y el poder establecido, una práctica patente en diversos regímenes totalitarios, pero que no es exclusiva de ellos y que puede rastrearse en muchos momentos y en diversas cinematografías.

¹ “In the same year as the release of *The Birth of a Nation* (1915), a monumentally successful epic that recreated the American Civil War, its director D. W. Griffith wrote in utopian terms of the medium’s newly disclosed and unique capacity to narrate history. He declared that cinema was not just a cold instrument for the recording of reality, as in documentary films, but also and above all a powerful mode of historical writing which could better transmit an historical consciousness to the public than months of study. For Griffith, cinema taught history in lightning and would soon usurp the educative value of conventional history books” (Wyke 1997: 9).

Es entre finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980 cuando comienza el interés académico en la relación entre el Cine y la Historia. Es el momento en el que aparecen los primeros trabajos al respecto, realizados por una serie de teóricos, en especial los franceses Marc Ferro y Pierre Sorlin, y que con posterioridad han sido continuados sobre todo por el canadiense Robert Rosenstone. El resultado de estos trabajos ha sido un nuevo corpus académico o línea de investigación que partió sobre todo de la relación del Cine con la Historia Contemporánea, y fundamentalmente con el siglo XX del que se supone el arte más significativo.

Estos autores conseguían materializar un discurso con el que superar las anteriores reticencias académicas sobre la consideración del Cine como documento histórico. Y para ello aportaban diversas ideas que confluían en la teoría de la doble dimensión histórica del Cine, según la cual las producciones cinematográficas que recrean algún momento histórico plasman el pasado desde una perspectiva del presente, duplicando así su valor como testimonio de tiempos pretéritos así como del momento de su realización. De hecho, en estos estudios se apuntaba también a que la mencionada doble dimensión no era exclusiva de las películas de recreación histórica, sino que toda película, fuera del género que fuese, llevaría implícito un mensaje y un retrato del presente en el que se realizó, y que, transcurrido cierto tiempo, adquiriría a su vez la condición de documento histórico precisamente sobre su época, sus valores o la ideología dominante. En definitiva, aunque las recreaciones cinematográficas evocaran un momento pasado, también constituían una muestra de la sociedad del momento en el que se creaban².

² “Aunque en el espectador común puede encontrarse todavía un margen aceptable de credulidad, todos los estudiosos están ya de acuerdo en que el cine histórico ha mostrado siempre el pasado desde la perspectiva del presente. Por rigurosa que sea la recreación de escenarios y vestuario, los personajes hablan y actúan como lo harían en la época en que se produjo la película, es decir, siguiendo los usos y costumbres del momento y, si es necesario, emitiendo un mensaje favorable a las corrientes de pensamiento dominantes, de forma sutil en sistemas políticos más o menos democráticos y más ruda en las dictaduras” (De España 2013: 45).

En lo referente a la relación entre el Cine y la Historia Antigua, diferentes investigadores recogieron de algún modo lo teorizado por Ferro o Rosenstone para estudiar cómo la Antigüedad que ha pervivido en el imaginario colectivo mundial ha tenido al Cine como uno de sus vehículos de transmisión más valiosos y generalizados. Poco a poco se ha ido superando la perspectiva anticuarista de analizar casi exclusivamente el grado de fidelidad de las películas de recreación del Mundo Antigo respecto a las fuentes clásicas para adoptar una perspectiva más abierta que ahonda en la doble historicidad de estas obras cinematográficas. Así, autores internacionales como Solomon, Elley, Wyke o Dumont, acompañados por españoles como Prieto Arciniega, Cano Alonso, De España, Pérez Gómez, Duplá Ansuátegui, Lillo Redonet, Lapeña Marchena o García Morcillo, han ido generando en las últimas décadas una nutrida bibliografía que analiza de forma variada la relación de la Historia con la Antigüedad.

1.2 – Objetivos.

El Reino de Italia había nacido en 1861 tras un proceso de unificación que se completaría de forma efectiva en 1870 con la incorporación al país de los Estados Pontificios, aunque debería aún esperar al término de la Primera Guerra Mundial para contar con unas fronteras esencialmente similares a las que presenta en la actualidad la República Italiana. A principios del siglo XX Italia se presentaba aún como un estado joven, con unas pocas décadas de vida y cierto déficit de cohesión nacional y de espíritu colectivo, tras siglos de dominación de sus diversos territorios por distintas potencias europeas. A pesar de desarrollar su industria cinematográfica con algunos años de retraso frente a otros grandes centros de producción como Francia o Estados Unidos, Italia consiguió auparse hasta la vanguardia mundial de la cinematografía en los años precedentes a la Gran Guerra, hasta que su testigo fue tomado por la producción estadounidense, aprovechando la profunda crisis del país durante el conflicto.

En esta coyuntura prebélica, el cine italiano recurrió a producciones que retrataban el pasado para llegar a un público necesitado de símbolos de unidad nacional, por lo que se escogieron principalmente dos momentos históricos a recrear. Por una parte, la vuelta al *Risorgimento*, la etapa de unificación del país a lo largo del siglo XIX, cercana en el tiempo y bien presente en la sociedad italiana de principios del siglo XX. Y por otra, con una explotación y una profundización mucho mayor, la evocación de la Roma Antigua, la gloriosa etapa histórica en la que una pequeña ciudad rural en el centro de la Península Itálica había pasado a convertirse en el *caput mundi*, en el centro del poder de toda la cuenca mediterránea y, por ende, de la mayor parte del mundo (occidental) conocido; a pesar de la lejanía en el tiempo de ese momento del pasado, los restos materiales de la Antigüedad disponibles y una tradición marcada a fuego en el imaginario colectivo italiano a lo largo de los siglos hacían de ella una etapa sobradamente conocida por los habitantes del joven país.

De hecho, el enorme éxito y el gran favor del público italiano hacia las cintas históricas que recrearon la Roma Antigua tienen relación directa con la necesidad por entonces de aprehender símbolos que apuntalaran la cohesión nacional. En este contexto, los retratos cinematográficos italianos del Mundo Antiguo aportaron de una forma directa y espectacular una suerte de mitología histórica que contribuiría a la configuración nacional italiana. E incluso aportarían una perspectiva de evocación de las glorias militares que Roma había alcanzado en la Antigüedad y de las que Italia debía ser su legítima heredera en el siglo XX, una idea que tendría su continuidad en la etapa fascista.

Este trabajo pretende sumarse a los diversos estudios ya realizados con frecuencia en el ámbito literario sobre la actualidad y pervivencia de la Antigüedad en el mundo contemporáneo, pero en esta ocasión desde una perspectiva cinematográfica, un campo en el que aún son escasas las aportaciones en este sentido. Las dos películas de recreación de la Antigüedad realizadas en Italia del *Primo Novecento* que se han seleccionado como documentos principales, *Cabiria* (1914) y *Scipione l'Africano* (1937), se convierten en un testimonio de determinadas formas de retratar el pasado, pero también en vehículos mediante los cuales se puede realizar una aproximación a la realidad de una sociedad europea de las primeras décadas del siglo XX como la italiana. El principal logro de este trabajo y el más novedoso respecto a otros estudios precedentes sobre la relación entre el Cine y la Historia Antigua es partir de una doble consideración de las películas históricas analizadas, al entenderlas como hechos de doble historicidad, es decir, no sólo como reconstrucciones más o menos fiables del Mundo Antiguo, sino también como portadoras de mensajes absolutamente vivos del presente de su realización.

El objetivo fundamental es constatar el hecho crucial de la pervivencia del Mundo Clásico a lo largo del tiempo hasta la actualidad y la influencia que ha ejercido y sigue ejerciendo sobre las sociedades contemporáneas. Son múltiples los aspectos políticos, sociales, artísticos, culturales o intelectuales en los que se

puede documentar esta impronta de la Antigüedad. En el caso concreto de este trabajo, se rastrea esta pervivencia y se postula su importancia a través del Cine, el medio de comunicación por excelencia del siglo XX. El Cine fue reconocido desde sus inicios como un potente medio de escritura histórica, capaz de construir una determinada visión del pasado y, sobre todo, de crear opiniones conscientes y premeditadas. Por ello, con este trabajo se pretende analizar y evidenciar cómo la Roma Antigua se convirtió en un instrumento muy útil de concienciación nacional para la Italia de los inicios del siglo XX en dos sentidos: reforzando por un lado la cohesión interna en un estado joven y de frágil espíritu común; y, por otro, justificando el expansionismo colonial italiano tanto en la década de 1910 como durante el período fascista.

En un siglo XXI que está asistiendo a la revitalización del cine de recreación de la Antigüedad³, así como a una nueva hornada de estudios sobre la relación entre el Cine y la Historia Antigua, este trabajo adquiere mayor pertinencia para conocer el uso interesado de diversas fórmulas de proyección del presente en el pasado (y viceversa) en este tipo de producciones a lo largo de la Historia del Cine y desde las más diversas procedencias geográficas. Teniendo en cuenta que el cine histórico ha sido siempre un sinónimo de espectacularidad visual y de anacronismos más o menos interesados, con sus pros y sus contras, merece ser reconocido como uno de los géneros más ricos en posibles apreciaciones y desde las más diversas disciplinas.

³ “El cine de romanos ha vuelto” (Duplá Ansuátegui, 2011: 93).

1.3 – Metodología.

Este trabajo se ha llevado a cabo durante varias fases, cada una de ellas de varios meses de duración. El núcleo de la investigación y su punto de partida es el análisis pormenorizado de las dos películas escogidas, *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) y *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937), producciones italianas ambientadas en la Historia Antigua que permiten trazar un discurso sobre la pervivencia de la Antigüedad en la Italia del *Primo Novecento* y sobre su ejercicio de proyección de las Guerras Púnicas en el contexto en el que fueron realizadas. En una fase inicial se ha procedido a un estudio detallado del guión de ambas y de su definitivo desarrollo narrativo. Seguidamente se ha llevado a cabo un concienzudo análisis tanto de los recursos técnicos utilizados en ellas como de la estética que presentan.

En una segunda fase se han identificado las fuentes originales en las que se basa cada película, desde textos históricos clásicos a otras posibles influencias, ya sea desde otras artes plásticas, desde la literatura e incluso desde otras obras cinematográficas. Una vez identificadas las diversas fuentes, se ha analizado en qué medida éstas han influido en la narración y en la puesta en escena de ambas películas, ahondando aún más en el grado de respeto o de manipulación de las fuentes clásicas, así como en las posibles razones en cada producción que han llevado a una u otra opción.

La tercera fase es quizá la más compleja y la que ha conllevado una mayor duración, un hecho que responde a la gran cantidad de materiales y de puntos de vista diferentes tratados, así como al necesario ejercicio de erudición alrededor de todos ellos. En esta ocasión se pone en relación el recurso en ambas películas a las fuentes, sean o no clásicas, con las diversas intencionalidades implícitas o explícitas en su retrato del Mundo Antiguo.

La cuarta y última fase ha consistido en estudiar la doble historicidad de ambas películas, analizando la proyección de los discursos históricos del pasado en la Italia del *Primo Novecento* y, de forma inversa, la manipulación interesada en los dos casos de sus respectivos relatos para incluir la ideología del presente de su producción en la recreación de la Antigüedad. Por último, esta fase finaliza con el análisis de la recepción de ambas películas en el momento de su estreno y las posibles influencias que han generado con posterioridad.

1.4 – Material y fuentes de trabajo.

La filmografía utilizada para este trabajo parte evidentemente de las dos películas que centran el análisis, *Cabiria* y *Scipione l'Africano*. A lo largo de varios años se han realizado búsquedas de ambas producciones en persona (tanto en España como en Italia) así como a través de Internet, llegando finalmente a poder obtener todas las ediciones que se encuentran disponibles en las últimas décadas, un hecho que en el caso de *Cabiria* se enriqueció con algunas ediciones domésticas en DVD aparecidas en los últimos años. También se ha recurrido a otras películas de procedencias y géneros variados para ilustrar algunos puntos del contexto o de la producción de las dos cintas principales, así como para demostrar la influencia que han ejercido en tiempos posteriores.

Las dos fuentes clásicas que han sido manejadas en mayor medida son la *Historia de Roma (Ab Vrbe condita)* de Tito Livio y las *Historias ('Istoríai / 'Istoríai)* de Polibio, precisamente los documentos clásicos principales para el estudio de la Segunda Guerra Púnica. Pero también ha habido otras a las que se ha recurrido sobre todo para la contextualización de Cartago en la Antigüedad o de algunos de sus aspectos concretos como la religión, pudiendo ser nombrados Diodoro de Sicilia, Apiano o Paulo Orosio, entre otros, además de la Biblia. A pesar de no ser fuentes clásicas, merecen también ser mencionadas por haber sido tratadas con detenimiento las novelas *Salambó* de Flaubert y *Cartago en llamas* de Salgari, habida cuenta de la influencia patente de sus argumentos en *Cabiria*.

En cuanto a la amplia bibliografía utilizada, se trata de una recopilación durante varios años, tras diversas búsquedas en bibliotecas y librerías españolas y de otros países (en especial Italia). Se ha recurrido tanto a monografías de autores individuales como a capítulos de obras colectivas, artículos en revistas especializadas e incluso algunas referencias extraídas de Internet, ya sean publicaciones electrónicas, páginas web o algunas herramientas y bases de datos. A pesar de que las dos obras que centran el análisis de este trabajo provienen de

Italia y que, por lógica, han dado lugar a una bibliografía bastante notoria en lengua italiana, la importancia de ambas en el panorama cinematográfico mundial se ha traducido en la disponibilidad de otras muchas obras en lengua inglesa, francesa o española, por lo que en general puede hablarse de un equilibrio entre estas cuatro lenguas en la bibliografía manejada. Este uso de material en lenguas diferentes ha obligado a realizar un concienzudo trabajo de traducción de los textos que también merece ser destacado por el tiempo y el esfuerzo puesto en este tratamiento multilingüe de la información. Además, se ha recurrido también a diversos trabajos propios alrededor de estas dos películas que se han editado como capítulos en obras colectivas o artículos en revistas especializadas.

Desde una perspectiva histórica, este trabajo ha debido acercarse a obras que trataran tanto la Historia Antigua como la Contemporánea. En el caso de Roma, Cartago y las Guerras Púnicas, han sido variados los textos de apoyo, con autores como Roldán Hervás, Moscati, Lancel, Aubet, Blázquez Martínez o López Castro, así como González Wagner, Del Olmo Lete o Ruiz Cabrero en el caso de la religión fenicio-púnica. En cuanto a la historia y la cultura de la Italia de las primeras décadas del siglo XX hasta la etapa fascista, se ha recurrido a textos de Isnenghi, Turi, De Felice y Gentile.

Ya en el terreno de los estudios de *Cabiria* o a *Scipione l'Africano*, el primer dato a tener en cuenta es el gran desequilibrio de obras dedicadas a ellas por su muy diferente protagonismo en la Historia del Cine, tanto en su momento de producción como en lo referente a la influencia que generaron con posterioridad. La película de 1914 es reconocida como un hito del cine italiano y mundial, así como por su gran influencia posterior, por lo que es merecidamente citada en multitud de obras generales; también existen algunos estudios centrados en ella, sobre todo en cuestiones cinematográficas (técnicas o estéticas), siendo especialmente importantes los que se han manejado para este trabajo: el guión de la versión de 1931 (editado en 1977, con un valioso prólogo de Maria Adriana Prolo y profusión de ilustraciones), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino* (publicada

en 1986 y dirigida por Cherchi Usai, quien aporta un estudio propio y recopila valiosos textos originales de la época de producción), *Cabiria e il suo tempo* (obra colectiva dirigida por Bertetto y Rondolino y editada en 2000, interesante entre otras razones por aportar estudios sobre el contexto anterior y posterior al estreno), *Cabiria & Cabiria* (obra colectiva editada en 2006 bajo la dirección de Alovio y Barbera, sin duda el estudio más amplio y completo hasta la fecha, con textos sobre las restauraciones de la película) y finalmente *Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914). Lo spettacolo della storia* (última obra centrada en la película, obra de Alovio y editada en 2014 con motivo del centenario del estreno).

Frente a un tratamiento profuso en las obras generales y las mencionadas obras centradas en *Cabiria*, la película *Scipione l'Africano* no cuenta con ningún texto monográfico y su menor significación en la Historia del Cine le ha apartado de muchas obras generales, si bien es mencionada en muchas obras como prototipo de producción con una fuerte carga ideológica; eso sí, en el mismo año de su estreno la revista cinematográfica italiana *Bianco e Nero* le dedicó un extenso monográfico que ha resultado de enorme valor para este trabajo, ya que incluye diversos aportes de miembros de la jerarquía fascista, datos y testimonios del equipo de producción, el propio guión de la película e incluso ilustraciones y mapas muy clarificadores.

En el caso de las obras sobre la relación entre Cine e Historia manejadas en este trabajo, se ha recurrido para empezar y lógicamente a Ferro y Rosenstone, ya sea mediante sus obras más conocidas, las que inauguraron la corriente académica sobre las relaciones entre Cine e Historia, o bien en su participación en obras colectivas posteriores. Pero evidentemente no son los únicos autores que han permitido situar el estado de la cuestión o diversos aspectos sobre el Cine y su doble historicidad, ya que se han aportado también referencias de Salvador Ventura, Camarero Gómez, Hueso Montón o Aguayo de Hoyos.

Para ilustrar los contextos de ambas producciones se han consultado diversas historias generales o universales del Cine, bien sean obras colectivas como la ya clásica *Historia ilustrada del Cine* de Jeanne y Ford o la *Historia general del Cine* editada por Cátedra a finales de la década de 1990, o bien monografías individuales de autores como Gubern, Cousins, Labarrère o Caparrós Lera. Por supuesto, era necesario adentrarse en la historia del cine italiano al tratar *Cabiria* y *Scipione l'Africano* y sus respectivos contextos, por lo que se ha recurrido en especial a varias obras monográficas esenciales del italiano Gian Piero Brunetta, el mayor especialista en el cine italiano del *Primo Novecento* (en especial *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole", 1905-1929*, del año 2008), pero también a Gori o Zagarrio.

En cuanto a las referencias sobre la relación entre el Cine y la Historia Antigua, han sido parte muy importante para el desarrollo de este trabajo, recurriendo para ello a autores como Elley, Solomon, Wyke, Aubert o Dumont, sin olvidar en un entorno más cercano a investigadores españoles como Cano Alonso, De España, Pérez Gómez, Duplá Ansuátegui, Lillo Redonet, Lapeña Marchena, García Morcillo o Salvador Ventura. De igual modo, merecen ser citados Bimbenet, Gracia Alonso o Lacolla como autores que tratan la relación entre Historia Antigua y Cine desde una perspectiva ideológica.

Por último, aunque no por ello menos importante, hay que reseñar el valioso recurso a las obras colectivas surgidas a partir de las reuniones académicas del Grupo de Investigación HUM-870 "Cine y Letras. Estudios transdisciplinares sobre el arte cinematográfico" de la Universidad de Granada (al que tengo el honor y el placer de pertenecer desde su creación en 2008). La riqueza y variedad de los textos que componen estas obras editadas por Salvador Ventura, Lapeña Marchena o Macarro Fernández (entre otros) han permitido que diversas aportaciones incluidas en ellas hayan sido parte importante para este trabajo, sobre todo en lo referente a esta relación entre Cine y Antigüedad.

1.5 – Estructura.

El presente trabajo se encuentra dividido en dos capítulos principales, cada uno de ellos dedicado a una de las películas que centran el análisis, y ambos con una estructura similar dividida a su vez en seis apartados que se acercan al contexto cinematográfico, el proceso de producción, la propia sinopsis y narración, el tratamiento de las fuentes históricas y no históricas, los distintos recursos técnicos y estéticos para su puesta en escena, y un último apartado dedicado a la recepción en el momento del estreno y al legado posterior. Después de estos dos grandes apartados se plantea el capítulo con las consideraciones finales, que cierran el círculo como recopilación de lo apuntado con anterioridad y como reflexión acerca de cómo el análisis de ambas películas permite hablar de esa proyección del pasado en el presente y viceversa. Para el final quedan las referencias bibliográficas y un apéndice gráfico que sirve de apoyo visual para determinados aspectos de algunos de los apartados en los que se estructura este trabajo.

El primer capítulo, dedicado a *Cabiria*, se inicia con el apartado que traza diversos contextos cinematográficos, de lo general a lo particular, hasta el 1914 en el que se estrenó. Tras una breve introducción, el primer contexto analizado es el del cine histórico a nivel mundial desde el propio nacimiento del medio, partiendo de los precedentes que dieron lugar al medio de las imágenes en movimiento, deteniéndose acto seguido en las primeras producciones de recreación del pasado realizadas en Francia, el centro productivo mundial de los años iniciales del Cine, y acercándose después a otras cinematografías nacionales a nivel mundial. El segundo contexto afina el punto de mira y se centra en la representación cinematográfica del Mundo Antiguo, planteando primero las fuentes previas de las que bebieron las primeras recreaciones de la Antigüedad para luego centrarse en el caso francés y finalmente en el resto de cinematografías. El tercer contexto es el del cine italiano hasta 1914, tratando primero los inicios de la industria del país, después sus recreaciones históricas en general y por último el esplendor derivado

del recurso a los retratos de la Antigüedad en el país transalpino antes de la Gran Guerra. El último segmento corresponde a una semblanza sobre la vida y obra de Giovanni Pastrone, el director de *Cabiria*.

El segundo apartado del análisis de la película de 1914 trata su proceso de producción, aportando datos sobre la gestación del proyecto, sobre su equipo técnico y artístico y finalmente deteniéndose en el concienzudo plan de *marketing* llevado a cabo por Giovanni Pastrone con la connivencia de D'Annunzio, en aras de lograr dotar a la película de un sentido artístico más allá del mero entretenimiento y así conseguir un público potencial mayor.

El tercer apartado de *Cabiria* trata su propia sinopsis, aportando en primer lugar una introducción sobre la narración, su estructura, sus condicionantes y sus fuentes de información. Después se pormenoriza en los diferentes personajes de la película para hacer más sencillo el seguimiento de una cinta de sentido coral que cuenta con un desarrollo narrativo algo farragoso, con diversidad cronológica y geográfica, además de situaciones paralelas y entrelazadas. Por último, tomando como base el guión de la versión de 1931 editado en 1977 por el *Museo Nazionale del Cinema*, se trata en profundidad la algo complicada sinopsis de la película.

El cuarto apartado atiende al tratamiento de las fuentes en la producción de Pastrone, partiendo de las históricas (en especial Tito Livio y Polibio) y de cómo se muestran en la película los hechos y personajes históricos que sirven de trasfondo al argumento, bien sea en la narración visual o en alguna referencia en los intertítulos. Acto seguido se analiza la influencia de las fuentes literarias (sobre todo Flaubert y Salgari) en la puesta en escena de la trama principal ficticia y de los personajes igualmente no históricos que la protagonizan. Queda un último segmento que trata la importancia en la cinta de la religión romana y cartaginesa, centrándose después en Moloch, una supuesta divinidad semita o cartaginesa sobredimensionada en la película que realmente es una construcción ficticia.

El penúltimo apartado sobre *Cabiria* es un análisis pormenorizado de los diversos recursos fílmicos puestos al servicio de la recreación del *terzo secolo a. C.*, algunos de ellos muy avanzados para su momento y con un impacto posterior que en ciertos casos llega hasta nuestros días. En un primer segmento se trata el prolongado e inaudito proceso de rodaje, pasando después a la gran importancia otorgada a los componentes técnicos de la película, poniendo especial interés en la música, las interpretaciones, los novedosos y espectaculares decorados, el avanzado uso de la iluminación, el recurso a las tinturas para dar color a los fotogramas y un meritorio montaje. La participación del técnico y cineasta español Segundo de Chomón en *Cabiria* merece un segmento propio en el que se ilustra sobre sus dos grandes aportaciones en ella: los movimientos conscientes de la cámara mediante el *carrello* y su maestría en el terreno de los trucajes. La estética de la película es analizada en profundidad en un segmento que se detiene en las cartelas y didascalias, la arquitectura, la decoración, el vestuario o el *atrezzo*, dejando para el final del apartado un último segmento sobre el excelente apartado publicitario que acompañó a la película, bien fuera por carteles o por programas de mano.

El último apartado concerniente a la cinta de 1914 traza un recorrido por el presente de su estreno y por el camino que siguió después. Inicialmente se realiza una aproximación a la importancia sociocultural del recurso a la Antigüedad en la Italia de principios del siglo XX, para analizar después el impacto del estreno de *Cabiria*, tanto en Italia como en otros países. Un segmento se detiene en un aspecto tan importante como el de las diferentes versiones que han ido apareciendo de una película que ya cuenta con más de cien años de historia y que ha pasado por múltiples vicisitudes en los almacenes y en las salas de montaje. El último segmento de este último apartado realiza un recorrido exhaustivo por la enorme herencia cinematográfica que ha generado esta película a lo largo del tiempo.

El capítulo en el que se analiza *Scipione l'Africano* tiene una estructura casi idéntica al de *Cabiria*, por lo que también se inicia con el contexto cinematográfico hasta su estreno, partiendo precisamente de 1914 por diversas razones, entre las que se encuentran la crisis mundial derivada del estallido de la Gran Guerra o Primera Guerra Mundial y el propio impacto en la producción cinematográfica italiana tras el punto culminante que protagonizó la película de Pastrone. Así, tras una breve introducción, se realiza un recorrido general por el cine de recreación histórica antes de la Segunda Guerra Mundial, dividiendo entre el realizado durante la Gran Guerra, el posterior y los primeros años del sonoro. A continuación se traza un panorama similar por el cine sobre la Historia Antigua, durante la guerra, con posterioridad a ella y en la etapa sonora. Después el cine italiano es el protagonista, desde la crisis durante y después de la Gran Guerra, en los primeros años del fascismo y ya en la etapa sonora hasta el estreno de *Scipione l'Africano*. El último segmento corresponde a un estudio sobre la figura de su director, Carmine Gallone.

En el apartado dedicado al proceso de producción de la cinta de 1937 se trata en primer lugar el proyecto, realizado en connivencia con la cúpula del régimen fascista. Seguidamente se aportan datos sobre el nutrido y por entonces ilustre equipo técnico y artístico que confluó en la producción, y por último se menciona la relación personal de Mussolini con el proyecto.

La sinopsis y los personajes principales ocupan el tercer apartado, en un primer momento ilustrando sobre su narración, totalmente supeditada a los hechos protagonizados por la figura principal de Publio Cornelio Escipión, así como sobre su estructura. Después se individualizan los personajes principales que aparecen en la película, desde los históricos (primero los del bando romano y luego los del cartaginés) a los ficticios (sólo romanos). El último segmento trata con detenimiento la sinopsis de la película, recurriendo para ello al guión incluido en el número monográfico dedicado a ella en la revista *Bianco e Nero*.

El cuarto apartado sobre la cinta de 1937 analiza las fuentes utilizadas y su tratamiento, siendo el primer segmento el más importante por mencionar los hechos y personajes históricos derivados de las fuentes clásicas y que centran la narración. Después de tratar los escasos personajes ficticios y su acción en la cinta como posibles derivados de las fuentes literarias, el apartado termina con una mención al protagonismo otorgado en esta producción cinematográfica a la oratoria, como corresponde a los muchos discursos que aparecen en su metraje.

Los recursos fílmicos utilizados para esta recreación de la decisiva participación de Publio Cornelio Escipión *el Africano* en los momentos decisivos de la Segunda Guerra Púnica son analizados en el quinto apartado. El primer segmento se detiene en un rodaje que se convirtió en una muestra más del gran interés del régimen fascista en la producción. Después se analizan los recursos técnicos con los que cuenta la película: música, interpretaciones, decorados, iluminación y movimientos de cámara. Por último, la estética es analizada a través de la arquitectura, decoración, vestuario y *atrezzo*, dejando para el final un recorrido por la cartelería y alguna otra manifestación publicitaria que han surgido a partir de esta producción.

El último apartado dedicado a la cinta de Gallone se dedica al presente de su estreno y a su limitada influencia posterior. Así, se parte de la gran importancia de la evocación del Mundo Antiguo en la Italia de los años treinta como expresión del recurso a la *romanità*, un sentimiento de herencia y continuidad de la Italia del presente respecto a la Roma del pasado que en esta coyuntura fascista adquiere un renovado sentido de justificación de las aspiraciones imperialistas del régimen. Después se analiza el impacto del estreno de la película en Italia, que no conllevaría un gran reconocimiento de crítica o público, pero que había cumplido con creces con su propósito de herramienta ideológica al servicio del fascismo. Para finalizar el apartado y el capítulo dedicado a *Scipione l'Africano*, se menciona su influencia negativa inmediata y su escaso eco en el cine posterior.

El último capítulo de este trabajo son las valoraciones finales obtenidas tras el análisis de las dos películas, de sus respectivos contextos, de sus condicionantes y del papel que cumplieron como herramientas ideológicas del presente basadas en la recreación del pasado. En un primer momento se estudia la proyección del Mundo Antiguo en etapas posteriores, desde los diversos momentos en que fue explotada su evocación desde un sentido artístico o estético a través de diversas manifestaciones culturales. Esta línea de vuelta al Mundo Clásico fue aprovechada por el Cine desde su propio nacimiento, creando desde entonces retratos interesados de la Antigüedad que comportaban igualmente ciertos aspectos del presente del que surgían, dando lugar a toda una serie de poderosos estereotipos que se han imbricado en el imaginario cultural mundial de una forma mucho más inmediata que los creados por otras disciplinas artísticas o culturales.

El análisis de la doble historicidad de *Cabiria* arroja una serie de datos que confirman cómo el cine manipula el pasado y lo recrea de forma idealizada por la escasez de datos sobre el Mundo Antiguo, pero también por diversos condicionantes narrativos, económicos o incluso ideológicos; en su caso, el recurso al ideal de la *romanità* tiene fundadas razones en la realidad sociopolítica de la Italia de la década de 1910. *Scipione l'Africano* también demuestra su doble vertiente histórica y la recreación manipulada del siglo III a. C. por los mismos condicionantes que la producción de Pastrone, pero en su caso el componente ideológico se sobredimensiona para posicionarse como la razón principal de la necesaria proyección del glorioso pasado de Roma en la Italia fascista que había inaugurado en la década de 1930 su propio *Impero*.

En un último segmento, se recapitula lo apuntado en el análisis fílmico e ideológico de ambas películas para demostrar a través de ellas que el cine italiano del *Primo Novecento* no sólo apeló a la *romanità* para dotar de un elemento de cohesión a un país aún joven, sino que también recreó la victoria romana en la Segunda Guerra Púnica para convertirla en una justificación de la necesaria expansión territorial de Italia en el continente africano a inicios del siglo XX. *Cabiria* y

Scipione l'Africano demuestran de este modo, cada una a su manera, que, más allá de su lógica entidad de producciones cinematográficas con sus respectivos condicionantes narrativos, técnicos, estéticos o comerciales, comportaban de forma consciente un componente ideológico para que el pasado recreado en ellas sirviera de justificante de la sociedad y la política del presente de su realización.



2 – *CABIRIA* (1914).

2.1 – EL CONTEXTO CINEMATOGRAFICO DE *CABIRIA*:

2.1.1 – Introducción.

Para comprender mejor la génesis de un proyecto cinematográfico tan importante como el de *Cabiria* conviene situarlo en su contexto, valorándolo como culminación de la evolución del cine mundial en sus primeros años de existencia, en esas dos décadas entre la aparición del medio y la crisis generalizada a nivel mundial provocada por la Gran Guerra, el terrible conflicto que después hemos conocido como Primera Guerra Mundial. La magna obra de Giovanni Pastrone no es un caso aislado sino un logro sobresaliente en el muy temprano interés del medio cinematográfico en las reconstrucciones históricas en general y más concretamente en lo tocante a las películas que se acercaron a la Historia Antigua desde los inicios del cinematógrafo. Además, esta película aprovechaba una tradición de varios años en el cine que se realizaba en el aún joven Reino de Italia para convertirse en el título más conocido y exitoso de esa filmografía nacional durante su etapa silente.

Evidentemente, al hablar de cine “silente” o “mudo” debe hacerse una puntualización sobre este término, con el que suele denominarse a las producciones comprendidas entre el nacimiento del medio y finales de la década de 1920. Su límite final coincidiría con la aparición del que conocemos como cine “sonoro”, que se sitúa de forma genérica en 1927 coincidiendo con la aparición del primer largometraje que mostraba sonido sincronizado con sus imágenes, la producción estadounidense *The jazz singer* (*El cantor de jazz*), dirigida por Alan Crosland. A pesar de ello, resultaría más correcto pensar en que el comienzo del sonoro corresponde a la consolidación de las producciones con diálogo sincronizado, puesto que no todas las cinematografías se sumaron al mismo tiempo a este adelanto, dando lugar a una especie de paréntesis de coexistencia de producciones “mudas” y “sonoras”, sin olvidar que algunas cintas posteriores

siguieron conscientemente sin diálogos en su banda sonora (aunque al menos sí contaban con música en ella). Dicho esto, los términos “mudo” o “silente” deben ser tomados simplemente como una convención adoptada y aceptada en la historiografía del Cine, ya que, a pesar de carecer de sincronización, las proyecciones cinematográficas solían acompañarse de música interpretada en vivo e incluso con narradores dando voz a los diálogos mostrados en la pantalla⁴.

Por todo lo expuesto anteriormente, resulta necesario acercarse al contexto cinematográfico hasta la aparición de *Cabiria* desde perspectivas diversas, marcando el límite en ese 1914 en el que coinciden tanto su estreno como el estallido de la Gran Guerra. Por una parte, debe ser considerada como un hito en la temprana evolución del arte de las imágenes en movimiento a nivel mundial, y más concretamente dentro del género del cine histórico, entendido de forma general como un cine con claras intenciones de recrear el pasado, ya fuera remoto o cercano. Por otra parte, *Cabiria* es un auténtico punto culminante de la representación de la Historia Antigua en las primeras dos décadas de existencia del Cine y la producción de mayor esplendor del cine italiano de gran espectáculo con temáticas históricas de la Antigüedad, una etapa que conocemos como Cine Épico Italiano Mudo. Por último, no hay que olvidar que también se trata de una de las pocas películas a nivel mundial que ha retratado de algún modo la Segunda Guerra Púnica, el conflicto situado a finales del siglo III a. C. que enfrentó a romanos y cartagineses para dirimir la supremacía política y militar en el Mediterráneo Occidental.

A través de esta contextualización podrá comprenderse mejor cómo *Cabiria* debe ser considerada la culminación y el punto álgido de una forma de hacer Cine en cuestiones técnicas, además de un auténtico hito en la manera de representar la Historia Antigua en el celuloide. Y, para finalizar este capítulo, se traza una semblanza del director de la cinta analizada, Giovanni Pastrone, considerado como una de las figuras más destacadas de los inicios del cine italiano y mundial.

⁴ Cfr. Caparrós Lera 2003: 15, 89.

2.1.2 – Los comienzos del cine histórico a nivel mundial.

- Los precedentes del Cine.

Para comprender el nacimiento del cine histórico primero conviene detenerse en la aparición del propio medio de las imágenes en movimiento, cuya historia suele considerarse de forma genérica que comienza el 28 de diciembre de 1895, cuando Auguste Lumière (1862-1954) y su hermano Louis (1864-1948) realizaron la presentación pública de su *cinématographe* o “cinematógrafo”. Este invento, que ya habían patentado⁵ previamente (el 13 de febrero del mismo año), les permitía tomar vistas que quedaban impresionadas en la cinta de película alojada en el aparato y después poder proyectar la propia cinta de forma externa en una superficie escogida para ello. La mayoría de estudiosos e incluso administraciones a nivel mundial identifican la aparición del aparato de los Lumière como el nacimiento del Cine tal y como lo conocemos por aportar un paso decisivo en lo referente al comienzo de la explotación comercial de las posibilidades de la fotografía en movimiento.

Pero el invento de estos lioneses no responde en absoluto a una generación espontánea o a un hallazgo fortuito sin más, sino que bebe de una tradición que se remonta a la noche de los tiempos, a la búsqueda del ser humano de la reproducción gráfica del movimiento que podían percibir con sus ojos. Ejemplos de ello son ciertas manifestaciones en época prehistórica con “vocación cinematográfica”, como ocurre con determinadas pinturas rupestres que buscaban dinamismo en su representación⁶. Desde entonces, a lo largo del devenir de la humanidad han existido otros muchos intentos artísticos y técnicos de captar y plasmar el movimiento de su entorno o de sus pensamientos mediante medios

⁵ Debe considerarse a Louis como el verdadero artífice del invento, mientras que Auguste reconoció haber participado poco en el proceso. A pesar de ello “ambos científicos tenían estipulado registrar juntos todas las patentes de sus inventos” (Caparrós Lera 2003: 19).

⁶ Cfr. Gubern 2006: 13-14.

gráficos⁷, llegando a mediados del siglo XVII al que quizá se considera como el precedente primigenio de la proyección de imágenes en movimiento: la “linterna mágica” ideada por el alemán Athanasius Kircher.

Si hasta ahora se han mencionado precedentes gráficos, no menos importante para el desarrollo cinematográfico resulta el espectacular avance técnico que supone la invención de la fotografía a principios del siglo XIX por el francés Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833), que sería después desarrollada y optimizada por otros como el también francés Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). De hecho, a lo largo del siglo XIX tiene lugar un desarrollo teórico y práctico “sobre el estudio del movimiento, su registro y su reproducción sobre una pantalla” (Jeanne y Ford 1995: 11-12) que parte de la capacidad de plasmar la imagen que conseguía la fotografía. En combinación con este avance técnico otro componente teórico será de vital importancia para comprender el nacimiento del medio de las imágenes en movimiento. Se trata del postulado de la “persistencia de las impresiones retinianas” realizado en 1824 por el médico inglés Peter Mark Roget (1779-1869), que constataba con bases fisiológicas el hecho de que el ojo humano retenga imágenes instantáneas en su retina. Sólo hay que extrapolar esta teoría hacia una sucesión de estas “impresiones” estáticas para entender el mecanismo de fotogramas sucesivos del cinematógrafo, que conseguía que el ser humano pudiera percibir una ilusión del movimiento.

Tomando como base estos dos pilares fundamentales, el práctico y el teórico, en el siglo XIX se suceden numerosos y variados estudios e inventos que pretendían captar el movimiento, la mayoría intentando que la fotografía como impresión estática se convirtiera en cronofotografía o impresiones sucesivas. Este nutrido grupo de aparatos y técnicas debe ser considerado como el campo de pruebas y experimentación que desembocaría finalmente en el logro de los Lumière⁸. Sin intención de ser excesivamente exhaustivo, merece la pena citar al menos algunos

⁷ Para pormenorizar en estos precursores, cfr. Caparrós Lera 2003: 17.

⁸ Cfr. Jeanne y Ford 1995: 12-16.

de los más destacables ejemplos de precursores inmediatos del cinematógrafo⁹: el físico belga Joseph Plateau (1801-1883) y su puesta en práctica de la teoría de Roget por medio del *fenacistiscopio* (1829), el *zoótropo* (1834) de William George Horner (1789-1837), el “revólver astronómico” (1874) de Pierre Janssen (1824-1907), la “batería fotográfica” de cámaras sincronizadas (1878) ideada por Eadweard Muybridge (1830-1904), el *fusil fotográfico* (1882) de Étienne Jules Marey (1830-1904), la patente del rollo de cinta de celuloide (1887-1888) registrada por George Eastman (1854-1932), la pionera grabación *Roundhay Garden Scene* (*La escena del jardín de Roundhay*, 1888) realizada por Louis Le Prince (1842-1890?)¹⁰, el *teatro óptico* (1888) de Charles-Émile Reynaud (1844-1918)¹¹, la *cámara cronofotográfica* (1889) de William Friese-Greene (1855-1921), el *kinetoscope* (1891) de Thomas Alva Edison (1847-1931) o el *bioscop* (1892) de Max Skladanowsky (1863-1939).

El resultado de todos estos inventos surgidos en diversos lugares del mundo fue un cúmulo de patentes tendentes al registro y proyección de imágenes en movimiento y de las cuales finalmente sólo se consolidarían dos: la de Edison y la de los Lumière. El estadounidense había precedido a los franceses en la exhibición pública de imágenes impresionadas en movimiento, pero los franceses se habían inspirado precisamente en una experiencia del propio Louis Lumière en una barraca de feria en 1893, al comprobar la maravilla del *kinetoscope* y entender sus limitaciones de visión individual. Edison fue anterior a los Lumière, pero ellos fueron los primeros en realizar proyecciones colectivas en una pantalla, lo cual les ha llevado a ser considerados genéricamente como padres del medio.

⁹ Para mayor detenimiento en estos precedentes, puede consultarse una amplia bibliografía: cfr. Jeanne y Ford 1995: 15-16; Gubern 2006: 17-18; Brunetta 2008: 3-6; Martín Arias 2009: 169-187.

¹⁰ Louis Le Prince (1842-¿?) es el autor de esta escena “grabada en Leeds, en el jardín de la casa de sus suegros [...] Dura apenas dos segundos y está considerada como la primera grabación, el primer fósil filmico” (Zúmer 2015).

¹¹ “[...] perfeccionó el zoótropo mediante el empleo de un tambor de espejos (*praxinoscopio*) y, tras sucesivas mejoras, consiguió proyectar sus imágenes, por reflexión, sobre una pantalla. Exhibió su *teatro óptico* (patentado en 1888) utilizando bandas exquisitamente dibujadas y coloreadas por él mismo y en 1892 inició en el Museo Grévin de París la proyección sobre pantalla de sus célebres *Pantomimas luminosas*. A Reynaud pertenece, pues, la paternidad de los *dibujos animados*” (Gubern 2006: 18).

No podemos olvidar, en relación con el Cine tal y como lo conocemos hoy, la aparición en las postrimerías del siglo XIX de dos inventos en particular que permitían el registro y reproducción de sonidos: el fonógrafo (1887) de Edison y el gramófono (1888) de Emile Berliner (1851-1929). A pesar de la ausencia de sincronización de sonido hasta finales de la década de 1920, estos aparatos estuvieron disponibles desde un principio para ser utilizados a la misma vez que las proyecciones de imágenes en movimiento, y son el espejo y la base en la que se fundamentan los principios del cine sonoro, entendido ya con una banda de sonido físicamente unida al fotograma.

El hecho de que los precedentes artísticos y técnicos sobre la reproducción gráfica del movimiento coincidan en el siglo XIX con el desarrollo teórico y tecnológico que la harían posible añade una dimensión sociológica respecto al momento en que esa confluencia tiene lugar. En efecto, el siglo XIX es el momento propicio para ello puesto que los instrumentos tecnológicos respondían a las exigencias de una sociedad que quería satisfacer sus afanes de realismo (en especial la burguesía surgida de la Revolución Francesa) y la consiguiente superación del Antiguo Régimen. Pero no fue la burguesía el único estamento social que disfrutaría de estos avances, puesto que la cultura comienza también a difundirse de forma masiva más allá de las minorías privilegiadas. Podemos hablar por tanto de una democratización de la cultura visual, que se nutría de la litografía, la fotografía, el fotograbado y finalmente también el Cine. Se iba configurando así una “civilización de la imagen para las masas” (Gubern 2006: 9-10) que más tarde vería incrementados sus elementos definitorios con inventos como la radio o la televisión, y que en el mundo actual, sobre todo tras la creación y extensión de Internet y de los diferentes dispositivos desde los que acceder a ella, está dando lugar a una nueva concepción de cultura audiovisual y del mundo de las multipantallas¹².

¹² Cfr. Dávila Vargas-Machuca 2013b.

· El nacimiento del cine histórico. El caso de Francia.

Vistos los precedentes artísticos y técnicos, el desarrollo teórico y tecnológico y la coyuntura social propicia, es momento de centrarse en el mismísimo nacimiento del Cine, en la presentación pública del *cinématographe* de los Lumière, que tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en el *Salon Indien* del *Grand Café*, en el nº 14 del *Boulevard des Capucines* de París. Los 35 espectadores asistentes quedarían maravillados ante las 10 pequeñas cintas proyectadas¹³ y propagarían por toda la ciudad la noticia de las milagrosas imágenes en movimiento que habían contemplado. De hecho, esta presentación del “milagro” desembocó en un enorme y rápido éxito que provocaría una doble reacción por parte de los hermanos Lumière. Por una parte, se contrató a nuevos técnicos para que usaran su nuevo invento rodando escenas de actualidad por todo el mundo y así renovar el material a proyectar¹⁴, momento en el que aparecen los primeros nombres conocidos de operadores de cámara, caso de Félix Mesguich (1871-1949) o Alexandre Promio (1868-1926), entre otros. Por otra parte, decidieron exportar su invento y mostrarlo más allá de la ciudad del Sena mediante la apertura de nuevas salas de exhibición en otras grandes ciudades francesas como Lyon o Burdeos, e incluso más allá de las fronteras de su país, desembarcando en importantes urbes de todo el planeta, como Londres, Bruselas, Berlín o Nueva York. Precisamente la sencillez del aparato de los Lumière permitió su proliferación por todo el mundo, bien fuera por la labor de sus propios operadores, por clientes que pudieron comprar la patente (y fabricarlo en otros lugares) o por los diversos imitadores del mismo. Esta expansión de su invento y la posesión de una fábrica de placas fotográficas por parte de los Lumière constituirían a la postre razones poderosas para que su invento fuera el que se impusiera finalmente al de Edison¹⁵.

¹³ *Sortie des usines Lumière à Lyon (La salida de los obreros de la fábrica Lumière)*, *Querelle de bébés (Riña de niños)*, *Le bassin des Tuileries (La fuente de las Tullerías)*, *L'arrivée d'un train (La llegada de un tren a la estación)*, *Le régiment (El regimiento)*, *Le maréchal-ferrant (El herrero)*, *La partie d'écarté (La partida de naipes)*, *Mauvaises herbes (Destrucción de las malas hierbas)*, *Le mur (Derribo de un muro)* y *La mer (El mar)*. Cfr. Jeanne y Ford 1995: 17.

¹⁴ Cfr. Gubern 2006: 27.

¹⁵ Cfr. Caparrós Lera 2003: 18.

Para Auguste y Louis Lumière su *cinématographe* se limitaba en principio a ser un instrumento de laboratorio que permitía registrar los fenómenos y acontecimientos de la naturaleza o la vida cotidiana en movimiento, una atracción de feria con ciertas posibilidades comerciales de subsistencia, pero sin pretensiones de llegar a convertirse en un espectáculo de masas. De este modo, la gran mayoría de sus producciones se limitó a documentar la realidad para impresionar al espectador con el simple hecho de poder ver imágenes del presente en movimiento. Pero también hubo en su catálogo algunas excepciones con intención de creación o recreación ficticia, siendo por ejemplo *L'arroseur arrosé* (*El regador regado*, 1896) considerada como la primera producción no documental y con guión ficticio de la historia, además de la primera película cómica. Dentro de este grupo excepcional con cierta construcción no documental también hubo cintas que de algún modo recrearon el pasado, como las denominadas *Vues historiques* realizadas entre 1896 y 1897, una serie de películas de escasa duración (alrededor de un minuto cada una de ellas) que retrataban hechos principalmente de la historia de Francia, como *Signature du traité de Campo-Formio* (Alexandre Promio y Clément Maurice, 1896), *L'Assassinat du duc de Guise* (Georges Hatot, 1897) o *Mort de Marat* (Georges Hatot, 1897). Y precisamente de entre estas reconstrucciones históricas destaca una cinta que trasciende el ámbito francés para convertirse en la primera aparición de la Historia Antigua en la aún muy joven andadura del Cine: *Néron essayant des poisons sur des esclaves*, dirigida por Georges Hatot (1876-1959) en 1897.

En estos momentos iniciales en los que el *cinématographe* se consideraba como una curiosa evasión y un mero entretenimiento basado en su condición de avance técnico, el novedoso medio también tuvo que hacer frente a momentos duros de desprestigio, como la tremenda reacción pública tras la catástrofe del Bazar de la Caridad de París en mayo de 1897¹⁶. Aun así, la vertiginosa evolución del nuevo

¹⁶ Súbito incendio en una sala cinematográfica instalada en aquel lugar, generado al parecer “por una imprudencia del operador”, que se saldaría con “ciento veinticinco muertos” y llevaría al cinematógrafo a ser “considerado como una atracción peligrosa” y a los financieros implicados a apartarse “de él por los riesgos que implicaba su explotación”. Cfr. Jeanne y Ford 1995: 26-27.

medio de las imágenes en movimiento observaría otros momentos iniciales de gran esplendor, caso de la Exposición Universal de 1900 en París, que volvería a poner de moda entre el público los espectáculos de las proyecciones cinematográficas: “Tras la Exposición Universal de París de 1900, el cine se había convertido en una de las principales atracciones de las ferias, mucho antes de que la apertura de las salas de cine fijas empezara a hacer la competencia a las salas de teatro tradicional en las ciudades” (Frazer 2012: 10-11). La exposición dejó como balance la venta de “250 copias de los aparatos Lumière”, lo que permitiría la proliferación de sesiones por doquier y de nuevos creadores que empezaron a dar rienda suelta a sus gustos por la realidad o a sus ansias de fantasía¹⁷. Por cierto, en esta Exposición Universal tendría lugar el primer intento de unir las artes escénicas con el cinematógrafo mediante el proyecto del *Phono-Cinéma-Théâtre*, que permitía “ver y oír a los actores más renombrados de los grandes teatros de París –Sarah Bernhardt, Réjane, Coquelin- en cortas escenas de su repertorio” (Jeanne y Ford 1995: 27), gracias a una rudimentaria forma de sincronización de proyector y fonógrafo¹⁸.

Los propios Lumière siguieron sin reconocer la rentabilidad de su invento y en 1900 abandonaron el negocio del cinematógrafo, dejando paso a quienes sí tuvieron mayor visión comercial alrededor de él, y que serían quienes poco a poco lo convirtieran en una industria y, paulatinamente, en un arte. Uno de esos pioneros de inicios del Cine que fue capaz de superar la inicial concepción de los Lumière de su invento como simple curiosidad técnica y como un mero perfeccionamiento de la fotografía con limitadas posibilidades comerciales fue Georges Méliès (1861-1938). Este ilusionista parisino y director del pequeño teatro Robert Houdin de la capital francesa partió de su experiencia como conocedor de los gustos del público y de las necesidades de proporcionarle diversión, adivinando inmediatamente lo que en sus manos podía llegar a ser el

¹⁷ Cfr. Caparrós Lera 2003: 20-21.

¹⁸ Las cinco producciones pertenecientes a este proyecto, todas datadas en 1900, serían: *Cyrano de Bergerac*, *La poupée*, *Le duel d'Hamlet*, *Madame Sans-Gêne* y *Romeo and Juliet*. Cfr. *Internet Movie Database* [en línea; consulta 2015-11-30]: <http://www.imdb.com/company/co0085566/>

cinematógrafo, a cuya primera sesión pública había asistido. Méliès recibió la negativa de los propios Lumière al solicitarles la compra de un aparato de su invención. En palabras de Antoine Lumière, padre de Auguste y Louis, “este invento no está en venta, y, además, para usted sería la ruina. Se puede explotar cierto tiempo como una curiosidad científica: fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial [...] Puede durar seis meses, un año, quizá más, quizá menos” (Caparrós Lera 2003: 21). El parisino tuvo que buscar entonces otra alternativa y adquirió un *bioscope* del británico Robert William Paul (1869-1943), quien a su vez se había basado en el *kinetoscope* de Edison para crear su propia máquina en colaboración con el fotógrafo Birt Acres (1854-1918). A partir de una cámara de Paul, y aprovechando su habilidad y recursos técnicos, Méliès crearía su propio ingenio: “Méliès desvió su atención hacia Londres y los trabajos realizados por Robert W. Paul. En febrero de 1896 le compró a este último por un total de 1000 francos uno de sus proyectores Animatograph [...] Con la ayuda de Lucien Korsten, construyó una cámara hecha de piezas tomadas de aquí y de allá basándose en los principios de la máquina de Paul Acres” (Frazer 2012: 15). Con este nuevo aparato pudo unir al programa de variedades del teatro que regentaba las proyecciones de imágenes en movimiento a principios de 1896, siendo la primera figura que entendió que el cinematógrafo podía efectivamente convertirse en un espectáculo de masas.

Gracias a Méliès el medio cinematográfico también pudo dar uno de los primeros pasos hacia su industrialización, puesto que suyo es el primer estudio europeo de la historia para producir películas y uno de los primeros del mundo, un local construido en su jardín de Montreuil “entre septiembre de 1896 y marzo de 1897”, coincidiendo con la fundación de “la Star Film, que sería la primera compañía dedicada exclusivamente al cine” (Frazer 2012: 16). En el seno de su productora, este pionero del Cine daría muestras de su inventiva para dedicarse a “hacer lo contrario que los inventores del cinematógrafo” (Jeanne y Ford 195: 21), yendo más allá del realismo que caracterizaba a las producciones de los Lumière y aportando por primera vez una perspectiva inédita hasta entonces en el Cine: la

incorporación de “la puesta en escena teatral” (Gubern 2006: 42). Méliès pondría en práctica en el mencionado local de Montreuil¹⁹ toda una serie de imaginativos adelantos técnicos que asombraron en su momento y que permiten que sea considerado como el primer gran mago de la fantasía cinematográfica y una de las mentes más avanzadas de los primeros pasos del medio, con una notable influencia posterior en el desarrollo visual y narrativo de las imágenes en movimiento. Cabe destacar de entre estos adelantos las sobreimpresiones, los fundidos, los encadenados, los ritmos al ralentí o acelerados, primitivas formas de coloración de la película a mano o el importantísimo paso de manivela, descrito por Gubern con estas palabras: “[...] el primer trucaje del cine, que hoy llamamos *paso de manivela*, y que permite rodar a la cadencia de *imagen por imagen*, base del cine de animación, de los trucajes por *sustitución* y de muchas películas de fantasía” (Gubern 2006: 36).

Al parisino le debemos también la introducción del jovencísimo Cine en el mundo de lo irreal y de lo fantástico, puesto que sus innovaciones técnicas le permitieron crear un embriagador cúmulo de cintas de entretenimiento para los espectadores, que asistían atónitos a todos los trucajes que Méliès integraba inteligentemente en sus producciones para engañar y deleitar a los sentidos y trascender la realidad que se solía filmar hasta entonces. Ejemplos de estas cintas tan imaginativas son títulos como *Le manoir du diable* (*La mansión del diablo*, 1896), *Le château hanté* (*El castillo embrujado*, 1897), *Cendrillon* (*La Cenicienta*, 1899) o las conocidísimas *Le voyage dans la Lune* (*Viaje a la Luna*, 1902) y *Vingt mille lieus sous les mers* (*20000 leguas bajo el mar*, 1907). A pesar de que Méliès es recordado sobre todo por este cine de trucajes y con contenido fantástico, también cultivó, entre otros muchos géneros, el de la recreación en estudio de hechos de actualidad, e incluso aprovecharía sus habilidades en lo que hoy conocemos como “efectos especiales” para introducir elementos de fantasía en cintas ambientadas en tiempos pretéritos, creando producciones que en parte se acercan a lo que entendemos como cine

¹⁹ Y en un segundo estudio que debió crear en 1905, debido a sus crecientes necesidades de producción. Cfr. Frazer 2012: 20.

histórico. Ejemplos de este tipo de películas pueden ser *Jeanne d'Arc* (*Juana de Arco*, 1900) o *Hamlet* (1907) y una serie de títulos relacionados con la Antigüedad o con la mitología grecorromana que se acercaron más al género fantástico.

Al mismo tiempo que Méliès, otros personajes se sumaron a esta inicial labor de apuntalar la incipiente industria cinematográfica y pensar en los gustos del público para potenciar su condición de espectáculo de masas, dando pasos decisivos al unir tanto los medios como las perspectivas industriales y comerciales alrededor de las imágenes en movimiento. Es el caso por ejemplo de Léon Gaumont (1864-1946), empresario fundador en 1895 de la *L. Gaumont et compagnie*. La empresa, dedicada en un principio a la fotografía, se volcaría en la actividad cinematográfica a partir de 1897, cuando Gaumont consiguió aprovechar la asociación a la empresa de Georges Demeny (1850-1917), quien había patentado en 1893 el *phonoscope*, a partir del cual diseñó y perfeccionó “el biógrafo y el bioscopio contruidos por Gaumont” (Ituarte y Letamendi 2002: 20). La responsabilidad y el cuidado de la producción de la empresa se dejaron en manos de uno de esos personajes que merecen ser recordados y llevados a primera plana por múltiples razones, en su caso por ser uno de los primeros nombres femeninos de relieve que se contemplan en la Historia del Cine: Alice Guy (1873-1968). A esta pionera de extensísima filmografía, considerada por muchos como la primera directora de Cine de la historia del medio, se deben cintas con argumentos que emanan del repertorio literario y teatral o de la misma Historia, como *La Esmeralda* (*Esmeralda*, 1905)²⁰ y, sobre todo, *La Naissance, la vie et la mort du Christ* (1906).

Otro de estos pioneros que dieron importantes impulsos iniciales a la industria cinematográfica sin tener que depender del mismo aparato inventado por los Lumière fue Charles Pathé (1863-1957). Tras fundar en 1897 junto a sus hermanos la sociedad *Pathé Frères*, en principio para fabricar aparatos fonográficos y cilindros para los mismos²¹, se incorporaría al mundo del Cine al

²⁰ Basada en la novela *Notre-Dame de Paris*, publicada por Victor Hugo en 1831.

²¹ Una línea industrial a la que se dedicó tras haber comprado un fonógrafo de Edison en 1894. Cfr. Gubern 2006: 46.

hacerse con una máquina de imágenes en movimiento creada por el ingeniero Henri Joly (1866-1945). Nació así “[...] una empresa inmensa que comprende estudios, fábricas de película, talleres de revelado y tiraje, despachos de venta y alquiler de filmes, establecimientos públicos de proyección y un noticiario, el *Pathé-Journal*, primera manifestación de lo que se llamará «la prensa filmada»” (Jeanne y Ford 1995: 26). Y a esta empresa debe el mundo del Cine su pionera organización industrial, así como la contratación y lanzamiento de las primeras estrellas del celuloide (como el cómico Max Linder), el primer noticiario cinematográfico (el *Pathé Journal*, regularizado a partir de 1908) y la apertura de sucursales en diversos países. La producción cinematográfica de la *Pathé* aumentaría ostensiblemente a partir de la contratación de Ferdinand Zecca (1864-1947), que se convertiría desde 1900 en el jefe de producción de la sociedad y bajo cuyas órdenes la extensión del cinematógrafo por todo el mundo recibiría un gran impulso. En el haber del propio Zecca constan diversas producciones históricas, algunas de las cuales localizaban cronológicamente su argumento en la Antigüedad, mientras en la compañía iban apareciendo otras recreaciones del pasado como *L'épopée napoléonienne* (Lucien Nonguet, 1903).

Superadas en Francia las primeras etapas de explotación del Cine como mera atracción de feria y los balbuceos de una industria que aspiraba a llegar a crecientes masas de espectadores, a mediados de la década de 1900 se comienzan a dar ciertos pasos por parte de los agentes implicados en la industria cinematográfica para buscar mayor calidad e intentar así proporcionar al novedoso medio cierto grado de prestigio. En este sentido, el teatro, la danza y la ópera coetáneos eran considerados como manifestaciones artísticas de calado en capas sociales no tan populares como las que asistían a ver los espectáculos científico-técnicos de las imágenes en movimiento. En 1908 tenía lugar un hecho decisivo en esta búsqueda de la calidad en los primeros años de existencia del Cine, un impulso que a la vez pondría de moda las producciones de clara intencionalidad de recreación histórica: la fundación de la sociedad de producción cinematográfica *Le Film d'Art*. Creada por Paul Laffitte (1864-1949) junto a su hermano Léon

(1875-1938) y en connivencia con algunos de los cargos importantes de la *Comédie-Française*, el puesto de director artístico le sería confiado a Charles Le Bargy (1858-1936). Para sus producciones, *Le Film d'Art* recurriría a la experiencia de la citada *Comédie-Française* (de cuyo equipo directivo precisamente provenía Le Bargy) y se embarcaría en adaptaciones teatrales o literarias en cuanto a los argumentos y a las grandes estrellas teatrales del momento para interpretarlos. De este modo, además de formarse un adepto público entre la elite culta e intelectual (que incluso quiso ser parte de la producción), ayudó decisivamente a que el cinematógrafo perdiera gran parte de su inicial anonimato. La película fundacional de esta sociedad fue *L'assassinat du Duc de Guise (El asesinato del duque de Guisa, 1908)*, dirigida por André Calmettes (1861-1942) y Le Bargy. Su rotundo éxito de público y de crítica puso al cine de recreación histórica entre los preferidos de unos asistentes que ya no se limitaban a comprobar asombrados la recreación de la realidad cotidiana o la magia técnica a través de las imágenes en movimiento, sino que en cierto modo asistían a una obra escénica de calidad proyectada en una pantalla. En términos de recreación histórica a través de adaptaciones teatrales, puede destacarse otra cinta dirigida por Calmettes, la shakespeariana *Macbeth* (1909).

De vuelta a la Gaumont, Alice Guy sería sustituida en 1907 en sus labores de dirección artística por otro de los grandes nombres del cine mudo en general, y del francés en particular, Louis Feuillade (1873-1925). Desde su puesto realizaría producciones de todos los tipos y en múltiples géneros, incluido el histórico, con títulos como *Le retour du croisé* (1908), *Roland à Roncevaux* (1910), *La Révolution Française* (1911) o *Le Roi Lear au village* (1911), si bien tiene también en su haber un buen número de cintas ambientadas en la Antigüedad. Étienne Arnaud (1879-1955) es otro de los pioneros del cine francés que trabajaría en el seno de la Gaumont, y a él debemos diversas cintas biográficas que retrataban personajes del pasado, como *La mort de Mozart* (1909, codirigida por Feuillade), *Benvenuto Cellini* (1910, también codirigida por Feuillade), *Christophe Colomb* (1910), *La Fin de Paganini* (1911) o *André Chénier* (1912).

Al mismo tiempo, diversos realizadores en el seno de la *Pathé* aportarían nuevas producciones con interés en la reconstrucción histórica y normalmente basadas en novelas u obras teatrales, como: Camille de Morlhon (1869-1952) con *La Reine Margot* (1910, basada en la novela de Alexandre Dumas) o *Le Tyran de Jérusalem/Olinde et Sophronie* (1910, adaptación del poema épico homónimo de 1581 del italiano Torquato Tasso); Henri Andréani con *Le Siège de Calais* (1911, basada en la novela homónima publicada por la baronesa Claudine de Tencin en 1739); el propio Andréani junto al británico David Barnett y el italiano Enrico Guazzoni con *Faust* (1910), a partir de la ópera homónima de Charles Gounod, adaptación a su vez de la conocida tragedia de Goethe; Albert Capellani (1874-1931) con *Le courrier de Lyon* (1911), melodrama histórico que constituye el primer largometraje de la *Pathé*²², o *Les Misérables* (1913), adaptación de la conocida novela de Victor Hugo (1802-1885) que impresionó al público con su metraje cercano a las tres horas²³.

Las producciones de *Le Film d'Art* consiguieron dar prestigio al cine francés de la época, sacándole de la vulgaridad y de su condición de espectáculo de feria al plantear una forma de expresión propia. Pero, a pesar de ello, existe cierta controversia sobre si sus efectos fueron realmente positivos, puesto que, al abrazar por completo las tradiciones y convenciones teatrales, *Le Film d'Art* pudo constituir cierto freno para la evolución de la narrativa del medio cinematográfico, inmerso por entonces en un desarrollo vertiginoso. En cualquier caso, probablemente por lo costoso de sus producciones, la productora tuvo finalmente que ceder la distribución de sus títulos a la empresa *Pathé* en 1911. Pero su éxito también fue capaz de provocar la reacción de otras productoras como *Gaumont* para hacerle la competencia con cintas similares, para lo cual crearían sus propios "Departamentos de Arte" (Caparrós Lera 2003: 28). Por ejemplo, el director artístico de la *Gaumont*, Louis Feuillade, promovería en 1910 la creación de la serie *Le Film Esthétique*, efímera experiencia que se centraría sobre todo en obras

²² Cfr. Abel 1998: 27-28.

²³ Cfr. Pinel 2010: 118.

ambientadas en la Antigüedad, bien fuera en hechos religiosos o en la civilización grecorromana.

Por supuesto, a pesar de su preeminencia en los primeros años de actividad cinematográfica en Francia, las empresas de los Lumière, Méliès, Pathé o Gaumont no fueron las únicas de las que surgieron producciones con inclinación a la recreación histórica. Por ejemplo, en la ecléctica producción de la *Société Générale des Cinématographes Éclipse* existe un importante interés en las recreaciones históricas, destacando la figura del director Henri Desfontaines (1876-1931), a quien debemos diferentes cintas que adaptaban clásicos literarios tendentes a reproducir tiempos pasados, como *Hamlet* (1908), *Shylock, le marchand de Venise* (1910), *Oliver Cromwell* (1911) o *La Reine Élisabeth (Isabel, Reina de Inglaterra, 1912)*, esta última codirigida por Louis Mercanton.

- Los inicios del cine histórico en otros países.

Hasta ahora este texto se ha limitado a contextualizar los inicios del medio cinematográfico en el país que le vio nacer, pero no se trata por supuesto de la única filmografía nacional que operó desde su aparición hasta la Gran Guerra (y el estreno de *Cabiria*), sino que en otros lugares también existen datos, nombres y producciones relevantes para comprender mejor estos inicios del cine en general y del género histórico en particular.

El caso del nacimiento de la actividad cinematográfica en Estados Unidos es bastante peculiar, puesto que el ya mencionado inventor Thomas Alva Edison desarrolló y fue el dueño de patentes de aparatos similares al cinematógrafo, como el *kinetoscope*, registrado en 1891 y exhibido por primera vez de forma pública en 1894²⁴. Aunque este artilugio es anterior al de los Lumière, el de Edison recreaba el movimiento en un aparato de visionado individual, mientras que el de

²⁴ Cfr. Gubern 2006: 29-30.

los franceses fue el primero en conseguir el registro y proyección en una pantalla de forma pública y para una asistencia colectiva²⁵, lo cual otorga la paternidad del Cine según la historiografía al invento europeo. De hecho, el éxito comercial de sus exhibiciones individuales disuadió en un principio al estadounidense de perfeccionar su invento y lograr proyecciones para más público. A Edison correspondería también la responsabilidad de construir en 1893 el “primer estudio de la era protohistórica del cinematógrafo”, el denominado como *Black Maria*²⁶.

Finalmente, tras la gran sensación causada por una proyección pública del cinematógrafo de los Lumière en Nueva York, Edison recapacitaría para conseguir controlar algún aparato similar, lo que desembocaría en la patente del *vitascope* en 1896. Con él, el prolífico inventor estadounidense conseguiría una posición de preeminencia en su país en cuanto a los ingenios capaces de filmar y reproducir imágenes en movimiento, permitiéndole en principio dejar al cinematógrafo francés lejos de su área de influencia en Estados Unidos y, por extensión, en el resto del continente americano. Son éstos los verdaderos inicios de la industria cinematográfica estadounidense, que empieza a sumar nombres de productoras a la *Edison Co.*, como la *Biograph Co.* (1897) y la *Vitagraph* (1898)²⁷, siendo el primer lugar de concentración de la industria estadounidense el distrito de Fort Lee en Nueva Jersey, justo frente al distrito neoyorquino de la isla de Manhattan. Sin embargo, el vertiginoso desarrollo del medio aprovechando diversos aparatos similares y la competencia entre las primeras productoras provocó muy pronto la que se conoce como “guerra de las patentes”. Este largo y complicado conflicto jurídico de varios años de duración (entre 1897 y 1908) entre Edison y el resto de sus competidores finalizaría con la creación de la *Motion Pictures Patents Company*, un *trust* internacional con Edison a la cabeza, que en la práctica suponía una disciplina monopolista de toda la producción y exhibición cinematográfica de Estados Unidos en favor de este conocido inventor.

²⁵ Cfr. Caparrós Lera 2003: 18.

²⁶ El estudio sería por tanto anterior al de Méliès en Montreuil. Cfr. Gubern 2006: 29.

²⁷ Cfr. Gubern 2006: 30-31.

El éxito del cine en Estados Unidos fue innegable en sus primeros años, como puede colegirse por la existencia de diez mil salas de proyección en el país hacia 1909, mientras que la ciudad de Nueva York contaba en 1913 con 986²⁸. Mucha culpa de esta gran expansión fue la moda de los *nickel-odeon*, salas con precios muy populares (un *nickel* o cinco centavos de dólar) que se crearon por doquier en los Estados Unidos y que de algún modo consiguieron cierta autonomía frente a gigantes como Edison²⁹. Además, una serie de organizaciones independientes maniobró fuera del control del *trust* para mantener, aunque fuera a duras penas, la libre competencia en la industria cinematográfica. En su mayoría estas compañías independientes estaban regentadas por judíos centroeuropeos que habían emigrado a América, como Adolph Zukor (1873-1976), Carl Laemmle (1867-1939), William Fox (nacido Wilhelm Fried, 1879-1952), los hermanos Warner (Harry, Jack, Albert y Sam, de apellido original Wonskolaser, más tarde Wonsal), Marcus Loew (1870-1927) o Samuel Goldwyn (nacido Samuel Goldfish, 1882-1974); se trata de empresarios que crearían compañías de producción cuyos nombres aún resuenan en la actualidad, ya sean con su denominación intacta o bien integrados en otras corporaciones: *Paramount, Universal, Fox, Warner Bros, Metro-Goldwyn Mayer...*³⁰

La enorme necesidad de películas para un país con tantas pantallas animaría a la producción dentro y fuera del control del *trust* de Edison. Al mismo tiempo, numerosas productoras comenzaron a buscar nuevas localizaciones no sólo para poder aprovechar un clima benigno con más horas de luz que en los centros industriales de la costa este, sino también para dedicarse a la creación cinematográfica lo más lejos posible del centro productivo de Nueva York y del control monopolista de Edison, un dato mucho más decisivo de lo que pueda parecer en principio. El pionero en “colonizar” la costa oeste de Estados Unidos para la producción cinematográfica sería el productor William Nicholas Selig

²⁸ Cfr. Cousins 2011: 50.

²⁹ Cfr. Jeanne y Ford 1995: 70; Gubern 2006: 58.

³⁰ Para conocer más a fondo la “guerra de las patentes” y la oposición de los “independientes”, cfr. Gubern 2006: 51-53, 77-81; Cousins 2011: 41-43; Capilla y Vidal 2007: 42-52.

(1864-1948), fundador en 1896 de la *Selig Polyscope Company* (con sede en Chicago), que decidió enviar en 1907 un equipo a California en busca de localizaciones soleadas, lejos del clima extremo de la zona de los Grandes Lagos, para rodar *The Count of Monte Cristo*, dirigida por Francis Boggs (1870-1911)³¹ y estrenada en 1908.

La experiencia de Selig, quien paradójicamente se asociaría al *trust* de Edison con posterioridad, animaría a otros productores independientes a seguir su ejemplo e instalarse en la costa oeste a partir de 1908. Allí disponían de bonanza climática, gran cantidad de horas de luz, gran disparidad de escenarios naturales en un contexto geográfico reducido, personal cualificado de todas las categorías y una población variopinta y multirracial. El posicionamiento de la industria cinematográfica estadounidense en la costa oeste del país llegaría a un punto culminante hacia 1911, momento a partir del cual se produce la concentración de la actividad principalmente en los suburbios de Los Ángeles, destacando un lugar cuyo nombre desde entonces irá irremediabilmente unido a la Historia del Cine: “un paraje casi desértico llamado Hollywood (aunque hasta los años 20 era conocido como Tinseltown)” (Capilla y Vidal 2007: 55). En este contexto tan positivo se van situando productoras cinematográficas provenientes de otros lugares o bien de nueva creación, algunas de las cuales conseguirán perdurar desde ese momento y a lo largo del tiempo. De entre las más conocidas en la actualidad cabe citar a la *Universal*, surgida a partir de la “Independent Motion Picture Distributing and Sales, presidida por Carl Laemmle” (Gubern 2006: 78), quien “hizo fortuna y trasladó sus rebautizados estudios Universal a Los Ángeles” (Capilla y Vidal 2007: 47) en 1912.

Expuesto el contexto industrial de los inicios del cine estadounidense, es tiempo de mencionar las producciones con intencionalidad de recreación histórica. Y para ello hay que aludir a uno de los primeros y más importantes directores del

³¹ Boggs tiene el triste honor de haber protagonizado el “primer incidente grave” en Hollywood, al haber sido asesinado a tiros en 1911 durante un rodaje. Cfr. Gubern 2006: 81.

momento, el escocés Edwin S. Porter (1870-1941), operador de la empresa de Edison desde 1899 y más tarde jefe del estudio, entre 1902 y 1910. A él debemos el primer gran éxito de un género con claro interés histórico, que nacería muy pronto de forma genuina en Estados Unidos y que conseguiría gran acogida entre el público nacional: el *western*. La recreación del *Far West* por las producciones de este género se remontaban a una época no demasiado remota en el tiempo (y, de hecho, muy cercana en algunas localizaciones del país), pero sí era muy importante para entender el pasado de unos Estados Unidos que formalmente tenían poco más de un siglo de existencia cuando el Cine vio la luz, convirtiéndose esa conquista del oeste en la verdadera epopeya nacional. El citado primer gran éxito del *western* sería *The Great Train Robbery* (*Asalto y robo de un tren*, 1903), que iba prefijando una forma simplificada de montaje y alternaba escenas rodadas en espacios naturales con otras situadas en decorados.

Las bonanzas respecto a medios y clima con las que contaba Hollywood explican que el *western* fuera uno de los géneros que recibieron allí mayor desarrollo. Surgen entonces importantes figuras como Thomas Harper Ince (1880-1924), considerado como el “padre del *western*”, con títulos del género como *Across the Plains* (1911, codirigida por Broncho Billy Anderson), *War on the Plains* (1912) o *The Invaders* (1912, codirigida por Francis Ford). Más allá de los escenarios típicos del *Far West*, Ince también se interesó en la recreación de hechos pasados de la aún joven historia de Estados Unidos, como puede comprobarse con *Custer’s Last Raid* (1912) o la ambiciosa *The Battle of Gettysburg* (1913). Será en estos años cuando inicie su actividad en Hollywood y en la propia industria del Cine una de las figuras que más apostarían por el género histórico y que más recordado sería por sus grandes superproducciones épicas: Cecil B. DeMille (1881-1959). En 1913 se trasladaba a California y allí comenzaría su carrera cinematográfica con el rodaje de *The Squaw Man* (*El mestizo*, 1914), “la primera película rodada en Hollywood, aunque años antes el productor William Selig se desplazara en 1907 para filmar los exteriores de *The Count of Monte Cristo* (*El conde de Montecristo*)” (Capilla y Vidal 2007: 55); se trataba de un *western* basado

en la obra teatral homónima escrita en 1905 por Edwin Milton Royle (1862-1942), del que el propio DeMille realizaría posteriormente otras versiones con posterioridad.

Pero si hay una figura preeminente en estos inicios de actividad cinematográfica en Hollywood, considerada como la gran figura del cine silente estadounidense y una de las más importantes de los inicios de la Historia del Cine, hay que hablar de David Wark Griffith (1875-1948). Reconocido por muchos como el “padre del cine moderno”, su “padre artístico” (Gubern 2006: 83) o el sistematizador del lenguaje cinematográfico moderno³², su decisiva aportación al Cine puede resumirse en tres grandes líneas. La primera, haber reunido en su filmografía una serie de hallazgos técnicos bien engranados (el *flash-back*, la acción paralela, el montaje alternado, diferentes planos en una misma secuencia...) que, a pesar de no haber sido creados por él, recibieron en sus manos un impulso consciente en busca de una mejor plasmación de las emociones, resultando de una gran influencia en el cine posterior y permitiendo crear una narrativa definitivamente despojada de las iniciales premisas teatrales³³. La segunda, haber sido el descubridor de grandes estrellas de los inicios del cine estadounidense, como las estrellas femeninas Mary Pickford, Lillian y Dorothy Gish y Mae Marsh o el gran cómico Mack Sennett. La tercera, directamente relacionada con el contexto presente, haber dado un decidido impulso a las cintas del género histórico, como puede comprobarse a través de sus diversas producciones recreando diferentes etapas del pasado, siendo la primera que realizaría en Hollywood *In Old California* (1910), un drama ambientado a mediados del siglo XIX durante la dominación mexicana de este estado. Dentro de su filmografía hasta 1914 tiene otras obras con claro interés en recrear episodios ambientados en los Estados Unidos del siglo XIX (entre ellos la Guerra de Secesión), caso de *In the Border States* (1910), *The Battle* (*La batalla*, 1911) o *The Massacre* (*La matanza*, estrenada en Europa en 1912 y en Estados Unidos en 1914). Griffith tiene incluso el honor de haber

³² Una condición que será puntualizada con posterioridad en esta tesis, precisamente por el impacto y la influencia de Giovanni Pastrone y la propia *Cabiria* en su cine.

³³ Gubern 2006: 86.

realizado una de las primeras películas ambientadas en la Prehistoria, *Brutal force / Primitive man* (1914). En el mismo año de 1914 estrenaría su primer largometraje, “rodado en 1913 aunque no distribuido hasta marzo del año siguiente” (De España 2009: 60), *Judith of Bethulia* (1914), que contaba con una ambientación bíblica.

En términos de recreación histórica, al igual que en Europa, en el cine estadounidense anterior a la Primera Guerra Mundial eran comunes las adaptaciones de novelas históricas de éxito, como la muy conocida de Alexandre Dumas *Le Comte de Monte-Cristo* (*El conde de Montecristo*, 1844), ambientada en la Francia de principios del siglo XIX y a caballo entre el género histórico y el de aventuras; a partir de ella se realizaron la citada *The Count of Monte Cristo* de Boggs en 1908, mientras Edwin S. Porter realizaba en 1913 otra adaptación de la misma y *The Prisoner of Zenda* en codirección con Hugh Ford (1868-1952), basada en la novela homónima de 1894 de Anthony Hope (1863-1933). Por su parte, Herbert Brenon (1880-1958) estrenaba también en 1913 *Ivanhoe*, adaptando la novela homónima publicada en 1820 por Walter Scott (1771-1832). Las obras de Dickens también fueron ampliamente tratadas en el Cine de las primeras décadas, contando en Estados Unidos entre otras con *Oliver Twist* (James Stuart Blackton, 1909) y *David Copperfield* (George O. Nichols, 1911). Y, por supuesto, tratándose de un país anglosajón, los textos de Shakespeare fueron adaptados, caso de versiones de *Romeo and Juliet* por James Stuart Blackton en 1908 o por Barry O’Neil en 1911, de *Macbeth* por Blackton en 1908, o de *The merchant of Venice* por Lois Weber y Phillips Smalley en 1914. También existen películas que recogen algún personaje legendario o semilegendario que hubiera dejado su impronta en el imaginario cultural mundial, como *Lady Godiva* (James Stuart Blackton, 1911), que trataba la figura de la conocida noble anglosajona, o *Robin Hood* (1912), realizada en Estados Unidos por el cineasta francés anteriormente mencionado Étienne Arnaud.

De vuelta en Europa, otro de los grandes centros de producción de los primeros años del Cine es el Reino Unido, por entonces (y hasta 1922) con la denominación oficial de Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda. El cinematógrafo sólo tardó 6 semanas en llegar a Londres tras su presentación en París, pero al mismo tiempo se pudo aprovechar la existencia de un aparato de producción propia manufacturado por Robert William Paul³⁴, quien vendía sus máquinas en vez de alquilarlas, lo que redundó en mayor libertad de acción por parte de los interesados en dedicarse al nuevo medio en el Reino Unido³⁵. A Paul corresponde también el nacimiento de la industria cinematográfica del país en 1897, en el momento en que fundó la *Paul's Animatograph Ltd.*, a la cual se sumarían con posterioridad otras empresas como la filial *Gaumont-British Picture Corporation* (1898), la *Hepworth Pictures Ltd.* (1899) o la *Charles Urban Trading Company* (1903). En estos primeros años del Cine en las islas británicas destaca la gran penetración de producciones extranjeras, en su mayoría procedentes de Estados Unidos, a pesar de que ya existían estudios propios que realizaban cintas de temáticas variadas, como documentales de actualidad, comedias y dramas que por su parte tuvieron cierta repercusión en las colonias del Imperio Británico. En relación con el cine de temática histórica cabe destacar, por ejemplo, “la primera película de guerra novelada” (Caparrós Lera 2003: 25), *Attack on a China mission* (*Ataque a una misión de China*, 1900); con ella su director, el escocés James Williamson (1855-1933), considerado miembro de la denominada Escuela de Brighton, respondía a la demanda de imágenes de la rebelión de los bóxers que por entonces tenía lugar en China, recreando un episodio de la misma, además de dar lugar a un importante avance para la narrativa cinematográfica: el montaje intencional de escenas³⁶. Años más tarde otro pionero británico de la Escuela de Brighton, Alfred Collins (1866-1951) recrearía por primera vez en celuloide el conocido episodio del acorazado Potemkin en su cinta *Mutiny on a Russian Battleship* (*Crueldades en alta mar*, 1905), mientras se acercaba a la época napoleónica con *Napoleon and the English sailor* (1908).

³⁴ Aparato del que Méliès se serviría para su propia actividad cinematográfica como ya se apuntó.

³⁵ Cfr. Cousins 2011: 25.

³⁶ Cfr. Gubern 2006: 44.

La proliferación de cintas extranjeras en las salas del Reino Unido provocó por fuerza una reacción en las productoras locales, que vieron la posibilidad de aprovechar su gran tradición teatral para dedicarse a partir de inicios de la década de 1910 a realizar gran cantidad de adaptaciones de clásicos de su literatura ambientados en el pasado. En este sentido, los textos de Shakespeare eran, evidentemente, un estupendo punto de partida, contando con ejemplos como *Richard III* (Francis Robert Benson, 1911), *Henry VIII* (William Barker, 1911) o *Hamlet* (E. Hay Plumb, 1913). También, partiendo de textos de Dickens, se realizaron en el Reino Unido producciones como *Oliver Twist* (Thomas Bentley, 1912) o *David Copperfield* (Thomas Bentley, 1913). Por su parte, Cecil M. Hepworth (1874-1953) dirigía en 1913 *The Cloister and the Hearth* a partir de la novela homónima de 1861 de Charles Reade (1814-1884), con ambientación en el siglo XV. Otra de las etapas históricas más importantes para el Reino Unido y que sería ampliamente tratado en su producción cinematográfica son las guerras napoleónicas, siendo dignas de mención la muy exitosa *The Battle of Waterloo* (Charles Weston, 1913) o *In the days of Trafalgar* (Maurice Elvey, 1914). Merece ser nombrada también *The Miracle* (Joseph Menchen, 1912), una cinta religiosa de ambientación medieval a partir de la obra teatral del alemán Karl Gustav Vollmoeller (1878-1948), que puede considerarse como uno de los primeros largometrajes totalmente coloreados y que, además, contó con una puesta en escena cuidadísima (denominada *Lyricscope*) en la que a la propia proyección se le sumaban escenografías cambiantes, actores en escena y un especial cuidado en la música de acompañamiento.

El Cine llegaría Rusia, o mejor dicho al por entonces Imperio Ruso, de la mano de operadores de los hermanos Lumière en mayo de 1896, sólo seis meses después de la sesión pública del *Salon Indien*. La primera cinta rodada allí es obra precisamente de un operador al servicio de los Lumière, el belga Camille Cerf, que registraría una actualidad regia: la coronación del zar Nicolás II. Pero será Aleksandr Drankov (1886-1949) el primer nombre autóctono ligado a la industria cinematográfica rusa, su primer operador y productor, además de fundador en

1907 de su propia productora, dedicada principalmente a noticiarios de actualidad sobre hechos importantes. En su productora se realizaría la primera película con guión y narración propios, *Stenka Razin* (1908), un cortometraje de reconstrucción histórica dirigido por Vladimir Romashkov que trataba sobre la rebelión del cosaco Stepan Razin contra el poder zarista en el siglo XVII. Por su parte, el propio Drankov ejercería labores de director en *Taras Bulba* (1909), ambientada en la Rusia del siglo XVIII a partir de la novela homónima de Nikolai Gogol (1809-1852). La presencia de filiales de *Pathé* y *Gaumont* en el país zarista hizo que algunos realizadores extranjeros recalaran allí y continuaran la senda de las producciones de corte histórico adaptando conocidos textos literarios. Uno de ellos es Kai Hansen, con cintas como *Pyotr Velikiy* (1910), que se acercaba a la figura de Pedro el Grande, o *Knyazhna Tarakanova* (1910, codirigida por Maurice Maître) ambientada en tiempos de Catalina la Grande. Otro de los grandes nombres del cine zarista es Vasili Goncharov (1861-1915), que trabajaría para las mencionadas filiales francesas, por ejemplo dirigiendo *Smert Ioanna Groznogo* (1909), sobre la muerte de Iván el Terrible, para la de *Gaumont*, su cinta bélica *Oborona Sevastopolya* (1911, codirigida por Aleksandr Khanzhonkov) supone el primer largometraje del cine ruso, ambientado en el asedio de Sebastopol durante la Guerra de Crimea (1853-1856); y Goncharov también sería el autor de otras dos grandes superproducciones del cine zarista, *1812 god* (1912, codirigida por Kai Hansen y Alexandre Uralski), que recreaba el desastre de la *Grande Armée* de Napoleón en su campaña de Rusia, y *Votsarenie doma Romanovij* (1913), una historia de la dinastía de los Romanov.

En Dinamarca comienzan a realizarse cintas de hechos de actualidad desde 1898, siendo el pionero Peter Elfelt (1866-1931), autor de unos 200 cortometrajes hasta 1912. Pero la industria debe esperar a 1906 para surgir de forma efectiva, en el momento que se funda una de las productoras de mejor reputación en las primeras décadas del Cine, la *Nordisk Film Kompagni*. Aun tratándose de un país pequeño, con poca población a principios del siglo XX (unos cuatro millones) y escasas salas de cine (unas 100), la producción de la *Nordisk* y de otras empresas

posteriores (*Biorama*, *Fotorama*, *Kinografen* y más adelante la *Dansk Biografi Kompagni*) tuvo gran éxito y aceptación, ya que sus películas no sólo impresionaron por su naturalismo, sino que estaban destinadas principalmente a ser exportadas al mercado internacional³⁷. En estos inicios cabe destacar al cineasta danés Viggo Larsen (1880-1957), autor de una extensa filmografía dentro de la *Nordisk Film* en la que no faltan películas basadas en clásicos de la literatura universal con intenciones de retratar el pasado, recibiendo también cierta influencia del éxito de *Le Film d'Art*; entre ellas, varias con ambientación en la Francia del siglo XIX, como *Kameliadamen* (*La dama de las camelias*, 1907), *Madame Sans-Genes* (1909) o *Et budskab til Napoleon paa Elba* (1909). Por supuesto, el recurso a las adaptaciones de grandes clásicos de la literatura universal dio lugar en Dinamarca a cintas que recreaban el pasado, lo cual permite nombrar a otro de los grandes cineastas daneses del momento, August Blom (1869-1947), autor de *Robinson Crusoe*, *Den skæbnesvangre Opfindelse* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) o *Hamlet*, todas de 1910. Cabe citar también en la filmografía de Blom por su interés histórico, a pesar de la cercanía del hecho en sí, una recreación del desastre del Titanic sólo un año después, *Atlantis* (1913).

El cine sueco comienza su producción en 1907, cuando Charles Magnusson (1878-1948) funda la sociedad *Svenska Biografteatern*. En ella se realizarán diversas películas que retratan el pasado, en especial ciertos episodios de la historia de Suecia. El cineasta Carl Engdahl (1864-1939) realizaba dos de ellas en 1910: *Fänrik Ståls sägner*, ambientada en la Guerra de Finlandia de principios del siglo XIX y basada en el poema épico homónimo de Johan Ludvig Runeberg (1804-1877), considerado como el poeta nacional de Finlandia; y *Bröllopet på Ulfåsa*, ambientada en la Suecia medieval y basada en la obra homónima del dramaturgo sueco Frans Hedberg (1828-1908). Por su parte, Gustaf Linden (1875-1936) realizaría la segunda parte de la anterior, *Bröllopet på Ulfåsa* (1910) y avanzaba al esplendor de la Suecia del siglo XVII en su película *Regina von Emmeritz och Konung Gustaf II Adolf* (1910).

³⁷ Cfr. Vidal 2007: 96.

El cine alemán tuvo poco protagonismo antes de la Primera Guerra Mundial, a pesar de haber albergado a uno de los pioneros creadores de aparatos previos al cinematógrafo de los Lumière, Max Skladanowsky con su *bioscop* de 1892. Allí proliferarían también salas de proyección con precios populares, al estilo de los *nickel-odeon* en Estados Unidos, denominados en el país germano como *Ladenkino*, pero sus pantallas veían copada su programación sobre todo por cintas francesas y de países nórdicos³⁸. El éxito de las producciones de *Le Film d'Art* tendría calado en el país, provocando una reacción a principios de la década de 1910 en forma de construcción de estudios y rodaje de múltiples adaptaciones literarias. En relación con la recreación del pasado, aunque con una perspectiva cercana al género de terror, puede mencionarse *Der Student von Prag* (*El estudiante de Praga*, 1913), dirigida por Paul Wegener (1874-1948) y Stellan Rye (1880-1914), con ambientación en la Praga de principios del siglo XIX.

No podemos olvidar los inicios del cine español, una cinematografía nacional no tan destacable respecto a otras más ilustres en su nacimiento, pero que tiene cierta relación con *Cabiria*. Como en otros muchos lugares, las primeras cintas rodadas en España corresponden a operadores de la empresa de los Lumière, siendo Alexandre Promio el encargado en 1896 de rodar una serie de escenas costumbristas. La producción propia se inicia con la cinta de actualidad *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, rodada en 1896 o 1897 por Eduardo Jimeno (1870-1947), si bien habrá que esperar a mediados de la década de 1900 para encontrar un centro industrial propiamente dicho, situado en la ciudad de Barcelona. Allí nacerían diversas productoras: la *Hispano Films*, fundada en 1906 por uno de los primeros nombres destacables del cine español, Albert Marro (1878-1956); la *Barcelona Films*, fundada también en 1906 por Fructuós Gelabert (1874-1955); o la *Barcinógrafo* (1913). Una de las líneas de producción de la *Hispano Films* fueron las cintas de corte histórico o interesadas en recrear el pasado por medio de adaptaciones literarias, en la que Albert Marro, en codirección con Ricard de Baños (1884-1939), nos deja ejemplos como *Don Juan*

³⁸ Cfr. Vidal 2007: 47.

Tenorio (1908), *Locura de amor* (1909), *Justicia del rey Felipe II* (1910), *Don Juan de Serrallonga* (1910), *Carmen o la hija del bandido* (1910) o *Don Pedro el Cruel* (1912). Por su parte, Gelabert produciría a través de *Barcelona Films* alguna cinta dramática recreando el pasado, como *Guzmán el Bueno* (1909). Y Adrià Gual (1872-1943), director artístico de la *Barcinógrafo*, ambientaba en el Siglo de Oro su película *El alcalde de Zalamea* (1914), basada en la obra teatral homónima (1636) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Sería ya a principios de la década de 1910 cuando comienza la producción cinematográfica en Madrid, a través de la productora *Iberia Cines*, fundada en 1911, en el seno de la cual se produciría *Asesinato y entierro de José Canalejas* (A. Fernández Frías, 1912), que merece ser citada por su interés histórico al recrear en forma de falso documental el citado magnicidio sólo un mes después de que ocurriera.

La relación de *Cabiria* con los inicios del cine español tiene lugar a través del turolense Segundo de Chomón (1871-1929), una de las figuras más destacadas de las primeras décadas del Cine a nivel mundial, con un papel y un renombre que “sobrepasan ampliamente las fronteras de su país de origen” (Labarrère 2009: 217). Su prodigiosa mente, muy avanzada a su tiempo, dio como resultado el descubrimiento de multitud de métodos y avances técnicos que contribuyeron a una enorme evolución del Cine, lo que le ha llevado en nuestros días a ser considerado de forma indiscutible como uno de los padres del género fantástico y del cine de animación, a la altura de un gran genio coetáneo como Georges Méliès. Su maestría fue reconocida por grandes productoras del cine primitivo, dando lugar a una meritoria actividad en Francia, Italia y España, donde coincidiría con grandes cineastas del momento, participando de hecho en algunas de las primeras grandes producciones de la Historia del Cine, como *La Vie et la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1907) o la propia *Cabiria*.

En lo referente a la actividad de Chomón realizada en España³⁹, hay que mencionar previamente que fue en París donde se interesó por la industria

³⁹ Para ahondar en su figura y en su obra, cfr. Dávila Vargas-Machuca 2008 y 2016.

cinematográfica a través de su esposa, la actriz teatral Julienne Alexandre Mathieu Mouloup, en principio trabajando al igual que ella en un taller de coloreado a mano. Posteriormente, tras realizar algunos viajes a Barcelona, Albert Marro le animaría a asociarse con él y establecerse allí, hecho que tiene lugar hacia 1902, momento en el que Chomón también obtiene de la *Pathé* la dirección de su filial barcelonesa, para la cual realizaría no sólo el coloreado de cintas importadas para España, sino también el rodaje de documentales costumbristas, de actualidades o vistas de la ciudad. Pero el turolense también realizó cintas de ficción en las que comienza a realizar los efectos especiales y trucajes que le harían tan famoso, con *Los héroes del sitio de Zaragoza* (1903) como ejemplo de unión entre sus hallazgos técnicos y la recreación histórica. De todos modos, su campo preferido y por el que es más recordado es el de la fantasía, con cintas llenas de trucajes denominadas *fantasmagories* o *féeries*. Tras trasladarse en 1905 a París para ocupar el puesto de director de trucajes de la *Pathé*, retornaría en 1909 a España, continuando con encargos de efectos especiales para la empresa francesa, pero creando también, en asociación con el empresario Joan Fuster, su propia productora, el estudio *Chomón-Fuster*. En 1911 la *Pathé* crea en Barcelona el estudio *Ibérico Films*, al frente del cual sitúa a Chomón como asalariado y para la cual éste realiza algunos documentales, películas costumbristas o de inspiración fantástica. Ya en 1912, Chomón verá reconocida su maestría por Giovanni Pastrone, director artístico de la productora turinesa *Itala Film* desde 1908, que decidió contratarle como operador y técnico de efectos especiales, con un contrato de cifras espectaculares para la época. Por tanto, el turolense se traslada a Turín, incorporándose a una industria boyante que se alimentaba del éxito mundial de sus espectaculares producciones históricas, dando a una de sus etapas de mayor esplendor.

En cuanto a otras cinematografías a lo largo y ancho del mundo, cabe citar algunos de sus ejemplos de cine de recreación histórica. Uno de los más destacados es *The Story of the Kelly Gang* (1906), cinta australiana dirigida por Charles Tait (1868-1933), que reproducía la epopeya del bandido y héroe popular

australiano del siglo XIX Ned Kelly y que tiene el honor de haber sido el primer largometraje de la historia, entendiendo como tal la primera película que sobrepasaba la hora de duración⁴⁰. En un país de convulso pasado y no menos convulso presente a principios del siglo XX como Serbia puede mencionarse el primer largometraje de su industria cinematográfica, *Karadjordje* (Ilija Stanojevic, 1911), que retrataba la revuelta frente a los turcos del militar Karadjordje Petrovic (1768-1817), personaje fundador de la dinastía reinante primero en Serbia y después en Yugoslavia. También el primer largometraje de la historia del cine de la India merece ser citado por su ambientación en el pasado, aunque presente tintes mitológico-religiosos, *Raja Harishchandra* (Dadasaheb Phalke, 1913).

⁴⁰ Cfr. Cousins 2011: 38.

2.1.3 – Los inicios de la representación cinematográfica del Mundo Antiguo.

El Mundo Antiguo es uno de los segmentos históricos más tempranamente abordados por el Cine desde su nacimiento, dando lugar a un extensísimo corpus de producciones desde los mismos albores del arte de las imágenes en movimiento hasta nuestros días que se han acercado a la Antigüedad y la han retratado con perspectivas y resultados de gran diversidad, generando a su vez una gran influencia en el imaginario cultural mundial. Una de las causas principales de este interés continuo en la Historia Antigua es que a lo largo del tiempo ha sido considerada como una etapa referencial de la Historia de la Humanidad, una de esas “edades de oro” que han pervivido en el inconsciente colectivo y a la que muy diversas disciplinas culturales, técnicas o artísticas han vuelto su mirada a lo largo del tiempo.

La Antigüedad clásica ha sido considerada como una de las raíces más importantes que “nunca ha dejado verdaderamente de estar presente en la civilización occidental” (Solomon 2002: 23), algo que Mary Beard define como “la inextricable incrustación de la tradición clásica dentro de la cultura occidental” (Beard 2013: 26). Esta afirmación debe ser puntualizada en la actualidad, ya que el mundo globalizado en el que vivimos, a pesar de mostrar una enorme variedad cultural, mantiene una tendencia de “civilización globalizada de base occidental”, respondiendo tanto a un planteamiento no tan excluyente o reduccionista como simplemente “occidental” como a los países más influyentes en las relaciones internacionales y sus respectivas culturas colonizadoras del resto del planeta. En cualquier caso, la influencia del Mundo Clásico es fácilmente rastreable en multitud de manifestaciones culturales de la humanidad, que han bebido tanto de la propia civilización grecorromana como de su transmisión de la herencia del Próximo Oriente Antiguo.

· Las fuentes del Cine sobre Historia Antigua.

Esta pervivencia de la Antigüedad, bien sea en forma de revisión o de recreación, tiene evidentemente su eco en las más diversas disciplinas artísticas, que a lo largo del tiempo se han convertido en agentes responsables de la permanencia del mundo grecorromano (y antiguo en general) en el imaginario cultural a nivel mundial, conformando algunas etapas de “revisión de la Antigüedad” o “vuelta a lo antiguo” que han dado lugar a destacables movimientos artístico-culturales, como el Renacimiento o el Neoclasicismo. Por su parte, el Cine se unió a estos esfuerzos por evocar la Antigüedad desde su nacimiento, como correspondía a una manifestación artística que venía a sumarse al ambiente cultural que se respiraba a finales del siglo XIX. Pero un arte como el de las imágenes en movimiento, que aún estaba dando sus primeros pasos, no desarrollaría esta pasión por recrear el Mundo Antigo de forma totalmente autónoma, sino que tuvo por fuerza que aprovechar el ejemplo de algunas manifestaciones artísticas y culturales que mostraban tanto un gran afán por la reconstrucción y evocación histórica como gran éxito y popularidad en su mismo contexto cronológico. Estas artes bien asentadas y de gran tradición en el momento del nacimiento del Cine pueden considerarse sin duda como fuentes y antecedentes necesarios para las primeras representaciones cinematográficas de la Historia Antigua, pero con un poder y una influencia de tal magnitud que han ido trascendiendo las décadas de desarrollo del cine histórico para continuar siendo muy relevantes hasta nuestro nuevo milenio.

Uno de los ejemplos más claros por su importante influencia estética e incluso narrativa en el Cine es la pintura historicista, que partía de unas primeras representaciones en la Edad Media y precisamente tendría un momento álgido en los siglos XVIII y XIX, coincidiendo con las corrientes artísticas del Neoclasicismo, el Academicismo y el Romanticismo. Las obras asociadas a este estilo pictórico constituían narraciones visuales estáticas recreando hechos históricos, mitológicos, religiosos o alegóricos, con un naturalismo que les permitía ser en

ocasiones consideradas como cuadros en movimiento o *tableaux vivants*. Muchas de las pinturas asociadas a esta corriente que se acercaban a temas clásicos grecorromanos han tenido su influencia en el medio cinematográfico, ya sea estética e iconográfica, e incluso podríamos decir que narrativa⁴¹, siendo uno de los autores más ilustres el francés Jacques-Louis David (1748-1825), con obras como *Le Serment des Horaces* (*El juramento de los Horacios*, 1784), *La Mort de Socrate* (*La muerte de Sócrates*, 1787) o *Les Sabines* (*El rapto de las sabinas*, 1799). Mención especial merecen las pinturas que recreaban alguna escena relacionada con las diferentes actividades, competiciones o ceremonias que tenían lugar en estadios, anfiteatros o circos de la Antigüedad (especialmente en ambientes romanos), que se convierten en una suerte de precedentes bastante directos de escenas cinematográficas que se han ido repitiendo desde los mismos inicios del medio. Pueden destacarse varios autores con obras de este tipo, siendo quizá el más conocido el también francés Jean-Léon Gérôme (1824-1904)⁴², con títulos como *Ave Caesar Morituri Te Salutant* (1859), *Pollice Verso* (1872) o *Dernières prières des martyrs chrétiens* (*La última oración de los mártires cristianos*, 1883). Evidentemente, no es el único en tratar este tipo de escenas, pudiendo citarse también al filipino Juan Luna y Novicio (1857-1899) con su *Spoliarium* (1884) o al húngaro Sándor von Wagner (1838-1919) con *Wagenrennen im Circus Maximus in Rom zur Zeit des Domitian* (“Carrera de carros en el Circo Máximo, en la Roma del tiempo de Domiciano”, 1898). Todas estas y muchas otras pinturas historicistas de tema antiguo poseían el suficiente interés para que el Cine se apropiara de sus detalles estéticos como base de recreaciones de los mismos o similares temas para la gran pantalla, pero su condición naturalista y su capacidad de narración a pesar de su estatismo también influirían en gran medida en el desarrollo narrativo del cine primigenio, que tenía en estos “cuadros vivientes” un claro ejemplo de puesta en escena dinámica.

⁴¹ No podemos olvidar tampoco los grabados de inspiración histórica desde la etapa renacentista, que también sirvieron de inspiración a este cine de recreación de la Antigüedad.

⁴² Cfr. Sérié 2012: 16.

Otra de las grandes manifestaciones artístico-culturales que tuvo una decisiva influencia en las primeras recreaciones cinematográficas de la Antigüedad es la novela histórica, cuya narrativa trascendía los meros relatos de aventuras para plantearse “un cierto acercamiento al mundo histórico, aunque envuelto por completo en las libertades interpretativas de la ficción” (Pérez Gómez 1996: 246). Nacida en el contexto del Romanticismo, obtendría gran éxito en el siglo XIX y, de entre las múltiples épocas o civilizaciones que servían de trasfondo para sus argumentos, el Mundo Antiguo sería uno de sus segmentos de ambientación cronológica más recurrentes. Títulos tan conocidos como *The last days of Pompeii* (*Los últimos días de Pompeya*, 1834) del británico Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873), *Fabiola or, the Church of the Catacombs* (*Fabiola*, 1854) del cardenal inglés Nicholas Wiseman (1802-1865), *Salammô* (*Salambó*, 1862) del francés Gustave Flaubert (1821-1880), *Ben-Hur. A tale of the Christ* (*Ben-Hur*, 1880) del estadounidense Lewis Wallace (1827-1905) o *Quo vadis?* (1895) del polaco Henryk Sienkiewicz (1846-1916) son obras que contarían desde los momentos más tempranos del arte cinematográfico con múltiples versiones cinematográficas en las que, además, irían formándose algunos de los lugares comunes o arquetipos temáticos y estéticos de los que el Cine se ha servido desde entonces para representar escenarios, situaciones o personajes de la Antigüedad. Todas ellas sirven de ejemplo para las primeras décadas de desarrollo del cine sobre Historia Antigua, junto a las tragedias de Shakespeare y la Biblia⁴³, los otros dos grandes repositorios literarios de los que podían extraerse temas ambientados en tiempos antiguos. En lo referente a la Biblia como base de este cine histórico sobre Historia Antigua, según De España:

“Si es norma del cine desde los primeros tiempos inspirarse en obras literarias de éxito, no puede extrañar que se haya fijado en el libro más leído y comentado de nuestra civilización occidental, el libro de los libros, la Biblia. Sus páginas ofrecen emoción, espectáculo, exotismo y, además, la

⁴³ “Shakespeare’s tragedies, and the Bible, [...] particularly those works which were out of copyright” (Elley 1984: 17).

posibilidad de concitar fervor religioso, de servir de soporte devocional a las pláticas de los predicadores: en este aspecto tiene la enorme ventaja de que se acomoda por igual a las motivaciones de cristianos, judíos y musulmanes, lo cual multiplica su potencial taquillero a los ojos de los productores” (De España 2009: 17).

Evidentemente, no se pueden pasar por alto otras importantes fuentes literarias para las películas que recrean la Antigüedad, aunque no pertenezcan a este contexto de interés histórico de los momentos previos al nacimiento del medio cinematográfico. De los relatos homéricos a la literatura griega o latina en todos sus diferentes formatos y estilos, todos ellos servirán también de inspiración argumental para estos retratos del Mundo Antiguo por medio de imágenes en movimiento.

La ópera es otra de las más destacables fuentes para el cine de temática antigua más primitivo, debido sobre todo a su componente multidisciplinar, que sería profundizado y teorizado por el compositor alemán Richard Wagner (1813-1883): “El concepto wagneriano de ópera o drama musical, como se conocieron sus últimas obras, era el de una obra de arte total (en alemán, *Gesamtkunstwerk*) en la que todas las artes –música, poesía, drama, espectáculo visual- se fusionaran” (Forney y Machlis 2011: 425). Según este postulado, la ópera debía ser por definición una disciplina que integrara y mezclara diversas artes para dar lugar a complejos espectáculos totales que abarcaran múltiples formas de acercarse al espectador, dándole importancia también a apartados técnicos como la iluminación, los efectos de sonido o la disposición de las butacas para el público en la sala. Lógicamente, esta teoría de Wagner tendría su eco en los primeros años del cine histórico sobre la Antigüedad, tanto por esa unión de diversas disciplinas artísticas en cuanto a la propia concepción de la técnica cinematográfica, como por el colosalismo escenográfico en términos estéticos, influyendo así en unos decorados de las primeras décadas del Cine que en muchas ocasiones consistían en telones pintados muy similares a los teatrales u

operísticos. La ópera fue también un vehículo transmisor de las citadas novelas históricas que tanto influirían en las primeras películas de temática antigua. De hecho, obras como *Jone, ossia l'ultimo giorno di Pompei* (1858), con libreto de Giovanni Peruzzini y música de Errico Petrella, o *Salammbô* (1890), con libreto de Camille du Locle y música de Ernest Reyer, supondrían excelentes ejemplos tridimensionales para películas que tuvieran que adaptar las mismas novelas o contar con argumentos y/o localizaciones similares. En este sentido, debe destacarse también una de las obras más conocidas del repertorio operístico mundial, también ambientada en el Mundo Antiguo: *Aida*, con libreto de Antonio Ghislanzoni y música de Giuseppe Verdi, estrenada en El Cairo en 1871. Su espectacular escenografía generaría una enorme influencia en las representaciones artísticas del Egipto Antiguo desde su propio estreno y en sus diversas versiones posteriores, incluyendo también otras óperas, obras teatrales y, por supuesto, muchas producciones cinematográficas. No puede dejar de ser citado el compositor francés Camille Saint-Saëns (1835-1921), que cuenta con varias operas ambientadas en la Antigüedad que influirían en diversas ambientaciones y guiones cinematográficos, como *Samson et Dalila* (1877, con libreto de Ferdinand Lemaire), *Phryné* (1893, con libreto de Lucien Augé de Lassus), *Les Barbares* (1901, con libreto de Victorien Sardou y Pierre-Barthélemy Gheusi), *Hélène* (1904, con libreto propio), o *Déjanira* (1911, con libreto realizado por él mismo junto a Louis Gallet). Por su parte, el citado dramaturgo francés Victorien Sardou (1831-1908) es autor de diversos libretos teatrales de inspiración histórica ambientados en la Antigüedad, caso de *Théodora* (1884) o de *Cléopâtre* (1890), ambos adaptados a la ópera con música de Xavier Leroux (1863-1919).

Por supuesto, no será la ópera la única disciplina escénica que influyó decisivamente en los primeros años de la representación cinematográfica de la Antigüedad, ya que otros géneros también se acercaron al Mundo Antiguo en sus argumentos. Es el caso de diversas operetas, óperas bufas, pastiches, revistas, ballets o zarzuelas, tales como *Agamemnon ou le Chameau à deux bosses* (Louis-Auguste-Florimond Ronger, "Hervé", 1856), *La Belle Hélène* (Jacques Offenbach,

1864), *Les Sphinx* (“Hervé”, 1879), *The Wizard of the Nile* (Victor Herbert, 1895), *Madame Putiphar* (Edmond Diet, 1897), *La Corte de Faraón* (Vicente Lleó, 1910)...⁴⁴

Entre estas otras representaciones escénicas ambientadas en escenarios antiguos y principalmente en ambientes romanos, merece ser destacado un género desarrollado principalmente a finales del siglo XIX, el de las denominadas *toga plays*, obras teatrales que en muchas ocasiones respondían a la adaptación y puesta en escena de las novelas históricas citadas anteriormente con ambientación en la Roma antigua, como el caso de la adaptación para Broadway de *Ben-Hur* en 1899. Pero estas “obras de toga” trascendían el contexto temporal de la literatura del siglo XIX para retroceder en el tiempo y adaptar obras clásicas que se acercaban al Mundo Antiguo, caso por ejemplo de las tragedias de tema romano de William Shakespeare como *Julius Caesar* (*Julio César*, 1599) o *Antony and Cleopatra* (*Antonio y Cleopatra*, 1606/1607). E incluso podían poner su mirada mucho más atrás en el tiempo para adaptar obras producidas en la propia Antigüedad, como el *Edipo Rey* de Sófocles. Este tipo de representaciones escénicas servirá de ejemplo para las primeras décadas del cine sobre Historia Antigua en términos de aprendizaje sobre la gesticulación de los intérpretes en escena, así como para reproducir en la pantalla sus fondos.

Otra vertiente escénica con relación e influencia directa en las primeras películas que se acercaban a la Historia Antigua son los espectáculos circenses en grandes espacios abiertos a finales del siglo XIX, que respondían a la demanda de un público que buscaba representaciones realistas que pudieran incluso excitarles mediante ruidos y olores⁴⁵. Realizadas por compañías especializadas en recintos espaciosos, tales como hipódromos u otros grandes recintos deportivos de las principales ciudades europeas, estas funciones recreaban espectáculos históricos de todo tipo, entre ellos evocaciones de la Antigüedad con gladiadores, bestias y

⁴⁴ Cfr. Humbert 2012a: 37-39.

⁴⁵ “[...] il préfère de plus en plus des reconstitutions spectaculaires avec de vrais acteurs, du bruit et des odeurs” (Humbert 2012b: 40).

carreras de carros⁴⁶. Estas obras de recreación tenían una puesta en escena espectacular y dinámica, con gran cuidado en la ambientación (que en ocasiones tomaba como ejemplo la pintura historicista mencionada anteriormente, ya fuera en la escena o en los afiches publicitarios) e incluso profusión de efectos especiales para impresionar a una asistencia de miles de espectadores. Obras como *Néron*, con texto de Paul Milliet y música de Édouard Lalo, que se representaría en 1891 en el hipódromo parisino del *Pont de l'Alma*, influirían en los primeros años del Cine sobre todo en lo referente a la escenografía y el movimiento de intérpretes individuales o de masas.

Por último, en relación con estos espectáculos de masas y muy similares a ellos, aunque con diferente denominación, pueden citarse los *pyrodramas*, representaciones de escenas de la Antigüedad igualmente al aire libre y para asistencias de miles de espectadores, que contaban con un aparataje pirotécnico muy destacado. Su ejemplo más ilustre es la puesta en escena en Coney Island (Nueva York), de noche y ante diez mil espectadores, de una de las grandes novelas históricas del siglo XIX, *The Last Days of Pompeii*; en este espectáculo dirigido por James Pain un sutil hilo narrativo se acompañaba de toda clase de luchas, danzas, desfiles e incluso un número con bicicletas, además de los fuegos artificiales:

“il *pyrodrama* in assoluto più celebre a fine secolo fu *The Last Days of Pompeii* di James Pain (dal romanzo di Bulwer-Lytton), capace di richiamare nello spazio allestito a Coney Island 10000 spettatori a serata: prima delle esplosioni colorate nel cielo, un esile filo narrativo teneva legate lotte, danze, processioni, addirittura una «bicycle performance»” (Meneghelli 2006: 295).

⁴⁶ “[...] des evocations antiques (combats de gladiateurs contre des fauves, courses de chars)” (Humbert 2012b: 40).

· Las primeras recreaciones de la Antigüedad por el cine francés.

El nuevo medio de las imágenes en movimiento aprovechó la importante impronta y fama de todas esas manifestaciones de corte historicista para recrear por sí mismo y en numerosas ocasiones desde su nacimiento esa Antigüedad que, como ya se ha apuntado, “era ya una materia muy popular en los ámbitos teatrales, literarios y educativos a finales del siglo XIX” (Solomon 2002: 23). A partir de entonces la Historia Antigua se convierte en una de las etapas históricas preferidas para las ambientaciones cinematográficas, conformando una filmografía extensísima que ha pasado por diversas etapas de reconocido esplendor. A través de todas estas películas los espectadores han podido ver cómo eran recreados en la gran pantalla diversos episodios relacionados con la mitología grecorromana, con el esplendor de la Grecia Antigua hasta la época helenística, con Roma desde su fundación hasta la caída del Imperio Romano de Occidente, con los inicios del Imperio Romano de Oriente (Imperio Bizantino), con una Antigüedad tardía aún ligada al mundo clásico (y no tanto a la época medieval), con la Biblia o los inicios del cristianismo.

Dentro del fondo de la compañía de los hermanos Lumière, se encuentran, como ya se refirió con anterioridad, las denominadas *Vues historiques*, cintas que retrataban hechos pasados, principalmente de la Historia de Francia. Pero entre ellas también había producciones que retrocedían en el tiempo y se desarrollaban en el Mundo Antiguo, como *Néron essayant des poisons sur des esclaves* (1897)⁴⁷, un cortometraje producido por los hermanos Lumière, que contó con Alexandre Promio como operador de cámara⁴⁸ y Georges Hatot como director, y que supone la primera ambientación de la Antigüedad en la Historia del Cine⁴⁹. Esta obra de un minuto de duración, cuya escenografía son simples telones pintados (siguiendo la más pura tradición escénica) presenta a Nerón entronizado,

⁴⁷ Algunos autores, como De España (2009: 39) o Dumont (2013a: 251) sitúan su estreno en 1896.

⁴⁸ Eloy (2012: 54) apunta a Promio también como el autor de la idea de esta cinta: “d’après une idée d’Alexandre Promio”.

⁴⁹ Para más información, cfr. Lamotte 2012.

mientras le son suministrados venenos a los esclavos que son llevados a su presencia⁵⁰. Poco después, también en el seno de la empresa de los Lumière, se realiza *La vie et la passion de Jésus-Christ* (1897/1898), con Georges Hatot y el propio Louis Lumière como directores y una duración de once minutos. Realizada en diversos “cuadros” o escenas, que comienzan desde la huida a Egipto de la familia de José, en esta película de temática bíblica pueden encontrarse ya ciertos trucos de imagen, sobre todo sobreimpresiones o dobles exposiciones, mientras algunas escenas aparecen coloreadas. Pero no sería ésta la primera cinta de temática religiosa ambientada en la Antigüedad que surgiera del cine francés, sino que ese honor le corresponde a *La Passion du Christ* (1897), dirigida por el alemán Albert Kirchner (con el seudónimo Léar), y que ya contaba con cinco minutos de metraje. En la Lumière cabe citar también una temprana *Tentation de saint Antoine* (Gaston Velle, 1902).

Por su parte, Georges Méliès, el gran mago de la fantasía cinematográfica, como también se ha citado anteriormente, incluyó en su repertorio algunas cintas que no se despojaban del componente fantástico, pero cuya ambientación se situaba de algún modo en la Antigüedad, ya fuera en relación con la historia de Grecia, Roma, Egipto o el Próximo Oriente, o bien aludiendo a hechos referentes a la mitología grecorromana o a relatos bíblicos. No pueden considerarse quizá como películas históricas sin más, pero sí merece la pena detenerse en su imaginativa y a veces bastante libre manera de recrear el Mundo Antiguo. Para empezar, pueden mencionarse obras suyas que remiten a la Biblia o a los inicios del cristianismo, como *La tentation de saint Antoine* (1898/1899) o un título sacado de su catálogo de obras perdidas, *Le Christ marchant sur les flots (exécuté sur mer véritable)* de 1899, que podría haber sido o bien parte de la anterior cinta de Hatot y Lumière de 1898, o bien realización propia por influencia de ésta. Basándose en la mitología grecorromana pueden citarse *Pygmalion et Galatée* (1898), *Neptune et Amphitrite* (1899), *Le tonneau des danaiques (El barril de las danaiques)*, 1900), *Le*

⁵⁰ La escena se inspira en la pintura historicista, concretamente en *Néron et Locuste essayant des poisons sur un esclave*, creada en la década de 1850 por el francés Alexis-Joseph Mazerolle (1826-1889).

tonnerre de Jupiter (*El trueno de Júpiter*, 1903) o *L'île de Calypso / Ulysse et le géant Polyphème / L'île mystérieuse* (1905), siendo ésta última una aproximación al relato homérico sobre Odiseo. Méliès retrató el Egipto Antiguo de una forma bastante imaginativa y fantástica en varias ocasiones: *Cléopâtre / Le sacrilège* (*Cleopatra*, 1899⁵¹), que no era una reconstrucción histórica sino un relato cercano al terror (sería por tanto una de las primeras de este género) por tratar sobre la venganza de la momia de Cleopatra, resucitada en el momento en que un ladrón profana su tumba; *L'oracle de Delphes* (*El oráculo*, 1903), a pesar de estar supuestamente ambientada en Grecia, tiene una estética egipcia algo estereotipada, si bien realmente se trata de un ejercicio de trucajes y transformaciones para retratar la historia de un ladrón que recibe su merecido; y *La prophétesse de Thèbes* (*La profetisa de Tebas*, 1908), que mezcla un elemento anacrónico como el telescopio con la ambientación egipcia. *Le Juif errant* (1904) se basaba en la leyenda del Judío errante, mientras que *La mort de Jules César / La Rêve de Shakespeare / Shakespeare écrivant « La mort de Jules César »* (1907) es otra curiosa producción de Méliès, en la que se muestra a Shakespeare en pleno sueño, probablemente en un pretendido momento onírico de inspiración para escribir su *Julius Caesar*. También data de 1907 su cortometraje *Les torches humaines*, que se acercaba a “la decadencia de Roma” (Cano Alonso 1990: 93) o, mejor dicho, a los inicios del Imperio Bizantino en tiempos de Justiniano⁵². Por último, puede mencionarse también en el repertorio del genio parisino una de sus obras preferidas, *La civilisation à travers les âges* (1907/1908), hoy perdida⁵³; dividida en once episodios para mostrar la brutalidad de la Humanidad a lo largo de la Historia, en lo tocante a la Antigüedad narra el relato bíblico de Caín y Abel, sacrificios humanos por los druidas en época de Julio César, envenenamientos en tiempo de Nerón o el martirio de los cristianos en el siglo III.

Del cine realizado en Francia en sus primeras dos décadas de existencia pueden mencionarse otras muchas ambientaciones en la Antigüedad. Por ejemplo, el

⁵¹ Lapeña Marchena (2009: 110, nota 2) la sitúa en 1897.

⁵² Una de las variantes de su título es *Les torches humaines de Justinien* (Elley 1984: 200).

⁵³ “Un des films dont Méliès était le plus fier, aujourd’hui perdu” (Dumont 2013a: 24).

importante y prolífico cineasta Ferdinand Zecca firmaba un temprano acercamiento a la mitología griega en *La naissance de Vénus* (1899). Acomodado ya como director artístico de la *Pathé* desde 1900, realizó junto a Lucien Nonguet la que se considera primera adaptación para la pantalla de *Quo Vadis?* (1901), además de cintas de inspiración bíblica como *Le fils prodigue* (1901) y *Samson et Dalila* (*Sansón y Dalila*, 1902), o la mitológica *Le supplice de Tantale* (1902). Pero Zecca se haría famoso sobre todo a raíz del estreno de uno de los títulos más destacados y exitosos del cine mudo mundial, *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (1902)⁵⁴, una película coloreada de 44 minutos de duración que relataba el Nuevo Testamento mediante diferentes cuadros o escenas. Zecca cuenta también con producciones como *La Vie et Passion de N. S. Jésus-Christ* (1907), nueva versión de su éxito de 1902⁵⁵, con participación en las tareas de realización de Maurice-André Maître y Segundo de Chomón, mientras que en codirección con Henri Andréani (1877-1936) realizó *Samson* (1908), *Messaline / La justice de Claude* (1910), *Cléopâtre* (1910) y *Le caprice du vainqueur / César en Egypte / Cléopâtre et César* (1910), y con René Leprince como codirector *L'étoile du génie* (1913).

Otros directores de la *Pathé* cuentan también con diversas cintas ambientadas en la Antigüedad: Georges Hatot con *Le jugement de Pâris* (1902), temprana aproximación al ciclo troyano; Lucien Nonguet con *Joseph vendu par ses frères* (1904) y *Martyrs chrétiens* (1905); V. Lorant Heilbronn con *La tentation de saint Antoine* (1905); Michel Carré (1865-1945) con *L'Enfant prodigue* (*El hijo pródigo*, 1907)⁵⁶, *Athalie* (1910)⁵⁷ y un tema mitológico en *L'amour et le temps* (1910); Albert Capellani con *Amour d'esclave* (1907), de ambientación griega, *La Vestale* (1908), en tiempos de Julio César, *Salomé* (1908), de inspiración bíblica, y *Le roman de la momie* (1911), también basada en la Biblia y ambientada en Egipto; Gaston Velle con *Le faune* (1908), *Au temps des Pharaons* (1910) e *Isis* (1910);

⁵⁴ Existe disparidad de fechas en torno a esta cinta, puesto que parece probado que se estrenó en 1902, aunque en años venideros (1903-1905) se rodarían más escenas que finalmente se montarían con ella. Cfr. Gubern 2006: 49; Pinel 2010: 68.

⁵⁵ Cfr. Pinel 2010: 93.

⁵⁶ Adaptación de una obra teatral propia.

⁵⁷ Adaptación de Racine.

Georges Monca con *Une idylle romaine / La rivale* (1908); Camille de Morlhon con *Sémiramis* (1910)⁵⁸, *Polyeucte* (1911) y *Britannicus* (1912)⁵⁹; André Calmettes con *Au temps des premiers chrétiens* (*El tiempo de los primeros cristianos*, 1910), de inspiración bíblica; Henri Desfontaines con la coproducción franco-italiana *La Samaritaine* (1910); Georges Denola (1865-1944) con *Galatée* (1911), *Philémon et Baucis* (1911) y *La vengeance de Licinius* (1912); Henri Pouctal (1856-1922) con *Vitellius* (1911); y Maurice-André Maître con *La Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ / Vie de Jésus* (1914), última pasión realizada en la Pathé, tomando imágenes coloreadas de la versión de Zecca de 1907 y completándolas⁶⁰. Otras cintas de la Pathé anónimas (o cuyo autor aún no ha podido ser individualizado) destacables son *Vie et Passion du Christ* (1899) o las películas ambientadas en la Guerra de las Galias *Vercingétorix* (1909) y *Au temps des Druides* (1912).

En cuanto a la Biblia como fuente de inspiración, en el seno de la Pathé merece ser mencionada la sociedad *Film Biblique*, fundada por Henri Andréani en 1910⁶¹, quien firmaría en ella títulos como *David et Goliath* (*David y Goliath*, 1910), *Le Sacrifice d'Abraham* (*El sacrificio de Abraham*, 1911), *Moïse sauvé des eaux* (*Moisés salvado de las aguas*, 1911), *Jaël et Sisera* (1911), *David et Saül* (1911), *Le Sacrifice d'Ismaël* (1912), *Le Jugement de Salomon* (*El juicio de Salomón*, 1912), *La mort de Saül* (1912), *Absalon* (1912), *Le martyr de saint Étienne* (1912), *Esther* (1913), *La Reine de Saba* (1913), *Rébecca* (1913), *Joseph fils de Jacob* (1913) o *La fille de Jephté* (1913).

En el seno de la productora francesa *Gaumont* encontramos la figura crucial anteriormente mencionada de Alice Guy, quien realizaría diversas películas ambientadas en la Antigüedad, como *Vénus et Adonis* (1901), *La Vie du Christ / La Naissance, la Vie et la Mort du Christ* (codirigida por Victorin Jasset, 1906) o

⁵⁸ Adaptando la tragedia homónima (1748) de Voltaire (1694-1778).

⁵⁹ A partir de la tragedia homónima (1669) de Jean Racine (1639-1699).

⁶⁰ Cfr. Dumont 2013a: 393.

⁶¹ “[...] la société du «Film Biblique» que fonde Andreani en 1910, et dont les productions, tournées en partie dans les studios Pathé à Nice, auraient été préparées par un groupe d’archéologues et d’historiens de la Bible (selon la publicité d’époque)”. De ahí que el mencionado Henri Andréani cuente con (Dumont 2013a: 24).

Les Druides (1906). También dentro de la *Gaumont*, cabe citar otras películas como: las mitológicas *Amphitryon* (Étienne Arnaud, 1910), *Le roi de Thulé* (Étienne Arnaud, 1910) y *Bacchus et Cupidon* (Léonce Perret, 1911); las bíblicas *Salomé* (1907), *Le Christ et la pécheresse* (1908), *La naissance de Jésus* (1908), *Le bon Samaritain* (Léonce Perret, 1909) o *Le Jugement de Salomon* (Maurice de Féraudy, 1909); también una de las primeras cintas de animación de la Historia del Cine que retrataba la Antigüedad, *Les douze travaux d'Hercule* (Émile Cohl, 1910); y otras de tema más relacionado con Roma, como *Agrippine* (1912) o *Cléopâtre* (Maurice Mariaud, 1914).

Louis Feuillade, el sucesor de Guy en el puesto de director artístico de la *Gaumont*, tiene en su filmografía multitud de cortometrajes relacionados con la Antigüedad, no sólo por medio de temas bíblicos, sino también mitológicos o históricos, y precisamente con estas temáticas promovería en 1910 la creación de la serie *Le Film Esthétique* como reacción al éxito de *Le Film d'Art*. Ejemplos de su producción histórica con ambientación en el Mundo Antiguo son *L'Amour et Psyché* (1908), *La légende de Narcisse* (1908), *Lucrece* (1908), *Prométhée* (1908), *Judith et Holopherne* (1909), *La Mort de Cambyse* (1909), *Idylle corinthienne* (1909), *Les heures* (1909), *Le voile des nymphes* (1909), *La boîte de Pandore* (1909), *L'aveugle de Jérusalem* (1909), *Esther* (1910), *L'Exode* (1910), *Le Pater* (1910), *L'Idéal d'Arias* (1910), *La Légende de Daphné* (1910), *La Légende de Midas* (1910), *Le festin de Balthazar* (1910), *Lysistrata ou la Grève des baisers* (1910), *Les sept péchés capitaux* (1910)⁶², *La fille de Jephté* (1910), *Esther / Esther et Mardochee* (1910), *La fiancée d'Eole* (1910), *La Nativité / Hérode et le roi nouveau-né* (1910), *Le Christ en croix* (1910), *La prêtresse de Carthage (La sacerdotisa de Cartago*, 1911), *Aux lions les chrétiens (Los cristianos a los leones*, 1911), *Le Tyran de Syracuse* (1911), *Le fils de la Sunamite* (1911), *Flore et Zéphir* (1911), *La vierge d'Argos* (1911), *Fidélité romaine / L'heure de l'exécution* (1911), *Le fils de Locuste* (1911), *Thaïs* (1911), *Androclès et le lion /*

⁶² Serie de siete películas realizadas en 1910, todas ellas ambientadas en diferentes momentos de la Antigüedad de algún modo relacionados con el Antiguo Testamento.

Androclès (1912), *Tyrtée* (1912), *L'agonie de Byzance* (1913), *La Mort de Lucrece* (1912)... De este repertorio cabe destacar *Héliogabale* (1911), un retrato de los excesos del emperador romano del siglo III Heliogábalo.

Como se apuntó anteriormente, la irrupción de la compañía *Le Film d'Art* supuso un impulso para las producciones de corte histórico, y de su repertorio pueden extraerse también algunas ambientadas en la Antigüedad, como: *Le baiser de Judas* (Armand Bour y André Calmettes, 1908), *Oedipe roi* (André Calmettes, 1908), *Le retour d'Ulysse* (André Calmettes y Charles Le Bargy, 1909)⁶³, *Dans l'Hellade* (Charles Decroix, 1909)⁶⁴, *L'enfant prodigue* (Georges Berr, 1909), *La mort de Vitellius, empereur de Rome* (Henri Pouctal, 1910), *Héliogabale* (André Calmettes, 1910), *Jésus de Nazareth* (Henri Desfontaines y André Calmettes, 1911), o *Théodora* (Henri Pouctal, 1912)⁶⁵.

Por último, también en el contexto del joven cine francés, cabe citar diversas cintas realizadas en otras compañías: *La Passion* (Georges-Michel Coissac, 1904), de la productora *La Bonne Presse*; *Le songe d'une nuit d'été* (1908), de la productora *Le Lion*; *Noël à travers les âges* (1909), *Philémon et Baucis* (1909), *Les dieux veulent ta mort* (1909), *La momie* (Henri Desfontaines, 1911), *Vélada, une légende germaine* (1911), *La foi des anciens Germains* (1913) y *La légende d'Oedipe* (Gaston Roudès, 1913), todas ellas realizadas en el seno de la *Éclipse*; las obras de Gérard Bourgeois *La momie du roi Sésostris* (1910) y *Le sacrifice d'Absalon* (1911), además de la anónima *L'apôtre des Gaules* (1909), todas ellas para la *Lux Film*; *La légende du Juif errant* (Victorin Jasset, 1909), *Dans les ruines de Carthage* (Victorin Jasset y Georges Hatot, 1910), *Hérodiade* (Victorin Jasset y Georges Hatot, 1910), *La résurrection de Lazare* (Victorin Jasset y Georges Hatot, 1910), *Les Amazones, armée grecque* (1911), *La Parabole de l'enfant prodigue* (1911) y *Sapho* (Émile Chautard, 1912), para la *Eclair*, o *La fille du centurion* (1910) de la *Radios Film*.

⁶³ Adaptación de la obra teatral homónima de Lemaitre, a su vez inspirada en la *Odisea* de Homero.

⁶⁴ "Idylle pastorale sous l'oeil d'un faune" (Dumont 2013a: 130).

⁶⁵ Basada en la obra teatral homónima de Victorien Sardou estrenada en 1884.

· La Antigüedad vista por otras cinematografías en sus inicios.

En Estados Unidos existen igualmente muy tempranos ejemplos de producciones que retratan hechos de la Antigüedad, resaltando en los inicios *Cupid and Psyche* (Thomas Alva Edison, 1897), de inspiración mitológica, o tres importantes Pasiones de Jesucristo: *The Passion Play* (Walter W. Freeman y Charles Webster, 1897), coproducción entre Estados Unidos y el por entonces Imperio Austro-Húngaro, coetánea a la Pasión realizada en Francia por parte de la productora de los Lumière, en este caso rodada en vivo en la localidad bohemia de Höritz⁶⁶; *The Passion Play of Oberammergau* (Henry C. Vincent, 1897/1898), rodaje en vivo de la representación realizada en la localidad alemana de Oberammergau; y *The Passion Play* (Alexis, 1898), en este caso filmando la recreación en Nueva Jersey.

Otros títulos de estos momentos iniciales del cine estadounidense hacían referencia a relatos o ambientaciones bíblicos: *The Temptation of St. Anthony* (Arthur Marvin, 1900), *Ben-Hur / The Chariot Race* (Sidney Olcott y Frank Oakes Rose, 1907)⁶⁷, *Salome* (1907), *David and Goliath* (Sidney Olcott, 1908), *Salome or the Dance of the Seven Veils* (James Stuart Blackton, 1908), *The Christian Martyrs* (Otis Turner, 1909), *Jephtah's Daughter* (James Stuart Blackton, 1909), *Saul and David* (James Stuart Blackton, 1909), *The Judgement of Solomon / Solomon's Judgement* (James Stuart Blackton, 1909), *The Star of Bethlehem* (Thomas Alva Edison, 1909), *Pagan and Christian* (Thomas Alva Edison, 1909), *The Way of the Cross / The Story of Ancient Rome* (James Stuart Blackton, 1910), *The life of Moses* (James Stuart Blackton y Charles Kent, 1910), *Saint Elmo* (1910), *Saint Elmo* (Barry O'Neill y Lloyd B. Carleton, 1910), *St. George and the Dragon* (Thomas Alva Edison, 1910), *The Deluge* (1911), *Though your sins be as scarlet* (Charles Kent, 1911), *From the Manger to the Cross / Jesus of Nazareth* (Sidney Olcott, 1912), *The Star of Bethlehem* (Theodore Marston, 1912), *Adam and Eve* (1912), *The Holy City* (Etienne Arnaud, 1912), *The Illumination* (Charles S. Gaskill,

⁶⁶ Cfr. Dumont 2013a: 389.

⁶⁷ Primera adaptación cinematográfica de la novela de Wallace.

1912), *Daniel* (Frederick A. Thompson, 1913), *The Wife of Cain* (Charles L. Gaskill, 1913), *Jephtah's Daughter* (J. Farrell MacDonald, 1913), *The Three Wise Men* (Colin Campbell, 1913), *Thus Saith the Lord* (1913), *The Crimson Cross / The Mysteries of the Rosary* (1913), *A Daughter of the Hills* (J. Searle Dawley, 1913), *Joseph and His Coat of Many Colors / Joseph and His Brethren* (1914), *Joseph in the Land of Egypt* (Eugene Moore, 1914), *Samson* (J. Farrell MacDonald, 1914), *The song of Solomon* (Ashley Miller, 1914), *The Birth of Our Saviour* (Charles Brabin, 1914), *The Last Supper* (Lorimer Johnston, 1914), *Mary Magdalene* (1914), *Town of Nazareth* (1914), *Thais* (Arthur Maude y Constance Crawley, 1914), *When Rome Ruled* (George Fitzmaurice, 1914) o *The Sign of the Cross* (Frederick A. Thomson, 1914)⁶⁸.

Pero no sólo hubo en estos años producciones con ambientación bíblica, sino que hasta 1914 pueden citarse otras cintas que también remitían a la mitología o a otros escenarios y momentos del Mundo Antiguo: *Chariot Race* (1903), *Julius Caesar. An historical tragedy* (James Stuart Blackton y William V. Ranous, 1908), *Antony and Cleopatra* (James Stuart Blackton y Charles Kent, 1908), *Nero and the burning of Rome (Nerón y el incendio de Roma)*, Edwin S. Porter, 1908), *Damon and Pythias* (Otis Turner, 1908, con nueva versión en 1914), *The Princess in the Vase* (1908), *Julius Caesar* (Sigmund Lubin, 1908), *A Midsummer Night's Dream* (James Stuart Blackton, 1909), *Virginius* (James Stuart Blackton, 1909), *Cleopatra's lover; or, A night of enchantment* (James Stuart Blackton, 1909), *The Roman* (1909), *Justinian and Theodora* (Otis Turner, 1910), *The Minotaur / Theseus and the Minotaurus* (James Stuart Blackton, 1910), *Elektra* (1910), *The wife of Marcius* (1910), *Aida* (J. Searle Dawley y Oscar Apfel, 1911), *From Death to Life* (Lois Weber y Phillips Smalley, 1911), *Cleopatra* (Charles S. Gaskill, 1912)⁶⁹, *Virginius* (Hal Reid, 1912), *A daughter of Pan* (Charles S. Gaskill, 1913), *The Story of Lavinia* (Colin Campbell, 1913), *In the days of Trajan* (Lorimer Johnston, 1913), *Cymbeline* (Frederick Sullivan y Lucius Henderson, 1913), *In a*

⁶⁸ Adaptación de la obra teatral homónima escrita en 1895 por Wilson Barrett (1846-1904).

⁶⁹ Basada en la obra teatral homónima escrita por el dramaturgo francés Victorien Sardou en 1890.

Roman Garden (Donald MacDonald, 1913), *The Story of Cupid* (1914), *The Story of Diana* (1914), *The Story of Venus* (1914), *The Pythoness* (Joseph W. Smiley, 1914), *The Sword of Damocles* (1914), *Pagan Rome* (W. Stephen Bush, 1914) o *Neptune's daughter* (Herbert Brenon, 1914).

Por último, aún en el cine estadounidense del momento, debe ser mencionado el gran David Wark Griffith, que ambientaba en la Grecia Antigua su *Ingomar the Barbarian* (1908) y en una Roma indeterminada *The Slave* (1909). De nuevo en el terreno bíblico, aunque pasando por una adaptación teatral, tenemos su anteriormente citado primer largometraje, *Judith of Bethulia* (*Judith de Bethulia*, 1914), “inspirada en el ciclo monumental italiano” (Gubern 2006: 101); de hecho, según Solomon: “La leyenda dice que, después de ver *Quo Vadis?* de Guazzoni, Griffith se sentó en su habitación de un hotel de Nueva York a hojear las Escrituras con el fin de encontrar inspiración bíblica y narrativa para *Judith de Bethulia*” (Solomon 2002: 27). Esta película supuso “uno de los primeros largometrajes y uno de los filmes más ambiciosos que se habían rodado en Estados Unidos hasta entonces. Después de su éxito, Griffith pensaba hacer *Salammbô* de Flaubert, y *Cleopatra*, de Sardou, pero la idea nunca llegó a materializarse” (Solomon 2002: 245).

En el cine del Reino Unido también hubo lugar desde sus inicios para algunas representaciones del Mundo Antiguo, y no es de extrañar que una de las grandes novelas históricas decimonónicas que surgió de las Islas Británicas fuera adaptada para el nuevo medio por primera vez por un autor igualmente británico: *The Last Days of Pompeii* (Walter R. Booth, 1900). Inevitablemente, la sombra de Shakespeare siempre ha sido muy alargada en el Reino Unido, lo cual serviría al cine británico para crear una producción propia que hiciera frente a la avalancha de cintas extranjeras (sobre todo estadounidenses) que llenaban los programas de sus salas. De este modo, encontramos diversas adaptaciones de sus dramas históricos, entre ellos los ambientados en la Antigüedad, como *Julius Caesar* (Frank Robert Benson, 1911), *Julius Caesar's Sandals* (Theo Frenkel, 1911) o

Caesar's prisoners (Theo Frenkel, 1911). El mencionado Theo Frenkel (1871-1956), de origen holandés, llevaría a cabo una prolífica carrera cinematográfica en el Reino Unido, con títulos que recreaban la Antigüedad con diversas ambientaciones: *The Gladiator's Affianced Bride* (Walter Tyler, 1908), *Samson and Delilah* (1911), *Esther: A Biblical episode* (1911), *Telemachus* (1911), *The Fall of Babylon* (1911), *The Passions of an Egyptian Princess* (1911), *The lust for gold / King Midas* (1912), *Herod / John the Baptist* (1912), *Oedipus Rex* (1912) y *The Vandal Outlaws* (1912). Otras cintas bíblicas o de contenido afín a los inicios del cristianismo en el cine británico del momento son *Moses in the bullrushes* (1903), *The Good Samaritan* (1903), *Sign of the Cross* (William Haggart, 1904), *Passion Play* (Ludwig Deutsch, 1905), *The Great Salome Dance* (1908), *Noah's Ark / Tale of the Ark* (Arthur Melbourne Cooper, 1909), *The Trial of Abraham's Faith* (1909), *The Passion Play* (1909), *Adam and Eve* (Phil Bruns, 1910) o *The Life of St. Patrick: From the Cradle to the Grave* (J. Theobald Walsh, 1912). Por su parte, con inspiración mitológica, cabe citar *Pygmalion and Galatea* (Elwin Neame, 1912).

En el caso del cine alemán y en relación con la recreación de la Antigüedad pueden mencionarse diversas producciones tempranas a cargo de Oskar Messter (1866-1943), como *Salome / Tanz der Salome* (1902), *Sappho – eine griechische Tragödie* (1909), *Medea* (1910) o *Maria Magdalena* (1914). En lo referente a la temática bíblica, Anton Rubinstein dirigiría *Christus* y *Die Geburt Jesu*, ambas de 1909. Merece ser citado también el largometraje *Der Insel der Seligen* (*La isla de los bienaventurados*, Max Reinhardt, 1913), una fábula no directamente ambientada en el Mundo Antiguo, pero cuyos personajes se encuentran en una isla con toda serie de seres y dioses de la mitología grecorromana. Así mismo *Der Nibelungenring* (1912) era una temprana aproximación a la leyenda de la Antigüedad tardía del Cantar de los Nibelungos, mientras que *Ein Sommernachtstraum* (Stellan Rye, 1913) se acercaba a la mitología a través de Shakespeare.

En la Austria aún a la cabeza del Imperio Austro-Húngaro (que desaparecería al final de la Gran Guerra) pueden mencionarse *König Menelaus im Kino* (Hans Otto Löwenstein, 1913), cinta cómica ambientada en la Guerra de Troya, y *Die schöne Galathee* (1914), de inspiración mitológica. En el caso del aún joven cine de Dinamarca, existen también cintas anteriores a la Gran Guerra cuya ambientación remite al Mundo Antiguo, como *Orfeus og Eurydike* (Peter Elfelt, 1906) o *Kejser Nero paa Krigsstien* (Viggo Larsen, 1907). En los Países Bajos puede citarse la cinta *Koning Oedipus / Oedipus Rex* (Rafaël Bouwmeester / Léon Boedels, 1912). En el cine ruso, aún bajo el régimen zarista, puede mencionarse *Neron zabavliatsia* (Jakob Protazanov, 1912), que presentaba diversos entretenimientos macabros del arquetípico emperador romano. Incluso en el cine australiano hay lugar para una reconstrucción cinematográfica de la Antigüedad, *Soldiers of the Cross (Early Christian Martyrs)* (Joseph H. Perry y Herbert Booth, 1900)⁷⁰, con ambientación parcial en la Roma del siglo II. Y en otra cinematografía no tan conocida como la brasileña puede citarse *Os milagres de Santo Antônio* (Antônio Serra, 1909), una temprana aproximación a la Antigüedad a través de los inicios del cristianismo.

⁷⁰ “[...] le premier film de fiction [...] produit en Australie” (Dumont 2013a: 561).

2.1.4 – El cine italiano hasta 1914.

Hasta ahora se ha trazado un somero retrato de la evolución del cine histórico a nivel mundial hasta 1914 y se ha propuesto una aproximación a los inicios de la representación de la Antigüedad en el Cine, pero se ha dejado conscientemente aparte a la propia cinematografía nacional de la que surge *Cabiria*. Por ello, se aborda a partir de ahora un apartado que tratará de conocer el camino desarrollado por el cine italiano desde su nacimiento hasta la gran producción dirigida por Giovanni Pastrone, que supuso la culminación de su etapa muda.

- El nacimiento del cine italiano.

La presencia del Cine en el aún joven país italiano comienza con ciertos datos bastante vagos, unos precedentes denominados por Gian Piero Brunetta como un período “de latencia productiva”⁷¹, que deben ser mencionados para comprender los inicios del medio en Italia. La primera referencia sobre las imágenes en movimiento data del mismo 1895 en el que los Lumière realizaron su primera sesión pública. Se trata del *kinetografo*, un aparato patentado por Filoteo Alberini (1867-1937) mes y medio antes de la presentación pública de los Lumière⁷², que permitía filmar y proyectar, pero que pasaría desapercibido frente a la irrupción del cinematógrafo francés o del *kinetoscopio* estadounidense, que había llegado incluso antes a tierras italianas, a principios de 1895.

Los primeros rodajes realizados en Italia corresponderían a operadores de la empresa *Lumière*, como Alexandre Promio⁷³, encargado de registrar vistas de lugares o documentales de actualidad. Al mismo tiempo, comenzaban a realizarse las primeras exhibiciones públicas y a abrirse salas de proyección en importantes

⁷¹ Cfr. Brunetta 1998: 75.

⁷² Cfr. Vidal 2007: 155.

⁷³ Nombrado a veces como Eugene o Eugenio Promio. Cfr. Vidal 2007: 157.

ciudades de Italia como Roma o Milán⁷⁴, desde donde se irían difundiendo hacia otros lugares de la geografía italiana como Turín, Nápoles, Venecia, Udine, Rimini, Messina, Livorno, etc. Pero también hay lugar en estos momentos iniciales para muy contadas excepciones realizadas por italianos y que de algún modo se sumaban a las primeras constantes del medio planteadas desde Francia. Por ejemplo, las vistas de actualidad al estilo de las promovidas por los Lumière comenzaron a ser realizadas por los primeros operadores italianos, destacando nombres como Luca Comerio (1878-1940), Roberto Omegna (1876-1948), Giovanni Vitrotti (1882-1966), Luigi Fiorio o el versátil Vittorio Calcina (1847-1916), fotógrafo turinés que era a la vez representante del material y operador para los Lumière⁷⁵. Algunos de ellos continuarán ligados al medio, como podremos comprobar más adelante. Por su parte, Italo Pacchioni (1872-1940) se sumaba a la moda de las llegadas de trenes con su modesta *Arrivo del treno nella stazione di Milano* (1896)⁷⁶. Interesante resulta también el uso del medio por el mago Leopoldo Fregoli (1867-1936), que incorporó proyecciones de Cine en sus espectáculos de ilusionismo entre 1897 y 1899, una serie de cintas influidas por los trucajes de Méliès, “lo que se llamó *fregolígrafo*” (Vidal 2007: 157). Por su parte, Luigi Topi Y Ezio Cristofari realizaban una estampa bíblica muy al uso en los primeros años del Cine, una muy temprana *Passione di Cristo / La Passione di Gesù* datada en 1900.

Tras este “periodo de latencia” van surgiendo las primeras productoras propias, momento que puede considerarse como el verdadero inicio de la industria cinematográfica italiana, con unos diez años de retraso frente a la irrupción del

⁷⁴ Existen datos contradictorios sobre las primeras proyecciones o salas. Brunetta se refiere a las proyecciones del estudio fotográfico de Henry Le Lieure en Roma en marzo de 1896, mientras que la primera sala (para proyecciones del *kinoscope*, no del *cinématographe*), abierta en 1898 por Ezio Cristofari y Luigi Topi, se situaría en la Piazza di San Lorenzo in Lucina de Roma (Brunetta 2008: 8, 26). Por su parte, Bernardini sitúa las primeras proyecciones en Milán desde el 29 de marzo de 1896 por iniciativa de Vittorio Calcina, mientras que en Roma tendrían lugar en el establecimiento de Madame Lélieur en Via Mortaro el 5 de abril de 1896 (Bernardini 1979: 16-17).

⁷⁵ “[...] un photographe turinois qui était alors agent général en Italie de l’Usine de matériel photographique Lumière [...] Calcina était à la fois concessionnaire (en tant qu’agent général pour l’Italie») et opérateur (puis-qu’il est certain que Lyon lui confia au moins un appareil)” (Bernardini 1979: 15).

⁷⁶ Cfr. Gubern 2006: 72.

nuevo medio. Así, en 1904 nació en Roma el *Primo Stabilimento Italiano di Manifattura Cinematografica Alberini e Santoni* o “*Manifattura di pellicole per cinematografi della ditta Alberini Santoni*” (Brunetta 2008: 34), una empresa que sería conocida desde 1906 como *Società Italiana Cines*, y que contaba con el anteriormente mencionado pionero Filoteo Alberini como uno de sus fundadores. También en Roma, en 1907 era fundada la *Società Italiana Pineschi*, que en 1909 adoptaría la denominación *Latium Film*.

Además de Roma, otras importantes ciudades italianas albergarían el nacimiento de diversas productoras cinematográficas, configurando así nuevos polos de creación entre los que destaca, sin duda, la ciudad piemontesa de Turín. Aprovechando ser el centro industrial italiano y muy probablemente apelando a su condición de sede de la casa de Saboya, a la sazón la dinastía real del por entonces joven Reino de Italia, se convertiría en el principal centro de producción cinematográfica italiana⁷⁷, una condición que le ha llevado a ser considerada por algunos como una “Hollywood en el Po” o “Filmópolis” (Toffetti 1995: 58). Allí surgirán grandes empresas como la *Arturo Ambrosio & C.*, creada en 1907 por Arturo Ambrosio (1870-1960) y Roberto Omegna, y con diversas denominaciones desde entonces; la *Carlo Rossi & C.*, nacida también en 1907, aunque tras su suspensión de pagos en 1908 sería transformada en la *Itala Film* por Carlo Sciamengo y por un joven Giovanni Pastrone, que por entonces contaba con apenas 25 años; la *Ottolenghi*, fundada igualmente en 1907 por Camillo Ottolenghi y conocida muy poco después como *Aquila Films*; la *Pasquali e Tempo*, fundada en 1909 por Ernesto Maria Pasquali (1883-1919) y conocida desde 1910 como *Pasquali & C.*; o la *Savoia Films*, fundada en 1911 por Pier Antonio Gariazzo (1879-1964).

Mientras tanto, en 1907 nació en Milán la *Luca Comerio & C.*, convertida en 1909 en *SAFFI-Comerio*, la cual sufrió una transformación societaria dando lugar el mismo año a la *Milano Films*, mientras el propio Luca Comerio, fundador originario

⁷⁷ Cfr. Vidal 2007: 159.

de la sociedad, se escindiría de la misma en 1910 con su propia *Comerio Films*; y muchas otras a partir de entonces, algunas de ellas directamente creadas por directores o actores del momento⁷⁸. Pero más al sur de Roma también surgieron algunas productoras en estos primeros años del cine italiano, como en Nápoles, donde la *Lombardo Films*⁷⁹ le disputa el puesto de primera empresa cinematográfica italiana a la romana *Cines*, al haber sido fundada también en 1904 por el entonces jovencísimo Gustavo Lombardo (1885-1951); en la capital de Campania surge también en 1906 la *Fratelli Troncone & C.*, conocida como *Partenope Film* desde 1909, y la *De Luggo & C.*, nacida en 1912 y conocida desde 1914 como *Napoli Film*. Más al sur, en la isla de Sicilia, pueden documentarse otras compañías productoras en ciudades como Palermo o Catania, por ejemplo *Sicula-Films* (1908), *Etna Film* (1913), *Morgana Film* (1913)⁸⁰, *Katana Film* (1914) o *Jonio Film* (1914).

A pesar del retraso de cerca de diez años respecto al nacimiento de la industria cinematográfica en otros países como Francia o Estados Unidos, la producción italiana se aprovechó de ciertas particularidades en su desarrollo temprano que le permitieron crecer mucho más rápido de lo usual y que sirven de base para explicar el meteórico éxito que le ayudaría a conquistar con su producción las pantallas de todo el mundo. Por una parte, el hecho de que el nuevo medio de las imágenes en movimiento tuviera allí una efímera consideración como entretenimiento de “barraca de feria”, ya que el país contó desde muy pronto con una sólida infraestructura de salas de cine, contabilizándose unas quinientas hacia 1907-1908⁸¹. Por otra parte, para ahorrar tiempo y dinero en su desarrollo y saltarse los lógicos tanteos del aprendizaje, las empresas cinematográficas italianas se embarcaron en rápidas y concienzudas maniobras de lo que hoy podríamos considerar como espionaje industrial, prácticas extendidas y habituales

⁷⁸ Cfr. Rondolino 2000: 26-27.

⁷⁹ Germen de la posterior y muy conocida *Titanus*, nombrada así desde 1928 y realojada en Roma desde 1932. En sus estudios romanos tendrá lugar parte del rodaje de *Scipione l'Africano*, la otra producción analizada en profundidad en esta tesis. Cfr. Brunetta 2008: 48.

⁸⁰ Creada por “Nino Martoglio [...] en colaboración con Roberto Danesi”, sería poco después trasladada a Roma (Pérez 1990: 5).

⁸¹ Cfr. Vidal 2007: 159; Brunetta 2008: 42.

en estos inicios de la Historia del Cine debido a la vaguedad imperante en cuanto a regulación, legislación, autoría, patentes, etc. En este sentido, se dedicaron tanto a copiar técnicas y modos de organización ya instaurados en la industria francesa como incluso a contratar numeroso personal francés que aportara su mayor experiencia⁸² e incluso imaginación y nuevas ideas⁸³.

En lo referente a los profesionales “extraídos” de la industria cinematográfica francesa puede destacarse el caso de Gaston Velle (1868-1953), “«Passé» en Italie avec tous les secrets de Pathé” (Pinel 2010: 85), y más concretamente para ponerse al frente de la productora romana *Cines*. Resulta destacable también el nutrido grupo de personal proveniente del cine francés contratado por la *Carlo Rossi & C.* desde 1907⁸⁴. Esta empresa turinesa, denominada más tarde *Itala Film*, “se erige en paradigma de la emancipación industrial italiana al aglutinar a todos los emisarios de la Pathé en la nueva firma autóctona creada en 1906; hecho que obligaría a la pionera casa francesa a querellarse por una publicidad irreverente que se enorgullecía de disponer de un «personal técnico escogido entre lo mejor de la Sociedad Anónima Pathé Frères de París»” (Pérez 1990: 5).

- La Historia como motor del primer cine italiano.

Teniendo en cuenta que el proceso de unificación italiana concluyó solamente veinticinco años antes de que surgiera el cinematógrafo, el nuevo medio de las imágenes en movimiento fue aprovechado por este país de corta existencia por entonces para convertirlo en una importante manifestación cultural que apoyara el incipiente espíritu nacionalista. Además, el cine italiano, al igual que otras cinematografías coetáneas, aprovechó la coyuntura favorable en cuanto al gran

⁸² Cfr. Brunetta 1998: 75-76.

⁸³ “Outre leur expérience technique [...] les Français apportaient imagination et idées” (Bernardini 1979: 34).

⁸⁴ “A partir du début de 1907, la Carlo Rossi & Cie pouvait ainsi se prévaloir de la collaboration du metteur en scène Charles Lépine, ex-directeur général des établissements Pathé, des opérateurs Raoul Compte, Eugène Planchat et Georges Caillaud, ainsi que celle du technicien suisse Eugène Zollinger” (Bernardini 1979: 34).

interés en la Historia y el conocimiento del pasado, así como su influencia en las distintas artes y representaciones culturales del momento, como el teatro, la novela histórica o la pintura historicista. Por ello, las películas de recreación histórica se convirtieron en uno de los géneros de producción preferidos por la temprana industria cinematográfica de Italia, así como para el público nacional interesado en las proyecciones cinematográficas.

No parece por tanto casual que la primera película original realizada en el país transalpino aludiera precisamente a un hecho clave y determinante en su historia. *La presa di Roma* es una cinta producida en 1905 en el seno de la *Alberini e Santoni* y dirigida por el propio Alberini para conmemorar el 35 aniversario del hecho que culminaría el proceso de unificación italiana que se había desarrollado desde principios del siglo XIX, la entrada de las tropas de la casa de Saboya en Roma en 1870. Ciertamente modesta en metraje, pero atrevida y novedosa por el uso de efectos pirotécnicos y por contar con un gran número de figurantes, se trata de la primera película italiana argumental y no documental. Además, el propio hecho de que el primer argumento original realizado en Italia fuera una recreación histórica va prefigurando un interés creciente que se desarrollará en los inicios del cine mudo en el país transalpino. Desde entonces y en sus primeros momentos de existencia el cine italiano puso énfasis en la necesidad de recrear épocas, hechos o personajes nacionales que poseyeran cierta relevancia en términos históricos, políticos o culturales. Por ejemplo, el esplendor de las ciudades italianas durante la época medieval o el Renacimiento, que se veía apoyado por una sólida producción literaria de clásicos bien conocidos por los italianos, mientras que la época del proceso de unificación o *Risorgimento* quedaba muy cerca en términos temporales y poseía una importancia capital para comprender el presente del Reino de Italia.

Con semejantes premisas, las productoras italianas se lanzaron a producir películas que representaban el pasado y pronto tuvieron un valioso ejemplo como referencia: el éxito de las producciones francesas de *Le Film d'Art*. Sus puestas en

escena teatralizadas con acciones estáticas delante de fondos pintados, su recurso a argumentos basados en conocidos textos de literatos y dramaturgos, así como contar con renombradas figuras del teatro para ir superando el anonimato que caracterizaba a los inicios del Cine fueron aspectos que el cine italiano pudo aprovechar de inmediato. De hecho, la influencia del modelo de estas producciones francesas venía a sumarse a la riqueza propia de Italia en cuanto a tradición literaria y temas clásicos, lo que permitiría crear obras que bebieran de los fastos de Roma, de los textos bíblicos, de la impronta de Bizancio o del esplendor de las ciudades italianas en el Renacimiento. Como muestra de la rápida absorción del modelo, incluso algún personaje de reconocido peso intelectual en Francia, buen conocedor del éxito de *Le Film d'Art*, demostraría su admiración por este tipo de producciones realizadas en Italia, como demuestran las declaraciones del administrador general de la *Comédie-Française* Jules Claretie (1840-1913) en el diario parisino *Le Temps* tras haber visto en un viaje a Italia *Il Conte Ugolino*, película dirigida por Giuseppe De Liguoro (1869-1944)⁸⁵ en 1908, con un argumento basado en un pasaje de *L'Inferno* de Dante: “¡El Dante en el cine! Parece increíble. Es una realidad y el resultado es verdaderamente artístico” (Jeanne y Ford 1995: 42-43).

En Francia (sobre todo desde *Pathè* y *Film d'Art*) se reconoció el éxito de este modelo adoptado en Italia y se advirtió su potencialidad comercial, por lo que se realizó un proyecto para intentar competir con la cada vez más importante industria italiana y, al mismo tiempo, paliar la pérdida de personal contratado desde productoras transalpinas. Se trata de la *Società Anonima Italiana per Film d'Arte* (conocida también como *Film d'Arte Italiana* o *FAI*), creada en 1909 con sede en Roma y controlada desde la *Pathè* (que suministraba desde Francia la película para rodar), pero administrada por personal italiano. En esta *FAI* se repite el modelo francés, recurriendo a argumentos extraídos de la Historia, a textos clásicos de Dante o Shakespeare (entre otros), a conocidas obras literarias de los

⁸⁵ La autoría de esta película no es totalmente clara y hay quien la otorga a Giovanni Pastrone. Cfr. Brunetta 2012: 1552.

siglos XVIII y XIX (escritas por autores como Friedrich Schiller, Prosper Mérimée, Alexandre Dumas, Alexandre Dumas hijo o Victor Hugo) y, en menor medida, a textos de importantes escritores italianos como Tommaso Grossi (1790-1853), Paolo Giacometti (1816-1882) o Gabriele D'Annunzio (1863-1938).

Los condicionantes aprendidos de las recreaciones históricas realizadas por *Le Film d'Art* apuntalaron una de las particularidades en cuanto al temprano desarrollo de la industria cinematográfica italiana: la rápida superación del Cine como mero entretenimiento destinado a las clases populares para otorgarle su propia entidad como arte. Este hecho impulsó a la industria cinematográfica italiana a buscar nuevas fórmulas, como el recurso a conocidas figuras intelectuales o culturales que les permitieran defenderse del desprecio de las clases cultivadas⁸⁶. Así, a partir de 1908 el cine italiano llama la atención de un público más culto, principalmente proveniente de la media y alta burguesía e incluso de la nobleza del país, atraído por unos contenidos más intelectuales y sólidamente basados en elementos culturales de prestigio, que dejaban atrás el simple entretenimiento. Pero también introdujo un elemento que incluso repercutiría en las líneas de producción cinematográfica italiana del momento, puesto que a finales de la primera década del siglo XX muchos miembros de las clases pudientes del país (sobre todo múltiples aristócratas⁸⁷) quisieron entrar como inversores en las productoras, un mecenazgo industrial que impulsó el aumento presupuestario y de metraje de las películas, además de seguir incrementando el interés en abordar argumentos cultos en el celuloide⁸⁸; de hecho, algunos de estos miembros de la alta burguesía o de la nobleza llegarían incluso a convertirse en directores de cine.

Y si el cine italiano recibió en la etapa temprana abordada en este capítulo el impulso por parte de inversores provenientes de ambientes cultos, también

⁸⁶ “Les noms illustres [...] pouvaient assurer au cinema cette «couverture» culturelle qui l’aurait aide à se defender des attaques et du mépris des classes cultivées” (Bernardini 1979: 47).

⁸⁷ “¡En ninguna otra parte se cuentan tantos duques, condes y marqueses como en el cine italiano de los años 10!” (Leprohon 1971: 67).

⁸⁸ Cfr. Brunetta 2008: 49-53.

importantes artistas, en especial literatos, se vieron fuertemente atraídos por esta industria, bien aportando sus textos para adaptarlos al nuevo medio, e incluso involucrándose de algún modo en la propia producción cinematográfica del momento, recibiendo por ello remuneraciones bastante más generosas que las que podían obtener por sus escritos de las editoriales y generando una interacción masiva entre Cine y Literatura de difícil parangón en otras filmografías nacionales coetáneas, al menos en términos cuantitativos⁸⁹.

En este proceso de consideración del Cine como un arte autónomo, Italia aportó un importante elemento local para superar el estatismo de las recreaciones históricas realizadas en Francia por *Le Film d'Art* o en Italia por la *FAI*: la sólida tradición operística del país. En cuanto el cine italiano bebió de estos ejemplos escénicos autóctonos, que solían llevar aparejadas espectaculares escenografías mucho más ricas y versátiles que los decorados planos de las producciones francesas, fue capaz de iniciar el camino hacia una mayor tridimensionalidad y superar así la inicial frontalidad de las escenografías cinematográficas de los primeros tiempos. Se puso entonces especial cuidado en crear volúmenes arquitectónicos dentro del espacio escénico que sería filmado para que la composición más compleja de los encuadres permitiera a la cámara explorar el escenario, moverse entre los diferentes elementos y aportar tanto nuevos puntos de vista como un mayor abanico de posibilidades narrativas. Los actores también iban ganando libertad de situación y de movimiento en la escena, lo cual les ayudaba además a relajar en parte su exagerada gestualidad. La conquista del espacio tridimensional para el cine italiano “produjo como acción secundaria la eliminación del énfasis pantomímico para simular la acción física” (Pérez 1990: 11), aunque todavía dentro del lógico encorsetamiento expresivo de un cine silente que no les permitía aportar sus diálogos sincronizados, un hecho para el que aún habría que esperar a finales de la década de 1920. A pesar del referido retraso de unos diez años de la industria cinematográfica italiana respecto a otros grandes centros de producción, el cine del país transalpino fue capaz de llevar a cabo un

⁸⁹ Cfr. Brunetta 2008: 113-119.

proceso sin precedentes de innovación narrativa mediante el cual pudo “liberarse de los condicionamientos de los códigos teatrales” (Brunetta 1998: 85). El resultado de la aportación de todos estos elementos propios por parte del cine italiano fue que empezaron “a notarse atisbos de lenguaje en arquitecturas narrativas dotadas de gran aliento; o al menos, de gran extensión. Es decir, en una especie de *film d’art* potenciado” (Lacolla 2008: 32).

- El recurso a la Antigüedad y el esplendor del cine italiano mudo.

Italia fue capaz de dignificar al Cine como un producto cultural más allá de la mera atracción, le había dotado de una entidad de arte en sí mismo y le había facilitado un amplísimo abanico de público potencial. Pero, para comprender aún mejor esta época de esplendor productivo y de preeminencia del cine italiano a nivel mundial, hay que reconocer una particularidad difícil de ser comparada o superada en otras localizaciones. Italia poseía (y posee) una poderosa y bien patente herencia material y cultural de la Antigüedad, y no una herencia cualquiera, sino de la esplendorosa Roma Antigua. De este modo, “la tendencia a recuperar la historia como escenario provisto de prestigio [...] en Italia cobra aun mayor fuerza. [...] Y la cantera de la antigüedad clásica, tan presente doquiera se vuelva la vista en la península, ofrecía a su vez una variedad de temas donde esa tendencia podía agarrarse para extraer sus elementos” (Lacolla 2008: 32). Se disponía así de una fuente casi inagotable de restos arqueológicos y materiales de época antigua (además de otras etapas históricas posteriores) en los que fijarse e incluso en los que poder rodar, mientras que toda una serie de manifestaciones culturales y de tradiciones ancestrales habían conservado lo antiguo a lo largo de los siglos en el imaginario popular. Tanto la industria cinematográfica italiana como el público potencial de sus películas tenían bien presente y a su plena disposición la memoria vívida de una gloriosa etapa del pasado, una “Edad de Oro” recurrente para un país tan joven, un referente indiscutible de esplendor en el que verse

reflejado, además de responder al claro interés en el conocimiento histórico tan en boga en aquellos momentos.

Las productoras cinematográficas italianas respondieron a esta coyuntura tan favorable con ambiciosas producciones históricas, en su mayoría ambientadas en la Antigüedad (y principalmente en la Roma Antigua), que paulatinamente iban marcando nuevos hitos y superando a las anteriores en cuanto a monumentalidad de sus decorados, cantidad de figurantes, longitud de metraje y presupuesto. Esta “carrera” de superación se vio apoyada y animada por las facilidades económicas que brindaba Italia en dos aspectos: la disponibilidad de mano de obra barata y el ahorro en electricidad al contar con suficiente luz natural tanto en los estudios como en los exteriores⁹⁰. El resultado fue un buen número de espectaculares producciones de cine histórico, “un capítulo de la historia del cine [...] que aparece sustancialmente homogéneo, ya sea por cuanto concierne a los contenidos (explícitos o implícitos) de los films, ya sea por cuanto concierne a los modelos de las grandes escenas” (Rondolino 1990: 31). Estas primeras películas italianas ambientadas en el Mundo Antiguo deben ser consideradas como las primeras “superproducciones”, definidas en su conjunto como *kolossal*, Cine Épico Italiano Mudo, “grandes máquinas” (Lillo Redonet 1994: 16) o “film-mamut” (Gubern 2006: 73), que generarían también la primera época de esplendor de la representación de la Antigüedad en el Cine. El límite cronológico inicial de esta etapa se sitúa en 1908, coincidiendo con el estreno de la primera cinta destacable de esta corriente, *Gli ultimi giorni di Pompei*. Y su desarrollo llegaría a un punto culminante, que paradójicamente casi coincide con el inicio de su decadencia, en 1914 con el estreno y éxito de *Cabiria*, la gran superproducción que apuntaló definitivamente el colosalismo y generó una enorme influencia posterior tanto en aspectos técnicos como narrativos o estéticos.

Estas producciones épicas se convertirían de forma vertiginosa en productos de consumo masivo y con un éxito inmediato en Italia. Pero también salvarían esos

⁹⁰ Cfr. Vidal 2007: 160-163.

años de retraso en cuanto al desarrollo de su industria cinematográfica, puesto que las principales productoras italianas conseguirían trascender las fronteras de su país para asombrar a los espectadores de todo el mundo con estas ambiciosas recreaciones históricas. Se sentaban así las bases de la extensión comercial del cine italiano, una conquista de mercados extranjeros estrechamente relacionada con el paulatino aumento de presupuesto de cada producción, puesto que las productoras italianas, con la seguridad de conseguir gran éxito y gran distribución en países como Estados Unidos, se embarcaron en la búsqueda de anticipos de financiación en el exterior⁹¹. De hecho, la Antigüedad sería la inspiradora en la etapa muda del cine italiano de un significativo grupo de producciones de calidad, especialmente importante por haber contado con gran reconocimiento internacional y por el componente cultural, espectacular e ideológico que comportaba:

“La représentation de l’Antiquité (Rome, mais aussi dans une moindre mesure, la Grèce, la Mésopotamie, l’Égypte, les lieux bibliques et homériques) est la source d’inspiration, pour le cinéma muet italien, d’un corpus de films particulièrement significatif, moins para la quantité (en effet, sur 3500 titres produits en Italie entre 1905 et 1931, seuls 150 étaient des péplums), que para la qualité, et ceci pour deux raisons : d’un côté, le succès international de ce type de film et, de l’autre, l’importance du projet culturel, spectaculaire et idéologique qui le sous-tend” (Alovisio 2012: 64).

La película que inauguraba el cine épico italiano mudo, *Gli ultimi giorni di Pompei / Jone* (*Los últimos días de Pompeya*⁹², 1908), recreaba esa Antigüedad tan presente en Italia respondiendo a una paradoja que desde entonces se repetiría en la mayoría de las reconstrucciones históricas del Mundo Antiguo⁹³: no recurrir a

⁹¹ Cfr. Brunetta 2008: 55-56.

⁹² “Presentada en España, al parecer, con el título *La ciudad destruida*” (De España 2009: 45). Según la base de datos *Internet Movie Database (IMDb)*, el título en España sería *La destrucción de Pompeya*; cfr. “La destrucción de Pompeya”, *Internet Movie Database* [en línea; consulta 2016-09-15]. Disponible en Internet: <http://www.imdb.com/title/tt0000776/>

⁹³ Cfr. Torres 1994: 12-13.

los clásicos grecorromanos o a la literatura italiana, sino preferir las adaptaciones de grandes relatos de novelistas foráneos del siglo XIX. En este sentido, según Wyke, esta elección tenía relación directa con la búsqueda de los cineastas italianos de un mayor público potencial, intentando que a las clases populares se sumaran otras capas más y ricas e ilustradas del país:

“In the search for intertexts that would be familiar to bourgeois spectators, however, Italian filmmakers did not confine themselves to the domestic narratives of ancient Rome available in the novels of Raffaello Giovagnoli or the tragedies of Pietro Cossa, but repeatedly adapted to screen the historical fictions of religious persecution which had permeated the popular literary imagination of nineteenth-century Europe, such as Lord Bulwer Lytton’s *The Last Days of Pompeii* (1834), Cardinal Wiseman’s *Fabiola* (1854), or Henryk Sienkiewicz’s *Quo Vadis?* (1895)” (Wyke 1997: 25).

Producida por la empresa cinematográfica turinesa *Ambrosio Film* y con Luigi Maggi (1867-1946) como director, *Gli ultimi giorni di Pompei* adaptaba la conocida obra de Bulwer-Lytton, e “impresionó a los espectadores, tanto por su espectacularidad como por su sensación de realidad; incluso llegó a conmover a destacados escritores del momento, los cuales vieron en el cinematógrafo unas posibilidades ilimitadas de expresión artística” (Barroso 2008: 7). Su gran éxito no se limitó a Italia, sino que traspasó fronteras tras haber sido “vendida y distribuida en Gran Bretaña, Alemania, Francia, Holanda y España” (Toffetti 1995: 59), y animaría al resto de productoras italianas a poner una atención preferente en este provechoso filón de producciones que evocaban el mundo grecorromano⁹⁴.

Precisamente Luigi Maggi fue uno de los primeros grandes nombres del cine italiano en general, con una carrera como director y actor desarrollada sobre todo en la citada productora *Ambrosio Film*. Maggi firmó otras reconstrucciones de la

⁹⁴ Cfr. De España 2009: 45.

Antigüedad, como *Nerone / Nerone o L'incendio di Roma* (1909)⁹⁵, una película que llevó aparejado un gran esfuerzo en decorados, con profusión de detalles que remitían al arte romano. En ella que ya aparecen de forma fugaz algunos de los lugares comunes sobre este emperador en el Cine (una orgía, el incendio de Roma o el martirio de cristianos) y cosecharía un gran éxito nacional e internacional que se traduciría en una enorme cantidad de copias distribuidas⁹⁶. Suyas son también las cintas ambientadas en la Antigüedad *L'ostaggio (Damone e Pizia)* (1909), *La vergine di Babilonia* (1910), *Didone abbandonata* (1910), *Lo schiavo di Cartagine* (codirigida con Arturo Ambrosio, 1910)⁹⁷, *La regina di Ninive* (1911), *San Marco* (1913) y el largometraje *Delenda Carthago! / La distruzione di Cartagine / La caduta di Cartagine* (1914). Además, en relación con la Antigüedad, aunque no exclusivamente ambientada en ella, debe mencionarse su *Satana, il dramma dell'umanità* (1912), película de episodios en diferentes épocas históricas con un argumento basado en el poema *Paradise Lost* (1667) de John Milton (1608-1674), que pasa por tiempos de Jesucristo además de por el medievo o el siglo XIX.

Otro de los grandes nombres del cine mudo italiano es el prolífico director romano Enrico Guazzoni (1876-1949), con formación previa en pintura y dibujo, lo que le serviría para comenzar su carrera en la productora *Cines* en 1907 como decorador y para poner esmerado cuidado en la puesta en escena de producciones de reconstrucción histórica cuando se dedicó a la realización. Suyas son cintas de ambientación romana como *Bruto / Brutus* (1911) o *Agrippina* (1911); de ambientación bíblica como *I Maccabei (Los Macabeos)*, 1911); o de ambientación egipcia como *La sposa del Nilo (La esposa del Nilo)*, 1911) y *La rosa di Tebe /*

⁹⁵ Se considera de forma general a Maggi como su director, aunque hay dudas en consonancia con los citados problemas de autoría en los inicios del cine mundial. Hay quien considera al productor Arturo Ambrosio también como codirector (De España 2009: 45) e incluso quien le otorga la autoría en exclusiva a Arrigo Frusta (Brunetta 1998: 82, 99) o a Roberto Omegna (Caparrós Lera 2003: 62).

⁹⁶ “[...] 342 copias son tirées” (Pinel 2010: 101); “[...] vende quasi trecento copie all'estero” (Brunetta 2008: 45).

⁹⁷ En esta película aparece un sacrificio a Moloch algo ingenuo, difícil de confrontar con la escena análoga en *Cabiria* (cfr. Brunetta 2008: 202-203) y existe cierta similitud con la cinta de Pastrone en cuanto al argumento: “l'intrigue préfigure partiellement celle de Cabiria” (“la intriga esboza parcialmente la de Cabiria”) (cfr. Dumont 2013a: 274).

Ramses re d’Egitto / Ramsete, re dell’Egitto (La rosa de Tebas, 1912). Pero su obra más destacable es *Quo Vadis?* (1912)⁹⁸, adaptación de la conocida obra de Sienkiewicz, quien precisamente “se querellaría con Enrico Guazzoni por los derechos de autor, cedidos a la Société Générale de Cinématographie, de París, en 1908” (Caparrós Lera 2003: 32). Esta cinta debe ser considerada como la primera gran superproducción merecedora de ser denominada como tal, ya que estaba muy por encima de lo normal en la época, multiplicando las cifras usuales hasta llegar a un presupuesto de medio millón de liras y un metraje de ciento veinte minutos, una duración que le convierte según Aziza en el primer largometraje de la Historia del Cine⁹⁹. Además, fue capaz de mostrar una puesta en escena espectacular en la que sobresalen algunas secuencias como la carrera de cuadrigas, el incendio de Roma o el martirio de los cristianos en el circo¹⁰⁰. Así mismo, el tratamiento de las masas en la cinta no tenía parangón previo, de manera que en ella “los personajes viven con una libertad hasta entonces desconocida todas las dimensiones del espacio” (Brunetta 1998: 85). Su enorme éxito en el mercado local se traduciría en su exhibición ininterrumpida durante unos 20 años en las pantallas italianas¹⁰¹, pero también fue responsable de un gran impacto en sus estrenos internacionales¹⁰², destacando en esta impronta exterior el haber cosechado una acogida triunfal en las salas estadounidenses que suscitaría gran interés por parte del público norteamericano, dispuesto desde entonces a ser “colonizado por el cine italiano” (Brunetta 1998: 81). De hecho, para Bernardini esta película es el resultado de la evolución del cine italiano en los años precedentes y preparaba el terreno en el que después surgiría *Cabiria*¹⁰³. Con posterioridad, Guazzoni dirigiría *Marcantonio e Cleopatra* (1913), para la cual él mismo declaraba su detallismo y pulcritud histórica: “Se me ofrecía la ocasión

⁹⁸ Según De España (2009: 49-50) “se distribuirá a partir de marzo de 1913”. Dumont (2013a: 498) también la data en 1913.

⁹⁹ “[...] premier long métrage de l’histoire du cinéma” (Aziza 2012a: 50-51). Esta idea no coincide con algunos filmes precedentes considerados como tales ya mencionados en este mismo capítulo.

¹⁰⁰ Cfr. Torres 1994: 13.

¹⁰¹ Cfr. Torres 1994: 13.

¹⁰² Cfr. Vidal 2007: 166.

¹⁰³ “Quo Vadis? fut donc le premier résultat historique de tout ce qu’avait fait et réalisé le cinéma italien dans les années précédentes : il prépara le terrain et rendit, d’une certaine façon, possible le moment culminant représenté par *Cabiria* de Pastrone” (Bernardini 1979: 55).

de mostrar a los espectadores los lugares más característicos de la antigua Roma y del antiguo Egipto que alguna vez impresionaron nuestra imaginación. [...] Intentaré que el más pequeño detalle sea conforme a la más estricta verdad histórica” (Vidal 2007: 165).

Otro director destacable de la época es el romano Mario Caserini (1874-1920), autor de diversas cintas de ambientación antigua, que realizaría su labor en varias de las productoras pioneras italianas, como la romana *Cines* o las turinesas *Ambrosio* y *Gloria*. Suyos son títulos como *Giuditta e Oloferne* (1907), *Messalina* (*Mesalina*, 1910), *Catilina* (1910), *Antigone* (*Antígona*, 1911), *La distruzione di Carthago* (1912), *Il Pellegrino* (1912), *Sigfrido ovvero i Nibelungi / L'epopea dei Nibelungi / Siegfried* (1912) o *Nerone e Agrippina* (1914). Pero Caserini destaca sobre todo por otra nueva adaptación de *Gli ultimi giorni di Pompei* (*Los últimos días de Pompeya*, 1913), codirigida por Eleuterio Rodolfi (1876-1933), con meritorias escenas de masas y planos atrevidos e incluso peligrosos debido al uso de fieras en el rodaje, todo lo cual desembocaría en un gran éxito a nivel mundial.

Dentro de esta corriente del cine épico italiano mudo con ambientación en la Roma Antigua, pueden mencionarse también dos películas dirigidas por Giovanni Enrico Vidali (1869-1937), un prolífico actor, director y guionista con gran actividad en la década de 1910. La primera es *lone / Gli ultimi giorni di Pompei* (1913), codirigida por Ubaldo María del Colle (1883-1958), que adaptaba una vez más la conocida novela de Bulwer-Lytton. La segunda es *Spartaco, ovvero il gladiatore della Tracia* (1913), la más destacable de entre las primeras apariciones de este personaje arquetípico de la Antigüedad tantas veces retratado por el Cine; esta espectacular cinta de acción cosecharía gran éxito tanto en Italia como en el extranjero, probablemente ayudada por el lucimiento de músculo del forzado Mario Guaita (alias “Ausonia”) en su interpretación del papel protagonista del rebelde Espartaco¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Cfr. Lapeña Marchena 2002: 58-60.

Más allá de los directores destacados de forma individual, merece la pena detenerse en las diversas ambientaciones históricas a las que se acercó este cine italiano inicial. De este modo, existen cintas situadas en otros lugares destacados de la Antigüedad como: Mesopotamia, caso de *Sardanapalo, re dell'Assiria* (Giuseppe De Liguoro, 1910); el Egipto Antiguo, como puede comprobarse en *Aida (tragedia egiziana)* (1911) o *Nel regno dei faraoni* (1913); e incluso Cartago (entendido sin relación directa con Roma), que nos deja una temprana *Salambò* (Arturo Ambrosio, 1911).

La Antigua Grecia es también una poderosa fuente de la que poder extraer argumentos y ambientaciones para este temprano cine italiano, incluso desde la mitología griega o relatos legendarios, caso de *L'Odissea* (1910), adaptación del relato homérico realizada en el seno de la productora *Milano Films* y dirigida por Francesco Bertolini, Adolfo Padovan (1869-1930) y Giuseppe De Liguoro; en su poco más de media hora de duración se narraban las aventuras y desventuras de Odiseo de una forma bastante resumida, pero con un gran esfuerzo de producción, puesto que fue rodada casi en su totalidad en exteriores y contó con unos efectos mecánicos y pirotécnicos muy conseguidos. El recurso a la Grecia Antigua a través de la literatura clásica, los relatos mitológicos o el conocimiento histórico dio como resultado otras muchas cintas como *Un viaggio nell'Olimpo / Viaggio all'Olimpo* (1908), *Giove s'annoia* (1909), *La morte di Socrate* (1909), *Elettra* (1909), *Saffo (Scene dell'antica Grecia)* (Oreste Gherardini, 1909), *Fedra* (Oreste Gherardini, 1909), *Aristodemo* (1910), *Edipo Re* (Giuseppe De Liguoro, 1910), *Ero e Leandro* (1910), la coproducción franco-italiana *Phèdre / Fedra* (1910), *Merope* (1910), *Clio e Filete* (Oreste Mentasti, 1911), *La vergine Dircea* (1911), *Erigone* (1912), *Trionfo d'amore* (1912), *Ero e Leandro* (1913), *Sogno di una notte d'estate* (Paulo Azzuri, 1913) o *Agamemnon di Eschilo nel teatro greco* (1914).

Pero si hay un escenario de la Historia Antigua preferido por el cine italiano desde sus inicios, como ya se ha ido apuntando en las filmografías de los directores

italianos destacados, es ese espejo glorioso en el que el joven país se miraba: Roma, desde su mitología o sus relatos legendarios, pasando por la monarquía, la época republicana y, por supuesto, por las glorias del Imperio, hasta llegar a la Antigüedad Tardía, en algunos casos con cierta relación con los inicios del cristianismo. Así, pueden citarse numerosos títulos, como *Un Cicerone a Roma* (1908), *La rivale. Scene pompeiane* (Gerolamo Lo Savio, 1908), *Patrizia e schiava* (1909), *Spartaco* (Oreste Gherardini, 1909), *Alboino e Rosmunda* (Ernesto Maria Pasquali, 1909), *Il fuoco sacro / Il tempio di Vesta* (Alberto Carlo Lolli, 1909), *Il ratto delle Sabine* (Ugo Falena, 1910), *Il ratto di Proserpina* (Alberto Degli Abbati, 1910), *Rea Silvia o l'origine di Roma* (Alberto Degli Abbati, 1910), *Gli Orazi e i Curiazi / Orazi e Curiazi* (1910), *Julia ed Egeria* (Alberto Degli Abbati, 1910), *Bruto* (Giuseppe De Liguoro, 1910), *La vestale* (1910), la coproducción franco-italiana *Tarquinius Superbus / Tarquinio il Superbo / Tarquin le Superbe* (1911), la cómica *Tontolini Nerone* (1910)¹⁰⁵, *Attila (I Nibelungi)* (Mario Bernacchi, 1910), *Virginia* (Arrigo Frusta, 1911), *Attilio Regolo* (Enrique Santos, 1911), *Cajo Gracco* (1911), *Norma o le Gallie sotto Roma / Episodio della Gallia sotto il dominio di Roma Imperiale* (Romolo Bacchini, 1911), la coproducción franco-italiana *Norma* (Gerolamo Lo Savio, 1911), *Poppea ed Ottavia* (1911), *Mucio Scevola e la vergine Clelia* (1912), *La nave* (Edoardo Bencivenga, 1912)¹⁰⁶ o las parodias *Kri Kri e il «Quo Vadis?»* (1912), *Kri Kri gladiatore* (1913) y *Checco Nerone* (1913).

Los textos bíblicos o los inicios del cristianismo (en este caso normalmente ambientado en época romana e incluso bizantina), en un país con tanta importancia de la religión católica, sirvieron también por lógica de inspiración para el cine italiano del momento. Existen muchos ejemplos, como *La leggenda di San Nicola* (1907), *Teodora, imperatrice di Bisanzio* (Ernesto Maria Pasquali, 1909), *Redenta (Episodio della Sacra Bibbia)* (1909), *La martire pompeiana / Martire di Pompei* (Giuseppe De Liguoro, 1909), *La leggenda della croce* (1909), *Caino* (1910), *Salomè* (Ugo Falena, 1910), *San Paolo* (Giuseppe De Liguoro y Rodolfo

¹⁰⁵ “Burlesque parodique qui se moque du film de Maggi-Ambrosio (1909)” (Dumont 2013a: 483).

¹⁰⁶ Adaptación de la obra homónima de Gabriele D'Annunzio de 1908.

Kanzler, 1910), *Gli iconoclasti* (1910), *Dall'amore al martirio / Amore e martirio / Martiri cristiani* (1910), *La dannazione di Caino* (1911), *Giuseppe ebreo* (1911), *San Sebastiano / Il tribuno Sebastiano* (Enrique Santos, 1911), *Giuda* (Arrigo Frusta, 1911), *Santa Cecilia (La martire cristiana)* (Enrique Santos, 1911), *Le tentazioni di Sant'Antonio* (Arrigo Frusta, 1911), *La leggenda di San Nicola* (1911), *Erodiade / Salomè* (Oreste Mentasti, 1912), *Il martirio di Santo Stefano* (1912), *L'ebreo errante* (1912), *San Giorgio cavaliere* (Giuseppe De Liguoro, 1912), *Un giudizio di Salomone* (1913), *In hoc signo vinces / In questo segno vincerai* (Nino Oxilia, 1913), *I Cenobiti* (1913) o *I misteri delle catacombe / Fabiola* (Eugenio Perego, 1913)¹⁰⁷.

Evidentemente, a pesar del gran éxito de la Antigüedad en este temprano cine italiano, el interés en la recreación histórica no se circunscribió a esta etapa histórica y se diversificó también hacia otras muchas. Y si los restos materiales y culturales de la Antigüedad ayudaron a inspirar al cine de recreación histórica sobre la grandeza de Roma (e incluso a ofrecerle decorados naturales donde rodar), tampoco hay que olvidar la riqueza artística de épocas históricas posteriores de la que disfrutaba Italia, ya fuera el esplendor de las ciudades estado en la Baja Edad Media y el Renacimiento, e incluso en momentos posteriores como el Barroco. De este modo, fueron apareciendo en las pantallas y llenando metros y metros de celuloide otros momentos recurrentes de la Historia, normalmente relacionados con algún elemento artístico o cultural que asegurara el interés y el éxito de la adaptación para el medio cinematográfico.

Cabe destacar que, al igual que ocurría con el cine de ambientación en la Antigüedad, fueron muy recurrentes las adaptaciones literarias, ya fueran autores clásicos nacionales o, sobre todo, internacionales, con el recurso también a grandes novelas del siglo XIX. El cine italiano irá adaptando por tanto a autores como Dante Alighieri (1265-1321), William Shakespeare (1564-1616), Torquato

¹⁰⁷ Primera adaptación cinematográfica de la novela *Fabiola* de Wiseman. Cfr. Cano Alonso 2004: 204; Aziza 2012a: 47.

Tasso (1544-1595), Walter Scott (1771-1832), Alexandre Dumas (1802-1870) y Alexandre Dumas hijo (1824-1895). Un caso paradigmático serían las producciones de la mencionada productora *Film d'Arte Italiana*, que recurrían generalmente a argumentos basados en textos literarios para ir ambientándose en muy diferentes segmentos temporales. En el haber de Ugo Falena (1875-1931), a la sazón director artístico de la *FAI*, aparte de las anteriormente mencionadas que se ambientan en el Mundo Antiguo, pueden citarse otras dirigidas por él como *Otello* (1909, codirigida por Gerolamo Lo Savio), *La signora delle camelie* (1909), *Beatrice Cenci* (1910), *Guglielmo Tell* (1911) o *Romeo e Giulietta* (1912). Por su parte, el mencionado Gerolamo Lo Savio (1857-1932), director administrativo de la *FAI*, también explotó su faceta de director en diversas cintas de recreación histórica, caso de *Carmen* (1909), *Re Lear* (1910), *Rigoletto* (1910), *Il mercante di Venezia* (1910), *Bonifacio VIII* (1911), *Cesare Borgia* (1912) o *Lucrezia Borgia* (1912).

Por parte de otras productoras y otros directores de estos inicios del cine italiano hay multitud de ejemplos de recreaciones históricas adaptando textos literarios o teatrales: *Romeo e Giulietta* (Mario Caserini, 1908)¹⁰⁸, *Il Conte di Montecristo* (Luigi Maggi, 1908)¹⁰⁹, *Giovanna d'Arco* (Mario Caserini, 1908)¹¹⁰, *I tre moschettieri* (Mario Caserini, 1909)¹¹¹, *Amleto* (Mario Caserini, 1910)¹¹², *La battaglia di Legnano* (Mario Caserini, 1910)¹¹³, *Re Lear* (Giuseppe De Liguoro, 1910)¹¹⁴, *Il Cid* (Mario Caserini, 1910)¹¹⁵, *Caterina, duchessa di Guisa* (1910)¹¹⁶, *Gerusalemme liberata* (Enrico Guazzoni, 1910/1911)¹¹⁷, *Il talismano / Riccardo Cuor di Leone (El talismán, 1911)*¹¹⁸, *L'Inferno* (Giuseppe De Liguoro, 1911)¹¹⁹, *Il*

¹⁰⁸ A partir de *Romeo and Juliet* de Shakespeare.

¹⁰⁹ Adaptando la novela de aventuras de Dumas *Le comte de Monte-Cristo*.

¹¹⁰ Adaptando el drama teatral *Die Jungfrau von Orleans* de Schiller.

¹¹¹ Adaptando *Les trois mousquetaires* de Dumas.

¹¹² A partir del *Hamlet* shakespeariano.

¹¹³ A partir de la ópera homónima de Giuseppe Verdi, con libreto de Salvatore Cammarano.

¹¹⁴ Adaptando *King Lear* de Shakespeare.

¹¹⁵ A partir del clásico anónimo de la literatura española.

¹¹⁶ A partir de la ópera de 1833 *Caterina di Guisa*, de Carlo Coccia, con libreto de Felice Romani.

¹¹⁷ A partir del poema épico homónimo de Tasso.

¹¹⁸ Partiendo de la novela histórica *The Talisman* de Walter Scott.

¹¹⁹ Adaptando parte de la *Divina Commedia* de Dante.

sogno d'un tramonto d'autunno (Luigi Maggi, 1911)¹²⁰, *Il Conte di Montecristo* (Giuseppe De Liguoro, 1912) o *La Gerusalemme liberata* (Enrico Guazzoni, 1913)¹²¹.

También beberán de ambientaciones pasadas y/o de importantes episodios o personajes históricos películas como *Napoleone I* (1907)¹²², *Marin Faliero, doge di Venezia* (Giuseppe De Liguoro, 1909), *Galileo Galilei* (Luigi Maggi, 1909), *Luigi XI, re di Francia* (Luigi Maggi, 1909), *Torquato Tasso* (Luigi Maggi, 1909), *Parisina* (Giuseppe De Liguoro, 1909), *Floriana de Lys* (1909), *Napoleone e la principessa di Hatzfeld* (1909), *La presa di Saragozza* (Luigi Maggi, 1910), *Gioacchino Murat – dalla locanda al trono* (Giuseppe De Liguoro, 1910), *Giovanni dalle bande nere* (Mario Caserini, 1910), *Isabella d'Aragona* (Luigi Maggi, 1910), *Il Sacco di Roma* (Enrico Guazzoni, 1911), *Il poverello d'Assisi* (Enrico Guazzoni, 1911), *Il granatiere Roland* (Luigi Maggi, 1911)¹²³, *Infamia araba* (Mario Caserini, 1912), *I Cavalieri di Rodi* (Mario Caserini, 1912), *Giovanna d'Arco* (Ubaldo Maria Del Colle, 1913) o *Scuola d'eroi* (Enrico Guazzoni, 1914). Y, por supuesto, la historia reciente de Italia, y en especial la relacionada con la etapa del *Risorgimento*, fue otro de los segmentos históricos más recurrentes para el joven cine italiano¹²⁴, dando lugar a títulos como: *Nozze d'Oro* (Luigi Maggi, 1911), innovadora para el cine italiano por regresar a mediados del siglo XIX mediante *flash-back*; *Il tamburino sardo* (Umberto Paradisi, 1911), basada en un pasaje de la novela *Cuore* (1886) de Edmondo de Amicis (1846-1908); *I Mille* (Alberto Degli Abbatì, 1912); *I Carbonari* (Gustavo Serena, 1912); o *La lampada della nonna* (Luigi Maggi, 1913), también recurriendo al *flash-back* para volver al siglo XIX.

Hasta ahora se ha destacado en este repaso por los inicios del cine italiano las producciones de recreación histórica, pero no sólo de los fastos del pasado se

¹²⁰ Adaptando la tragedia homónima escrita por D'Annunzio en 1898.

¹²¹ Segunda adaptación de Tasso por Guazzoni.

¹²² Será nombrada también en el capítulo dedicado a Giovanni Pastrone, aunque no está clara su autoría.

¹²³ Citada por Brunetta (2008: 200) como *Il brigadiere Roland*.

¹²⁴ “Se i motivi della romanità o del dominio veneziano servono all'esportazione dell'idea del dominio del mondo, lo spirito nazionalistico viene tenuto vivo all'interno con una serie di film risorgimentali inaugurati dalla *Presa di Roma*” (Brunetta 2008: 200).

nutría la producción transalpina, que también debía hacer frente a los variados gustos del público. Por ejemplo, el cine cómico tuvo también su etapa de esplendor en estos primeros años de andadura del cine en Italia, destacando el francés André Deed (1879-1940), contratado por la *Itala Film* para protagonizar la serie de películas conocidas como su personaje, *Cretinetti*¹²⁵. Otros actores provenientes de Francia le acompañarían como cómicos del celuloide italiano, caso de Marcel Fabre (alias Robinet) para la *Ambrosio Film* o Ferdinand Guillaume (alias Tontolini para la *Cines* y, posteriormente, Polidor para la *Pasquali Film*), además de otros muchos (italianos o foráneos) que también serían identificados por los nombres de sus personajes de comedia¹²⁶.

Así mismo, hay que reconocer que otra de las grandes líneas de producción del primitivo cine italiano, sobre todo ya en la década de 1910, fue la de los dramas destinados al público burgués en los que empezaron a despuntar determinadas actrices que pronto serían reconocidas como las divas del celuloide y que con sus altos emolumentos y sus caprichos ayudarían al descalabro económico del cine italiano. Estas actrices (y, en menor medida, algunos actores) se habían aprovechado de las facilidades que la mencionada búsqueda de la tridimensionalidad en el cine italiano del momento les había procurado, en el sentido de que “el progresivo acercamiento a una naturalidad gestual más adecuada al nuevo medio” (Pérez 1990: 11) les ayudó a hacer más reconocibles y cercanas sus actuaciones y les convertirían en grandes estrellas de este aún temprano Cine. Quizá el título más conocido de esta corriente dramática denominada también como divismo en esta etapa previa a la Gran Guerra sea *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913), que precisamente catapultaría a Lyda Borelli (1887-1959) como la primera gran diva del cine italiano. Por otra parte, en los antípodas de los grandes presupuestos o de las mastodónticas puestas en escena, se realizaron en Italia modestas cintas realistas y de mayor vitalidad, más tendentes a un público popular, siendo quizá el título más

¹²⁵ “Famoso ya en el país galo por su personaje de Boireau” (Labarrère 2009: 247).

¹²⁶ Cfr. Brunetta 1998: 106.

paradigmático el melodrama *Sperduti nel buio* (1914), dirigido por Nino Martoglio (1870-1921); cinta perdida al parecer al final de la Segunda Guerra Mundial, su verismo es considerado como uno de los precedentes (junto al cine soviético) que pudieron estudiar los cineastas que darían lugar en la posguerra a la influyente corriente que conocemos como neorrealismo¹²⁷. Y por último, tampoco hay que dejar de citar algunos cortometrajes experimentales abstractos surgidos del importante movimiento del Futurismo italiano, que ya empezaron a realizarse antes de la Primera Guerra Mundial¹²⁸.

¹²⁷ Cfr. Gubern 2006: 75-76.

¹²⁸ Cfr. Brunetta 1998: 102-103.

2.1.5 – La figura del director Giovanni Pastrone:

Giovanni Pastrone no es únicamente el director de la obra cumbre del cine italiano mudo y de la que puede considerarse sin duda como primera superproducción del cine italiano y mundial, sino también la figura de mayor renombre en los primeros años del Cine en Italia¹²⁹. Es más, Pastrone es igualmente un personaje capital para los comienzos del Cine en general, por mucho que no sea tan conocido o no haya sido tan estudiado como otras figuras del cine mudo mundial, llámense Méliès, Griffith, Chaplin, Eisenstein o Lang.

Nacido en la localidad piemontesa de Montechiaro d’Asti el 13 de septiembre de 1882, Pastrone cursaría muy joven estudios de contabilidad¹³⁰, consiguiendo graduarse a la temprana edad de quince años¹³¹, y demostrando al mismo tiempo un talento musical que le llevaría a formarse en consecuencia y diplomarse en violín en el Conservatorio de Asti. En 1903 se trasladaba a Turín en principio como violinista de la *Orchestra Civica* adscrita al *Teatro Regio*, pero sus conocimientos de diversos idiomas como el inglés, el francés o el alemán aumentaron su versatilidad y en los anuncios de trabajo en prensa encuentra una interesante oferta¹³². Pastrone será contratado hacia 1905 como *corrispondente*¹³³ por el empresario químico Carlo Rossi, dueño junto a Guglielmo Remmert y Lamberto Pineschi de una sociedad que se había dedicado infructuosamente a la telegrafía sin hilos y finalmente abrazó las posibilidades de la producción y distribución

¹²⁹ “Non si dice nulla di nuovo definendolo il primo grande regista del cinema italiano” (Rondolino 2000: 29).

¹³⁰ “All’età di tredici anni, terminati gli studi elementari, Giovanni è costretto dal padre a iscriversi presso la sezione commercio dell’Istituto Tecnico «Gioberti» perché possa guidare un giorno la piccola impresa di famiglia” (De Nicola 2006: 310).

¹³¹ “A quindici anni e mezzo – un récord, come allora si diceva – conseguì brillantemente il diploma in ragioneria” (Anónimo 1986: 30). De Nicola (2006: 310) duda de esta edad, aportando como dato que “fù regolarmente «licenziato» i primi di luglio del 1899, a diciassette anni” (“se «licenció» con regularidad a primeros de julio de 1899, con diecisiete años”).

¹³² “Una ditta sconosciuta si dichiara pronta ad assumere «giovane corrispondente lingue estere»” (Anónimo 1986: 36).

¹³³ La definición de *corrispondente* en español es, en su forma sustantiva, “corresponsal, cliente, amigo; el que lleva la correspondencia” (Martínez Amador 1997: 293). Teniendo en cuenta que la empresa no pertenecía al ramo de la prensa y que menciona también “lenguas extranjeras”, parece correcto considerarlo como consultor de negocios encargado de las relaciones (y por entonces, evidentemente, de la correspondencia) con otras empresas, añadiendo los conocimientos de idiomas para la relación con empresas de otros países.

cinematográfica. La firma se convierte en 1907 en la empresa *Carlo Rossi e C.*, momento en el que Pastrone fue considerado como director administrativo con funciones también de contable, aunque poco después una serie de desavenencias entre los socios dio lugar en 1908 al traslado de Rossi a Roma, donde se convertiría en director de la *Cines*, mientras la empresa entraba en suspensión de pagos. En esta coyuntura cercana a la disolución, Pastrone aprovechó para hacerse con el control de la empresa y refundarla como *Itala Film* en copropiedad con el ingeniero Carlo Sciamengo, mientras él mismo quedaba en el organigrama como director técnico y de escena¹³⁴.

Pastrone llevaría a cabo trabajos de lo más diverso en la creación cinematográfica, desde actor a guionista, pasando por productor y director, pero también explotaría su curiosidad técnica con diversos experimentos que intentaban de algún modo hacer avanzar al aún joven medio. Por ejemplo, fue el creador de la *Fixité*, un sistema para conseguir estabilizar las imágenes de nitrato de celulosa durante las proyecciones y acabar así con los tintineos y desencuadres que solían cansar la vista de los espectadores:

“[...] una perforazione equidistante rappresenta un problema di non facile soluzione. Ma Pastrone è cocciuto e predilige i rebus meccanici. [...] Il procedimento da lui adottato stupì gli stessi tecnici della «Pathé», che ancora ricorrevano ad un sistema alquanto primordiale, causa di molteplici inconvenienti. Importantissimo, fra gli altri minori, quello di una proiezione ballerina che stancava terribilmente la vista” (Anónimo 1986: 43).

Para resolver este problema decidió separar “los mecanismos de tracción del negativo de los de perforación” (Toffetti 1995: 60-61). Así mismo, su innato interés científico y técnico le llevó a encontrar algunas soluciones sorprendentes para el medio cinematográfico, como la de realizar una toma a través de un microscopio en la película *Scomparso* (Dante Testa, 1913), lo que permitió mostrar los bacilos

¹³⁴ Cfr. Prolo 1977: 5-6.

de la tuberculosis en movimiento por primera vez en una producción de ficción, más allá de algún ejemplo previo tomado del natural¹³⁵. También se interesó en las posibilidades sonoras del Cine, sobre todo después de que la *Itala Film* presentara de forma pública en 1908 arias operísticas con acompañamiento fonográfico¹³⁶, un interés que derivaría finalmente en el cuidado que pondría en *Cabiria* en este aspecto, dentro del proyecto de sublimación del Cine hacia componentes más artísticos. E incluso realizaría ciertas pruebas para intentar rodar algunas de las secuencias de *Cabiria* con película a color, pero el resultado sería fallido, aunque dejaría para la posteridad algunas láminas autóchromas¹³⁷. Igualmente para *Cabiria* crearía un ingenio para que la cámara pudiera moverse libremente, como comprobaremos más adelante.

Sin desmerecer en absoluto sus importantes logros técnicos o el éxito e influencia de sus películas, Giovanni Pastrone merece también ser especialmente recordado como uno de los primeros “hombres para todo” del cine italiano y, desde su puesto de administrador de la *Itala Film*, como el “creador de un modelo de industria que abarcaba todo el proceso, desde la escritura del guión hasta la distribución y exhibición de la película” (Vidal 2007: 171). Su espíritu industrial le permitiría crear un sistema de producción muy bien organizado y estructurado, con un escrupuloso cálculo de costes y posibles beneficios, con gran exigencia y teniendo en cuenta todos los detalles del proceso de creación y distribución cinematográfica, intentando así facilitar el trabajo y evitar en la medida de lo posible los riesgos innecesarios. Pastrone puede ser considerado como un emprendedor o productor “a la americana” (Brunetta 2008: 120), que controlaba de principio a fin y que concentraba en sí mismo todos los elementos de la producción¹³⁸.

¹³⁵ “La Pathé, da anni all’avanguardia nella cinematografia scientifica, li aveva mostrati in una ripresa «dal vero» del 1909; ma è la prima volta che un inserto di pellicola scientifica entra a far parti di un film a soggetto” (Cherchi Usai 1986: 14).

¹³⁶ Cfr. Cherchi Usai 1986: 14.

¹³⁷ Cfr. Cherchi Usai 1986: 14.

¹³⁸ “Se, come riteniamo, regia significa concertazione di tutto lo spettacolo cinematografico nei suoi centomila elementi costitutivi, Pastrone è il primo dei direttori artistici che abbia diritto alla qualifica di regista” (Anónimo 1986: 64). Nótese que las palabras *regista* y *direttore* son traducidas en español igualmente como director, si bien *regia*/regista tienen una connotación de trabajo de coordinación más directo, mientras que *direttore* sería más amplio.

Pastrone es el “verdadero gran dominador de la escena de los autores del primer cine italiano, [...] sin duda superior a todos por comprensión del espectáculo, exigencia visionaria de dilatar sus límites, ambición y capacidad de riesgo” (Brunetta 1998: 100). No en vano, en poco tiempo su buen hacer como empresario cinematográfico hizo que la *Itala Film* pasara de ser una simple firma comercial a nivel regional a estructurarse en diversos locales, filiales y delegaciones en otros países del mundo (Estados Unidos, Rumanía, Rusia, Escandinavia, sudeste asiático, norte de África o Argentina), además de hacerse un hueco también en la importación y distribución cinematográfica al traer a Italia una serie de *westerns* provenientes de Estados Unidos¹³⁹. Así mismo, comprendiendo la necesidad de controlar todo el proceso, desde la creación hasta la exhibición, Pastrone decidiría muy pronto (aún dentro de la *Carlo Rossi & C.*) crear una sala en Turín, “un grandioso «Cinematografo Odeon»” (Anónimo 1986: 46) en el que serían proyectadas y explotadas las propias producciones de la empresa junto a otras compradas a productoras extranjeras como *Pathé*, y en poco más de tres años (ya bajo el nombre de *Itala Film*) ya gestionaba siete locales en el norte de Italia.

Cuentan en su haber como empresario logros que tendrían gran repercusión en el éxito de la *Itala Film*, en especial la contratación de personal proveniente del más experimentado cine francés para “formar un sólido grupo de trabajo” (Toffetti 1995: 62). Quizá sean dos los nombres más destacables en este sentido. Uno es el cómico André Deed, contratado en 1908 para proceder a protagonizar la muy exitosa serie cómica de Cretinetti, que reportaría pingües beneficios a la productora turinesa y rendiría a sus pies a un público muy extenso. El otro es el turolense Segundo de Chomón, contratado para la *Itala* en 1912 y que “es capaz de dejar su huella en la producción de la *Itala Film* durante más de diez años – desde mayo de 1912 hasta pasado 1922- [...] Entre los dos se crea un equipo de trabajo que continuará de forma ininterrumpida hasta el abandono del cine por parte de Pastrone” (Nosenzo 1995: 105). Chomón había sido escogido para servir

¹³⁹ Cfr. Cherchi Usai 1986: 7.

de impulso a los avances técnicos y al contenido fantástico, recordemos, reconociendo su exitosa labor previa para la *Pathé* como competidor de las películas de trucajes de Méliès, tal y como reconocía el propio Pastrone¹⁴⁰. Sus labores en la Itala incluirían “operador de vistas, maquetista, iluminador, fotografía, truquista, animador de muñecos articulados, etc.” (Torres 1990: 38).

La filmografía de Pastrone no es demasiado extensa, con una veintena de títulos como director, frente a autores coetáneos con centenares de ellos, si bien supervisaría directamente más de setecientos¹⁴¹. Hay que tener en cuenta también que en diversas ocasiones ocultó su autoría (como veremos al analizar *Cabiria*) o bien firmó como “Piero Fosco, pseudonimo che fu usato, per la prima volta, nel 1915 per il film *Il fuoco*” (Prolo 1977: 11). Pero, aun así, Pastrone debe ser reconocido también como uno de los grandes cineastas del momento, cuyos mayores logros corresponden a cintas de género histórico. En este sentido, sus primeras recreaciones históricas son: *Napoleone I* (1907)¹⁴² y *Giordano Bruno eroe di Valmy* (1908), ambas ambientadas en época napoleónica; *Rigoletto* (1909) y *Enrico III* (1909), ambientadas en el siglo XVI y adaptando respectivamente a Víctor Hugo (a través de la famosa ópera de Verdi) y a Alexandre Dumas; *Giulio Cesare / Giulio Cesare e Brutus* (1909), su primera película ambientada en la Antigüedad, a partir del drama shakespeariano *Julius Caesar, Principessa e schiava* (1909), ambientada en la Roma del siglo II; o *Agnese Visconti* (1910)¹⁴³, ambientada en la Italia del siglo XIV.

¹⁴⁰ “Era un nobile spagnolo, appassionato di fotografia, che da Méliès aveva appreso moltissime cose. Collaborò con me durante alcuni anni, poi passò in Francia agli ordini di Gance” (Anónimo 1986: 31).

¹⁴¹ “[...] durante la sua carriera, sotto la sua diretta sorveglianza, ne verranno girati oltre settecento!” (Anónimo 1986: 44). Precisamente el hecho de que sea supervisor de tantas películas, sobre todo en su fase de administrador de la *Itala Film*, proyecta dudas sobre su autoría en varias de ellas, como ya se ha ido apuntando en algunas ocasiones en esta tesis.

¹⁴² No está claro si Pastrone fue su director, incluso la fecha podría ser errónea. En el catálogo de la *Itala Film* existe un título similar de 1909, aunque sin referencias a Pastrone: *Napoleone e la principessa di Hatzfeld* (Brunetta 2008: 202).

¹⁴³ Tampoco es segura la autoría de Pastrone para esta película, aunque algún autor sí la cita como suya (cfr. Pinel 2010: 105; Pérez 1990: 7).

Su primer gran éxito llegaría con *La caduta di Troia* (*La caída de Troya*, 1910), una temprana adaptación de *La Ilíada* de Homero codirigida por Luigi Romano Borgnetto (1881-1957), que conseguía unir “in uno spettacolo grandioso, di oltre mezz’ora di proiezione, la storia e la legenda, la poesia e l’avventura, il gusto estetico e il senso morale” (Rondolino 2006: 274). Se trata de un utilísimo ejercicio de prueba para Pastrone en cuanto a la puesta en escena, puesto que el esfuerzo de producción fue encomiable en aspectos como decorados (aunque aún presentara bastantes fondos pintados) o movimientos de masas, con un número de figurantes enorme y muy poco común para su época¹⁴⁴: “más de 800 extras moviéndose por la pantalla” (Vidal 2007: 164). Además, comportó un uso avanzado y cuidado de la luz y una elevada duración “de 600 metros, es decir, una media hora de proyección, lo que supone el doble de lo habitual en aquellas fechas” (De España 2009: 46). En ella ya quedaba bien patente que para Pastrone la escenografía tenía más importancia en la narración que la actuación o la gesticulación de los actores y, de hecho, la propia película acabó convirtiéndose en sí misma en una especie de Caballo de Troya al ser uno de los primeros títulos que popularizó el modelo del cine histórico italiano en el resto del mundo, especialmente en Estados Unidos¹⁴⁵, e incluso se apunta la posibilidad de que ésta fuera la primera cinta del *kolossal* que influyera en Griffith para su *Intolerance* de 1916¹⁴⁶. En cualquier caso, Pastrone era una persona muy autocrítica y precisamente las críticas negativas que recibió *La caduta di Troia* le servirían para ser consciente de las limitaciones (a pesar de su éxito) e intentar en lo sucesivo remediarlas en la medida de lo posible¹⁴⁷.

Antes de llegar a su cumbre creativa con *Cabiria* en 1914, Pastrone cultivaría también otros géneros como director. Por ejemplo, el drama, con *La glu* (1908)¹⁴⁸, *Nemico della polvere* (1910) o *Primavera di lacrime* (1911). También se acercaría

¹⁴⁴ Según la publicidad coetánea, esta película era una “gran producción cinematográfica histórico-mitológica con centenares de figurantes, escenas monumentales y poderosas escenas del incendio” (Toffetti 1995: 63).

¹⁴⁵ Cfr. Pinel 2010: 109.

¹⁴⁶ Cfr. Vidal 2007: 164.

¹⁴⁷ Cfr. Cherchi Usai 1986: 12.

¹⁴⁸ Basada en la obra homónima (1881) del escritor francés de origen argelino Jean Richepin (1849-1926).

como director a la comedia, como es el caso de *Più forte che Sherlock Holmes* (1913), una dinámica cinta de acción y persecuciones con el actor cómico Émile Vardannes (1873-1951) en su papel de Totò, que cuenta con Segundo de Chomón para los trucajes.

El estreno de *Cabiria* supondría un momento realmente culminante en la carrera de Pastrone y en general en el cine épico italiano mudo, pero el éxito resultaría efímero debido a la crisis causada tras el estallido de la Gran Guerra. En Italia, las consecuencias de la participación de la nación en el conflicto a partir de mayo de 1915 se harían notar en toda la economía e industrias en general, y por supuesto también en las productoras cinematográficas. La producción italiana sufriría una acusada decadencia de la que nunca llegaría a reponerse completamente, sobre todo teniendo en cuenta el lugar preeminente a nivel mundial que ocupaba por entonces. El propio Giovanni Pastrone vio cómo su proyecto de realizar una película de inspiración bíblica después de *Cabiria*, contando de nuevo por contrato con Gabriele D'Annunzio como autor del guión, se ve truncado por el inicio del conflicto¹⁴⁹. De hecho, al ser planteado con un gran esfuerzo de producción tanto material como humano, tuvo, entre otros impedimentos, dificultades para contar con gran número de extras debido a la movilización masiva de personal para formar parte del ejército italiano que combatiría en el frente alpino¹⁵⁰.

De hecho, Pastrone tendría que apartarse casi definitivamente de las labores de dirección de este cine épico de ambientación antigua, del que sólo seguiría explotando (la mayoría de las veces como asesor o supervisor) algunas cintas que recuperaban al forzado Maciste, pero trasladándole a la actualidad mediante un salto temporal, como *Maciste* (Luigi Romano Borgnetto y Vincenzo Denizot, 1915), *Maciste bersagliere* (Luigi Romano Borgnetto y Luigi Maggi, 1916), *Maciste alpino* (esta sí dirigida por Pastrone en 1916) o *Maciste atleta* (codirigida con Vincenzo Denizot en 1918). En el contexto de la Gran Guerra, Pastrone codirigiría con

¹⁴⁹ Cfr. Anónimo 1986: 68-69.

¹⁵⁰ Cfr. Brunetta 2008: 214.

Segundo de Chomón *La guerra e il sogno di Momi* (*La guerra y el sueño de Momi*, 1917)¹⁵¹, una película técnicamente genial que aludía al conflicto coetáneo a través de una secuencia onírica en la que el turolense realizaba un concienzudo trabajo de animación y paso de manivela con marionetas, y en la que los miedos del pequeño protagonista tras haber quedado impresionado por el contenido de una carta que venía del frente tomaban vida cuando sus juguetes “Triki” y “Trak” se animaban y enfrentaban entre sí.

Adaptándose al cambio de gusto del público y a producciones con un esfuerzo de producción más contenido en términos materiales o humanos, Pastrone realizaría también algunos dramas basados en importantes novelas u obras teatrales que entroncan con el fenómeno del divismo que empezaba a arrancar en esa etapa. De este modo, con la diva Pina Menichelli (1890-1984) como protagonista¹⁵², Pastrone dirigía *Il fuoco* (*El fuego*, 1916), *Tigre reale* (*Tigre real*, 1916) y *La moglie di Claudio* (*La mujer de Claudio*, 1918)¹⁵³, mientras que en *Hedda Gabler* (1920) contaría con Italia Almirante-Manzini (1890-1941), que ya había participado previamente a las órdenes de Pastrone como la princesa cartaginesa Sofonisba en *Cabiria*.

Pero la crisis de la industria cinematográfica italiana fue un obstáculo insalvable para la *Itala Film*, sobre todo después de que en 1919 se instituyera la *Società anonima Unione Cinematografica Italiana* (conocida también por las siglas *U.C.I.*), un intento desesperado de concentrar la producción y distribución cinematográfica en el país transalpino tras los años de crisis y hacer frente a la enorme cuota de pantalla acaparada por las producciones extranjeras, en especial estadounidenses y alemanas. La *Itala Film* se unió, como la mayoría de grandes casas productoras del país, a la *U.C.I.*, y se vería arrastrada finalmente por su propio fracaso, que

¹⁵¹ Rondolino (1998: 253) sitúa su fecha en 1916.

¹⁵² Pastrone la había descubierto como extra en una cinta anterior y no dudó en contactar con ella para contratarla y, de hecho, convertirla en una estrella. Cfr. Anónimo 1986: 69.

¹⁵³ Brunetta (2008: 214) le otorga la dirección sólo a Gero Zambuto (1887-1944); por su parte, la base de datos *Internet Movie Database (IMDb)*, cita a Pastrone como *supervising director* (supervisor de la dirección) [en línea; consulta 2016-10-15].

http://www.imdb.com/title/tt0963313/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm.

desembocó con su desaparición en 1926. Poco antes, Pastrone había dirigido el drama ambientado en el siglo XVIII *Povere bimbe* (1923), cuyo fracaso comercial lo convirtió precisamente en su última película. Pastrone no había podido hacer frente a las circunstancias y este revés acabó por convencerle de apartarse de la industria cinematográfica, con la excepción de la supervisión que realizó de la versión sonorizada de *Cabiria* en 1931 o de su participación como jurado de concursos de aficionados¹⁵⁴.

En los últimos años en los que Pastrone comenzó a trabajar menos en la industria cinematográfica y sobre todo tras abandonarla por completo, se interesó por diversos trabajos científicos, por ejemplo con perros o de mecánica¹⁵⁵. A partir de los años veinte “dedicó sus esfuerzos a sus negocios industriales y a inventar una máquina con la que pretendía curar el cáncer” (Vidal 2007: 171), siendo este último proyecto un reto personal que le inmiscuyó en el campo de la medicina, después de que le fuera diagnosticada esta enfermedad en el hígado y de que le auguraran sólo unos pocos meses restantes de vida. Tras comprobar que el diagnóstico médico había sido erróneo, se animó a buscar no sólo cómo se había producido tal inexactitud médica, sino también la forma científico-técnica de combatir una enfermedad que por entonces aún entrañaba muchos misterios. A pesar de probar con éxito un prototipo de su invención para ponerlo a disposición de la ciencia y de la industria especializada, no encontró condiciones viables o aceptables para desarrollarlo y decidió retirar tanto los aparatos como sus escritos sobre la materia, dándole la orden a su hijo Luigi de destruirlo todo tras su muerte¹⁵⁶. Una muerte que le llegaría en Turín el 27 de junio de 1959, a la edad de 76 años.

¹⁵⁴ “[...] partecipazioni ai lavori di giuria per concorsi di dilettanti” (Cherchi Usai 1986: 19).

¹⁵⁵ “[...] si dedica alla selezione di nuovi incroci fra razze di cani, alla progettazione di componenti meccaniche per motori da corsa” (Cherchi Usai 1986: 19).

¹⁵⁶ Para saber más sobre la faceta científica de Pastrone, cfr. Cherchi Usai 1986: 19-20, De Nicola 2006: 318-322.

2.2 – PROCESO DE PRODUCCIÓN:

2.2.1 – El proyecto:

Como ya se ha apuntado en el contexto cinematográfico del apartado anterior, el cine italiano había ido preparando el camino para que Giovanni Pastrone y la *Itala Film* se embarcaran en un gran proyecto cinematográfico. Ya había suficientes ejemplos de producciones históricas realizadas en Italia y ambientadas en la Antigüedad, algunas de las cuales habían traspasado las fronteras transalpinas para asombrar a públicos de todo el mundo. La producción de este tipo de cintas en Italia, que había comenzado hacia 1908, iba dejando paulatinamente ejemplos cada vez más ambiciosos en una escalada de medios, duración o presupuesto que iba poco a poco dejando nuevas marcas, cada vez más asombrosas. El propio Pastrone ya había realizado en 1910 en codirección con Luigi Romano Borgnetto *La caduta di Troia*, una cinta histórica que le sirvió como prueba y gran avance en las posibilidades de producción, puesta en escena y soluciones técnicas. Pero, como se irá analizando en este texto, el proyecto de *Cabiria* y su resultado final desbordaron todas las expectativas y superaron a todos los ejemplos precedentes en esfuerzo económico, material y humano, en metraje, en innovaciones, etc.

La idea de hacer una gran película histórica que supere a todo lo realizado con anterioridad comienza a tomar forma en la *Itala Film* en 1912. Por entonces Italia tenía bien presente un acontecimiento de actualidad que sin duda influiría en el argumento del proyecto: la conquista de Trípoli el 5 de octubre de 1911 por tropas de la Regia Marina. Este acontecimiento daba inicio a la Guerra Ítalo-Turca de 1911-1912, un conflicto que perseguía la expansión del Reino de Italia por el único territorio que aún quedaba disponible para el reparto colonial, tomando como idea la necesidad de una “cuarta orilla” para Italia, acuciada por la importancia estratégica recuperada por el mar Mediterráneo tras la apertura del canal de Suez

y fundada en el derecho del Reino de Italia a expandirse por donde la Antigua Roma ya lo hiciera en su momento. La guerra finalizaría con la conquista para Italia de los territorios de Tripolitania y Cirenaica, que habían sido posesiones otomanas desde el siglo XVI, una dominación ratificada en el Tratado de Lausana o de Ouchy del 18 de octubre de 1912.

A sabiendas de que el proyecto cinematográfico de la *Itala Film* llevaría varios meses de trabajo y que sería necesario el rodaje de diversas escenas en localizaciones exteriores, desde junio de 1912 Pastrone, respondiendo a su idiosincrasia previsor y controladora, ordena que sean registrados datos atmosféricos cada día. Así, controlando el tiempo atmosférico con gran precisión, las escenas de exteriores podrían ser preparadas para evitar complicaciones en la medida de lo posible y así ahorrar tiempo:

“A partire dal giugno 1912, e durante 12 mesi, un impiegato opportunamente istruito raccoglie e registra ogni giorno, su un quadernetto, i dati atmosferici del mattino, del pomeriggio, della notte. Riusciranno preziosissimi per girare gli esterni con un minimo di sicurezza, eviteranno le sorprese sgradevoli e costose di montare una scena destinata ad una certa illuminazione e di doverla smontare per sopravvenute complicazioni” (Anónimo 1986: 61).

Al mismo tiempo, comprendiendo que la reconstrucción histórica de la Antigüedad en la que iba a embarcarse debería ser lo más pulcra y detallista posible para poder así abrirse a un público más instruido, Pastrone lleva a cabo “un ampio lavoro preparatorio di documentazione” (Fiorina 2006: 100) sobre Cartago y Roma en el siglo III a. C. y comienza a realizar dibujos y bocetos para que los objetos, vestidos o construcciones que iban a crearse para la película fueran fieles a la realidad histórica conocida por entonces. De este modo, estudia publicaciones históricas, visita la exposición sobre la civilización cartaginesa coetánea que se mostraba en el Museo del Louvre e incluso realiza un viaje a Túnez: “Pastrone visita a più riprese la mostra cartaginese allestita al Louvre di Parigi, compie un

fruttifero viaggio di istruzione a Saint Louis de Carthagène” (Anónimo 1986: 61). Esta cita sobre el viaje a Túnez se refiere a San Luis de Cartago, catedral católica construida en la ciudad de Cartago, al nordeste de la ciudad de Túnez, a finales del siglo XIX, durante la etapa del protectorado francés¹⁵⁷. Junto a esta catedral estaría situado el Musée Saint Louis (denominado desde 1899 Musée Lavigerie), en el cual se reunían vestigios materiales cartagineses que Pastrone pudo contemplar *in situ* para documentarse¹⁵⁸.

La mencionada visita del director italiano a Túnez parece poco creíble según Fiorina¹⁵⁹, pero, en cualquier caso, fuera adquirida en Túnez o en París, el *Museo Nazionale del Cinema* de Turín conserva el tomo personal de Pastrone de la obra *Description de l’Afrique du Nord – Musées et collections archéologiques de l’Algerie et de la Tunisie, Première Série*¹⁶⁰, una obra editada en París en 1900¹⁶¹ que constituye un catálogo con estudios e ilustraciones de los hallazgos en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo por la congregación de los Misioneros de África o Padres Blancos, establecidos en Túnez desde tiempos del protectorado, bajo la dirección del padre (y arqueólogo) Alfred Louis Delattre (1850-1932). Este volumen sería “ripetutamente utilizzato per l’oggettistica di *Cabiria*” (Fiorina 2006: 98), algo que se puede comprobar en diversos elementos iconográficos, como se verá en su apartado correspondiente.

Pastrone era, como hemos visto en el apartado dedicado a su persona, el “hombre para todo” de la *Itala Film*, y en este caso no iba limitarse sólo a plantear el proyecto y después supervisarlos como en muchas otras cintas de la productora turinesa, sino que se postulaba también como director, guionista e igualmente supervisor de todo el proceso creativo. A pesar de ello, enmascararía su autoría

¹⁵⁷ Cfr. Beschaouch 1993: 92-93.

¹⁵⁸ Cfr. Dumont 2013a: 268.

¹⁵⁹ “[...] si recò a Parigi per visitare più volte una mostra sui fenici (meno credibile risulta un suo «fruttifero viaggio di istruzione a Saint Louis de Carthagène»)” (Fiorina 2006: 100).

¹⁶⁰ Cfr. Fiorina 2006: 101 – nota 4.

¹⁶¹ La edición tratada para este estudio es: LEMATTRE, R. P., *Description de l’Afrique du Nord – Musées et collections archéologiques de l’Algerie et de la Tunisie, Première Série: Antiquités Punique*, Musée Lavigerie-Saint Louis de Carthage, Colléction des Pères-blancs formée par R. P. Delattre, Paris, 1900 [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-02]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64303231>

en favor de una figura de reclamo intelectual, dentro de sus ansias de convertir la producción en un producto realmente artístico alejado del mero entretenimiento, por lo que contactaría con Gabriele D'Annunzio, como veremos en el último punto de este apartado, dedicado al plan de *marketing* ideado para esta película.

Pastrone se rodeó para el proyecto de un equipo de producción en el que constaban grandes técnicos, desde operadores de cámara contrastados al mencionado Segundo de Chomón¹⁶². Como se ha visto en el apartado sobre el nacimiento del cine histórico y más concretamente en los párrafos dedicados al cine español, Chomón había sido contratado por él en 1912 como operador y técnico de efectos especiales para la productora turinesa *Itala Film*. El turolense se unía así a una industria y a una productora que gozaban de prestigio y esplendor, dando lugar a una de sus etapas más destacadas, en la que pudo seguir explotando toda clase de soluciones técnicas en fotografía, iluminación y trucajes. Tras haber participado en labores técnicas en producciones como *Padre* (Gino Zaccaria, 1912) o *Tigris* (Vincenzo Denizot, 1913) y haber dirigido otras como *Un desastro aeronautico* (1913) o *I guanti di Rocambole* (1913), Pastrone confió en él para que se convirtiera en una pieza esencial del equipo que realizaría su gran proyecto de reconstrucción histórica y Chomón respondería exprimiendo su maestría y su “experiencia madurada en España y adquirida en la productora francesa Pathé” (Nosenzo 1995: 105) para crear un resultado espectacular, además de aportar novedosos y muy influyentes avances técnicos.

Para la música de la película, Pastrone necesitaba también contar con un gran nombre, al igual que ocurrió con D'Annunzio para la maniobra de *marketing* sobre la autoría mayoritaria que se expone en su apartado correspondiente. De hecho, el propio poeta le aconsejó la colaboración de Ildebrando Pizzetti (1880-1968), y al respecto ambos intercambiarían correspondencia¹⁶³. Pizzetti era uno de los grandes compositores del momento en Italia y ya había trabajado con D'Annunzio

¹⁶² “Pastrone si avvalse della collaborazione di alcuni fra i migliori tecnici e operatori cinematografici del periodo. Primo fra tutti Segundo de Chomón” (Grifo 2006: 122).

¹⁶³ Cfr. Pizzetti 1986: 97-112.

como compositor para representaciones teatrales de textos suyos¹⁶⁴. Más allá de estas colaboraciones previas con D'Annunzio y del aporte para *Cabiria*, la relación de Pizzetti continuaría con algunas composiciones más, siempre dentro del cine italiano: *La nave* (Gabriellino D'Annunzio y Mario Roncoroni, 1921), adaptación del texto de D'Annunzio, codirigida por su hijo; *Scipione l'Africano* (*Escipión el Africano*, Carmine Gallone, 1937); *I promessi sposi* (*Los novios*; Mario Camerini, 1941); e *Il mulino del Po* (Alberto Lattuada, 1949).

Al mismo tiempo, y con bastante anticipación, se eligió y contrató al elenco artístico, que ya estaba disponible en enero de 1913¹⁶⁵. El bailarín Andrea Cassiano ayudó como instructor físico de la *Itala Film* a los actores y actrices que debían participar en la producción a realizar ejercicios atléticos y gimnásticos que les permitieran estar en forma y afrontar los esfuerzos de un rodaje que se preveía largo¹⁶⁶. Al mismo tiempo, se llevaban a cabo ensayos en diversos platós de la *Itala* para ir probando las escenas de la película, con la intención de Cassiano de encontrar un estilo armonioso sin grandes diferencias entre los registros de los actores: “egli tende, soprattutto, ad ottenere uno stile di recitazione il più possibile organico. [...] Per ottenere che i cento frammenti si fondano in un tutto armonico, per evitare dissonanze e squilibri di temperatura, deve, volta a volta, frenare le esuberanze e scuotere le apatie” (Anónimo 1986: 63-64).

Siguiendo sus exigencias de verosimilitud histórica y estética, Pastrone puso especial cuidado también en la caracterización de los actores que deberían participar en la película, por lo que les exigió cierto cuidado personal, como el hecho de dejarse la barba o los cabellos largos de forma natural para no tener que recurrir a postizos. Un buen ejemplo de ello es la búsqueda decidida de un actor experimentado y entrado en edad para encarnar a Arquímedes, que se materializó

¹⁶⁴ “Anche per il commento musicale dell’invocazione a Moloch era necessario un nome di grande richiamo. Su consiglio di Gabriele d’Annunzio, Pastrone chiede la collaborazione di Ildebrando Pizzetti, autore, nel 1908, della musica di scena per la tragedia «La nave» e, nel 1913, per «La Pisanella»” (Prolo 1977: 11).

¹⁶⁵ “La cernita dei molti interpreti è compiuta con notevole anticipo sull’inizio del film. La Manzini, Mozzato, Cassiano, Minolli, Vitaliano ed altri cento attori sono «in forza» fin dal gennaio del 1913 ed ignorano fino all’ultimo il compito preciso che dovranno assolvere” (Anónimo 1986: 61).

¹⁶⁶ Cfr. Anónimo 1986: 63.

en la contratación de Enrico Gemelli (1841-1926) con la citada condición de dejarse crecer la barba:

“Pastrone è stanco di barbe finte e pretende un Archimede titolare di un'autentica barba bianca. E, poichè il personaggio esige un attore consumato, trovare una vera barba sulle tavole dei palcoscenici è impresa disperata. Scrittura allora il comm. Gemelli, un veterano del teatro dialettale piemontese, e per molti mesi gli corrisponde regolarmente una buona paga alla esplicita condizione che non frapponga ostacoli alla crescita di una candida solemne e prolissa barba” (Anónimo 1986: 62).

En cualquier caso, a pesar de la experiencia de Gemelli y de haber cumplido la condición “capilar” solicitada por Pastrone, éste se encontraba en un estado físico bastante decadente tras un ataque de apoplejía, y durante el rodaje tuvo que recurrir al alcohol para enmascarar sus balbuceos, aunque dando más trabajo al departamento de maquillaje de la película: “Tuttavia, pieno di fervore per la parte che gli è affidata, supplisce coraggiosamente alle manchevolezze, si sorregge nei momento del «si gira» con abbondanti sorsate di marsala che trasformano il naso del distinto scienziato in una spugna ed obbligano i ritoccatore a continui restauri alla ribelle appendice” (Anónimo 1986: 62).

Para encontrar el actor para el papel de Maciste, Pastrone también tuvo sus dificultades. En principio buscaba “un gigante dall'aspetto cordiale e simpatico, non terrificante come tutti i giganti della tradizione” (Anónimo 1986: 62), pero las fotos de los participantes en la disciplina de lucha en las recientes Olimpiadas de Estocolmo (1912) que les fueron remitidas no le convencieron y las propuestas que le llegaban desde varios puntos de Italia por alguna razón no acababan de casar con el aspecto “primitivo” y simple que él estaba buscando. Todo cambió cuando le hablaron de un descargador del puerto de Génova¹⁶⁷, un auténtico gigante de sonrisa radiante y de “spaventosa ignoranza” (Anónimo 1986: 62), que

¹⁶⁷ Según Pérez (1990: 13) fue “elegido en un «casting de bíceps» por Giovanni Pastrone”.

sería descubierto por dos empleados de la *Itala Film*¹⁶⁸, o por Vincenzo Leone¹⁶⁹. Fuera quien fuese el verdadero descubridor del forzudo, Pastrone había encontrado por fin un Maciste a su medida y así es como Bartolomeo Pagano (1878-1947) pasa de ser un anónimo trabajador del puerto genovés a convertirse en un actor cinematográfico que iniciaría con *Cabiria* una carrera mucho más larga y exitosa de lo que cabría esperar en un principio.

Otro de los grandes puntos a tener en cuenta en el proyecto de la película es que Pastrone marcó desde el principio una forma de trabajar muy poco usual en la época para que el secretismo fuera la tónica dominante durante el rodaje¹⁷⁰. Y no era para menos, teniendo en cuenta que en los inicios del Cine la copia directa de temas o argumentos era una práctica muy usual, mediante la cual el éxito de una película o las esperanzas puestas en algún tema concreto eran inmediatamente copiados por productoras rivales para llegar a resultados económicos óptimos con el mínimo esfuerzo o, mejor dicho, con el planteamiento inicial ya superado sin esfuerzo. De igual modo, este secretismo por parte de Pastrone respondía al enorme riesgo económico que resultaba del presupuesto de un millón de liras, teniendo en cuenta que lo normal en el cine italiano de la época eran unas cincuenta mil¹⁷¹. Por ello, el secreto alrededor de la producción ayudaba a mantener a raya a los banqueros que debían financiar la película, para que así no denegaran tan enorme crédito, necesario en cualquier caso para una obra de necesidades realmente extraordinarias.

¹⁶⁸ “[...] scoperto [...] da due «rappresentanti» della casa torinese, uno dei quali era il ballerino Andrea Cesare Cassiano” (Grifo 2016: 114).

¹⁶⁹ “[...] découvert par le metteur en scène Vincenzo Leone (alias Roberto Roberti), père de Sergio Leone” (Dumont 2013a: 276).

¹⁷⁰ “[...] seguendo una tattica tipica di quegli anni, gira *Cabiria* quasi in segreto, per evitare fughe di notizie, letali in un ambiente di spregiudicata concorrenza” (Alovisio 2014:37).

¹⁷¹ “Fino al 1913, l’anno di *Cabiria*, il costo di un film non aveva mai superato il limite fatale delle cinquantamilla lire. Oltrepasarlo significava, nella opinione dei competenti, votarsi al disastro” (Anónimo 1986: 33).

2.2.2 – Equipo técnico y artístico:

- Ficha técnica¹⁷²:

- **Dirección:** Giovanni Pastrone (acreditado solo en la edición de 1931 con el pseudónimo de Piero Fosco).
- **Argumento y guión:** Giovanni Pastrone (acreditado solo en la edición de 1931 con el pseudónimo de Piero Fosco).
- **Intertítulos y nombres de los personajes:** Gabriele D’Annunzio.
- **Producción:** *Itala Film* (Turín).
- **Música:** edición de 1914: Ildebrando Pizzetti (*Sinfonia del fuoco*), Manlio Mazza; edición de 1931: Luigi Avitabile y José Ribas.
- **Fotografía:** Augusto Battagliotti, Natale Chiusano, Segundo de Chomón, Vincent C. Dénizot, Carlo Franzeri, Attilio Gatti y Giovanni Tomatis.
- **Efectos especiales:** Segundo de Chomón¹⁷³.
- **Escenografía:** Romano Luigi Borgnetto y Camillo Innocenti.
- **Visado de censura:** nº 3035 (petición del 31 de marzo de 1914, *nihil obstat* – habilitado – el 10 de abril de 1914).

¹⁷² Se toman datos de diferentes fuentes, en especial: Anónimo 2006: 376-377 y Alovio 2014: 15-16.

¹⁷³ Dumont (2013a: 274) cita a Eugenio Bava como asistente de Chomón: “[...] prodiges et catastrophes avec effets spéciaux de Segundo de Chomon, le Méliès espagnol, assisté d’Eugenio Bava, le père de Mario”.

- **Estreno (edición de 1914):** 18 de abril de 1914, en el Teatro Vittorio Emanuele de Turín y el Teatro Lirico de Milán.
- **Estreno (edición de 1931):** 8 de abril de 1931, en el Cinema Odeon de Milán.
- **Metraje original (edición de 1914):** 3364 metros (cerca de 180 minutos con proyección a 16 fotogramas por segundo); metraje de la edición restaurada en 2006, 3310 metros aproximadamente.
- **Metraje original (edición de 1931):** 3132 metros (cerca de 135 minutos, con proyección a 20 fotogramas por segundo).

Ficha artística (intérpretes)¹⁷⁴:

- Lydia Quaranta (Cabiria, Elissa).
- Marcellina [Bianco] y [Carolina Catena] (Cabiria niña).
- Teresa [Gina] Marangoni (Croessa).
- Dante Testa (Karthalo).
- Umberto Mozzato (Fulvio Axilla).
- Bartolomeo Pagano (Maciste).
- Raffaele Di Napoli (Bodastorèt).
- Edouard Davesnes (Aníbal, Asdrúbal).
- Italia Almirante Manzini (Sofonisba).
- Vitale De Stefano (Masinisa).
- Alexandre Bernard (Sífax).
- Enrico Gemelli (Arquímedes).

¹⁷⁴ Se nombran los personajes principales o con cierto peso en la cinta, a partir de: Anónimo 2006: 376-377. Según esta fuente, los nombres entre corchetes no provienen de las fuentes primarias o bien son hipótesis: “Fra parentesi squadre si riportano i nominativi non segnalati sulle fonti primarie (in particolare i fogli di lavorazione) e le ipotesi di integrazione ai nominativi indicati in modo incompleto sui fogli di lavorazione”.

- Didaco Chellini (Escipión).
- Emile Vardannes (Batto).
- Sra. Davesnes (madre de Cabiria).
- Gino-Lelio Comelli (Lelio).
- Bonaventura W. Ibañez (Marcelo)

2.2.3 – Plan de *marketing* con D'Annunzio:

Al inicio del proyecto de *Cabiria* y mucho antes de su estreno, la productora *Itala Film* pergeñó “una de las primeras y más grandes operaciones de *marketing* cultural” (Vidal 2007: 166), “una sorta di inganno strategico [...] per ragioni commerciali” (Alovisio 2014: 37). Se trataba de un complejo plan que perseguía dar prestigio a la película en busca de un mayor tirón mediático y de mayores beneficios, pero también intentando dotarla de una magnificencia artística y de una impronta culta que le permitieran alejarse del pionero sentido de entretenimiento para las clases populares que poseía el Cine desde su nacimiento. Y todo ello para que la producción fuera apreciada también como un hecho artístico y con suficiente calidad y aliciente para las clases pudientes, acostumbradas a vertientes artísticas más refinadas como la literatura o la ópera. De hecho, se trata también de una de las operaciones culminantes del proceso llevado a cabo en el cine italiano desde ya avanzada la década de 1900 en términos de concurrencia entre Cine y Literatura, partiendo de una inicial falta de interés respecto a la identidad de los guionistas o de los autores de los que se extraían los argumentos para poco a poco ir contando con escritores y/o dramaturgos para que se sumaran a la industria cinematográfica.

Cabiria lograba “una síntesis nueva y potencialmente perversa entre capital y espectáculo” y “es también la primera película que recurre sistemáticamente a la simulación y a la mentira para llevar adelante formas de autopromoción y de publicidad más radicales e incisivas” (Bertetto 1990a: 21). Para que este plan engañoso tuviera éxito, Giovanni Pastrone, a pesar de haber participado en la película como productor, escenógrafo, guionista y director, se quitó importancia y enmascaró su propia autoría mayoritaria, dando prioridad al proyecto, tanto a su viabilidad como a sus perspectivas de éxito. De hecho, esta maniobra tiene mucho que ver con las controversias mantenidas en los inicios de la Historia del Cine sobre la dificultad en muchas ocasiones para identificar el equipo creativo de no pocas producciones cinematográficas, y que en su caso realmente se tradujo en

que su nombre (al menos su nombre real) pasara desapercibido para muchos durante cierto tiempo o bien sólo considerado como un componente menor del equipo.

Y si Pastrone se había minimizado, quien ocupó su lugar como autor principal de la cinta hacia el exterior y quien recibió el mayor mérito en su producción fue Gabriele D'Annunzio, considerado como la personalidad intelectual y artística más importante de Italia a fines del siglo XIX y principios del XX. Nacido en Pescara en 1863, D'Annunzio fue el máximo exponente del decadentismo en Italia, con una obra caracterizada por el preciosismo y la perfección formal, algo que queda patente en los elaborados intertítulos de la película. A pesar de participar solamente en la redacción de los diálogos y los nombres de los personajes, obtuvo el máximo resultado con el mínimo trabajo, ya que se le atribuyó la autoría de todas las fases de producción de la película¹⁷⁵. El propio escritor le siguió el juego a este plan de *marketing*, declarando de forma intencionadamente falsa que se había ocupado personalmente de todos los detalles y que la película era un proyecto de hacía bastantes años. De hecho, aunque él mismo aludía a que la película no era una mera reproducción de hechos históricos y que la trama se apoyaba en la Historia, pero con muchos hechos extraordinarios¹⁷⁶, una de sus aportaciones más reseñables fue el subtítulo, "*Visione storica del terzo secolo a. C.*", otro paso más en ese afán de acercar el Cine a una disciplina más prestigiosa.

A principios de 1913 Pastrone ya era consciente de que la película iba a convertirse en una obra sin precedentes, por lo que tuvo la gran idea de asociarle una gran figura literaria¹⁷⁷. Y el nombre escogido fue el de D'Annunzio, que ya había tenido cierta relación con el medio a través de la adaptación precedente

¹⁷⁵ “[D’Annunzio] ottiene il massimo risultato col minimo lavoro, in quanto l’opera, per molto tempo, verrà unanimemente attribuita a lui. Suo diventa il soggetto, sua la regia, sua la paternità di tutte le fasi organizzative e realizzative” (Brunetta 2008: 120).

¹⁷⁶ Cfr. Bertetto 1990a: 21-23.

¹⁷⁷ “[Pastrone] “era già consapevole che il film sarebbe risultato un’opera artistica senza precedenti e, con moderno senso della pubblicità, ebbe la geniale intuizione di volerla associare ad un grande nome della letteratura” (Prolo 1977: 9).

para la pantalla de algunas de sus obras: *Francesca da Rimini* (Mario Morais, 1908), *Françoise de Remini* (Albert Capellani, 1910), *Francesca da Rimini* (James Stuart Blackton, 1910), *La figlia di Iorio* (1911), *Francesca da Rimini* (Ugo Falena, 1911), *Il sogno d'un tramonto d'autunno* (Luigi Maggi, 1911), *La Gioconda* (Luigi Maggi, 1912), *L'innocente* (Edoardo Bencivenga, 1912) y *La nave* (Edoardo Bencivenga, 1912). El 6 de junio del mismo 1913, Carlo Sciamengo y Giovanni Pastrone, las cabezas visibles de la *Itala Film*, le enviaban una carta a D'Annunzio con la intención de presentarle un proyecto que le granjearía grandes beneficios y pocas molestias. Concretamente, la nada desdeñable cifra para poder contar con su nombre como autor, el título y las didascalias de la película era de “cincuenta mil liras oro, ofrecidas por la Itala” (Brunetta 1998: 87), la misma cantidad que solía tener un presupuesto medio de una producción del cine italiano del momento. Nótese que la solicitud era para el uso de su nombre, sin necesidad en principio de que el propio D'Annunzio aportara nada concreto al proyecto.

Sciamengo y Pastrone redactaron el contrato entre la productora Itala Film y D'Annunzio en unos términos muy favorables al poeta, aunque finalmente su participación fuera bastante testimonial. Y el 30 de junio de 1913 el literato italiano “aceptó encantado, ya que en ese momento pasaba por una delicada situación económica” (Vidal 2007: 166), ya que “estaba acosado por los acreedores (algo nada extraño en él)” (De España 2009: 54). Vistas sus apreturas financieras y la posibilidad de mejorar su situación, firmó el contrato, momento en el que Giovanni Pastrone le presentó el primer guión, de veintinueve folios de extensión, que ya presentaba los personajes históricos del argumento. D'Annunzio firmó como propio este primer guión (dejando su rúbrica en cada una de sus páginas) y sólo modificaría el título del proyecto, de “La vittima eterna” propuesto por Pastrone a “Il romanzo delle fiamme”¹⁷⁸. Más adelante el escritor crearía los nombres de los personajes ficticios, que ya serían incluidos en el primer borrador de las didascalias que previamente había escrito Pastrone. Poco después D'Annunzio finalizaba el último borrador de las didascalias, en el que ya se encuentran los

¹⁷⁸ Cfr. Prolo 1977: 9-11 y Alovio 2006: 29.

nombres definitivos de todos los personajes de la película, y que será modificado por Pastrone sólo en algunos puntos menores. Ya en febrero de 1914 Pastrone y D'Annunzio intercambiaron diversas cartas para la traducción de las didascalias a otros idiomas¹⁷⁹, como el inglés, francés, alemán¹⁸⁰ o ruso.

Creando plenamente como hombre de empresa en el plan que había organizado junto a su socio Sciamengo para otorgar la plena autoría de la película a D'Annunzio, el propio Pastrone no aludiría en ningún momento a su propia responsabilidad bajo su nombre real o su seudónimo¹⁸¹. De este modo, las referencias siempre apuntaron hacia el literato italiano, mientras que el cineasta siguió afirmando esta autoría incluso después del gran éxito internacional cosechado por la película¹⁸². Habría que esperar a la versión sonorizada por el propio Pastrone en 1931 para que apareciera una mención a su persona, pero ni siquiera entonces se mostraría su nombre real, sino su alias de Piero Fosco. En esta versión de 1931 aparece la firma del puño y letra de D'Annunzio al principio de cada uno de los tiempos de la película¹⁸³ como autenticación de su autoría¹⁸⁴, e incluso una imagen suya al finalizar la cinta a partir del retrato que Romain Brooks le hizo en 1910¹⁸⁵; mientras, las referencias a Pastrone se limitan a un fotograma (que sólo aparece en esta versión sonorizada) mostrando su seudónimo y a un rótulo con una expresión en números romanos algo peculiar: “PER OPERA DI PIERO FOSCO IN TORINO MICXIII”.

En cualquier caso, como sostenía ya en 1977 Maria Adriana Prolo, las discusiones sobre la paternidad de *Cabiria* que la rodearon durante años son estériles, habida

¹⁷⁹ Cfr. Prolo 1977: 11.

¹⁸⁰ Encargada al poeta Karl Gustav Vollmoeller, quien ya había traducido textos de D'Annunzio (cfr. Prolo 1977: 11).

¹⁸¹ “Negli annunci e nelle recensioni mai apparve il nome di Giovanni Pastrone, né tantomeno quello di Piero Fosco” (Prolo 1977: 11).

¹⁸² “Giovanni Pastrone, rispettando con lealtà il contratto stipulato il 30 giugno 1913, sempre affermò che *Cabiria* era opera del Poeta e neppure dopo l'immenso successo internazionale del film volle rivelare di esserne l'autore” (Prolo 1977: 5).

¹⁸³ Cfr. Pastrone 1977: 31, 94, 136. Ver Apéndice gráfico: Figura 01.

¹⁸⁴ “È lo stesso D'Annunzio che scrive di suo pugno il proprio nome e cognome come atto de autenticazione creativa del film” (Brunetta 2008: 194).

¹⁸⁵ Ver Apéndice gráfico: Figura 02.

cuenta de que, más allá del plan para otorgar a D'Annunzio de forma ficticia la autoría de *Cabiria*, no puede negarse su colaboración¹⁸⁶. Si bien es cierto y está comprobado que no fue el autor del guión, no puede negarse que su participación en las didascalias permitió darle un estilo recargado a la producción que ayudó a apuntalar ese sentido de obra artística más allá del entretenimiento. Precisamente el lenguaje recargado que D'Annunzio utilizó en las didascalias, lleno de metáforas y de adjetivos hiperbólicos, además de un estilo arcaizante y con términos que recurrían a la herencia latina, apoyaría la consideración de *Cabiria* como un objeto de consumo para públicos más cultos. Y no se trata únicamente de una cuestión de poder llegar a un mayor público potencial, sino que el discurso escrito de las didascalias venía a sumarse a la propia narración visual y enriquecerla, haciendo de la película en su conjunto una experiencia única de “*doppia testualità*” (Brunetta 2008: 122).

¹⁸⁶ “Inutile e sterile perdita di tempo sarebbe l’attardarsi in rettifiche e smentite alle numerose inesattezze, pubblicate per tanti anni, sull’origine del film e sulla sua paternità” (Prolo 1977: 5).

2.3 - SINOPSIS Y PERSONAJES PRINCIPALES:

2.3.1 – La narración:

Cabiria, calificada en su subtítulo como “*visione storica del terzo secolo a.C.*”, posee un argumento ambientado en ese momento de la Historia Antigua y de forma más concreta durante la Segunda Guerra Púnica (218-201 a.C.), el choque definitivo entre Roma y Cartago por la supremacía en el Mediterráneo Occidental. La cinta utiliza de forma bastante correcta este contexto histórico y algunos personajes reales para apuntalar la narración, pero será una trama ficticia en paralelo a esa realidad histórica la que sirva como hilo conductor. Esta columna vertebral ficticia se centra en las aventuras y desventuras de tres personajes ficticios principales, todos ellos romanos: la pequeña Cabiria, el patricio Fulvio Axilla y su inseparable y fiel esclavo Maciste.

La narración es bastante densa (o, mejor dicho, compleja) y no es tanto una sucesión de hechos más o menos simplificados, sino que presenta una “*struttura narrativa vasta e articolata*” (Alovisio 2014: 79), marcando diferencias con el cine histórico realizado hasta entonces en Italia¹⁸⁷. Son muchos los elementos narrativos con los que se juega para que su argumento complejo y cronológicamente amplio no llegue a ser demasiado farragoso, evitando el recurso a *flashbacks* y usando con profusión el montaje alterno para hacer más verosímil la mezcla de elementos ficticios con los extraídos de la Historia:

“[...] evitando distorsioni nell’ordine temporale progressivo (non vi sono *flashback*, pure già utilizzati nel cinema del tempo), la storia copre un arco cronologico molto ampio (oltre una decina d’anni), ma soprattutto si struttura attraverso un’alternanza di convergenze e disgiunzioni tra piani paralleli

¹⁸⁷ “Se i primi film storici italiani erano delle sintesi telegrafiche di intrecci complicatissimi, il denso soggetto di *Cabiria* può invece prendere un respiro disteso nel corso degli oltre tremila metri di pellicola” (Alovisio 2014: 79).

dell'azione che non ha eguali nel cinema storico italiano coevo, articolando un complicato gioco di destini che si incrociano, mescolandosi ai grandi fatti della Storia” (Alovisio 2014: 79).

La acción en su conjunto se divide en tres tiempos que, a su vez, también vienen separados en episodios, aunque para simplificar un poco esta estructura, toda la narración puede dividirse en dos segmentos temporales bien definidos que también marcan dos partes diferenciadas de la cinta. En el primer segmento, en su gran mayoría trazado como narración ficticia y sin casi apoyo de hechos y personajes históricos, la narración abarca desde la infancia de Cabiria en Sicilia hasta su apresamiento, su traslado a Cartago y su liberación de una muerte segura por Fulvio y Maciste. En el segundo, ya con un mayor peso de lo histórico en paralelo a la trama ficticia, se da un salto temporal de varios años para centrar la atención en la participación de Fulvio en el asedio de Siracusa y en su posterior viaje a Cartago, mostrando entonces tanto su participación en la campaña africana de Publio Cornelio Escipión como su posterior reencuentro con Cabiria.

El guión fue realizado por el cineasta italiano Giovanni Pastrone, si bien su papel creador se enmascaró mediante el mencionado contrato que otorgaba al eminente escritor italiano Gabriele D'Annunzio la autoría de gran parte de la cinta. A pesar de este plan de *marketing* fundado en el engaño para darle mayor entidad artística a la película, hay que valorar positivamente la intervención de D'Annunzio en las didascalias de la película, puesto que su lenguaje recargado, muy diferente a lo usual en la época o a los borradores de los propios intertítulos creados por Giovanni Pastrone, permitía que la narración visual se viera apoyada e incluso aumentada, ampliando el horizonte visual del espectador con un lenguaje evocador en una suerte de trama paralela o, mejor dicho, complementaria del argumento principal¹⁸⁸.

¹⁸⁸ “La didascalia perde il suo valore di pura indicazione, per acquistare quello sostitutivo di metaforizzazione, di allargamento e di riempimento di vuoti. [...] Fino alla didascalia finale il testo letterario riesce a creare un mondo parallelo rispetto all'iconosfera pastroniana” (Brunetta 2008: 212-213).

El guión toma como base para los personajes y hechos históricos que aparecen en la película algunas fuentes de la Antigüedad. Por una parte, la obra del historiador grecorromano del siglo II a.C. Polibio *Historiae / 'Istoriai* (*Historias*), que da testimonio sobre diversos hechos acaecidos en el Mediterráneo durante los siglos III y II a.C., centrándose sobre todo en los enfrentamientos entre Roma y Cartago en las tres Guerras Púnicas. Y, por otra, *Ab Vrbe condita libri* (*Historia de Roma desde la fundación*), del historiador romano Tito Livio (s. I a.C. – s. I d.C.), cuyos libros 21-30 se detienen precisamente en la Segunda Guerra Púnica. En cuanto a la trama ficticia, el guión toma como referencia la novela de Emilio Salgari *Cartagine in fiamme* (*Cartago en llamas*, 1908), aunque existen también indicios de alusiones y algunas referencias puntuales a algunas novelas históricas paradigmáticas del siglo XIX como *The Last Days of Pompeii* (*Los últimos días de Pompeya*, Edward Bulwer-Lytton, 1834), *Salammbô* (*Salambó*, Gustave Flaubert, 1862) o *Quo Vadis?* (Henryk Sienkiewicz, 1895).

Cabiria es una película coral en la que, a pesar de que las acciones de los tres personajes ficticios de origen romano (Cabiria, Fulvio Axilla y Maciste) marcan el devenir del argumento, ninguno de ellos puede ser considerado como personaje principal, como tampoco pueden serlo los históricos que van interactuando con ellos a lo largo del metraje. Ni siquiera las masas que aparecen en varias ocasiones a lo largo de la narración serán protagonistas del todo, sino que hay que usar un poco la imaginación para encontrar el verdadero motor (o los verdaderos motores) que van determinando la acción y las aventuras y desventuras de los personajes (e incluso de las masas). El poder de la naturaleza y los vaivenes del azar o del destino parecen ser los que dirigen la acción de los personajes y de la película en su conjunto:

“L’energia motrice dell’universo (la *hybris* di D’Annunzio, il titanismo negativo dei suoi personaggi, la lussuria che sorregge il loro agire) è per Pastrone al di sopra degli individui, non nel loro intimo. Nessuna volontà umana riesce ad adattarsi ai voleri del fato, ai capricci della natura, alla

crudeltà delle circostanze. Tutto, in *Cabiria*, accade per la vendetta o il benvolere della sorte” (Cherchi Usai 1986: 16).

Junto a estos determinantes caprichosos, la trama y la narración de *Cabiria* otorgan gran importancia a la Historia. O, mejor dicho, a los hechos históricos alrededor de los cuales se desenvuelve la acción. La Historia se convierte en un poderoso hilo conductor, sobre todo en el segundo segmento de la acción de la película, y aunque parece que lo histórico está ocurriendo de forma paralela a lo ficticio, realmente ambos devenires están asociados y al menos los personajes ficticios no podrían avanzar si no fuera por esos hechos históricos:

“Protagonista di *Cabiria* è una realtà fatta degli individui ma che si pone al di sopra degli individui: la Storia, il caotico incrociarsi di volontà e destini avversi, il solemne scorrere di avvenimenti, affascinanti perché ordinati da una simmetria irraggiungibile per l’opera dell’uomo, e «terribili» perché l’uomo si sente soggiogato dalla violenza di questa simmetria” (Cherchi Usai 1986: 17).

Se hace así justicia al subtítulo “visione storica del terzo secolo a. C.” que acuñara D’Annunzio para dotar a la película de mayor peso intelectual.

2.3.2 – Personajes principales:

Antes de pasar al desarrollo narrativo del guión conviene detenerse, para una mejor comprensión del mismo, en los distintos personajes que aparecen a lo largo del metraje de la película. Comenzando por los personajes ficticios, algunos de ellos resultan bastante prototípicos en diversas manifestaciones culturales y artísticas, como el héroe enamorado, una pequeña indefensa, la joven misteriosa, el forzudo bonachón, el malvado sacerdote o el traidor. Son personajes que se han repetido hasta la saciedad desde los inicios del cine histórico ambientado en la Antigüedad y en su mayoría proceden de la novela histórica decimonónica. Por orden de aparición, los personajes ficticios de *Cabiria*, cuyos nombres fueron ideados por D'Annunzio (aunque algunos de ellos fueron modificados en las sucesivas versiones del guión¹⁸⁹), son los siguientes¹⁹⁰:

- Batto: rico y opulento patricio romano, dueño de una *villa* en *Catana* (Catania, Sicilia) y padre de Cabiria¹⁹¹.
- Cabiria: piedra angular del argumento, superviviente de una erupción del Etna en su más tierna infancia, apresada después por piratas fenicios que la venden en Cartago para ser víctima propiciatoria del dios Moloch en Cartago, aunque será salvada *in extremis* de las llamas. D'Annunzio la había nombrado en un principio como “Eunòa”¹⁹² o “Eunoa”¹⁹³, aunque su denominación definitiva como “Cabiria” respondería a los demonios volcánicos según la introducción histórica realizada para la película por él mismo¹⁹⁴. El nombre se relaciona con ciertos aspectos alusivos al fuego

¹⁸⁹ Cfr. Prolo 1977: 9-11. Para los diferentes borradores del guión, cfr. Pastrone 1977: 189-196, 198-209.

¹⁹⁰ Se toman como referencia los nombres definitivos, tal como aparecen en los intertítulos o didascalias finales de la película, según la edición de 1931. Cfr. Pastrone 1977: 29-186.

¹⁹¹ Su nombre no parece tener relación alguna con el viejo Bato (*Battos*) relacionado con Hermes y Apolo. Cfr. Grimal 2010: 68-69.

¹⁹² Cfr. Prolo 1977: 11.

¹⁹³ Cfr. Pastrone 1977: 204-207.

¹⁹⁴ “Perciò la creatura inconsapevole, che passa incolume a traverso l'ardore dei fati, è nomata Cabiria, con un nome evocatore dei demoni vulcanici, degli operai igniti ed occulti i quali travagliano senza tregua la materia dura e durevole” (Pastrone 1977: 24-25).

como puede comprobarse ya en los propios intertítulos de la película¹⁹⁵, por ejemplo con una posible referencia al dios griego Hefesto al hablar del “genio de la llama laboriosa”¹⁹⁶, o bien con la alusión a Hestia¹⁹⁷, la divinidad también griega del hogar¹⁹⁸. Es posible que el escritor italiano basara el nombre directamente en otros personajes relacionados con el fuego en la mitología griega y con el propio Hefesto, como su amante Cabiro o los hijos que tuvieron juntos, los Cabiros¹⁹⁹.

- Croessa: nodriza encargada de Cabiria en la *villa* de Batto, también superviviente de la erupción, apresada y enviada a Cartago junto a la pequeña; allí pedirá ayuda a Fulvio y Maciste para liberarla, aunque, tras conseguirlo, ella será apresada por los cartagineses.

- Karthalo: sumo sacerdote del templo del dios Moloch en Cartago, prototipo de personaje negativo y antagonista principal, lleno de perfidia y maldad. Denominado en principio “Kàrthalo”²⁰⁰.

- Fulvio Axilla: patricio romano, inicialmente destinado en Cartago como espía de la República Romana, una tarea en la que se ve acompañado por su fiel esclavo Maciste; más tarde aparece bajo las órdenes de Claudio Marcelo durante el asedio de Siracusa y posteriormente en la campaña africana de Publio Cornelio Escipión en la Segunda Guerra Púnica. Héroe valeroso, noble y constante, su liberación de Cabiria en Cartago, la posterior búsqueda de la pequeña por encargo de Batto y el definitivo

¹⁹⁵ Las didascalias o intertítulos reproducidos de aquí en adelante se toman de la edición de 1931 recogida en Pastrone 1977: 29-186. Se respetan los signos de puntuación (con excepción de los guiones separando palabras en distintos renglones) y su grafía original en letras capitales, si bien se reproducen en letra itálica para diferenciarlas del resto del texto de las notas.

¹⁹⁶ [...] *CHE NEL SUO NOME PORTA IL GENIO DELLA FIAMMA OPEROSA* [...] (Pastrone 1977: 33).

¹⁹⁷ [...] *LA PICCOLA CABIRIA A CUI HESTIA SORRIDE DALLA PIETRA DEL FOCOLARE* [...] (Pastrone 1977: 33).

¹⁹⁸ Cfr. Grimal 2010: 265.

¹⁹⁹ Cfr. Grimal 2010: 76-77.

²⁰⁰ Cfr. Prolo 1977: 11.

reencuentro de ambos en África serán el centro de la trama ficticia. Fue denominado inicialmente por D'Annunzio como "Plinio"²⁰¹.

- Maciste: esclavo de Fulvio Axilla, un personaje de aspecto forzado, aunque también simple y bonachón²⁰². Dotado de una fidelidad extrema, será sometido a cautiverio por los cartagineses tras salvar a Cabiria, pero al reencontrarse con su amo Fulvio Axilla volverá a ser parte importante como apoyo de la trama en tierras africanas. D'Annunzio buscó su nombre como un antiguo sobrenombre de Hércules²⁰³, e incluso en las primeras versiones del guión llega a denominarle en alguna ocasión como "Ercole"²⁰⁴.

- Bodastorèt: posadero cartaginés, en cuyo establecimiento de "La scimmia listata"²⁰⁵ se alojan y después se ocultan Fulvio y Maciste. Otro prototipo de personaje negativo, odioso y débil a la vez. En un principio D'Annunzio le consideró como un posadero griego, con el nombre "Melampo"²⁰⁶, pasando después por la denominación pasajera de "Bodostoré"²⁰⁷.

- Elissa: enigmática esclava predilecta de la princesa cartaginesa Sofonisba, cuyo nombre coincide con uno de los apelativos de Dido o Elisa de Tiro, la mítica fundadora de Cartago, cuyo exilio le llevó a fundar esa nueva colonia en la costa de África²⁰⁸. Su verdadera identidad será desvelada al final de la cinta, cuando sea reconocida como la pequeña de cabellos rubios que Maciste y Fulvio salvaron de las llamas en el templo de

²⁰¹ Cfr. Prolo 1977: 11; Pastrone 1977: 11, 189-196, 199-203.

²⁰² "Eroe popolare, semplice e protettore dei deboli" (Brunetta 2008: 212).

²⁰³ "Il suo compagno strapotente è un liberto, del paese prode dei Marsi, nomato Maciste (che è un antichissimo soprannome del semidio Ercole)" (Pastrone 1977: 11).

²⁰⁴ Cfr. Pastrone 1977: 189-196, 199-203.

²⁰⁵ "La mona rayada" es el nombre definitivo en la película, apoyado por una pintura figurativa en el exterior de la taberna. Pero en versiones provisionales se le denominaba "scimia (*sic*) striata" ("mono estriado") o "Corno d'Amnone" ("Cuerno de Ammon"). Cfr. Pastrone 1977: 204-205, 208-209.

²⁰⁶ Cfr. Prolo 1977: 11.

²⁰⁷ Cfr. Pastrone 1977: 204-206.

²⁰⁸ Cfr. Alvar y González Wagner 1985; González Wagner 1989: 39-40; Dridi 2009: 247.

Moloch. De hecho, en las primeras versiones del guión se le denominaba como “la schiava bionda” o simplemente “la schiava” o “bionda”²⁰⁹.

Los personajes históricos que apoyan la trama ficticia son los siguientes, también por orden de aparición, referidos según el nombre que las didascalias de la cinta les otorgaban:

- Annibale (Aníbal Barca) (247-183 a.C.): hijo de Amílcar Barca, es el principal general cartaginés enfrentado a la República Romana en la Segunda Guerra Púnica. Marchando desde Hispania, invadiría la Península Itálica, poniendo en serio peligro a la propia Roma. Ya en África, fue derrotado por Escipión en la batalla de Zama (202 a.C.), exiliándose y suicidándose después en Bitinia. Denominado en la película como la “espada de Cartago”²¹⁰, tiene una fugaz aparición durante la recreación del paso de su ejército a través de los Alpes de camino hacia la Península Itálica.

- Sofonisba (hacia 235-203 a. C.): hija del general Asdrúbal Giscón, cuyo nombre originario “Saphonibaal” está relacionado con el dios semita de las tormentas y protector de los navegantes Baal Saphon²¹¹. Prometida inicialmente al númida Masinisa, sería entregada en matrimonio de conveniencia al también númida Sifax para ganarse su apoyo a Cartago²¹². Finalmente, se casaría con Masinisa en 203 a. C., pero poco después fue envenenada por éste para evitar que Escipión la esclavizase. En los intertítulos se le denomina “la ardiente «flor del granado»”²¹³ y aparece en numerosas ocasiones asociada a escenarios ostentosos como los palacios reales de Cartago y de Cirta. De hecho, su presencia bastante destacada

²⁰⁹ Cfr. Pastrone 1977: 189, 196, 201-203.

²¹⁰ [...] ANNIBALE, LA “SPADA DI CARTAGINE” [...] (Pastrone 1977: 74).

²¹¹ Cfr. Dridi 2009: 171, 256.

²¹² “Promise dans un premier temps à Massinissa, elle fut donnée en fin de compte à un Syphax vieillissant, probablement pour gagner son appui à Carthage” (Dridi 2009: 256).

²¹³ SOFONISBA, LA FIGLIA D’ASDRUBALE, L’ARDENTE “FIORE DEL MELAGRANO.” (Pastrone 1977: 79).

responde al hecho de ser uno de los personajes históricos más imbricados con la trama ficticia central de la película, en especial en lo tocante a la suerte que corre el personaje de Cabiria/Elissa.

- Massinissa (Masinisa) (238-148 a.C.): hijo de Gaïa, el rey de los *maessyli* o númidas orientales²¹⁴, luchó como aliado de los cartagineses en Hispania, por entonces en calidad de heredero al trono²¹⁵. Pero, en 207 a. C., mientras aún se encontraba en Hispania, su padre falleció y fue desposeído por Sifax²¹⁶, quien también desposó a su prometida Sofonisba. Por ello, en 204 a. C. decidió unirse al bando romano y en 203 a. C., tras vencer a Sifax y tomar la ciudad de Cirta (actual Constantina, en Argelia), recuperó su trono y pudo casarse con su antigua prometida, convirtiéndose después en un apoyo decisivo para la victoria romana en Zama²¹⁷. Realmente fue el mayor agraciado por la victoria romana sobre Cartago, puesto que pudo extender sus dominios y protagonizó uno de los reinados más largos de la Antigüedad, de unos 55 años, hasta su muerte a la edad de 90²¹⁸. Es nombrado en las didascalias como “el príncipe de los caballeros”²¹⁹, haciendo referencia a los famosos jinetes númidas a su cargo, y son diversas sus apariciones en la película, como corresponde a su cierta importancia respecto al devenir de la trama ficticia. Así, le veremos en el palacio real de Cartago, en escenarios militares junto a los romanos, en la toma de Cirta o en el palacio de esta ciudad junto a Sofonisba.

²¹⁴ Cfr. Roldán Hervás 1999: 260.

²¹⁵ “Du vivant de son père, qui s’était allié au Carthaginois, Massinissa était allé en Espagne combattre les Romains à la tête d’une troupe de combattants numides particulièrement efficaces” (Jallet-Huant 2006: 27).

²¹⁶ “[...] son père décéda et ses deux successeurs ne régnèrent que quelques mois. Il retourna alors en Afrique pour prendre possession de son héritage mais s’en trouva dépossédé par Syphax, l’allié des Carthaginois” (Dridi 2009: 253).

²¹⁷ “En 203, il fut reconnu roi de Numidie par Scipion. Le concours de sa cavalerie fut décisif au cours de la bataille de Zama” (Dridi 2009: 253).

²¹⁸ Para mayor profundidad sobre la figura histórica de Masinisa, cfr. Jallet-Huant 2006: 26-34; Kadra-Hadjadji 2013.

²¹⁹ *MASSINISSA, IL PRINCIPE DEI CAVALIERI* [...] (Pastrone 1977: 81).

- Asdrubale (Asdrúbal Giscón): general cartaginés que, tras ser derrotado en Hispania por los romanos y de vuelta en África²²⁰, se ganaría al rey númida Sifax como aliado de Cartago al entregarle en matrimonio a su hija Sofonisba. Aparece en la película de forma fugaz en un par de ocasiones en su palacio de la capital cartaginesa.

- Marcello (Marco Claudio Marcelo) (268-208 a. C.): otra importante figura de la República Romana. Como procónsul, le fue encargada la conquista de Siracusa, y es precisamente durante el ataque de la flota romana a la ciudad griega cuando aparece reflejado en la película.

- Archimede (Arquímedes) (287-212 a.C.): matemático, físico, astrónomo e inventor griego nacido y muerto en Siracusa, a quien debemos algunos logros científicos realmente sorprendentes para los recursos de los que disponía en el siglo III a. C., que sin duda han comportado una enorme influencia posterior. Además, puso parte de sus técnicas en práctica para encargarse de la defensa de Siracusa frente a los romanos con diversas máquinas de guerra, incluidos los célebres espejos ustorios. Su aparición en la cinta corresponde concretamente a este episodio bélico contra la flota romana de Marcelo.

- Siface (Sifax): rey de los *massaesyli* o númidas occidentales²²¹, en un principio se opondría a los cartagineses y abrazaría la causa romana, una posición que cambiaría a raíz de su matrimonio de conveniencia con Sofonisba²²². Años después, aprovechando la muerte del rey Gaïa de los *maessyli*, se hizo con el control de la Numidia oriental y tomó su capital,

²²⁰ Cfr. Dridi 2009: 256.

²²¹ Cfr. Roldán Hervás 1999: 261.

²²² “En 215 av. J.-C., Syphax avait épousé Sophonisbe, alors âgée de vingt ans, fille du général carthaginois Hasdrubal et jadis fiancée à Massinissa, qui s’ingéniait à lui faire rompre son Alliance avec Rome pour rallier Carthage” (Jallet-Huant 2006: 17).

Cirta²²³, arrebatando así su reino a Masinisa. Intentó mediar entre romanos y cartagineses, pero sería vencido por Masinisa²²⁴ y, a su vez, desposeído por éste de la ciudad de Cirta, del poder y de su esposa. Entregado a los romanos, fue deportado a Roma y allí murió en 201 a. C.²²⁵ En *Cabiria* es representado, por una parte, en el palacio real de Cartago, primero en una conversación con Asdrúbal y Masinisa (cuando éste se supone aún aliado a Cartago), y después al sellar su alianza con Asdrúbal con el consiguiente matrimonio de conveniencia con su hija Sofonisba; más adelante, aparece en Cirta junto a Sofonisba y finalmente derrotado y cautivo frente a las murallas de la ciudad.

- Scipione (Publio Cornelio Escipión *el Africano*) (235-183 a.C.): uno de los personajes más destacables de la República Romana en términos políticos y militares, con notable fama histórica por haber sido el general romano victorioso sobre los cartagineses en la Segunda Guerra Púnica. Tras haber conquistado Hispania, trasladó la lucha a tierras africanas, donde vencería definitivamente al ejército de Aníbal en la batalla de Zama, una gesta por la que recibió su sobrenombre, *Africanus*²²⁶. En la película aparece en algunas escenas, siempre dentro de su tienda militar en el teatro de operaciones africano.

- Lelio (Cayo Lelio): gran amigo de Escipión y su mano derecha en las campañas de Hispania y África. Aparece por tanto en un par de ocasiones en el campamento romano junto a Cirta o en el propio palacio real de la ciudad cuando se entrevista con Masinisa.

²²³ “Il étendit ensuite sa domination à la Numidie orientale et prit Cirta (Constantine), sa capitale” (Dridi 2009: 256).

²²⁴ “Lors du débarquement de Scipion l’Africain à Utique, il chercha à servir d’intermédiaire entre les deux belligérants mais son camp fut détruit par le Romain en 203. Peu après, il fut battu par Massinissa” (Dridi 2009: 256).

²²⁵ Para mayor profundidad sobre la figura histórica de Sifax, cfr. Jallet-Huant 2006: 15-25; Kadra-Hadjadji 2013.

²²⁶ “Si l’on en croit Tite-Live (XXX 45), il fut le premier général à être surnommé d’après la nation qu’il avait vaincue (*Africanus*)” (Dridi 2009: 255).

2.3.3 – Sinopsis:

Antes de pasar al desarrollo pormenorizado de la sinopsis de la película, conviene detenerse en la división temporal en la que se estructuraba originalmente²²⁷. La cinta posee un armazón en tres tiempos, divididos a su vez en episodios, que aproximadamente se corresponden con las tres partes de la narración clásica. Es decir, el primer tiempo (compuesto por los capítulos primero, segundo y tercero) sería el planteamiento de la trama, el segundo tiempo (dividido en el cuarto y quinto capítulo) el nudo, mientras que el tercer y último tiempo (sin división en capítulos) representa el desenlace.

- Primer tiempo. Primer episodio.

El primer tiempo de la película no viene anunciado por ningún fotograma, pero sí el primer episodio²²⁸. La acción de la cinta se sitúa mediante una didascalia²²⁹ en *Catana* (Catania), dando paso a la primera escena propiamente dicha, en la que Batto vuelve a su *villa* junto a otras personas (probablemente sus siervos) que transportan provisiones, tras haber atendido a sus asuntos en el campo. Después de saludar a su mujer y despojarse de su manto y su sombrero, se acerca a un grupo de sirvientes que parecen estar cuidando unos corderos en una actitud ciertamente bucólica, y de ellos toma una bandeja con racimos de uva, para ofrecer uno de ellos a su mujer. En este contexto de tranquilidad y desahogo, una nueva escena muestra a la pequeña Cabiria, que se entretiene con unas marionetas junto a su nodriza Croessa en el jardín de la *villa*²³⁰. Sus padres

²²⁷ De nuevo, se toma como base la edición de 1931. Cfr. Pastrone 1977: 29-186.

²²⁸ *IL PRIMO EPISODIO*. (Pastrone 1977: 32).

²²⁹ *È IL VESPERO. GIÀ SI CHIUDE LA TENZONE DEI CAPRAI, CHE LA MUSA DORICA ISPIRA SU I FLAUTI DISPARI "A CUI LA CERA DIEDE L'ODOR DEL MIELE". E BATTO RITORNA DAI CAMPI ALLA CITTÀ, AL SUO GIARDINO DEI CATANA IN VISTA DELL'ETNA*. (Pastrone 1977: 32).

²³⁰ *LA FIGLIUOLA DILETTA DI BATTO, CHE NEL SUO NOME PORTA IL GENIO DELLA FIAMMA OPEROSA, LA PICCOLA CABIRIA A CUI HESTIA SORRIDE DALLA PIETRA DEL FOCOLARE, GIUOCA CON LA NUTRICE CROESSA*. (Pastrone 1977: 33).

aparecen entonces en este lugar abierto para acompañar a la pequeña dentro de la casa, donde le llevan a jugar con los corderos que tenían los siervos.

Pero la tranquilidad se rompe al llegar la noche, puesto que el amenazador volcán Etna, cercano al lugar, parece comenzar su terrible actividad²³¹. El clamor alarma a los habitantes de la *villa*, que ven desde sus ventanas cómo el cráter refulge y comienza a expulsar humo, por lo que Batto decide realizar una plegaria y libaciones para intentar aplacar la furia de Tifón²³². En un principio la oración parece haber conseguido ser propicia al calmarse el volcán²³³, pero sólo se trata de una calma pasajera, puesto que poco después sobreviene la gran erupción²³⁴. La vorágine de fuego, cenizas, *lapilli* y bombas volcánicas causa la huida de personas y animales, mientras la casa de Batto comienza a verse atacada por las llamas y los temblores causan enormes desperfectos en su estructura y elementos interiores, provocando un incesante ir y venir de personas huyendo de la creciente destrucción. Los siervos quedan encerrados dentro la casa, rodeados de fuego y de muros precipitándose sin cesar, hasta que la caída de una viga del techo muestra a un grupo de ellos un hueco en el pavimento, el cual resulta ser el arranque de una escalera secreta, por la que deciden descender²³⁵. El habitáculo subterráneo al que acceden es la cámara del tesoro de Batto, así que el hallazgo de semejante concentración de riquezas del patricio hace olvidar por un momento el pánico provocado por el volcán, dando paso a una actitud codiciosa generalizada para acumular monedas y joyas en los bolsillos de los siervos, a

²³¹ *D'IMPROVVISO, NELLA PACE DELLA SERA, SUSSULTA IL GRAN PETTO DI TIFONE CHE SOSTIENE "LA COLONNA CELESTE". STANNO PER RIAPRIRSI NEL PROFONDO LE SORGENTI DEL FUOCO? "ETNA! ETNA!"* (Pastrone 1977: 34).

²³² *"DIO SCETRATO, CHE FONDASTI IL TUO SEGGIO NELLA TENEBRA, TU CHE SERRI LE RADICI TERRESTRI, TU CHE RAPISTI GIÀ A LA FIGLIA DI DEMETRA SUL PRATO SICILIANO PER LEI TRARRE ALLE PORTE DELL'ADE, O DEMONE DAI MILLE NOMI, T'INVOCO NELLA LIBAZIONE SANTA! PLACA IL FURORE DEL FUOCO INFATICABILE, SII CLEMENTE A CHI SACRIFICA. ACCOGLI I DONI E LE PREGHIERE!"* (Pastrone 1977: 36).

²³³ *LA PREGHIERA SEMBRA AVER PROPIZIATO IL DIO.* (Pastrone 1977: 37).

²³⁴ *ALTA È LA PACE COME LA NOTTE, QUANDO IMPROVVISO IL ROMBO SCUOTE I DORMIENTI E LI RICACCIA NEL TERRORE.* (Pastrone 1977: 37).

²³⁵ *I SERVI CERCANO INVANO LO SCAMPO, TRA LE MURA CHE SI FENDONO E CROLLANO. SUBITAMENTE SCOPRONO UN PASSAGGIO IGNOTO, UNA SCALA SEGRETA CHE SCENDE SOTTERRA.* (Pastrone 1977: 39).

quienes acompaña la nodriza Croessa²³⁶, que ha conseguido poner a salvo a Cabiria y la sostiene en sus brazos. Finalmente el grupo de siervos consigue salir del rico sótano hacia campo abierto por una brecha abierta en la pared a causa de la erupción y sus consiguientes temblores. La *villa* ha sufrido una enorme destrucción material, pero entre los supervivientes se aviva un gran pesar, puesto que los padres de Cabiria, sentados entre las ruinas aún humeantes, piensan que la pequeña ha perecido sepultada bajo las ruinas, desconociendo el verdadero paradero de ésta junto a la nodriza y los siervos²³⁷.

- Primer tiempo. Segundo episodio.

El segundo episodio²³⁸ se anuncia con un cartel fijo e inmediatamente después una didascalia introduce el contexto de la acción²³⁹, que presenta una escena diurna en la que el grupo de siervos huido de la destrucción volcánica se encuentra en pleno campo, al descubierto, dispuesto a repartir el botín conseguido en los subterráneos de la *villa*. Croessa recibe un anillo bastante singular, decorado con un ave, una pieza que ella guarda entre sus ropas al comprobar que es demasiado grande para sus dedos. El grupo se siente hambriento y decide acercarse al mar en busca de provisiones, localizando en la orilla lo que parece un regalo de los dioses²⁴⁰, un pequeño bote con el que podrían huir y ponerse definitivamente a salvo. Pero esta embarcación no es un simple regalo de la providencia, sino que sus dueños, unos piratas fenicios que han tocado tierra para aprovisionarse de leña²⁴¹, vuelven hacia ella y cogen de improviso al grupo de

²³⁶ *QUIVI SONO RACCOLTE E NASCOSTE LE RICCHEZZE DI BATTO ACCUMULATORE. ALLA VISTA DELLE COSE SFOLGORANTI, LA CUPIDIGIA VINCE LA PAURA. CARICHI DEL BOTTINO INATTESO, SCAMPANO. E CON LORO È LA NUTRICE CROESSA.* (Pastrone 1977: 41).

²³⁷ *PIANGONO LA DOLCE CABIRIA I SUPERSTITI CHE LA CREDONO SEPOLTA SOTTO LA RUINA. IL SORRISO È SPENTO.* (Pastrone 1977: 43).

²³⁸ *IL SECONDO EPISODIO.* (Pastrone 1977: 44).

²³⁹ *GLI SCAMPATI PARTISCONO IL BOTTINO.* (Pastrone 1977: 44).

²⁴⁰ *DISPERSI DALLA FAME PER LA PIAGGIA SCONVOLTA, TUTTAVIA INCALZATI DAL TERRORE, I FUGGIASCHI SCENDONO VERSO IL MARE. UNA NAVE È LÀ, ABBANDONATA, COME OFFERTA DAL FAVORE DEGLI IDDI.* (Pastrone 1977: 45).

²⁴¹ *È UNA NAVE DI PIRATI FENICI, DISCESI A TERRA PER FAR LEGNA.* (Pastrone 1977: 46).

siervos para proceder a reducirles y apresarles, subiendo a bordo de la embarcación a algunos de ellos, entre los que se encuentran Croessa y Cabiria.

Una nueva cartela avanza el destino de los siervos capturados: la ciudad africana de Cartago, donde serán vendidos como esclavos, mientras que concretamente la pequeña Cabiria será destinada a convertirse en víctima propiciatoria en el sacrificio al dios púnico Moloch²⁴². La acción se centra entonces en la nodriza y su protegida, que son compradas en un ajetreado mercado cartaginés por Karthalo, el sumo sacerdote del templo de Moloch, quien se sorprende al ver los cabellos tan claros de la pequeña. Es el momento para que el patricio romano Fulvio Axilla, principal protagonista de la cinta, salga a la luz como espía en Cartago junto a su fiel y forzado esclavo Maciste²⁴³, siendo ambos presentados por primera vez realizando una especie de investigación junto a la costa. Acto seguido una didascalía introduce a otro de los personajes ficticios importantes de la cinta, el posadero anciano y de frágil figura Bodastorèt²⁴⁴, dueño de un establecimiento frecuentado por Fulvio y Maciste, la taberna "*La scimmia listata*" ("La mona rayada")²⁴⁵, cuyo nombre puede inferirse también mediante una pintura mural en su entrada. Amo y esclavo son invitados a entrar y acomodados por el propio Bodastorèt, y allí recuperan fuerzas con comida y bebida, e incluso Maciste coquetea con una sierva africana. Al mismo tiempo, en un patio porticado del templo de Moloch, el sumo sacerdote Karthalo se dispone a escoger las víctimas para el sacrificio. Alertada por este hecho, Croessa, que se encuentra allí como acompañante de la pequeña Cabiria, finge que ésta se encuentra enferma, lo cual podría hacerla ser considerada inaceptable como víctima propiciatoria al dios. Pero su treta no surte efecto, por lo que la pequeña será finalmente destinada a la

²⁴² *CROESSA E CABIRIA SON VENDUTE SUL MERCATO DI CARTAGINE. KARTHALO IL PONTEFICE COMPERA LA VITTIMA INFANTILE PER OFFERIRLA AL DIO DI BRONZO, A MOLOCH.* (Pastrone 1977: 48).

²⁴³ *FULVIO AXILLA, PATRIZIO ROMANO, COL SUO SCHIAVO MACISTE, VIVE SCONOSCIUTO IN CARTAGINE, CELATAMENTE VIGILANDO I MOTI DELLA REPUBBLICA RIVALE.* (Pastrone 1977: 49).

²⁴⁴ *IL BETTOLIERE BODASTORÈT.* (Pastrone 1977: 50).

²⁴⁵ *FULVIO AXILLA E MACISTE FREQUENTANO LA BETTOLA DELLA SCIMMIA LISTATA.* (Pastrone 1977: 50).

terrible ceremonia sacrificial²⁴⁶, mientras que la propia nodriza es castigada²⁴⁷ en los jardines del templo, siéndole asestados varios azotes, aunque consigue huir del lugar en un descuido de sus captores. Croessa huye y alcanza la muralla marítima de la ciudad de Cartago, y en ese lugar coincide con Fulvio y Maciste, quienes parecen continuar con sus pesquisas, y a quienes la nodriza reconoce como romanos por las palabras entre amo y esclavo (presumiblemente en lengua latina). A pesar de haberles sobresaltado inicialmente al abordarles, la mujer solicita de ellos la ayuda necesaria para salvar a la pequeña Cabiria²⁴⁸ de su funesto destino, algo a lo que finalmente acceden, consiguiendo Fulvio como pago el anillo que obtuvo en el reparto del tesoro de Batto salvado de la catástrofe²⁴⁹.

Tras el breve anuncio con una cartela de “La Sinfonía del fuego” que Ildebrando Pizzetti compuso para la película²⁵⁰, tiene lugar la impresionante secuencia del templo de Moloch²⁵¹, que comienza con una panorámica exterior de la impresionante e inquietante entrada del complejo, similar a la representación de la propia divinidad, con las escaleras de acceso desembocando en una entrada con forma de fauces felinas, flanqueada a su vez por unas enormes manos que parecen abrazar a los fieles que allí acuden. La acción se traslada entonces al interior del templo para mostrar la invocación al dios²⁵², consistente en una serie

²⁴⁶ *IL PONTEFICE SCEGLIE LE VITTIME NELLA “STIA” DEL TEMPIO. CROESSA TENTA DI SALVARE CABIRIA FINGENDOLA INFERMA E QUINDI NON ACCETTA AL DIO. MA LA FRODE NON GIOVA. LA VITTIMA PURA È PROMESSA AL SACRIFICIO PROSSIMO.* (Pastrone 1977: 52). La palabra “STIA” aparece entrecomillada en la didascalia (en la versión doméstica en DVD editada por *Kino on Video* es el término “cage” o “jaula” el que aparece entrecomillado), con la intención de hacer referencia figurada a un lugar de concentración o hacinamiento de animales. La definición en italiano de “stia” es precisamente una jaula de aves de corral para su crianza o transporte, aunque se alude también a un lugar estrecho en el que se concentran muchas personas: “Gabbia larga e bassa, di legno o di vimini, entro cui si tengono i polli, e altri gallinacei, per allevarli o per trasportarli dall’allevamento al mercato [...]; anche, termine di raffronto con riferimento a luogo in cui si stia stretti in più persone”. Cfr. ISTITUTO DELL’ENCICLOPEDIA ITALIANA, *Vocabolario on line* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-07]: <http://www.treccani.it/vocabolario/stia/>

²⁴⁷ *IL CASTIGO DELLA SIMULATRICE.* (Pastrone 1977: 53).

²⁴⁸ *CROESSA RICONOSCE PER LATINO FULVIO AXILLA, E IMPLORA PER CABIRIA.* (Pastrone 1977: 55).

²⁴⁹ *“PEGNO DI PIETÀ. ACCETTALO. È UN ANELLO POSSENTE. V’È LEGATA UNA SORTE. SE DARAI SALUTE, AVRAI SALUTE, PER I NOSTRI IDDII!” IL ROMANO È TENTATO DALL’IMPRESA PERIGLIOSA.* (Pastrone 1977: 56).

²⁵⁰ *LA SINFONIA DEL FUOCO.* (Pastrone 1977: 57).

²⁵¹ *IL TEMPIO DI MOLOCH.* (Pastrone 1977: 57).

²⁵² *INVOCAZIONE A MOLOCH.* (Pastrone 1977: 58).

de cánticos entonados por un grupo de sacerdotes apostados en un palco²⁵³, mientras una multitud enfervorecida agita sus antorchas encendidas en el siniestro interior de la estructura. Allí se encuentra una gran estatua broncea de Moloch, la cual alberga fuego en su interior como puede comprobarse por el fulgor que una trampilla abierta en su pecho deja ver al abrirse. Tras la invocación, uno de los sacerdotes sube las gradas que llevan a esta efigie, y deposita a una niña en la trampilla abierta para que el mecanismo de la misma precipite su cuerpo en el interior llameante. De este modo, la víctima infantil es consumida por las llamas de la estatua, provocando una profusión de fuego y humo a través de la boca del ídolo, a la vez que la multitud presente muestra una gran excitación. Otras niñas esperan a los lados de la estatua a ser sacrificadas, siendo repetido el terrible procedimiento con otra de ellas.

En ese momento, Fulvio, Maciste y Croessa entran de incógnito en el templo, mezclándose con la multitud mientras la invocación de los sacerdotes continúa y se ejecutan danzas de exaltación. Instantes antes de que la propia Cabiria sea sacrificada, Maciste se la arrebató al sacerdote que se disponía a depositarla en la terrible estatua y, seguido de su amo, escapa con la niña auestas, dirigiéndose

²⁵³ Los versos de estos cánticos son recogidos en tres cartelas intercaladas con imágenes de la invocación. Se reproducen aquí respetando su disposición original (Pastrone 1977: 58-59):

*-RE DELLE DUE ZONE, T'INVOCO,
RESPIRO DEL FUOCO PROFONDO,
GENITO DI TE, PRIMO NATO!
- ECCOTI I CENTO PURI FANCIULLI.
INGHIOTTI! DIVORA! SII SAZIO!
KARTHADA TI DONA IL SUO FIORE.
- ODIMI, CREATORE VORACE
CHE TUTTO GENERI E STRUGGI,
FAME INSAZIABILE, M'ODI!
- ECCOTI LA CARNE PIÙ PURA!
ECCOTI IL SANGUE PIÙ MITE!
KARTHADA TI DONA IL SUO FIORE.
- CONSUMA IL SACRIFICIO TU STESSO
NELLE TUE FAUCI DI FIAMMA,
O PADRE E MADRE, O TU DIO E DEA!
- O PADRE E MADRE, O TU PADRE E FIGLIO,
O TU DIO E DEA! CREATORE VORACE!
FAME ARDENTE, RUGGENTE...*

El término “KARTHADA” que aparece en éstas y otras didascalias corresponde a una de las denominaciones con las que se conoce la ciudad antigua de Cartago, que partía de su nombre fenicio “*Kart hadasht*” (o “*Qart hadasht*”), con el significado de “ciudad nueva”. Cfr. Moscati 1983: 22.

hacia la cima del templo²⁵⁴. La multitud les persigue para vengar tamaña afrenta a su dios y Maciste debe dejar a la pequeña en manos de Fulvio para emplearse a fondo con su descomunal fuerza y desembarazarse de un buen puñado de cartagineses, en algunos casos de una forma tan cruel como la de los propios sacrificios, como uno de ellos, al que lanza dentro de un gran brasero de la azotea del edificio. Desde allí, los fugitivos salen al exterior del templo por uno de los tres ojos de la cabeza que hace las veces de fachada y descienden de la estructura por un lateral en forma de mano gigantesca. Rápidamente se dirigen a la posada de Bodastorèt, donde irrumpen abriendo la puerta con la formidable fuerza de Maciste, quien entonces persuade rápidamente al posadero²⁵⁵ para que les oculte y se disponga desde una ventana a distraer a la multitud que les persigue, declarando desconocer su paradero²⁵⁶. Mientras tanto, Croessa es rodeada por una multitud de cartagineses en la entrada del templo, siendo reconocida y llevada en volandas hacia el interior del mismo para servir de chivo expiatorio²⁵⁷, aunque su castigo no llega a mostrarse en la pantalla y se deja a la imaginación del espectador.

- Primer tiempo. Tercer episodio.

Tras la cartela que anuncia el tercer episodio²⁵⁸, la narración se sitúa en el continente europeo para mostrar el duro paso del ejército de Aníbal por los paisajes de los Alpes²⁵⁹, una extraordinaria hazaña del cartaginés que permite datar cronológicamente la acción en el año 218 a.C.. El avance de Aníbal con gran número de tropas y sus legendarios elefantes a través de este escenario remoto y

²⁵⁴ *INCALZATI DAI PERSECUTORI, GLI AUDACI RIPARANO SUL SOMMO DEL TEMPIO.* (Pastrone 1977: 67).

²⁵⁵ *MACISTE PERSUADE IL BETTOLIERE SBIGOTTITO.* (Pastrone 1977: 70).

²⁵⁶ *“PER BAAL-SAMIN CHE DAL CIELO STELLATO CI GUARDA, PER BAAL-PEOR, CREDETEMI! NON HO VEDUTO ALCUNO.”* (Pastrone 1977: 72).

²⁵⁷ *PER LA VITTIMA SOTTRATTA, CROESSA ESPIA.* (Pastrone 1977: 73).

²⁵⁸ *IL TERZO EPISODIO.* (Pastrone 1977: 74).

²⁵⁹ *INTANTO ANNIBALE, LA “SPADA DI CARTAGINE”, CERCA LA VIA DEL SUO FATO TRA I MONTI SACRI CHE SI LEVANO AL CIELO COME UNA MURAGLIA IMPENETRABILE.* (Pastrone 1977: 74).

nevado pone en gran peligro la seguridad de Roma²⁶⁰, a la vez que causa un gran júbilo en Cartago²⁶¹ al ser informado a las masas, entre las que se encuentra Bodastorèt. Fulvio, Maciste y Cabiria continúan escondidos en el piso superior de su posada, sabedores de que su anfitrión se pliega a las amenazas del forzudo y mantiene silencio sobre los fugitivos²⁶². Pero cuando el propio Bodastorèt les informa sobre la gran amenaza que supone para Roma el avance del ejército de Aníbal, Fulvio ve cómo afloran sus ansias de escapar y volver a la patria para ayudar en un momento tan difícil²⁶³.

La acción se traslada entonces al palacio de Asdrúbal en Cartago, donde por primera vez el espectador puede contemplar a su hija, la princesa Sofonisba, en sus aposentos²⁶⁴, mientras el rey númida Masinisa se encuentra también en el palacio como huésped, precisamente para que Asdrúbal le entregue la mano de la princesa²⁶⁵. El númida trata entonces de tener un detalle con su futura esposa enviándole un regalo por medio de una sierva, un cofre que lleva consigo un mensaje para encontrarse en secreto con ella en el “jardín de los cedros” al salir la luna²⁶⁶. Mientras tiene lugar una conversación entre Asdrúbal, Masinisa y Sifax, el regalo y la invitación al encuentro secreto avivan la pasión de Sofonisba, que ansía la llegada del encuentro y pregunta a la esclava sobre su amado²⁶⁷. Esa misma noche Bodastorèt se arma de valor y visita el templo de Moloch²⁶⁸ para

²⁶⁰ *CON UN PRODIGIO DI PAZIENZA E DI FORZA, ANNIBALE VALICA LE ALPI; ED ECCO, LA SUA CELERITÀ MINACCIA ROMA.* (Pastrone 1977: 75).

²⁶¹ *IL GRANDE MESSAGGIO INEBRIA DI VITTORIA L'ANIMA DI KARTHADA CHE ESALTA IL SUO FIGLIO.* (Pastrone 1977: 77). De nuevo se usa el término “KARTHADA” para referirse a Cartago.

²⁶² *FULVIO AXILLA E MACISTE SI CELANO TUTTAVIA NEL RIFUGIO DELLA SCIMMIA LISTATA, PROTETTI DAL SILENZIO PRUDENTE DI BODASTORÈT CONSIGLIATO DALLA PAURA.* (Pastrone 1977: 77).

²⁶³ *AVVERTITO DEL PERICOLO CHE SOVRSTA ALLA PATRIA LONTANA, FULVIO DELIBERA DI TENTARE NELLA NOTTE LA FUGA.* (Pastrone 1977: 78).

²⁶⁴ *SOFONISBA, LA FIGLIA D'ASDRUBALE, L'ARDENTE “FIORE DEL MELAGRANO.”* (Pastrone 1977: 79).

²⁶⁵ *IL RE NUMIDA MASSINISSA È OSPITE DI ASDRUBALE CHE GLI PROMETTE LA SUA FIGLIA AMMIRABILE.* (Pastrone 1977: 80).

²⁶⁶ *MASSINISSA, IL PRINCIPE DEI CAVALIERI, INVIA UN DONO ALLA VERGINE MISTERIOSA E LE CHIEDE LA GRAZIA DI VEDERLA IN SEGRETO, AL NASCER DELLA LUNA NEL GIARDINO DEI CEDRI.* (Pastrone 1977: 81).

²⁶⁷ - *“DI’ COM’È EGLI?”* / - *“COME IL VENTO DI PRIMAVERA, CHE VALICA IL DESERTO CON PIEDI DI NEMBO RECANDO L’ODOR DEI LEONI E IL MESSAGGIO DI ASTARTE.”* (Pastrone 1977: 82).

²⁶⁸ *SUL FAR DELLA NOTTE UN UOMO CAUTO SALE AL TEMPIO SPAVENTOSO.* (Pastrone 1977: 83).

delatar a sus peculiares huéspedes ante el sumo sacerdote Karthalo a cambio de unas monedas, proponiendo ponerles una trampa en el momento de su inminente fuga²⁶⁹. Llega el momento esperado, de noche²⁷⁰, en el que se muestra a la princesa Sofonisba preparándose en sus aposentos del palacio para la ansiada cita con su amado Masinisa, mientras dedica una plegaria a la propia luna²⁷¹.

Al mismo tiempo, otros personajes tienen otros planes y ansias²⁷², concretamente escapar para volver a Roma, así que Fulvio, Maciste y Cabiria salen de la posada de Bodastorèt aprovechando la oscuridad. Pero la treta propuesta por el posadero tiene éxito y el grupo es pronto descubierto, dando lugar a una nueva persecución por las calles de Cartago que tiene como primera consecuencia la huida de Fulvio lanzándose al mar desde las murallas²⁷³. Mientras tiene lugar el encuentro secreto entre Sofonisba y Masinisa a la luz de la luna en los jardines del palacio de Asdrúbal²⁷⁴, Maciste llega al mismo lugar para refugiarse y escapar de la vista de sus perseguidores²⁷⁵, dándose de bruces con los dos enamorados en pleno cortejo. A pesar de la sorpresa y turbación iniciales de Sofonisba y Masinisa, el esclavo se postra ante ellos y se muestra sumiso y amistoso, consiguiendo que la princesa se haga cargo de Cabiria²⁷⁶. Finalmente la turba que perseguía a los romanos se encuentra con Maciste, aunque en ese momento Masinisa le ayuda de forma inesperada para conseguir que se pierda la pista de la pequeña, lo que indirectamente hace creer a quienes siguen queriendo ofrecerla en sacrificio al

²⁶⁹ “NULLA VIDI, NULLA SO... MA L’UDII, UNA SERA, DA GENTE CHE PRATICA LA MIA BETTOLA. AL NASCER DELLA LUNA, PONI L’AGGUATO LAGGIÙ...” (Pastrone 1977: 84). Por error u omisión, no se cierran las comillas de este diálogo en boca de Bodastorèt.

²⁷⁰ *SORGE LA LUNA*. (Pastrone 1977: 84).

²⁷¹ “O REGINA, CHE PORTI LA LUCE, DEA DALLE CORNA DI TORO, NOTTURNA, CHE TUTTO VEDI, CHE IN CERCHIO CAMMINI, CHE AMI LE VEGLIE, CHE CRESCI E MANCHI, PRODUTTRICE, VENTUROSA, RAGGIANTE, PROTEGGI I TUOI SUPPLICI, ACCOGLILI NE’ TUOI MISTERI...” (Pastrone 1977: 84).

²⁷² *ALTRI CUORI, ALTRE ANSIE*. (Pastrone 1977: 85).

²⁷³ *IL “BUONO EVENTO” SECONDA IL ROMANO*. (Pastrone 1977: 86).

²⁷⁴ El encuentro se acompaña de nuevo con una didascalía en la que se reproduce una plegaria: “O CELEBRATA IN MILLE INNI, TU CHE ACCORDI LA GRAZIA IN SEGRETO, TU CHE ANNODI I MORTALI CON LE NECESSITÀ INVINCIBILI, TU CHE DELLA NERA NOTTE TI PIACI E DEI LETTI D’AVORIO, O FERTILE, O SCALTRA, O TUTTA SORRISO, VIENI E VISITA CHI DAL CUORE PROFONDO T’INVOCA!” (Pastrone 1977: 87).

²⁷⁵ *MACISTE INCALZATO SI RIFUGIA NEGLI ORTI DI ASDRUBALE*. (Pastrone 1977: 87).

²⁷⁶ “PROTEGGILA! GLI IDDII TI PROTEGGERANNO.” (Pastrone 1977: 89).

dios Moloch que Cabiria ha huido junto a Fulvio²⁷⁷. Maciste se deja apresar por sus perseguidores sin oponer mucha resistencia, mientras la princesa y una de sus esclavas llevan a la pequeña dentro del palacio. Por su parte, el fiel y forzudo esclavo de Fulvio es encadenado a una rueda de molino²⁷⁸, mientras una imagen fugaz muestra a su amo dirigiéndose hacia Roma en un navío²⁷⁹. Las últimas imágenes de este episodio muestran a Bodastorèt, que se envaleciona frente a quien le aterrorizara en su taberna, intentando vengarse de Maciste fustigándolo mientras da vueltas en el molino²⁸⁰, aunque el forzudo será capaz de volver a asustarle por un momento. Finaliza entonces este tercer episodio con una cartela figurativa y otra textual²⁸¹ que anuncia el fin el primer tiempo de la película.

- Segundo tiempo. Cuarto episodio.

Tras una cartela anunciando el inicio de este segundo tiempo de la película²⁸², otro cartel fijo sitúa al espectador en el cuarto episodio²⁸³. La narración da entonces un salto en el tiempo, haciendo referencia al cambio de rumbo en la campaña de Aníbal y presentando a Fulvio a bordo de una galera, dispuesto como parte del contingente de soldados de la flota del procónsul Marcelo al asedio de Siracusa, por entonces aliada de los cartagineses, lo que permite situar cronológicamente la acción en el 212 a.C.²⁸⁴ Acto seguido, la cámara se traslada a las estancias de Arquímedes en la ciudad siciliana, donde se presenta al sabio cavilando posibles

²⁷⁷ - “M’È APPARSO COSTUI ALL’IMPROVVISO... NON AVEVA SECO ALCUNO, NÉ COSA ALCUNA...”
/- “MOLOCH LA GIUNGA! ELLA È CON L’ALTRO RAPITORE...” (Pastrone 1977: 89).

²⁷⁸ *TUTTO ANCOR SANGUINANTE DEL SUPPLIZIO ATROCE, MACISTE È VINCOLATO ALLA MOLA IN PERPETUO; CHÉ LA MORTE TROPPO ERA LIEVE.* (Pastrone 1977: 91).

²⁷⁹ *VERSO ROMA.* (Pastrone 1977: 91).

²⁸⁰ *L’OSTE SI VENDICA DI AVER TANTO TREMATO.* (Pastrone 1977: 92).

²⁸¹ *FINE DEL PRIMO TEMPO.* (Pastrone 1977: 93).

²⁸² *IL SECONDO TEMPO.* (Pastrone 1977: 94).

²⁸³ *IL QUARTO EPISODIO.* (Pastrone 1977: 94).

²⁸⁴ *SI MUTARONO LE SORTI DEL VINCITORE DI CANNE. IL PROCONSOLE MARCELLO STRINGE D’ASSEDIO SIRACUSA ALLEATA DI CARTAGINE. FULVIO AXILLA MILITA SOTTO LE INSEGNE DEL VINCITORE DI NOLA.* (Pastrone 1977: 94).

invenciones que ayuden a defenderla²⁸⁵. Tras dibujar algunos diseños, el sabio crea un pequeño modelo con el que puede ensayar y demostrar el poder calorífico del sol al concentrar haces de reflejos suyos sobre una superficie²⁸⁶. Justo después Arquímedes aparece realizando cálculos en las murallas de la ciudad, con la flota romana a la vista, mientras a su alrededor los operarios trabajan con tesón para, finalmente, mostrar el gran ingenio obra del anciano²⁸⁷. El gran espejo ustorio proyecta su haz de luz concentrado para comenzar a incendiar las naves romanas, provocando una gran excitación en Arquímedes y en quienes divisan la escena desde las murallas de Siracusa, mientras cunde la desesperación y el pánico entre las tropas de Marcelo, incluido Fulvio²⁸⁸. Llegada la noche, la flota de Claudio Marcelo ha sido aniquilada, incendiada y hundida por el fabuloso ingenio de Arquímedes²⁸⁹.

Por su parte, Fulvio ha sobrevivido a duras penas agarrado a una tabla y es arrastrado por la corriente²⁹⁰, aunque sus esperanzas de salvación parecen desvanecerse²⁹¹. Pero el romano es finalmente avistado junto a la costa por unos pescadores, quienes le recogen totalmente exhausto y quedan asombrados al reconocer el anillo que lleva puesto desde que la nodriza Croessa se lo entregara en Cartago²⁹². Aún desvanecido, el naufrago es conducido por los pescadores a la casa de Batto, quien reconoce maravillado junto a su mujer el citado anillo. Recuperado de su infortunio, Fulvio aparece conversando con sus anfitriones para hacerles saber cómo llegó el anillo a su poder²⁹³. Así, su narración de que Croessa se lo entregó como pago para salvar a Cabiria de una muerte segura

²⁸⁵ *MA UN VECCHIO SAPIENTE SOLLEVA LA FRONTE DALLA SUA MEDITAZIONE E CREA PER LA DIFESA DELLE MURA LE MACCHINE IRRESISTIBILI.* (Pastrone 1977: 95).

²⁸⁶ *ARCHIMEDE DOMANDA AL SOLE LA FIAMMA DISTRUGGITRICE DEL NAVIGLIO ROMANO.* (Pastrone 1977: 96).

²⁸⁷ *L'ORDIGNO NON MAI VEDUTO SI MOSTRA ALL'IMPROVVISO, DIVINAMENTE, SIMILE A UN FASCIO DI FOLGORI SILENZIOSE.* (Pastrone 1977: 97).

²⁸⁸ *FULVIO AXILLA CONTRASTA INVANO AL PÁNICO CHE LO TRAVOLGE.* (Pastrone 1977: 98).

²⁸⁹ *A SERA IL NAVIGLIO FORMIDABILE DI ROMA NON È SE NON UN ROGO CHE SI SPESNE SU LE ACQUE PLACATE.* (Pastrone 1977: 99).

²⁹⁰ *FULVIO È TRATTO DALLA CORRENTE NEL MARE DI ARETUSA.* (Pastrone 1977: 101).

²⁹¹ *OGNI SPERANZA DI SALVEZZA È VANITA.* (Pastrone 1977: 101).

²⁹² *MA AL DITO DELNAUFRAGO È L'ANELLO DI CROESSA. "SE DARAI SALUTE, AVRAI SALUTE."* *SOPRAGGIUNGE IL SOCCORSO INSUPERATO.* (Pastrone 1977: 102).

²⁹³ *L'OSPITE DI BATTO, CONFORTATO, NARRA L'AVVENTURA DELL'ANELLO.* (Pastrone 1977: 104).

devuelve inicialmente la esperanza a Batto y a su mujer de encontrar a su hija, tantos años considerada como desaparecida en la erupción del Etna, aunque la incertidumbre de nuevo les asalta cuando Fulvio alude a que sus últimas noticias sobre ella son de varios años atrás²⁹⁴. Tras haber comprobado la expresión pesarosa de los padres de Cabiria, esperanzados pero ansiosos a la vez por su hija, en el momento de despedirse de ellos Fulvio promete buscarla de nuevo si sus pasos le llevan a partir de entonces por tierras cartaginesas²⁹⁵.

- Segundo tiempo. Quinto episodio.

El segundo tiempo y el quinto episodio se inician con una cartela figurativa²⁹⁶ y la primera didascalia expone de forma textual el juego de poderes que tiene lugar en suelo africano, con Masinisa obligado a buscar refugio en el desierto tras haber sido despojado de sus dominios por Sifax, el nuevo soberano de Cirta, quien por su parte acuerda con Asdrúbal una alianza contra Roma, maniobra política que viene refrendada mediante el ofrecimiento del cartaginés al rey númida de la mano de su hija Sofonisba²⁹⁷. El acuerdo tiene lugar en el palacio de Asdrúbal en Cartago, pero allí, en sus aposentos personales, la princesa Sofonisba se muestra melancólica, puesto que la decisión de su padre pasa por alto el amor que ella aún profesa a Masinisa, una figura no tan poderosa como antes, pero sí mucho más joven que Sifax, por lo que en privado se encomienda a la diosa Tanit por medio de una paloma²⁹⁸. En la siguiente escena se muestra la ceremonia de casamiento entre Sofonisba y Sifax, en plena sala del trono del palacio de Asdrúbal en

²⁹⁴ - "O HESTIA, REGINA, FONDAMENTO INCROLLABILE DEGLI IDDII FELICI E DEGLI UOMINI MISERI, A TE TUTTI I DONI! CABIRIA VIVE, E IN LEI IL TUO FUOCO." / - "VIVEVA, ORA NON SO..." (Pastrone 1977: 105).

²⁹⁵ E, PRENDENDO COMMIIATO DALL'OSPITE ANSIOSO, FULVIO AXILLA PROMETTE DI RICERCARE CABIRIA, SE NOVAMENTE LE SORTI LO TRAGGANO A CARTAGINE. (Pastrone 1977: 105).

²⁹⁶ IL QUINTO EPISODIO. (Pastrone 1977: 106).

²⁹⁷ SIFACE, IL RE DI CIRTA, HA SPOGLIATO DEL REAME MASSINISSA CHE DILEGUA NEL DESERTO. ASDRUBALE DONA LA SUA FIGLIA AL PIÙ POTENTE E DAL NON PIÙ GIOVANE GENERO OTTIENE ALLEANZA CONTRO ROMA. (Pastrone 1977: 106).

²⁹⁸ "MIA COLOMBA DILETTA, SALI FINO AL CARRO DI TANIT E RECALE LA TRISTEZZA DEL MIO CUORE SEGRETO." (Pastrone 1977: 108).

Cartago, en la que los gobernantes intercambian gestos de amistad, pero la princesa se desmaya, superada por una celebración y una decisión contrarias a su voluntad.

La acción se traslada entonces a la tienda de campaña de Publio Cornelio Escipión, vencedor en Hispania de los cartagineses, que ya se encuentra en África junto a su fiel colaborador Cayo Lelio, un hecho que situaría la acción hacia el 204 a.C. Allí Escipión intentará decantar definitivamente la victoria por el bando romano, para lo cual cuenta como aliado con el destronado Masinisa, quien busca venganza contra Sifax y pretende recuperar su corona en Cirta²⁹⁹. Fulvio Axilla aparece entonces en las filas del general romano, siéndole encargada una arriesgada misión dado su conocimiento del terreno: penetrar de nuevo como espía en Cartago para así conseguir información vital para Escipión y sus aliados sobre las condiciones de defensa de la ciudad³⁰⁰. Llegada la noche, un grupo de soldados romanos le acompaña hasta los pies de las murallas³⁰¹ y, en el lugar elegido por el propio Fulvio, crean una torre humana de varios pisos sustentada por sus escudos a la que el romano se encarama para finalmente acceder a las almenas cartaginesas, mientras la pirámide de soldados se deshace y sus integrantes se alejan. Esa misma noche Asdrúbal celebra un consejo en su palacio³⁰² al cual asiste Karthalo, el sumo sacerdote de Moloch, a quien se le ordena trasladarse a Cirta para que Sifax haga efectiva su alianza y ataque a los romanos³⁰³. Así, tras despedirse de Asdrúbal, Karthalo parte a través del desierto a lomos de un dromedario y acompañado por una escolta armada hacia Cirta.

Dentro de Cartago, aún de noche, una vez que Fulvio ha cumplido su misión para el ejército romano, se acuerda de su fiel esclavo Maciste y de la pequeña Cabiria,

²⁹⁹ *MA SCIPIONE, IL CONQUISTATORE DELLA SPAGNA, L'ELETTO DAL FAVOR POPOLARE, GIÀ TIENE L'AFRICA. LELIO È CON LUI, E IL BANDITO CAVALIERE NUMIDA SOGNA DI CINGERSI IN CIRTA LA CORONA REGALE.* (Pastrone 1977: 110).

³⁰⁰ *FULVIO AXILLA, PER L'ANTICA PRATICA DEI LUOGHI, CONSENTE AL TENTATIVO DI PENETRARE IN CARTAGINE E D'ESPLORARNE GLI APPARECCHI DI DIFESA.* (Pastrone 1977: 111).

³⁰¹ *SOTTO LE MURA DELLA CITTÀ CHIUSA.* (Pastrone 1977: 112).

³⁰² *NELLA NOTTE MEDESIMA ASDRUBALE TIENE CONSIGLIO.* (Pastrone 1977: 113).

³⁰³ *E KARTHALO IL PONTEFICE PARTE PER CIRTA A PERSUADERE SIFACE CHE ASSALGA I ROMANI.* (Pastrone 1977: 114).

a quienes hace más de diez años que vio por última vez en la ciudad, y se dispone a buscar información en la posada que frecuentaban, que ahora parece haber mejorado ostensiblemente su estética³⁰⁴. El romano, tras comprobar que la puerta principal está cerrada, trepa por la fachada hasta entrar en la planta superior, donde encuentra desprevenido al posadero Bodastorèt contando dinero. Sobresaltado, el cartaginés ve cómo Fulvio le agarra y después le da a elegir entre una daga y una bolsa de monedas. El frágil anciano prefiere por supuesto elegir el dinero, tras lo cual Fulvio le expresa su intención de volver a encontrarse con su antiguo esclavo Maciste³⁰⁵. Bodastorèt acompaña a Fulvio al lugar en el que dejó a Maciste encadenado a una rueda de molino, y allí comprueban que el forzado esclavo sigue preso.

La noche siguiente, mientras el posadero duerme³⁰⁶, Fulvio regresa a través del lecho de un río e incluso nadando en éste al molino que sirve como lugar de cautiverio de Maciste. Mientras todos duermen el romano despierta a su antiguo esclavo, provocando una gran alegría en éste, que multiplica sus fuerzas debido al entusiasmo y a la perspectiva de su pronta liberación, para así romper la cadena que le ata al molino³⁰⁷. Amo y siervo vuelven juntos a la posada, pero cuando el viejo tabernero ve de nuevo a Maciste, la impresión le causa una muerte súbita³⁰⁸. Algo tristes por la repentina pérdida de quien en cualquier caso les ayudó a reencontrarse, Fulvio y Maciste se preparan para huir de la ciudad, mientras el esclavo afirma no tener noticias del paradero de Cabiria desde el día en que la dejó al cargo de una mujer en los jardines del palacio de Asdrúbal³⁰⁹, y de la que el fiel siervo desconoce su identidad, aunque para el espectador sí quedó claro que se trata de Sofonisba, la hija de Asdrúbal. Usando una cuerda que toman de

³⁰⁴ *COMPIUTA L'IMPRESA, IL ROMANO SI RICORDA DI MACISTE E DI CABIRIA, RIMASTI NELLA CITTÀ NEMICA DA PIÙ DI DUE LUSTRI. L'ANTICO BETTOLIERE È CRESCIUTO IN FORTUNA.* (Pastrone 1977: 116).

³⁰⁵ *FULVIO DICE A BODASTORÈT CH'EGLI NON DESIDERA SE NON DI RIVEDERE MACISTE, L'OTTIMO SUO SERVO FEDELE.* (Pastrone 1977: 117).

³⁰⁶ *MA LA NOTTE SEGUENTE, MENTRE IL VECCHIO OSTE DORME...* (Pastrone 1977: 118).

³⁰⁷ *NELLA GIOIA DELLA LIBERAZIONE INATTESA SI MOLTIPLICA LA FORZA.* (Pastrone 1977: 121).

³⁰⁸ *"LA PAURA GLI HA MOZZATO PER SEMPRE IL RESPIRO..."* (Pastrone 1977: 122).

³⁰⁹ *MACISTE IGNORA LA SORTE DI CABIRIA DALLA NOTTE CH'EGLI L'AFFIDÒ A LA SCONOSCIUTA.* (Pastrone 1977: 123).

las pertenencias de Bodastorèt, los romanos se descuelgan por las murallas y pueden por fin huir sin que los centinelas puedan detenerles, sino sólo hallar poco después la cuerda en las almenas.

La acción se traslada entonces a la ciudad húmeda de Cirta, donde se encuentran el ahora poderoso rey Sífax y su esposa Sofonisba. Allí llega el sacerdote Karthalo³¹⁰ para entrevistarse con el rey y conseguir finalmente que éste se alce en armas contra los romanos³¹¹. La decisión parece satisfacer a su esposa Sofonisba, a quien una doncella personal facilita un amuleto que la reina pone en el cuello de su marido, conminándole a ser implacable en esta empresa encomendada por su padre y que no quede ningún invasor para informar al otro lado del mar³¹². Al retirarse Sífax y Sofonisba, Karthalo queda a solas con la citada doncella, la predilecta de la reina, y el sacerdote se interesa tanto por su belleza, en la que sobresalen sus peculiares cabellos de color claro, como por su identidad, a lo cual ella responde con cierta cautela facilitando su nombre: Elissa³¹³.

Mientras tanto, al conocer el alzamiento en armas de Sífax, Escipión decide replegar su ejército hasta un lugar más favorable, lo que provoca que Fulvio y Maciste encuentren desmantelado el campamento romano al que se dirigían para buscar refugio y deban afrontar desesperados su difícil situación³¹⁴. Mientras Masinisa promete a Escipión en su tienda hacer una incursión en el campamento de Sífax para incendiarlo³¹⁵, las fuerzas de Fulvio parecen sucumbir en pleno

³¹⁰ *KARTHALO È GIUNTO IN CIRTA*. (Pastrone 1977: 125).

³¹¹ *E SIFACE MUOVE CONTRO LE ARMI DI ROMA*. (Pastrone 1977: 125).

³¹² *“FA CHE NON NE RESTI PUR UNO A RECAR LA NOVELLA DELLA STRAGE DI LA DAL MARE!”* (Pastrone 1977: 126).

³¹³ *A KARTHALO, CHE GIÀ COVA CON L’OCCHIO TORBIDO LA DELICATA BELLEZZA, RISPONDE LA SCHIAVA, LA PREDILETTA DI SOFONISBA: “MI CHIAMANO ELISSA.” COME LA REGINA DELLE COSE BIANCHE E DEI SILENZII PERFETTI*. (Pastrone 1977: 127).

³¹⁴ *IL CONSOLE SCIPIONE, AVUTO SENTORE DEL PROSSIMO ASSALTO, HA LEVATO IL CAMPO PER RITRARSÌ IN LUOGO MEGLIO MUNITO. FULVIO E MACISTE, DELUSI E PERPLESSI, DISPERANO DI GIUNGERE A SALVAMENTO*. (Pastrone 1977: 127).

³¹⁵ *L’AUDACISSIMO NUMIDA PROMETTE A SCIPIONE L’INCENDIO DEL CAMPO DI SIFACE*. (Pastrone 1977: 128).

desierto³¹⁶, un signo de desesperación que parece alcanzar incluso a su fiel siervo Maciste.

Tiene lugar entonces la escena del incendio del campamento de Sifax por Masinisa y sus hombres³¹⁷, acción nocturna que provoca una gran destrucción y desconcierto, pero que sirve también como un hilo de esperanza para Maciste cuando éste ve el humo a lo lejos³¹⁸ y decide acercarse con Fulvio a hombros para intentar buscar ayuda. Pero, al aproximarse hacia el humo, los romanos son apresados por númidas de la facción de Sifax que huyen del campamento en llamas y buscan refugio en los muros de Cirta³¹⁹ con celeridad. Y no les faltan razones para huir, porque Masinisa aprovecha su maniobra victoriosa para no dar cuartel a sus rivales y hostigarles³²⁰, dejando tras de sí un campo lleno de cadáveres además de conseguir un preciado botín con el que puede completar su venganza: el propio rey Sifax ha sido hecho prisionero³²¹. Fulvio y Maciste son conducidos junto al resto de prisioneros dentro de la ciudad de Cirta, donde la llegada de los heridos y supervivientes causa un enorme revuelo que tiene su eco en el salón del trono, en el que Sofonisba esperaba conocer la situación de las tropas de su marido junto a su esclava Elissa. Las noticias del desastre provocan que Karthalo no pueda volver a Cartago y deba permanecer en la ciudad³²², mientras la reina se persona en el patio donde se acumulan los prisioneros para recibir nuevas de primera mano. Tras mostrar su contrariedad por el rumbo de los acontecimientos, conmina a los guardianes a recluir a quienes han sido hechos prisioneros. Es el fin del segundo tiempo de la película³²³.

³¹⁶ *LE FORZE ABBANDONANO FULVIO CHE RINUNZIA A LOTTARE.* (Pastrone 1977: 128).

³¹⁷ *L'INCENDIO DEL CAMPO DI SIFACE.* (Pastrone 1977: 129).

³¹⁸ *A MACISTE IL FUOCO SELVAGGIO SPLENDE DA LUNGI COME UN BAGLIORE DI SPERANZA.* (Pastrone 1977: 130).

³¹⁹ *FULVIO E MACISTE SONO TRAVOLTI DALLE GENTI DI CIRTA FUGGIASCHE CHE RIPARANO ALLE LORO MURA; E SON FATTI PRIGIONI.* (Pastrone 1977: 131).

³²⁰ *IL FULMINEO MASSINISSA INCALZA DA PRESSO LA ROTTA, E NON DÀ QUARTIERE.* (Pastrone 1977: 132).

³²¹ *IL RE SIFACE È PRESO. LA VENDETTA È PIENA.* (Pastrone 1977: 133).

³²² *KARTHALO È TRATTENUTO IN CIRTA DALLA DISFATTA IMPROVVISA.* (Pastrone 1977: 134).

³²³ *FINE DEL SECONDO TEMPO.* (Pastrone 1977: 136).

• Tercer tiempo.

Tras la cartela que anuncia este tercer tiempo³²⁴, la primera didascalia sitúa la acción en el mismo lugar en el que finalizó el segundo tiempo, en Cirta. La misteriosa doncella Elissa se apiada de quienes fueron hechos prisioneros y conducidos a la ciudad tras el incendio del campamento de Sifax, que permanecen reclusos en un subterráneo, y trata de paliar su sufrimiento facilitándoles agua³²⁵. Así, con sigilo e intentando no ser vista, la bella doncella de cabellos rubios aposta un gran cántaro a través de la reja de la ventana de la prisión, en la cual Maciste ayuda a que su amo se encarama a los barrotes y al resto de prisioneros a llegar al cántaro con el preciado líquido. Mientras tanto, Fulvio toma la mano de Elissa a través de la reja, provocando el rubor en ésta, aunque de forma efímera, puesto que pronto debe recoger la vasija y alejarse de la ventana por temor a ser descubierta. La situación de la ciudad es desesperada, puesto que las tropas romanas comandadas por Masinisa la tienen asediada. El ímpetu y la obstinación del númermo ponen a prueba a sus defensores y a sus fuertes murallas³²⁶, como puede comprobarse en el multitudinario ataque que intentan con escalas y cestas suspendidas de grúas. Pero Cirta finalmente puede resistir por el empeño de sus tropas, que resultan victoriosas al rechazar el ataque por la intervención de arqueros, lanceros, soldados de infantería luchando cuerpo a cuerpo con espadas en las almenas y otros encargados del lanzamiento de piedras e incluso aceite sobre los hombres de Masinisa.

La narración muestra entonces la aparente tranquilidad que se vive en los aposentos del Palacio de Cirta, con Elissa preparando ungüentos en la alcoba de Sofonisba, momento en el que ésta rememora, tras tocar los cabellos claros de la doncella, el encuentro nocturno con Masinisa en Cartago tiempo atrás³²⁷. Al

³²⁴ *IL TERZO TEMPO*. (Pastrone 1977: 137).

³²⁵ *ELISSA È PIETOSA ALLA SETE DEI PRIGIONIERI CHE LA FINE DEL SUPPLIZIO NON ATTEDEVANO SE NON DALLA MORTE*. (Pastrone 1977: 137).

³²⁶ *CIRTA RESISTE AGLI ASSEDIATORI; MA L'ARDIRE OSTINATO DI MASSINISSA STA PER ROMPERE L'AVVERSA COSTANZA*. (Pastrone 1977: 138).

³²⁷ *IL RICORDO DELLA NOTTE LUNARE NEL GIARDINO DEI CEDRI*. (Pastrone 1977: 142).

mismo tiempo, Maciste parece “superar su aburrimiento”³²⁸ y aprovecha su enorme fuerza para doblar los barrotes de la reja de la ventana de su prisión subterránea, dejando el espacio suficiente para que su amo y él puedan escapar. Simultáneamente, de nuevo en la alcoba del palacio de Cirta, tiene lugar un hecho capital en el desarrollo narrativo de la cinta, que de hecho puede considerarse como el verdadero inicio del desenlace de su argumento, un sueño de la propia reina Sofonisba³²⁹ que el espectador puede ver proyectado en la pared de la estancia; en él la hija de Asdrúbal se imagina atrapada dentro de la boca de la cabeza bóvida y de tres ojos del dios Moloch, de la cual no puede llegar a salir al cerrarse sus fauces, mientras el fuego interior de la efigie la consume como si ella misma fuera una víctima propiciatoria para el implacable dios. En ese instante Sofonisba despierta realmente turbada y aterrorizada, ordenando de inmediato a Elissa que busque al sumo sacerdote Karthalo y le traiga a su presencia para descifrar esta terrible visión onírica³³⁰, que ella misma parece asociar con gran desesperación a un mal presagio para Cartago³³¹. La doncella se encuentra con Karthalo y, por el camino, éste vuelve a reparar en sus cabellos claros, lo que provoca cierto rechazo de Elissa, quien se desembaraza de él e insiste de todos modos en que le acompañe hasta la alcoba de Sofonisba. Allí la reina le narra cómo, años atrás, apareció en el jardín del palacio de Asdrúbal en Cartago la pequeña de cabellos claros que hoy es su sierva predilecta, una revelación que provoca la petición directa de Karthalo de que la muchacha, otrora víctima para el dios y rescatada en su momento sin que pudiera completarse el sacrificio, le sea restituida³³². Sofonisba accede inmediatamente y unos siervos la reducen y apresan, causando gran satisfacción en Karthalo, aunque la propia reina permanece en su trono algo contrariada y pensativa, quizá no sólo por la situación de la ciudad y su reciente pesadilla, sino también por haber tenido que entregar a su sierva predilecta.

³²⁸ *MACISTE INTANTO INGANNA LA NOIA*. (Pastrone 1977: 142).

³²⁹ *IL SOGNO DI SOFONISBA*. (Pastrone 1977: 143).

³³⁰ “*VENGA KARTHALO A INTERPRETARE IL MIO SOGNO.*” (PASTRONE, G., *op. cit.*, p. 144)

³³¹ “*LA VITTIMA SOTTRATTA... L'IRA DI MOLOCH... LA RUINA DELLA PATRIA...*” (Pastrone 1977: 144).

³³² *SOFONISBA NARRA LA LONTANA APPARIZIONE NEGLI ORTI DI ASDRUBALE. IL PONTEFICE CHIEDE CHE LA VITTIMA SOTTRATTA GLI SIA RESA.* (Pastrone 1977: 145).

Mientras Elissa es conducida por sus captores y Karthalo por el patio del palacio, Maciste reconoce desde la ventana del presidio subterráneo al sumo sacerdote y decide vengarse de él saliendo al exterior, sin miedo a la muerte, puesto que sabe que no tiene nada que perder frente al funesto destino al que están abocados tanto él como el resto de prisioneros³³³. Maciste persigue con sigilo a los captores con su presa, que es finalmente depositada en los aposentos de Karthalo, un lugar al que el fiel siervo de Fulvio Axilla se dispone a acceder trepando por un árbol para encaramarse a la ventana de la estancia. Allí escondido escucha a Karthalo dirigirse a su prisionera y, por las palabras del sacerdote, reconoce que la sierva que les ofreció agua es la misma niña pequeña a quién Fulvio y él rescataron del sacrificio a Moloch años atrás y que él mismo dejó en manos de los desconocidos en los jardines del palacio de Asdrúbal³³⁴. Este sorprendente descubrimiento le anima definitivamente a entrar en la habitación de Karthalo, y tras hablar con Cabiria, reduce al sacerdote antes de que escape, aunque éste consigue llamar la atención de sus siervos, quienes a su vez alertan a voces sobre la huida de Maciste y la joven. La voz de alarma cunde por el lugar, lo que provoca que Fulvio también se arme de valor y salga al patio por la abertura de la reja para ayudar a su siervo, a quien alcanza junto a una escalera y apoya amenazando a los soldados que les azoran para finalmente salvar sus vidas refugiándose tras una puerta, aunque la doncella es de nuevo apresada durante el forcejeo. Tras afianzar la puerta por la que huyeron, Fulvio comprueba con sorpresa y alegría que su refugio es afortunadamente la despensa del palacio, un lugar donde pueden permanecer sin ningún problema, puesto que contiene gran cantidad de provisiones para resistir el asedio³³⁵. Pero, a pesar de la alegría inicial de Fulvio al comprobar lo favorable de su situación, Maciste le desvela la verdadera identidad de la bella doncella que les facilitara el agua y que ha vuelto a quedar en manos de los cartagineses, lo cual causa una nueva desazón en el patricio. Y no es para

³³³ *MACISTE, DISCOPRENDO IL GRAN SACERDOTE, SI PROPONE L'ALLEGRA VENDETTA, POICHÈ OMAI SA DI DOVER PERIRE.* (Pastrone 1977: 147).

³³⁴ *DALLE PAROLE DI KARTHALO, MACISTE RICONOSCE NELLA SCHIAVA ELISSA LA PICCOLA CABIRIA.* (Pastrone 1977: 151).

³³⁵ *LA FORTUNA È GENEROSA. MAI ROCCA IN TRAVAGLIO D'ASSEDIO FU MEGLIO APPROVIGIONATA.* (Pastrone 1977: 155).

menos, puesto que el destino de Cabiria parece de nuevo muy cercano a una muerte inminente³³⁶, según se colige por los gestos de Sofonisba en la habitación de Karthalo, con el cuerpo exánime del sacerdote presente, al ordenar que los soldados se la lleven de allí de forma brusca.

En el exterior de la ciudad de Cirta tiene lugar un hecho que conmueve a los habitantes de la ciudad: Masinisa y sus tropas muestran a un gran número de prisioneros frente a las murallas, entre los que se encuentra el propio rey Sifax maniatado sobre un carro. El propio Masinisa humilla a su rehén regio al despojarle de su yelmo con una espada frente a la puerta de la ciudad, mientras sus soldados comienzan a encaramarse a esa entrada para abrirla. La escena causa la desesperación entre los defensores y lleva al límite el ánimo de los habitantes de Cirta, decidiendo finalmente rendirse y abrir las puertas a los asaltantes, que reciben como premio el derecho a un día de saqueo por parte de Masinisa³³⁷. En la escalera de entrada al palacio la propia Sofonisba se ofrece como presa al conquistador núnida postrándose a sus pies³³⁸, pero éste le ayuda a levantarse y se niega a entregarla como botín de guerra a los romanos que le acompañan, rechazándoles y amenazándoles con su arma. Más aún, la situación da un giro cuando Masinisa sobrepone su amor por Sofonisba a los asuntos de estado y, poniéndose de rodillas, se presta él mismo a ponerse al servicio de la reina de Cirta, a quien ofrece su espada³³⁹. Sofonisba acepta orgullosa el ofrecimiento, lo cual causa que Masinisa se muestre dispuesto a renegar de su alianza con los romanos³⁴⁰, una postura que se afianza en cuanto la pareja lleva a cabo su fastuoso casamiento en el propio palacio de Cirta y la reina corrobora en los votos nupciales su voluntad de no ser entregada a los romanos³⁴¹. Mientras

³³⁶ *CABIRIA NEL CUORE TREMANTE DICE ADDIO ALLA LUCE.* (Pastrone 1977: 156).

³³⁷ *SBIGOTTITO ALLA VISTA DEL RE CATENATO IL POPOLO DI CIRTA S'ARRENDE. L'ESPUGNATORE CONCEDE UN GIORNO DI SACCHEGGIO AI SUOI SOLDATI.* (Pastrone 1977: 159).

³³⁸ *"O MASSINISSA, DUCE GLORIOSO DI ROMANI, SE SOFONISBA FA PARTE DEL BOTTINO, PRENDILA!"* (Pastrone 1977: 159).

³³⁹ *"NON IO PRENDO LA REGINA, MA LA REGINA PRENDE ME. PER GURZIL, DIO DELLE BATTAGLIE, PER I NOSTRI IDDI, IO TI CONSACRO IL MIO FERRO!"* (Pastrone 1977: 161).

³⁴⁰ *COSÌ PER L'ARTE DELL'INCANTATRICE REGALE, IL NUMIDA INDOMABILE SI DISPONE A RINNEGARE LA FEDE ROMANA.* (Pastrone 1977: 161).

³⁴¹ *"LA SPOSA DI MASSINISSA NON ORNERÀ IL TRIONFO DEL CONSOLE."* (Pastrone 1977: 162).

tanto, Fulvio y Maciste siguen encerrados en la despensa del palacio, rodeados de bebidas y comidas de las que disfrutaban para combatir el tedio de la espera de acontecimientos, dando rienda suelta a su imaginación inflamada por el vino³⁴² y rememorando el encuentro con la amable doncella que resultó ser la pequeña Cabiria. Pero su jolgorio contrasta con el hambre y la furia de los sirvientes del palacio, que se disponen a sacarles de la despensa intentando ahogarles con humo³⁴³, para lo cual introducen un objeto en llamas desde una pequeña ventana, aunque la audacia de Fulvio y Maciste pronto sofoca el conato de incendio, por lo que ambos pueden seguir resistiendo allí. Desconocedores de los problemas de la despensa subterránea, los recién casados Sofonisba y Masinisa pueden por fin profesarse su amor, puesto que sus antiguos ruegos a las divinidades parecen haber sido atendidos³⁴⁴, así que degustan con tranquilidad y acompañados por un grupo de músicos su dulce momento en la terraza del palacio. Pero su paz se ve turbada por los avisos de los siervos junto a la ventana de la despensa donde resisten los romanos, lo cual provoca la curiosidad de Masinisa, que desea conocer a quienes soportan de forma tan audaz el peculiar asedio³⁴⁵. A pesar de los gestos de desaprobación de los siervos allí presentes, las palabras del núpida convencen a los romanos para salir de su refugio, y su empeño y audacia sirven para que el núpida consiga que su flamante esposa muestre clemencia y les perdone la vida, momento en el que Fulvio se atreve a preguntar osadamente a la reina por la situación de Cabiria³⁴⁶. El romano recibe por respuesta de una orgullosa Sofonisba que la joven ha muerto³⁴⁷, lo que le sume en la desesperación, así que Maciste trata de consolarle, mientras los recién esposados vuelven a disfrutar de su amor en esa terraza con vistas al mar y acompañados de la música de sus siervos.

³⁴² *FULVIO E MACISTE CONTINUANO LA RESISTENZA PRODIGIOSA, INGANNANDO COL VINO E COI SOGNI IL TEDIO DELLE TREGUE.* (Pastrone 1977: 163).

³⁴³ *MA I FAMIGLI, FURENTI, ALFINE TENTANO LA SOFFOCAZIONE...* (Pastrone 1977: 164).

³⁴⁴ *LA DEA "CHE SI PIACE IN GHIRLANDE NUZIALE E CHE ACCORDA IN SEGRETO LA GRAZIA" ESAUDISCE L'ANTICA PREGHIERA.* (Pastrone 1977: 165).

³⁴⁵ *MASSINISSA, VENUTO A NOTIZIA DELL'ASSEDIO SINGOLARE, VUOL CONOSCERE I DUE AUDACI.* (Pastrone 1977: 167).

³⁴⁶ *MASSINISSA HA OTTENUTO DA SOFONISBA CHE AI DUE SIA PERDONATA LA VITA. E FULVIO AXILLA ARDISCE IMPLORARE PER CABIRIA, ANSIOSO DELLA SUA SORTE.* (Pastrone 1977: 168).

³⁴⁷ *"NON VIVE PIÙ. FU SPENTA."* (Pastrone 1977: 168).

La situación en Cirta parece por tanto mucho más tranquila y sosegada por el momento, pero es entonces cuando Escipión conoce en su tienda del campamento cercano por las palabras de Lelio que Sofonisba está provocando “con las mismas artes que utilizó anteriormente con Sifax” que Masinisa rompa su alianza con Roma³⁴⁸. La reacción del caudillo romano no se hace esperar, y pide a Lelio que lleve un mensaje en persona a Masinisa para que éste se presente sin demora alguna en su presencia en el campamento³⁴⁹. Tras recibir las tablillas en las que el propio Escipión escribe su llamamiento, Lelio parte hacia Cirta y se presenta en el palacio ante Masinisa, entregándole el mensaje del cónsul³⁵⁰. Tras el inicial rechazo, la insistencia de Lelio y la visión de la escolta que le acompaña terminan por convencer al númida para ser llevado fuera del palacio y de la ciudad, mientras Sofonisba permanece oculta a los ojos de los romanos.

Ya en la tienda del campamento romano, a solas con Escipión, éste le muestra su repulsa por haber rechazado su orden de entregar a Sofonisba como botín de guerra, algo que el númida no pretende cumplir de ningún modo³⁵¹. La conversación llega incluso a caldearse tanto que Masinisa alza su voz y sus manos contra el cónsul, pero Escipión se sobrepone amedrentándole a gritos y recordándole el poder romano³⁵². Finalmente, unos guardias entran en la tienda y acompañan a Masinisa fuera de ella, mientras Lelio recibe de manos de Escipión unas tablillas con la resolución final que marcará el destino de Sofonisba como presa para los vencedores romanos³⁵³. Masinisa es conducido a su tienda del campamento y allí, desolado por la firme decisión de Escipión, ve que junto a su puerta Lelio conversa con Fulvio Axilla, lo que le da una idea que le permitirá

³⁴⁸ *INTANTO SCIPIONE, GIUNTO IN VISTA DI CIRTA, SA DA LELIO COME LA FIGLIA D'ASDRUBALE TENTI DI TOGLIERE ANCHE MASSINISSA ALL'ALLEANZA DI ROMA, CON QUELL'ARTE CHE GIÀ MUTÒ SIFACE.* (Pastrone 1977: 169).

³⁴⁹ *“A MASSINISSA RE DEI NUMIDI PUBLIO SCIPIONE CONSOLE ROMANO DICE SALUTE E CHIEDE CH'EGLI VENGA A COLLOQUIO NELL'ACCAMPAMENTO, SENZA INDUGIO.”* (Pastrone 1977: 170).

³⁵⁰ La didascalia correspondiente muestra el mismo mensaje que la anterior (reproducido en la nota precedente).

³⁵¹ *AL RE RIPUGNA DI DARE NELLE MANI DEL CONSOLE LA DONNA CHE È SUA. MA IL CONSOLE LA RIVENDICA COME PARTE DEL BOTTINO.* (Pastrone 1977: 172).

³⁵² *“PENSA CHE SEI NEL COSPETTO DI ROMA!”* (Pastrone 1977: 173).

³⁵³ *IL CONSOLE TRATTA LA CARTAGINESE COME PREDI DI GUERRA.* (Pastrone 1977: 173).

ayudar a que su amor por Sofonisba prevalezca sobre su deber para los romanos. El númida llama al patricio dentro de su tienda para pedirle un último favor que no pretende socavar su lealtad a Roma, sino premiar a Sofonisba, quien no sólo fue magnánima con él y con su siervo, sino que aún puede tener una última sorpresa inesperada para ellos³⁵⁴. A pesar de sus iniciales reticencias, Fulvio accede a la petición de Masinisa de que Maciste vaya a su tienda en secreto³⁵⁵, así que, mientras el amo busca a su fiel y forzudo esclavo, Masinisa comienza a trazar su plan, grabando con una piedra un mensaje en el interior de uno de sus brazaletes. Con Maciste ya en su tienda, el númida le encarga entregar en secreto y lo antes posible el brazalete con sus palabras rasgadas en el metal a la reina Sofonisba, algo a lo que el siervo accede incluso rechazando la donación monetaria que Masinisa le ofrecía, así que de inmediato sale del campamento a lomos de un dromedario. Mientras tanto el númida, a pesar de comprobar que Maciste ya ha partido para encontrarse con Sofonisba, se sume en la tristeza tirándose al suelo de su tienda, sabedor del ominoso contenido del mensaje para su amada.

Al llegar al palacio de Cirta, Maciste irrumpe a pesar de la inicial oposición de los siervos hasta la habitación de Sofonisba, ante la cual se postra para darle el brazalete de Masinisa. Cuando la reina lo abre, encuentra el mensaje de amor de su esposo, que lleva aparejada una ofrenda que sólo puede ser recibida por un espíritu real³⁵⁶ y que ella acepta, primero impresionada e impactada pero después con orgullo, como regalo nupcial³⁵⁷. Seguidamente, tiene lugar una ceremonia en el mismo salón en el que Sofonisba y Masinisa se desposaron, aunque en esta ocasión todo parece más funesto, puesto que, en presencia de sus siervos y de las divinidades cuyas efigies ornan la estancia, la reina se dispone a compadecerse de sí misma y no a ofrecer libaciones, sino a tomar el veneno contenido en el brazalete, encomendándose copa en mano al dios de los muertos

³⁵⁴ “NON TENTO LA TUA FEDE. SI BENE TI CHIEDO UN SERVIZIO PER LA REGINA CHE VERSO TE FU MAGNANIMA E CHE FORSE ANCOR PUÒ VERSO TE ESSER LARGA DI BENEFICIO INSPIRATO...” (Pastrone 1977: 175).

³⁵⁵ “MANDA A ME MACISTE IN SEGRETO.” (Pastrone 1977: 176).

³⁵⁶ “A SOFONISBA REGINA IL RE MASSINISSA MANDA IL DONO CHE SOLO È DEGNO D’ESSERE RICEVUTO DA ANIMO REGALE.” (Pastrone 1977: 178).

³⁵⁷ “CON ANIMO REGALE, O RE, IO RICEVO IL TUO DONO DI NOZZE.” (Pastrone 1977: 179).

Matismán³⁵⁸. Habiendo consumido la poción y sabiendo que su muerte es inminente, Sofonisba se despoja de sus joyas y las ofrece a sus siervos allí presentes, para después ser recostada sobre una cama cuando el dolor empieza a consumirle. Mientras tanto, un grupo de soldados con Fulvio a la cabeza se acerca a la entrada del palacio, y allí coinciden con Maciste, quien explica la situación a su amo y le acompaña a la presencia de Sofonisba.

En su lecho de muerte, retorciéndose de dolor por los efectos del brebaje mortal mientras sus siervos lloran por su tremenda decisión, la reina se dirige a Fulvio, diciéndole que, a pesar de que ya es tarde para ella, todavía puede manifestar su grandeza como reina ofreciéndole un regalo a cambio de su propia muerte, así que pide a su siervo Abdal que se aproxime a ella y escuche su orden de llevar a cabo “el encargo”³⁵⁹. Presto a cumplir la última y clemente voluntad de la reina Sofonisba, Abdal libera de sus cadenas a Elissa, la esclava predilecta de la reina moribunda que aún no había muerto, como declaró orgullosa Sofonisba, sino que había sido hecha prisionera para ser de nuevo, en cuanto fuera posible, puesta a merced del sacrificio al dios Moloch, como ya lo fue mucho tiempo atrás cuando sólo era la pequeña Cabiria. Su destino como víctima a restituir para contrarrestar el inquietante sueño premonitorio de Sofonisba finalmente se desviará de su curso, y la joven podrá evitar que su carne se consuma en el terrible fuego propiciatorio del dios cartaginés³⁶⁰. Elissa es llevada junto a Sofonisba, quien aún reúne fuerzas en su tormento venenoso para levantarse de su lecho y mirarla de cerca a los ojos, ofreciéndosela a Fulvio en persona e intercambiando la oscuridad en la que ella se sume por una luz que ilumine el rostro de la bella doncella³⁶¹. Al punto que la joven se abraza a Fulvio, la vida se le escapa por completo a la reina,

³⁵⁸ “*IN ME SOLA MI COMPIO. NON PREGHIERE NE LIBAZIONI MUTANO L’ULTIMO EVENTO. MATISMAN, DIO DEI MORTI, NON OFFRO MA SÍ BEVO.*” (Pastrone 1977: 180).

³⁵⁹ “*MESSO DELL’INFAMIA DI ROMA, È TARDI. MA SOFONISBA È ANCORA REGINA ED IN CAMBIO DEL DONO DI MORTE ACCORDA LA GRAZIA IN PALESE. ABDAL, ACCÒSTATI E ODIMI... VA. ESEGUI IL COMANDO.*” (Pastrone 1977: 182).

³⁶⁰ *IN CABIRIA, GIÀ CONSACRATA AL DIO VORACE E RIPROMESSA VIVENTE AL SACRIFIZIO DIFFERITO, NON S’ADEMPIE IL FATO DEL FUOCO.* (Pastrone 1977: 182).

³⁶¹ “*TE LA DONO. SCENDENDO NEL BUIO, FACCIO SUL TUO VOLTO LA LUCE.*” (Pastrone 1977: 183).

que muestra sus últimos estertores caída en el pavimento de la estancia, mientras la propia Elissa llora sobre su cuerpo y recibe el consuelo de parte de Fulvio.

El epílogo de la película aparece a continuación, mostrando como fotograma inicial una didascalía que resume la situación del conflicto entre romanos y cartagineses tras la derrota de Cartago en la batalla de Zama: desarmada, la república africana se ve obligada a inclinarse bajo el yugo de Roma, una situación que facilita que las naves romanas puedan surcar de nuevo el mismo mar donde años atrás la República Romana obtuviera su primera victoria naval, un hecho conmemorado en la columna rostral de Duilio en el Foro Romano³⁶². Se muestra entonces la culminación del argumento ficticio de la cinta, el final feliz y romántico en el que Fulvio y Cabiria se declaran su amor a bordo de un navío que presumiblemente les lleva de nuevo a Roma, en presencia de un Maciste que ameniza el encuentro tocando una flauta. Fulvio rememora entonces lo acontecido en la guerra, pero también reconoce que él mismo no ha sido derrotado “por la caballería, la infantería o la flota, sino por una fuerza novísima que lanza dardos por los ojos”³⁶³, una declaración que realiza mientras se abraza a Cabiria en la cubierta de proa del barco, momento en el que aparece en torno a la pareja de enamorados un coro de figuras infantiles que hacen las veces de etérea corona nupcial.

Y así finaliza *Cabiria*.

³⁶² *DISARMATA DALLA SCONFITTA DI ZAMA, CARTAGINE SI PIEGA AL GIOGO INEVITABILE. LE NAVI LATINE RIVARCANO IL MARE DOVE LA PRIMA VITTORIA NAVALE GRIDÒ ALLE ACQUE IL NOME DI ROMA DAL ROSTRO DI DUILIO.* (Pastrone 1977: 184).

³⁶³ “*OR CHI CANTA LE GUERRE PUNICHE? CHI SI RAMMEMORA DI CAPUA E DEL METAURO? CHI D’UTICA E DI ZAMA?*” / “*NON IO FUI VINTO DA CAVALIERI, NON DA FANTI, NON DA NAVI, MA DA UNA NOVISSIMA FORZA CHE SCAGLIA DARDI PER GLI OCCHI...*” (Pastrone 1977: 185).

2.4 – TRATAMIENTO DE LAS FUENTES:

2.4.1 – Fuentes históricas. Hechos y personajes históricos:

Como se apuntó en el apartado precedente, esta “visión histórica”, según el subtítulo otorgado por D’Annunzio a *Cabiria*, toma como contexto la Segunda Guerra Púnica (218-201 a. C.), el choque entre la República de Roma y Cartago con el objetivo de acaparar la supremacía, tanto política como comercial, en el mar Mediterráneo³⁶⁴. Y no se trata de uno de tantos conflictos de la Antigüedad, sino de uno de los más importantes, que podríamos considerar como uno de los primeros conflictos “globales” de la civilización occidental, con grandes consecuencias en los siglos posteriores, en especial en lo referente al afianzamiento de Roma como potencia principal del área del Mediterráneo.

Para fundamentar el contexto histórico de la forma más correcta posible, además de los preparativos y la información recogida por Pastrone mencionados en el proceso de producción de la película, el argumento de *Cabiria* se apoyó de forma directa o indirecta en diversas fuentes clásicas, sobre todo en las *Historias* (*‘Istoríai / ‘Istoropíai*) del historiador griego del siglo II a. C. Polibio³⁶⁵ y en la *Historia de Roma (Ab Vrbe condita)*³⁶⁶ del historiador romano Tito Livio (s. I a. C. – s. I d. C.); así mismo, pueden citarse como fuentes secundarias el libro XXXII de la *Biblioteca histórica (Bibliotheca historica)*³⁶⁷ del historiador griego de origen

³⁶⁴ Para las causas de la guerra, cfr. Roldán Hervás 1999: 227-234; y Clemente 1990: 79-80. Para el desarrollo de la misma, cfr. Roldán Hervás 1999: 235-264; y Clemente 1990: 81-86.

³⁶⁵ Para su estudio se ha manejado la siguiente edición: POLIBIO, *Historias. Tomo I (libros I-IV)* [trad. M. Balasch Recort], Gredos, Madrid, 2000; y POLIBIO, *Historias. Tomo II (libros V-XV)* [trad. M. Balasch Recort], Gredos, Madrid, 2000.

³⁶⁶ La edición manejada es: TITO LIVIO, *Historia de Roma. La Segunda Guerra Púnica. Tomo I: Libros 21-25* [trad. y ed. A. Ramírez de Verger y J. Fernández Valverde], Alianza, Madrid, 1992; y TITO LIVIO, *Historia de Roma. La Segunda Guerra Púnica. Tomo II: Libros 26-30* [trad. y ed. J. Solís y F. Gascó], Alianza, Madrid, 1992.

³⁶⁷ Los libros posteriores al XX de la *Biblioteca histórica*, en los que hay diversas referencias a los cartagineses o a la Segunda Guerra Púnica, se encuentran perdidos y han sido recopilados a partir de textos de otras fuentes clásicas. Es el caso del libro XXXII, según la edición manejada para este estudio: DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca histórica* [ed. bilingüe en griego y francés, trad. F. Höfer, Hachette, Paris, 1865],

siciliano del siglo I a. C. Diodoro Sículo (o de Sicilia) y el libro VII de la *Historia romana* del historiador grecorromano Apiano de Alejandría (s. I – II d. C.), denominado de forma independiente como *De la guerra contra Aníbal* o *Anibálica* (*De bello Hannibalico* / *Αννιβαική*)³⁶⁸.

Principalmente serán los textos de Polibio y Tito Livio los que permitan mencionar y situar correctamente en *Cabiria* sobre todo los hechos y los personajes históricos. De este modo, aparecerán en ella personalidades reflejadas por estas fuentes, como Aníbal, Arquímedes, Masinisa, Asdrúbal, Sofonisba, Escipión o Sifax, así como los diversos acontecimientos protagonizados por ellos, como el paso de los Alpes por Aníbal y su ejército, el asedio de Siracusa y la intervención de Arquímedes, la alianza de Asdrúbal y Sifax contra Roma, la alianza de Masinisa con Roma, el asedio y conquista de Cirta por Masinisa, la traición a Escipión por parte de Masinisa o la incitación al suicidio de la princesa Sofonisba.

En lo referente a la importancia de los personajes históricos referidos en la narración que muestra la película, se encuentran en su mayoría supeditados al relato ficticio que constituye el centro del argumento, aunque responden con corrección a la realidad histórica transmitida por las fuentes. Por su parte, los hechos históricos fidedignos son bastante escasos en comparación con la trama de ficción en la película, si bien están tratados de tal manera que suponen un apoyo histórico suficiente para que el contexto de esa trama pueda ser identificado por un público amplio y hacer así justicia al subtítulo de “visione storica del terzo secolo a. C.” Pero en esta película no puede hablarse de un uso erudito y cercano de las fuentes históricas, puesto que sus intenciones comerciales pretendían llegar a un público lo más amplio posible: “En *Cabiria*, Giovanni Pastrone propuso un largo relato, no ya una corta anécdota, enmarcada en una época determinada de

Tome troisième: livre XXXII, en REMACLE, P. [et al.], *L'Antiquité Grecque et Latine du Moyen Âge*, 2003-2010 [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2016-11-30]:

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/diodore/livre32.htm>

³⁶⁸ Para su estudio se ha manejado la siguiente edición: APIANO, *Anibálica*. [ed. en francés, trad. P. Remacle], en REMACLE, P. [et al.], *L'Antiquité Grecque et Latine du Moyen Âge*, 2003-2010 [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2016-11-30]:

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/appien/hannibalique.htm>

la historia de Roma –las Guerras Púnicas- y presentó los protagonistas de la historia a quienes leyeron sobre ellos, pero también a quienes jamás lo hicieron” (Cano Alonso 2014: 45).

A continuación se analizan estos hechos históricos, constatando inicialmente su plasmación en la película, para después analizar su tratamiento en las dos principales fuentes mencionadas y la fidelidad que muestra la cinta respecto a ellas. Primero son analizados los hechos que tienen entidad visual en la película, dejando para después las alusiones referenciadas en los textos de las didascalias a otros acontecimientos históricos sobre la Segunda Guerra Púnica que salpican el texto de las didascalias, como la decisiva batalla de Zama (202 a.C.) que pondría fin a la Segunda Guerra Púnica, y que sólo es referida en uno de los textos de los intertítulos al final de la cinta.

- El paso de los Alpes por Aníbal.

Este hecho histórico es presentado en *Cabiria* con un conjunto de planos rodados tanto en exteriores de los Alpes como en estudio. Primero aparece la figura barbada de un Aníbal que camina secundado por un pequeño grupo de soldados, deteniéndose después sobre una roca en el impresionante paisaje nevado para otear el terreno, buscando su destino entre los Alpes³⁶⁹. A continuación se presenta la lenta marcha a través de la nieve de la larga fila de infantería del ejército anibálico, alentada por un personaje que hace sonar un cuerno desde lo alto de una roca que despunta en el paisaje. Por último, en un plano diferente se muestra un angosto camino entre la nieve que atraviesa un arco natural de roca, por el cual va pasando el ejército (infantería y elefantes), mientras que el propio Aníbal continúa oteando el horizonte, en esta ocasión montado sobre su caballo.

³⁶⁹ “LA VIA DEL SUO FATO TRA I MONTI SACRI CHE SI LEVANO AL CIELO COME UNA MURAGLIA IMPENETRABILE” (Pastrone 1977: 74).

La realidad histórica que nos han brindado las fuentes habla de la declaración de guerra de Roma a Cartago (218 a.C.) causada por la toma de Sagunto por Aníbal (219 a.C.)³⁷⁰ y la posterior marcha de Aníbal desde Hispania hacia Italia, al mando de un ejército de unos cincuenta mil hombres de base cartaginesa, pero con numerosos hispanos y galos que se le unieron por el camino. Partiendo de *Carthago Nova* (Cartagena) y, tras haber encontrado dificultades en el nordeste peninsular y haber pasado rápidamente por el sur de la Galia hasta el río Ródano, siempre evitando acercarse a la colonia griega de *Massalia* (Marsella, aliada de Roma), el ejército de Aníbal remontó el Ródano hasta su confluencia con el Isère (unos 200 km. río arriba), siguiendo a continuación el curso de éste último para alcanzar los Alpes³⁷¹. Toda esta marcha es ampliamente narrada tanto por Tito Livio (XXI, 21-24; XXI, 26.3-30) como por Polibio (III, 34-35; III, 39-49). El propio hecho del paso de los Alpes (otoño de 218 a.C.), reflejado por Tito Livio (XXI, 31-38) y Polibio (III, 50-56), no ha sido fácil de precisar, aunque por estas dos fuentes clásicas se puede aventurar que fue llevado a cabo en quince días, soportando el acoso del pueblo galo de los alóbroges, y que para lograrlo el ejército habría cruzado alguno de los pasos de la zona occidental alpina, según P. Jal³⁷² siguiendo probablemente alguno de estos dos itinerarios tras cruzar el Ródano: A) río Isère, Maurienne, col de Clapier y antiguo col de Petit-Mont-Cenis; B) río Drôme, río Durance y col de la Traversette. Lo que sí queda claro es que este paso de los Alpes sorprendió a los romanos debido a la rapidez con la que fue llevado a cabo y a la gran osadía que mostraba el bravo general cartaginés, comprobando que al encontrarse en la llanura norte padana (zona noroccidental de la llanura del Po), se encontraba preparado para su posterior entrada en la Italia peninsular.

³⁷⁰ Cfr. Roldán Hervás 1999: 231-232; Clemente 1999: 80-81. El hecho tuvo lugar en 218 a.C. según Tito Livio (XXI, 15.3).

³⁷¹ Cfr. Roldán Hervás 1999: 237-238.

³⁷² Citado en TITO LIVIO, *Historia de Roma. La Segunda Guerra Púnica. Tomo I: Libros 21-25* (Ramírez de Verger y Fernández Valverde, eds.) [trad. y ed. A. Ramírez de Verger y J. Fernández Valverde], Alianza, Madrid, 1992, pp. 108-109 – nota 107.

La película presenta el paso de los Alpes de forma bastante somera, con un metraje muy reducido en comparación con los abundantes datos de las fuentes históricas. Sí queda clara la intención tanto de mostrar un episodio espectacular enmarcado por un escenario verosímil nevado (recordemos que el hecho tuvo lugar en otoño, estando ya nevados los Alpes, y que allí mismo fueron rodados en parte los planos de la escena) como de cuidar la vestimenta de los soldados y la aparición de los elefantes, una de las muchas tareas de la película detrás de la cual estaría personalmente el propio director, Giovanni Pastrone. En conclusión, al menos la película no comete ningún error grave al plasmar el paso de los Alpes, si bien hay que volver a recordar su escasa entidad.

· **El asedio de Siracusa.**

Este episodio histórico se encuentra plasmado de una forma más amplia en varios ambientes. Uno es el de la propia flota romana, que se presenta con unos planos de soldados romanos a bordo de una galera, con las murallas marítimas de la ciudad al fondo. Otro sería el de Arquímedes en el interior de su vivienda de Siracusa rascándose la calva (literal, es como se refleja en la película) para idear los espejos incendiarios, haciendo después un boceto de su descubrimiento y creando finalmente un modelo a escala para probar su poder destructor³⁷³. A continuación se advierte la presencia del viejo sabio en las murallas haciendo cálculos mientras se construyen sus famosos espejos, que se muestran como una estructura hexagonal reticulada al estilo de un panal, reflejando la luz para empezar a incendiar una nave romana que aparece en primer término. El colofón llega con varios planos nocturnos, también en dos ambientes diferentes: Arquímedes, desde lo alto de las murallas mira emocionado (una sensación acentuada por el uso de claroscuros mediante iluminación artificial) cómo arden y se hunden los navíos romanos, mientras se representa una galera a tamaño natural ardiendo con gente corriendo en su cubierta, combinada en el resto de la

³⁷³ “LA FIAMMA DISTRUGGITRICE DEL NAVIGLIO ROMANO” (Pastrone 1977: 96).

pantalla con la superimpresión de varias maquetas de naves romanas (rodadas al ralenti) que se van hundiendo poco a poco mientras las llamas las consumen³⁷⁴.

El rey de Siracusa Hierón (306-215 a. C.) se mostraba claramente prorromano, aunque vio cómo su propio hijo Gelón (266-216 a. C.), con el que llegó a gobernar de forma conjunta (240-216 a. C.) intrigaba en favor de Cartago. Tras la muerte del rey Hierón en 215 a.C. se alzó con el poder su inexperto nieto Jerónimo (231-214 a. C.), que finalmente firmaría una alianza con Cartago. A la vista del inicio de las hostilidades, se produjo una revolución popular en 214 a.C. en la que perecieron el rey Jerónimo y toda la casa real y se proclamó la república, con los generales Epícides e Hipócrates al frente, realizando éstos una auténtica “purga” de elementos prorromanos y declarándose claramente a favor de Cartago³⁷⁵. Aprovechando el momento de confusión, el gobierno romano mandó refuerzos a sus tropas en Sicilia. Así, a las dos legiones supervivientes de la derrota de Cannas se le unió otra, apoyada por una flota al mando del cónsul M. Claudio Marcelo. Todo este cuerpo militar romano comenzó el ataque, por tierra y mar, pero la ciudad resistió por su excelente posición, su puerto y sus murallas, además de la inestimable ayuda del sabio matemático Arquímedes, que se dedicó a diseñar máquinas de artillería. El fracaso del asalto provocaría el cambio de estrategia del ataque frontal a la de agotar la ciudad y, a pesar del apoyo cartaginés que ésta recibió, Marcelo consiguió los primeros resultados en 212 a.C., estrechando el cerco hasta que la ciudad cayó en el 211 a.C.³⁷⁶ El episodio expuesto en la película se limita al fallido asalto naval a la ciudad por la flota de cien naves³⁷⁷ de Marcelo y a la intervención de Arquímedes, y sus fuentes principales vuelven a ser Tito Livio (XXIV, 33.9-34) y Polibio (VIII, 3-7). Resulta reseñable la enorme importancia que ambos autores dan a Arquímedes y a su aportación para la defensa de la ciudad a través de sus invenciones, ya sea mediante el tono de admiración de Tito Livio, quien incluso se lamenta de que un

³⁷⁴ Cfr. Bertetto 1990a: 28.

³⁷⁵ Para la situación en Siracusa hasta la intervención romana, cfr. Tito Livio XXIV, 21-33.8.

³⁷⁶ Para todo el hecho histórico del asedio, cfr. Roldán Hervás 1999: 251-252.

³⁷⁷ Cifra propuesta por Roldán Hervás (1999: 252). Para Tito Livio son 60 quinquerremes y “las demás” (XXIV, 34.4-34.6) y para Polibio son 68 (VIII, 4.1-4.2).

soldado le matara mientras estaba absorto en un ejercicio matemático (XXV, 31.9), o por medio de la heroización de Polibio, que habla de cómo un solo hombre pudo hacer frente a un ejército debido a sus virtudes (VIII, 7.7-9).

De todo el episodio histórico, Pastrone eligió un momento de gran espectacularidad, un momento para impactar a los espectadores de la película. De este modo, plasma en unos pocos planos un importante pero puntual aspecto del costoso y largo sitio de Siracusa. La narración cinematográfica de *Cabiria* respecto al asedio naval parece estéticamente bien conseguida, con las naves romanas bajo las murallas y su posterior incendio por los ingeniosos espejos de Arquímedes, una tarea plagada de diversos trucajes de la que fue responsable Segundo de Chomón. En cuanto a la propia aparición de los espejos incendiarios de Arquímedes, sin duda se trata de un hecho bastante conocido o que al menos ha perdurado en el imaginario colectivo, si bien sus bases históricas no están tan claras. Por ejemplo, Tito Livio habla de la gran cantidad de artilugios que Arquímedes aportó para la defensa de la ciudad, sobre todo de artillería, pero no habla de los espejos. Por su parte, Polibio tampoco habla de los espejos, aunque trata con interés pormenorizado tanto los artilugios para la defensa de Siracusa por mar como los de los propios romanos para intentar tomarla. Habrá que esperar hasta el siglo XII para que el gramático greco-bizantino Juan Tzetzes recoja las diversas acciones de Arquímedes en la defensa de Siracusa en su *Libro de Historias* o *Quilíadas* (*Χιλιάδες*), tales como el uso de grúas o el lanzamiento de grandes rocas, e incluyendo el citado uso de los espejos incendiarios, cuya forma hexagonal es apuntada por el propio Tzetzes³⁷⁸.

³⁷⁸ Para su estudio se ha manejado la siguiente edición: TZETZES, JUAN, *Libro de Historias* [ed. en inglés, trad. G. Berkowitz], Book 2, story 35: "Concerning Archimedes and some of his machines", en *Theoi texts library* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2016-12-14]: <http://www.theoi.com/Text/TzetzesChiliades2.html>

· Alianza de Asdrúbal y Sifax contra Roma por matrimonio de éste con Sofonisba.

El hecho queda reflejado en la película a través de una reunión del general cartaginés Asdrúbal en su palacio con el rey númida Sifax, en la cual el cartaginés le promete en matrimonio a su hija Sofonisba a cambio de una alianza contra los romanos. Primero se presenta un banquete en el rico palacio, donde ambos mandatarios llegarán al acuerdo, formalizado en un simbólico brindis de los novios, que se verá truncado por el desmayo de Sofonisba, quien recuerda con tristeza el amor que profesa al rey númida Masinisa (anteriormente destronado por Sifax) en anteriores escenas en sus aposentos. A pesar del accidentado acuerdo matrimonial, la alianza de los cartagineses y los númidas queda refrendada por medio de un amigable abrazo entre Asdrúbal y Sifax.

Sifax, reyezuelo de los *massaesyli*³⁷⁹, sería atraído a la causa romana por la labor diplomática de los hermanos Cneo y Publio Cornelio Escipión (Tito Livio XXIV, 48), que se encontraban inmersos en la campaña de Hispania³⁸⁰, aprovechando que el númida se había puesto en contra de Cartago. Este hecho levantó a los *maessyli*³⁸¹ y a los cartagineses en su contra, vencéndole éstos conjuntamente y provocando su huida hacia el oeste (Tito Livio XXIV, 49). Después, tras una fugaz alianza con Cartago (Tito Livio XXVIII, 18.6), volvió a aliarse con los romanos a través de Publio Cornelio Escipión *el Africano* (Tito Livio XXVIII, 18.7-18; Polibio XI, 24a), lo que provocaría que el númida conquistara gran parte de la Numidia oriental y destronara a Masinisa (Tito Livio XXIX, 31.7). Estos hechos hicieron que Cartago reconociera su poder y le considerara como un aliado necesario, por lo que intentó acercarle a través del matrimonio del régulo con una hija de Asdrúbal Giscón (Tito Livio XXIX, 23), hecho puntual que muestra la película. Sifax

³⁷⁹ Númidas occidentales o agrupación de tribus situada en la zona costera central y occidental de la actual Argelia, hasta Marruecos, con capital en Cirta (actual Constantina). Cfr. Roldán Hervás 1999: 260-261.

³⁸⁰ Para la actividad de los hermanos en Hispania, Cfr. Roldán Hervás 1999: 254-256; y Tito Livio XXIV, 41-43.8.

³⁸¹ Númidas orientales o agrupación de tribus vecina de los *massaesyli*, situada en la costa oriental de la actual Argelia y en la noroccidental de la actual Túnez, lindando con las tierras del estado cartaginés. Cfr. Roldán Hervás 1999: 260-261.

accedería debido a su único interés en el territorio africano, por lo que valoraría de forma positiva y preferente tener como aliada a la gran potencia cartaginesa, sobre todo al no prever un desembarco romano en África³⁸².

Pastrone recrea de forma correcta el hecho histórico puntual, aunque no en lo referente a su cronología, puesto que el matrimonio entre Sifax y Sofonisba habría tenido lugar en el 215 a. C.³⁸³, una incorrección que más parece una licencia narrativa en la película para añadir proximidad y emoción al desarrollo de este acontecimiento, haciéndolo coetáneo a la aparición de Escipión en tierras africanas y al posicionamiento junto a la causa romana de Masinisa, desposeído tanto de su reino como de su prometida. En cualquier caso, la escena está sobredimensionada debido a la presencia de Sofonisba, uno de los personajes principales de la película no sólo por protagonizar los hechos históricos en los que tuvo parte, sino también por formar parte importante del desarrollo de la trama ficticia, en especial en la parte final del metraje. Además, se trataba de un papel interpretado por Italia Almirante Manzini, una de las divas del cine italiano de la época y uno de los mayores reclamos de la película, lo que le permitió adoptar actitudes más propias de una mujer fatal que de una princesa de la Antigüedad, como el referido desmayo súbito que sufre al brindar con su nuevo esposo, Sifax.

- Acciones de Escipión, Lelio y Masinisa contra los cartagineses.

La llegada de Publio Cornelio Escipión *Africano* a África se expone mediante una escena en una tienda del campamento romano en los alrededores de Cirta, donde discuten acerca de la forma de vencer a los númidas el propio Escipión, Lelio y el destronado Masinisa, quien pretende recuperar su corona³⁸⁴. Tras un paréntesis plagado de escenas sobre la trama ficticia, la acción histórica vuelve a presentarse

³⁸² Cfr. Roldán Hervás 1999: 260-261.

³⁸³ Cfr. Jallet-Huant 2006: 17.

³⁸⁴ “MA SCIPIONE, IL CONQUISTATORE DELLA SPAGNA, L'ELETTO DAL FAVOR POPOLARE, GIÀ TIENE L'AFRICA. LELIO È CON LUI, E IL BANDITO CAVALIERE NUMIDA SOGNA DI CINGERSI IN CIRTA LA CORONA REGALE” (Pastrone 1977: 110).

en el sitio que ocupaba el campamento romano, trasladado a un lugar mejor defendido³⁸⁵. Más tarde Masinisa prometerá el incendio del campamento de Sifax, que aparece reflejado con unas escenas con bastante dramatismo, en las que soldados, caballos y elefantes corren de un lado para otro huyendo de las llamas, y que concluyen con la imagen del campo lleno de cadáveres o heridos por el repentino ardid, mientras vemos la captura de Sifax, al tiempo que los restos de las tropas de éste último se repliegan rápidamente hacia la ciudad de Cirta.

La alianza de Sifax con Cartago y su acción de destronar a Masinisa provocaron que éste se pusiera de parte de los romanos, reuniéndose primero con Escipión en Hispania (Tito Livio XXVIII, 35) y refrendando el acuerdo en el 205 a.C. por medio de Cayo Lelio, fiel colaborador de Escipión, que desembarcaría en África para ultimar los preparativos de la invasión romana³⁸⁶. La llegada de Escipión a tierras africanas al frente de veinticinco mil hombres tuvo lugar en el 204 a.C., levantando después un campamento en los denominados *Castra Cornelia* (en las inmediaciones de Útica) (Tito Livio XXIX, 24-29.4). Sifax, impresionado por la llegada de numerosos efectivos militares, intentó un acercamiento entre romanos y cartagineses, firmando un armisticio con Escipión, que éste aprovecharía para introducir espías en el campamento númera. Los datos que éstos enviaban sirvieron para que en el 203 a.C. Lelio y Masinisa incendiaran el campamento de Sifax, mientras Escipión atacaba a los cartagineses, lo cual comportó una rotunda victoria romana y el dominio del territorio de Útica, aunque Asdrúbal y Sifax escaparían con vida. Reagrupado nuevamente el bando cartaginés, tuvo lugar otra batalla, con el resultado de una aplastante victoria romana, lo cual supondría el fin del apoyo númera a Cartago y el apresamiento de Sifax, tras haber sido perseguido por Lelio y Masinisa³⁸⁷.

³⁸⁵ “IL CONSOLE SCIPIONE, AVUTO SENTORE DEL PROSSIMO ASSALTO, HA LEVATO IL CAMPO PER RITRASI IN LUOGO MEGLIO MUNITO” (Pastrone 1977: 127).

³⁸⁶ Existe una contradicción sobre el lugar del desembarco en Tito Livio: cerca de *Hippo Regius* (XXIX, 3.6-5.1) o cerca de la *Pequeña Syrte* y los *Emporia* (XXIX, 33.9). La última opción es la que apunta Roldán Hervás (1999: 261; mapa en 260).

³⁸⁷ Para todo este episodio, cfr. Roldán Hervás 1999: 261-262; y Tito Livio XXX, 11-12.4.

El hecho histórico en sí se muestra en la película entremezclado con la acción ficticia paralela, lo que hace un poco difícil su comprensión. Nuevamente encontramos bastante fidelidad de la cinta respecto a las fuentes, si bien se da mucha mayor importancia a la figura de Masinisa que la que éstas le atribuyeron. Esto puede explicarse de forma parecida al sobredimensionamiento de la figura de Sofonisba, ya que el personaje de Masinisa será importante en la película no sólo por su raigambre histórica, sino por ser un personaje principal de la ficción debido a lo vistoso de sus amores y desamores con Sofonisba. Este exagerado protagonismo puede llevar a pensar tras ver la película que el incendio del campamento númida y el apresamiento de Sifax fueron debidos sólo a su intervención, mientras que las fuentes hablan de una coautoría de Lelio y el destronado númida. Otro error histórico o, simplemente, otra licencia asumida por el director de *Cabiria* para agilizar y aclarar los hechos, es reducir todas las acciones previas a la captura de Sifax a una batalla que no aparece reflejada en la pantalla, aunque sí sus resultados. Como ya se ha apuntado, en las fuentes se recoge que tuvo lugar una victoria romana y que posteriormente el bando númida-cartaginés se reagrupó para ser nuevamente derrotado por Escipión y los suyos, momento en el que acaecería la captura de Sifax. Pero en la película se prefiere dar mucha mayor importancia al incendio que a las batallas, de las cuales sólo muestra una fugaz carrera de los dos ejércitos para encontrarse y el referido campo de batalla lleno de cuerpos.

- Asedio y conquista de Cirta por Masinisa.

El hecho tiene su correspondencia con dos momentos bien diferentes, el asedio de la ciudad y su posterior caída en manos del númida aliado de Escipión. El asedio se plasma visualmente en la película por medio de una encarnizada lucha en las murallas de Cirta, con los asediadores utilizando largas escalas e incluso grúas con cestas repletas de soldados para poder subir a las murallas, mientras que los habitantes de la ciudad resisten con piedras y largas lanzas que repelen a

los soldados que escalan, e incluso aceite ardiendo que es vertido sobre éstos. Tras otro paréntesis de hechos ficticios, la cinta muestra la rendición, que se produce al ver los habitantes de Cirta a los pies de sus murallas la humillación de Sifax a manos de Masinisa, quien, tras ser abiertas las puertas de la ciudad, concede un día de saqueo a sus soldados³⁸⁸.

Este episodio es una continuación del anterior, por lo cual resulta difícil acotarlo. La realidad histórica³⁸⁹ apunta al asedio de Cirta una vez derrotado y capturado Sifax, lo cual permitió a Masinisa recuperar su corona y su reino, pidiéndole éste a Lelio adelantarse hacia la ciudad para agilizar su conquista. No existen detalles sobre el asedio, aunque sí sobre la forma en que cayó la ciudad: Masinisa, tras intentar una solución pacífica en una reunión con los notables de la ciudad, humilló a Sifax a los pies de las fuertes murallas de Cirta, provocando un gran desánimo en la ciudad, que claudicaría al ver a su rey derrotado y desprestigiado.

Nuevamente salta a la vista que el director se recrea en un episodio espectacular, dando mayor entidad en la película a un hecho narrado brevemente en las fuentes, dentro del previsible afán por captar la atención del espectador. A pesar de ello, sólo se muestra el fragor del asedio y la posterior capitulación de la ciudad, pasando por alto la fallida reunión precedente de Masinisa con los notables de Cirta para intentar llegar a un acuerdo. También hay que reseñar que en los distintos planos de esta secuencia la ficción se encuentra de nuevo muy mezclada con la base histórica, incluso superándola en entidad.

- Traición de Masinisa a los romanos e incitación al suicidio de Sofonisba.

En este punto de la película, tras haber tomado la plaza de Cirta, Masinisa procederá a traicionar a los romanos, ya que no desea entregar a Sofonisba como

³⁸⁸ “CONCEDE UN GIORNO DI SACCHEGGIO AI SUOI SOLDATI” (Pastrone 1977: 159).

³⁸⁹ Para todo este episodio, cfr. Tito Livio XXX, 12.5-12.10; Roldán Hervás 1999: 261-262.

parte del botín para sus aliados, sino que cae prendado de su amor, casándose con ella y resistiendo dentro de la ciudad. A continuación se mostrarán las noticias que Lelio da a Escipión de que el númida les ha traicionado de la misma forma que lo hizo anteriormente Sifax³⁹⁰. Por ello, el cónsul romano mandará un mensaje a Masinisa reclamando su presencia inmediata³⁹¹. El númida recoge de forma negativa el reclamo, pero resuelve acompañar al mensajero y a su patrulla al campamento romano, donde se dispone a exponer a sus objeciones respecto a la entrega de Sofonisba³⁹². Pero Escipión la reivindica de nuevo³⁹³ y, tras un enfrentamiento verbal, Masinisa se rinde a la evidencia de su alianza con los romanos y accede. Sin embargo, el númida hará llamar a los dos personajes ficticios principales (Maciste y Fulvio Axilla) para hacerle llegar a Sofonisba un regalo con un enigmático mensaje grabado³⁹⁴. El regalo, un brazalete, parece contener un veneno en polvo, que Sofonisba aceptará como regalo de bodas para no tener que someterse a los romanos. De este modo, encomendándose al dios de la muerte, procede a suicidarse.

Según Tito Livio (XXX, 12.11-12.22), la traición de Masinisa tendría lugar como consecuencia de su encuentro con Sofonisba al entrar a ocupar el palacio de Cirta, momento en el que la cartaginesa le ruega que no le deje a merced de los romanos, sino que le permita conservar su dignidad. Será Masinisa el que realmente quede a merced de la reina, cautivado por ella, por lo cual procederán a casarse rápidamente para evitar tener que entregarla a Escipión como presa de guerra. Nada más haberse celebrado la boda, Lelio acudiría a Cirta, mostrándose muy contrariado con la acción del númida, quien le pediría que Escipión

³⁹⁰ “INTANTO SCIPIONE, GIUNTO IN VISTA DI CIRTA, SA DA LELIO COME LA FIGLIA D’ASDRUBALE TENTI DI TOGLIERE ANCHE MASSINISSA ALL’ALLEANZA DI ROMA, CON QUELL’ARTE CHE GIÀ MUTÒ SIFACE” (Pastrone 1977: 169).

³⁹¹ “A MASSINISSA RE DEI NUMIDI PUBLIO SCIPIONE CONSOLE ROMANO DICE SALUTE E CHIEDE CH’EGLI VENGA A COLLOQUIO NELL’ACCAMPAMENTO, SENZA INDUGIO” (Pastrone 1977: 170).

³⁹² “AL RE RIPUGNA DI DARE NELLE MANI DEL CONSOLE LA DONNA CHE È SUA” (Pastrone 1977: 172).

³⁹³ “LA RIVENDICA COME PARTE DEL BOTTINO [...] TRATTA LA CARTAGINESE COME PREDA DI GUERRA” (Pastrone 1977: 172-173).

³⁹⁴ “A SOFONISBA REGINA IL RE MASSINISSA MANDA IL DONO CHE SOLO È DEGNO D’ESSERE RICEVUTO DA ANIMO REGALE” (Pastrone 1977: 178).

encontrara la solución. Las noticias de Lelio, unidas a la presencia del cautivo Sifax en el campamento romano, provocarían una reacción negativa de Escipión ante una artimaña que consideraba vergonzosa y temeraria. Seguidamente, Masinisa y Lelio se presentarían al *Africano* en su tienda para buscar una solución, lo que se manifestó en la forma de una larga alocución del romano al númida (Tito Livio XXX, 14), tras la cual éste último se daría cuenta de su error, pero llamaría a un siervo de confianza para que le diera un veneno a su reciente mujer, consiguiendo así salirse finalmente con la suya. De este modo, la propia Sofonisba aceptaría con dignidad el “regalo” y lo tomaría sin vacilar (Tito Livio XXX, 15).

La traición de Masinisa tiene una amplia entidad en la película, recreándose el director en el amor de los recién casados con algunas escenas idílicas en el palacio de Cirta. Más tarde la acción pasa a la agria discusión de Escipión y el númida, mostrándose éste finalmente abatido, un hecho en el que por cierto abunda Tito Livio, hablando de sus llantos, suspiros y lamentos. Resulta interesante la forma en la que se trata al intermediario que suministra el veneno a Sofonisba, ya que en *Cabiria* no se trata de un siervo de confianza de Masinisa como apuntaba Livio, sino que la Historia se mezcla entonces con la ficción y el elegido será el personaje ficticio de Maciste, a quien el númida habría conocido en Cirta, cuando había quedado prisionero con su amo Fulvio Axilla hasta que el propio Masinisa intercedió ante Sofonisba solicitando la libertad de ambos romanos. De este modo, la misión que realiza Maciste se justifica como favor recíproco al recibido del númida. Otro elemento difícil de contrastar en la película es el veneno facilitado por Masinisa a Sofonisba, que parece mostrarse en la cinta contenido en un brazalete del númida, mientras que las fuentes hablan de un siervo que custodiaba un veneno para las situaciones límite. Por último, otro hecho sobredimensionado es el del propio suicidio, debido a que será el desencadenante de la liberación de la misteriosa sierva Elissa, que no es otra que la pequeña Cabiria a la que Fulvio y Maciste salvaron de las llamas del sacrificio a Moloch. De este modo, será una moribunda Sofonisba la que se apiade de su doncella y permita que ésta se una definitivamente a su amado Fulvio Axilla, tras todas las

peripecias que les ocurren en la película. Además, en cuestiones cinematográficas y comerciales, vuelve a aparecer la necesidad de potenciar en la película la actuación de la diva Italia Almirante Manzini, haciendo del suicidio una larga y gesticulante agonía del personaje, quizá demasiado sufrida para el espectador.

- Otros hechos históricos no recreados, pero sí referenciados.

Se trata de hechos principalmente referidos a la Segunda Guerra Púnica que no llegan a ser recreados visualmente en ninguna escena de la película, pero que sí son recogidos como referencias en los textos de las didascalias, convirtiéndose en nuevos apoyos históricos de la propia narración.

- Batalla de Cannas: referenciada en la primera didascalia textual del segundo tiempo (también inicio del cuarto episodio), justo antes de que Fulvio Axilla aparezca en la flota de Marcelo que asedia Siracusa: “SI MUTARONO LE SORTI DEL VINCITORE DI CANNE. IL PROCONSOLE MARCELLO STRINGE D’ASSEDIO SIRACUSA ALLEATA DI CARTAGINE” (Pastrone 1977: 94). El texto apela a la enorme derrota romana en la ciudad de Cannas (216 a. C.), en la Apulia (sudeste de Italia). En ella “el general cartaginés Aníbal y 40000 hombres rodearon y prácticamente aniquilaron los dos ejércitos consulares de Terencio Varrón y de Emilio Paulo, que sumaban 80000 hombres. Fue la peor derrota jamás sufrida por los romanos” (Speake 1999: 72). Allí “quedaría definitivamente enterrada la esperanza de acabar de un golpe la guerra, con una victoria decisiva sobre el enemigo” (Roldán Hervás 1999: 243), por lo que la guerra debería aún esperar casi quince años más para su resolución. No hay mejor soporte histórico para hablar de un punto de inflexión de los acontecimientos que rodean a la trama ficticia, un hecho que fuera fácilmente identificable por un amplio abanico de público y que, de paso, siguiera siendo un buen apoyo a esa intencionalidad de pulcritud histórica que buscaba la película.

- Batalla de Nola: en la misma didascalia que se refiere a Cannas existe una referencia a esta batalla para contextualizar que Fulvio Axilla se encuentra en la flota al mando de Marcelo: “FULVIO AXILLA MILITA SOTTO LE INSEGNE DEL VINCITORE DI NOLA” (Pastrone 1977: 94). En realidad se trata de tres batallas en tres años diferentes (216, 215 y 214 a. C.), pero consideradas como una sola puesto que el objetivo era el mismo, el del sometimiento de esta ciudad de Campania aliada de Roma por parte del ejército de Aníbal, dentro de su plan de hacerse con Capania. Pero el cartaginés, “a pesar de ciertos limitados éxitos como la rendición de Casilinum, se estrelló de nuevo contra las murallas de Cumas y Nápoles, mientras Nola, en el interior, resistía fiel a Roma” (Roldán Hervás 1999: 247). Marco Claudio Marcelo conseguiría vencer en estos tres intentos de toma de la ciudad.

- Conquista de Hispania por Escipión: viene referida en una didascalia al principio del quinto episodio de la película, en la escena en la que Escipión, Lelio y Masinisa departen en una tienda del campamento romano cerca de Cirta: “MA SCIPIONE, IL CONQUISTATORE DELLA SPAGNA, L'ELETTO DAL FAVOR POPOLARE, GIÀ TIENE L'AFRICA” (Pastrone 1977: 110). Es la forma de contextualizar la llegada de Escipión a tierras africanas tras haber conquistado Hispania a los cartagineses³⁹⁵, otro de esos hechos fácilmente identificables por un público amplio, y con una sólida base histórica, aunque sólo sirva como referencia fugaz debido a la poca presencia de Escipión o Lelio a lo largo de la película.

- Batalla de Zama: aparece referida en la didascalia que da paso al epílogo de la película: “DISARMATA DALLA SCONFITTA DI ZAMA, CARTAGINE SI PIEGA AL GIOGO INEVITABILE” (Pastrone 1977: 184). Esta batalla, que tuvo lugar en octubre de 202 a. C., se saldó con una grave derrota del ejército de Aníbal frente a las tropas romanas de Escipión y de sus aliados

³⁹⁵ Para el desarrollo de la Segunda Guerra Púnica en Hispania, cfr. Roldán Hervás 1999: 254-258.

maessyli comandados por Masinisa, provocando la huida de Aníbal “a Hadrumentum. El senado cartaginés se apresuró a pedir la paz” (Roldán Hervás 1999: 263). De hecho, con esta victoria romana y con la paz “concluida en la primavera de 201” (Roldán Hervás 1999: 263) finaliza la Segunda Guerra Púnica, mientras Escipión vuelve a Roma, donde recibiría “un delirante triunfo y el sobrenombre de «Africano»” (Roldán Hervás 1999: 263). A pesar de la gran importancia de esta batalla en la guerra que sirve de trasfondo a la trama principal ficticia, sólo es referida a través de la mencionada didascalía al final del metraje y no recibe ninguna transposición visual. Esto se debe a que el propio desarrollo narrativo ficticio no necesitaba llegar a esta conclusión del conflicto, puesto que el reencuentro de Fulvio Axilla y Cabiria en Cirta ya finaliza de forma positiva cuando una Sofonisba moribunda perdona la vida a la joven.

- Batalla de Mylae: aparece referida de forma indirecta en la misma didascalía que citaba la batalla de Zama: “LE NAVI LATINE RIVARCANO IL MARE DOVE LA PRIMA VITTORIA NAVALE GRIDÒ ALLE ACQUE IL NOME DI ROMA DAL ROSTRO DI DUILIO” (Pastrone 1977: 184). Se refiere a “la batalla de las islas Égates (260 a.C.), donde el cónsul Duilio venció a los cartagineses” (Cano Alonso 2014: 30). Denominada también como batalla de Milazzo o Mylae, tuvo lugar en el curso de la Primera Guerra Púnica (264-241 a.C.) y supuso la primera victoria naval de la historia romana. La flota al mando del cónsul Cayo Duilio superó a las naves cartaginesas sobre todo aprovechando la innovación técnica y táctica de los *corvi*, para abordar los buques enemigos, y el éxito sería recompensado con la erección de la columna rostral (hecha con los espolones de los barcos vencidos) en el Foro Romano³⁹⁶. Su alusión por comparación ofrece un dato muy importante sobre el resultado final de la Segunda Guerra Púnica: el dominio del mar por parte de Roma, una vez derrotada Cartago. De hecho, este dominio se traduce en que “el estado

³⁹⁶ Cfr. Roldán Hervás 1999: 185.

romano se instala como potencia indiscutida e indisputable del Mediterráneo occidental, con unos horizontes exteriores que alcanzan al antiguo ámbito de acción de la vencida Cartago, incluyendo la península ibérica” (Roldán Hervás 1999: 263).

- Capua, Metauro, Útica, Zama: diversos episodios de la Segunda Guerra Púnica (incluyendo Zama de nuevo) son referidos como contexto en esta otra didascalia del epílogo de la película: “OR CHI CANTA LE GUERRE PUNICHE? CHI SI RAMMEMORA DI CAPUA E DEL METAURO? CHI D’UTICA E DI ZAMA?” (Pastrone 1977: 185). Una vez más, se trata de simples referencias para apoyarse en el contexto histórico y dar así credibilidad a la trama ficticia. A pesar de su tono poético, este texto, que menciona diversos momentos de la contienda separados en el tiempo, permite también recordar al espectador al final del metraje que la película que acaban de disfrutar ha narrado unos hechos que abarcan un arco temporal bastante amplio.

2.4.2 – Fuentes literarias. Trama y personajes ficticios:

Si *Cabiria* era capaz de condensar a lo largo de su metraje diversos acontecimientos históricos separados por el tiempo, también es cierto que conseguía reunir junto a esta base histórica diversos hechos y personajes extraídos de la ficción y que estaban bien integrados en el imaginario cultural italiano y, por extensión, mundial. Porque no sólo se trata de elementos fácilmente identificables por el público transalpino debido a la herencia material y cultural del país, sino que, por ejemplo, la novela histórica decimonónica había permitido a lectores de todo el mundo aprehenderlos también como suyos. De este modo, en *Cabiria* se da una combinación de Historia y ficción en la que no sólo Pastrone resulta decisivo, sino que la aportación de D'Annunzio añadirá valor y diversidad: “Una serie de acontecimientos [históricos] se mezclan del modo más libre con elementos imaginarios, y motivos de la comedia plautina y de la [sic] fábulas milesíacas se insertan en temas elevados sugeridos sobre todo por las acotaciones dannunzianas” (Brunetta 1998: 87).

Pero, a pesar de la entidad de los hechos históricos que aparecen en la película, comentados con anterioridad, serán el argumento ficticio centrado en las peripecias de Cabiria, Fulvio Axilla y Maciste e incluso la romántica y novelesca historia de amor de la joven con el patricio romano los que dominan en la cinta y marquen el desarrollo narrativo de la misma³⁹⁷. Se trataba de un proyecto que buscaba el éxito y llegar al mayor público posible, por lo que intentaba unir en sí mismo hechos maravillosos, romance y la violencia de los hechos extraídos de la Historia³⁹⁸. De hecho, aunque *Cabiria* sea una temprana recreación de la Antigüedad en la Historia del Cine, en ella ya pueden encontrarse muchos de los estereotipos del género que se han ido repitiendo desde incluso antes de su estreno hasta la actualidad. Por tanto, no es de extrañar que la película cumpla

³⁹⁷ Cfr. Cano Alonso 1999: 79-82.

³⁹⁸ “[...] una volontà di innovazione sempre messa al servizio di uno spettacolo animato da un triplice desiderio: mostrare cose meravigliose, raccontare un'avventurosa storia d'amore e mettere in scena i violenti conflitti della grande Storia” (Alovisio 2014: 12).

con las características generales del “cine de romanos” postuladas por Lillo Redonet (1994: 14-15). Es más, según el mismo autor (1994: 17), *Cabiria* “sentó las bases de algunas de las características del «cine de romanos»”:

1- Amor: aunque apuntado de forma tibia, la búsqueda de Cabiria por parte de Fulvio y el hecho de que éste se enamore de ella en Cirta (sin saber aún que ella es la pequeña a la que salvó de las llamas junto a su esclavo Maciste) cumple con esta característica.

2- Héroes, villanos y mujeres: los héroes corresponderían a Fulvio y Maciste, entre los villanos cabe destacar al traidor Bodastorèt o al sumo sacerdote Karthalo, empeñado en sacrificar a la pequeña Cabiria y después a la joven Elissa al desenmascararla; y del elenco de mujeres, destacan evidentemente Cabiria/Elissa, su nodriza Croessa y la princesa Sofonisba, quien, si bien es un personaje histórico, entremezcla sus acciones con las de la trama ficticia.

3- Hazañas asombrosas o acciones guerreras espectaculares: la propia salvación de Cabiria *in extremis* del fuego de Moloch, el incendio de la flota romana por los espejos ustorios de Arquímedes en Siracusa, el asedio de Cirta o incluso la tenaz resistencia de Fulvio y Maciste en la despensa de su palacio.

4- Destrucciones o catástrofes: la ruina de la *villa* de Batto en Catania por la erupción del Etna o la mencionada destrucción de la flota romana frente a Siracusa.

5- “Tebeización” de la historia e influencia de otros géneros: sin duda, el recurso principal a novelas históricas como *Salammbô* o *Cartagine in fiamme*, por encima de la adaptación directa de fuentes clásicas.

Entre los personajes ficticios de *Cabiria* se pueden individualizar diversas personalidades de la Antigüedad, tanto romana como cartaginesa, cuyas características estereotipadas provienen sin duda de modelos largamente repetidos en la novela histórica, que es a su vez también una de las mayores fuentes de las que bebe el cine histórico en sus inicios y cuya influencia aún se nota en las producciones de la actualidad. En la película de Pastrone pueden destacarse:

- Un rico patricio romano (Batto), padre de Cabiria, que posee una *villa* en *Catania*, repleta de criados (probablemente esclavos), entre los que se encuentra Croessa, la nodriza encargada de Cabiria.
- Un malvado sumo sacerdote cartaginés (Karthalo), empeñado en sacrificar a Cabiria, además de alentador de traiciones contra Roma.
- El prototipo de patricio romano (Fulvio Axilla), noble, valeroso y constante en la búsqueda de Cabiria, si bien muy humano en algunos momentos.
- Su esclavo “negro” (Maciste), forzado y bonachón, a la vez que muy noble.
- Un traicionero y cobarde tabernero de Cartago (Bodastoret).

Estos y otros personajes, además de gran parte de los hechos que protagonizan a lo largo de la película, tienen mucho en común con otros elementos similares en los que Pastrone se habría inspirado sin duda para crear el armazón argumental de *Cabiria*. En cuanto a la trama ficticia, el guión toma como referencia la novela de Emilio Salgari *Cartagine in fiamme* (*Cartago en llamas*, 1908), aunque existen también indicios de alusiones y referencias puntuales a algunas novelas históricas paradigmáticas del siglo XIX como *The Last Days of Pompeii* (*Los últimos días de*

Pompeya, Edward Bulwer-Lytton, 1834), *Salammbô* (*Salambó*, Gustave Flaubert, 1862) o *Quo Vadis?* (Henryk Sienkiewicz, 1895). De este modo, *Cabiria* se convertía en una mezcla de tradiciones anteriores que forjaba a la vez un modelo para el cine histórico posterior³⁹⁹.

Empezando por orden cronológico con *The Last Days of Pompeii*, esta novela de Bulwer-Lytton, como ya fue referido en el apartado dedicado al contexto de *Cabiria*, generó influencia en otras disciplinas artísticas como la ópera, además de en diversas adaptaciones cinematográficas desde los inicios del Cine. En este sentido, la película más afín a la cinta de Pastrone y sin duda bien conocida por él por haber sido considerada como el inicio de la etapa de esplendor del cine épico italiano mudo fue *Gli ultimi giorni di Pompei*, dirigida por Luigi Maggi en 1908. No cabe duda de que la erupción del Vesubio narrada en ella o en la nueva adaptación de 1913 dirigida por Mario Caserini y Eleuterio Rodolfi podrían ser importantes fuentes de inspiración para Pastrone y para Segundo de Chomón (quien añadiría su contrastada experiencia en trucajes y efectos pirotécnicos) para crear la escena inicial de la destrucción de la *villa* de Batto en Catania por los efectos de la erupción del Etna. Así mismo, el personaje del sumo sacerdote Karthalo, parece retomar el modelo del Arbaces de la novela de Bulwer-Lytton⁴⁰⁰.

En cuanto a *Salammbô*, el hecho de que esta novela histórica de Flaubert esté ambientada propiamente en Cartago, aunque sea en un segmento temporal diferente, durante la Guerra de los Mercenarios, 241-238 a.C., añade más posibilidades de haber sido una fuente recurrente para la creación del argumento de *Cabiria*. Por ejemplo, el personaje de Shahabarim pudo haber sido otra inspiración para el Karthalo de *Cabiria*⁴⁰¹. Pero sobre todo hay que mencionar las diversas referencias al dios Moloch, para las cuales Flaubert se basó en testimonios precedentes provenientes de la Biblia o de autores clásicos como

³⁹⁹ “*Cabiria* iba a convertirse en un modelo para el cine histórico, un agudo *remix* de imagerías consolidadas a partir de Flaubert (Cartago), Lord Lytton (el volcán en erupción) y Sienkiewicz (el forzado Ursus de *Quo vadis*)” (Elley 1984: 84).

⁴⁰⁰ Cfr. Aubert 2010: 153.

⁴⁰¹ Cfr. García Morcillo 2015: 147.

Diodoro Sículo⁴⁰², y que se traducen en la descripción de su culto, su templo en Cartago, la estatua de bronce que le representaba y los sacrificios infantiles que se le ofrecían allí. Todas estas alusiones en la novela al dios cartaginés y a las terribles prácticas en torno a su culto entroncan perfectamente con la escena del sacrificio de Cabiria a Moloch abortado por Fulvio y Maciste que aparece en la cinta de Pastrone, en especial en cuestiones iconográficas. De hecho, hay ciertos pasajes de la novela que han sido reproducidos casi por igual en algunas de las didascalias de *Cabiria*, por lo que la influencia de Flaubert también tendría su calado en D'Annunzio como redactor principal de estos intertítulos. Y no hay que olvidar que en *Salammbô* ya resulta patente el componente negativo de estos sacrificios como prueba de un acentuado sentido anticartaginés que será heredado por el argumento de *Cabiria*. El escritor francés recibiría críticas nada más publicar su obra por haberse basado en autores grecolatinos hostiles a Cartago y por haber tomado al pie de la letra un texto anacrónico y de dudosa veracidad de Diodoro Sículo:

“Quand, en 1862, Flaubert publie son roman historique *Salammbô*, le chapitre intitulé «Moloch», où il donne un tableau sinistre des sacrifices d'enfants, suscite une vive réplique, non seulement de la part de l'écrivain Sainte-Beuve, mais aussi d'un conservateur au musée du Louvre, Froehner. L'un et l'autre lui reprochent le trop de crédit qu'il accorde aux sources gréco-latines (des auteurs hostiles à Carthage!) et surtout le parti qu'il tire d'un texte de l'historien grec Diodore de Sicile, qui rapporte que lors de l'attaque de Carthage par le tyran de Syracuse Agathocle, en 310 av. J.-C., les Carthaginois voulant réparer leurs errements envers les dieux, en particulier Cronos qui s'était tourné contre eux, «choisirent deux cents enfants des plus considérés et les sacrifièrent au nom de l'Etat. D'autres se livrèrent volontairement, leur nombre atteignit trois cents. Il y avait à Carthage une statue de Cronos en bronze, les mains étendues, la paume

⁴⁰² Cfr. Dávila Vargas-Machuca 2013c: 182.

en haut, et penchées vers le sol de sorte que l'enfant qui y était placé roulait et tombait dans une fosse de feu» (Beschaouch 1993: 74)⁴⁰³.

Otra de las fuentes de ficción que tuvo cierta influencia en *Cabiria* es *Quo vadis?* de Sienkiewicz, que también había generado algunos de los arquetipos de los inicios de la representación de la Antigüedad en el Cine por medio de diversas adaptaciones cinematográficas. En este sentido, Pastrone tenía bien cercana la versión para la gran pantalla que Enrico Guazzoni dirigió en 1912, y en la cual ya aparece un personaje extraído de la novela que tuvo mucho que ver con el nacimiento del Maciste que interpretaría Bartolomeo Pagano en *Cabiria*. El prototipo de forzudo protector de los débiles, en el caso de Ursus como salvador de Ligia de morir en el circo por el ataque de un toro salvaje, se reproduce en el Maciste salvador de la pequeña Cabiria del sacrificio a Moloch, cuya efigie, recordemos, posee una cabeza bóvida, lo cual entronca iconográficamente también con el toro ideado por Sienkiewicz.

Al igual que la obra de Flaubert, otra de las que más influencia ejercen sobre el argumento de *Cabiria* es la novela de Emilio Salgari *Cartagine in fiamme* (*Cartago en llamas*), publicada por fascículos en la revista genovesa *Per terra e per mare* en 1906 y finalmente editada de forma conjunta en 1908. Salgari sin duda habría tenido muy presente *Salammbô* y aprovecharía el éxito de Flaubert para crear una obra más cercana al género de aventuras y no tan densa y erudita como la del francés, como correspondía a su inicial publicación periódica en una revista destinada a un público popular. Salgari también la ambientaba en la antigua Cartago, pero en su caso el contexto cronológico corresponde a los momentos inmediatamente anteriores a la Tercera Guerra Púnica (149-146 a.C.) que daría como resultado la definitiva derrota y destrucción de Cartago por parte de los romanos.

⁴⁰³ La referencia a Cronos se hace corresponder en el texto de Flaubert con el propio dios Moloch.

En *Cartagine in fiamme* no encontramos un forzudo como el Ursus de *Quo Vadis?*, pero sí un valeroso guerrero cartaginés (Hiram) que reúne en su persona las características que muestran en *Cabiria* tanto el patricio Fulvio Axilla (valor, astucia) como su fiel siervo Maciste (fuerza, nobleza). De hecho, dos situaciones protagonizadas por Hiram en la novela son muy similares a otras que aparecen en *Cabiria* con el patricio y el esclavo como protagonistas. Por una parte, el cartaginés se encuentra al inicio del texto de forma secreta en la ciudad de Cartago por estar proscrito por las autoridades políticas de la ciudad y más adelante vuelve a penetrar en ella de incógnito, mientras que Fulvio y Maciste operaban en la ciudad como espías de Roma y, avanzado el metraje, el propio patricio deberá introducirse también de incógnito en la capital cartaginesa para informar a Escipión sobre sus defensas. Por otra parte, Hiram salva en la novela a una joven romana (Fulvia) justo antes de ser entregada a las llamas en el templo de Moloch como víctima propiciatoria, una acción que tiene su paralelismo directo con la acción de Maciste para salvar a la pequeña Cabiria (recordemos, también romana en la cinta de Pastrone) de los mismos brazos del sacerdote que iba a precipitarla en el interior ígneo de la estatua del dios Moloch. Como puede comprobarse, las comparaciones entre novela y película son muy evidentes en estas dos escenas. Así mismo, en *Cartagine in fiamme* aparece un personaje histórico que tenía un papel destacado en *Cabiria*, el rey númida Masinisa, quien es nombrado en el texto de Salgari como un usurpador y amigo de Roma, que aún reinaba a una edad muy avanzada. Por último, las diversas menciones a los dioses de Cartago, a la situación de sus templos en la ciudad e incluso el pasaje del rito de inmolación a Moloch son descritos por Salgari con claras influencias de Flaubert en *Salammbô*.

2.4.3 – Fuentes religiosas. El caso de Moloch.

A lo largo de la película son numerosas las referencias a diferentes divinidades y cultos de la Antigüedad, tanto en el contexto grecorromano representado por los habitantes de la *villa* siciliana de Batto como en los distintos ambientes cartagineses y nómadas en tierras africanas. En el caso de Cartago, cobra una gran importancia para la narración y la estética de *Cabiria* el culto y los ritos asociados al dios Moloch, cuya presencia recoge en gran medida fuentes de la Antigüedad, pero también su transmisión hasta la actualidad a través de las novelas históricas mencionadas en el segmento anterior de este apartado.

- Divinidades grecorromanas.

Debido a la propia narración de la película, cuya acción tiene lugar casi en su totalidad en el contexto geográfico africano, las referencias religiosas grecorromanas son bastante escasas y se limitan a menciones en las secuencias ambientadas en la *villa* de Batto en Catania, tanto la del primer episodio (antes, durante y después de la erupción del Etna) como justo antes del quinto episodio (a la llegada de Fulvio a Catania, tras haber naufragado por la acción de Arquímedes contra la flota romana en el asedio de Siracusa y haber sido posteriormente recogido del mar por unos criados de Batto). Las referencias aluden a la mitología griega, ya que, aunque Catania ya era posesión romana en el contexto de la Segunda Guerra Púnica en el que se ambienta la película, después de varios siglos como parte de la Magna Grecia se entendía que sus habitantes (los de la *villa* de Batto) mantenían aún la cultura griega en cuanto a cuestiones religiosas.

- La Musa dórica: aparece nombrada en la primera didascalia de la película, redactada en el ampuloso estilo de D'Annunzio: "È IL VESPERO. GIÀ SI CHIUDE LA TENZONE DEI CAPRAI, CHE LA MUSA DORICA ISPIRA..." (Pastrone 1977: 32). No queda claro a qué musa se refiere el texto, puesto

que ninguna de las musas es considerada como dórica, aunque la mención a los cabreros acerca la posibilidad de que D'Annunzio entendiera como tal a musa Talía, quien, “aun cuando en sus orígenes no haya tenido una función particular, acaba presidiendo especialmente la comedia y la poesía ligera” (Grimal 2010: 489-490), entendiendo esta poesía también como bucólica o pastoril.

- Hefesto: el “dios del fuego. [...] señor del elemento ígneo. [...] dios de los metales y la metalurgia” (Grimal 2010: 228) no es nombrado como tal, sino por medio de una denominación análoga al inicio de la película, cuando, al presentar a la pequeña Cabiria y explicar las connotaciones ígneas de su nombre, se alude a que “CHE NEL SUO NOME PORTA IL GENIO DELLA FIAMMA OPEROSA” (Pastrone 1977: 33).

- Hestia: la divinidad griega del hogar⁴⁰⁴, a la cual se alude correctamente también cuando se presenta a Cabiria y el significado de su nombre: “[...] LA PICCOLA CABIRIA A CUI HESTIA SORRIDE DALLA PIETRA DEL FOCOLARE” (Pastrone 1977: 33). Así mismo, será nombrada con alegría por la madre de Cabiria cuando, por testimonio de Fulvio (tras haber naufragado éste con la flota romana en Siracusa, vencido por Arquímedes) recibe noticias de que Cabiria sobrevivió a la erupción del Etna: “O HESTIA, REGINA, FONDAMENTO INCROLLABILE DEGLI IDDI FELICI E DEGLI UOMINI MISERI, A TE TUTTI I DONI! CABIRIA VIVE, E IN LEI IL TUO FUOCO” (Pastrone 1977: 105).

- Tifón: el temible “ser monstruoso” al que “mientras atravesaba el mar de Sicilia, Zeus lanzó contra él el monte Etna y lo aplastó. Las llamas que salen del Etna son o bien las que vomita el monstruo o bien el resto de los rayos con los que Zeus lo aniquiló” (Grimal 2010: 516). Este ser terrible es por tanto asociado con la actividad del volcán Etna y en la película es

⁴⁰⁴ Cfr. Grimal 2010: 265.

nombrado cuando en la tranquilidad nocturna de la *villa* de Batto empiezan a notarse los rumores de una erupción: “D’IMPROVVISO, NELLA PACE DELLA SERA, SUSSULTA IL GRAN PETTO DI TIFONE CHE SOSTIENE «LA COLONNA CELESTE». STANNO PER RIAPRIRSI NEL PROFONDO LE SORGENTI DEL FUOCO? «ETNA! ETNA!»” (Pastrone 1977: 34).

- Hades: “el dios de los muertos”, que reina “en los Infiernos” (Grimal 2010: 220). No llega a ser nombrado en la película, pero en la didascalia que recoge la ceremonia propiciatoria de Batto y los suyos para apaciguar al volcán Etna, se menciona al dios que raptó a la hija de Deméter (Perséfone): “DIO SCETTRATO, CHE FONDASTI IL TUO SEGGIO NELLA TENEBRA, TU CHE SERRI LE RADICI TERRESTRI, TU CHE RAPISTI GIÀ A LA FIGLIA DI DEMETRA SUL PRATO SICILIANO PER LEI TRARRE ALLE PORTE DELL’ADE, O DEMONE DAI MILLE NOMI, T’INVOCO NELLA LIBAZIONE SANTA! PLACA IL FURORE DEL FUOCO INFATICABILE, SII CLEMENTE A CHI SACRIFICA. ACCOGLI I DONI E LE PREGHIERE!” (Pastrone 1977: 36). La alusión al prado siciliano también apoya que la oración se dirija a él: “a su lado reina Perséfone, no menos cruel. Contábase que había sido raptada tiempo atrás en los llanos de Sicilia mientras jugaba y cogía flores con sus compañeras” (Grimal 2010: 220).

- Perséfone: “la diosa de los Infiernos, y la compañera de Hades” (Grimal 2010: 425), no es nombrada como tal en la película, pero se alude a ella en la ceremonia realizada por Batto para intentar apaciguar la erupción del Etna que se ha referido justo antes, como “LA FIGLIA DI DEMETRA” (Pastrone 1977: 36) a la que Hades raptó.

- Deméter: “diosa maternal de la Tierra, [...] divinidad de la tierra cultivada, es esencialmente la diosa del trigo. [...] tanto en la leyenda como en el culto se encuentra estrechamente vinculada a su hija Perséfone” (Grimal 2010:

516). Es nombrada precisamente en la referida ceremonia propiciatoria de Batto en relación con su hija Perséfone y el rapto de ésta por Hades.

- Aretusa: “Ninfa del Peloponeso y de Sicilia” (Grimal 2010: 45) asociada a Artemisa que, según dos leyendas diferentes, se convirtió en una fuente directamente en la isla de Ortigia (localización originaria de Siracusa) o inicialmente en Acaya y después se trasladó a dicha isla por caminos subterráneos; por lo tanto, esta ninfa paso a corresponder al elemento líquido y a ser considerada una náyade⁴⁰⁵. En la película se le nombra justo después del naufragio de la flota romana por la acción de Arquímedes con sus espejos ustorios en la defensa de Siracusa: “FULVIO È TRATTO DALLA CORRENTE NEL MARE DI ARETUSA” (Pastrone 1977: 101). La alusión se refiere a que Fulvio sería arrastrado por la corriente de las aguas marítimas cercanas a Siracusa, hasta llegar cerca de Catania y de la *villa* de Batto, donde será recogido por sus siervos.

- Divinidades cartaginesas y númeridas.

Como corresponde a una acción que mayoritariamente se desarrolla en *Cabiria* en tierras africanas, son diversas las referencias a divinidades fenicio-cartaginesas e incluso númeridas, más numerosas que las referidas grecorromanas. En cualquier caso, el conocimiento disponible sobre la cultura en general y la religión en particular de fenicios y cartagineses está bastante sesgado y es bastante incompleto en comparación con el de otros pueblos de la Antigüedad:

“Las vicisitudes históricas son en gran medida responsables de ello, ya que el mundo fenicio oriental terminó diluyéndose en el ambiente cultural helenístico primero y más tarde en el romano, mientras que los púnicos, o fenicios occidentales fueron sencillamente derrotados por Roma y privados,

⁴⁰⁵ Cfr. Grimal 2010: 22, 372.

mediante una aculturación forzada y una dominación política, de su identidad cultural. En el camino se perdieron la mayor parte de los testimonios sobre su civilización y por supuesto sobre su vida religiosa” (González Wagner 2001: 15).

En el mismo sentido, las fuentes que han pervivido sobre la religión fenicia deben ser tomadas con cautela ya que se vieron forzadas por el contacto cultural con los griegos:

“Carecemos propiamente de una ‘mitología’ fenicia, pues tanto la «Teología fenicia» de Filón/*Sanchunyatón* y otras cosmogonías, como las tradiciones que transmite Luciano de Samosata en su *De Dea Syria (peri tēs Syriēs theōū)*, representan otras tantas instancias de la *interpretatio graeca*, que se desarrolló a lo largo de toda la historia fenicia en razón del contacto de ambas culturas y que fuerza constantemente el testimonio semita” (Del Olmo Lete 1990: 66-67).

A continuación se detallan las menciones religiosas del ambiente cartaginés en la película, dejando aparte para más adelante las que aluden a Moloch, que tiene una importancia capital tanto en la narración como en cuestiones estéticas.

- Baal: el dios principal de los semitas occidentales, “que en el primer milenio acabará desplazando a aquél [al dios supremo El], como dios supremo de Siria-Palestina, en su calidad de dios de la lluvia-tempestad y de la fertilidad” (Del Olmo Lete 1995a: 249-250). También es considerado como “el epíteto más característico que se aplica a un dios semítico occidental, hasta el punto de que, algunas veces, se convierte en su verdadera denominación” (Filoramo 2001: 65). En cualquier caso, tomándolo como divinidad individual del panteón fenicio, sería hijo del dios supremo El y de su consorte “*Athirat* o *Asherá*” (González Wagner 2001: 24). Denominado “«dueño», «señor», era, además de una divinidad de la

vegetación, el dios de la tormenta que cabalga sobre las nubes, cuya voz es el trueno, y generador de las lluvias [...] Era también el dios de la guerra, blandiendo un arma y arrojando su lanza, es decir el rayo, hacia la tierra” (González Wagner 2001: 24). En *Cabiria* se mencionan dos de sus denominaciones cuando el tabernero Bodastorèt es forzado por Maciste a guardar silencio sobre su presencia junto a Fulvio Axilla y la pequeña Cabiria tras huir de la ceremonia sacrificial a Moloch. El enjuto tabernero se pliega a la amenaza del esclavo forzado y ahuyenta a las masas que se arremolinan bajo su ventana con las siguientes palabras: “PER BAAL-SAMIN CHE DAL CIELO STELLATO CI GUARDA, PER BAAL-PEOR, CREDETEMI! NON HO VEDUTO ALCUNO” (Pastrone 1977: 72). En el caso de Baal-Samin, podría tratarse de una desviación nominal de Baal Shamem, la divinidad de la ciudad fenicia de Biblos que sería adorada por cananeos y fenicios, con otras denominaciones como “*Ba‘al Shamim*” (González Wagner 2001: 31), “*Ba‘alšamîm*” (Teixidor 1995: 394) o “*Baalšamim*, «el Señor de los cielos», [que] puede equipararse a El, el dios de los cananeos” (Teixidor 1995: 364); este carácter celestial concordaría con la referencia del personaje de Bodastorèt a que “nos mira desde el cielo estrellado”. En cuanto a Baal-Peor, respondería a uno de sus diferentes nombres de advocación, en concreto en la ciudad moabita de Peor⁴⁰⁶. El hecho de que ambas denominaciones aparezcan ya en varias ocasiones en *Salammbô* demuestra de nuevo cómo la novela de Flaubert es una de las fuentes directas de la película, al menos en estos aspectos religiosos.

- Astarté: caracterizada según la teología recogida (o inventada) por el escritor Filón de Biblos (s I-II) en su *Historia Fenicia* como hija de Urano, más tarde unida a Crono, con quien tuvo una serie de hijos⁴⁰⁷. Se trata de:

⁴⁰⁶ Cfr. Del Olmo Lete 1995a: 250, 294.

⁴⁰⁷ Cfr. Teixidor 1995: 359-363.

“la más importante diosa semítica occidental, tal vez descendiente de la mesopotámica Inanna/Ishtar, de quien hereda, en una cierta medida, la polivalencia de atribuciones y un papel de absoluta relevancia. [...] sin duda alguna fue el personaje divino que, más que cualquier otro, encarnó en el panteón y en la mitología el elemento femenino, contemplado como conciliación de los opuestos: de patrona de la fertilidad y de la fecundidad a divinidad guerrera y destructora, pero también protectora específica de la dinastía real; de tierna enamorada calificada con el término de virgen, a diosa madre que, en época púnica, acabará confundándose con la cartaginesa Tanit” (Filoramo 2001: 65).

Denominada también “*Ashtarté*, a menudo identificada con Anat, era la diosa fenicia de la fecundidad y el amor, pero también de la justicia y el derecho, y ocupa un lugar de privilegio en el panteón común de los fenicios y púnicos. [...] Originariamente poseía connotaciones guerreras [...] También era protectora de los navegantes” (González Wagner 2001: 25). A pesar de la mencionada asimilación con Tanit en Cartago, pueden individualizarse algunos de los atributos con los que se le relaciona, como la paloma o el creciente lunar⁴⁰⁸. Es nombrada en varias didascalias de *Cabiria* de forma directa o bien relacionándola con alguno de sus atributos. Por ejemplo, cuando Sofonisba recibe de una sierva un regalo por parte de Masinisa y un mensaje para concertar una cita en secreto con ella, momento en que la princesa cartaginesa pregunta cómo es su pretendiente y recibe como respuesta: “COME IL VENTO DI PRIMAVERA, CHE VALICA IL DESERTO CON PIEDI DI NEMBO RECANDO L’ODOR DEI LEONI E IL MESSAGGIO DI ASTARTE” (Pastrone 1977: 82). Poco después, mientras Sofonisba se prepara en sus aposentos del palacio real de Cartago para la ansiada cita con su amado, le dedica una plegaria: “O REGINA, CHE

⁴⁰⁸ “Ashtart, dont les attributs sont la colombe et le croissant de lune, a souvent emprunté son apparence à une grande divinité égyptienne dont elle se rapproche, Hathor” (Dridi 2009: 170).

PORTI LA LUCE, DEA DALLE CORNA DI TORO, NOTTURNA, CHE TUTTO VEDI, CHE IN CERCHIO CAMMINI, CHE AMI LE VEGLIE, CHE CRESCI E MANCHI, PRODUTTRICE, VENTUROSA, RAGGIANTE, PROTEGGI I TUOI SUPPLICI, ACCOGLILI NE' TUOI MISTERI..." (Pastrone 1977: 84). Ya durante el encuentro nocturno entre Sofonisba y Masinisa en los jardines del palacio, la princesa solicita su gracia: "O CELEBRATA IN MILLE INNI, TU CHE ACCORDI LA GRAZIA IN SEGRETO, TU CHE ANNODI I MORTALI CON LE NECESSITÀ INVINCIBILI, TU CHE DELLA NERA NOTTE TI PIACI E DEI LETTI D'AVORIO, O FERTILE, O SCALTRA, O TUTTA SORRISO, VIENI E VISITA CHI DAL CUORE PROFONDO T'INVOCA!" (Pastrone 1977: 87). Por último, existe una referencia en una didascalía justo después de la boda entre Sofonisba y Masinisa en el palacio real de Cirta, en la que se profesan su amor y agradecen a una diosa haber atendido sus súplicas, lo que hace pensar, a pesar de no ser nombrada o de la asimilación con Tanit, en la propia Astarté a la que anteriormente se encomendarían en relación con el amor que se profesaban: "LA DEA «CHE SI PIACE IN GHIRLANDE NUZIALE E CHE ACCORDA IN SEGRETO LA GRAZIA» ESAUDISCE L'ANTICA PREGHIERA" (Pastrone 1977: 165).

- Tanit: su origen es "oriental aunque durante mucho tiempo se creyó que era una divinidad exclusivamente africana, y considerada a veces como una de las manifestaciones de Ashtarté, alcanzó una gran popularidad en las colonias occidentales, particularmente en Cartago" (González Wagner 2001: 26). Son varios los testimonios que hablan sobre estas dificultades de diferenciarla de Astarté⁴⁰⁹. En cualquier caso, se trata de la diosa madre cartaginesa que habían adoptado del "culto de la sidonia Tanit [...]; la población de origen sidonio que llegó a la ciudad tras la conquista asiria fue

⁴⁰⁹ "[...] al principio, fue adorada junto con Astarte en tierra fenicia y más tarde, en Cartago y sus colonias, sola bajo el título significativo de «Faz de Baal»" (Teixidor 1995: 396); "[...] asociada a otras deidades femeninas como Astarté de la que en muchas ocasiones parece su propia derivación" (López Grande y Trello Espada 2004: 344).

la responsable de la introducción de su culto” (González Wagner 2001: 31). Era el símbolo de la fecundidad y “una divinidad ctónica, protectora de la vida más allá de la muerte” (González Wagner 2001: 26). “Como particularidad exclusiva de Cartago, Tanit ocupaba el lugar preferente por ser la diosa tutelar de la ciudad, además de actuar como mediadora entre la humanidad y su poderoso compañero divino [Baal-Hammon]” (Filoramo 2001: 207). De hecho, su condición de consorte de Baal-Hammon en el panteón cartaginés evolucionaría con el tiempo hasta llegar a adquirir la supremacía en la ciudad de Cartago⁴¹⁰. En *Cabiria* viene nombrada de forma directa cuando Sofonisba se encomienda a ella tras conocer que su padre ha acordado desposarle con Sifax y no con su amado Masinisa: “MIA COLOMBA DILETTA, SALI FINO AL CARRO DI TANIT E RECALE LA TRISTEZZA DEL MIO CUORE SEGRETO” (Pastrone 1977: 108).

- Gurzil: se trata de una divinidad de origen beréber, por lo cual podría aceptarse sin problema que hubiera sido asimilada por los númidas del siglo III a. C. Su presencia en las fuentes se limita al escritor romano de la Antigüedad Tardía Flavio Cresconio Coripo, en cuyo poema épico *Juánide (Johannis / De bellis Libycis)*⁴¹¹ hay numerosas referencias a este dios, aunque sean bastante tardías (siglo VI d. C.) respecto a la época en la que se ambienta *Cabiria* y haya que tomarlas con cautela, puesto que el autor trata con desprecio y de forma negativa a los paganos que le rendían culto. Esta “divinidad de las tribus del sur” (Coripo I), en referencia a los beréberes, tendría forma bóvida, conforme a su condición de hijo de “Amón de los dos cuernos [...] y de una novilla con la mirada feroz” (Coripo II); además, estaría representado por una imagen de toro que sus fieles llevaban al campo de batalla para infundirles valor y aterrorizar a sus

⁴¹⁰ “[...] la supremacía absoluta de Ba'al Hammon [...] comienza a ser desplazada desde finales del siglo V y comienzos del IV a. C. por la de la diosa Tanit” (González Wagner 2001: 26)

⁴¹¹ La edición manejada es: CORISPO, FLAVIO CRESCONIO, *Juánide* [ed. en francés, trad. J. Alix, Revue Tunisienne, Institut de Carthage, Tunis, 1900], en REMACLE, P. [et al.] (2003-2010), *L'Antiquité Grecque et Latine du Moyen Âge* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-03]: <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/corippe/table.htm>

adversarios (Coripo IV, V). Este dios aparece también en *Salammbô* de Flaubert, en su capítulo V, cuando Salambó maldice a Matho por haber robado el *zaimph* o manto de la diosa Tanit: “¡La maldición sea sobre ti porque has robado a Tanit! ¡Odio, venganza, muerte y dolor! ¡Que Gurzil, dios de las batallas, te destruya!” (Flaubert 2015: 142). Es por tanto mucho más probable que *Cabiria* reciba su referencia a través de esta novela decimonónica que tanto le influyó y no tanto a partir del mencionado Coripo. En la película es mencionado por Masinisa cuando, una vez tomada la ciudad de Cirta por sus tropas en alianza con los romanos, el príncipe nómida no sólo no considera como prisionera a Sofonisba, sino que cae rendido a sus pies por amor y se pone a su servicio, lo que contraviene su alianza con Roma: “NON IO PRENDO LA REGINA, MA LA REGINA PRENDE ME. PER GURZIL, DIO DELLE BATTAGLIE, PER I NOSTRI IDDI, IO TI CONSACRO IL MIO FERRO!” (Pastrone 1977: 161).

- Matisman: sin referencia alguna en las fuentes históricas clásicas, sí aparece en cambio en *Salammbô*, precisamente en la continuación del mismo diálogo en que se menciona a Gurzil: “¡Que Matisman, dios de los muertos, te ahogue!” (Flaubert 2015: 142). No hay duda por tanto acerca de su adscripción ficticia a *Cabiria* a través de la novela de Flaubert. En la película aparece nombrado cuando Sofonisba se encomienda a él al disponerse a tomar una copa de veneno tras haber sido aconsejada por Masinisa para ello, con la intención de no caer en manos romanas como presa de guerra: “IN ME SOLA MI COMPIO. NON PREGHIERE NE LIBAZIONI MUTANO L’ULTIMO EVENTO. MATISMAN, DIO DEI MORTI, NON OFFRO MA SÍ BEVO” (Pastrone 1977: 180). En esta acción Sofonisba ofrece su copa hacia un relieve en el palacio de Cirta con la representación de una divinidad similar a la del dios egipcio Osiris, un detalle iconográfico que tiene sentido si tenemos en cuenta la entidad de éste como “dios sacrificado y resucitado” (Corzo Sánchez 1991: V) y de aquél asociado al mundo de los muertos.

- Por último, merece ser referida la pequeña estatuilla religiosa que aparece en la estancia personal de Bodastorèt en su taberna. Su tipología de figura masculina panzuda responde a una tipología cartaginesa que alude al dios egipcio Bes⁴¹². Su componente de imagen religiosa adquiere sentido se muestra cuando el tabernero acaricia la cabeza de la figura en actitud de juramento frente a Fulvio Axilla.

- El caso de Moloch.

La presencia del dios cartaginés Moloch es muy importante en *Cabiria* y merece ser tomada en cuenta de forma independiente a las demás referencias religiosas. No sólo es el centro de una de las secuencias más destacadas en la cinta, la dedicada a los ritos de sacrificio que tienen lugar en su templo de Cartago (una escena que contó incluso con su propia partitura creada ex profeso por Pizzetti), sino que también determina en gran parte la trama ficticia al planear sobre el porvenir del personaje de Cabiria/Elissa desde que es salvada de morir como víctima propiciatoria suya por Maciste y Fulvio en la referida secuencia de los sacrificios.

Este dios semita asociado al fuego habría tenido supuestamente en la Antigüedad diversos cultos llevados a cabo por diferentes culturas del Próximo Oriente y de la zona del Mediterráneo, en especial amonitas, cananeos, fenicios y cartagineses⁴¹³. Habría sido conocido con diversas denominaciones que parecen tener en común, en términos etimológicos, la raíz semítica *mlk*, que aludiría al significado de preeminencia o grandeza («señor», «rey»), aunque existen dudas entre esta posibilidad o bien su uso como nombre propio, que sería el recogido por

⁴¹² Cfr. Fiorina 2006: 98:

⁴¹³ Los amonitas fueron un pueblo de la Antigüedad situado en una zona al este del Mar Muerto entre los siglos XIII y VI a.C. En el caso de “cananeos”, “fenicios” y “cartagineses” hay ciertas disputas sobre su denominación por cuestiones de incongruencias cronológicas, pero el uso común en la historiografía moderna es llamar “cananeos” a los fenicios del segundo milenio a.C., “fenicios” a los del primer milenio a.C. en Oriente y siglos VIII-VI en las colonias de Occidente, y “cartagineses” (o “púnicos”) a los fenicios de Occidente desde mediados del siglo VI a.C. Cfr. Aubet 1987: 5-11.

los griegos (Μολοχ). Uniendo ambas posibilidades, podría apuntarse la existencia de un dios de nombre Moloch (o similar) considerado preeminente («Moloch el rey»).

La mayoría de fuentes literarias antiguas aludían a Moloch de una forma bastante indeterminada, probablemente a causa de los múltiples contactos, influencias y absorciones culturales y religiosas que tuvieron lugar a lo largo de la historia de las civilizaciones antiguas del Próximo Oriente. Además, para complicar aún más el estudio sobre esta divinidad y los sacrificios humanos infantiles que se atribuyen a su culto, las principales fuentes literarias que han quedado para la posteridad y nos dan la imagen de la civilización fenicio-púnica provienen de autores pertenecientes a pueblos rivales por cuestiones políticas, militares y/o religiosas, por lo que estos testimonios están caracterizados por una gran controversia, al ser muy parciales y poseer un marcado y exagerado tono negativo⁴¹⁴, poniendo gran énfasis en crear un exagerado estereotipo⁴¹⁵ sobre un hecho terrible que sirviera como poderoso instrumento propagandístico para identificar a la civilización fenicio-púnica (y, por extensión, semita y oriental, por oposición a Occidente) con esta práctica desmesurada y decadente. Una prueba de la parcialidad de estas fuentes es la existencia de sacrificios humanos similares en otras sociedades antiguas del Mediterráneo (y en otras muchas civilizaciones de todo el planeta) en las que estos infanticidios rituales procuraban limitar el crecimiento demográfico, “un mecanismo de control de natalidad, aunque nuestras mentalidades se nieguen a aceptar esta idea” (Lancel 1994: 233). En este sentido, los estudios antropológicos apuntan a que “la mayor parte de las sociedades y culturas pre-industriales se deshacen de una u otra forma de aquellos hijos no deseados, generalmente mediante algún tipo de infanticidio encubierto, con lo que se intenta limitar las implicaciones conductuales y psicológicas que tales prácticas implican” (González Wagner 1989: 27). Por lo tanto, estas prácticas no responderían a una peculiaridad exclusiva de la civilización fenicio-púnica, pero la estereotipación

⁴¹⁴ Cfr. Aubet 1987: 132.

⁴¹⁵ Cfr. González Wagner y Ruiz Cabrero 2007: 12-14.

negativa recibida a través de las fuentes les han impedido recibir, como en otros casos, un tratamiento más laxo o incluso justificaciones positivas.

Las primeras referencias en las fuentes sobre Moloch (con esta denominación o como *Moloc*, *Molec* o *Milcom*) se encuentran en la Biblia en sus diferentes versiones. En ellas se nombra un ritual de sacrificio infantil dedicado a este dios, con prohibición expresa a los israelitas de seguirlo bajo la amenaza de muerte por parte de Yahvé (*Levítico*, 18:21; 20:2-5; 32:35). También se menciona a Moloch (o *Milcom*, *Milkom* o *Milku*) como el dios de los amorreos y de los amonitas⁴¹⁶, al cual Salomón habría adorado y consagrado un templo durante su caída en la idolatría (*I Reyes*, 11:5; 11:7; 11:33). El rechazo al rito infanticida aparece en diversos pasajes de la Biblia, como en el relato de la destrucción del *tofet* del valle de Ben-Hinom por parte de Josías (*II Reyes*, 23:10; 23:13) o a través de las palabras negativas de Yahvé sobre este valle y los ritos que se llevaban a cabo en él (*Jeremías*, 7:31; 19:4-5; 32:35; 49:1; 49:3). Así mismo, existen menciones escuetas en los libros proféticos y sapienciales, como la existencia de un tabernáculo consagrado a este dios (*Amós*, 5:26; recogida también en *Hechos*, 7:43) o una nueva y terrible exhortación de Yahvé contra los idólatras (*Sofonías*, 1:5).

Teniendo en cuenta que las sociedades cananea, amonita y fenicia oriental son mucho más cercanas geográfica y cronológicamente a los escritos que conforman el Antiguo Testamento, estos testimonios sobre Moloch deberían ser bastante concretos y contener cierta veracidad. Pero debe tenerse en cuenta la concepción negativa de las divinidades extranjeras en la Biblia, lo cual invita a manejar estas referencias con mucha cautela en términos históricos. De hecho, a esta cautela hay que añadir que las mencionadas citas bíblicas son bastante enigmáticas y a veces susceptibles de tergiversación en sucesivas traducciones, sin conseguir finalmente aclarar si identifican a un dios concreto de nombre Moloch o bien a un dios indeterminado al que se realizaban sacrificios (incluyendo víctimas humanas

⁴¹⁶ Cfr. Del Olmo Lete 1995a: 264; Teixidor 1995: 377.

propiciatorias) con este mismo nombre o alguna denominación similar, en relación con la mencionada caracterización negativa de dioses extranjeros.

Las fuentes grecolatinas en las que se pueden seguir documentando referencias sobre Moloch también estarían fuertemente imbuidas del influjo negativo hacia el supuesto ritual de sacrificio infantil asociado. Estas fuentes ya son más cercanas al contexto histórico cartaginés, por lo que no es de extrañar que el elemento político pueda llegar a restringir su verismo o potenciar la pura tergiversación negativa, sobre todo teniendo en cuenta el escenario de las Guerras Púnicas como enfrentamiento entre un estado cartaginés de origen semita y una República Romana fundada en sus raíces europeas, una postura contraria que se radicalizará con posterioridad cuando autores cristianos grecolatinos demuestren su rechazo a cualquier manifestación pagana. Por lo tanto, nos encontramos en la mayoría de autores que han transmitido testimonios sobre la potencia norteafricana con una visión sesgada, una verdadera operación de “propaganda anticartaginesa” (Prados Martínez 2007: 148). En este sentido, el caso de Cartago es el de un pueblo con poca “fortuna histórica” al haber sido combatido durante siglos, después sometido y finalmente casi eliminado de posibles estudios materiales posteriores por Roma. Se trata de uno de los grandes ejemplos de la superioridad de la civilización romana frente a los bárbaros a la que se ha recurrido con posterioridad para justificar la preeminencia de lo occidental frente a lo oriental e incluso en una perspectiva más moderna del Norte frente al Sur:

“Le fait que les bibliothèques puniques [...] ont été soit brûlées, soit dispersées, après la ruine de la métropole carthaginoise, explique que nos références soient généralement marquées par la propagande pro-romaine, les partis pris, la méfiance souvent, le mépris xénophobe parfois, qui naissent de la difficulté de comprendre une civilisation différente. [...] C’est même devenu un lieu commun de forcer le contraste entre la civilisation romaine supposée supérieure sur tous les plans et la civilisation carthaginoise, branche occidentale de la civilisation sémitique ancienne: on

parle donc d'un affrontement entre l'Occident et l'Orient, entre l'humanisme et la «barbarie», et si l'expression n'avait une connotation par trop actuelle, on en viendrait à parler d'un conflit Nord-Sud!» (Beschaouch 1993: 22-23).

Las fuentes griegas y latinas ofrecen una imagen más clara (o, mejor dicho, mejor reconstruida) sobre el culto y los rituales asociados a Moloch, e incluso en ellas hay algunas referencias iconográficas que permanecerán intactas desde entonces en el imaginario cultural occidental y, por extensión, en el global. En cualquier caso, en estas referencias se menciona la práctica de sacrificios infantiles a través del fuego en Cartago, pero no siempre en relación con Moloch. En este sentido, algunos autores lo identifican con Baal-Hammon⁴¹⁷, la divinidad masculina más importante de la ciudad de Cartago⁴¹⁸, cuyo “nombre significaría en su conjunto «señor del altar de los perfumes». Otra interpretación [...] se refiere en cambio al brasero en que se quemaban los sacrificios, de donde el significado «señor del brasero»” (Moscati 1983: 253-254). Con posterioridad, los autores clásicos le asocian por asimilación al dios griego Cronos o al romano Saturno, quizá tomando como referencia el hecho recogido en la mitología grecorromana de haberse comido a sus propios hijos⁴¹⁹. Así mismo, existe un posible paralelismo con el dios solar indoiranio Mitra, igualmente asociado al toro y a la fertilidad. En cualquier caso, las fuentes clásicas concuerdan en que los mencionados ritos propiciatorios serían ofrecidos por los cartagineses a una divinidad relacionada con el inframundo y la fertilidad.

Quinto Ennio (s. III-II a.C.), coetáneo a la Segunda Guerra Púnica, cita la costumbre llevada a cabo por los cartagineses de “ofrecer a sus propios hijos como víctimas de sus dioses” (Gracia 2003: 241). Pero un autor ya posterior incluso a la destrucción de Cartago tras la Tercera Guerra Púnica, Diodoro Sículo (s. I a.C.), será quien más profundice sobre el ritual asociado a Moloch, a pesar de

⁴¹⁷ Cfr. Fantar 1993: II-278 ss.

⁴¹⁸ Recordemos, divinidad principal de Cartago, cuya supremacía fue desplazada “desde finales del siglo V y comienzos del IV a. C. por la de la diosa Tanit” (González Wagner 2001: 26).

⁴¹⁹ Cfr. Rosselló Calafell 2006: 67.

su lejanía temporal con los hechos que describe. Según Diodoro, se elegían víctimas infantiles para el sacrificio en las llamas en momentos de extrema gravedad, para poder conseguir así el favor de los dioses y aplacar los males que se cernían sobre ellos. Para explicarlo, cita (XX, 14, 4-7) un hecho acaecido a finales del siglo IV a. C., durante la guerra que enfrentó a Cartago contra el rey Agatocles de Sicilia: “seleccionaron a doscientos niños entre las mejores familias y los sacrificaron en público en nombre del Estado” (Gracia 2003: 242). Diodoro también es la fuente clásica que ha influido en mayor medida para forjar una imagen negativa del sacrificio ofrecido a Moloch, así como su componente iconográfico, forjando una visión que sería recogida por numerosos autores posteriores. Por ejemplo, describe de este modo la estatua de Moloch (identificándolo con Cronos): “En su ciudad había una imagen de bronce de Cronos con las manos extendidas y las palmas giradas hacia arriba e inclinadas hacia el suelo, de manera que cuando ponían al niño encima de éstas rodaba y caía a un foso de fuego” (Gracia 2003: 242).

Al parecer, la práctica de este rito habría pervivido cierto tiempo en los habitantes del norte de África, llegando hasta la época de dominación romana e incluso a convivir con los primeros momentos de difusión del cristianismo en la zona:

“Nel periodo che vide la prima diffusione del cristianesimo nel bacino del Mediterraneo era ancora praticato, sulle rive africane di questo, un tipo di sacrificio ivi importato dalla costa asiatica un millennio prima. Nelle città di cultura punica situate dove oggi sono Tunisia e Algeria troviamo attestato, ancora in età imperiale, un sacrificio, spesso con vittime umane, che le autorità romane avevano proibito con scarso successo: il *molo*k” (Garbini 1980: 192).

De hecho, el propio Garbini lanzaba la teoría de que este sacrificio influiría de algún modo en la conformación del ritual eucarístico cristiano por el contacto con su tradición por parte del cristianismo primitivo en África⁴²⁰.

Plutarco (s. I-II) también se refiere a este ritual infanticida como una práctica consciente de los cartagineses, aludiendo a la aceptación del sacrificio por parte de quienes estaban presentes y a cómo se enmascaraban los gritos infantiles: “La madre resistía impasible, sin lágrimas y gemidos, puesto que si hubiera dado un solo gemido o dejado caer una lágrima no hubiera recibido el dinero de la venta y su hijo habría sido igualmente sacrificado. Todo el terreno situado frente a la estatua era invadido por el ruido de las flautas y tambores para que no pudieran oírse los gritos” (Gracia 2003: 242). Por su parte, Paulo Orosio (siglos IV-V), sin llegar a mencionar a Moloch, sí mostraba también su rechazo a este supuesto ritual sacrificial llevado a cabo por los habitantes de Cartago, declarando que “cuando, entre otros males, eran acosados también por la peste, tenían como remedio los homicidios: ofrecían, en efecto, a las personas como víctimas y llevaban al sacrificio a los jóvenes, los cuales provocaban misericordia incluso a los enemigos” (IV, 6-3).

La imagen creada tanto por las diferentes menciones en la Biblia como por los mencionados autores grecolatinos será recogida por una tradición medieval occidental de hondas raíces culturales y religiosas judeocristianas. Pero en esta etapa se irá transformando la idea de Moloch, superando la inicial de divinidad anterior o coetánea a los judíos (y anterior a los cristianos) para ir centrándose de forma definitiva en su consideración de entidad maligna o de demonio. Posteriormente, un clásico de la literatura inglesa como el poema *Paradise Lost* (*El Paraíso Perdido*, 1667) de John Milton (1608-1674) recoge esta tradición medieval y confiere a Moloch la esencia de un personaje vengador, identificándolo como uno de los ángeles caídos, uno de los jefes de los ángeles de Satán,

⁴²⁰ Cfr. Garbini 1980: 187-203.

partidario de declarar la guerra a Dios y que posteriormente sería adorado como un dios pagano en la Tierra.

Como era de esperar, la novela histórica decimonónica también se acercará a una figura tan suculenta como la de Moloch, devolviéndole su esencia de dios semita, aunque ya completamente deformada por la mencionada tradición anticartaginesa y prorromana (o antisemita/antioriental y prooccidental). Concretamente, Gustave Flaubert se basó para crear su *Salammbô* en las citadas fuentes bíblicas y grecolatinas, sobre todo en Diodoro Sículo, haciendo múltiples referencias al dios Moloch a lo largo del libro, al que se menciona como “El devorador” o incluso “Moloch-Homicida”. Su concepción despectiva o terrible tiene diversas transposiciones en los diálogos mediante maldiciones o juramentos: “La maldición de Moloch pesa sobre mí. La he sentido en sus ojos [...]”; “¡Vete, cobarde, cerdo, cloaca de Moloch!”; “juró por Moloch”; “ante Moloch de la cabeza de toro, yo juro...”; “¡Moloch, tú me quemas!” Su templo en Cartago aparece de color negro y en él se reunía “la asamblea de los ancianos”, además de contener tesoros o armas incautadas, y viene descrito en diversos pasajes del capítulo VII con importante presencia del fuego en su interior y pormenorizando en su estatua de bronce con forma semihumana y semibóvida (Flaubert 2015: 175-177). Pero es sobre todo en el capítulo XIII (Flaubert 2015: 308-349), precisamente denominado “Moloch” donde la novela se detiene describiendo las razones de los sacrificios infantiles (un gran peligro en este caso), la selección previa de los infantes destinados al sacrificio y, de forma pormenorizada, la terrible ceremonia.

Emilio Salgari se verá ampliamente influido por Flaubert para su *Cartagine in fiamme*. En su primer capítulo, titulado “El dios antropófago” (Salgari 2007: 5-12), ya se encuentra el rito de inmolación en el altar de Moloch, denominado en esta ocasión como Baal Moloch. Salgari lo caracteriza como “el dios representante del fuego maléfico: el rayo que incendia las mieses, los ardores del sol que esterilizan la llanura, y, para aplacar al cual, fenicios y cartagineses ofrecían entre sus brazos ardientes o en el antro monstruoso de su pecho sus hijos predilectos, para que se

abrasaran vivos” (Salgari 2007: 5), añadiendo también víctimas extranjeras al ritual, caso de la romana (denominada también etrusca) que es salvada *in extremis* de las llamas. Al igual que en Salammbô, en *Cartagine in fiamme* también se utiliza el nombre del dios para inspirar miedo, asociándolo con maldiciones, como en este diálogo: “Entonces, muchachos, vengan piernas, y tú también, etrusca, si no quieres caer en manos de esos hombres y pasar por la boca ardiente de Baal Moloch” (Salgari 2007: 112). Y no deja de ser curioso que la estatua del dios sea nombrada como “el Moloch”, y no “la estatua de...”

Si Diodoro Sículo era la fuente de la que bebían estas dos novelas históricas, serán precisamente estas dos obras las que influirán en autores posteriores⁴²¹ y las que servirán de importante referente para las películas que se acercan a la imagen del dios, sobre todo en diversos detalles iconográficos, como puede comprobarse en *Cabiria*. De hecho, el tratamiento de Moloch por parte de Flaubert y Salgari ha ayudado a diversos autores a negar la existencia del dios y convertirlo en una referencia genérica:

“Y aquí una pequeña observación sobre este Moloch al que los novelistas – empezando por el mismo Salgari, que lo cita de forma menos italianizante como Molok – y cineastas recurren tanto: el dios de los cartagineses era en realidad Baal-Hammon, pero el nombre de Moloch, que derivaba de una divinidad de origen cananeo, se ha utilizado desde antiguo de forma muy genérica para definir cualquier dios que exija sacrificios rituales de niños” (De España 2009: 86).

Estas ideas del uso genérico del término “Moloch” (u otros similares) asociado a rituales de sacrificio infantil o la controversia sobre si un dios con tal nombre realmente existió han podido ser matizadas y aclaradas por la Arqueología, que, en todo caso, maneja evidencias en su mayoría bastante recientes. Las primeras

⁴²¹ Para conocer más sobre la presencia de Moloch en la literatura a partir del siglo XX (momento en el que comienza a recurrirse a su figura como una representación del mal o alegoría de lo maligno) y en otras manifestaciones artísticas, cfr. Dávila Vargas-Machuca 2013c: 182-187.

referencias proceden del Próximo Oriente y cuentan con menciones de nombres de dioses que comparten la mencionada raíz semítica *mlk*, como un dios *Malkûm* documentado en diversos textos sumerios, un *Mulûk* en la ciudad babilonia de Mari y un *Malik* en fuentes asirias que se identifica con el dios sumerio-babilónico del mundo subterráneo Nergal, y que en la tradición arabo-islámica se convertiría en el ángel que custodia el infierno. Con una cronología más cercana a los cananeos que adorarían al Moloch que aparece mencionado en la Biblia existen diversas menciones a “*mlk*” en textos de Ugarit, ya concretamente haciendo referencia a sacrificios, aunque sin aclarar si este término semítico se refería al propio rito de inmolación en el fuego o al nombre de un dios concreto. Estas dificultades de identificación llevaron a buscar paralelismos con otras divinidades semitas que tuvieran ciertas similitudes etimológicas, como el dios tirio Melqart, cuyo nombre comporta también la raíz *mlk*⁴²² o a apuntar la hipótesis de que todas estas denominaciones respondieran a la misma deidad.

Pero en la década 1920 tiene lugar un descubrimiento arqueológico esencial para el conocimiento de la cultura cartaginesa. Nótese que esta fecha ya es posterior a la producción de *Cabiria*, por lo que no pudo influir de ningún modo en la película, aunque resulta necesario adentrarse en él por haber abierto muchas líneas de investigación sobre Cartago en general y sobre Moloch en particular. Se trata del hallazgo del *tophet/tofet* en el barrio de *Salammbô/Salambó* de la moderna Cartago “en el invierno de 1921-1922” (González Wagner y Ruiz Cabrero 2007: 14). En este cementerio-santuario, cuyos estratos permiten datarlo entre el siglo VIII a.C. y la destrucción de la ciudad por los romanos (146 a.C.), se hallaron⁴²³ diferentes elementos votivos, normalmente con urnas conteniendo los restos incinerados de animales y niños, encima de las cuales se disponían piedras, cipos o estelas votivas, identificándose entre estas últimas algunas inscripciones con la palabra *mlk*. El lugar fue identificado con el término hebreo (y no fenicio) de *tofet*, tomado del que se citaba en la Biblia, situado en el valle de Ben Hinom (cercano a

⁴²² Sería *melek-qart*, “rey de la ciudad”. Cfr. Aubet 1987: 133.

⁴²³ Las campañas de excavación comenzaron en 1921, pero se sucedieron hasta los años 70. Para conocer su desarrollo, cfr. Lancel 1994: 213-231.

Jerusalén), y en el cual tendría lugar, como ya se mencionó, “el uso atestiguado y reprobado por la Biblia hebrea según el cual se «pasaba por el fuego» a niños” (Del Olmo Lete 1990: 78). Con esta identificación, que demuestra cómo el ideario colectivo occidental ha estado (y está) fuertemente influido por el sentido xenófobo alentado por la Biblia, se extendía esta práctica de los amonitas a otros pueblos (en este caso a fenicios y cartagineses), dando a entender que con este nombre se podía aludir a cualquiera de los cementerios relacionados con este tipo de sacrificios diseminados por el Mediterráneo. Es más, se da la circunstancia casual de que este cementerio asociado al rito sacrificial infantil se halló en el barrio que había recibido el nombre precisamente de la novela que había tomado tal cual la propaganda anticartaginesa y las distorsiones e invenciones de los autores grecolatinos, como ya se apuntó con anterioridad.

No era éste el primer hallazgo de un yacimiento similar, puesto que hubo uno inmediatamente anterior, aunque no tan conocido ni con tanta trascendencia como el de Cartago, en el islote siciliano de Motia, llevado a cabo en 1919 por J. I. S. Whitaker, el primer autor en poner en relación este tipo de restos con los sacrificios infantiles recogidos en las fuentes⁴²⁴. Los hallazgos de Motia y Salambó permitieron postular que las diferentes referencias en las fuentes a un sacrificio infantil no tenían por qué aludir a un dios concreto de nombre Moloch, sino que el propio rito recibiría el nombre *mlk/molk* con el significado de “ofrenda” de forma general, sin un dios concreto al que se le ofreciera. Esto ha generado un debate entre quienes apuntan directamente a la inexistencia del dios Moloch y quienes ven en la denominación Moloch/*mlk* simplemente un apelativo de la/s divinidad/es con la/s que estarían relacionadas estas prácticas funerarias infantiles. Por ejemplo, en el caso de la capital púnica “el destinatario de esa ‘transferencia’ es el dios políade de Cartago, Baal-Hammón” (Del Olmo Lete 1995b: 11), aunque en las

⁴²⁴ “C’est en 1919 que J.I.S. Whitaker, propriétaire et fouilleur de l’îlot de Motyè, situé à la pointe de la Sicile occidentale, découvrit des champs plantés de stèles placées au dessus d’urnes contenant des ossements d’enfants très jeunes et d’animaux. Il fut le premier à mettre en relation ces restes d’incinération avec les sacrifices d’enfants décrits par les sources” (Dridi 2009: 189).

estelas de Salambó también hay referencias a Tanit⁴²⁵. De hecho, existen hallazgos en diversas localizaciones del Mediterráneo central asociadas al mundo fenicio-púnico (Túnez, Argelia, Sicilia y Cerdeña)⁴²⁶ de “necrópolis de incineración infantil denominadas *tophet-s*” (Del Olmo Lete 1995b: 9), demostrando que estos supuestos rituales tampoco eran exclusivos de Cartago.

El propio uso del término *tofet* para estos cementerios ha sido puesto en duda, puesto que en la Biblia se usa con el sentido de “hogar” u “horno crematorio” donde se inmolarían diversas víctimas, un significado que nada tiene que ver con un lugar de sepultura. Los estudios arqueológicos posteriores han podido matizar la identificación del supuesto sacrificio con numerosísimas víctimas infantiles, puesto que en este tipo de cementerios la cantidad de restos infantiles no es tan numerosa como apuntaban las fuentes. Además también hay abundancia de restos animales, lo cual podría corresponder con diversas prácticas en las que éstos habrían sido sacrificados como sustitutivos de seres humanos, una práctica que concuerda con el *molcomor/molkomor/molchomor* nombrado en la Biblia, término que designa el “sacrificio de cordero” y que deriva también de la raíz semítica *mlk/molk*⁴²⁷. Las fuentes bíblicas y grecolatinas atribuían a estos supuestos rituales infanticidas una gran frecuencia generalizada en las sociedades fenicio-púnicas por razones de degradación moral (una teoría directamente relacionada con la mencionada propaganda proisraelita en la Biblia y prorromana en los clásicos), pero las investigaciones permitieron hacer ciertas puntualizaciones en contra de esta concepción exagerada y negativa, rebajándola hasta una cuestión esporádica en momentos de extremo peligro y respondiendo a la idea asentada en diversas religiones de que las víctimas infantiles eran consideradas “las primicias más caras” para asegurarse “la protección de los dioses” (Moscati 1983: 257).

⁴²⁵ “À la Dame, à Tinnit «Face de Baal»” (Dridi 2009: 190).

⁴²⁶ Cfr. Dridi 2009: 189.

⁴²⁷ Cfr. Moscati 1983: 257.

Es más, diversas teorías apuntan a que una cantidad tan grande de restos infantiles en estos cementerios denominados *tofets* no tiene por qué ser el resultado de sacrificios⁴²⁸ sino responder a la alta mortalidad infantil de la época⁴²⁹. Es el caso de “C. F. A. Schaeffer, que excavó Ras Shamra-Ugarit a mediados de siglo [XX]. En su opinión, los depósitos hallados en esta área debían considerarse como propios de unas necrópolis de tipo especial, reservadas a los niños, e instaladas en las inmediaciones de un santuario” (Lancel 1994: 234). De hecho, en el yacimiento del *tofet* de Salambó se han hallado también lugares de culto e inscripciones votivas (y no funerarias) dedicados a diferentes divinidades, lo que invita a pensar que allí no sólo hubo una función funeraria, sino también ceremonial⁴³⁰. Este último dato es muy importante para comprender que sí es posible hablar de un ritual votivo denominado *mlk/molk* (de donde habría derivado la denominación de Moloch) por el cual los restos de nonatos, neonatos o humanos de muy corta edad fallecidos serían consagrados a los dioses de una forma especial, de ahí la cercanía de los cementerios-santuarios en los que se les depositaba a los lugares de culto de las divinidades a las que se dirigía el ritual. En este caso, la aparición de restos de animales que se asociaban a rituales de sustitución no sería aceptable, ya que:

“Pensar que en un cementerio de niños inmolados, con vigencia social de esta práctica, se podía enterrar un ‘sustituto’ animal, choca con la fuerza sacral y social de la norma en uso [...] Se podía dejar de seguir la norma, pero burlarla en su propio terreno sacro es impensable. [...] A la vez que no se entiende bien por qué un animal inmolado y quemado había de ser ‘enterrado’ mientras el sustituido continuaba vivo: su función sustitutiva quedaba cumplida en la inmolación. Finalmente, la presencia de restos de niño y animal en la misma urna invalida la tesis de la sustitución. El animal

⁴²⁸ Cfr. Prados Martínez 2007: 149.

⁴²⁹ Cfr. González Wagner 2001: 20.

⁴³⁰ “[...] des chapelles consacrées a différentes divinités, ce qui, ajouté au caractère votif et non funéraire des dédicaces, interdit de réduire ce lieu à une simple nécropole d’enfants et incite à penser que l’on pratiquait diverses cérémonies religieuses” (Dridi 2009: 190).

posee un sentido de víctima sacrificial ‘acompañante’” (Del Olmo Lete 1990: 85).

Otro de los grandes valedores de la teoría de Schaeffer es Sabatino Moscati: “Este autor recordó ante todo que, en los años treinta, Eissfeldt ya había demostrado brillantemente que el famoso dios Moloch –mal que pese a Flaubert- no era más que el producto de un error cometido respecto al sentido del término *molk* que, en realidad, denota un ritual de ofrenda” (Lancel 1994: 234). En conclusión, distintos estudios de las últimas décadas han podido por fin despojar la tradición peyorativa anticartaginesa respecto al ritual infantil asociado con el *tofet* y descartar el componente sacrificial, entendiéndolo como la desviación a partir de un texto bíblico deformado por la tradición literaria (y, por extensión, artística) de la que hablaba Eissfeldt. En resumidas cuentas:

“El ritual que se desarrollaba en el *tophet* era básicamente un ritual ‘funerario’ o de ‘paso’, no un ritual ‘sacrificial’ o de ‘ofrenda’; el ‘cementerio’ no es un ‘santuario’ consagrado a una divinidad, o si se prefiere es un ‘santuario’ de tipo peculiar: los ‘muertos’ tienen su propio ritual y ‘panteón’ en el que se integran. [...] El ritual del *tophet* debe, por consiguiente, desligarse del sacrificio de los primogénitos y, en general, de los sacrificios humanos (hijos, prisioneros, substitutos) que se dieron sin duda en la antigüedad semítica, sobre todo con motivo de situaciones de crisis” (Del Olmo Lete 1995b: 12).

“El *tophet* resulta así básicamente la necrópolis de los fetos o bebés púnicos muertos que por el aparente ‘sacrificio’ de la cremación adquieren una segura implantación en el Más-allá, implantación que su falta de participación en la vida normal de la comunidad y su culto (en los ritos de iniciación, tal vez) no les garantizaba. En cierta manera son devueltos así a la ‘eternidad’ y a sus dioses. En el *tophet* perdura la vieja creencia cananea de que el infante muerto no se ha integrado en el grupo familiar y debe ser

sepultado aparte con su propio ritual, junto con la ideología regia democratizada de que es posible la ‘vuelta’ e incorporación al dios ancestral o tutelar con un apropiado ritual” (Del Olmo Lete 1990: 84).

Vistas las dificultades de identificar a Moloch con un dios cartaginés, más allá del uso de la denominación Moloch/*molk/mlk* para referirse a los rituales votivo-funerarios relacionados con la población infantil, queda claro que la tradición dio por segura la existencia de este dios en diversos ambientes semitas (incluyendo Cartago), asociándole esa concepción negativa que partía de un dios amonita del mismo nombre recogido en la Biblia, y que se tomó de forma genérica como divinidad malvada a la que se realizaban terribles ceremonias de sacrificios infantiles de consunción en el fuego. Flaubert había sido el compilador y creador de un mito en *Salammbô*, pero los estudios históricos han demostrado al fin que no existió tal dios cartaginés ni los terribles sacrificios que se le asociaban, en los que cuerpos de infantes serían consumidos en el fuego:

“Moloch, la colossale et effroyable idole de métal décrite dans *Salammbô* [...] est un produit purement fantasmatique du XIX^e siècle. Comme l’écrit Michel Eloy à la suite d’Otto Eissfeldt et de Sabatino Moscati, aucune trouvaille archéologique ne conforte la réalité de ce dieu à gueule béante et cracheur de feu, de cette hideuse idole crématoire à laquelle les Carthaginois auraient sacrifié leurs enfants. Moloch est inconnu du panthéon punique, dominé par la divinité Ba’al-Hammôn [...] Les textes puniques ne font du reste pas d’allusion à des sacrifices humains. Le brasier était surplombé par une statue de bronze de Ba’al-Hammôn. Dans les temps modernes, la littérature et le cinéma lui ont substitué Moloch, dieu des Ammonites selon la Bible, et «érotisé» le monstrueux sacrifice en remplaçant les enfants mâles de l’aristocratie carthaginoise par de voluptueuses dames à demi nues” (Dumont 2013a: 268).

Las apariciones de Moloch en el Cine tienen mucho que ver con esta dilatada tradición cultural que le asociaba la referida concepción negativa, recibiendo también gran influencia del tratamiento al respecto recibido en las mencionadas novelas históricas, como correspondería a una divinidad y a unos cultos que realmente resultaban muy recurrentes y fáciles de identificar con lo maligno y que podían servir para apuntalar diversos elementos antisemitas o anticartagineses, por oposición a la tradición grecorromana o cristiana. Aunque la primera gran aparición cinematográfica de Moloch corresponde a *Cabiria*, unos años antes puede apuntarse una “ingenua” escena de sacrificio a Moloch en *Lo schiavo di Cartagine* (Luigi Maggi, Roberto Omegna y Arturo Ambrosio, 1910)⁴³¹.

Centrando el análisis ya en su plasmación en *Cabiria*, Moloch recibe gran influencia de *Salammbô* (y, por extensión, de *Cartagine in fiamme*) tanto en su consideración de dios principal de la ciudad de Cartago como en diversos aspectos iconográficos y en el propio ritual infanticida en el fuego. La primera referencia al dios en la película tiene lugar en el segundo episodio, cuando, una vez que Croessa y Cabiria han sido trasladadas por los piratas a Cartago, son vendidas en el mercado de Cartago y se sella un funesto futuro inmediato para la pequeña: “CROESSA E CABIRIA SON VENDUTE SUL MERCATO DI CARTAGINE. KARTHALO IL PONTEFICE COMPERA LA VITTIMA INFANTILE PER OFFERIRLA AL DIO DI BRONZO, A MOLOCH”⁴³². De hecho, el sacrificio propiciatorio al que se destina la pequeña Cabiria es el desencadenante a partir de entonces de la trama ficticia que sirve de columna vertebral a la cinta de Pastrone.

La siguiente referencia a Moloch es la aparición estelar de su templo, que da la impresión de ocupar un lugar ilustre en la Cartago recreada por Pastrone, como corresponde a la que parece ser considerada en la película como divinidad principal de la ciudad o, al menos, la única cuyo lugar de culto y ritos son mostrados, más allá de las fugaces referencias a otros dioses. Esta estructura

⁴³¹ Cfr. Brunetta 2008: 202-203; De España 2009: 46.

⁴³² “Croessa y Cabiria son vendidas en el mercado de Cartago. El pontífice Karthalo compra la víctima infantil para ofrecerla al dios de bronce, a Moloch” (Pastrone 1977: 48).

adquiere una gran importancia en *Cabiria*, como demuestra el espectacular decorado construido a tamaño natural en los estudios turineses de *Itala Film*, que es mostrado por primera vez justo después de una didascalia anunciándolo y con la suficiente perspectiva para poder apreciar sus gigantescas proporciones frente a unos humanos casi insignificantes en comparación. El templo debía parecer una construcción real y no un simple fondo, para responder así a su función narrativa de ofrecer un espacio dinámico en el que los actores tuvieran libertad de movimiento y los operadores pudieran mover la cámara para realizar unos *travellings* todavía bastante rudimentarios.

La falta de referencias materiales sobre lugares de culto en Cartago determinó que el templo de Moloch se diseñara con grandes dosis de imaginación y eclecticismo en lo referente a su estructura e iconografía. Debido a esta carencia, se recurrió a la tradición literaria negativa sobre el supuesto dios como inspiración y a la iconografía creada por Flaubert y recogida por Salgari (ambas basadas a su vez en Diodoro Sículo) para su recreación. De este modo, lo que en principio debería haber sido la reproducción de un simple lugar de culto con unas dimensiones no demasiado excesivas y unas formas poligonales bastante simples si tenemos en cuenta las tipologías generales de los templos de la época recreada en la película, se convierte en una gigantesca y amenazadora representación del mal. El exterior del templo recreaba la efigie del dios en su tercio superior y contenía incluso alusiones visuales muy directas a los sacrificios asociados al dios, como el otorgar a la entrada un sentido relacionado con la concepción “devoradora” de Moloch, ya que la escalinata de acceso hacia la entrada se encuentra flanqueada por unas gigantescas manos humanas que parecen abrazar a los fieles e invitarles a subir por las escaleras que llevan hacia sus fauces pobladas de dientes agudos.

Antes de que se muestre en la película el interior del templo, una didascalia textual anuncia la invocación al dios, desarrollada a su vez en otras tres que se intercalan con las imágenes iniciales de la ceremonia:

“-RE DELLE DUE ZONE, T’INVOCO,
RESPIRO DEL FUOCO PROFONDO,
GENITO DI TE, PRIMO NATO!
- ECCOTI I CENTO PURI FANCIULLI.
INGHIOTTI! DIVORA! SII SAZIO!
KARTHADA TI DONA IL SUO FIORE.”⁴³³

“- ODIMI, CREATORE VORACE
CHE TUTTO GENERI E STRUGGI,
FAME INSAZIABILE, M’ODI!
- ECCOTI LA CARNE PIÙ PURA!
ECCOTI IL SANGUE PIÙ MITE!
KARTHADA TI DONA IL SUO FIORE.”⁴³⁴

“- CONSUMA IL SACRIFICIO TU STESSO
NELLE TUE FAUCI DI FIAMMA,
O PADRE E MADRE, O TU DIO E DEA!
- O PADRE E MADRE, O TU PADRE E FIGLIO,
O TU DIO E DEA! CREATORE VORACE!
FAME ARDENTE, RUGGENTE...”⁴³⁵

⁴³³ “- Rey de las dos zonas, te invoco,
Aliento del fuego profundo,
Nacido de ti mismo, ¡primer nacido!
- Hete aquí cien niños puros.
¡Engulle! ¡Devora! ¡Sáciate!
Karthada [Cartago] te ofrece su flor.” (Pastrone 1977: 58).

⁴³⁴ “- Óyeme, creador voraz
Que todo lo creas y destruyes,
Hambre insaciable, ¡óyeme!
- ¡Hete aquí la carne más pura!
¡Hete aquí la sangre más mansa!
Karthada [Cartago] te ofrece su flor.” (Pastrone 1977: 58).

⁴³⁵ “- Consuma tú mismo el sacrificio
en tus fauces de llama,
¡O padre y madre, o tú dios y diosa!
- O padre y madre, o tú padre e hijo,
¡O tú dios y diosa! ¡Creador voraz!
Hambre ardiente, rugiente...” (Pastrone 1977: 59). La palabra “rugiente” no se encuentra recogida en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, pero se siguen las pautas marcadas respecto a los

Las propias líneas de la invocación deben mucho a *Salammbô*, puesto que hay frases directamente inspiradas en las exhortaciones de los sacerdotes durante la ceremonia sacrificial descrita por Flaubert: “¡Homenaje a ti, Sol! ¡Rey de las dos zonas, creador que se engendra, padre y madre, padre e hijo, dios y diosa, diosa y dios!”; “¡Señor, come!”; “¡Derrama la lluvia! ¡Engendra!” (Flaubert 2015: 345-346, 348). También en *Cartagine in fiamme* existe una invocación entonada por el sumo sacerdote de Moloch que tiene cierta similitud con la que aparece en *Cabiria*, aunque algo más comedida en cuanto a brutalidad:

“- ¡Oh, fuego, señor supremo, que te levantas en nuestro país!
¡Héroe, hijo del Océano, que te levantas sobre las olas!
¡Oh, fuego, que con tu vívida llama haces la luz en la morada de las tinieblas y determinas su destino a todo aquel que lleva un nombre!
Tú eres el que mezcla el cobre con el estaño para darnos armas.
Tú, el que purifica el oro y la plata.
Tú, el que llena de espanto el pecho del malvado en la noche.
El hombre, hijo de Tanit, haga obras que brillen en el amor de la patria y resplandezcan como el cielo.
Sea puro como la tierra.
Y centellee como la mitad del cielo bajo la luz de Baal Moloch” (Salgari 2007: 9).

De vuelta a la película, una vez que comienza a desarrollarse en ella la mencionada letanía, se muestra el primer espacio del interior del templo, el palco desde el que un sacerdote (acompañado de un coro) parece estar precisamente recitando la invocación. En el palco ya aparece otro elemento que hace referencia a los sacrificios y que se usa con profusión en este interior del templo, unas llamas delante del sacerdote oficiante que van introduciendo al espectador en el rito. Después de que aparezca una mano supuestamente del oficiante que se abre

participios activos o de presente, añadiendo “-nte” a la raíz verbal de rugir. Cfr. “Términos lingüísticos”, en Real Academia Española 2005 [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-04]: <http://www.rae.es/diccionario-panhispanico-de-dudas/terminos-linguisticos>

lentamente y muestra su palma flanqueada por dos llamas, aparece por fin, iluminándose poco a poco, el interior del lugar de culto, en el que los fieles se muestran arrodillados hacia el elemento central: la estatua del dios en la que se realizan los sacrificios, metálica y con una trampilla en su vientre que deja ver las llamas de su interior. El ritual es llevado a cabo por sacerdotes que se aproximan con niños en brazos y los depositan en la abertura de la estatua, que causa un gran movimiento de excitación en los presentes cuando se cierra y precipita dentro del vientre ígneo a las víctimas infantiles.

Toda la escena del sacrificio tiene relación directa con la descripción de Salgari en *Cartagine in fiamme*, coincidiendo también en el resultado final de salvar en el último momento a la víctima (romana, para más señas) que iba a pasar por el fuego del sacrificio a Moloch. Pero principalmente existe relación con la misma escena creada por Flaubert en *Salammbô*:

“È interessante confrontare questa scena con la descrizione del rito di Flaubert. Salvo alcuni elementi discordanti, nel romanzo la mastodontica statua di bronzo viene portata fuori dal tempio (... *allo spuntar del sole, gli ieroduli lo spinsero verso la piazza di Khamon*) e le vittime sono nascoste da un velo nero, il film riprende le atmosfere ed il senso di terrore del romanzo” (Imperiale 2013: 111-112).

De hecho, la representación de este sacrificio infantil a Moloch en *Cabiria* mantiene la concepción negativa de los cartagineses heredada de la tradición (hasta Flaubert y Salgari), siendo calificados como enemigos que no respetan la vida y que se oponen a los valores inviolables por una sociedad cristiana evolucionada:

“Dopo aver analizzato i riti al Moloch sappiamo che avvenivano in casi di pericolo per la città (come nel romanzo di Flaubert) e non per favorire una vittoria militare. Appare chiaro che la pratica del sacrificio finalizzata al buon

esito dell'impresa di Annibale, serve a caratterizzare negativamente il nemico di Roma. Non è pertanto per realismo storico che Pastrone riporta l'episodio del Moloch; è più probabile che la forzatura abbia lo scopo di caricare di significati negativi la cultura ed i riti cartagineses e di esaltare invece il valore romano. In questo modo ci viene mostrato un nemico che non rispetta la vita e che è contrario a tutti i valori (anche cristiani) che una società evoluta e civile non violerebbe mai" (Imperiale 2013: 112).

Tras la huida a través del tejado y de la fachada del templo de Fulvio, Maciste y Cabiria tras haber sido la pequeña salvada *in extremis* del sacrificio por los romanos, la estructura vuelve a aparecer poco después en el tercer episodio, primero de fondo en la plaza abarrotada de gente que recibe noticias de la hazaña alpina de Aníbal, después como el escenario donde el tabernero Bodastorèt delata a los fugitivos y por último cuando éstos deben pasar junto a él en su huida y son sorprendidos por la muchedumbre. De nuevo da la sensación de que el templo se encuentra erigido en un sitio estratégico en la ciudad de Cartago, además de la cercanía de la taberna donde se escondían los romanos, una idea reforzada cuando la estructura vuelve a aparecer en el quinto episodio, después de que Fulvio rescate a Maciste y juntos vuelvan a la taberna de Bodastóret, para afrontar de nuevo la huida de Cartago.

Con anterioridad, al final del tercer episodio, aparece una nueva mención a Moloch después de que Maciste deje a la pequeña Cabiria al cuidado de Sofonisba en los jardines del palacio real de Cartago, a los cuales acceden sus perseguidores sin conseguir encontrarla, pensando que huyó con Fulvio: "MOLOCH LA GIUNGA! ELLA È CON L'ALTRO RAPITORE..." (Pastrone 1977: 89). Este texto es interesante para comprender la importancia de Moloch en el desarrollo argumental de la película, ya que se entiende que, al haber sido raptada antes de ser sacrificada, el dios (y sus fieles) la siguen buscando para completar el ritual y saciar su ígnea sed.

La necesidad de entregar a Cabiria como víctima propiciatoria a Moloch aparece de nuevo años después, ya en el tercer tiempo de la película, cuando Sofonisba tiene un sueño premonitorio en el palacio real de Cirta. En la escena se representa el propio sueño con una recreación onírica en la que la cabeza del dios cierra sus fauces sobre la propia Sofonisba, para después consumirla en sus llamas interiores. La naturaleza terrible del dios vuelve por tanto a hacerse patente de forma iconográfica, y se cierra el círculo en cuanto a la relación argumental entre el sacrificio no completado y el personaje de Cabiria, que con los años se ha convertido en Elissa, una doncella precisamente al servicio de Sofonisba. Después de solicitar la presencia del sacerdote Karthalo, turbada por el terrible destino en su visión onírica, Sofonisba recapacita e intenta comprender la razón de su sueño mediante unas palabras que se corresponden con la última didascalia en la que es mencionado de forma directa el dios: “LA VITTIMA SOTTRATTA... L'IRA DI MOLOCH... LA RUINA DELLA PATRIA...” (Pastrone 1977: 144). Este texto introduce de nuevo uno de los condicionantes asociados a Moloch y a sus rituales por las fuentes literarias, el hecho de realizar sacrificios humanos para propiciar asuntos de estado, un aspecto que, como ya se ha comentado, fue desmontado por investigadores y arqueólogos. Al consultar sobre su sueño con Karthalo, quien precisamente estaba presente el día que la pequeña no completó su sacrificio, Sofonisba desvela la verdadera identidad de su doncella y Karthalo vuelve a hacerse, muchos años después, con ella para ponerla de nuevo a disposición de Moloch: “SOFONISBA NARRA LA LONTANA APPARIZIONE NEGLI ORTI DI ASDRUBALE. IL PONTEFICE CHIEDE CHE LA VITTIMA SOTTRATTA GLI SIA RESA” (Pastrone 1977: 145).

La última ocasión en la que se muestra una referencia a Moloch en Cabiria tiene lugar casi al final del metraje, cuando Elissa/Cabiria es liberada por una moribunda Sofonisba, alejando de sí por fin el funesto destino al que parecía abocada: “IN CABIRIA, GIÀ CONSACRATA AL DIO VORACE E RIPROMESSA VIVENTE AL SACRIFIZIO DIFFERITO, NON S'ADEMPIE IL FATO DEL FUOCO” (Pastrone 1977: 182).

2.5 – RECURSOS FÍLMICOS:

2.5.1 – Rodaje:

El rodaje de *Cabiria* se planteó de una forma bastante peculiar, habida cuenta de la obsesión de Giovanni Pastrone por controlar las producciones o los estrenos coetáneos. Intentando de algún modo escapar a una de las peores modas del cine inicial, la de las copias de argumentos o técnicas sin ningún tipo de pudor, planteó ciertas precauciones, como rodar las distintas escenas de forma desordenada o dar a entender que se trataba de una reconstrucción histórica ambientada en la Edad Media con tintes de romance. Es más, ordenó construir decorados de distintas épocas y se dispuso a rodar con varias máquinas a la vez, aunque sólo una de ellas contenía película virgen⁴³⁶. Sus precauciones llegaban incluso hasta al propio material filmado cada día, recogido por él mismo para que no saliera de las instalaciones de la *Itala Film*⁴³⁷. Parece ser que todos estos intentos de subterfugio cumplieron con su cometido, dando a entender que estaba rodando una versión de *Salomé*, y llegarían a provocar una reacción inmediata en otra productora, que se embarcaría en un proyecto afín⁴³⁸.

En cuanto a las localizaciones del rodaje, hay que partir de las escenas de estudio, lógicamente llevadas a cabo en las instalaciones de la *Itala Film*, en concreto en sus estudios de Ponte Trombetta cerca de Turín. Precisamente uno de los datos que ayuda a constatar este rodaje en el norte de Italia en meses de bajas temperaturas son algunas escenas en las que, a pesar de estar ambientadas en escenarios africanos como el palacio de Cirta o el campamento romano en pleno desierto tunecino, se advierte el calor corporal a través de la

⁴³⁶ Cfr. Anónimo 1986: 65.

⁴³⁷ “La sera, a lavoro ultimato, Pastrone raccoglie le bobine girate e si apparta nelle sale di sviluppo. Egli provvede personalmente alla bisogna per evitare che anche un solo fotogramma varchi i confini dello stabilimento” (Anónimo 1986: 65)

⁴³⁸ “Pasquali, allora, si affretta ad improvvisare una «Salomé» che, aparendo contemporaneamente a *Cabiria*, otterrà un mediocrissimo esito” (Anónimo 1986: 65).

respiración reaccionando frente a un ambiente frío, cuando los actores expulsan vaho de sus bocas al hablar. Concretamente, este efecto es fácilmente comprobable en la escena en la que Fulvio y Maciste están encerrados en la despensa del palacio de Cirta, o en la que Escipión y Masinisa departen en la tienda de campaña situada en el campamento romano en el desierto, como también en la que Fulvio y Maciste son escoltados a través de la escalinata del palacio de Cirta.

En lo referente a los exteriores, existen varias localizaciones que deberían corresponder a “escenarios naturales, en los Alpes, Sicilia y Túnez” (Solomon 2002: 65), aunque estudios más recientes puntualizan sobre algunos de estos lugares y aportan otros, como la frontera argelino-marroquí, y diversas localizaciones italianas (Avigliana, Portoferraio, Sicilia o Val di Lanzo)⁴³⁹. Según estos datos de Dumont, en el desierto entre Argelia y Marruecos se rodarían la escena de Fulvio y Maciste camino a Cirta desde Cartago, los exteriores del campamento de Sífax incendiado por Masinisa y la persecución de los vencidos. En Avigliana se rodaría el asedio de Cirta y la escena romántica entre Masinisa y Sofonisba en la terraza del palacio de esa ciudad⁴⁴⁰, aprovechando el lago junto a esta localidad piemontesa para hacer las veces del mar Mediterráneo. En Portoferraio las diversas escenas en las que aparece la muralla marítima de Cartago, como el encuentro de Croessa con Fulvio y Maciste o la huida de Fulvio tras ser perseguido al salir de la taberna de Bodastorèt. Las distintas escenas costeras sin más elementos identificables que los escollos, podrían haber sido rodadas a orillas del Adriático o en Sicilia (sin localizaciones concretas según las fuentes disponibles), y corresponderían a la huida hasta la costa de los siervos de Batto (con Croessa y Cabiria) y su posterior apresamiento por los piratas, así como el rescate de Fulvio en una playa por los siervos de Batto. Y en el Val di Lanzo habría sido rodada la marcha de Aníbal por los Alpes, una escena que

⁴³⁹ “[...] la frontière algéro-marocaine pour les images de désert, à Avigliana pour le siège de Cirta (avec 400 figurants), sous les remparts de la forteresse de Portoferraio, au bord de l’Adriatique, en Sicile et au Val di Lanzo, près d’Usseglio, pour la traversée des Alpes avec les éléphants” (Dumont 2013a: 276).

⁴⁴⁰ Cfr. Alovio 2006: 24.

demuestra el gran esfuerzo que comportó la película. Los propios elefantes habrían podido ser llevados también hasta los Alpes⁴⁴¹, pero el hecho de que estos animales aparezcan en unos planos en los que Chomón usó sobreimpresiones hace dudar de este dato.

Por último, para comprender un poco mejor el extraordinario esfuerzo para una producción tan ambiciosa, cabe recordar que la película dio lugar a un trabajo total llevado a cabo al menos “durante seis meses, en una época en la que muchos filmes se terminaban en cuestión de días” (Cousins 2011: 47), un dato más que apuntala la condición extraordinaria de esta película en su momento de producción. Al respecto del rodaje, existen ciertas contradicciones motivadas por la falta de fuentes primarias sobre él⁴⁴², aunque en los últimos años Alovísio ha podido intentar una reconstrucción cronológica del trabajo de *Cabiria* que confirma que el rodaje se llevó a cabo de forma no lineal (es decir, rodando las escenas sin seguir el mismo orden cronológico de su aparición en la cinta) y que se rodó entre agosto de 1913 y marzo de 1914⁴⁴³.

⁴⁴¹ “Nessuno aveva mai avuto l’ardire di portare alcuni elefanti e svariate centinaia di comparse sulle Alpi, in pieno inverno, per riprendervi la discesa di Annibale, che dura sullo schermo una manciata di minuti” (Barbera 2006: 12).

⁴⁴² “[...] contraddittoria guerra di date [...] alimentata per decenni dall’assenza di fonti primarie capaci di chiarire la cronologia delle riprese” (Alovísio 2006: 26) (Alovísio 2006: 26).

⁴⁴³ Cfr. Alovísio 2006: 26-29.

2.5.2 – Recursos técnicos:

- Música:

Idebrando Pizzetti será el encargado de componer para *Cabiria* la *Sinfonia del fuoco*, “un mini-capolavoro di 11 minuti” (Barbera 2006: 12) expresamente pensado para la escena del sacrificio a Moloch. Pero el grueso de la música fue cedido por el propio Pizzetti al compositor Manlio Mazza (1889-1937)⁴⁴⁴. La música de Mazza fue una recopilación de compleja reelaboración que provenía “dal repertorio musicale di pubblico dominio, in particolare da Gaspare Spontini, Felix Mendelsohn, Wolfgang Amadeus Mozart, Hector Berlioz, ma soprattutto dall’*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck” (Alovisio 2014: 40).

La composición de Mazza se ejecutaba en la sala (recordemos que en cualquier caso aún no se había generalizado el sonido sincronizado de forma mecánica en el Cine) conscientemente engarzada con la propia película, con el ritmo de su acción visual e incluso enfatizando algún momento concreto⁴⁴⁵. Esto no quiere decir que toda la música fuera creada desde cero para acompañar a la película, puesto que se tomaban prestadas piezas o parte de ellas de otros autores para ser insertadas y readaptadas a la película: “Although original to the film, such scores are not original in the way we might suppose them to be. Rather they are often compilations, cobbled together from a variety of sources and sometimes including newly composed material” (Kalinak 2010: 46).

En palabras de su propio director, “*Cabiria* fu il primo film che andò per il mondo con una musica «sua»” (Pastrone 1986: 86), una afirmación atrevida que dejaría

⁴⁴⁴ “[...] mentre il resto della partitura è frutto dell’eccellente lavoro «citazionistico» di un altro musicista, il maestro Manlio Mazza” (Barbera 2006: 12).

⁴⁴⁵ Existen ejemplos anteriores de música compuesta para películas, aunque supuestamente sin contar aún con ese “engarce” entre la propia música y lo mostrado en pantalla. Pueden citarse la que Camille Saint-Saens realizó para *L’assassinat du Duc de Guise* (1908) (cfr. Pastrone 1986: 86 - nota 1) o la de Osvaldo Brunetti para *Lo schiavo di Cartagine* (1910) (cfr. Dumont 2013a: 274).

aparte ejemplos anteriores de partituras compuestas para películas, como el caso de *Lo schiavo di Cartagine* (1910), “accompagné d'une musique d'Oswaldo Brunetti, un des premiers exemples de partitions de cinéma originales” (Dumont 2013a: 274). O que “al francés Camille Saint-Saëns se le atribuye por lo general la autoría de la primera partitura cinematográfica original: para *L'assassinat du Duc de Guise* (*El asesinato del Duque de Guisa*, 1908)” (Forney y Machlis 2011: 641). Incluso hay quien retrocede a “1906, cuando el italiano Romolo Bacchini compone música expresamente para dos films de la productora Cines: *Malia dell'Oro* y *Pierrot Innamorato*” (Navarro Arriola y Navarro Arriola 2005: 23). Pero Pastrone habla con conocimiento de causa, puesto que se refiere a que *Cabiria* sí contaba con “engarce” entre la propia música y lo mostrado en pantalla. Es decir, no se trataba de simple música de acompañamiento, ya fuera improvisada para ser interpretada mientras se proyectaba la película o creada a propósito conociendo para qué película concreta, sino una música creada ex profeso para el desarrollo parcial o total de una película. Según esta idea que ya afirmaba Pastrone, se trata de la primera banda sonora original de la Historia del Cine, una opinión compartida por Kalinak: “By «original» I mean the historically specific score commissioned for an individual film” (Kalinak 2010: 46). En cualquier caso, independientemente de si fue o no la primera banda sonora original, hay que incidir en esa sincronización (aún no mecánica) consciente que Mazza sí consiguió entre sonido e imagen⁴⁴⁶.

El día del estreno el diario *La Stampa* informaba que el propio Mazza dirigiría en el Teatro Regio una orquesta de ochenta profesores con un coro de setenta personas⁴⁴⁷, mientras en Milán y Roma se contaría también con una orquesta de unos setenta integrantes⁴⁴⁸. En estos estrenos ya se pudo disfrutar de la *Sinfonia del fuoco* de Pizzetti como preludio independiente en el inicio del espectáculo⁴⁴⁹ y del resto de la música de Mazza de forma simultánea a la proyección.

⁴⁴⁶ Para conocer en mayor profundidad la música de Pizzetti y Mazza para la edición de 1914, cfr. Calabretto 2006, Comuzio 2006: 243-252.

⁴⁴⁷ Cfr. Prolo 1977: 11.

⁴⁴⁸ Cfr. Brunetta 2008: 213.

⁴⁴⁹ Para conocer las dudas sobre cuándo sonaría la *Sinfonia del fuoco* durante las proyecciones, cfr. Alovasio 2006: 33-34.

- Dirección de actores:

En lo referente a las interpretaciones, Pastrone buscaba que los personajes fueran, en general, naturales, aunque siempre dentro de los límites de una época en la que el Cine aún no podía recurrir al sonido sincronizado para los diálogos. Pero el director italiano no quería simples comparsas, sino que, siempre dentro de su plan de realizar una producción lo más cuidada posible, puso también mucho empeño en el componente humano que debía desplegar su interpretación frente a un público lo más amplio posible⁴⁵⁰.

A pesar de las citadas limitaciones de la época en cuanto a la interpretación y de la intención genérica de naturalidad, la forma de actuar del reparto participante en *Cabiria* no es ni mucho menos homogénea. De hecho, se pueden diferenciar dos tipos de personajes según su puesta en escena, dos formas distintas de actuar que coinciden con la diferenciación entre personajes históricos y personajes ficticios:

- Los personajes históricos son retratados mediante interpretaciones gesticulantes y forzadas, deudoras sobre todo del teatro. Es el caso de Vitale De Stefano (1886-1959) como Masinisa y, sobre todo, de Italia Almirante Manzini (1890-1941) en su papel de Sofonisba, “il ruolo di primadonna in *Cabiria*” (Grifo 2006: 113). Como diva de la producción, Manzini basaba su interpretación en expresiones exageradas, adecuándose a las intenciones de Pastrone de adoptar un tono trágico en las escenas en las que aparecía⁴⁵¹, según los modelos de otras actrices dramáticas del momento⁴⁵². Por su parte, otros personajes históricos sin tanta importancia

⁴⁵⁰ “Notevole la presenza di attori caratteristi e l’approfondimento psicologico dei personaggi: Bodastoret, Croessa, Archimede, Karthalo, ecc.” (Prolo 1977: 16).

⁴⁵¹ “[...] base son jeu sur des expressions très accentuées, à l’exemple de tragédiennes comme Sarah Bernhardt. Elle s’inscrit dans la tradition italienne des *dive*. Ce comportement est en adéquation avec la volonté de Pastrone de faire ressortir les séquences où Sophonisbe apparaît. Le jeu de l’actrice souligne son appartenance à la tragédie classique” (Aubert 2010: 146).

⁴⁵² “[...] modelli per le attrici erano Sarah Bernhardt e Cécile Sorel, specie nei drammi storici che esigevano magniloquenza ed atteggiamenti ieratici” (Prolo 1977: 16).

e interacción con el desarrollo de la trama ficticia principal, como Aníbal, Arquímedes o Escipión son repetitivos en sus gestos y actitudes a lo largo del metraje⁴⁵³.

- Los personajes ficticios cuentan con interpretaciones mucho más libres y naturales, siempre pensando en las limitaciones del cine silente, pero al fin y al cabo con tonos mucho menos exagerados que los de los actores que interpretan a los personajes extraídos de la Historia. Dejando aparte a una Cabiria bastante pasiva en sus apariciones⁴⁵⁴, el mejor ejemplo para referirse a esta naturalidad es la pareja ficticia protagonista, el patricio romano y su esclavo negro, que actúan con bastante libertad respecto a los históricos⁴⁵⁵.

De entre todos los personajes retratados, algunos merecen mayor detenimiento, especialmente la revelación de la cinta, Maciste⁴⁵⁶, que destaca por su decisiva importancia en el desarrollo narrativo, llegando en ocasiones también a protagonizar escenas de meritorio esfuerzo físico. Su personaje correspondía a “un africano negro, aunque interpretado por un actor italiano maquillado, ya que en 1914, los actores negros no podían interpretar los papeles principales” (Sand 2004: 302). De hecho, en el cine del momento se recurre a personajes negros, pero con muchas salvedades, ya que obtienen papeles de figurantes o muy secundarios, y en muchas ocasiones se les representa mediante actores blancos disfrazados y maquillados de una manera no demasiado sutil y en definitiva, demasiado visible en la pantalla⁴⁵⁷.

⁴⁵³ “[...] répètent toujours les mêmes gestes et les mêmes attitudes” (Aubert 2010: 146).

⁴⁵⁴ “Cabiria, eroina eponima, appena immessa nell’azione avventurosa rivela una natura totalmente passiva, oggettuale” (Jandelli 2006: 127).

⁴⁵⁵ “Maciste, joué par Bartolomeo Pagano, exhibe souvent ses muscles, mais, il sait s’amuser, comme Axilla. Ils sont libres de leurs mouvements et de leurs sentiments. Quand Sophonisbe est amoureuse, elle lâche, de manière symbolique, une colombe par la fenêtre, tandis qu’Axilla dans la même situation se saoule et dessine son amour sur un mur” (Aubert 2010: 146-147).

⁴⁵⁶ “La vera rivelazione maschile di *Cabiria*” (Grifo 2006: 114).

⁴⁵⁷ “[...] dans une bonne partie des films, des rôles très secondaires attribués à des noirs, qui se cantonnent la plupart du temps à mouvoir l’éventail. Lorsqu’ils entrent en action, c’est en général pour danser, mais ils restent figurants. À deux ou trois reprises, un second rôle leur est attribué. [...] les réalisateurs ont rarement recours à de vrais noirs, mais utilisent des acteurs blancs qu’ils déguisent de manière pas toujours très subtile:

En el caso del italiano (y caucásico) Bartolomeo Pagano, el descargador de los muelles del puerto de Génova que fue seleccionado para interpretar a Maciste en *Cabiria*, fue caracterizado con la tez oscurecida, pero no se trata de un personaje secundario, como sí ocurre con diversos personajes menores (caucásicos maquillados en su mayoría) a lo largo de la película, como diversos siervos en la taberna de Bodastorèt, el palacio de Cartago o el palacio de Cirta, e incluso en algunos niños en el templo de Moloch en Cartago. Se trata de la excepción positiva en cuanto a los personajes romanos de la película, moralmente rectos frente a la general maldad de los cartagineses, cuya condición de africano (apuntalada por su escueta indumentaria, que durante casi toda la película se reduce a una especie de taparrabos hecho con piel de leopardo) probablemente respondía a razones del presente, en referencia a los Ascari eritreos que ya se encontraban en el ejército italiano⁴⁵⁸.

En cuanto a las masas de figurantes, que se utilizan con profusión en la cinta, hay que valorar muy positivamente su participación en las grandes escenas multitudinarias y la excelente planificación de Pastrone para su desarrollo. En escenas como el incendio del campamento de Sifax, diversas persecuciones en el desierto o, sobre todo, el asedio a las murallas de Cirta, se consiguen resultados realmente espectaculares y muy avanzados para su tiempo. Tampoco se puede olvidar el arriesgado trabajo físico de muchos de los extras, en ocasiones protagonizando algunas acciones de un desgaste físico y un peligro tales que realmente resultan impensables no ya en nuestros días, sino en el cine de todos los tiempos, con honrosas excepciones de los especialistas del cine espectacular de Hollywood o del encomiable trabajo físico de muchos cómicos de la comedia *slapstick*, aunque en el caso de *Cabiria* no estamos hablando de personas individuales, sino de grupos enteros tomando riesgos enormes. Prueba de ello es

un peu de cirage, une perruque crépue et le tour est joué! Cet artifice, qui peut faire illusion sur une grande scène d'opéra, est très visible à l'écran" (Aubert 2010: 78).

⁴⁵⁸ “[...] è importante notare che il film dà particolare rilievo a un personaggio di etnia non latina: lo schiavo nero Maciste. È possibile che tale connotazione positiva debba molto alla popolarità di cui avevano goduto, durante la guerra di Libia da poco conclusa, gli Ascari eritrei inquadrati nell'esercito italiano” (Alovisio 2014: 47).

la escena del asedio de Cirta, en la que diversos figurantes eran empujados desde lo alto de las escalas de asalto o se precipitaban desde una altura considerable desde cestas suspendidas de grúas. O bien la icónica imagen, recogida por algún reclamo publicitario en papel, de la torre semipiramidal formada por soldados romanos con sus escudos para que Fulvio Axilla pudiera escalar hasta las almenas de las murallas de Cartago.

Por último, aunque no se trate de “actores humanos”, no hay que dejar de citar la presencia masiva de animales vivos en diferentes escenas de la película. De hecho, su importancia era tal en el proyecto que llegó a construirse una especie de zoo en el que se dispuso gran variedad de ellos, ya fueran domésticos o algunos salvajes:

“E per *Cabiria* si costituì proprio un piccolo... zoo, formato da una variegata gamma di animali domestici (cani – «da guardia» e «randagi»! -, gatti, ma anche polli, pavoni, colombi, tortore, corvi, capre, pecore, agnelli, vacche, buoi, asini, muli, cavalli e... Nerone, il cavallo ripreso in primo piano nella scena dell'incendio del campo di Siface) ed esotici (nel «cast» figurano un pappagallo, un dromedario, due elefanti e una pantera – almeno nelle intenzioni, dato che l'unico felino di grossa taglia che appare nel film è un leopardo!)” (Grifo 2006: 122).

En la mayoría de ocasiones los animales hacen las veces de un apoyo decorativo más para contextualizar algún escenario, pero a veces también tienen algún significado en la narración:

- En la *villa* de Batto aparecen unos corderos que son acariciados por unos siervos, e incluso Batto toma uno en sus manos y se lo acerca a su mujer para que ésta lo bese. Pocos planos después es la pequeña Cabiria junto a su padre y los siervos la que los acaricia y besa.

- En el mercado de Cartago aparecen dos dromedarios, primero sentados y luego puestos en pie y en marcha. Sin duda, se trata de un elemento contextualizador para que el espectador pueda identificar esta primera escena en Cartago con el continente africano. En el mismo contexto aparece también un asno, identificado con el transporte de materiales.

- Los elefantes que aparecen en la secuencia de los Alpes apoyan la narración de esta hazaña histórica llevada a cabo por Aníbal y su ejército, siendo presentados como animales de carga en estos planos. Así mismo, aparecen ovejas acompañando a los soldados, una muestra de las necesidades alimenticias de cualquier gran ejército en movimiento. También aparece algún asno o mula de carga, además del bello caballo negro sobre el que fugazmente se presenta a Aníbal.

- En los aposentos de Sofonisba en el palacio real de Cartago se muestra a un leopardo bebiendo leche mientras es acariciado por la cartaginesa. Más adelante aparece vagando por la misma habitación. Este animal incide en el orientalismo iconográfico otorgado tanto a la escena como al propio personaje de Sofonisba.

- En el salón del trono del palacio real de Cartago aparece un pavo real suelto, otro elemento más que incide en el orientalismo otorgado en *Cabiria* a los ambientes cartagineses.

- De nuevo en los aposentos de Sofonisba en Cartago, en los preparativos de su boda aparecen varias palomas en libertad. De hecho, una de ellas es tomada en su mano y adquiere importancia narrativa al ser “la portadora” de su mensaje desesperado de desamor hacia la diosa Tanit, y la cartaginesa procede finalmente a soltarla por uno de los postigos de la habitación.

- En el exterior de Cartago se muestra una caravana de dromedarios a la que se suma Karthalo cuando es conminado a visitar a Sifax en Cirta, mostrándose después diversos planos en el desierto representando este grupo marchando en fila.

- En el campamento militar de Sifax en las inmediaciones de Cirta, en el momento del incendio se presenta el desalojo conducido de numerosos caballos (el primero que aparece es el "Nerone" mencionado por Grifo) e incluso un dromedario y un elefante. Poco después, en unos planos en el desierto, aparecen soldados de Sifax a lomos de caballos y, más adelante, soldados de Masinisa también a caballo, en este caso en el campo lleno de cadáveres después del incendio del campamento, apareciendo de nuevo en escena un elefante.

- Al final del asedio de Cirta, Masinisa aparece a lomos de un caballo negro ricamente enjaezado. Una muestra más del uso militar de este animal, con el componente iconográfico añadido que apoya la identidad nómada de Masinisa.

- Por último, de nuevo aparecen dromedarios en el exterior del campamento romano cercano a Cirta, montándose en uno de ellos Maciste.

- Decorados:

En el terreno técnico, *Cabiria* es la culminación del proceso llevado a cabo en el cine histórico italiano mudo, la producción en la que diversos elementos que se iban apuntando en los años precedentes consiguen plasmarse con un resultado óptimo. Por ejemplo, la narración se desarrolla en espacios diferentes y los escenarios llegan a una grandiosidad sin precedentes, con un nivel de detalle nunca visto con anterioridad, como corresponde al planteamiento escenográfico

en el que tanto los intérpretes como los actores podrán moverse y darle un auténtico valor tridimensional⁴⁵⁹, siguiendo así los diseños de Pastrone: “Egli volle far agire i personaggi in ambienti grandiosi e accuratamente ricostruiti” (Prolo 1977: 16).

Para conseguir esta precisión y detalle en los decorados, en *Cabiria* tiene lugar también un hecho capital en cuanto a la escenografía cinematográfica: junto a los artistas plásticos, artesanos o decoradores que ya trabajaban en el medio para múltiples labores en los decorados, irrumpen por primera vez los arquitectos, a quienes debemos la creación por entonces de construcciones sólidas, basadas en el “*Armazón de madera y Recubrimiento de estaf* (tejido de arpillera solidificado con escayola), dando lugar a la «Arquitectura fingida» fílmica” (Pérez 1990: 8). Por lo tanto, en el equipo técnico de *Cabiria* ya se cuenta en el apartado escenográfico con un arquitecto, Camillo Innocenti (1871-1961)⁴⁶⁰:

“que se encargó de diseñar la arquitectura tridimensional de los decorados a tamaño natural: el templo de Moloch, la perspectiva acentuada del palacio cartaginés, la célebre estatua de Baal, los elefantes dorados, etc. [...] Innocenti debe aprender a edificar monumentos de madera, basados más en la carpintería que en la verdadera arquitectura para la que estaba formado, y olvidarse de las leyes físicas que dejan de ser extrapolables a las nuevas técnicas constructivas. Sus edificios no tienen que ser habitables, sólidos, ricos y monumentales; tan solo han de parecerlo” (Pérez 1990: 9).

Los decorados tridimensionales realizados para esta película superaban por completo a las escenografías creadas hasta el momento, en las que normalmente se contaba con simples telones pintados con una función esencialmente decorativa como fondo de la escena en la que se desenvolvían los intérpretes. La

⁴⁵⁹ Cfr. Brunetta 2008: 211-212.

⁴⁶⁰ Como se refirió en el equipo técnico de la película, en la escenografía aparece también Romano Luigi Borgnetto (cfr. Anónimo 2006: 376).

escenografía de *Cabiria* era mucho más que una simple decoración y conseguía cumplir con una función inicial de impresionar al espectador con su grandiosidad, pero añadiendo un planteamiento consciente de ir más allá de la bidimensionalidad precedente para poder explorar la tercera dimensión. Se culminaba así el proceso que el cine italiano precedente había ido experimentando para convertir a los decorados también en “el espacio dinámico en el que actúan los personajes y las masas y en el que opera la misma cámara” (Bertetto 1990a: 24). Es decir, los decorados de *Cabiria* facilitaron que la película tuviera una puesta en escena con cierta profundidad para que la acción no fuera tan estática como en la gran mayoría de filmes precedentes y para que tanto los intérpretes como las cámaras tuvieran un espacio suficiente y coherente para ganar libertad de movimiento.

Para cumplir con esta función múltiple de grandiosidad, coherencia y tridimensionalidad en la puesta en escena era necesario crear estructuras mucho más reales que los telones usados por Méliès o el *Film d'Art*, lo que redundó en un cuidado sin precedentes en la creación de escenografías, con un planteamiento realmente arquitectónico y espacial, una “composizione spaziale in profondità” (Dagrada, Gaudreault y Gunning 2000: 156). En efecto, tras pasar por los correspondientes diseños, se construyeron estructuras auténticas a tamaño natural (y, en ocasiones, con dimensiones gigantescas) tanto en los estudios de la *Itala Film* en Turín como en otras localizaciones de rodaje, elementos escenográficos que eran soportados por enormes armazones de madera sobre los que se colocaban paneles de cartón piedra para simular las calidades. De entre todos los decorados creados para *Cabiria*, uno destaca de forma ejemplar por su gran poderío arquitectónico, el templo de Moloch en Cartago⁴⁶¹, construido en yeso y escayola, con 30 metros de altura⁴⁶².

⁴⁶¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 03.

⁴⁶² “[...] venne costruito con gesso e scagliola ed era alto 30 m, solo la mano raggiungeva i 6 m” (Imperiale 2013: 108)

El empeño en conseguir una arquitectura espectacular, en relieve y con profundidad permite afirmar que en *Cabiria* se conforma por primera vez una de las constantes que desde entonces el cine de gran espectáculo recreador de la Historia Antigua (y, por extensión, de la Historia en general) ha repetido de forma no exclusiva, pero sí genérica:

“la preeminencia de los escenarios por encima incluso de la trama o de la historicidad. [...] Quizá la principal característica que marca de forma continua la manera de llevar la historia antigua al cine que podemos constatar con relación al péplum es la dependencia de unos escenarios gigantescos, por medio de los cuales se pretende exponer la grandeza de las construcciones del mundo antiguo” (Antela-Bernárdez 2013: 158).

Planteado el espacio “habitable y ampliable, que sea capaz de conjugar la verosimilitud con el exhibicionismo visual [...], un espacio diegético coherente” (Alovisio 1995: 89) en el que la acción podía llevarse a cabo de forma bastante natural, sólo quedaba la herramienta para explorarla. La resolución de este nuevo reto en esta cinta se llevó a cabo con la creación y profusión de uso del denominado *carrello*, una invención que supondría un enorme avance para la narrativa cinematográfica, y de la cual se hablará más adelante en el apartado dedicado a Segundo de Chomón.

• Iluminación y fotografía:

Otro de los grandes avances de esta película respecto a producciones precedentes es la profusión de uso de la iluminación artificial, respondiendo a los experimentos llevados a cabo hacia 1910 en Estados Unidos y Europa para intentar superar la iluminación plana y uniforme del Cine desde sus orígenes⁴⁶³. Son varias las innovaciones en este campo utilizadas en *Cabiria*, como la lámpara

⁴⁶³ “[...] l’illuminazione piatta e uniforme del cinema dalle origini” (Alovisio 2014: 75).

de arco, la luz artificial en exteriores, las fuentes de luz direccionales, los efectos de contraluz y contraste, la iluminación desde abajo y el uso de las sombras⁴⁶⁴, así como diversos efectos de suavidad y pastosidad de la fotografía⁴⁶⁵.

En relación con la iluminación hay que mencionar sin duda alguna la gran importancia que el fuego tiene en *Cabiria*, no sólo como “elemento central de la atracción espectacular [...] además de ser casi un personaje [...] también es el tema que sostiene el universo simbólico del film” (Alovisio 1995: 91). Esta entidad sobresaliente del fuego entronca con la obsesión de Gabriele D’Annunzio por él, para quien “es, paradójicamente, flujo devorador y energía creadora, es el elemento que reúne los mitos de *Eros*, *Thanatos* y *Energeia*” (Alovisio 1995: 91). E incluso en diversas producciones de la *Itala Film* en las que el uso del fuego se convierte en una especie de marca de fábrica⁴⁶⁶.

La masiva presencia del fuego en *Cabiria* responde sobre todo a una idea de Pastrone para que las llamas sean uno más de los instrumentos que concurren en la riqueza narrativa de la película, trazando un discurso visual alrededor de ellas no sin cierta dificultad⁴⁶⁷. Y, para ayudarle en este cometido, el brillante técnico Segundo de Chomón explotará su maestría en los trucajes y la iluminación para que el fuego aparezca de forma profusa a lo largo de la cinta y de una manera harto verosímil, un trabajo que será pormenorizado en el apartado sucesivo dedicado al turolense. Según el plan de Pastrone, el fuego tendrá diversas funciones narrativas⁴⁶⁸:

⁴⁶⁴ “[...] grazie all’impiego della lampada ad arco, una novità di quegli anni, il film offre un contributo importante [...] al processo di innovazione dell’illuminazione cinematografica, sperimentando l’uso de la luce artificiale in esterni, il ricorso alle fonti di luci direzionali, gli effetti di controllo e di contrasto, l’illuminazione dal basso e l’amplificazione del potere evocativo delle ombre” (Alovisio 2014: 75).

⁴⁶⁵ “L’uso costante ed organico dell’illuminazione artificiale, con luci radenti e dal basso, e gli effetti di morbidezza e pastosità della fotografia, ottenuti ricoprendo grandi paraventi con la carta argentata gualcita in cui arrivava avvolta la pellicola vergine, furono alcune delle tante innovazioni tecniche usate da Pastrone” (Prolo 1977: 16).

⁴⁶⁶ “[...] la presenza ricorrente del fuoco sembra quasi un marchio di fabbrica” (Alovisio 2014: 68); “[...] dove c’è sempre un incendio notturno” (Alovisio 2014: 69).

⁴⁶⁷ “[...] tradurre questa centralità del fuoco in un discorso visivo, risolvendo dei problemi di messa in scena tutt’altro che semplici” (Alovisio 2014: 70).

⁴⁶⁸ Cfr. Alovisio 2014: 70-75.

- Espectacularidad: añadir efectismo visual y, a la vez, trasladar a la pantalla uno de los temas más recurrentes de la literatura histórica, el de las catástrofes causadas por erupciones volcánicas. Evidentemente, la escena de la erupción del Etna cumple con este cometido.

- Expresividad: usar las luces y contraluces provocadas por la aparición de las llamas en escena para apoyar la expresividad de los rostros o de las acciones de los personajes, caso de los ritos de Batto para intentar aplacar la erupción, el rostro de Arquímedes en la escena de los espejos ustorios o los rostros de Escipión, Lelio y Masinisa en la tienda del campamento romano mientras planean el incendio del campamento de Sífax.

- Pulsión dramática: hacer del fuego un elemento terrible, recogiendo tradiciones muy imbricadas en el imaginario mundial. En *Cabiria*, como ya se comentó en el apartado dedicado a las fuentes, el protagonismo de Moloch y de los ritos asociados a él tienen relación directa con el fuego, por lo que el uso de éste adquiere un gran dramatismo en la propia escena del sacrificio infantil en la estatua hueca con fuego en su interior. Este dramatismo del fuego durante el sacrificio puede condensarse en una imagen que aparecía en la versión original de la película de 1914⁴⁶⁹, pero que se eliminó de la versión de 1931, aunque es bien conocida por haber quedado para la posteridad como imagen publicitaria. En ella la pequeña Cabiria es sostenida en alto por el sacerdote justo antes de ser arrojada a las llamas, generando una imagen sádica y casi prohibida, pero en todo caso muy poderosa:

“É il caso del piano ravvicinato sulla piccola Cabiria tenuta in alto dalle braccia del sacerdote e ormai prossima ad essere gettata tra le fiamme di Moloch. [...] Qui le fiamme si mescolano con la carnalità di un corpo prossimo alla morte. Lo spettatore ha il privilegio di vedere a

⁴⁶⁹ Ver Apéndice gráfico: Figuras 04 y 05.

distanza ravvicinata qualcosa di invedibile, se non addirittura di proibito: il corpo nudo di una fanciulla sadicamente condannata alle fiamme” (Alovisio 2014: 73).

- Apoyo narrativo: usar las llamas no ya como apoyo expresivo, sino para potenciar la narración sin tener que recurrir al montaje. Así sucede en la escena de la delación de Bodastorèt en el interior del templo de Moloch en Cartago, cuando los fulgores y contraluces ayudan a hacer que esta escena de traición se vea asociada a una luz mortecina y parpadeante, añadiendo misterio a la situación.

- Tinturas de fotogramas:

Maria Adriana Prolo (1908-1991), la fundadora del *Museo Nazionale del Cinema* de Turín y una de las grandes impulsoras de los estudios sobre el cine italiano mudo en general (y sobre *Cabiria* y Giovanni Pastrone en particular), apuntaba una idea importante para reconocer otro de los aparentemente simples detalles de la película que adquieren una función consciente y muy cuidada, el viraje de los fotogramas con diversas tonalidades cromáticas: “Il viraggio, pur adeguandosi alle regole del tempo, viene impiegato con risultati espressivi assai validi” (Prolo 1977: 15).

La elección de las diferentes tinturas de fotogramas en *Cabiria* responde a criterios estéticos, para enfatizar de algún modo el apartado visual o intentar simplemente concordar cromáticamente con lo mostrado. Pero también (y sobre todo) sirven para ayudar a apuntalar el ritmo del desarrollo narrativo, para conseguir que el añadido de color permita conectar entre los planos y los textos de las didascalias, para que, al igual que se verá más adelante con la propia estética de las didascalias, el espectador adquiriera a lo largo del metraje ciertas pautas que le guíen a través de la narración, identificando unos colores de viraje con unos

determinados personajes y/o situaciones. Además, el paso de un virado a otro se hace de una forma refinada, sin cansar al ojo con cambios demasiado bruscos⁴⁷⁰.

Lejos de conformarse con dos o tres tonos cromáticos para enfatizar y diferenciar escenas, situaciones o personajes, en la edición original de *Cabiria* se cuentan 12 tonalidades de viraje diferentes⁴⁷¹, algunas de colores independientes y otras de combinaciones de dos de ellos: amarillo, blanco-azul, rojo, rojo-azul, azul claro, verde, rosa, rosa-azul, azul oscuro, naranja, verde claro y verde-azul.

Los tonos más claros son los que dominan toda la cinta, siendo la tintura naranja la que más se repite a lo largo del metraje, en la mayoría de cartelas, tanto las figurativas y de inicio de episodios como gran parte de las textuales, marcando así un color de referencia al que el espectador puede acostumbrarse desde el principio para entender que, salvo excepciones, los planos tintados así van a proporcionarle información a través de las didascalias o marcando los inicios o finales de las partes de la película. Un buen ejemplo para explicar estas diferencias es la secuencia de la erupción del Etna, con toda una serie de virajes que no sólo demuestran el énfasis visual, sino también el apoyo cromático a la narración y el cuidado en las transiciones. Merece la pena detenerse en su desarrollo:

- Casi todas las cartelas textuales se tintan en naranja marcando una referencia para que el espectador identifique el color con la información que va a recibir de las didascalias, además de un balance cromático medio entre las diversas tinturas para no cansar la vista.

- Tras haber pasado por unas escenas iniciales distendidas en amarillo, el primer plano en el que se ven los fulgores del volcán desde el interior de la

⁴⁷⁰ “Anche nella successione dei viraggi, è da rilevarsi un ritmo cromatico raffinatissimo. Un verde intenso non compare mai dopo un bianco-nero crudo, ma dopo un viola: così l’occhio non si stanca” (Anónimo 1986: 65).

⁴⁷¹ Cfr. Pastrone 1977: 18-19.

villa marca la transición de la claridad a la oscuridad o intensidad, pasando de la combinación blanco-azul a la de rojo-azul, una tintura que acompaña al inicio de la erupción tanto en escenarios interiores o de exterior.

- Se pasa directamente al tono rojo para la escena de interior de la plegaria, enfatizando la propia ceremonia y también avisando al espectador de que se está llegando a un momento de gran peligro.

- Otro ejemplo del cuidado en la elección de tinturas para apoyar la narración es la solución que se toma justo después de la plegaria, pasando de un azul claro para el plano nocturno que da la impresión del cese de la erupción tras la plegaria a la transición de una didascalia en naranja y justo después planos de la erupción en rojo, un color que acompaña a casi todo lo que queda de secuencia

- De nuevo otro inteligente encadenado cromático acompaña el final de la secuencia, pasando de su última didascalia tras la destrucción de la casa tintada en verde para apoyar la pesadumbre del texto⁴⁷² a un último plano en rosa, con Batto y su mujer en mitad de las ruinas, entendiendo que la erupción ya ha cesado.

En general, los colores más claros y cálidos suelen corresponder a las escenas distendidas y calmadas, algo que puede comprobarse por ejemplo en el amarillo para los planos iniciales desenfados y joviales en la casa de Batto, o los de los siervos sanos y salvos tras haber huido de la destrucción del volcán. Por contrapartida, como es lógico pensar, los colores más oscuros e intensos suelen acompañar a las escenas de mayor impacto visual o narrativo. Pero, aunque esta diferenciación cromática es la más frecuente e indicativa a lo largo de la película, no se usa con rigidez, ya que en ocasiones el cambio de color responde a una

⁴⁷² “PIANGONO LA DOLCE CABIRIA I SUPERSTITI CHE LA CREDONO SEPOLTA SOTTO LA RUINA. IL SORRISO È SPENTO” (Pastrone 1977: 43).

determinada transición, ya sea intentando no ser demasiado brusco en los cambios de color, o bien para marcar algún hito nuevo en el desarrollo narrativo o la introducción de algún nuevo personaje en pantalla, incluso precisamente para marcar diferencias entre personajes enemigos (uno romano y otro cartaginés, normalmente). Para ilustrar este uso de distintos colores como introducción de situaciones o personajes, los primeros planos ambientados en Cartago son una buena guía:

- La primera didascalia cuyo texto sitúa la acción en Cartago⁴⁷³ se muestra con tintura azul claro. En ella aparece ya el nombre del primer personaje cartaginés identificado en la película: el sacerdote Karthalo⁴⁷⁴.
- Los primeros planos en el propio mercado cartaginés cuentan con color amarillo, marcando distensión.
- La siguiente didascalia, que introduce los personajes de Fulvio Axilla y Maciste⁴⁷⁵, se muestra en verde claro.
- Los primeros planos de los romanos en los escollos supuestamente cercanos a las murallas costeras de Cartago tienen tintura verde, marcando continuidad con la didascalia que les presenta y estéticamente siendo cercanos al color del mar.
- Justo después una didascalia vuelve a utilizar un tono azul claro para presentar a otro personaje cartaginés, Bodastorèt⁴⁷⁶.
- La siguiente didascalia vuelve al tono genérico naranja, de nuevo marcando al espectador el momento de recibir información.

⁴⁷³ “CROESSA E CABIRIA SON VENDUTE SUL MERCATO DI CARTAGINE [...]” (Pastrone 1977: 48).

⁴⁷⁴ “KARTHALO IL PONTEFICE COMPERA LA VITTIMA INFANTILE [...]” (Pastrone 1977: 48)

⁴⁷⁵ “FULVIO AXILLA, PATRIZIO ROMANO, COL SUO SCHIAVO MACISTE, VIVE SCONOSCIUTO IN CARTAGINE [...]” (Pastrone 1977: 49).

⁴⁷⁶ “IL BETTOLIERE BODASTORÈT” (Pastrone 1977: 50).

- A partir de entonces los planos reciben tinte amarilla, correspondiendo a su distensión.

Otra de las soluciones estéticas aportadas por las diferentes tinturas cromáticas es la de marcar el momento del día en el que se ambienta la situación. Esta diferenciación con colores azules o verdes en escenarios nocturnos, por oposición a tonos amarillos o naranjas en momentos ambientados de día o bien en interiores iluminados se repite en diversos pasajes del metraje. Un buen ejemplo son los momentos previos a la secuencia del sacrificio de Moloch, cuando Croessa contacta con Fulvio y Maciste:

- La escena en la “stia” del templo de Moloch, en la que los niños juegan desenfadados, se tinte de amarillo.
- El castigo de Croessa por intentar simular la enfermedad de Cabiria, cuando es fustigada en el jardín del templo, cuenta con tinte verde, intentando no solo acercarse en cuanto a colorido a las plantas del jardín sino también marcar que se trata de una escena situada en un momento con poca luz, probablemente en el atardecer.
- La introducción en escena de Fulvio y Maciste saliendo de forma furtiva de la taberna de Bodastorèt se marca con azul oscuro, dando a entender con este tono que ya es de noche. Igualmente, la huida de Croessa del jardín del templo tiene tinte azul oscuro.
- Los planos de Croessa en las murallas costeras se tiñen de verde, de nuevo intentando concordar con el color del mar, aunque dando la sensación de que la nodriza se ha escondido y ha pasado la noche en ese lugar apartado, siendo ya de día cuando se encuentra allí con Fulvio y Maciste.

Por último, cabe citar escenas importantes de la película para ilustrar el modo en que se usan las tinturas en ellas:

- La secuencia del templo de Moloch es tintada casi en su totalidad en naranja para concordar estéticamente con la importancia del fuego en el rito que tiene lugar en la zona interior. Se cambia a amarillo cuando Fulvio y Maciste huyen con Cabiria, y así se presentan los planos en la azotea. En verde aparecen ya los planos en el exterior del templo, cuando los romanos huyen y son perseguidos hasta la taberna de Bodastorèt (se vuelve al amarillo en los fugaces planos dentro de la taberna) y cuando la muchedumbre se agolpa en su exterior.

- La escena del paso de los Alpes por el ejército de Aníbal cuenta con tintura en rosa, lo cual incide estéticamente en darle suavidad a la nieve de los exteriores, y se combina con algunos planos en amarillo cuando son rocas y no nieve las que dominan el escenario. Por último, un plano en rosa-azul marca el final antes de pasar a la siguiente escena ya en Cartago.

- La secuencia ambientada en Siracusa es también rica en tinturas diversas. Arquímedes es presentado en su estancia con tono amarillo, así como en las murallas ya con sus espejos. Tras una pequeña transición en naranja, el momento del ataque a la flota romana con los espejos ya se presenta en rojo, hasta el final de la secuencia.

- El incendio del campamento de Sífax cerca de Cirta parte de unos planos en la tienda de Escipión en el campamento romano en rojo, pasando un momento a un azul-rosa para presentar a Fulvio y Maciste perdidos en el desierto y definitivamente con tintura en rojo para el propio incendio, combinando con rojo-azul al final de la secuencia, tanto para quienes huyen del campamento como para nuevas apariciones de Fulvio y Maciste.

- El asedio de Cirta cuenta con color naranja en la mayoría de sus planos, una solución que ayuda estéticamente a mostrar con claridad las grandes masas y el espectacular escenario de las murallas, así como estéticamente concordar con el propio color supuesto de los muros. Un poco más adelante, cuando Masinisa consigue rendir a la ciudad, serán los tonos amarillos de distensión los que caractericen a los planos externos de las murallas y muchedumbre.

- El sueño de Sofonisba recibe tonos naranjas y amarillos, combinando una escena aparentemente distendida en el interior del palacio real de Cirta con la importancia del fuego en la sobreimpresión del episodio onírico.

- La última escena, la apoteosis amorosa de Fulvio y Cabiria (acompañados de Maciste) a bordo de una galera romana, cuenta con colorido verde-azul, como corresponde a una escena nocturna. En el siguiente plano, más alejado, de la cubierta de la popa coincidiendo con la aparición de la sobreimpresión del coro celestial, se produce una transición desde el azul oscuro, pasando por el verde claro y terminando en rosa, una calidez paulatina que concuerda con este momento “victorioso” de los personajes principales.

Por desgracia, las ediciones comerciales disponibles en la actualidad sólo se presentan en escala de grises, por lo que esta riqueza cromática y su función de apoyo narrativo y estético no pueden apreciarse en ellas.

- El gran avance en el montaje, por Pastrone:

Teniendo en cuenta que el metraje original de *Cabiria* constaba de 3343 metros según el visado de censura original de 1914⁴⁷⁷ y que, tras la restauración de la

⁴⁷⁷ Cfr. Dagrada, Gaudreault y Gunning: 151 (nota 2).

película en 1995 por el *Museo Nazionale del Cinema* de Turín, aparecieron cerca de tres horas de tomas excluidas de la película, no cabe duda de que el proceso de montaje fue una tarea mastodónica. Y lo es aún más si tenemos en cuenta que en los inicios del Cine se intentaba siempre rodar lo menos posible por cuestiones económicas y también de disponibilidad de película, con una cuidada planificación o “levantando la mano” respecto a posibles imperfecciones.

Este planteamiento, evidentemente, no es exclusiva de los inicios del Cine, ni tampoco absolutamente indispensable ni totalmente respetada por todos los cineastas⁴⁷⁸, pero ciertamente es sorprendente que una película ya de por sí extremadamente larga en términos de metros de película tuviera casi otros tantos metros que se quedaron fuera del montaje. Sorprende porque Pastrone era una persona metódica que estableció en su momento un reglamento estricto para los operadores de la *Itala Film*, abogando por “no rehacer una escena si no es absolutamente necesario, ensayar mucho tiempo, pero sin exagerar antes de rodar, no gastar demasiada película, poner delante de cada escena un cartel con el número de orden de guión” (Toffetti 1995: 61). Pero también sorprende por la gran calidad general de estas escenas descartadas, que parecen responder en su mayor parte a experimentos escenográficos, de composición espacial o de ritmo de la acción mientras se iba rodando la película⁴⁷⁹, entendiéndose que Pastrone se olvidaba por un momento de su mencionada regla de “no rodar de más” precisamente para obtener los mejores resultados posibles en su ingente proyecto cinematográfico.

Aunque normalmente la historiografía del Cine suele dar a David W. Griffith la paternidad del montaje moderno (y, por extensión, del lenguaje cinematográfico

⁴⁷⁸ Para ilustrar esta “economización del celuloide” o “minimización de los descartes” no puedo dejar de citar la famosa frase “PRINT IT!” (“¡A positivarse!”), pronunciada por el actor Johnny Depp en su interpretación del director estadounidense Edward D. Wood Jr. (1924-1978) en la película *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), atribuyendo así a este cineasta (que cuenta con el dudoso honor de ser considerado como el peor de la Historia del Cine) una de las grandes constantes del cine de bajo presupuesto de todos los tiempos: el ahorro de medios y costes, y no digamos de un material fungible y costoso como la película de celuloide o triacetato (en la actualidad el uso muy extendido del formato digital no físico ha permitido obviar este condicionante).

⁴⁷⁹ Para profundizar en estos descartes de *Cabiria*, cfr. Dagrada, Gaudreault y Gunning 2000: 151-170).

moderno), su labor en este terreno le debe mucho a un personaje que ya había realizado un notable avance en la forma de engarzar tomas diferentes para alcanzar un resultado óptimo en cuestiones artísticas y de estructura narrativa poco tiempo antes: “Nel 1914 Giovanni Pastrone si rivela maestro in quello che Umberto Barbaro definisce «lo strumento dell’elaborazione artistica della realtà, l’asse costruttivo del film»: il montaggio. Numerosi in *Cabiria* sono gli esempi di montaggio alternato e di «inquadrature corrispondenti», rari nei film di allora” (Prolo 1977: 15). No se trata en todo caso de un montaje con numerosísimos cortes para conseguir un ritmo endiablado, ya que en *Cabiria* la acción se desarrolla de una forma pausada, con planos largos que permiten a los actores declamar todas sus líneas de diálogo, y muy pocas excepciones de un ritmo más vivo, como la erupción del Etna:

“D’un bout à l’autre du film [...] la mise en scène reste théâtrale, conforme aux norms de 1914. Les plans sont souvent très longs et laissent le temps nécessaire pour accomplir tous les gestes et dire toutes les paroles qui seront décrites dans les intertitres. [...] Rares sont les séquences ou les fragments de séquence qui ont un montage rapide. Lors de l’éruption de l’Etna, la fuite des esclaves, en plans longs, alterne avec des vues du volcan, en plans courts. Ces derniers rappellent l’origine du danger, comme un refrain” (Aubert 2010: 147).

Una de las soluciones de montaje que más se repiten en la película es la alternancia entre espacios de interior y de exterior, algo que ocurre en la mayoría de los ambientes retratados y que permite no sólo agilizar la acción para no constreñirla a planteamientos precedentes demasiado deudores de la puesta en escena teatral, sino también darle valor a los decorados construidos para esta producción. De este modo, la percepción del espectador de la escenografía, de sus detalles, sus texturas y su tridimensionalidad real recibe una ayuda extra para hacer que el conjunto mostrado y la acción que en él se realiza sean percibidos como más naturales, más creíbles. El templo de Moloch en Cartago aparece así

como algo más que una simple estructura de fachada de cartón piedra, ya que consigue reconocerse como una unidad escenográfica a pesar de que los planos rodados en su interior no muestran continuidad visual con los del exterior. No es necesario que las escaleras de acceso a la entrada en forma de fauces nos muestren el corredor que lleva a la gran sala interior de ceremonias, sino que el simple hecho de mostrar la alternancia entre ambos espacios ya es suficiente para que el espectador pueda imaginar que pertenecen a una misma unidad. Algo muy similar ocurre también en Cartago con la taberna de Bodastorèt, de la cual se muestra tanto el interior como el piso superior y la fachada, permitiendo que las diferentes acciones de los personajes en estas tres zonas diferentes construyan, mediante el montaje alternado, una sensación de unidad.

Como dato curioso relacionado con el montaje, el primer espectador que tuvo el privilegio de ver la película recién montada fue el mismo cuyo nombre coronaba la cartelería del momento y cuya firma aparecía en el plano de apertura justo después del título: "D'Annunzio non solo vide *Cabiria*, ma fu il primo a vederla. Quando il film fu completo di didascalie e montato definitivamente, Pastrone portò personalmente le diciotto bobine a Parigi. [...] accompagnò Pastrone fino alla sede della filiale parigina dell'«Itala Film», dove era stata apprestata la macchina e sistemato uno schermo di fortuna" (Anónimo 1986: 58-59).

2.5.3 – Segundo de Chomón: el *carrello* y los efectos especiales.

· El *carrello*:

Como ya se ha ido apuntando, *Cabiria* incluía una serie de innovaciones técnicas y una forma de plantear el espacio proscénico que iban a convertirse en una verdadera revolución en la manera de hacer Cine y en la propia industria. Los movimientos de cámara como las panorámicas o los planos medios (que casi son primeros planos) permitían enfatizar determinados elementos iconográficos, escenográficos o personales. Pero faltaba el colofón técnico para hacer de esta película un producto excepcional, para conseguir marcar un antes y un después en la realización cinematográfica y que se convirtiera en un valioso ejemplo a seguir por el cine posterior⁴⁸⁰: el desarrollo de la movilidad consciente del punto de vista de la cámara.

Este avance fue posible mediante el invento del *carrello*, un tema no exento de controversia, puesto que la autoría de este aparato no está del todo clara, partiendo del hecho de que se supone inventado por Pastrone en solitario o conjuntamente con Segundo de Chomón⁴⁸¹, si bien el único documento fehaciente al respecto corresponde a la patente realizada por el italiano⁴⁸². Se trata de una de las muchas autorías indeterminadas en las primeras décadas de existencia del medio cinematográfico, y en este caso el espíritu empresarial y controlador del italiano bien pudo acelerar por su cuenta los procesos burocráticos a partir de una idea del turolense o conjunta con él, e incluso hay quien sostiene que “la patente de este artilugio le fue birlada a Chomón por el astuto Pastrone, después de haberlo experimentado y haberse convencido de sus ventajas” (Torres 1995: 40). El *carrello* consistía en un caballete cuyas puntas de acero habían sido sustituidas

⁴⁸⁰ Cfr. Brunetta 2008: 212.

⁴⁸¹ Cfr. Toffetti 1995: 65.

⁴⁸² “[...] brevettato da Giovanni Pastrone il 17 febbraio 1913” (Prolo 1977: 15). Para las imágenes de la patente, ver Apéndice gráfico: Figuras 06, 07 y 08.

por cojinetes esféricos que permitían el movimiento y que más tarde sería utilizado por Pastrone también sobre raíles⁴⁸³. Fuera o no patente sólo de Pastrone, o invención de éste con Chomón, queda claro que con el *carrello* se pudieron realizar los primeros *travellings* de la Historia del Cine, los primeros movimientos dirigidos y conscientes de la cámara para explorar el espacio escénico.

Éste es un tema espinoso puesto que, más allá de las dudas sobre la patente del invento, hay multitud de opiniones al respecto de la paternidad de los *travellings* o de su primera aparición en la Historia del Cine. Por ejemplo, existen ejemplos tempranos y anteriores a *Cabiria*, cuando las cámaras fueron situadas en objetos en movimiento o a bordo de algún medio de transporte, como un barco o un tren, lo que lleva a diversos autores a apuntar a Alexandre Promio como autor por azar del primer *travelling* inconsciente o indirecto en 1896, como Román Gubern⁴⁸⁴ o Caparrós Lera⁴⁸⁵, apuntando éste también a Méliès “con ayuda de una alfombra volante” o a Alfred Collins “en dos coches que se persiguen”⁴⁸⁶, sin olvidar al propio Chomón también, al situar cámaras a bordo de barcas para rodar *Barcelone, parc au crépuscule* (1904) y *Barcelone et son parc* (1912)⁴⁸⁷.

Además, existen otros ejemplos anteriores en los que se movía ligeramente el punto de vista sin llegar a explorar el espacio escénico, bien fuera girando la cámara sin desplazarla, como haría Dickson en 1896 al utilizar “el movimiento de panorámica, haciendo girar a la cámara sobre su punto de apoyo” (Gubern 2006: 35), o bien mediante algún rudimentario movimiento lateral de la cámara, como el realizado por Segundo de Chomón en *La Vie et la Passion de Nôtre Seigneur Jésus-Christ* (1907), en la que montó una cámara sobre ruedas de patines⁴⁸⁸; incluso el propio Chomón habría realizado otros dos *travellings* antes de *Cabiria*,

⁴⁸³ “[...] un cavalletto le cui punte di acciaio, che dovevano garantirne la stabilità, erano sostituite da cuscinetti a sfere che ne permettevano il movimento. Nel disegno unito al brevetto, il carrello è stilizzato; in realtà fu anche usato dal regista, su rotaie Decauville” (Prolo 1977: 15-16).

⁴⁸⁴ “Promio, operador de Lumière, descubrió por azar en 1896 el efecto de travelling, cuando paseaba en una góndola por Venecia” (Gubern 2006: 35).

⁴⁸⁵ “[...] por medio de la traslación en góndola” (Caparrós Lera 2003: 26).

⁴⁸⁶ Cfr. Caparrós Lera 2003: 22, 25-26.

⁴⁸⁷ Cfr. Minguet Batllori 2010: 49.

⁴⁸⁸ Cfr. De España 2009: 40.

en *Le tour du monde d'un policier* (1906) y *Le roi des aulnes* (1909)⁴⁸⁹. Por su parte, Cousins (2011: 29) alude al inglés Robert William Paul como creador del *travelling* en 1899 en su película *Upside down; or, the human flies*, una extraña afirmación cuando realmente en ella la cámara sólo se dispone boca abajo; más adelante el propio Cousins (2011: 48) afirma que el invento de Paul fue el *dolly*, una idea que no es compartida por autores como Solomon (2002: 65), que habla de Pastrone como “el primero en usar la *dolly* para la cámara”⁴⁹⁰. Brunetta parece incluso apuntar al propio Giovanni Pastrone utilizando la cámara en movimiento (aunque no necesariamente sobre una plataforma) en una fecha también anterior a la producción de *Cabiria*, en 1910: “In tutta la produzione a carattere storico anteriore a *Cabiria* e ad alcuni film di Guazzoni, la macchina da presa è statica (anche se Pastrone la fa muovere nella *Caduta di Troia*)” (Brunetta 2008: 187)⁴⁹¹. Por su parte, Pinel apunta a Griffith como el primero en realizar ejemplos de *travellings* en su película de 1913 *The Massacre* (Pinel 2010: 110).

En cualquier caso, independientemente de controversias sobre la paternidad o el inicio del uso del *travelling*, sí es lícito afirmar que en *Cabiria*, con la participación de Chomón y Pastrone, se realizan los primeros movimientos conscientes de la cámara, realizados con “tal gracia y frecuencia que muy pronto se empezó a utilizar la expresión *movimientos Cabiria* para describir este tipo de secuencias rodadas en Estados Unidos” (Cousins 2011: 29-30). Esta invención permitió que en *Cabiria* se dieran la mano dos importantes soluciones que supondrían un enorme avance en cuestiones de narrativa cinematográfica.

⁴⁸⁹ Cfr. Alovio 2014: 62.

⁴⁹⁰ La afirmación de Cousins resulta bastante ambigua, puesto que existen escasas diferencias entre *carrello* y *dolly*. Si, según Konigsberg (2004: 177), el *dolly* es: “Plataforma móvil sobre ruedas que soporta la cámara, al operador y, a menudo, al ayudante de cámara, permitiendo que la cámara filme planos en movimiento en un área relativamente pequeña y sin ningún tipo de ruidos [...]”, se trata de una concepción muy similar a la del *carrello*, que sólo diferiría en que su base podría albergar no sólo la cámara, sino también a personal. Si, siguiendo a Cousins, Paul hubiera sido el inventor del *dolly*, esto supondría que creó el instrumento para realizar *travellings*, lo cual choca con los demás autores que hablan del propio *carrello* o de sus precedentes “no conscientes” como el origen de estos movimientos de cámara.

⁴⁹¹ Este movimiento en *La Caduta di Troia* se refiere a que “dentro de una estética de plano fijo se permite unas tímidas pero innovadoras panorámicas” (De España 2009: 47).

Por una parte, en términos técnicos, el *carrello* permitía que la cámara pudiera acompañar a los personajes en sus movimientos y aproximar al espectador a la propia acción⁴⁹². La acción de los personajes que se desenvolvían en la escena filmada adquiría mayor naturalidad y el espectador podía así seguirles y reconocer sus ropajes e incluso sus propios rasgos físicos, dándole un mayor sentido a los medios planos que se usan con profusión en la cinta. Para facilitar esta interacción entre la cámara y los intérpretes, Pastrone realizó un concienzudo trabajo de puesta en escena en el que utilizaba una serie de varillas que marcaban el campo a filmar, señalando así el espacio en el que los actores podían moverse sin salirse del enfoque que la cámara podía cubrir.

Por otra parte, el movimiento consciente de la cámara dentro de los decorados con el *carrello* daba lugar a imágenes más vivas y realistas que permitían al espectador acercarse mucho más a la puesta en escena para individualizar texturas y detalles⁴⁹³. Esto permitía darle mayor valor a los grandiosos decorados creados para esta producción y a su exhaustivo detallismo, que habían superado la bidimensionalidad de los antiguos telones pintados o estructuras en dos dimensiones que solían servir de fondo de las escenas rodadas. De este modo, se conseguía una puesta en escena novedosa, más tridimensional que en producciones precedentes, y los decorados se convertían en estructuras más verosímiles y creíbles para el espectador, dando por fin una sensación muy natural de poseer relieve.

Esta planificación de los decorados y el movimiento que la cámara protagonizaba dentro de ellos permitían incluso que algunos escenarios tuvieran diversos niveles de profundidad, en los que los personajes podían moverse libremente y protagonizar varias acciones dentro de la misma escena, como puede

⁴⁹² “[...] costante e precisa messa a fuoco del soggetto in movimento in ogni istante della ripresa” (Prolo 1977: 15-16).

⁴⁹³ “[...] il carrello rendeva le immagini più vive, più vicine allo spettatore che le segue come se lui stesso scoprisse i particolari delle scene” (Prolo 1977: 16).

comprobarse en la escena inicial situada en la *villa* de Batto⁴⁹⁴. Se trataba por tanto de permitir una mejor y mayor interacción entre todos los elementos y los personajes encuadrados, a modo de primer paso consciente hacia la dinámica visual propia del cine posterior, en la que al alto y al ancho se suma la profundidad, apoyada incluso por elementos o figuras en movimiento⁴⁹⁵. De este modo, los *travellings* se realizaban “para acercar la cámara en las escenas que lo requerían o para alejarla, llevarla hacia los lados o filmar la escena en diagonal. El cine había descubierto un modo de moverse sin rupturas desde planos generales a planos medios” (Cousins 2011: 48). Así mismo, se invitaba al espectador a adentrarse en la estructura escénica tridimensional, sobre todo cuando los movimientos del *carrello* se realizaban *in avanti* e incluso cuando cambiaban de dirección.

Como puede colegirse por las razones expuestas, en *Cabiria* los movimientos permitidos por el *carrello* no son caprichosos ni responden simplemente a afanes de experimentación tecnológica, sino que la profusión de su uso se convierte en todo momento en una solución funcional que apuntala un descubrimiento sensacional para la narrativa cinematográfica mundial, un punto realmente culminante de gran influencia posterior, “una interacción nueva entre todos los elementos del cuadro” (Bertetto 1990a: 26). Esta intencionalidad, unida a las lógicas bonanzas técnicas que Chomón podía aportar, provocaron que la participación del trolense sirviera para cumplir con uno de los deseos principales de Pastrone para su gran proyecto: “Aquello que para Méliès había sido solamente un truco, quería que se convirtiera en un procedimiento dramático, un medio expresivo”⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Cfr. Alovio 2014: 58-60.

⁴⁹⁵ “L’espace que crée la caméra est non seulement haut et large, mais aussi profond. [...] La profondeur est encore accentuée par la présence d’éléments, figurants ou objets, constamment en mouvement” (Aubert 2010: 145).

⁴⁹⁶ “Así habla Giovanni Pastrone en 1951, entrevistado por Mario Verdone, recordando uno de los elementos esenciales de la idea de cine que él había querido llevar a cabo” (Nosenzo 1995: 105).

Este uso del *carrello* en *Cabiria* no es, en cualquier caso, algo anecdótico, puesto que se utiliza con profusión (en unos 60 planos) con la doble función que ya se ha ido apuntando: función “escenográfica” (explorar el espacio escenográfico en relieve) y “narrativa” (añadir realismo y dinamismo acompañando la interacción de los elementos y/o personajes dentro del encuadre)⁴⁹⁷. De hecho, todo este planteamiento permitía dar mayor importancia a lo que sucedía en cada encuadre que a la conexión entre los diversos escenarios, respondiendo así al enorme cuidado puesto en la escenografía y creando relaciones entre las diferentes localizaciones y escenas que no fueran muy complicadas o bien que recibieran ayuda textual mediante el contenido de las didascalias. Para analizar los diferentes movimientos de *carrello* que se efectúan a lo largo de la película es posible realizar una clasificación atendiendo a su función principal, pudiendo dividirse por tanto los *travellings* de *Cabiria* entre los escenográficos y los narrativos, e incluso identificar los que muestran una combinación de ambas funciones:

- Función escenográfica:

- En el interior de la *villa* de Batto, mientras la estructura cede y los siervos encuentran una abertura en el suelo que lleva al subterráneo, un leve movimiento diagonal hacia adelante y de derecha a izquierda permite centrarse en la decoración y en su destrucción.
- En el exterior de la taberna de Bodastorèt un leve movimiento de derecha a izquierda muestra parte de su estructura externa.
- En el exterior del templo de Moloch, mientras Fulvio, Maciste y Croessa se acercan a él, un levísimo movimiento de derecha a izquierda permite abrir un poco la perspectiva sobre su estructura y su escalinata de acceso.

⁴⁹⁷ Alovisio habla de funciones “mostrativa” (mostrar el relieve de la escenografía) y “conettiva” (relacionar elementos en el encuadre), diferenciando dentro ésta entre “carrelli selettivi” (que van de lo general a un elemento o detalle particular) y “estensivi” (de lo particular a lo general). Cfr. Alovisio 2014: 60-68.

- En el salón del trono del palacio de Cartago, en el momento del banquete previo a la boda de Sífax con Sofonisba, la cámara retrocede en diagonal hacia la izquierda desde el inicial encuadre con Sífax y Asdrúbal sentados para mostrar en su esplendor toda la escena (las viandas, los músicos e incluso la exótica danza de una bailarina) y, en definitiva, la riqueza decorativa del salón.
- De nuevo en el salón del trono del palacio de Cartago, tras la reunión de Asdrúbal con Karthalo, la cámara realiza un leve movimiento hacia atrás para mostrar el escenario en su conjunto, sobre todo las escaleras.

- Función narrativa:

- En la primera secuencia, cuando Batto entra en casa un leve movimiento hacia adelante permite unir su llegada con el momento en que se reúne con su mujer.
- En el mercado de Cartago un movimiento hacia adelante hace pasar de la escena general de actividad de muchos figurantes a un plano medio para individualizar el momento en el que Karthalo interactúa con Croessa y Cabiria y las escoge. Justo después la cámara vuelve hacia atrás para de nuevo mostrar la acción general del mercado.
- En el exterior de la taberna de Bodastorèt un movimiento de derecha a izquierda sigue a Fulvio y Maciste desde que se encuentran con el tabernero hasta que cruzan la puerta del establecimiento.
- Dentro de la taberna un breve movimiento hacia adelante en diagonal y levemente dirigido hacia la derecha se centra en la mesa que ocupan Fulvio y Maciste.

- En el exterior de la taberna, un breve movimiento de derecha a izquierda conecta la llegada de los perseguidores de Fulvio, Maciste y Cabiria con su arremolinamiento delante de la puerta.
- Poco después, también en el exterior de la taberna, combinación de panorámica de arriba a abajo y de derecha a izquierda para pasar desde la ventana del piso superior (donde Bodastorèt es obligado por Maciste a despistar a la turba) hasta el movimiento de los perseguidores por la calle que se abre a la izquierda de la taberna.
- En el exterior de la taberna, cuando Fulvio, Maciste y Cabiria salen para comenzar su huida, la cámara se mueve de izquierda a derecha siguiendo su movimiento desde la puerta hasta la cuesta del lado derecho del encuadre.
- En el salón del trono del palacio de Cartago, cuando Sofonisba y su sierva entran despavoridas con Cabiria, la cámara avanza y se mueve en diagonal de izquierda a derecha siguiendo sus movimientos hasta encuadrar a las tres en primer término. Justo después la cámara retrocede un poco para abrir el campo y mostrar su movimiento subiendo las escaleras de la estancia.
- En la estancia de Arquímedes en Siracusa, la combinación de una leve panorámica de arriba hacia abajo con un movimiento de carrello hacia adelante centra la atención y deja en primer término del encuadre al científico realizando el diseño de los espejos en un rollo de pergamino extendido en el suelo.
- En el salón del trono del palacio real de Cartago, durante el banquete previo a la boda entre Sífax y Sofonisba, un nuevo movimiento de cámara de izquierda a derecha complementa al precedente *carrello* de función escenográfica (que se realizó hacia atrás y en diagonal hacia la izquierda) para pasar desde la escena general del salón hasta pormenorizar en la conversación que mantienen Asdrúbal y Sífax en el asiento que centra la escena.

- En los aposentos de Sofonisba en Cartago, la cámara retrocede ligeramente para unir el momento en que ella toma una paloma con la plegaria ya con ella en las manos y posteriormente la liberación del ave por la ventana.
- En el exterior de la posada de Bodastorèt, ya en el quinto episodio, la cámara combina una ligera panorámica y un movimiento, ambos de izquierda a derecha, para seguir a Bodastorèt y Fulvio desde su salida del local hasta que caminan por la amplia calle o plaza a la derecha del establecimiento y llegan a subir unas escaleras al fondo de la escena.
- En la habitación de Bodastorèt en el piso superior de la taberna, la cámara se mueve de forma transversal de izquierda a derecha para acompañar a Fulvio desde las inmediaciones del lecho del tabernero hasta las escaleras que llevan al piso inferior.
- Justo después, en el exterior de la taberna, un leve movimiento hacia atrás de la cámara sigue a Fulvio desde la puerta del local hasta que empieza a andar por la calle.
- De nuevo en la habitación de Bodastorèt la cámara realiza varios movimientos consecutivos; primero, una leve panorámica de izquierda a derecha para que el tabernero se una en el encuadre a Fulvio y Maciste, después una panorámica de arriba hacia abajo para centrar el cuerpo yacente del viejo, que después se corrige y vuelve a centrarse en el eje vertical y, por último, un movimiento transversal de izquierda a derecha para seguir el movimiento de los romanos hasta la escotilla que da acceso al piso inferior.
- En el exterior de la posada, un leve movimiento de derecha a izquierda para seguir a Fulvio y Maciste desde que salen por la puerta hasta que acceden a la calle lateral.
- En el interior de la habitación que Karthalo ocupa en Cirta, un leve movimiento hacia delante de la cámara permite centrar la atención en

el postigo de la ventana, detrás del cual Maciste está preparado para entrar y reducir al sacerdote.

- En la terraza del palacio de Cirta, en dos planos consecutivos se lleva a cabo una combinación de panorámica horizontal de derecha a izquierda y un breve *travelling* hacia atrás, para seguir a Sofonisba y Masinisa desde que se percatan de la existencia de humo en el patio del palacio hasta que el númera decide irse de la terraza para averiguar qué sucede.

- Cuando Sofonisba y Masinisa vuelven a la terraza del palacio de Cirta, un nuevo *travelling* de derecha a izquierda les sigue desde que acceden por unas escaleras hasta que se detienen y retoman su escena idílica.

- En el interior del palacio de Cirta, mientras Masinisa es acompañado por la escolta romana fuera de la estancia, la cámara se mueve hacia adelante hasta centrar en el encuadre con un plano medio de la cortina que anteriormente el númera tapaba, apareciendo finalmente detrás de ella Sofonisba semidesnuda (demostrando que el tapiz separa la alcoba del resto del espacio interior).

- En la tienda que ocupa Masinisa en el campamento romano, un leve movimiento de izquierda a derecha permite unir su presencia allí con la de Lelio y Fulvio, que son vistos al fondo y en el exterior de la tienda.

- En el interior del palacio de Cirta, la cámara realiza un movimiento hacia adelante para pasar de la escena general, en la que entra Maciste en la estancia, hasta centrar el encuadre en Sofonisba en primer término, mientras ésta examina el brazalete que le envía Masinisa.

- En la estancia principal del palacio de Cirta, la cámara combina una panorámica vertical hacia abajo y un movimiento en diagonal hacia adelante y ligeramente hacia la derecha, para acabar por centrar en

primer término a Sofonisba mientras ésta vierte el veneno del brazalete en una copa.

- También en la estancia principal del palacio de Cirta, la cámara avanza para terminar centrando en el encuadre a Sofonisba en el lecho en el que se retuerce de dolor por la acción del veneno.

- De nuevo en la misma estancia principal del palacio de Cirta, un leve movimiento de la cámara hacia adelante centra el encuadre en Sofonisba agarrando la cabeza de Elissa/Cabiria con Fulvio al lado.

- En el siguiente plano, cuando Sofonisba cae muerta, una leve panorámica vertical hacia abajo al mismo tiempo que la cámara avanza centra el encuadre en el cuerpo muerto de Sofonisba con Elissa/Cabiria junto a ella y Fulvio inclinándose hacia ambas.

- Combinación escenográfico-narrativa:

- En el subterráneo de la *villa* de Batto, cuando los siervos descienden a ella y comienzan a recoger parte de sus tesoros, la cámara retrocede para mostrar gran parte de la estancia y, a la vez, la acción de los siervos; acto seguido la cámara vuelve hacia adelante para acabar centrando en primer término a uno de los siervos que intenta llenar un saco de monedas del suelo.

- En el interior de la “stia” del templo de Moloch un movimiento hacia atrás y hacia la izquierda permite en principio contemplar todo el espacio en el que juegan los niños, terminando por encuadrar centrada y en primer término a Croessa sentada con Cabiria (fingiendo su enfermedad para evitar que sea sacrificada).

- En el interior del templo, cuando Fulvio, Maciste y Croessa ya han entrado, la cámara sigue su movimiento por la sala hasta llegar a la columna central del espacio con un movimiento hacia adelante y hacia la derecha, permitiendo a la vez apreciar el detallismo del lugar, en especial las columnas con fuste figurativo de elefantes.

- En el piso superior de la taberna de Bodastorèt un movimiento de izquierda a derecha y hacia adelante permite pasar de la escena distendida de Fulvio, Maciste y Cabiria en la habitación al momento de tensión causado por la llegada del tabernero a través de la trampilla de acceso situada en el suelo. Acto seguido una leve panorámica de abajo a arriba y un movimiento de derecha a izquierda conecta la llegada del tabernero a la estancia con la conversación que éste mantiene con Fulvio sobre la hazaña de Aníbal en los Alpes. Todos estos movimientos permiten también hacerse una idea aproximada de la disposición de esta habitación.
- En el salón del trono del palacio real de Cartago un movimiento en diagonal de izquierda a derecha y hacia adelante permite apreciar la estructura y las decoraciones de la sala, en principio mostrando las muchas acciones simultáneas que llevan a cabo los diversos personajes que actúan en ella. Pero, a la vez, se sigue el movimiento de Masinisa desde que aparece en la parte superior y baja las escaleras, hasta llegar a centrarlo en el encuadre en primer término en el momento en que conversa con una sierva de Sofonisba.
- En el interior del templo de Moloch, la cámara se mueve hacia adelante para llevar la acción de la conversación de Bodastorèt con Karthalo (para delatar a Fulvio, Maciste y Cabiria) hasta un plano medio en primer término, en el que el sacerdote entrega unas monedas al tabernero. Al mismo tiempo, las decoraciones de esta zona interior se muestran de forma intrigante por el inteligente uso de la luz artificial creando claroscuros.
- En el exterior de la posada de Bodastorèt, ya en el quinto episodio, la cámara realiza tres movimientos combinados. Primero, una panorámica horizontal de derecha a izquierda para seguir a Fulvio hasta la escalinata de entrada, después un movimiento de carrello para centrar la acción en él en la misma puerta y por último una panorámica de abajo hacia arriba para mostrar su escalada hasta la

ventana del piso superior. Al mismo tiempo, estos movimientos del punto de vista de la cámara han permitido mostrar cómo ha cambiado la fachada del establecimiento pasado el tiempo.

- En el molino en el que Maciste se encuentra encadenado a una muela, la cámara se mueve hacia atrás para, por una parte, mostrar todo lo posible el local y las tres muelas presentes en diferentes profundidades a la vez, y por otra pasar de tener a Maciste en primer término a centrar en el encuadre (también en primer término) a Fulvio y Bodastorèt.

- La primera ocasión en la que aparece el exterior del palacio real de Cirta, a la llegada de Karthalo al lugar, la cámara realiza un movimiento hacia adelante que permite seguir a Sofonisba desde su salida del interior al fondo de la escena hasta que llega a las escaleras que descienden al lugar donde se encuentra el sacerdote. Al mismo tiempo, la rica decoración de la fachada puede ser contemplada con bastante detalle.

- En el exterior de las murallas de Cirta, al inicio del asedio de la ciudad por las tropas de Masinisa, se realiza una ligera panorámica vertical de arriba hacia abajo para mostrar por completo una de las torres.

- De nuevo en el exterior del palacio de Cirta, la cámara se mueve transversalmente de izquierda a derecha para acompañar centrados en el encuadre a Elissa y Karthalo, cuando ella conduce al sacerdote hacia el interior del palacio y él intenta discernir si la conoce tocando por ejemplo sus cabellos. Al mismo tiempo, se pueden apreciar desde muy cerca los relieves murales de motivos egipcizantes.

- En el interior de la habitación que Karthalo ocupa en Cirta, una leve panorámica hacia abajo y un también leve movimiento de cámara de derecha a izquierda permite mantener en el encuadre a Elissa siendo introducida en la estancia desde la puerta hasta el lecho de la

estancia. Al mismo tiempo, se permite apreciar la decoración de la habitación con bastante detalle.

- En el interior de la despensa del palacio de Cirta, después de que Fulvio y Maciste se hayan refugiado en ella, un *travelling* horizontal de derecha a izquierda permite, por una parte, apoyar el texto de la didascalia precedente⁴⁹⁸; y, por otra, permite precisamente apreciar no solo la disposición del lugar, sino también las grandes tinajas y sus decoraciones.

- En el exterior del palacio de Cirta, un *travelling* de izquierda a derecha, combinado con una leve panorámica vertical hacia arriba, permite acompañar a Masinisa hasta su llegada a la escalinata, donde Sofonisba y sus siervos esperan de manera hierática. Estos movimientos de la cámara permiten abrir el campo también no sólo para contemplar toda la entrada en su esplendor, sino también la cuidada y solemne disposición de todos los personajes en la escalinata.

- En el interior de la despensa del palacio de Cirta la cámara retrocede en diagonal de derecha a izquierda para mostrar todo el espacio y las diferentes tinajas, ánforas o salazones que se almacenan allí, a la vez que sigue a Maciste en su interacción con diversos elementos hasta llegar al muro en el que Fulvio está realizando un dibujo.

Evidentemente, los movimientos de cámara en *Cabiria* no se limitan a los *travellings*, puesto que también se usan las panorámicas (horizontales o verticales) cuando no es posible usar el *carrello* o bien con un sentido de apoyo narrativo para seguir el movimiento de los personajes⁴⁹⁹. Ejemplos de ello son:

⁴⁹⁸ “LA FORTUNA È GENEROSA. MAI ROCCA IN TRAVAGLIO D’ASSEDIO FU MEGLIO APPROVIGIONATA” (Pastrone 1977: 155).

⁴⁹⁹ “L’usage du panoramique remplace, sur l’axe horizontal, le travelling, lorsque le terrain ne se prête pas à l’installation d’une machinerie complexe. Le panoramique vertical, utilisé à quelques reprises, se contente de suivre les mouvements des personnages” (Aubert 2010: 145).

- En el exterior del templo de Moloch una panorámica vertical de arriba hacia abajo sigue a Fulvio, Maciste y Cabiria mientras descienden por la gigantesca mano izquierda de la efigie de la fachada, terminando por dejar en el centro del encuadre la escalinata por la que bajan corriendo sus perseguidores.
- Una ligera panorámica de abajo hacia arriba deja en el centro del encuadre a Maciste al subir al piso superior de la taberna de Bodastorèt con éste en brazos a través de la trampilla situada en el suelo.
- En la escena de los Alpes la cámara sigue levemente de derecha a izquierda a Aníbal junto a otros tres soldados, intentando dar verosimilitud y mayor espectacularidad al hecho de haber rodado esa escena en exteriores alpinos reales. Unos planos más adelante, otra panorámica de derecha a izquierda sigue el movimiento de una larga fila de soldados a través de las laderas nevadas.
- Cuando Maciste llega a los jardines del palacio real de Cartago huyendo de sus perseguidores y llevando en brazos a Cabiria, una leve panorámica de derecha a izquierda sigue su movimiento hasta que se oculta en unas plantas.
- En el interior del palacio de Cirta una leve panorámica hacia la izquierda permite seguir la acción del apresamiento de Elissa y cómo Karthalo y dos esclavos la conducen fuera de la estancia.
- En el exterior de la estancia de Karthalo en Cirta una leve panorámica vertical de arriba hacia abajo sigue la figura de Maciste desde que se descuelga de una rama de un árbol hasta que se prepara para entrar en la habitación a través del postigo.
- En el palacio de Cirta, se realiza una breve panorámica de izquierda a derecha para mostrar desde el patio cómo Sofonisba y Masinisa se aproximan a la terraza del lugar.
- En el calabozo del palacio de Cirta en el que se encuentra retenida Elissa/Cabiria, una panorámica vertical de abajo hacia arriba sigue su figura desde el suelo hasta que es puesta en pie por dos siervos.

Por último, aunque no se trate de un movimiento de *carrello* ni de una panorámica que mueva el punto de vista de la cámara, al final del tercer episodio Fulvio es mostrado a bordo de un barco, por lo que se da la sensación momentánea e inconsciente de movimiento.

• **Los efectos especiales:**

La pericia técnica de Segundo de Chomón en el uso de la iluminación artificial, los espectaculares efectos pirotécnicos, las sobreimpresiones, transparencias o el uso de maquetas y miniaturas puede apreciarse en diversas escenas de *Cabiria*, algunas de ellas realmente memorables y de evidente calidad, sobre todo teniendo en cuenta los medios de que se disponía por entonces en la producción cinematográfica. La película y el propio Chomón aprovechaban su ya prolongada experiencia en este tipo de soluciones técnicas y trucajes, en los que ya había demostrado su maestría desde los inicios de su presencia en la industria cinematográfica. Por ejemplo, *Choque de trenes* (1902) había sido la primera producción del cine español en la que se usaban maquetas, mientras que *Los héroes del sitio de Zaragoza* (1903) destacaba por un meritorio uso de efectos pirotécnicos. Y si con estas tempranas producciones en España ya había dado señales de su inventiva y buen hacer, a Italia había llegado totalmente consagrado como uno de los mayores especialistas del cine mundial en lo referente a trucajes, una condición que le acompañaría durante toda su carrera y que le ha llevado a ser considerado como “le pionnier qui apporta le plus, avec Méliès aux truquages” (Minguet Batllori 2010: 43), como uno de los padres del cine de animación o incluso a recibir el apodo de “el Méliès español” (Minguet Batllori 2010: 43).

Además de estas soluciones destinadas directamente a crear efectos simuladores de la realidad que asombraran a los espectadores, Chomón aportó también en esta cinta algunos avances revolucionarios para la técnica cinematográfica que tendrían una influencia decisiva en el futuro, siendo especialmente importante un

uso inteligente y dirigido de la iluminación artificial tanto en interiores como en exteriores para resaltar los grandiosos decorados y sus diferentes texturas y detalles, así como para crear fuertes claroscuros. Así mismo, debe nombrarse también su participación en lo referente al virado de la película en diferentes tonalidades de color, un recurso que permitía diferenciar distintos niveles de énfasis según las situaciones o los ambientes mostrados a lo largo del metraje. Y no hay que olvidar que, al parecer, no trabajó en solitario y que fue asistido por Eugenio Bava⁵⁰⁰.

A continuación se individualizan las secuencias en las que son patentes estos efectos especiales de Chomón, a veces buscando el impacto visual, pero también en ocasiones relacionándose de algún modo con el desarrollo narrativo:

- La erupción nocturna del volcán Etna⁵⁰¹: el trabajo de Chomón combina diversas técnicas, en especial el uso de maquetas, las sobreimpresiones y los efectos pirotécnicos. De este modo, el cono del volcán aparece representado por una maqueta a escala, a la que se aplican diversos efectos pirotécnicos para crear las explosiones, la caída de rocas y los ríos de lava. Por medio de sobreimpresiones, se aprovechan las líneas de la maqueta del volcán para crear distintos niveles de superposición, una “descomposición diagonal del encuadre en sectores autónomos” (Bertetto 1990a: 28), dejando la zona superior para el cono y el cráter y la inferior derecha para reproducir en primer término la huida de diversos grupos de personas por la ladera del volcán.

- Destrucción de la casa de Batto⁵⁰²: combinada con la erupción volcánica, aunque se cita de forma independiente por ser planos diferentes. En ella es meritorio el uso de efectos pirotécnicos por doquier, en suelos, paredes o cayendo del cielo, también mediante sobreimpresiones en primer término.

⁵⁰⁰ Cfr. Dumont 2013a: 274.

⁵⁰¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 09.

⁵⁰² Ver Apéndice gráfico: Figura 10.

Pero quizá lo más meritorio de esta escena sean sus asombrosos efectos mecánicos, que hacen de la destrucción de la casa un episodio muy realista, conforme a unos planos en los que no hay maquetas, sino que las diferentes tracciones y caídas lo son de elementos realmente contruidos a tamaño natural. Ni siquiera el hecho de que los materiales ligeros de las estructuras caigan o reboten en el suelo de una forma algo irreal le resta mérito a esta impresionante escena.

- Secuencia del templo de Moloch⁵⁰³: además de la profusión del uso de la iluminación artificial para crear todo tipo de claroscuros y enfatizar diversos planos, los efectos pirotécnicos son visibles en diversas ocasiones, en especial en la propia estatua del dios, también animada en su trampilla por efectos mecánicos. Así mismo, se usan sobreimpresiones para diversas llamas que aparecen a lo largo de la secuencia, mientras que el palco del sacerdote oficiante muestra en primer término toda la estructura que lo encuadra también sobreimpresionada. Meritorio es también el uso de la sobreimpresión de llamas cuando Maciste arroja a uno de sus perseguidores dentro de un gran brasero situado en la azotea del templo.

- Escena del ejército de Aníbal a través de los Alpes⁵⁰⁴: mediante sobreimpresión se combinan planos de exterior e interior, haciendo que un árbol en primer término divida el encuadre en dos zonas verticales, con un plano rodado en estudio en el que elefantes y soldados pasan a través de un arco rocoso (en la parte izquierda) y un plano rodado en exteriores de los propios Alpes con soldados caminando a pie entre la nieve (en la parte derecha).

- Escena del asedio naval a Siracusa e incendio de la flota romana por los espejos ustorios de Arquímedes⁵⁰⁵: esta secuencia es una de las más

⁵⁰³ Ver Apéndice gráfico: Figuras 11, 12 y 13.

⁵⁰⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 14.

⁵⁰⁵ Ver Apéndice gráfico: Figuras 15 y 16.

espectaculares de la cinta por los múltiples recursos técnicos que Chomón aportó. Los primeros efectos tienen lugar cuando Arquímedes prueba su invento de los espejos con un modelo a escala reducida en sus habitaciones personales, un hecho solucionado mediante el uso inteligente de la iluminación artificial combinada con un leve efecto pirotécnico. Más adelante, ya con el ingenio sobre las murallas de la ciudad, tiene lugar el clímax de la secuencia, cuando su invento empieza a quemar las galeras romanas, un hecho solucionado mediante haces de luz sobreimpresionados desde las murallas hasta la cubierta de los barcos, añadiendo también sobreimpresiones de llamas en primer término. Al llegar la noche, el uso de maquetas permite ver en el agua a las galeras romanas llameantes, algunas de ellas yéndose a pique, siendo estas imágenes combinadas con la sobreimpresión en primer término de unos planos reales de una galera, permitiendo ver en sus cubiertas e incluso en una abertura en su quilla a distintos personajes romanos que son presa del pánico. Esta última parte de la secuencia se enriquece también con la sobreimpresión de llamas en primer término del encuadre.

- Escena del incendio del campamento de Sífax: el uso de la iluminación artificial, los efectos pirotécnicos y la sobreimpresión de llamas y humo otorgan gran dramatismo y espectacularidad a esta escena frenética. En relación con esta escena, unos planos en los que se muestra Fulvio y Maciste perdidos en pleno desierto muestran por sobreimpresión el horizonte con humo y fulgores, con la intención de avisarles de la cercanía del campamento.

- Escena del sueño premonitorio de Sofonisba⁵⁰⁶: es otro de los momentos culminantes de la pericia técnica de Segundo de Chomón en *Cabiria*, en este caso aportando un sentido no sólo destacable por su impacto visual, sino, sobre todo, perfectamente engarzado con la trama principal de la

⁵⁰⁶ Ver Apéndice gráfico: Figuras 17 y 18.

película; de hecho, sus consecuencias llevan al descubrimiento de la identidad real de la sierva Elissa como la pequeña Cabiria salvada de las llamas sacrificiales de Moloch y a ser puesta de nuevo a disposición de Karthalo para morir en el ritual. El sueño aparece como sobreimpresión en el fondo oscuro de la alcoba de Sofonisba, primero presentando la silueta de tres ojos que refulgen alternativamente, pasando después a un brazo cuya mano de uñas larguísimas se acerca a la figura yacente de Sofonisba (y, de hecho, traspasa los límites del mencionado fondo), tocando aparentemente su pecho y provocando en ella cierta inquietud; acto seguido, una nueva sobreimpresión en el fondo presenta la cabeza bóvida del dios Moloch, y dentro de su boca aparece una sobreimpresión más con Sofonisba intentando salir de ella, aunque finalmente los colmillos de las fauces se cierran y de improviso, la boca se llena de llamas. Como puede comprobarse, se trata de un trabajo concienzudo que reúne diversas sobreimpresiones junto al rodaje de imagen real, e incluso más de una de forma simultánea.

- Escena a bordo de una galera⁵⁰⁷: Segundo de Chomón firma una meritoria sucesión de sobreimpresiones en la escena final de la película, cuando Fulvio y Cabiria se declaran su amor en la cubierta de una galera romana, acompañados de Maciste, al que se muestra tocando una flauta de Pan apoyado en el interior de la proa del barco. Inicialmente se combinan varias sobreimpresiones: una figura femenina sobre el espolón de la galera, chorros de agua asemejando el choque con las olas y humo o bruma. A la vez que el humo comienza a disiparse y que una ola parece lanzar al mar a la figura femenina, comienza a hacerse visible la sobreimpresión principal de la escena con dos elementos principales: por una parte, un “coro simbólico de divinidades marinas” (Nosenzo 1995: 108) unido por guirnaldas en disposición circular y dando vueltas alrededor de los personajes de la escena y de la proa del barco; y por otra un niño alado

⁵⁰⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 19.

representando a Cupido, inmóvil, sosteniendo un par de cuerdas que se unen en el pico del águila dispuesta en la misma punta de la proa, como si el niño estuviera sosteniendo al ave con unas riendas y dirigiendo al navío a través de las aguas del mar. El mérito de la escena no se apoya únicamente en la sucesión y continuidad entre las diversas sobreimpresiones, sino también por su disposición en el encuadre para salvar la proa del barco. Sin duda, un excelente colofón técnico para la película.

2.5.4 – Recursos estéticos.

La iconografía de la película recibió un gran impulso desde dos grandes fuentes de información que Giovanni Pastrone pudo consultar mientras preparaba y realizaba la película. Por una parte, se inspiró “en la gran exposición del Louvre sobre arte cartaginés celebrada en 1912” (Vidal 2007: 169) y, por otra, por recomendación de Gabriele D’Annunzio, en una obra del arqueólogo e historiador del arte francés Salomon Reinach (1858-1932), distribuida en seis volúmenes, con primera edición en 1897 y sucesivas hasta 1930: *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*⁵⁰⁸. La enorme cantidad de láminas que ilustraban la obra sin duda influyeron en la estética de *Cabiria*.

En cualquier caso, no puede decirse que siguieran a pies juntillas los estilos iconográficos, puesto que en todo momento, sea en vestuario, mobiliario, decoración o arquitectura, se adoptan soluciones eclécticas, debido a que los restos de Cartago eran bastante escasos a inicios del siglo XX⁵⁰⁹. En el caso de los decorados el planteamiento es algo más complejo, puesto que se “elabora una arquitectura fantástica que, sin borrar los modelos reconstruidos de la arqueología, los supera, en una visión más compleja, funcional a nuevas exigencias de construcción del espacio (fílmico), de redefinición de lo visible (cinematográfico) y de fluidificación de la fascinación (espectacular)” (Bertetto 1990a: 24). En el caso de decoración y vestuario, queda claro que Pastrone pretendía mostrar riqueza y erudición, además de darle valor a cada uno de los planos más allá de la simple acción, en una búsqueda de la sublimación de lo mostrado que permitiera asombrar de forma continua al espectador.

⁵⁰⁸ Bertetto (1990a: 24; 1990b: III) nombra la obra como “Répertoire des antiquités grecques et romaines”, aunque parece claro que se refiere a la obra mencionada de Reinach.

⁵⁰⁹ “[...] le tracce visibili di Cartagine restano, nel primo Novecento, ancora piuttosto scarse” (Fiorina 2006: 87).

• Didascalias y cartelas:

Los diferentes rótulos que en *Cabiria* acompañan a las imágenes rodadas son una muestra más de cómo esta película se salía de lo usual por entonces para convertirse en una producción muy cuidada y especial. Si en la mayoría de cintas de la etapa muda se recurría a cartelas con textos bastante estandarizados en lo iconográfico (normalmente una misma productora usaba la misma tipología de encuadre y de tipografía), en el caso de la producción de Pastrone este aspecto es uno más de los instrumentos narrativos y no simplemente iconográficos. Es decir, al cuidado estético se unía una función de apoyo al desarrollo argumental, que venía a unirse a la mencionada doble textualidad aportada por los textos de D'Annunzio en las didascalias.

En el análisis que se realiza a continuación se sigue la reproducción del guión completo con las didascalias de la edición de 1931⁵¹⁰, ya que, según Oliveira, artífice de la restauración de la película original realizada en 2006, los datos sobre la edición original de 1914 no son seguros y sólo pueden rastrearse otras versiones posteriores, como la reedición de 1919 o la mencionada edición sonorizada de 1931:

“Non disponiamo di dati sicuri relativi alla forma grafica delle didascalie della versione italiana del 1914. L'unica certezza è che non erano le stesse del 1931. [...] la versione spagnola, conservata dalla Filmoteca Española. Questa stampa è una fedele rappresentazione, abbastanza completa, della versione del 1919 licenziata come riedizione da Pastrone. In questo caso le didascalie hanno uno sfondo che riproduce una lastra di marmo” (Oliveira 2006: 59).

Las cartelas que contenían las didascalias o “note all'azione” intentaban también en la edición de 1931 reproducir una placa de mármol de tonalidades oscuras (se

⁵¹⁰ Cfr. Pastrone 1977: 29-186.

usan diversos fondos a lo largo de la película, con diferentes veteados o jaspeados), con un remate metálico a poca distancia de cada esquina. A primera vista se trata de un pequeño detalle que podrían pasar desapercibido, pero en *Cabiria* se cuida con esmero y se le otorga una función, ya que estos remaches cambian de forma e iconografía según el momento de la narración al que acompañen:

- Remaches con decoración floral: se trata de una flor abierta vista desde arriba, cuya iconografía se relaciona directamente con decoraciones clásicas similares y muy extendidas, y en la narración se hace corresponder con las escenas que tienen lugar en Catania o en Siracusa, así como marcando el inicio y final de los tiempos en que se divide la película. Es decir, aparecen en el primer episodio (*villa* de Batto), en el inicio del segundo (hasta que los siervos son capturados por piratas), en las cartelas de final del primer tiempo e inicio del segundo, en el cuarto episodio (Arquímedes preparando su ingenio y Fulvio en la *villa* de Batto tras naufragar), en las cartelas de final del segundo tiempo e inicio del tercero, en la última didascalia textual (con Cabiria, Fulvio y Maciste a bordo de una galera) y en la didascalia final ("Fine").

- Remaches con motivo de palmeta de cuenco: este elemento iconográfico, definido como "palmeta de cuenco o, mejor, de cepillo" (Blázquez Martínez 2006: 2) puede aparecer de forma individual o bien mediante superposición o en hiladas, momento en el cual se relaciona con la representación del árbol de la vida. Se trata de una iconografía de "larga tradición en todo el Mediterráneo y en Mesopotamia" (Blázquez Martínez 2006: 2) y en *Cabiria* se utiliza con profusión para identificarlo con lo cartaginés. Se trata del motivo más repetido en estas cartelas a lo largo de la película puesto que se hace corresponder con personajes o escenarios cartagineses. Por ello, aparece desde el inicio del segundo episodio (desde la captura de los

siervos por los piratas) y a lo largo de toda la película en numerosas ocasiones.

- Remaches con cabeza de león: se hace corresponder con la mayoría de ocasiones en las que aparecen Fulvio Axilla, Escipión o los romanos en general, incluyendo cuando Masinisa es su aliado. De este modo, aparece desde inicios del segundo episodio y con profusión en diferentes momentos a partir de entonces.

En cuanto a la tipografía utilizada, las didascalias cuentan con lo que el propio Giovanni Pastrone definía como “maiuscole in «lapidario»” (Pastrone 1986: 82), pretendiendo de algún modo acercarse también a través de este detalle a la fiel reconstrucción histórica. De este modo, se intentaba crear una estética en las didascalias que rememorara la epigrafía romana, si bien en el caso de *Cabiria* sí se diferencian las úes mayúsculas de las uves. Estos caracteres se usaron tanto en la edición original de 1914 como en la de 1931, así como en los programas de mano que se repartieron en el momento del estreno.

A lo largo de la película se reproducen también diversas cartelas con un contenido más iconográfico que textual, que también reciben una función específica según el caso. Siguiendo de nuevo la edición de 1931, tanto las cartelas figurativas como las que marcan diversos puntos importantes como los tiempos o los episodios son las siguientes:

- Cartela inicial de la película⁵¹¹: en ella se muestra un relieve dominado por una escena central en la que, con una palmera estilizada de fondo y un caballo rampante que es mordido en su grupa por una loba. A ambos lados de esta escena se disponen cenefas verticales figurativas, siendo la de la izquierda una sucesión de motivos de palmeta de cuenco o de cepillo (por lo tanto, asociados a lo cartaginés) y la de la derecha una greca geométrica

⁵¹¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 20.

continua (fácilmente asociable al clasicismo y, por ende, a Roma). De este modo, ya desde el mismo inicio de la película se dispone un símbolo directo y bastante poderoso de la Segunda Guerra Púnica y de sus actores, con los romanos (la loba, símbolo de la propia ciudad de Roma) atacando a los africanos (caballo, en principio asociado a los nómadas pero profusamente utilizado en la película en escenarios cartagineses) en suelo africano (palmera, de evidente relación con África). Sobre esta cartela inicial aparecen por superimpresión dos planos, siendo el primero el del título y el subtítulo (“CABIRIA. VISIONE STORICA DEL TERZO SECOLO A.C.”)⁵¹², y el segundo la firma de D’Annunzio y el año de producción (“DI Gabriele d’Annunzio. 1913.”)⁵¹³. Esta cartela con estos mismos dos planos sucesivos aparece en la versión de 1931 al inicio de la película, al inicio del segundo y del tercer tiempo y al final del metraje.

- Cartela del primer episodio⁵¹⁴: dibujo sobre fondo negro con decoración de grecas geométricas entrelazadas asemejando un laberinto, y el texto “IL PRIMO EPISODIO” en un cartucho rectangular en el mismo centro. Evidentemente, el motivo se hace corresponder con lo clásico y, por extensión, a lo romano, como corresponde a la acción de este primer episodio, que tiene lugar en Catania en su totalidad.

- Cartela del segundo episodio⁵¹⁵: dibujo sobre fondo negro con decoración figurativa bastante rica, con la parte superior dominada por unas alas de buitre a modo de friso, en cuyo centro se encuentra un tondo con el motivo de la palmera y el caballo; en la parte inferior hay una cenefa horizontal con el aludido motivo de palmetas de cuenco (también dispuestas de forma horizontal), flanqueada a su vez por unos braseros llameantes en los laterales, cuyo humo asciende por los laterales del fotograma hasta abrirse

⁵¹² Ver Apéndice gráfico: Figura 21.

⁵¹³ Ver Apéndice gráfico: Figura 01.

⁵¹⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 22.

⁵¹⁵ Ver Apéndice gráfico: Figura 23.

ligeramente antes de contactar con las alas de buitre; en el centro, en el espacio vacío entre toda esta iconografía se reproduce el texto “IL SECONDO EPISODIO”. Toda esta decoración alusiva a lo cartaginés avanza al espectador que la mayor parte de la acción de este segundo episodio tendrá lugar en la propia Cartago.

- Cartela del tercer episodio⁵¹⁶: dibujo sobre fondo negro con dos grandes dagas en los laterales, diferentes tanto en el final del borde de su filo curvado como en la decoración de la parte superior de la hoja, pero sobre todo en su empuñadura, presentando en ella la de la izquierda un motivo de cabeza de caballo y la de la derecha la cabeza de un pavo real; en el centro del dibujo hay un triángulo aparentemente equilátero dentro del cual se dispone el texto “IL TERZO EPISODIO” y en cuyo vértice superior se superpone una antorcha de cuyas llamas parten estelas de humo que rodean a las mencionadas cabezas de las empuñaduras; debajo del lado inferior del triángulo se disponen de forma horizontal siete flores estilizadas, similares a las de los remaches florales comentados anteriormente. Toda esta iconografía puede hacer referencia a la unión sentimental entre Masinisa (representado por la cabeza de caballo) y Sofonisba (relacionada con el pavo real, un animal que aparece en el capítulo anterior en el palacio real de Cartago), mientras que las estelas de humo que entrelazan sus símbolos podrían ser una alusión al mencionado amor que se profesan; más difícil resulta la interpretación de las flores de la zona inferior, aunque pueden aludir a que en este tercer episodio también aparecen personajes romanos (Fulvio Axilla, Maciste y Cabiria, después de haber rescatado a la pequeña del sacrificio).

- Cartela figurativa al final del tercer episodio y del primer tiempo⁵¹⁷: con fondo de mármol y remaches de palmeta de cuenco, se presenta un dibujo

⁵¹⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 24.

⁵¹⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 25.

rectangular en blanco y negro ocupando el centro del fotograma; en él, delante de un fondo de nubes, dos anclas se adentran en el mar y ambas engarzan en uno de sus extremos el aro de un anillo que reproduce la misma iconografía del que la nodriza Croessa rescatara del tesoro de Batto tras la erupción del Etna, el mismo anillo que ella dio a Fulvio como pago para que salvara a Cabiria del sacrificio. La iconografía parece referirse de forma figurada a que este anillo tendrá relación con esos dos pueblos simbolizados por las dos anclas, adelantando así el importante papel que Fulvio Axilla tiene a partir de ahora en el desarrollo del argumento principal. Justo después aparece la cartela textual anunciando el fin del primer tiempo de la película, también con fondo de mármol y remaches con motivo floral, y el texto “FINE DEL PRIMO TEMPO”.

- Cartelas de inicio del segundo tiempo: se reproduce la misma cartela con la que se iniciaba la cinta, de nuevo con el título y subtítulo sobreimpresionados sobre el motivo de la palmera, el caballo y la loba, disolviéndose después hasta que aparece la firma de D’Annunzio y el año de producción. Justo después aparece la cartela que anuncia el inicio del segundo tiempo, con fondo marmóreo, remaches florales y el texto centrado “IL SECONDO TEMPO”.

- Cartela del cuarto episodio⁵¹⁸: dibujo sobre fondo negro en el que aparecen las proas de dos trirremes confrontadas en el mar en la parte superior, con el sol en el horizonte entre ellas, mientras en la parte inferior de nuevo aparecen dos anclas que engarzan el mismo anillo que aparecía al final del primer tiempo, aunque en este caso se muestran horizontales y fuera del agua, en paralelo a las quillas de las naves. En el centro se presenta un friso horizontal con decoración inferior y superior de franjas de motivos similares a conchas de caracol dispuestas en sucesión, y en la zona central aparece un cartucho rectangular con el texto “IL QUARTO

⁵¹⁸ Ver Apéndice gráfico: Figura 26.

EPISODIO”, flanqueado a su vez a ambos lados por la representación figurativa estilizada de un animal marino, probablemente un delfín. El salto temporal que se da en el argumento, así como la iconografía de la parte superior de esta cartela avisan al espectador de que ya se ha desencadenado la guerra entre romanos y cartagineses, mientras que el motivo de las anclas y el anillo de la parte inferior vuelven a remitir a la importancia de Fulvio en el desarrollo de los hechos de este episodio.

- Cartela del quinto episodio⁵¹⁹: un dibujo en blanco y negro realmente rico y profuso (incluso abigarrado) en motivos iconográficos, aunque también se acerca al concepto de *tableau vivant* por lo dinámico de las figuras que representa. La parte superior tiene en su centro un tondo con el águila romana y el lema SPQR de las legiones, y se encuentra flanqueado por diversas figuras dinámicas de inspiración bélica, presentándose a su izquierda símbolos relacionados con Cartago (un casco de tipología aparentemente griega pero coronado con un penacho en forma de creciente, una enseña coronada por una palmeta de cuenco y una cabeza de caballo, un escudo, una trompeta, la cabeza de un elefante en postura recostada – probablemente simbolizado su agonía o muerte – y, de fondo, una especie de empalizada que parece estar inclinada en una parte) y a su derecha, dispuestos de forma bastante simétrica a los opuestos, símbolos de Roma (un casco romano con penacho de plumas, una enseña de cohorte, la figura recostada o derrotada de un legionario con espada y escudo y, al fondo, la silueta de una catapulta); en la parte central se dispone un friso rectangular en el que se recoge el texto “IL QUINTO EPISODIO”, aunque a este friso se le superponen algunas de las figuras militares mencionadas antes; en la parte inferior se dispone otro friso que cuenta con una franja de grecas geométricas y otra inferior de motivos triangulares (asemejando flecos en su parte inferior), y este friso tiene superpuestos en su parte central una serie de armas entrelazadas que

⁵¹⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 27.

parecen haber chocado entre sí (arco, carcaj, espadas, lanzas, un *pilum*, un hacha...) Esta rica iconografía hace referencia directa y bastante explícita al conflicto armado entre romanos y cartagineses, concordando perfectamente con lo narrado en este quinto episodio.

- Cartela del fin del segundo tiempo: de nuevo sobre mármol, con remaches florales y el texto centrado “FINE DEL SECONDO TEMPO”.

- Cartelas de inicio del tercer tiempo: se reproduce la misma cartela con la que se iniciaba la cinta y el segundo tiempo (título y subtítulo sobreimpresionados sobre palmera, caballo y loba, después sobreimpresión de firma de D’Annunzio y año de producción). A continuación aparece la cartela de inicio del tercer tiempo, nuevamente con fondo asemejando mármol y remaches florales, con el texto centrado de “IL TERZO TEMPO”.

- Cartelas al final de la película: tras el fundido a negro de la escena final aparece una cartela presidida por un tondo que reproduce la zona central de un retrato de Gabriele D’Annunzio realizado por el pintor Romaine Brooks (1874-1970)⁵²⁰. Acto seguido, aparece de nuevo la misma cartela con el relieve de la palmera, el caballo y la loba repetido al inicio de cada uno de los tiempos de la película, pero en esta ocasión el texto sobreimpresionado es “PER OPERA DI PIERO FOSCO IN TORINO MICXIII”⁵²¹, es decir, la única referencia a la autoría de Giovanni Pastrone (bajo seudónimo), que sólo aparece en la copia de 1931. La última cartela de la película corresponde al texto “FINE” de nuevo sobre fondo imitando mármol y con remaches florales.

⁵²⁰ Ver Apéndice gráfico: Figura 02.

⁵²¹ La expresión de la fecha de 1913 en números romanos aparece con la extraña combinación “MICXIII” (la correcta debería ser “MCMXIII”).

- Arquitectura y decoración:

En los escenarios de *Cabiria* puede constatarse una dicotomía iconográfica muy marcada, acorde con el acentuado maniqueísmo de los personajes mostrados en la cinta, lo que se traduce en “una función de oposición entre el mundo romano y el mundo cartaginés, considerado como oriental” (Lillo Redonet 1994: 29). No se trata de la arquitectura en exclusiva, sino que la decoración o el vestuario consiguen también refrendar esta diferenciación de forma continua a lo largo del metraje, permitiendo al espectador en todo momento poder individualizar perfectamente ambos tipos de ambientes o personajes.

Para los ambientes grecorromanos que debían aparecer en la película se aprovechaba “la documentación arqueológica para la reconstrucción” (De España 2013: 88), contando con suficientes referencias materiales y artísticas como para recrear con pulcritud arquitectura y decoración. En estos entornos (en cuestiones de arquitectura la *villa* de Batto en Catania, pero también las estancias de Arquímedes en Siracusa) se potenciaban características como el orden racional de las formas rectilíneas⁵²², la regularidad espacial y decorativa, el desahogo, la sobriedad decorativa y una claridad cromática en los materiales que buscaba imitar el mármol desnudo que por entonces se creía dominaba en el arte y la arquitectura clásicos, aunque en las últimas décadas esta idea ya haya sido desechada por los numerosos testimonios arqueológicos que hablan de la riqueza cromática superpuesta a los materiales duraderos.

En la primera secuencia de la película encontramos el primer y más importante ambiente romano de toda la producción, la *villa* de Batto en Catania, realmente la única muestra de arquitectura romana⁵²³. La estructura no se muestra en profundidad ni completa, sino por medio de diversos espacios diferentes, como el

⁵²² Cfr. García Morcillo 2015: 148.

⁵²³ “La maison de Battos est à proprement parler le seul modèle d’architecture romaine. Elle est fidèle à l’image transmise à travers les siècles d’une maison en marbre blanc, où se multiplient colonnes et statues” (Aubert 2010: 148).

vestíbulo y el atrio al que da paso, así como una indeterminada estancia interior y el almacén subterráneo. Pero la conjugación de diferentes elementos fácilmente identificables ya es suficientemente explícita para que el espectador pueda situarse en una típica vivienda romana, teniendo en cuenta además que la primera didascalía de la película ya situó geográficamente el lugar en Catana (el nombre romano de Catania). Los elementos arquitectónicos y decorativos que pueden individualizarse son⁵²⁴: la arquitectura de orden jónico, los distintos jarrones dispuestos en pedestales, así como diversas esculturas de estilo clásico (una Diana cazadora y un atleta de cuerpo entero, una herma en el jardín, diversos bustos en el interior), el altar para los dioses lares o la decoración muraria con cenefas florales.

Las murallas de Siracusa que aparecen en la escena del asedio naval por la flota de Claudio Marcelo⁵²⁵ se presentan con una marcada regularidad y una leve decoración en sus almenas de triglifos y medallones circulares, correspondiendo de nuevo a la regularidad y claridad de los espacios relacionados con los romanos, aunque en este caso se trate de una ciudad griega aliada a los cartagineses. Aunque no sean elementos arquitectónicos, hay que valorar de forma muy positiva la recreación de las galeras romanas de la mencionada flota, bastante detallistas tanto en los planos medios en sus cubiertas como, sobre todo, cuando son representadas por maquetas en el momento del ataque de los espejos ustorios. El detalle de la proa de la galera que aparece al final del metraje también demuestra gran cuidado en la recreación, tanto en lo concerniente a los materiales como a la verosímil y contenida decoración.

En las estancias de Arquímedes en Siracusa⁵²⁶ la decoración remite a una tipología clásica, presentando frisos florales o ventanas con marcos geométricos. Meritoria es también la recreación tanto del modelo a escala de los espejos como el artilugio definitivo, este último con una estructura de espejos dispuestos de

⁵²⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 28.

⁵²⁵ Ver Apéndice gráfico: Figura 29.

⁵²⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 30.

forma reticulada con forma hexagonal. En lo referente a la representación de Arquímedes y de su estancia en la película, existen posibles fuentes iconográficas:

“Alcuni studiosi [...] hanno già ipotizzato che in *Cabiria* la rappresentazione di Archimede intento a meditare, nella sua stanza, sull’invenzione dello specchio ustorio, sia stata influenzata da almeno due quadri, il primo di Gustave Courtois (1853-1923) e il secondo di Niccolò Barabino (1832-1891). [...] L’ipotesi è avanzata su un ottimo sito curato dalla New York University interamente dedicato ad Archimede” (Fiorina 2006: 100)⁵²⁷.

Las obras a las que se refiere este sitio web de la NYU son el boceto pictórico *Archimede* (1879?) de Barabino y un grabado a partir de *La mort d’Archimède* (1877?) de Courtois. En ellas aparece el griego en dos actitudes que son representadas tal cual en la película, con su figura recostada en un asiento en el caso de la obra de Barabino y mientras realiza su diseño en el suelo en la de Courtois. En ellas así mismo se puede apreciar la sobriedad en la decoración y, de hecho, en la obra de Barabino aparece una cenefa superior floral que es reproducida con gran fidelidad en *Cabiria*.

En el caso de los diversos escenarios púnicos que aparecen a lo largo de la película, éstos “derivaron directamente de las corrientes orientalistas propias de la pintura histórica del siglo XIX” (Gracia Alonso 2013: 88), mostrando características opuestas a lo romano como la asimetría caótica e irracional⁵²⁸, la ostentación, opulencia y decoraciones mucho más abigarradas. Las soluciones eclécticas adoptadas para los ambientes cartagineses tienen mucho que ver con el hecho de que “los romanos ganaron; casi todas las demás civilizaciones de la antigüedad perecieron a manos del Imperio Romano o fueron absorbidas por él” (Solomon 2002: 242). Esta preeminencia de la civilización grecorromana se traduce en unos

⁵²⁷ La referencia de esta web mencionada por Fiorina es: *Archimedes: Burning mirrors, Cabiria* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-02]:

<https://www.math.nyu.edu/~crrres/Archimedes/Mirrors/Cabiria/Cabiria.html>

⁵²⁸ Cfr. García Morcillo 2015: 148.

restos materiales mucho menores en comparación, ya que: “A diferencia de Roma o Atenas [...] De Cartago no queda prácticamente nada más que un pequeño puerto que sobresale en la costa de Túnez” (Solomon 2002: 242). Para salvar estos escasos conocimientos iconográficos y artísticos, como ya se ha ido apuntando, Giovanni Pastrone llevó a cabo un proceso personal de documentación previa consultando diversos documentos o exposiciones en lo referente a la iconografía cartaginesa para la película, pero tuvo también de algún modo que hacer frente a los muchos vacíos que existían entonces en lo referente a la cultura cartaginesa. Por ello, tanto Pastrone como el equipo debieron explotar también ciertas dosis de imaginación para adoptar soluciones que conjuntaban sobre todo diversos estilos del Próximo Oriente en la Antigüedad, pero también otros incluso anacrónicos o geográficamente muy alejados del escenario mediterráneo.

El primer ambiente cartaginés reflejado en la película, ya en el segundo episodio, es un indeterminado mercado en Cartago⁵²⁹, según se colige por la didascalia anterior a su aparición. Se trata de un lugar concurrido por el que van transitando muchos figurantes, rodeado de diversos elementos sólo visibles en parte y que no permiten profundizar en cuestiones arquitectónicas. Pero ya es posible hacerse una idea clara de confrontación con la blancura vista en la *villa* de Batto en cuanto a los materiales de construcción y en una disposición urbanística que no queda demasiado clara. En todo caso, este espacio no da la impresión inicial de responder a un trazado ortogonal, una sensación que se ve acentuada por la inclinación del pavimento del primer término y por unas escaleras en segundo término que parecen dar paso a una estructura de fondo en diagonal.

Poco después aparece el escenario también en Cartago de la taberna de Bodastorèt, que, junto a los edificios adyacentes, parece responder a la técnica constructiva cartaginesa “de telar”, con diferentes materiales y grandes bloques de

⁵²⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 31.

pietra quadrada en puertas, ángulos o paredes laterales⁵³⁰. Tampoco se profundiza en su estructura, pero sí son visibles algunas de sus partes, desde la entrada y la fachada⁵³¹ hasta la zona interior, además del piso superior, en el que con posterioridad se mostrará la modestísima habitación del propio posadero. Se trata de una de las pocas muestras de arquitectura popular cartaginesa a lo largo de la película, sin elementos excepcionales remarcables pero marcando su distancia de otros ambientes más lujosos que aparecen en los escenarios cartagineses⁵³². Para dar mayor verosimilitud histórica a esta estructura, en los muros de su fachada, a ambos lados de la puerta de acceso, se presentan diversos graffitti figurativos y textuales. Los textuales son una muestra más del extremo cuidado en la ambientación de la película, puesto que se encuentran escritos en caracteres fenicios⁵³³. El figurativo es el dibujo de un mono rayado, apoyando así de forma gráfica a la didascalía que ilustra sobre el nombre del establecimiento⁵³⁴. En el quinto episodio vuelve a aparecer la taberna, aunque en esta ocasión se muestra con un aspecto exterior más rico y cuidado, tanto en las paredes como en la escalinata de acceso y en su misma puerta, entroncando así con la didascalía que habla de la fortuna adquirida por el tabernero⁵³⁵; así mismo, en el interior de la habitación del piso superior se comprueba la mejora de materiales. Por último, en sus inmediaciones puede advertirse la disposición del pavimento de las calles adyacentes, realizado al modo de losas de piedra de formas irregulares y con la solución de surcos tallados supuestamente para el tránsito de carros.

⁵³⁰ : “I fenici edificavano le loro case con la tecnica «a telaio», utilizzando cioè per la costruzione diferente materiali: grandi blocchi di pietra squadrata erano sistemati come stipiti di porte sulle facciate, agli angoli degli edifici o, anche, lungo le pareti laterali. Questa tecnica è stata riprodotta da Pastrone (seppur con qualche licenza) negli edifici que si affacciano sulla piazza della bettola di Bodastoret” (Fiorina 2006: 88).

⁵³¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 32.

⁵³² “Très sobre, elle est faite de poutres apparentes et de pierres grossièrement taillées. L’element antique est absent, sauf quelques accessoires comme le petit dieu du foyer dans la chambre de l’aubergiste” (Aubert 2010: 149).

⁵³³ “Sui muri della bettola di Bodastoret debbono esservi delle scritte in carattere punico; ebbene, saranno veramente in punico, e, per la loro precisione, manderanno in estasi gli studiosi” (Anónimo 1986: 61).

⁵³⁴ “FULVIO AXILLA E MACISTE FREQUENTANO LA BETTOLA DELLA SCIMMIA LISTATA” (Pastrone 1977: 50).

⁵³⁵ : “L’ANTICO BETTOLIERE È CRESCIUTO IN FORTUNA” (Pastrone 1977: 116).

El siguiente ambiente cartaginés mostrado en la película es la denominada “Stia” del templo de Moloch⁵³⁶, un término que aparece entrecomillado en la didascalia previa a su aparición, dando la impresión de haberlo utilizado de forma figurada, ya que su definición en italiano se acerca a una jaula para pollos. Este hecho, que puede parecer banal, no lo es tanto, puesto que el texto está predisponiendo al espectador a encontrar un lugar relacionado con la selección de animales para su venta o sacrificio, entroncando con la didascalia previa a la escena del mercado, en la que ya se había marcado el destino de la pequeña Cabiria como víctima propiciatoria para Moloch. En cualquier caso, cuando aparece la imagen de la propia “Stia”, no se trata de un lugar horrible, sino de una especie de patio interior de forma circular y centrado por un pórtico de tres columnas con una fuente, presentando una decoración mural distendida de monos escalando un árbol y un zócalo geométrico. Parece tratarse de una especie de patio de recreo porticado, como demuestran las actitudes de los niños que se encuentran en él: bañándose en la fuente central, bailando alrededor del pórtico o jugando en un balancín. Se recurre así a un elemento bastante imaginativo en términos arquitectónicos e iconográficos para representar un lugar de distensión, aunque también con su sentido narrativo implícito, puesto que parece el lugar en el que se cumple la última voluntad de los pequeños que están a punto de perecer consumidos en el fuego. Acto seguido tiene lugar una escena en unos jardines externos del templo bastante indeterminados, donde la nodriza Croessa es atada a una columna simple sobre un podio y azotada por haber intentado simular que Cabiria se encontraba enferma (y así conseguir que no sea seleccionada en la “stia” para el sacrificio).

La escena situada en las murallas costeras de la ciudad de Cartago⁵³⁷, donde Croessa se encontrará con Fulvio Axilla y Maciste para solicitarles el rescate de Cabiria, muestra unas formas bastante indeterminadas que no les permiten ser identificadas con ninguna cultura material o arquitectónica concreta. De hecho, la

⁵³⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 33.

⁵³⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 34.

escena se rodó en una localización en las inmediaciones de la fortaleza de Portoferraio, localidad italiana de la isla de Elba alejada en lo geográfico de la antigua Cartago y cuyas estructuras militares costeras tienen una cronología muy posterior.

A continuación aparece la escenografía más espectacular de toda la película, la que ha quedado para la posteridad como principal motivo iconográfico de la cinta de Pastrone y que protagonizó también algunos de los reclamos publicitarios de la misma: el templo de Moloch en Cartago. El gran esfuerzo llevado a cabo en *Cabiria* para recrear diversos ambientes cartagineses a la vez que se sorteaba la carencia de fuentes materiales llega a un momento culminante con esta estructura, ya que la falta de evidencias es aún más acentuada en términos religiosos. El templo debió entonces diseñarse y construirse de una forma imaginativa en términos estructurales, puesto que:

“Debido a su destrucción sistemática y a los posteriores expolios no se conservan prácticamente vestigios arqueológicos de los templos y santuarios de Cartago, a excepción del *tofet*, el único de todos estos recintos sagrados del que se tienen restos abundantes. [...] Los pocos vestigios que han subsistido de edificios religiosos apenas nos permiten saber algo de la arquitectura de templos y santuarios” (González Wagner 2001: 45-46).

El templo de Moloch responde en su zona externa a una arquitectura y a una iconografía que pueden resultar chocantes en un principio por su exotismo, sus desmesuradas dimensiones y su iconografía tendente a lo monstruoso. Pero se debía sortear el citado desconocimiento material, por lo que se trata de una estructura ecléctica e imaginativa de formas geométricas e inspiraciones dispares⁵³⁸. Pero, al mismo tiempo, este elemento arquitectónico conformaba otro de esos aparentes detalles que en *Cabiria* adquieren más de un cometido y más

⁵³⁸ “[...] a massive, geometrical style with Afro-Mesopotamian leanings” (Elley 1984: 81).

de un significado, ya que sus formas responden a una importante función de apoyo narrativo. La fachada de trazas angulosas⁵³⁹ emula la condición amenazante del dios, con una característica forma figurativa que remite al tercio superior superior de su efigie, a la cual se accede por una escalinata que sube hacia un atrio abrazado por dos gigantescas manos humanas. La estructura general de esta fachada se hace corresponder con la iconografía transmitida por las fuentes y la literatura (en especial Diodoro Sículo y Flaubert, como ya se apuntó anteriormente), mostrando una cabeza bóvida, astada, con tres ojos, flanqueada por alas verticales. El elemento central de la fachada es la zona de ingreso al interior de la estructura⁵⁴⁰, una “enorme boca de entrada [...] inspirada en las visiones medievales del infierno” (Solomon 2002: 26), que presenta amenazantes colmillos en su contorno. Precisamente esta disposición de las fauces de la efigie de Moloch en la fachada del templo va más allá de la mera escenografía visual para entroncar con un sentido narrativo, ya que las gigantescas manos parecen invitar a los fieles a entrar en su zona de oración interior e, incluso antes de que aparezcan las imágenes internas de la estructura, los colmillos de la boca comienzan a apuntar a la naturaleza de los ritos que tienen lugar en él: “El Templo de Moloch poseía una puerta similar a las fauces de una bestia feroz, aludiendo a su naturaleza «devoradora», ya que en el interior se ofrecían sacrificios humanos” (Ramírez 1993: 147).

La zona interna⁵⁴¹ es mostrada de una forma harto dramática, buscando sin duda crear intriga y un gran impacto en el espectador, al que se predispone con las didascalias de la invocación a Moloch a ser testigo de una escena importante de la película. Como especie de prefacio, un par de planos fugaces muestran al sacerdote oficiante en un palco con importante presencia del fuego y una enigmática mano en la que se refleja el fulgor de las llamas. Tiene lugar entonces la esperada revelación del espacio interno, que se muestra poco a poco de una manera bastante efectista y de nuevo con gran importancia del fuego, partiendo de

⁵³⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 35.

⁵⁴⁰ Ver Apéndice gráfico: Figura 36.

⁵⁴¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 37.

una oscuridad solo atenuada por la presencia de innumerables pequeñas luces a la apertura con iluminación total para contemplarlo en todo su esplendor. La estructura aparece como un espacio amplio de forma aproximadamente circular a modo de zona de oración, presentándose de frente la zona que lo rodea, una estructura porticada con enorme profusión de decoración en relieve en frisos, muros y pilastras, con motivos de inspiración egipcia y a modo de capiteles unas cabezas de búho cuyos ojos refulgen como pequeñas luces parpadeantes⁵⁴².

El elemento central de esta zona interior porticada y hacia el que parece estar orientada toda la zona interna es la gran estatua del dios Moloch⁵⁴³, otro de los grandes símbolos de la película, muy presente también en la cartelería publicitaria. La estatua responde a los rasgos ya apuntados en la fachada del templo, si bien se acerca con mayor detalle a la figura de la divinidad recogiendo en gran medida la representación “canónica” de la estatua de Moloch que se veneraría en sus lugares de culto, forjada a partir de las descripciones bíblicas, el testimonio de Diodoro Sículo y la novela *Salammbô* de Flaubert: una estatua sedente (entronizada), antropomorfa, con los brazos extendidos y las manos juntas con las palmas hacia arriba, y una cabeza animal (normalmente de toro, algunas veces de macho cabrío) con la boca abierta “como si quisiera mugir” (Flaubert 2015: 177); fabricada en bronce y hueca, en su interior albergaría un fuego que sería alimentado continuamente durante las ceremonias de sacrificio; existía también la posibilidad de que contara con brazos articulados mediante cadenas para que las víctimas, una vez depositadas en sus manos, fueran elevadas hacia la abertura en su boca o pecho para ser precipitadas en su interior incandescente.

Cabiria recoge esta tradición iconográfica e incluso la enriquece, mostrando una estatua de grandes dimensiones (traspasa en altura al pórtico y a los palcos superiores de esta zona interna), sedente, de cuerpo entero, flanqueado por alas abiertas, con tronco y extremidades humanos, los brazos ligeramente abiertos y

⁵⁴² “The column capitals that flank the statue of Moloch are owls’ heads, symbols of the afterlife in Phoenician-Punic traditions” (García Morcillo 2015: 148).

⁵⁴³ Ver Apéndice gráfico: Figura 12.

caídos, mientras que la cabeza es bóvida, con tres ojos que van refulgiendo de forma alterna, mientras que la boca se presenta abierta y con el mentón ligeramente elevado (aludiendo directamente a su descripción en *Salammbô*). La estatua se creó con unos materiales que intentaban dar la sensación de ser de metal (de nuevo buscando la concordancia con las fuentes aludidas) y se encuentra profusamente decorada mediante relieves celestiales (estrellas, creciente lunar, sol radiante). Y, por supuesto, la efigie aumenta su poderío iconográfico y narrativo cuando “cobra vida”, demostrando entonces que más allá de su aparente función de objeto de culto, es un lugar de sacrificio, ya que en su pecho humano se abre una trampilla que deja entrever el resplandor de unas llamas en su interior. A lo largo de la secuencia se muestra perfectamente el terrible ritual de consunción en el fuego en la estatua de Moloch, bien alternando planos amplios desde el fondo de la zona de oración con algunos planos medios que otorgan gran detalle a la representación del sacrificio al que se destinan los niños que antes parecían jugar alegremente en la “stia”. Los sacerdotes suben los peldaños que llevan hasta la zona entre las piernas de la estatua, esperan a que la trampilla del pecho baje y se disponga de forma horizontal frente a ellos, y depositan en ella los cuerpos infantiles; en ese momento la abertura se va cerrando poco a poco hasta precipitar en el interior a los pequeños y engullirlos en las llamas que lo pueblan, mientras la boca abierta de la cabeza bóvida expulsa un repentino fulgor de esas llamas internas, provocando el regocijo de los presentes en la sala, que agitan frenéticamente sus insignias y antorchas.

En el interior del templo de Moloch hay otro elemento bastante característico, el palco desde el que el sacerdote oficiante, acompañado por un coro, recita la invocación al dios, presentado mediante la superposición de dos elementos diferentes⁵⁴⁴. En primer término aparece, sobreimpresionada mediante efectos especiales, una especie de pórtico flanqueado en sus laterales por pilastras en las que refulgen luces a través de unos ojos esquemáticos de búho que forman parte de su profusa decoración basada en diversos relieves, coronado en su parte

⁵⁴⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 11.

superior por un friso en el que destaca otro relieve, en este caso de unas alas abiertas al modo egipcio, centradas por un tondo en el que aparece un motivo iconográfico que ya se había apuntado en una de las cartelas figurativas: un caballo rampante superpuesto a una palmera; esta estructura sobreimpresionada se completa en su parte inferior con una sucesión de llamas situadas delante del sacerdote principal, en cuyo centro se dispone un escarabeo alado. En la parte posterior se muestra al propio sacerdote y al coro sedente dispuesto detrás de él con disposición semicircular, mientras que en el fondo, justo detrás del coro que acompaña al oficiante, se dispone un telón decorado con motivos de manos abiertas (recogiendo el fugaz elemento que aparecía justo antes de que se revele por completo la zona interior del templo) y una especie de dosel coronado por un símbolo de creciente lunar que se une en su cúspide al friso mencionado antes. Como puede comprobarse, este palco tiene una disposición escenográfica bastante cercana a estructuras teatrales u operísticas, aunque esto no supone un menoscabo de su función narrativa, ya que la sucesión de sus planos en conjunto o sólo del oficiante y el coro se van alternando con otros del área principal de oración y los planos medios centrados en la estatua sacrificial, ayudando a crear un todo inquietante mediante el uso inteligente del montaje por parte de Pastrone.

Otro de los elementos más llamativos del interior del templo aparece en las inmediaciones de la entrada. Se trata de unas columnas de gran diámetro, con el fuste rodeado de figuras que representan la cabeza y las patas delanteras de elefantes⁵⁴⁵. Cuando Fulvio Axilla, Maciste y Croessa entran en el templo, deben rodear una de estas columnas para ingresar en el área de oración y acercarse a la estatua sacrificial, una acción mostrada mediante un plano medio acompañado de un *travelling* con *carrello*, lo que permite apreciarlas con mayor detalle y comprobar el cuidado puesto en la representación realista de esta parte delantera de unos animales que, además, cumplen con su función de apoyo narrativo apelando no solo a su tradicional adscripción africana, sino concretamente a la cartaginesa por su uso activo en los ejércitos púnicos, según relatan las fuentes.

⁵⁴⁵ Ver Apéndice gráfico: Figura 38.

En toda esta zona interior del templo la decoración es especialmente profusa y recargada, incidiendo en esa diferenciación respecto al equilibrio y la “blancura” de los espacios romanos. De hecho, hay que volver a mencionar los condicionantes iconográficos causados por la escasez de cultura material cartaginesa, unas trabas que, de nuevo, son solventadas con imaginación y eclecticismo para conformar un estilo que “era una extraña mezcla de sugerencias egipcias, babilónicas, indoamericanas, etc.” (Ramírez 1993: 147). En este sentido, “Pastrone parece querer coleccionar genéricas sugerencias de iconografía pagana absolutamente heterogéneas, que van desde la tradición púnica hasta la asiria, desde componentes egipcios hasta elementos que recuerdan más bien los monumentos y las decoraciones del mundo precolombino de los Mayas y de los Aztecas” (Bertetto 1990a: 26).

En el interior del templo de Moloch y en general en todos los escenarios cartagineses que aparecen en *Cabiria* resalta la profusión de elementos decorativos extraídos del antiguo arte egipcio. A pesar de toda la documentación previa recogida por Pastrone, los conocimientos iconográficos y materiales disponibles por entonces de la cultura cartaginesa seguían siendo insuficientes para la puesta en escena que había planificado, por lo que debió recurrir a una fuente de información que tenía en su misma ciudad de residencia y trabajo, el Museo Egipcio de Turín. Esta decisión le permitió realizar una operación peculiar e inesperada, ya que escogió como solución iconográfica para los ambientes cartagineses el uso de motivos decorativos y jeroglíficos egipcios con una función exclusivamente decorativa, una práctica de la cultura fenicia que aún no había sido descubierta ni confirmada por la Arqueología:

“[...] le tracce provenienti dagli scavi non potevano che essere esigue, limitate cioè ad alcuni arredi domestici quali sedie e tavolini e a reperti ceramici. Al regista non rest`altro che documentarsi con i manufatti presenti nel Museo Egizio di Torino, cui attinse a piene mani. Un grande merito, forse inconsapevole, di Pastrone è quello di essersi avvicinato al repertorio

egizio reperito *in loco* dal museo di Torino. Questo fatto presenta una peculiarità straordinaria: il regista infatti anticipa l'elemento egittizzante proprio della cultura fenicia in cui motivi decorativi e geroglifici egizi sono usati esclusivamente a scopo ornamentale, senza capirne cioè il significato, nella decorazione degli avori ritrovati molto più tardi a Nimrud, in Mesopotamia quindi [...] Il regista di *Cabiria* dimostra in ogni caso di avere sicuramente colto un aspetto essenziale della cultura fenicia: il riutilizzo in senso decorativo di immagini e tipi che nell'Egitto faraonico avevano un chiaro senso epistemologico. Nei rilievi presentati da Pastrone infatti si perde il senso generale della scena che era chiaro nei rilievi egizi a profitto di un senso esclusivamente documentario e decorativo” (Fiorina 2006: 100).

Otro de los escenarios cartagineses importantes que aparece en la película es la *reggia* o palacio real de Asdrúbal en Cartago, que se presenta en general con gran cuidado y riqueza en sus materiales, como corresponde a un edificio del poder. La estructura no llega a ser mostrada en su exterior, con la sola excepción de unos fugaces planos en sus jardines, bastante indeterminados en cuanto a su disposición, aunque muestran un par de elementos decorativos para contextualizar: una fuente en forma de columna coronada por las cabezas de dos caballos que confluyen en un creciente lunar, y un brasero igualmente con cabeza de caballo. Tampoco existe continuidad entre las diversas partes que aparecen del palacio, lo que no permite adivinar cómo es su estructura. En cualquier caso, este escenario y las distintas partes que lo componen sí mantienen una patente regularidad en su decoración, exótica y recargada, marcando, al igual que todos los espacios cartagineses recreados en la película, una clara oposición con la claridad espacial y cromática de los ambientes romanos⁵⁴⁶. En cuanto a su decoración, el exotismo se manifiesta sobre todo por medio de una abigarrada amalgama de elementos de diversas civilizaciones, como mesopotámicos, egipcios, indios e incluso precolombinos o árabes. Además, la riqueza de los materiales recibe en este escenario un impulso muy importante y, a la vez,

⁵⁴⁶ Cfr. Bertetto 1990a: 24; Ramírez 1993: 147.

generador de una importante influencia posterior: “Pastrone, como hizo antes Ambrosio en *Los últimos días de Pompeya*, utilizó planchas de vidrio sobre fondos pintados, para imitar el mármol pulido de los palacios (procedimiento que se empleará durante muchos años en las películas llamadas «históricas»)” (Gubern 2006: 74).

El primer espacio del palacio cartaginés que aparece en pantalla es la habitación de Sofonisba⁵⁴⁷, cuya estructura general se encuentra centrada por una fuente a ras de suelo, y cuya decoración muestra influencias árabes⁵⁴⁸. En efecto, el trabajo de carpintería se traduce en una profusa decoración en sus paredes basada en motivos geométricos y florales, dispuesta de manera tan recargada que casi no quedan trechos de muro sin decoración. Estas decoraciones murarias en madera se combinan con mármol (fingido) y se complementan con un pavimento igualmente cuidado y decorado con motivos geométricos.

Pero el espacio más espectacular de Cartago es, sin duda, la estancia central o salón del trono de su palacio real⁵⁴⁹, presentado en una disposición de dos alturas unidas mediante escaleras y con una gran riqueza en los trabajos de carpintería, un aspecto que se puede comprobar sobre todo en los artesonados, dejando un nuevo ejemplo de innovación de esta película, en este caso al mostrar los techos de las estructuras construidas y cuidar su representación. En la zona central de este espacio resaltan unas impresionantes e icónicas columnas con fuste de cuerpo completo de elefante que recurrían de nuevo a un elemento animal fácilmente identificable con Cartago por el espectador del siglo XX, si bien, de una forma totalmente fantástica tanto en lo iconográfico como en lo estructural:

“I grandi elefanti presenti nella reggia di Cartagine sono interamente frutto della fantasia degli scenografi. Un’unica attestazione per certi aspetti

⁵⁴⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 39.

⁵⁴⁸ “[...] doit beaucoup à l’architecture arabe, avec des boiseries très découpées et des fenêtres à volets” (Aubert 2010: 149).

⁵⁴⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 40.

análoga è data da una statuetta esposta al Museo Egizio di Torino: anche qui [...] i rapporti delle dimensioni sono del tutto fantasiosi, come anche irreali sono i confronti strutturali, poiché non esistono tracce di basamenti di colonne o pilastri fatti in tal guisa” (Fiorina 2006: 95-98).

En cambio, según Solomon, para realizar estas imaginativas columnas, Giovanni Pastrone “se inspiró en el arte indio, en concreto la Torana norte de la Stupa I en Sanchi” (Solomon 2002: 249).

La decoración muraria de este salón del trono es realmente rica, también en relación con lo ilustre del espacio en el que se encuentra, y posee igualmente una iconografía muy marcada y fácilmente identificable. Se trata de frescos representando arqueros a caballo, que parecen “aumentos estilizados de antiguos relieves asirios” (Solomon 2002: 249), mientras que las escalinatas y el suelo muestran la mencionada solución de placas de vidrio pintado para hacer las veces del mármol, con un resultado muy cuidado que incluso se ve magnificado mediante *travelling*. Además, en la zona inferior aparecen diversos relieves de leones, un motivo iconográfico tendente a identificar la escena con un escenario africano. En cuanto a otros relieves presentes tanto en este palacio real como en el de Cirta, e incluso en el interior del templo de Moloch, son en su mayoría de inspiración egipcia:

“I rilievi presentati nella scenografia di *Cabiria* sono invece interamente egizi. Si notano infatti la figura del faraone con il doppio copricapo dell’alto e basso Egitto, la lotta tra un grifone e un personaggio umano, due personaggi seduti (l’uno maschile e l’altro femminile) alle cui spalle sta un genio alato, un uomo che accompagna un bovino al pascolo, una scena di arpisti (qui in parte con lo strumento modificato e semplificato), danzatori e danzatrici, scribi che ricordano lo scriba del tesoro di Thotnefer, proveniente dal tempio di Ammone a Karnak” (Fiorina 2006: 99).

En este punto hay que recordar lo ya apuntado con anterioridad sobre la visionaria reutilización por parte de Pastrone y su equipo de ciertos elementos iconográficos egipcios en ambientes cartagineses, despojándoles de su sentido epistemológico originario para convertirlos en meramente decorativos, un hecho que la Arqueología comprobó de forma muy posterior a la producción de *Cabiria* tras hallar diversos marfiles fenicios en Nimrud⁵⁵⁰.

El molino en una de cuyas muelas es confinado Maciste⁵⁵¹ es, junto a la taberna de Bodastorèt, el otro ejemplo de arquitectura popular cartaginesa mostrado en *Cabiria*. Las imágenes de su interior, donde se encuentran dispuestas varias muelas, no aclaran muchos aspectos sobre su estructura, aunque sí es posible mencionar el trabajo de recreación del lugar mediante precisamente la tipología de las muelas:

“In *Cabiria*, la mola a cui è legato Maciste [...] ha dei confronti generici in tutto il Vicino Oriente e nell’Africa del Nord. È più facile però che i realizzatori abbiano tratto spunto da quelle presenti nelle campagne italiane, soprattutto del Sud Italia dove questo tipo di macina era ancora in funzione e in uso fino agli anni Sessanta del secolo scorso. Fantasiose e irreali sono invece le macine biconiche usate nei pressi della macina maggiore” (Fiorina 2006: 95).

Este molino aparecerá de nuevo más adelante, en el quinto episodio, cuando Fulvio vuelve a Cartago y pretende salvar a su esclavo de su castigo. Las imágenes del exterior muestran una compuerta de madera y una estructura que salva el agua mediante un arco de medio punto, así como una pared de piedras vistas e irregulares; lo limitado y genérico de estas imágenes impide tener datos suficientes para conocer la estructura del lugar.

⁵⁵⁰ “[...] il doppio copricapo egizio, raffigurato in uno dei rilievi parietali del film, che è la fedele riproduzione di uno faraonico [...] è del tutto alterato in senso decorativo negli avori fenici citati” (Fiorina 2006: 100).

⁵⁵¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 41.

Las murallas terrestres de Cartago⁵⁵², que aparecen en el quinto episodio, se representan altas y fuertes, pero la factura de sus paños presenta materiales sin una disposición regular, marcando distancias frente a las mostradas anteriormente en Siracusa. Sobre sus almenas, para apuntalar su condición cartaginesa, se muestra una insignia coronada por el muchas veces repetido motivo de cabeza de caballo.

Otro de los grandes escenarios cartagineses recreados en *Cabiria* es el palacio real de Cirta cuya arquitectura adintelada parece también responder a la técnica “de telar” que ya aparecía en algunos edificios de Cartago (en especial la taberna de Bodastorèt y su entorno), con esquinas y montantes de puertas y ventanas bien marcados con una piedra que resalta por su color más claro frente a unos muros que, en todo caso, parecen mucho más regulares (como corresponde a una estancia ilustre asociada al poder). En esta localización aparecen con profusión algunos de los motivos iconográficos que más se repiten en los ambientes cartagineses, si bien en los demás forma parte sobre todo del *atrezzo*, mientras que en este espacio son parte importante de los relieves y de los frescos de interiores y exteriores. Se trata, por una parte, de los haces de papiros y de flor de loto⁵⁵³, y por otra, los escarabeos de grandes dimensiones en comparación con los amuletos y joyas en los que solía aparecer representados:

“[...] e, seppure ingigantito nelle dimensioni, lo scarabeo che ha innumerevoli confronti con gli ambiente fenici ed egizi. Normalmente questo animale sacro era utilizzato come talismano personale e rappresentato in gioielli e pendenti. In *Cabiria* lo troviamo raffigurato nelle pitture parietali della reggia di Massinissa in cui Sofonisba è presentata al sovrano e all'interno del tempio di Moloch sul parapetto del terrazzo” (Fiorina 2006: 98).

⁵⁵² Ver Apéndice gráfico: Figura 42.

⁵⁵³ “Il fascio di papi e di fiori di loto presenti sui rilievi parietali di *Cabiria* riprende le raffigurazioni egizie di tale pianta, così come quello di fiori di loto aperti, pitturato sulle colonne quadrangolari” (Fiorina 2006: 98).

Pero los primeros planos que muestran su entrada⁵⁵⁴ ya permiten identificar en ella materiales ricos y una excelente factura, resultando su decoración de estilo egipcio de lo más imaginativo, con profusión de relieves figurativos en los muros, dinteles y pilastras de esta estructura que parecen conformar escenas encuadradas en cartuchos independientes, con representaciones de humanos, toros, grifos, serpientes aladas, etc. La escalinata de entrada al edificio se encuentra flanqueada por dos grandes elementos figurativos, de los más representativos de la iconografía de la película: “las columnas de gato no son realistas, pero se parecen a las columnas elefantinas de la antigua India” (Solomon 2002: 259). Por su parte, el resto de muros externos del palacio, sin decoración aparente, sí muestran cuidado y regularidad en sus formas y acabados. En cuanto al interior de este palacio, los planos que lo recogen tampoco permiten hacerse una idea de su estructura, pero en los diferentes espacios que aparecen en pantalla sí puede al menos seguir apreciándose la gran riqueza decorativa de sus muros, con relieves de flores de loto, combinados con molduras geométricas y grandes paneles figurativos con imaginativos escarabeos⁵⁵⁵. Así mismo, merece la pena individualizar un elemento decorativo central de este interior palaciego, un altorrelieve (casi una escultura exenta) que muestra la figura de cuerpo entero de una divinidad masculina indeterminada, con diversos motivos como su alta corona que remiten a un estilo muy cercano al arte egipcio y a una tipología iconográfica que podría recordar la representación del dios Osiris⁵⁵⁶. La terraza del edificio muestra una decoración realmente rica en motivos geométricos en suelos y zócalos, acompañados de relieves de escarabeos alados en los paños que asemejan una estructura de almenas.

Una de las grandes escenografías construidas para *Cabiria* son las espectaculares murallas de Cirta⁵⁵⁷, de unas dimensiones colosales y con gran detallismo en cuanto a muros, torres, almenas, adarves... Estéticamente estos potentes muros

⁵⁵⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 43.

⁵⁵⁵ Ver Apéndice gráfico: Figura 44.

⁵⁵⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 45.

⁵⁵⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 46.

dotados de igualmente poderosos y altos torreones, muestran una forma de construcción y disposición de sus sillares mucho más regular que la de las murallas de Cartago, si bien no llegan al fino acabado de las de Siracusa. De hecho, en el interior de la ciudad los muros pueden verse con mayor detalle y demuestran que parecen dispuestos de forma regular, pero no presentan sus caras pulidas.

También dentro de Cirta, aunque aparentemente en una estructura diferente a la del palacio real, se encuentra la estancia ocupada por Karthalo en su visita a la ciudad⁵⁵⁸. Con una estructura bastante irregular e indeterminada, lo que más destaca en este espacio es la profusión decorativa, en este caso muy acentuada debido a los tonos claros de las paredes, en las que se disponen diversos relieves de estilo egipcio con humanos y animales, presentando intérpretes de música, escenas de ofrendas y sacrificios.

- Vestuario y *atrezzo*:

Al igual que ocurre con la arquitectura y decoración mostrada en la película, en el vestuario se marca de forma bastante radical una dicotomía estética entre los personajes romanos y los cartagineses, dentro de ese plan de considerar de forma negativa a los africanos, que en realidad son asimilados como semitas u orientales por oposición a los occidentales, e incluso llegan a adquirir por momentos modelos estéticos típicamente árabes⁵⁵⁹.

Los personajes romanos son presentados por tanto con vestimentas sobrias, de colores claros, sin casi estampados o bien con ligeras decoraciones en cinturones o cintas bordadas en los extremos de las togas o estolas, que son las vestimentas

⁵⁵⁸ Ver Apéndice gráfico: Figura 47.

⁵⁵⁹ “[...] les Carthaginois et leur religion ont un rôle clairement négatif: leurs chefs sont fourbes, sanguinaires, manipulateurs et bellicistes; les hommes sont coiffés de burnous, les femmes voilées: les fidèles du culte de Moloch sont apparentés aux musulmans” (Dumont 2013a:275).

principales con las que son representados. A este tipo de vestimenta responde también la caracterización de Fulvio Axilla, mientras que Maciste es presentado de forma más imaginativa y tendente a relacionarle con un supuesto origen africano (pero no orientalizante), ya que suele vestir una prenda entre taparrabos y falda realizada con piel de leopardo, aunque ya en el tercer tiempo de la película se le muestra con uno de los pantalones de tela de estampado geométrico que suelen llevar diversos personajes cartagineses, y en la escena final porta una sencilla túnica, como corresponde a su presencia en un ambiente nuevamente romano. Por su parte, los siervos de Batto son ataviados con ropajes más sencillos, de facturas lisas y colores claros, con la sola excepción de Croessa, que muestra un tejido a rayas.

Un caso peculiar es el de Arquímedes, que, aunque no es romano y se encuentra en una ciudad griega aliada de Cartago, se representa siguiendo por lógica el clasicismo de su ascendiente griega. Sus ropajes se presentan por tanto también sobrios, de color claro y con leves cenefas geométricas y florales en el extremo inferior de la tela de su vestido. En relación con él, en la escena de los espejos ustorios, los operarios que le ayudan a crear su artilugio no responden a una estética grecorromana (incluso aparece un figurante negro), pero sí respetan la sencillez y los colores claros en sus ropas.

En cuanto a las indumentarias militares de los romanos que aparecen en la película, es patente el cuidado y la exactitud tanto en ropajes como en diversos detalles⁵⁶⁰. Así parece comprobarse en ropas e impedimenta de las tropas de la flota de Marcelo en Siracusa o de Escipión en África, con cascos sencillos y armaduras segmentadas, si bien los escudos rectangulares que aparecen deberían pertenecer a una cronología más tardía. Lógicamente, la aparición en escena de Escipión permite apreciar en él una indumentaria militar de gran riqueza decorativa, como puede comprobarse en su casco o su armadura; pero también

⁵⁶⁰ “La stessa accuratezza si può notare nell’abbigliamento dei soldati romani. Si possono infatti notare borchie con raffigurazioni di medusa, teste leonine e impugnature di spade che rivelano un’estrema esattezza nella rappresentazione” (Fiorina 2006: 99).

resulta curioso cómo en el momento de parlamentar con Masinisa en el campamento aparece con su toga civil, un detalle que reafirma su condición política cuando se impone al númida recordándole que él mismo representa el poder romano⁵⁶¹. Otro de los elementos relacionados con el vestuario militar romano es la aparición de lictores acompañando a Lelio al palacio de Cirta, presentando sus insignias recreadas con corrección, aunque las pieles con las que se cubren no parecen de lobo, sino que presentan unas motas más cercanas al leopardo.

En cuanto a los personajes cartagineses, sus ropas están realizadas tomando como base tejidos mucho más ricos en decoración para continuar con ese estilo orientalizante que se hace corresponder con lo cartaginés, por lo que muestran diversos diseños geométricos basados en líneas, círculos o cuadros en damero. Así mismo, se les añade todo tipo de abalorios perfectamente visibles que no hacen más que ahondar en esa sensación de exceso, de *horror vacui* incluso y de un cargado sentido de la orientalidad, apelando por ejemplo al arte asirio en las joyas⁵⁶².

Los primeros personajes cartagineses que aparecen (denominados como fenicios en una didascalia) son los piratas que raptan a los siervos de Batto y a Cabiria. Su indumentaria les acerca a un estilo militar, marcando ya desde un principio diferencias respecto a los romanos por los colores oscuros de sus tejidos sencillos. Sí resulta destacable en su caracterización el gorro cónico que portan, que coincide con imágenes de diversos contextos orientales y púnicos⁵⁶³.

⁵⁶¹ “PENSA CHE SEI NEL COSPETTO DI ROMA!” (Pastrone 1977: 173).

⁵⁶² “L’abbigliamento delle figure femminili è arricchito dalla presenza di gioielli, parure, decorazioni che sono ripresi in prima istanza dai rilievi assiri esposti al Louvre e al British Museum. Nella produzione orafa europea lo «stile assiro» ebbe molto successo e fu imitato prima in Inghilterra e quindi in Francia a partire dalla metà del XIX secolo” (Fiorina 2006: 99)

⁵⁶³ “I copricapi dei pirati fenici sono illustrati nei rilievi neoassiri di Ninive e Nimrud, nonché dai bronzi proveniente dalla Sardegna e dalla Spagna púnica. Questa tipologia consiste in un copricapo conico a punta” (Fiorina 2006: 98).

Ya en un escenario propiamente cartaginés, en la escena del mercado, son visibles diferentes personajes con su caracterización orientalizante. Los ropajes de los cartagineses normalmente responden a tipologías de vestidos largos, acompañados normalmente de algún sombrero o pañuelo para cubrir la cabeza, y con un calzado sencillo. Los tejidos son bastante coloridos en tonos oscuros, en la mayoría de ocasiones presentando diversas franjas de decoración geométrica (a cuadros o con lunares principalmente). Los hombres suelen aparecer con largas barbas que pueden caer libremente o en tirabuzones, y en alguna ocasión muestran por debajo de sus gorros o pañuelos parte de sus largas cabelleras cayendo por los lados, desde las sienes, también en tirabuzones. Evidentemente, estos detalles son perceptibles sobre todo en los personajes principales, ya sean Asdrúbal, Sifax o Karthalo, siendo este último quizá el cartaginés cuya indumentaria aparece más cuidada y aparentemente rica, combinando estampados y bordados de diferentes decoraciones, además del único que se muestra en ocasiones con un elemento decorativo cubriéndole la barba.

En la taberna de Bodastorèt también son visibles, además del propio tabernero, distintos personajes cartagineses con ropajes hechos con tejidos ricos en colorido y decoración, pero con una tipología más modesta, bien con telas enrolladas a modo de pantalón corto o bien haciendo pasar una banda de tela por uno de los hombros, haciendo corresponder estas prendas con alguna actividad cotidiana más física que necesitara de mayor libertad corporal o simplemente con una adscripción social humilde.

En cuanto a la indumentaria militar cartaginesa, el primer ejemplo en la película es el de Aníbal y su ejército mientras cruzan los Alpes. En esta ocasión, debido a las condiciones atmosféricas en plenas montañas nevadas, el vestuario es bastante indeterminado por presentarse en su mayoría cubierto con capas de tela o pieles, aunque ya pueden diferenciarse algunos elementos de su vestimenta e impedimenta, como cascos metálicos con penacho en forma de creciente lunar, lanzas, trompetas, espadas, hachas, escudos redondos... El caso de Aníbal es

especial y se destaca frente al resto de soldados por su indumentaria cuidada, que sí deja ver una especie de armadura de cuero con un ancho cinturón del que cuelgan tiras de cuero con discos metálicos; así mismo, se le presenta “orgulloso de sí mismo” (Lillo Redonet 2010: 231), sin gorro o casco para destacar su porte físico poderoso y sus cabellos y su barba oscuros, como corresponde a un héroe militar que en la película no es tratado con el mismo orientalismo de la enorme mayoría de los personajes cartagineses; de hecho, es el único cartaginés que escapa a la caricatura maniquea por ser un soldado admirado⁵⁶⁴. El caballo sobre el que se le muestra de forma fugaz está enjaezado con riqueza, pero también con un imaginativo elemento, una piel de leopardo en su pecho, uno de los pocos detalles iconográficos que asocian esta aparición del general cartaginés con lo africano.

Más adelante vuelven a aparecer personajes militares cartagineses, ya sin la necesidad de ropas tupidas para combatir el frío, por lo que resulta más sencillo identificar su indumentaria. Por ejemplo, los soldados apostados en las murallas de Cartago dejan bien visibles sus cascos con copete emplumado y unas armaduras de cuero de cuidada factura. También se presenta a Sifax con indumentaria militar, ataviado con un casco peculiar que también llevan sus soldados, cuya forma simplifica la corona del Alto y Bajo Egipto, un motivo que también aparece en diversas decoraciones.

El caso de la vestimenta de Sofonisba merece ser independizado por la grande e imaginativa carga iconográfica que comporta, y cuya representación tiene mucho que ver con la moda del orientalismo, pudiendo rastrearse en diversas pinturas orientalistas de pintores coetáneos o un poco anteriores muchos de los aspectos iconográficos que le acompañan en la película:

⁵⁶⁴ “Seul Hannibal échappe à la caricature raciste: étant un soldat de génie (et non pas un politicien), il ne peut que susciter l’admiration de la droite militariste!” (Dumont 2013a: 275).

“Un'altra fonte iconografica importante di *Cabiria* e di altri film di ambientazione punica è rappresentata dai dipinti orientalistici di pittori coevi o di poco antecedenti. Il mito dell'harem, per esempio, continuava a solleticare le fantasie, sia quelle più recondite e nascoste sia quelle più elette, contribuendo a tratteggiare una figura femminile sensuale e «peccaminosa», esemplarmente incarnata, in *Cabiria*, dal personaggio di Sofonisba, con il suo abbigliamento e i suoi gioielli. [...] simili alla raffigurazione di Sofonisba e all'arredo interno della sua stanza nella reggia di Cartagine sono i quadri di Georges Clarin (1843-1919), in particolar modo quello che rappresenta *L'entrée au harem*, in cui le donne indossano vesti somiglianti a quelle di Sofonisba e sono ingioiellate in modo molto simile anche se sprovviste del copricapo piumato indossato dalla regina. Il leopardo che Sofonisba accarezza può essere stato ispirato da un quadro di Benjamin Constant (1767-1830), *Le léopard apprivoisé*. Qui l'animale non è accarezzato dalle figure femminili presenti, ma portato al guinzaglio da uno schiavo” (Fiorina 2006: 100).

En efecto, como corresponde no sólo a uno de los personajes históricos que mayor peso tienen en el desarrollo narrativo de la trama principal por su interacción con los principales personajes ficticios, sino también al reclamo de la diva Italia Almirante Manzini, sus diversas indumentarias son las más cuidadas de toda la película. Aunque hablar del interés en el vestuario no tiene por qué responder a un planteamiento respetuoso con el conocimiento iconográfico, como puede comprobarse el vestido oscuro con estampado de huellas de felino que porta en el momento de la toma de Cirta por Masinisa. Especial interés presenta su primer traje nupcial (para la boda con Sifax), inspirado en las mencionadas representaciones pictóricas y mostrando una gran riqueza en sus materiales y decoraciones, así como diversas joyas y abalorios, un conjunto coronado por el referido sombrero emplumado para dar el merecido toque orientalizante. Su segundo vestido nupcial (para la boda con Masinisa en Cirta) es muy diferente al anterior, con colores oscuros y una decoración geométrica leve, además de un

gran velo también oscuro cubriéndolo y una diadema con plumas (ésta sí algo similar a la que portó en su primera boda).

Por su parte, el personaje de Elissa, sierva de Sofonisba en Cirta (y en realidad la pequeña Cabiria años después), presenta también unos ropajes bastante ricos, aunque no tanto (evidentemente) como los de su ama. Aparte de los estampados en sus ropas, resulta característica la especie de tocado metálico simulando los rayos solares que suele llevar en este escenario, salvo cuando aparece presa.

Otro de los personajes que merece distinción es Masinisa, quien, a pesar de aparecer sobre todo en escenarios cartagineses, es nómada y, como se puede comprobar en los planos que protagoniza a lo largo del metraje, es un personaje complicado a caballo entre la causa romana y la cartaginesa. Al igual que ocurría con Maciste entre los personajes romanos, Masinisa cumple con una tipología peculiar que le acerca más a lo africano que a lo oriental, obviando el origen beréber de los nómadas y haciéndole parecer subsahariano mediante un maquillaje oscuro similar al que cubría a Bartolomeo Pagano. De este modo, en su vestimenta hay estampados geométricos, pero se acompaña de diversas pieles y diversos abalorios no tan ricos como los que presentan otros personajes cartagineses, pero sí más llamativos o de mayores dimensiones, como su diadema o los grandes pendientes de aro en sus orejas. En los momentos en los que parece asociado a ambientes militares romanos, su indumentaria incluye un casco con crines de caballo en el copete, sin duda un apoyo iconográfico a su condición de “rey de los caballeros” que se comentaba en una didascalia.

En lo referente al *atrezzo* o utilería que aparece en *Cabiria*, también es posible marcar esas grandes diferencias entre unos objetos decorativos de ambiente romano (o siracusano) sobrios y lo recargado de los que aparecen en los ambientes cartagineses. En el caso de los objetos muebles de las escenas ambientadas en Catania, Siracusa o los decorados militares romanos (la flota de Marcelo frente a Siracusa y el campamento de Escipión cerca de Cirta), no se

puede hablar de falta de decoración, pero sí de mesura respecto a ella. En la *villa* de Batto en Catania pueden verse diversas cortinas de colores oscuros, pero con leves decoraciones (bordados de cenefas florales o geométricos, muy parecidas a las que aparecen en la vestimenta), braseros en forma de trípode en distintos espacios, asientos con riqueza decorativa (geométrica y figurativa, pero clásica y equilibrada) e incluso un curioso juguete mostrado, con dos pequeñas figuras (una dama y un guerrero) aparentemente de madera y unidas por una cuerda a un poste clavado en el suelo, para permitirles movimiento. En el caso de las estancias de Arquímedes en Siracusa el mobiliario es sobrio y robusto, pero de una factura impecable, como puede comprobarse en la silla de madera y la mesa de mármol con patas en forma de garras. En el caso de la tienda personal de Escipión en su campamento africano, presenta un mobiliario que aparenta una factura cuidada y una decoración sobria, destacando una mesa de patas torneadas de bella factura. Y, sin dejar las cuestiones militares, al igual que ocurría con las vestimentas romanas, la impedimenta o incluso los diferentes artilugios de asedio que aparecen frente a la ciudad de Cirta (escalas, grúas y catapultas) parecen muy correctos respecto al amplio conocimiento que se tiene sobre todo ello.

Por su parte, la utilería y los muebles que aparecen en los lugares de ambientación cartaginesa presentan no solo un aspecto mucho más recargado en formas y decoración, sino también, como ya se ha ido apuntando, más ecléctico en su estilo, debido a esa poca información sobre la cultura material cartaginesa en el momento de realización de la película, lo que derivó en muchas decisiones imaginativas para ocupar el lugar de los vacíos arqueológicos-artísticos y, de paso, conseguir una iconografía impactante que estuviera también en consonancia con la imagen orientalizante. En el caso del mobiliario en ambientes cartagineses, su decoración toma como ejemplo los rastros materiales de Cartago, pero también de Egipto, y remiten a la mencionada obra de Delattre manejada por Pastrone⁵⁶⁵.

⁵⁶⁵ “Sedie e tavoli hanno confronti puntuali relativi all’arredamento degli ambienti costituito da sgabelli, sedie e tavolini che provengono dalle allora recenti scoperte in Egitto e a Cartagine a opera di Delattre” (Fiorina 2006: 98).

En el interior del templo de Moloch no puede hablarse de un mobiliario profuso (ya hay suficiente decoración en paredes y columnas), pero pueden advertirse diversos braseros dispuestos por toda la sala, normalmente dispuestos sobre estructuras cuadrangulares y con forma de tinaja. Si en el interior del templo la decoración era la que remitía al Antiguo Egipto, en los aposentos de Sofonisba del palacio real de Cartago es el mobiliario el que adopta formas egipcizantes, como puede comprobarse en los asientos de rica decoración animalística, una escultura de un áspid o cobra, un arpa estilizada, baúles igualmente decorados en su exterior y, sobre todo, en un mueble ungüentario con forma de capilla religiosa, un motivo directamente extraído no sólo de la arquitectura, sino mucho más probablemente de los jeroglíficos.

El salón del trono Cartago es otro de los espacios cartagineses principales, como ya se apuntó en cuestiones arquitectónicas y decorativas. En lo referente al *atrezzo*, debe destacarse un motivo que se repite por doquier en la película, incluso en las cartelas: la cabeza de caballo, en este caso haciendo las veces de estilizado brasero y contando en sus laterales con otro motivo decorativo usado con profusión en la película, palmetas de cuenco. La cabeza de caballo es así mismo un motivo decorativo del arpa que aparece en la sala, mientras que los abanicos alargados también son un gran reclamo hacia lo africano en este ambiente. Palmetas de cuenco, flores de loto y escarabeos son visibles también en la decoración de los asientos de la estancia.

La riqueza del palacio real de Cirta se traduce también en la presencia de un mobiliario y una utilería muy cuidados, siempre con mucha decoración en ellos, y con algunos ejemplos realmente remarcables. Por ejemplo, en la alcoba de Sofonisba se muestra un imaginativo y ecléctico asiento curvo con patas en forma de garra animal y las terminaciones de sus cuatro brazos curvos en un motivo de flor de loto, un motivo que se repite también en un espejo basculante del mismo espacio. En este interior destaca también un asiento con formas que alternan rectas y curvas y presenta apoyabrazos en forma de pequeñas figuras de leones y

respaldo con una iconografía totalmente egipcia, con el motivo del sol cenital cuyos rayos caen de forma rectilínea con los extremos asemejando manos estilizadas, un motivo que se encuentra flanqueado por diversos jeroglíficos igualmente fáciles de identificar con el arte del Antiguo Egipto. La escena de la boda de Sofonisba y Masinisa sirve también para apreciar diversos detalles de la riqueza decorativa y de *atrezzo* del lugar, por ejemplo durante la ceremonia al mostrar como elemento que preside el ritual la estatua sedente de una divinidad femenina indeterminada, con cuerpo humano y cabeza de leona, que de nuevo puede acercar su iconografía a un elemento egipcio como la representación de la diosa Sekhmet. Así mismo, son visibles otros elementos como braseros figurativos con imágenes de escarabeos alados.

En relación con el palacio real de Cirta, la habitación que ocupa Karthalo en la ciudad muestra un mobiliario bastante imaginativo y, sobre todo, llamativo debido a los tonos claros de la estancia. Allí se encuentra un lecho flanqueado por figuras animales con cabeza humana y con cabecero centrado por otra cabeza en relieve. Así mismo, aparece un curioso altar dispuesto sobre una figura completa de toro, en el cual se presenta una pequeña efigie de Moloch que coincide con la iconografía de la estatua del interior del templo en Cartago. En esta habitación resultan llamativos incluso los postigos de las ventanas, puesto que muestran pinturas con escarabeos y serpientes.

Como se ha ido mencionando, el elemento orientalizador es la señal de identidad del *atrezzo* asociado a personajes y espacios cartagineses, normalmente basando su iconografía en las pocas evidencias realmente provenientes de la cultura púnica, si bien inspirándose en mayor medida en el arte egipcio. Pero también hay cabida para que el elemento oriental se haga derivar de la civilización arabo-islámica, como puede comprobarse por la gran importancia otorgada al creciente lunar en muchos de los elementos de la decoración o el *atrezzo*. Para ilustrar esta idea, puede hacerse referencia a las enseñas que suelen coronarse con este símbolo, tanto las que aparecen portadas por los fieles en la secuencia del ritual

en el templo de Moloch o las que se asocian a la indumentaria o la impedimenta militar de los soldados de Aníbal o Sifax. Ciertamente puede ser, como se apuntó en el tratamiento de las fuentes, una alusión a Astarté, pero resulta muy fácil la correlación con un símbolo tan extendido y de tanta importancia para los entornos islámicos.

Los espacios cartagineses relacionados con la arquitectura popular se muestran mucho menos recargados y más indeterminados, caso de la taberna de Bodastorèt y del molino en el que se encadena a Maciste al final del tercer episodio. Acorde con sus bastos elementos constructivos, el mobiliario de la taberna es bastante tosco y rudimentario, limitándose en el interior a mesas, sillas y algún estante. Pero, a pesar de tratarse de un local comercial modesto, presenta dos detalles en la estancia del tabernero que sí son bastante respetuosos con la cultura material cartaginesa conocida por entonces y que Pastrone y su equipo tuvieron a su disposición: la silla baja de la estancia de Bodastoret, que copia una lámina de Delattre⁵⁶⁶, y una estatuilla relacionada con el dios egipcio Bes⁵⁶⁷. Cuando la taberna vuelve a aparecer en el quinto episodio, habiendo “crecido en fortuna” su dueño, resulta evidente la mejora en cuanto al mobiliario y el *atrezzo* de la habitación del propio tabernero en la planta superior.

Uno de los materiales con mayor presencia a lo largo de la película en los ambientes cartagineses es la cerámica en sus muchas formas y usos decorativos o funcionales, un dato muy a tener en cuenta puesto que precisamente se trata de uno de los elementos mejor documentados de la cultura material cartaginesa (quizá junto a las estelas funerarias), aunque también hay algunas soluciones inspiradas en otros repositorios artísticos, como el egipcio:

⁵⁶⁶ “[...] la sedia bassa nella stanza di Bodastoret, in *Cabiria*, è ad esempio la fedele riproduzione di un arredo cartaginese pubblicato sul catalogo del Musée Lavigerie di Saint-Louis de Carthage” (Fiorina 2006: 98).

⁵⁶⁷ “La statuetta che si trova alle spalle del bettoliere, al piano superiore della taverna, inginocchiata e panciuta, con gli occhi sbarrati, riproduce con fedeltà un manufatto cartaginese descritto e disegnato nel catalogo del Musée Lavigerie di Saint-Louis de Carthage, posseduto da Pastrone e [...] ripetutamente utilizzato per l’oggettistica di *Cabiria*. Le fattezze della statuetta, peraltro, ricordano una figura grottesca antica (risale infatti al XIX-XVIII secolo a. C.). Uno tra gli altri innumerevoli confronti che si possono citare è una statuetta che rappresenta Bes, proveniente da Bitia” (Fiorina 2006: 98).

“La ceramica presentata in *Cabiria* è storicamente in parte esatta e in parte prodotto della fantasia: in molti casi è mutuata dagli scavi in Magna Grecia e in ambiente romano in Italia. Del tutto simili all’ambiente fenicio sono le grandi giare decorate a rilievo con un serpente strisciante nella scena in cui Maciste e Axilla riparano nella cantina; qui, oltre a tali giare si può notare la presenza di un’anfora a doppio manico sicuramente di derivazione cartaginese. Altre grandi giare, così come le decorazioni che ricoprivano la superficie esterna dell’anfora, si rifanno a modelli egizi” (Fiorina 2006: 98).

Este tipo de grandes tinajas (algunas de ellas más grandes que los propios Fulvio y Maciste) que se muestra en la cantina del palacio real de Cirta corresponde con el modelo de *pithos*, normalmente destinado al almacenaje de grano o de aceite, y cuya decoración en relieve es un motivo repetido por diversas culturas del Mediterráneo. También en relación con la cerámica, resulta interesante un objeto que aparece en el palacio real de Cartago durante la boda entre Sifax y Sofonisba portado por un siervo caracterizado con maquillaje como negro y que una sierva utiliza para servir líquido a los contrayentes, con una peculiar forma figurativa de mono sedente con una vasija:

“Una perfetta imitazione è invece il recipiente di terracotta chiuso tra le gambe della statuetta a forma di scimmia in posizione seduta, utilizzato da un’ancella in un’inquadratura del quinto episodio [...]; l’originale (un manufatto cartaginese di evidente ispirazione egizia) era conservato al Musée Lavignerie di Saint-Louis de Carthage. Sul primo volume del già ricordato catalogo del museo tunisino se ne pubblica il disegno (cerchiato a matita forse dallo stesso regista)” (Fiorina 2006: 98)⁵⁶⁸.

Por su parte, la decoración textil de los palacios de Cartago y Cirta, que aparece sobre todo en cortinas, cojines o alfombras, marca grandes diferencias con los

⁵⁶⁸ Esta última frase se refiere al ejemplar de *Description de l’Afrique du Nord – Musées et collections archéologiques de l’Algérie et de la Tunisie, Première Série: Antiquités Punique* que poseía el propio Pastrone (por eso Fiorina alude a que el propio director marcó el dibujo de esta pieza con lápiz).

tejidos de los ambientes romanos, con profusas decoraciones que suelen remitir a abigarradas composiciones geométricas o florales, normalmente combinadas con diversos motivos que ya aparecen en la decoración escultórica o pictórica de los mismos ambientes. Aparte de la presencia profusa también de distintas alfombras realizadas con pieles de animal (en especial de leopardo según su moteado), es destacable es el uso de flores de loto, geometría, aves o el escarabeo en la decoración textil del palacio de Cirta:

“Sui tessuti, lo steso motivo decorativo è presente nei tendaggi che Sofonisba discosta presso il pilastro decorato a fiori di loto. Una variante del motivo dello scarabeo (in cui l’insetto presenta alla sua sommità una testa umana che tiene tra le mani un disco) è presente su una sedia ricamente lavorata degli arredi: il motivo riprende con assoluta esattezza un disegno riprodotto sul già citato catalogo del Museo Lavigerie (ricavato dalla decorazione di un braccialetto di argento)” (Fiorina 2006: 98).

2.5.5 – Cartelería publicitaria:

Una producción con alrededor de dos años de trabajo en una época en la que las películas se realizaban en pocos días, con un esfuerzo económico, productivo y humano excepcional y con una planificación realmente cuidada, como corresponde al depurado y visionario espíritu empresarial de Giovanni Pastrone, también llevó aparejado un plan publicitario que superaba con creces las prácticas normales del momento. *Cabiria* conseguía así también en este apartado publicitario brillantez y novedad, mientras que Pastrone mostraba una más de sus geniales facetas:

“Non è azzardato sostenere che Giovanni Pastrone sia uno dei più brillanti pubblicitari del primo Novecento. [...] Pastrone è anche un autentico talento della promozione cinematografica, uno stratega abile nel capire che il successo di un film non si lega al suo indubbio valore artistico, ma anche al modo in cui questo viene lanciato e veicolato sul mercato. E se oggi questa considerazione può apparire scontata perché comune a qualsiasi produzione cinematografica di livello, è pur vero che per l'epoca in cui *Cabiria* vede la luce rappresenta sicuramente una novità” (Pacini 2006: 210).

Por supuesto, el impacto en la prensa del momento fue también extraordinario, pero había un medio que permitía llegar de forma directa y rápida al espectador potencial: la publicidad física (en especial carteles y folletos). No hay que olvidar que los tráilers o las cuñas publicitarias en medios audiovisuales aún estaban lejos de generalizarse en una época en la que los medios de comunicación de masas todavía eran reducidos, sobre todo en lo tocante a los medios audiovisuales, por lo que el cuidado puesto en los reclamos en papel era esencial en la época del estreno de *Cabiria*. Es más, teniendo en cuenta que D'Annunzio fue utilizado como uno de los mayores reclamos de la película, la activa participación del poeta en la confección de los materiales publicitarios y la presencia también destacada de su

nombre en ellos, confluyen en el esfuerzo de la película para aspirar a su entidad artística y abrirse así a públicos más intelectuales.

De este modo, carteles, folletos o fotografías, que ya eran usuales en los inicios del medio cinematográfico para la promoción de las películas, adquieren en *Cabiria* una relevancia mucho más impactante que la tónica general de la época de su realización. No en vano, para este esfuerzo promocional, al igual que para otros aspectos de su producción, Pastrone y la *Itala Film* contaron con destacados nombres del momento como reclamo, a los que se les dio libertad creativa:

“L’altro fattore che viene preso seriamente è proprio quello della pubblicità che doveva andare a ricoprire i muri delle città e dei teatri per creare, se possibile, ancora più aspettativa. Per questo motivo vengono posti sotto contratto cinque artisti diversi, ognuno dei quali può esprimersi liberamente nel proprio stile. Gli artisti sono tra i nomi più importanti del periodo: Luigi Enrico Caldanzano, Leopoldo Metlicovitz, Achille Luciano Mauzan, Armando Vassallo, Giuseppe Riccobaldi del Bava” (Della Torre 2014: 42).

Destaca por ejemplo la variedad de los materiales publicitarios realizados para la película (multitud de afiches, series de fotografías, *clichés* y opúsculos), que incluso serían utilizados más allá de su propio estreno:

“Il materiale pubblicitario, inoltre, si distingue per una notevole varietà di esemplari: gli affissi (di gran lunga il materiale più spedito), le serie di foto, i *clichés* e gli opuscoli. Gli affissi vengono richiesti in gran numero, fino alla spedizione di 250 unità per volta; dai codici di spedizione si è riusciti a risalire a nove diversi soggetti, che vengono citati come «Sacrificio», «Incendio», «Annibale sulle Alpi», «Cabiria», «Maciste», «Scalata mura», «Eruzione Etna», «Deserto», «Archimede incendia navi»; il dato interessante è che il numero degli affissi mostra degli incrementi in concomitanza con la spedizione di copie del film *Maciste*, uscito nel giugno

del 1915. Parte degli investimenti pubblicitari per *Cabiria*, dunque, viene riutilizzato anche per un altro film, con una strategia di ripartizione dei costi estremamente calcolata che mette nuovamente in luce l'abilità commerciale della casa di produzione" (Caranti 2006: 151).

Los carteles constituyen la publicidad más directa del momento y, por ello, deben impactar y a la vez condensar momentos importantes de la película, convirtiéndose en una suerte de *tableaux vivants* que de algún modo resumen algunos planos o escenas. Por ello en muchos de ellos se recurre a algunas de las escenas clave de la narración de *Cabiria*, las más icónicas, dramáticas o espectaculares. Normalmente las imágenes reproducidas por los cartelistas intentarán reproducir con exactitud alguno de los planos potencialmente más atractivos de la película⁵⁶⁹, pero también hay cabida para que los artistas encargados de realizar estos carteles se inspiren en alguna escena en particular y den rienda suelta a su creatividad para crear imágenes evocadoras según su propia interpretación, siendo un ejemplo claro de esta decisión estética el cartel de Luigi Enrico Caldanzano (1880-1928) para la edición original de 1914 que presenta una caravana en el desierto sin una correlación directa con ningún plano concreto de la película, denominado "Deserto algerino"⁵⁷⁰ (Pacini 2006: 212-213).

Sin duda, uno de los motivos más impactantes de la película es el momento mismo del sacrificio de Cabiria en el fuego, una imagen capaz de condensar todo el dramatismo de la secuencia del templo de Moloch. Este momento de gran intensidad, que aparecía en la versión original de la película de 1914⁵⁷¹ pero sería eliminado de la sonorizada de 1931, generó tres interpretaciones publicitarias diferentes mediante carteles, igualmente dramáticas y efectistas por la presencia del cuerpo infantil a punto de ser engullido por las llamas, aunque con diversos planteamientos y distintos niveles en cuanto al horror del instante que reproducen:

⁵⁶⁹ "Così si dispiegano su carta le immagini del sacrificio di Cabiria, di Maciste legato alla mola, dell'eruzione dell'Etna – innesco dell'intera storia -, della scalata dei romani alle mura di Cartagine, della traversata delle Alpi da parte di Annibale, tanto per citare alcuni esempi emblematici" (Pacini 2006: 213).

⁵⁷⁰ Ver Apéndice gráfico: Figura 48.

⁵⁷¹ Ver Apéndice gráfico: Figuras 04 y 05.

- En el cartel de 1914⁵⁷², obra de Leopoldo Metlicovitz (1868-1944), la niña aparece totalmente desnuda y sostenida en alto por unas manos que denotan fuerza, con una expresión en su rostro que bascula entre el pavor y la rendición ante su destino.

- En uno de los dos que Armando Vassallo realiza en 1931 la niña aparece de espaldas⁵⁷³, sin poder así mostrar ningún gesto, con las nalgas tapadas por un paño y los brazos en alto, mientras que las manos que en 1914 la sostenían ahora solo se aproximan a sus piernas.

- El otro cartel de Vassallo para la edición sonorizada es mucho más dramático y directo en su representación⁵⁷⁴, presentando el cuerpo de la niña con las nalgas también tapadas, sostenido en alto por un anciano justo antes de ser arrojada por la abertura de la estatua llena de llamas, un espacio rectangular flanqueado en sus laterales por dos manos gigantescas de largas uñas que corresponderían a las de la efigie de Moloch.

Como puede comprobarse, se trata de tres formas diferentes de interpretar en cartelería un mismo plano de la película, con el añadido de que los carteles de 1931 siguen recogiendo una imagen que ya no aparecerá en la cinta que publicitan, convirtiéndose así, de forma indirecta o inconsciente, en otra de las soluciones adelantadas a su tiempo en *Cabiria*⁵⁷⁵.

Otro de los grandes reclamos de la película es el personaje de Maciste, y por lo tanto también tendrá su tratamiento en la cartelería. Intentando aportarle un elemento heroico a su extraordinaria fuerza, además de adquirir un sentido de apoyo narrativo cercano al concepto de *tableau vivant*, Leopoldo Metlicovicz

⁵⁷² Ver Apéndice gráfico: Figura 49.

⁵⁷³ Ver Apéndice gráfico: Figura 50.

⁵⁷⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 51.

⁵⁷⁵ “Ciò che è significativo è che la sequenza di Cabiria fra le fiamme nella versione del film del 1931 fu tagliata e nondimeno l’immagine ha continuato a pubblicizzare il film, anticipando anche in questo un meccanismo promozionale applicato a volte molti decenni dopo” (Pacini 2006: 214).

firmaba en 1914 un cartel⁵⁷⁶ que le mostraba en el mismo momento en que el forzudo intenta desembarazarse de la cadena que le mantiene ligado a la muela. Retratándolo de forma similar también en el momento de fuerza contra las cadenas, un cartel belga para la edición de 1931⁵⁷⁷ que sería reutilizado en Francia en 1932 resulta interesante también por añadir fuerza al propio reclamo de su personaje como elemento esencial de la película⁵⁷⁸.

Otra de las estrategias de la cartelería de *Cabiria* consistió en mostrar al público potencial estructuras arquitectónicas y elementos decorativos, masas de extras o alguno de los protagonistas. De este modo se informaba de forma rápida y directa sobre qué clase de película era o a qué clase de género pertenecía, un dato que no es menor teniendo en cuenta su adscripción a la corriente de películas históricas italianas del momento ambientadas en la Antigüedad, un corpus amplio y de gran éxito y proyección tanto dentro como fuera de Italia que conformó lo que conocemos como *kolossal*:

“Di fronte alla gran parte dei manifesti realizzati per il film, il pubblico ne riconosce immediatamente i tratti del kolossal storico. È un’identificazione subitanea resa tale dal trionfo visivo di strutture architettoniche ed elementi decorativi che immergono lo spettatore in uno spaccato monumentale, epico, perfettamente conforme al genere. Della villa catanese di Batto o della reggia di Cartagine, o ancora del tempio di Moloch, vengono illustrate colonne, balconate, porticati, statue, decorazioni che mescolano arte ionica, egizia, punica, persino precolombiana, in un sincretismo scenografico sfarzoso e imponente. Inoltre, il fatto di trovarsi di fronte a un kolossal di tale portata, permette ai cartellonisti di soffermarsi non solo sui protagonisti, ma anche su grandiose scene di massa che mettono in luce l’aspetto più corale del film” (Pacini 2006: 219).

⁵⁷⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 52.

⁵⁷⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 53.

⁵⁷⁸ “[...] interessante perchè addirittura titola *Maciste dans Cabiria* a comunicare la notorietà raggiunta dal personaggio. La stessa immagine peraltro è sulla copertina della brochure per l’edizione francese del 1932 a ulteriore conferma della popolarità conseguita all’estero” (Pacini 2006: 214).

En este sentido, la alusión a motivos iconográficos fácilmente identificables por el público se explotó de diversas maneras. Por ejemplo, el decorado construido para recrear el templo de Moloch en Cartago tenía la suficiente entidad iconográfica y el suficiente poder de reclamo para servir de base a la publicidad de *Cabiria*. Es el caso de un cartel realizado por Luigi Enrico Caldanzano para la original de 1914⁵⁷⁹, en el que se muestra el interior del templo, en la sala principal, con la multitud de fieles arrodillados delante de la estatua en el mismo momento en que un sacerdote deposita un cuerpo infantil en la trampilla abierta en su pecho, mientras a la derecha de la composición aparecen, delante de una de las imaginativas columnas decoradas con la parte delantera de elefantes, Fulvio, Croessa y Maciste en una actitud expectante, esperando el momento para actuar.

Incluso existen ocasiones en las que se unen dos o más escenas de la película en un mismo cartel, un planteamiento publicitario que también parece bastante adelantado a su tiempo⁵⁸⁰. Esta solución se demuestra por ejemplo en el cartel francés de Cecchetto para la versión de 1931⁵⁸¹, que se centra en sus dos tercios izquierdo y central en la escena del sacrificio en el templo de Moloch en tonos rojizos, dejando para la esquina superior derecha una representación esquemática e imaginada del paso de los Alpes en mitad de la nieve, con tonos blancos y azules. O un cartel de Armando Vassallo para la edición de 1931⁵⁸² en el que se recrea en primer término la escena en el salón del trono del palacio real de Cartago en la que Sofonisba y su criada se han hecho cargo de la pequeña Cabiria, permitiendo a la vez mostrar una de las imaginativas columnas con fuste de cuerpo completo de elefante que flanquean la escalera de ese espacio, mientras en segundo término se representa la icónica escena en la que los soldados romanos realizan una pirámide con sus cuerpos y escudos para que Fulvio Axilla pueda escalar las murallas de Cartago, aunque en este caso se muestran los escarpes de una montaña. Ambas escenas tendrán también su

⁵⁷⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 54.

⁵⁸⁰ “Un altro aspetto che successivamente diverrà tipico nella cartellonistica e che invece per l’epoca non è così usuale, è la condensazione in un’unica immagine di più scene del film” (Pacini 2006: 220).

⁵⁸¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 55.

⁵⁸² Ver Apéndice gráfico: Figura 56.

propio tratamiento individual en sendos carteles: uno francés, obra de Cecchetto, para la edición de 1931⁵⁸³, que muestra con bastante detalle el espacio del salón del trono con la escalinata, la mencionada estatua de elefante y los frescos con escenas a caballo del fondo de la estancia, presentando en primer término de forma imaginativa, uniendo aspectos de escenas diferentes, a Sofonisba cubierta con un llamativo manto rojo y, a sus pies, un leopardo coloreado de amarillo; el otro, de Luigi Caldanzano para la edición original de 1914⁵⁸⁴, representa, esta vez sí sobre las murallas, la pirámide de soldados para que Fulvio acceda a la ciudad.

Si antes se hacía referencia a que *Cabiria* podía ser identificada dentro del *kolossal* mediante sus carteles, otra de las soluciones para que estos reclamos aludieran a su espectacularidad es mostrar uno de los elementos más impactantes de la cinta, la erupción del Etna. Un ejemplo es la cubierta de un folleto estadounidense de los años 10⁵⁸⁵, que presenta el volcán en plena erupción, con la lava en tonos rojos saliendo de su cráter formando el título de la película en grandes letras flamígeras dibujadas en el cielo, mientras que en la parte inferior las rocas incandescentes caen sobre una fila de personas y animales que huyen por una ladera. O el cartel de Leopoldo Metlicovitz para la versión original de 1914⁵⁸⁶, también de tonos rojizos, en el que se presenta de fondo la erupción del volcán y, en primer término, unas indeterminadas columnas clásicas y una muchedumbre huyendo de la destrucción. E incluso un cartel francés para la edición sonorizada de 1931⁵⁸⁷ que no sólo alude a la erupción en el fondo con tonos rojizos, sino que muestra de forma muy dinámica también los daños que sufre la *villa* de Batto en primer término, con tonos azulados. Estas representaciones de la erupción del Etna son anticipos de la cartelería de futuras películas catastróficas o de ciencia-ficción⁵⁸⁸.

⁵⁸³ Ver Apéndice gráfico: Figura 57.

⁵⁸⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 58.

⁵⁸⁵ Ver Apéndice gráfico: Figura 59.

⁵⁸⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 60.

⁵⁸⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 61.

⁵⁸⁸ “Se ci si sofferma poi sulle realizzazioni grafiche, sia italiane sia francesi, dell’eruzione vulcanica, si scoprirà quanto siano anticipatrici di tanti affissi per future pellicole di genere catastrofico e fantascientifico” (Piacina 2006: 219).

Además de la creación de cartelería publicitaria, para el estreno de la película se realizaron diversos folletos o programas de mano, fotografías de alguno de los personajes o escenas, pasquines... Cabe destacar de entre todos ellos los tres tipos diferentes de folletos o programas impresos para la ocasión de la puesta de largo de la película en 1914: “la «Tipo A», edizione di lusso, con illustrazioni all’acquaforte, concepita come omaggio alle rappresentanze più importanti; la «Tipo B», con illustrazioni all’acquaforte in bianco e nero, per la vendita; e la «Tipo C», senza illustrazioni” (Caranti 2006: 154). Como puede comprobarse, se trata de una planificación publicitaria realizada con extremo cuidado y con una organización así mismo bien estructurada, intentando “premiar” a quienes asistieran a las *premières* con los folletos más lujosos⁵⁸⁹, permitir a quienes no pudieron acudir a estos estrenos de excepción que se hicieran con una edición igualmente atractiva⁵⁹⁰ y, por último, utilizar como reclamo para el resto de público potencial una edición más humilde⁵⁹¹. Y no se trata de un pasquín sin más, sino de un programa de mano realmente útil para apoyar el visionado de la película, conteniendo los nombres de los personajes, una introducción histórica escrita por Gabriele D’Annunzio e incluso los textos de los intertítulos.

Como dato curioso sobre los demás reclamos (más allá de los propios carteles), merece la pena recordar otra de esas soluciones visionarias adoptadas alrededor de la producción de *Cabiria*, en este caso en relación con su promoción y publicidad. Se trata de la creación de unos precedentes de los *fotosoggetti*, *photoboard*s o *storyboard*s consistentes en un resumen de la película centrado en diversas fotografías extraídas de ellas, con ejemplos tanto para la edición original de 1914 como para la sonorizada de 1931⁵⁹²:

“Pastrone ne realizza un tipo più semplice (con le foto incollate su un cartoncino beige) per l’edizione del 1914, e un tipo decisamente elegante,

⁵⁸⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 62.

⁵⁹⁰ Ver Apéndice gráfico: Figuras 63, 64, 65, 66 y 67.

⁵⁹¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 68.

⁵⁹² Ver Apéndice gráfico: Figura 69.

con le fotografie applicate su un prezioso cartoncino verde e le scritte incise in color oro, per l'edizione di 1931. [...] Piuttosto rari per l'epoca, diventeranno abituale veicolo pubblicitario negli anni a venire, anche se raramente in futuro si riuscirà a bissarli in qualità e cura” (Pacina 2006: 222).

Por último, pueden citarse los pasquines que fueron lanzados desde el aire el día del estreno de *Cabiria* en Roma⁵⁹³, un hecho que unía publicidad con modernidad, sobre todo teniendo en cuenta que la aviación comercial, por entonces, era aún bastante precaria.

Como puede comprobarse por todos los ejemplos de materiales publicitarios creados para *Cabiria*, ya sea para su edición original de 1914 o para su nueva puesta en circulación, ya sonorizada, en 1931, la promoción que llevó aparejada es otra muestra más de su excelencia y de un sentido claramente visionario. Un aspecto más para apuntalar lo extraordinario de su planteamiento y realización, así como de su impacto en el futuro.

⁵⁹³ “Il 21 aprile il film arriva anche a Roma, e numerosi volantini vengono gettati sulla città dal noto aviatore Giovanni Widmer nel giorno stesso della première” (Caranti 2006: 154).

2.6 – PRESENTE Y FUTURO DE CABIRIA:

2.6.1 – El Mundo Antiguo en la Italia de inicios del siglo XX.

El éxito del género histórico cultivado en el cine italiano desde finales de la década de 1900 hasta la crisis provocada por la entrada en la Gran Guerra del país transalpino es indudable. En un principio este tipo de películas partió de un planteamiento de entretenimiento dirigido hacia las masas populares, pero poco a poco fue evolucionando hacia una consideración más artística, depurando sus argumentos y su puesta en escena para poder ampliar su público potencial, en especial intentando convertirse en un reclamo para las capas sociales más altas y normalmente acostumbradas a contenidos de mayor peso intelectual. Y todo esto pensando en un público inicialmente italiano, aunque este tipo de producciones cosecharían un gran éxito también en el exterior, generando una influencia que llega hasta nuestros días.

El gran tirón de estas recreaciones cinematográficas del pasado se relaciona con un aspecto educativo bastante directo y evidente, sobre todo teniendo en cuenta la aún escasa historia unificada de Italia y la necesidad de conformar un espíritu nacional basado en señas de identidad comunes. Roma se convertía así en el principal y glorioso recurso histórico en el que fijarse para tomar como referencia una época en la que Italia estuviera unificada. De hecho, algunas de las características de la forma de abordar la Historia por parte de este temprano cine italiano concordaban con diversos planteamientos patrióticos a través de la educación del momento:

“La visione della storia veicolata dal peplum sembra spartire alcune importanti caratteristiche con quella insegnata nelle scuole: un approccio che si concentra su grandi uomini, grandi gesta, grandi conquiste diplomatiche, trascurando le determinanti economiche e le forze sociali in

gioco, e concedendo raramente al popolo un ruolo attivo e influente. [...] si tratta di un metodo di insegnamento intimamente legato al sorgere della nazione-stato e della scolarizzazione di massa, che punta a persuadere gli allievi a identificarsi con la patria e, sovente, a convincerli della superiorità della nazione a cui hanno avuto la fortuna di appartenere” (Meneghelli 2006: 292).

El Reino de Italia había sido proclamado en 1861, mientras que en 1870 la entrada de las tropas de la casa de Saboya en Roma y la anexión de los Estados Pontificios ponía fin al proceso de unificación, con la excepción de los territorios que serían incorporados en los tratados posteriores al fin de la Gran Guerra (Trentino, Alto Adigio, Friuli, Trieste, Istria y algunos puntos costeros de Dalmacia). Con semejante panorama político, a principios del siglo XX Italia era un país con apenas 4 décadas de existencia y la enorme diversidad de las tierras que entonces la componían se traducía también, lógicamente, en una composición humana de lo más variopinto. Wyke recurre al político italiano Massimo D’Azeglio (1798-1866) para ilustrar esta idea: “After the unification of Italy in 1861, the problem of assimilating its disparate peoples into a single nation was summarized by Massimo d’Azeglio thus: «We have made Italy: now we must make Italians»” (Wyke 1997: 18). En este mismo sentido, según Dumont:

“Après la proclamation du royaume d’Italie en 1861 et l’achèvement de l’unité par l’occupation de Rome en 1870 (unité partielle, puisque le Saint-Siège refuse la laïcité du nouvel Etat), il s’avère urgent de façonner un portrait consensuel de l’Italien lui-même, d’ériger un modèle identificatoire qui se réfère à un passé commun, forcément lointain. Très hétérogène, la population italienne a été divisée et soumise pendant mille cinq cents ans aux régimes et dynasties de toute l’Europe. Il faut recréer une conscience nationale” (Dumont 2013a: 251).

Era el momento de recurrir por parte de las autoridades políticas del nuevo Reino de Italia, como ya se ha apuntado, a un momento histórico previo, a la raíz común con la que todos los italianos reunidos por fin pudieran sentirse identificados. Y para ello se crea desde cero el elemento cultural (y, por extensión, sociopolítico) que conectara la Roma de la Antigüedad con la Italia del presente, una tradición cohesionadora denominada *romanità*:

“Needing to justify itself historically, and in the face of continued opposition from the Vatican, the new secular body politic was able to find a major, and apparently self-evident, justification in the ancient civic virtues and military glories of the Roman republic and empire. The invented tradition of *romanità* gave to the heterogeneous Italians a piece of common national history, and, in an epidemic of literary production from unification into the first decade of the twentieth century, historical fictions such as Pietro Cossa’s Roman tragedies or Raffaello Giovagnoli’s Roman novels attempted to supply a unifying popular culture in which the grand figures of Roman history «get off their pedestals of togaed rhetoric» and speak simply and with a quotidian *verismo* of sacrifices for or the betrayals of their country” (Wyke 1997: 18).

Esta tradición ideológica dará lugar a un corpus de obras literarias históricas que se convertirán a su vez en inspiración para otras artes durante décadas en Italia, incluyendo al nuevo medio de las imágenes en movimiento:

“La mise en scène, puis la mise en images de Rome deviennent un enjeu idéologique. C’est ainsi que naît le concept de la «romanité» développé et nourri dans l’imaginaire par une abondante production de fictions historiques. Les tragédies romaines d’un Pietro Cossa (*Nerone* en 1879, *Messalina* en 1876, *Cleopatra* en 1877) vont à leur tour inspirer des compositeurs comme Luigi Mancinelli ou Pietro Mascagni. Les nombreux romans de Raffaello Giovagnoli (*Spartaco*, 1874, *Opimia* en 1875, *Faustina* en 1881, *La guerra sociale. Aquilonia* en 1884, *Messalina* en 1885, *Publio*

Clodio en 1905, etc.) susciteront une nuée de spectacles et de films jusqu'au milieu des années 1920" (Dumont 2013a: 251).

De hecho, la adopción de la *romanità* por parte del cine italiano en sus primeros años de andadura se muestra no solo como una gran oportunidad de recurrir a temas atractivos para el público del país, sino también como una valiosa y directa herramienta educativa en un país con grandes índices de analfabetismo (sobre todo en el sur), cuyas características narrativas eran difíciles de igualar por otras manifestaciones culturales:

“Lo schermo, in ogni caso, diventa, fin dai primissimi passi, occasione privilegiata per ricomporre la storia e la geografia di una nazione che ha riconquistato unità politica e geografica da pochi decenni. I film sono concepiti dai primi produttori come un forte punto di costituzione di simboli e mitologie di un'identità nazionale artificiale, non trasmissibile, con eguali risultati, mediante altro mezzo culturale ed educativo. Questo vale soprattutto per gli anni d'oro quando – tra guerra di Libia e prima guerra mondiale – vengono celebrati sugli schermi di tutto il mondo i fasti di glorie nazionali del passato e concentrati sulla pellicola i termini del dizionario di base per la scoperta o riscoperta di valori comuni per il riconoscimento dell'idea di Patria e Nazione e dei rituali necessari per risvegliarli nel presente” (Brunetta 2000: 20).

El Cine se convierte por tanto en la Italia de inicios del siglo XX en un excelente vehículo ideológico para ayudar al público a ser partícipe de la cohesión nacional:

“Expérience collective, le spectacle cinématographique marque les foules émotionnellement, «éduque» les couches populaires par la séduction des tableaux, leur transmet un sentiment de cohésion qui renforce le processus identitaire. Par la grâce de l'image en mouvement, l'Italie, encore pauvre et désordonnée, est transportée dans un cadre à la fois somptueux et

pachydermique: «le plein de l'écran face au vide de la nation». Le rituel militaire romain, avec ses défilés d'aigles et de faisceaux de licteurs, au son d'un fanfare triomphaliste et sur fond d'architecture colossale, galvanise inmanquablement les masses. Comme on sait, cet attirail va être exploité ad nauseam après la prise de pouvoir des fascistes" (Dumont 2013a: 252).

De este modo, la producción cinematográfica italiana de películas recreadoras de la Antigüedad recorre un camino paralelo y estrechamente relacionado con las aspiraciones políticas internas y externas del nuevo Reino de Italia: "Entre Nerone y Cabiria [...] se percibe una escalada irresistible del espíritu nacionalista" (Brunetta 1998: 85). Y si hablamos de la recreación de la Antigüedad por el joven cine transalpino como una herramienta ideológica y didáctica para nutrir un incipiente nacionalismo italiano, este recurso se muestra especialmente valioso cuando a las necesidades de cohesión nacional se le suman a principios de la década de 1910 el inicio de movimientos militares con afanes imperialistas por parte de un estado italiano que también quería su parte en el reparto colonial del momento y que para justificar su postura pretende revivir el concepto romano del Mediterráneo como *mare nostrum*:

"Le péplum italien remplit bien sûr aussi une fonction idéologique. L'utilisation de l'Antiquité romaine, dans un but à la fois spectaculaire et didactique, se mêle à la volonté de constituer une culture nourrie de nationalisme, expression politique dominante au sein de la bourgeoisie italienne du début du XX^e siècle: une idéologie nationaliste qui prend des tonalités impérialistes après la guerre italo-turque de 1911-1912 et la conquête de la Libye. Des films comme *Marc Antoine et Cléopâtre* (1913) et *La Conspiration de Jules César* (1914), ou – dans une moindre mesure – *Cabiria*, sont au service du projet idéologique d'exaltation de l'identité méditerranéenne de l'Italie soutenu par les classes dirigeantes du pays et réinterprété comme une évocation du mythe du *Mare nostrum* et du «quatrième rivage»" (Alovisio 2012: 67).

Volviendo un poco atrás en el tiempo, el joven Reino de Italia había querido sumarse a la carrera colonialista de las grandes potencias, aunque lo hizo tarde respecto a las demás, debido a los esfuerzos internos que debió concentrar en su proceso de unificación: “Per buona parte dell’Ottocento, l’Italia, «in tutt’altre faccende affaccendata», essendo politicamente e militarmente impegnata nella costruzione dell’unità nazionale, non punta in modo strategico – a differenza di Inghilterra, Francia e Germania – alla creazione di un impero coloniale” (Fiorina 2006: 87). Además de tardía, la carrera colonialista italiana había pasado por algunos duros reveses que pretendían ser olvidados o, al menos, desviados de la opinión pública mediante las mencionadas muestras culturales que crearon la tradición de la *romanità*:

“A la veille de la Première Guerre mondiale, ces évocations d’un passé glorieux servent de légitimation historique pour les conquêtes coloniales en Afrique et finissent par concilier l’Etat et l’Eglise italiens dans un même rêve imperialiste. Elles doivent également faire oublier une succession humiliante de déconvenues et de demi-échecs en Erythrée (le massacre de Dogali en 1887), en Somalie et en Ethiopie (avec la défaite écrassante d’Adoua en 1896), en Tunisie et en Egypte 1881/82, enfin en Chine en 1899” (Dumont 2013a: 251).

Partiendo de estas malas experiencias y para justificar de algún modo sus aspiraciones expansionistas en África (el “pastel” que las potencias europeas se habían empezado a repartir de forma sistemática sobre todo desde el último tercio del siglo XIX), Italia recurrió de nuevo al pasado glorioso de Roma, y qué mejor referencia que las Guerras Púnicas: “The greatest challenge to Rome’s authority during the Republic – the three Punic Wars which stretched over a complete century in a bitter trade and political struggle which saw the rise and fall of Hannibal and the total destruction of Carthage” (Elley 1984: 80). Pero, a pesar de los esfuerzos por apelar a este glorioso pasado en el que Roma había conseguido dominar la zona central del África del Norte, el mencionado retraso respecto a

otras potencias colonialistas frenó las aspiraciones italianas de “volver a dominar”
Cartago:

“Las Guerras Púnicas [...] permiten dar forma a la obsesión nacionalista de un imperio colonial en África, idea que comenzó a tomar forma a los pocos años de creada la unidad itálica pero que se veía constantemente frustrada por la competencia francesa y británica. Uno de los pilares de las reivindicaciones territoriales italianas era la victoria de los antiguos romanos sobre el duro rival cartaginés, pero, como puede suponerse, este razonamiento tan arqueológico no impresionaba lo más mínimo a las auténticas potencias coloniales, que veían con sorna como los ejércitos de la Italia moderna hacían el ridículo cada vez que intentaban alguna postura de fuerza en las zonas a las que se consideraban predestinados” (De España 2009: 25).

De hecho, la propia dominación italiana del territorio ocupado en la Antigüedad por Cartago ya no era posible desde finales del siglo XIX debido a la “sustracción” de Túnez por parte de Francia, una maniobra geopolítica que generó una amarga repercusión en las aspiraciones coloniales italianas y tendría incluso sus consecuencias en la producción cinematográfica transalpina:

“[...] nel 1881 all'Italia viene «sottratta» dai francesi la Tunisia, su cui le ambizioni espansionistiche del regno avevano già da tempo puntato lo sguardo. Il tema della sottrazione della Tunisia sarà vissuto, nei decenni immediatamente successivi, come un'intollerabile sopraffazione francese: anche nel nascente cinema italiano, la celebrazione in chiave spettacolare dell'aspetto eroico della conquista di Cartagine da parte dei Romani (un tema [...] assai ricorrente nella produzione degli anni Dieci) assumerà con una certa evidenza ideologica il tono di un'orgogliosa rivendicazione ai vicini d'oltralpe delle legittime aspirazioni dell'Italia alla conquista della Tunisia” (Fiorina 2006: 87).

Esta reivindicación sobre la legitimidad de la dominación italiana sobre Túnez se traduciría también en un tono maniqueo y racista cuando en el cine italiano se representa la crueldad de los cartagineses frente a la virtud de los romanos. Es más, esta idea se expandió también hacia la representación cinematográfica de otros personajes o pueblos bárbaros no occidentales, dando lugar a una línea tendenciosa de identificar bajo una misma tipología a semitas, árabes, orientales o norteafricanos y servirse de su “maldad” como pretexto para defender la superioridad occidental y así justificar la expansión colonial italiana:

“Au début du XX^e siècle, on assiste en Italie à une véritable floraison du mythe de la perverse Carthage affrontant la Rome vertueuse. A l’origine de cette situation, il y a une humiliation que les nationalistes de la Péninsule ont peine à digérer: en mai 1881, par le traité du Bardo, la Tunisie est passée sous protectorat français, à la colère de l’Italie qui revendiquait l’ancienne patrie carthaginoise pour elle (la Grande-Bretagne également). Rome se rattrape en 1911/12 avec la guerre italo-turque et la prise de Tripoli. C’est son entrée dans le club des Etats colonialistes en annexant la Libye que l’Italie fête à travers le memorable *Cabiria* de Giovanni Pastrone, un jalon dans l’évolution du septième art. La Rome Antique y éradique la barbarie de Carthage au soulagement de la vraie civilisation” (Dumont 2013a: 268-269).

Reveses colonialistas y “sustracciones” aparte, Italia debía hacer lo posible por procurarse nuevas posesiones en el reparto del continente negro, más allá de las colonias que ya poseía en el Cuerno de África desde finales del siglo XIX (Eritrea y Somalia). Hacia 1911 la ribera mediterránea meridional ya contaba con posesiones o protectorados franceses (Marruecos, Argelia, Túnez) y el Egipto británico. Sólo quedaban en manos no europeas las dos últimas provincias o valiatos del Imperio Otomano en África: Tripolitania y Cirenaica. Y en esta época de ebullición nacionalista y de recurso al glorioso pasado de Roma, Italia se

propuso hacerse con estas últimas posibilidades de expansión, dando lugar a la guerra ítalo-turca o guerra de Libia:

“Alors que l’on fête le 50^e anniversaire de l’unification d’une nation encore mal assurée, la guerre italo-turque de 1911/12 réveille des souvenirs de «Mare Nostrum». L’idéal républicain du Risorgimento se mue en délire de *grandezza*. D’intenses excavations archéologiques (le Forum, Pompéi) et de nouveaux musées révèlent à la jeunesse du pays les vertus qui firent de Rome, jadis, la maîtresse du monde. L’ancienne Rome – qui est un empire bien avant d’avoir des empereurs – doit renaître au XX^e siècle, et le rôle massif du cinématographe dans cette opération est tout sauf innocent. Ce sont l’aristocratie italienne, les milieux conservateurs et nationalistes qui financent les premiers studios à Turin, à Milan et à Rome, et ce sont des poètes exaltés tels que Gabriele D’Annunzio (*Cabiria*, *La nave*) ou Giosuè Carducci qui les cautionnent. Leurs épopées historiques sont des oeuvres de prestige national, qui claironnent jusqu’en Amérique la grandeur retrouvée du pays” (Dumont 2013a: 251-252).

La guerra ítalo-turca había conseguido revivir las glorias y la grandeza de Roma en la Antigüedad e identificarlas con el presente y el prometedor futuro expansionista del Reino de Italia:

“On the eve of Italy’s war against Turkey to wrest the colonies Tripolitania and Cyrenaica from the Ottoman empire, and despite the reservations of some critics, imperial Rome was everywhere invoked as the model of and reason for a new Italian empire. And, after victory in Africa, the discourse of historical continuity between ancient and modern imperialism continued to circulate widely” (Wyke 1997: 18).

El cine histórico italiano de los años previos a la Gran Guerra se había convertido por tanto en una doble herramienta de exaltación, tanto del espíritu nacionalista como del belicismo necesario para llevar a cabo la expansión colonial:

“Oltre ad affidare a questo tipo de produzione il compito di trasmettere un’immagine trionfante della cultura e della storia italiana i film storici fanno da supporto all’avanzante spirito bellicista. Un’idea inerte della romanità [...] riesce ad accendere scintille che contribuiscono all’esplosione, anche nel buio delle sale, delle polveri nazionaliste. E, nel tempo medio, serve anche da terreno di coltura per i successivi sogni imperiali di Mussolini” (Brunetta 2000a: 22).

Y el gran éxito de crítica y público conseguido por estas producciones históricas sobre la Antigüedad estuvo, lógicamente, relacionado con la ya patente imbricación de la *romanità* en el imaginario cultural italiano en combinación con la mencionada consecución colonial en el territorio de la actual Libia. Una conjunción entre Cine, Antigüedad, nacionalismo y belicismo que ilustra sobre el doble componente histórico de unas películas que retrataban el pasado, pero pensando a la misma vez (y no precisamente en segundo plano) en el presente:

“Un impulso decisivo para el encuentro entre producción cinematográfica, ideología nacionalista y ambiciones imperialistas viene dado sucesivamente por el estallido de la guerra ítalo-turca primero, y de Libia, después. En el cine histórico del periodo, las glorias pasadas de Roma y Venecia son asimiladas a las situaciones presentes: los ritos militares, los desfiles y las victorias son el transfert de los objetivos y el frenesí bélicos que contagian a grupos enteros de jóvenes nacionalistas” (Brunetta 1998: 84-85).

En cualquier caso, no se trataba solo del recurso a la grandeza de Roma en el cine del momento, ya que el poderío de la República de Venecia fue tomada como espejo glorioso del pasado, en el sentido de reconocer en su expansión de “lo

italiano” por el Mediterráneo otro tema histórico recurrente para extraer argumentos de más que probable éxito, habida cuenta del ambiente de exaltación nacionalista en la Italia de entonces:

“I trionfi di Roma e di Venezia – in misura comunque più rilevante rispetto alla celebrazione delle glorie risorgimentali – vengono naturalmente assimilati alle ambizioni del presente, alimentate a partire dalla guerra di Libia e servono quasi da prima esibizione pirotecnica e manifestazione incruenta della frenesia bombattentistica che contagia interi gruppi di giovani nazionalisti” (Brunetta 2008: 200-201).

Como ya se ha apuntado, el tratamiento que recibirá la representación de Cartago y sus habitantes en las películas italianas del momento responde a un maniqueísmo exagerado, incidiendo en la maldad o bajeza moral de los africanos frente a las virtudes romanas. De hecho, estas películas ambientadas sobre todo en África (aunque no exclusivamente), sin embargo parten de una historiografía y un punto de vista cinematográfico no africano, sino occidental. Y si lo cartaginés se identifica por extensión con lo semita y lo árabe principalmente en cuestiones de puesta en escena e iconografía, no es de extrañar que el lógico componente cristiano subyacente a la producción cinematográfica italiana del momento se traduzca en diversas cintas centradas en la lucha de cristianos contra musulmanes en momentos históricos como las Cruzadas o la confrontación del Occidente cristiano contra el Imperio Otomano en la Edad Moderna. Aunque se trata de cintas que sobrepasan ampliamente los límites cronológicos de la Antigüedad, tienen un planteamiento común con las “de romanos”: se trata de películas prooccidentales y “«anti-árabes»” (Cugier 1979: 122). En las inmediaciones temporales de la mencionada guerra ítalo-turca encontramos títulos como *Gerusalemme liberata* (Enrico Guazzoni, 1910), *Infamia araba* (Mario Caserini, 1912) o *I Cavalieri di Rodi* (Mario Caserini, 1912) que recrean el pasado, pero con un componente implícito del fervor nacionalista de la Italia del presente:

“La guerra italo-turca prima e quella di Libia poi, sono, per l’ideologia nazionalista, due grandi banchi di prova, due ottime occasioni di aggregazione e di chiamata alle armi di tutte le forze della nazione. Le glorie passate dell’Italia sono assimilate in trasparenza alle situazioni presenti. Per gli spettatori i motivi dei film antiarabi [...] non possono non richiamare, in egual misura, quelli del nazionalismo che stava nascendo [...] Il cattolicesimo distrutto nei circhi è rappresentato trionfante, nell’affermazione della civiltà cristiana contro la barbarie del mondo arabo e pagano, e diventa un buon punto di appoggio e una cinghia di trasmissione altrettanto importante dei messaggi di conquista” (Brunetta 2008: 209).

La chispa del nacionalismo ya había prendido en Italia, y la consecución de la conquista de Tripolitania y Cirenaica habían sumado un componente militarista a la movilización ideológica en torno a la patria. Las películas históricas ambientadas en la Antigüedad o en otras épocas posteriores habían retratado el choque entre Occidente y Oriente, entre los europeos del pasado y los habitantes de las colonias africanas del presente. Este es el escenario en el que surge *Cabiria* y por el cual su excelencia cinematográfica se unirá a un atrayente posicionamiento ideológico en cuanto a su argumento.

2.6.2 – La recepción de *Cabiria* en la Italia de 1914.

Dentro de las muchas innovaciones que comportó la producción de *Cabiria* puede añadirse el hecho del “ruido” mediático provocado antes de su estreno: “Con una strategia ancora una volta all’avanguardia il film fa moto parlare di sé prima della presentazione ufficiale, e molti giornali riportano le date delle anteprime e delle «prove generali» nelle diverse città” (Caranti 2006: 151). En febrero de 1914 se fue extendiendo el rumor por las salas y teatros en los que la *Itala Film* proyectaba sus producciones de que estaba a punto de estrenarse una cinta fuera de lo normal. De hecho, uno de los datos más interesantes de estos momentos previos es que los “ensayos generales” se realizaron en lugares normalmente destinados a otros espectáculos de mayor reputación (como teatro, pero sobre todo ópera), conformando una más de las muchas estrategias de su planificación para convertir a esta producción cinematográfica en un objeto cultural que fuera más allá del simple entretenimiento y se elevara a la consideración de obra de arte: “con *Cabiria* il cinema entra attraverso la porta principale nei teatri d’opera più famosi, scatena proteste, problemi e critiche per la gestioni di alcuni di essi, ma comunque fa parlare di sé come un evento unico e irripetibile” (Caranti 2006: 151).

A finales de marzo la película estaba lista, lo que dio paso a una gran campaña publicitaria previa al estreno que incidía en esta idea de producto artístico que superaba la “baja” consideración del cine. Incluso la estrategia de realizar estrenos de gala se convirtió en una innovación añadida:

“L’idea della costruzione di una «prima» per un film si rivela efficace, ma soprattutto innovativa; infatti, uno degli elementi che fino a quel momento aveva contribuito alla scarsa valutazione del cinema come mezzo di espressione artistica, era proprio la sua «replicabilità», che rendeva lo spettacolo fruibile in qualunque momento e quindi maggiormente slegato dal rituale prettamente teatrale della prima rappresentazione. Con l’organizzazione delle première, invece, il film diviene spettacolo teatrale in

tutto e per tutto, e l'evento si carica di una serie di elementi, di per sé non appartenenti direttamente al film, che lo rendono importante anche agli occhi dei ceti sociali più elevati, ma soprattutto più simile a un vero e proprio evento di gala, sia per lo sfarzo con cui vengono allestiti i teatri, sia per la varietà dell materiale pubblicitario diffuso” (Caranti 2006: 151).

El estreno tuvo finalmente lugar en el Teatro Vittorio Emanuele de Turín la noche del 18 de abril de 1914. El mismo día la película se estrenó en Milán, en el Teatro Lirico, y 4 días después (22 de abril) en Roma, en el Teatro Costanzi. Los periodistas y el público asistente fueron obsequiados con un libreto de mano en el que venían recogidos los nombres de los personajes, la introducción histórica escrita por D'Annunzio e incluso las didascalias⁵⁹⁴.

La reacción del público fue entusiasta, con aplausos en plenas proyecciones, sobre todo en las escenas más espectaculares. Se había llegado a la conclusión de que la película era un gran hito cinematográfico que superaba con creces las adaptaciones literarias precedentes ambientadas en la Historia Antigua⁵⁹⁵. Además, el subtítulo de “ricostruzione storica” había recibido también un decisivo impulso a través de la campaña publicitaria que acompañó a la película, en la que:

“a menudo se hace hincapié en la fidelidad de la puesta en escena en relación con las fuentes icónicas tradicionales (sobre todo arqueológico-arquitectónicas) y a las fuentes literarias de visualización de la Historia (los presuntos viajes al norte de África, la visita a la exposición cartaginense del Louvre, la aspiración [...] de reconstruir filológicamente los objetos del decorado y el vestuario, etc.)” (Alovisio 1995: 85).

En el estreno milanés se realizó otra interesante maniobra de *marketing* protagonizada por Bartolomeo Pagano, el intérprete de Maciste, para añadir

⁵⁹⁴ Cfr. Prolo 1977: 11.

⁵⁹⁵ Cfr. Prolo 1977: 11, 15.

expectación: “Al «Lirico» di Milano, Maciste appare in persona sulla scena, ottenendo un grande successo di curiosità. Con il volto tinto in nero, abbigliato in un fantástico abito a scacchi, ha l’ordine di non pronunciare una sola parola. Deve esporre la dentatura in un perenne sorriso e stringere le mani che gli vengono tese” (Anónimo 1986: 65-66).

La propia participación de D’Annunzio en *Cabiria*, decidida y conscientemente aumentada por el plan de *marketing* de la *Itala Film*, provocaría un hecho inaudito hasta entonces en la prensa italiana, ya que por primera vez el Cine aparece en las primeras páginas de los periódicos, que también albergan artículos amplios sobre la propia película. De hecho, el impacto mediático de *Cabiria* apuntaló la exageración sobre la participación del literato en la producción. D’Annunzio pretendía en sus declaraciones tomar distancia frente a unos gustos dudosos del público que habían convertido al Cine en algo grosero: “[...] l’esecrabile ‘gusto del pubblico’. Il gusto del pubblico riduce oggi il cinematógrafo a un’industria più o meno grossolana in concorrenza col teatro”⁵⁹⁶. A pesar de ello, los medios recurrieron a su nombre entendiendo el interés que podía suscitar no sólo entre sus lectores en general, sino también en el público potencial de la película, una forma bastante lógica de intentar acaparar mayor atención y aumentar las propias ventas. Y, mientras tanto, el escritor era considerado como el autor mayoritario de la cinta, desde el guión y las didascalias o la propia dirección hasta el detallismo en la puesta en escena, el vestuario o la elección de la coloración de los fotogramas⁵⁹⁷.

Otro de los grandes aciertos de la película que se traduciría en su aclamación popular era que su temática y su recurso a las glorias de Roma concordaban con el espíritu de exaltación nacionalista que se vivía en la Italia de los momentos previos al estallido de la Gran Guerra: “During the years prior to the First World

⁵⁹⁶ Citado en Brunetta 2008: 120.

⁵⁹⁷ Pueden consultarse ejemplos de declaraciones de periodistas italianos al respecto de las labores que se consideraban obra de D’Annunzio en la película, tanto antes de su estreno como dos años después, en Brunetta 2008: 120-121.

War, Italy was in an expansionist mood, especially in regard to North Africa, and the Roman/Carthaginian tale of *Cabiria* excited public imagination” (Elley 1984: 17). En este sentido, Italia acababa de impulsar su carrera colonialista-imperialista:

“[...] no hay que olvidar que en el año que se estrena *Cabiria* la opinión pública italiana estaba entusiasmada con revivir las gestas escipiónicas y crear un nuevo imperio en el norte de África: tras haber colonizado Somalia con cierto éxito a partir de 1890, la Casa de Saboya había conseguido que las grandes potencias aprobaran la conquista de Cirenaica y Tripolitania en 1911, hasta aquel momento territorios del Imperio otomano” (De España 2013: 46-47).

Cabiria era entendida entonces como “una película nacional hecha a medida, que se sirve de la Historia para imprimir en el espíritu del pueblo italiano la conciencia de un pasado imaginario y glorioso” (Sand 2004: 234). Las victorias de Roma en África en el pasado se convertían así en un claro modelo a seguir para el recién inaugurado colonialismo de una nación joven como Italia, con menos de medio siglo de existencia, mientras que la evocación del poder romano sería también una “glorificación de Occidente frente a los bárbaros” (Ferro 2008: 20). La película de Pastrone se convierte, aunque sea de forma casual, en “l’un des premiers films à utiliser le retour aux racines héroïques en miroir avec l’époque contemporaine, même si ce n’est pas intentionnel” (Bimbenet 2007: 184).

Esta no intencionalidad en la exaltación nacionalista italiana de *Cabiria* entronca con su componente comercial, ya que Pastrone había ideado un proyecto en el que la mayor importancia correspondía a la narración de un relato de aventuras con muchos de los estereotipos necesarios para llegar a un público lo más amplio posible. Resulta interesante al respecto cómo la película trata los hechos históricos incluidos en su guión de forma diferente según sean mostrados en la pantalla o recogidos en las didascalias:

“[...] è facile rilevare come nella più spettacolare sequenza bellica del film (la battaglia degli specchi ustori) Roma sia sconfitta, a dispetto delle vittoriose battaglie di Milazzo e di Zama evocate dalle didascalie di D’Annunzio. È vero che secondo la tradizione storiografica latina, di cui il soggetto e soprattutto le didascalie riecheggiano certi andamenti narrativi, essere sconfitti da nemici forti non era un’onta ma una gloria. Tuttavia, fa riflettere che il corollario di questa tradizione narrativa, il momento della vittoria (in questo caso la caduta della città di Cirta) sia conseguito da Roma grazie al decisivo aiuto di un altro africano, il re numida Massinissa” (Alovisio 2014: 48).

Así mismo, la inexistencia de barreras sociales entre los personajes romanos retratados en *Cabiria* puede considerarse un aspecto también relacionado con las aspiraciones comerciales de la película. Así como Fulvio Axilla se encuentra en todo momento acompañado por su fiel esclavo Maciste, pero entre ambos se tratan por iguales, Cabiria primero estará apoyada por su nodriza (potencialmente una sierva de Batto) y después ella misma se convertirá, ya conocida como Elissa, en una sierva de Sofonisba. Trasladando esta horizontalidad social a las intenciones de Pastrone, si bien su plan de convertir a la película en un producto artístico con un personaje ilustre como D’Annunzio como reclamo intentaba atraer a un público cultivado y normalmente desahogado en lo económico, la película igualmente cumplía con su faceta de entretenimiento presto a ser consumido por un público popular o de cualquier otra condición intelectual o económica. Pero, además, el hecho de ambientar fuera de Roma/Italia y precisamente en África las aventuras y desventuras de unos romanos que, sin llegar a despuntar del todo como héroes, sí que constituyen el centro del desarrollo argumental, tenía también sus implicaciones ideológicas, ya que los romanos que aparecen en ella deberán ayudarse mutuamente en un medio hostil:

“Cette solidarité romaine est d’autant plus importante que les héros se trouvent à l’étranger, dans un milieu qui leur est hostile. L’Italie du temps de

Pastrone compte de nombreux émigrés, en particulier en Afrique du Nord. Insister ainsi sur la solidarité des classes est un moyen d'affirmer, en Italie même et à l'étranger, le processus d'unification du pays qui passe par la paix sociale" (Aubert 2010: 154-155).

De lo que no cabe duda es del profundo maniqueísmo de la cinta, en connivencia con la imagen "del otro" en el cine histórico italiano del momento, haciendo en su caso que los personajes cartagineses sean fácilmente identificados como "los otros", como "los bárbaros", como "los no europeos" y, por tanto, asimilados a un componente oriental, pero no del Asia profunda, sino del Próximo Oriente, ya fuera semita (y, por extensión, judío) o incluso arabo-islámico:

"Face aux Romains bons, intelligents et courageux, l'ennemi carthaginois porte tous les stigmates de l'Autre, musulman ou juif. La ressemblance de Bodastoret avec Judas, de Karthalo avec Arbacès, la présence de femmes voilées et d'insignes en forme de croissant dans les armées de Syphax construisent une image des Carthaginois immédiatement identifiable à celle des Ottomans, et des Libyens en particulier, auxquels viennent de se mesurer avec succès les Italiens. La leçon tirée de l'histoire est qu'à travers les guerres puniques, Rome, attaquée sur ses propres terres, a réussi à prendre le dessus et à imposer sa civilisation glorieuse en supprimant une culture cruelle qui sacrifie des enfants. C'est le même but idéal que poursuit l'Italie à la recherche de son empire colonial: imposer ses valeurs dans un pays qui, à ses yeux, n'en a plus" (Aubert 2010: 155).

En cualquier caso, como ya se ha apuntado, *Cabiria* no es el primer intento italiano de imponer esta visión "del otro" para apoyar las ansias de expansión colonial del Reino, pero el gran impacto que produjo dentro y fuera de las fronteras italianas sí la convierten en una de las más destacadas puntas de lanza de este planteamiento ideológico: "*Cabiria* n'est certainement pas l'initiateur d'un tel discours, largement relayé par la presse et la littérature; il se contente de le

diffuser le plus largement possible, au-delà même des frontières, et jouit, grâce à son succès, d'un impact formidable" (Aubert 2010: 155).

Pero esta caracterización de herramienta ideológica debe ser tomada en consideración con cautela, puesto que sus discursos implícitos no tienen por qué ser considerados vehículos conscientes, sino más bien el resultado de la realidad coetánea a su producción y de los propios designios e ideología de su creador. Como ya se apuntó en su momento, Giovanni Pastrone era, ante todo, un hombre de empresa, una figura de espíritu comercial con un excelente olfato para los negocios. En efecto, su espíritu controlador y su sagacidad le permitieron hacer de la *Itala Film* una de las productoras más importantes del cine italiano y mundial, y con *Cabiria* consiguió dejar para la posteridad un producto excepcional y muy adelantado a su tiempo. Pero Pastrone también es una figura que vive en un momento y un lugar determinados, siendo Italia en el momento de producción de *Cabiria* un país que contaba con medio siglo de existencia efectiva, pero que tenía detrás unas raíces muy bien fundadas en una época de esplendor como la de la antigua Roma. Según Bimbenet, "*Cabiria* ne peut en aucun cas être considéré comme un film de propagande ou un film militant. Cependant, son sujet l'inscrit dans une quête du passé glorieux et édifiant, celui de la République romaine qui impose progressivement son pouvoir au-delà de ses marges" (Bimbenet 2007: 184).

A pesar de la genialidad de la película y del gran éxito cosechado, también hubo voces contrarias en Italia a aceptar una producción tan novedosa, voces retrógradas que le tenían pavor a cambios bruscos y que preferían películas mucho más sencillas y destinadas a un público poco instruido y acomodaticio. Estas reacciones negativas provocaron no pocos movimientos por parte de Pastrone para intentar convencer a los comerciantes que compraban o alquilaban las cintas de que estaban frente a un producto que, independientemente de gustos o calidades, sería un gran éxito de taquilla que sobrepasaría todas sus previsiones

agoreras⁵⁹⁸. Igualmente, muchas voces desde el mundo artístico italiano siguieron sin reconocer que *Cabiria* podría llevar al Cine más allá del mero entretenimiento y consideraron que estaba a punto de resultar un fracaso comercial. De hecho, en los ambientes bancarios hubo quienes rechazaron de forma sarcástica la idea de Pastrone de que antes de realizar una película no sólo había que pensar en ganar dinero, previendo que esta falta de perspectiva económica y excesivamente ilusa causaría una debacle económica a los tres meses de exhibición de la película⁵⁹⁹.

En cualquier caso, más allá de estas incomprendiones y rechazos, Pastrone tuvo de su parte al mejor crítico y al mejor banquero: el público que abarrotaba las salas para ver *Cabiria*. E incluso fueron apareciendo las primeras opiniones que daban a la película un estatus artístico, caso del crítico cinematográfico Mario Gromo, el primero que la consideró como una obra maestra del arte cinematográfico: “Fu il vertice raggiunto dalla nostra cinematografia, il punto d’arrivo di tutta una serie di sforzi e di riprove..., il primo tentativo di affrontare l’espressione cinematografica come espressione d’arte...”⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Cfr. Anónimo 1986: 66.

⁵⁹⁹ Cfr. Anónimo 1986: 68.

⁶⁰⁰ Citado en Prolo 1977: 16 (nota 4).

2.6.3 – La recepción de *Cabiria* en el exterior.

El éxito inmediato de *Cabiria* sobrepasa las fronteras italianas y se traduce en salas abarrotadas allá donde se estrena, siendo reconocida en otros países como una obra nunca vista, como una excelente película que va mucho más allá del entretenimiento e impacta al público con su componente artístico: “Compare sul mercato internazionale, e lo domina, un film che il gusto facile del pubblico non lusinga, ma che il pubblico attira con la sua grandiosa poesia” (Anónimo 1986: 65). Por ejemplo, en el Reino Unido la prensa recoge la idea de que en ella parece comenzar a cumplirse la teoría del *Gesamtkunstwerk* que formulara Wagner, por su armónica unión de Teatro, Cine y Música: “nel caso di *Cabiria*, è chiaro che i creatori della dimensione visiva e di quella musicale hanno lavorato insieme. In questo modo, *Cabiria* non assomiglierà a nulla che sia comparso in un teatro lirico, in una sala da concerto o in una sala cinematografica: si tratta di un dramma musico-pittorico, di un poema sinfonico visualizzato, di un film opera”⁶⁰¹.

En las pantallas británicas, *Cabiria* se convierte en el último gran éxito de las producciones históricas italianas de la época, impresionando tanto por su valor artístico como por la espectacularidad de su puesta en escena:

“L’ultimo grande successo è *Cabiria* dell’Italia, che arrivato sugli schermi nella primavera del 1914 è trionfalmente accolto per «l’alto valore artistico che giustifica ampiamente le 50000 sterline del costo di produzione». Ma non è la ricostruzione storica né la storia in sé a impressionare, ma soprattutto la spettacolarità e il titanismo della messa in scena: «*Cabiria* è la risposta finale a quanti ancora criticano il cinema»” (D’Osvaldo 1992: 81).

Otro ejemplo del gran éxito de la cinta de Pastrone es su paso por pantallas de los Países Bajos, empezando por su estreno en la sala Cinema Palace de Amsterdam el 23 de septiembre de 1915. Para esta sala se acuñó una frase publicitaria que

⁶⁰¹ Reproducido (y traducido al italiano) en Robinson 2000: 92.

demostraba el gran impacto provocado por *Cabiria* y unas dotes nada despreciables de *marketing* comercial: “con lo slogan «*Cabiria*, al cui confronto ogni altro film affonda nel nulla!»” (Blom 1992: 56). La gran atracción hacia las salas que proyectaban la película se tradujo incluso en ciertos problemas de orden público: “per *Cabiria* vi furono addirittura problemi di traffico, tanta era la folla che attendeva di poter entrare nelle sale e fu necessario l’impiego di agenti della polizia per mantenere l’ordine. Cartelloni giganteschi e pubblicità luminosa avevano fatto accorrere il pubblico come falene alla luce” (Blom 1992: 57). Tras haber batido récords de permanencia en cartelera en diversas salas y seguir exhibiéndose en otras ciudades holandesas, las copias en circulación se habían deteriorado tanto que hubo que solicitar nuevas copias para reeditarla en salas: “Per le tante proiezioni, le tre copie si ridussero in brandelli, tanto che nel 1918, il «Cinema Palace» decise di acquisirne una nuova per lanciare una ennesima riedizione” (Blom 1992: 58)⁶⁰².

En Francia la película “ottiene un trionfale successo” (Anónimo 1986: 59), aunque su estreno se demoró por el inicio de la Primera Guerra Mundial hasta noviembre de 1915. Paul Porel, el director del *Théâtre du Vaudeville*, donde precisamente tendría lugar el estreno en París el 25 de noviembre de 1915, “mette in relazione la realtà storica rappresentata nel film e quella in cui vive D’Annunzio” (Seknadje-Askénazi 2000: 94). Es decir, se reconocía cómo la narración de un episodio de la Antigüedad por parte del poeta italiano preveía la caída de los imperios “ladrones” del presente: “Un felice gioco del caso ha fatto in modo che il grande poeta Gabriele D’Annunzio abbia composto un film dove la sua ardente latinità ha previsto, raccontando una vicenda di ventuno secoli fa, la sorte che la Storia riserva agli imperi basati sulla rapina” (Seknadje-Askénazi 2000: 94). Se establecía así un paralelismo entre la Cartago que sería derrotada por Roma y los Imperios Centrales (Alemania, Austro-Húngaro y Otomano) que se oponían a los países aliados en la Gran Guerra, entre los que se encontraba desde el inicio del

⁶⁰² Con las “tres copias” se refiere a las tres primeras adquiridas en Holanda por Jean Desmet, administrador del citado Cinema Palace. Cfr. Blom 1992: 56.

conflicto Francia, y a los que se sumó Italia en abril de 1915, con el añadido de que precisamente D'Annunzio fue uno de los personajes que más propugnó el intervencionismo italiano en el conflicto armado. A partir de entonces, la película se mantendrá en cartel durante meses y será proyectada cientos de veces, siendo paradigmático su longevo paso por la pantalla del Vaudeville: “proiettato tutti i giorni di mattina e di sera, rimase in cartellone dal 25 novembre 1915 al 19 marzo 1916, cioè per più di 250 repliche consecutive” (Toulet 1992: 19). Además de París, será proyectada con igual éxito en otras ciudades e incluso en las colonias francesas hasta mediados de 1916. En 1920 tendrá lugar un reestreno con mucho menor impacto y duración, como corresponde a una película que, en palabras del crítico (y después cineasta) Louis Delluc (1890-1924) en *Le Journal du Cinéclub*, es valorada como mejor que el resto de películas italianas hasta el momento, pero también como un producto del pasado que ya ha sido superado por otras, como *Intolerance*⁶⁰³.

Así como el inicio de la Gran Guerra había retrasado más de año y medio el estreno de la cinta de Pastrone en las pantallas francesas, en Alemania el público deberá también esperar, aunque en su caso hasta después de la finalización del conflicto, ya en 1920, obteniendo igualmente un gran éxito: “il pubblico tedesco, che già si era preparato ad accogliere il film nell'autunno dello stesso anno, dovette, a causa dello scoppio della guerra mondiale, aver pazienza fino al 1920 per poter applaudire, con sei anni di ritardo quest'opera, ma – scrissero i critici – con lo stesso entusiasmo” (Spiess 1992: 88).

Una de las peculiaridades de *Cabiria*, como ya se ha analizado anteriormente, es que iba acompañada de una partitura original creada ex profeso para ella, que requería para su reproducción de una orquesta y no del típico acompañamiento de un piano y/o algún otro instrumento. La *Itala Film* intentó por todos los medios cuidar este aspecto y solicitar a los exhibidores que hicieran lo mismo, ya fuera en Italia o en el extranjero. Pero, evidentemente, contar con una orquesta en la sala

⁶⁰³ Cfr. Seknadje-Askénazi 2000: 96-97.

de proyección suponía un coste elevado, que no siempre convencía a los exhibidores o que condicionaba la asistencia del público si las entradas veían encarecido su precio. Un ejemplo de ello lo tenemos en el Imperio Ruso del momento, en la sala Pegas de Moscú regentada por Alexander Hanzhonkov (1877-1945), uno de los primeros productores cinematográficos rusos y por entonces distribuidor de varias productoras italianas. Los costes de la propia película y de la orquesta acompañante provocaron cierto rechazo inicial, pero pronto sería superado por un gran éxito: “Poiché la proiezione era accompagnata da un’orchestra che eseguiva la partitura originale mandata dall’Italia, Hanžonkov fu costretto a raddoppiare il prezzo del biglietto, e questo spiega perché nei primi giorni la sala fosse per metà vuota; ma molto presto il film ebbe un successo incredibile” (Noussinova 2000: 127-128).

En Estados Unidos el impacto del cine épico italiano se hace notar desde 1909: “Già nel 1909 la produzione storica italiana aveva avuto un buon successo sugli schermi statunitensi con *Nero and the Burning of Rome* (*Nerone*, dell’Ambrosio)” (Turconi 1963: 42). A partir de entonces un gran número de películas históricas italianas contarán con una fluida distribución al otro lado del Atlántico y en ocasiones las críticas serán muy favorables: “Con il 1911 il film storico italiano otteneva sugli schermi d’America le prime eccezionali affermazioni – dopo quella del *Nerone* – con due opere prodotte precedentemente: *The Fall of Troy* (*La caduta di Troia*, dell’Itala, 1910) e *Dante’s Inferno* (*L’Inferno*, della Milano Film, 1909)” (Turconi 1963: 43). Las producciones italianas de recreación histórica de los años precedentes a la Primera Guerra Mundial consiguen por tanto un gran éxito en Estados Unidos, traducido en notables beneficios en taquilla, así como una lógica influencia en la producción estadounidense: “Early Italian cinematic histories of Rome such as *Quo Vadis?* and *Cabiria* had been released in the United States to critical acclaim, obtained substantial box-office success, and achieved a significant influence over American film production in the years preceding the First World War” (Wyke 1997: 26). En este sentido, el año 1914 es el de la consolidación de la supremacía de las producciones históricas italianas en

el mercado estadounidense: “Nel 1914 la supremazia del film storico italiano sul mercato americano si mantenne e si consolidò con la presentazione di *Antony and Cleopatra* (*Marcantonio e Cleopatra*), *Spartacus* (*Spartaco*) e *Cabiria*” (Turconi 1963: 51). En el caso de la cinta de Pastrone, recibió un tratamiento excepcional en su distribución, ya que pudo contar con algunos lugares de estreno muy ilustres: “A New York, l’oeuvre joue au Globe Theatre de Broadway et sera même projetée en séance spéciale à la Maison-Blanche” (Dumont 2013a: 274). Las críticas y recensiones en medios estadounidenses son realmente entusiastas, otorgándole el carácter de “preeminente”, “espectacular”, “obra maestra”, “un paso de gigante”, “el más grande espectáculo jamás mostrado en Estados Unidos”, “la más grande del mundo”...⁶⁰⁴ Eran múltiples las muestras de asombro en la publicidad estadounidense del momento:

“Quando uscì negli Stati Uniti, fu reclamizzato come «the daddy of spectacles», ossia il papà di tutti gli spettacoli. Al di là dell’iperbole pubblicitaria, l’espressione riconosce a *Cabiria* un interessante diritto di paternità nella proposta di un modello di spettacolo cinematografico di eccezionale ricchezza visiva e forti ambizioni estetiche, certamente condiviso con altri film del periodo, ma non per questo meno significativo” (Alovisio 2014: 11).

Pastrone, siempre atento a explotar por sí mismo y en las mejores condiciones la película, incluyó cláusulas en los contratos de exhibición para que en todo el mundo las copias fueran restituidas o destruidas en presencia de un notario. Pero, tal y como se manejaban los asuntos jurídicos en los inicios del cine, podríamos decir que con mano dura en algunas ocasiones en términos generales, pero con muy poco margen de control a pequeña escala o en la lejanía, no es de extrañar que la cinta saliera en algún momento de la propia exhibición para ser estudiada con profundidad. Así parece que ocurrió en Estados Unidos tras fingir un incendio en la sala Crystal de Nueva York, lo que permitiría analizar sus bobinas, analizar

⁶⁰⁴ Cfr. Turconi 1963: 52-53.

las innovaciones técnicas que contenían sus fotogramas y copiarlas de inmediato: “Tutte le innovazioni tecniche che la visione storica conteneva vennero senz’altro adottate e copiate. Al saccheggio non sfuggì nemmeno quel tipo de finale ad azioni parallele che doveva poi passare alla storia, dopo *Intolerance*, come il «finale alla Griffith»” (Anónimo 1986: 66).

El éxito conseguido en Estados Unidos por el cine épico italiano del momento es la antesala de un impacto global tanto en los espectadores como en la forma de hacer cine: “Grazie ai moderni transatlantici e all’iniziativa di imprenditori intelligenti come George Kleine, le truppe di Cesare e Augusto conquistano tra il 1912 e 1914 i pubblici americani e poi vanno alla conquista degli spettatori di tutto il mondo e modificano luoghi e modi della visione, oltre che strutture narrative e durata del primo cinema” (Brunetta 2008: VII-VIII). El escenario mundial de bonanza para las películas italianas de recreación histórica, incluyendo *Cabiria*, sufriría evidentemente los efectos del conflicto mundial que se inició en 1914: “i film italiani continuano a essere esportati con successo crescente, almeno dal 1912 al 1915, in Spagna, Francia, Argentina, Brasile, mentre in Gran Bretagna, Russia e Svizzera, l’esportazione decresce. Negli anni di guerra l’unico mercato che continua ad assorbire i film italiani senza registrare flessioni è quello spagnolo” (Brunetta 2008: 59).

2.6.4 – Diferentes versiones.

Existen distintas versiones de la película con diversos metrajes, algo que en cualquier caso no debería de extrañar habida cuenta de la lejanía hasta nuestros días de su estreno, pero que también responde a diversas cuestiones bastante generalizadas en las primeras décadas de la Historia del Cine. Por una parte, era bastante frecuente que se realizaran versiones diferentes según el mercado al que fueran destinadas, y no sólo en lo concerniente a la traducción a otros idiomas de los intertítulos, sino también en cuanto a la posibilidad de cortar diversas escenas por motivos culturales, morales, religiosos o incluso meramente comerciales (ya fuera por costes, por aligerar metraje o por crear versiones más accesibles a un público amplio):

“Com’era abitudine a quel tempo, *Cabiria* fu immesso sul mercato internazionale in molte versioni differenti; non sappiamo quante esattamente, ma nello spazio di cinque anni ne furono distribuite almeno quattro diverse, di cui tre ancora oggi esistenti (una russa, una spagnola e una statunitense). Nel 1914, sul mercato italiano circolò sicuramente una versione più lunga di quella distribuita nei paesi europei, mentre per quello americano ne venne prodotta un’altra, altrettanto breve, anche se leggermente diversa” (Oliveira 2006: 54).

Es más, solían producirse también cortes de metraje una vez que una cinta y los rollos de celuloide que la componían llegaban a determinado lugar para ser proyectadas, una práctica no demasiado infrecuente que se auspiciaba en la poca rigidez y las muchas lagunas jurídicas en los primeros años de existencia del Cine.

Así mismo, tampoco hay que olvidar que un porcentaje nada despreciable de películas de, digamos, los primeros cincuenta años de vida del medio se han perdido por mala conservación o destrucciones conscientes o fortuitas, siendo importante en este sentido la pérdida masiva de películas en tiempos de guerra.

Hay que tener en cuenta además que el material fílmico de los primeros tiempos del Cine era bastante volátil y son muy conocidos y repetidos los incendios por la alta inflamabilidad del celuloide, algo que alimentaría las pérdidas fortuitas y que “facilitaba” las cosas para las destrucciones más o menos conscientes. Por último, y no por ello menos importante, otra de las razones de la existencia de múltiples metrajes es que la estandarización de la velocidad de reproducción era algo impensable en unos inicios del cine en los que la filmación y la reproducción de cintas se llevaba a cabo a mano, dando vueltas a una manivela. El hecho de que la estandarización genérica en 24 fotogramas por segundo se llevara a cabo con la introducción del cine sonoro a finales de la década de 1920 deja atrás muchas producciones que arrojan cifras bastante dispares en cuanto a su metraje. No hay más que hacer un poco de memoria y recordar todas esas películas mudas que nuestros ojos han percibido como “aceleradas” o, en ocasiones también, “ralentizadas” respecto a lo que normalmente advertimos como una acción “natural”.

En el caso de *Cabiria*, la versión que se estrenó en abril de 1914 constaba de unas tres horas y veinte minutos⁶⁰⁵, una duración inaudita hasta entonces, unos doscientos minutos que equivaldrían a 3364 metros de película según el visado original de censura que se conserva en el archivo del Museo de Turín⁶⁰⁶. En lo referente a las primeras modificaciones que sufre la película, según Alovio:

“È chiaro che le copie, anche quelle cronologicamente più vicine alla versione del 1914, furono distribuite con numerosi tagli e rimaneggiamenti. Il film, d'altronde, viene infatti già modificato nella tarda primavera del 1914, quando trasmigra dai teatri lirici di Torino, Milano, Roma e Napoli ai cinema più popolari, subendo tagli e perdendo la *Sinfonia del fuoco*. Modifiche analoghe sono apportate con ogni probabilità anche negli anni immediatamente successive, durante le frequenti riprese del film in Italia e

⁶⁰⁵ Cfr. Brunetta 2008: 213.

⁶⁰⁶ Cfr. Dagrada, Gaudreault y Gunning 2000: 151 (nota 2).

all'estero. La situazione si complica ulteriormente con la riedizione dell'aprile 1921, quando Pastrone, da poco rientrato all'Italia come direttore generale, rimette mano personalmente al film, intervenendo sul montaggio e apportando dei tagli" (Alovisio 2006: 17).

En lo referente a las reediciones en el extranjero, en Estados Unidos se llevaría a cabo en varias ocasiones, caso de los años 1915 y 1921⁶⁰⁷ bajo la dirección de Harry R. Raver⁶⁰⁸.

En 1931, tras múltiples reclamos para que la película fuera estrenada de nuevo y contando ya con posibilidades técnicas para la sincronización de sonido con los fotogramas visuales, Giovanni Pastrone decide supervisar una reedición sonorizada⁶⁰⁹. Se trataba así de responder a la demanda de nuevas generaciones para verla: "Tutta una generazione ne ha udito parlare, ma non l'ha visto; i GIOVANI ansiosi di fare, da quella visione potrebbero trarre lo slancio per chi lo sa quale più ampio volo!" (Pastrone 1986: 85). Para Pastrone se trataba de "il primo film sonorizzato con tale sistema in Italia" (Pastrone 1986: 86)⁶¹⁰, pero la sincronización de sonido no fue el único cambio que sufriría la película en esta nueva edición. Según Alovisio:

"L'edizione con suono sincrono del 1931, infine, comporta le modifiche non solo più profonde ma anche più «insidiose». Pastrone la prepara infatti lavorando direttamente sul negativo originale, come se si trattasse di un nuovo e definitivo «director's cut». [...] Sembra quasi che Pastrone voglia consegnare alla posterità non una nuova edizione del film ma la versione definitiva, operando piccole ma significative variazioni nel montaggio, girando scene nuove, cambiando le colorazioni, commissionando una

⁶⁰⁷ De España (2009: 55) alude también a otra reposición en 1929.

⁶⁰⁸ Cfr. Pastrone 1986: 87 (nota 1).

⁶⁰⁹ Se trataba en principio de una actualización partiendo de la original, sólo cambiando algunos aspectos como añadir el registro sonoro (cfr. Pastrone 1986: 88 - nota a). Pero, como se explica más adelante, sí que hubo diferencias y nuevas escenas insertadas.

⁶¹⁰ En puridad, probablemente fuera el primer film sonorizado, pero no el primer film sonoro italiano, un honor que le corresponde a *La canzone dell'amore* (Gennaro Righelli, 1930). Cfr. Palmieri 1994: 197.

diversa partitura musicale e apportando alcune modifiche nelle didascalie. Una volta finita questa «riscrittura» del film, pare che cessi in lui la preoccupazione di conservare una traccia filmica della versione del 1914, di cui si perde gradualmente il ricordo” (Alovisio 2006: 17).

Según Alovisio, sobre las adiciones en la versión sonorizada de 1931:

“[...] l’analisi dei materiali in pellicola e dei fogli di montaggio ha infatti dimostrato che per l’edizione del 1931 Pastrone aggiunse almeno 16 inquadrature nuove (il cielo lunare di Catana, la mano che avvia il rito di Moloch e tutte le inquadrature del sacerdote che canta e del coro che lo accompagna, riprese all’interno del tempio). A queste nuove inquadrature si devono aggiungere tutte le didascalie dell’invocazione a Moloch, non previste nell’edizione del 1914 (almeno secondo le indicazioni presenti sul visto de censura)” (Alovisio 2006: 32).

El problema real reside entonces en conocer cómo era realmente la versión original de 1914, habida cuenta de que la de 1931 es la que se ha seguido desde entonces y sobre la que se ha trabajado principalmente en las restauraciones. Además, como decía Alovisio, el propio Pastrone había trabajado sobre los negativos originales de 1914 para esta puesta al día sonorizada:

“Se oggi, quindi, sappiamo con certezza che cosa Pastrone aggiunse in occasione dell’edizione del 1931, non è invece possibile stabilire con precisione, allo stato attuale delle conoscenze, quanti e quali metri di pellicola Pastrone scelse di eliminare dall’edizione del 1914 per adeguare il ritmo del film alle diverse abitudini percettive del pubblico del 1931 o per il «deperimento fatale del supporto fotografico». Il progetto di ricostruzione dell’edizione del 1914, allora, non può più partire dalla *lógica dell’aggiunta* ma, paradossalmente, da quella della *sottrazione*” (Alovisio 2006: 32).

De entre las sustracciones de fotogramas sufridas por la película en 1931, hay una que llama la atención por su componente moral. Se trata de una imagen que suponía una perfecta muestra de la función que cumple el fuego como dinamizador de la pulsión dramática en la película, un plano que, a pesar de haber desaparecido de la versión sonorizada de 1931, conocemos a través de su plasmación en diversos carteles publicitarios: el cuerpo desnudo de la pequeña Cabiria siendo sostenido en alto por los brazos de un sacerdote y con la cercanía de las llamas. En el caso de este famoso plano, cabe referirse a las más que probables razones de su eliminación: “L’attrazione è anche, per definizione, la violazione provvisoria di un tabù, e l’eliminazione di questo piano dalla copia del 1931, in pieno fascismo, non ha certamente nulla di casuale” (Alovisio 2014: 73).

Para realizar la sonorización de esta edición de 1931 se contó con la empresa milanesa *C. A. Bixio*⁶¹¹, la única en Italia capaz de realizar semejante trabajo por entonces, y el propio Pastrone volvería a contactar con Ildebrando Pizzetti para pedirle opinión sobre la música que debería sonar. Pizzetti recomendó rehacer la partitura e incluso autorizó también que su *Sinfonia del fuoco* fuera sustituida. Pastrone encargó a dos compositores (Luigi Avitabile y José Ribas) este trabajo de realizar un nuevo “poema lírico-sinfónico” (Pastrone 1986: 88), aunque quiso respetar la sinfonía del maestro Pizzetti⁶¹².

La puesta de largo de esta reedición sonorizada, que incluía tanto música como algunos efectos sonoros y voces, tendría lugar en el Cinematografo Odeon de Milán el 8 de abril de 1931, casi diecisiete años después del estreno original⁶¹³. De esta reedición sonora parte la mayoría de versiones comerciales posteriores, de la cual la copia más extensa que se conserva es de unos 3132 metros de película, unos 230 metros menos que el metraje original mencionado anteriormente. Pero, según Alovisio: “Quasi contemporaneamente si registra un’altra perdita: la rapida

⁶¹¹ Para mayor información sobre la empresa *Bixio* y su sistema *Bixiophone*, cfr. Valentini 2006.

⁶¹² Para conocer en mayor profundidad la música de Avitabile y Ribas para esta edición de 1931, cfr. Comuzio 2006: 252-262.

⁶¹³ Cfr. Pastrone 1986: 87 (nota 1).

obsolescencia del sistema Bixiophone (con cui Pastrone aveva sincronizzato l'edizione del 1931) condanna al silenzio l'interessante partitura composta da Luigi Avitabile e José Ribas e incisa su grandi dischi per grammofono” (Alovisio 2006: 17).

Las ediciones posteriores de la película partieron de esta versión sonorizada de 1931, que ya suponía una primera diferencia con la original al contar con un metraje inferior en más de 200 metros de película. Además, existen diversos condicionantes respecto a su conservación, como, según Barbera: “il fatto che il negativo originale del film, insieme con le copie positive tirate all'epoca, sia andato perduto” (Barbera 2006: 12). De hecho, lejos de constituir un avance, los cambios introducidos en la edición de 1931 también repercutieron de forma negativa en el devenir de la película desde entonces, algo que Alovisio resume con las siguientes palabras: “Gli esiti di questa doppia rimozione (dell'edizione del 1914 e della musica del 1931) condizioneranno negativamente non solo tutti gli studi successivi sul film, ma anche le operazioni di conservazione e restauro, compreso il progetto «*Cabiria* 1995»” (Alovisio 2006: 17).

Todos estos condicionantes han causado que las distintas reediciones o intentos de restauración hayan dado lugar a versiones tan sumamente dispares en duración, velocidad de fotogramas, tinturas y colores, etc. Para intentar resarcir todos estos problemas y condicionantes de conservación de *Cabiria*, el *Museo Nazionale del Cinema* de Turín comenzaría en 1993 el mencionado proyecto “*Cabiria* 1995”, que perseguía una “reconstrucción de una versión lo más cercana posible al original de 1914” (Bertetto 1995: 51). La restauración partió de “la copia nitrato en color que Pastrone volvió a montar en 1931 y que él mismo donó al Museo Nazionale del Cinema” (Bertetto 1995: 52), de 3132 metros, un metraje que quedaba bastante lejano de los 3364 de la copia original según el visado de censura de 1914. La copia resultante, finalizada en 1995, daría como resultado una versión de unos 3343 metros, quedando muy cerca de la original, y recuperaba algunos planos cortados en el montaje de 1931 (como la icónica

imagen de la pequeña Cabiria suspendida junto a las llamas), además de restaurar el coloreado y virado de los fotogramas⁶¹⁴.

La última restauración realizada hasta el momento de *Cabiria*, en el año 2006⁶¹⁵, también desde el *Museo Nazionale del Cinema* de Turín, aprovechó los fondos de esta entidad, la más completa y exhaustiva colección de documentos y materiales sobre la versión original y las distintas reediciones. Según Barbera: “Si aggiunga che l’evoluzione delle tecniche e dei metodi di restauro hanno finito col rendere obsoleti e insoddisfacenti gli esiti degli interventi conservativi precedentemente realizzati” (Barbera 2006: 12). De hecho, se trata de una doble restauración realizada por João de Oliveira, en paralelo a un exhaustivo trabajo documental de los investigadores del citado Museo, dando lugar a dos ediciones distintas: “[...] si tratta di due diverse edizioni, che differiscono non poco tra loro e, ancora di più, dalla copia attualmente in circolazione” (Barbera 2006: 12). Por una parte, una edición que se corresponde de forma exacta con la reedición sonorizada de 1931, con las propias modificaciones que realizara Pastrone (insertos de nuevas secuencias y eliminación de otras), además de unirle una banda sonora sincronizada a partir de la música que Avitabile y Ribas realizaran para la versión sonorizada de 1931, que se encontraba registrada en discos originales de la compañía Bixiophone conservados en el propio *Museo Nazionale del Cinema* de Turín⁶¹⁶. Por otra parte, siguiendo a Barbera: “La seconda versione, frutto di questo duplice progetto di restauro, consiste nella ricostruzione dell’edizione originale del 1914 che [...] non risulta essere sopravvissuta all’incuria degli uomini e all’erosione del tempo. [...] è stato possibile ricostruire un’«edizione critica» in grado di garantire un livello di affidabilità almeno pari al 95% dell’originale” (Barbera 2006: 14).

⁶¹⁴ Para conocer en mayor profundidad esta restauración de 1995, cfr. Testa 1995: 71-82.

⁶¹⁵ Para conocer en mayor profundidad esta restauración de 2006, cfr. Oliveira 2006.

⁶¹⁶ Cfr. Barbera 2006: 12-14.

El resultado de esta doble restauración de 2006 es el siguiente:

“In conclusione, possiamo dire che in questa occasione non è stato possibile effettuare la ricostruzione della versione italiana del 1914 a causa della mancanza di materiale di riferimento. In base ai documenti esistenti, è stato invece possibile ricostruire una versione muta autentica, più prossima a quella italiana del 1914 di quanto realizzato nei precedenti lavori di restauro. Infine, per la prima volta è stata ricostruita in modo completo la versione sonora del 1931” (Oliveira 2006: 61).

La mencionada restauración completa de la edición sonorizada de 1931, que cuenta con las tinturas de fotogramas originales y respeta todo el encuadre fílmico, sin las pérdidas por los laterales ni arriba ni abajo que se pueden advertir perfectamente en las copias que parten de la sonorizada de 1931, fue presentada en el Festival de Cannes de 2006 por el cineasta estadounidense Martin Scorsese, calificado por el crítico estadounidense Roger Ebert (1942-2013) como “the most passionate film historian among active directors” (Ebert 2006). En el vídeo de presentación del pase del 27 de mayo de 2006 en Cannes, Scorsese se refería a *Cabiria* con estas palabras⁶¹⁷:

“Vais a ver una de las películas con las que todo comenzó... Vi por primera vez *Cabiria* de Giovanni Pastrone en los setenta y, como muchos americanos que descubrieron la película por entonces, me quedé asombrado. Lo primero que me sorprendió es que muchas de las innovaciones que creíamos americanas (el ostentoso movimiento de la cámara, la luz propagada, el propio sentido de ambición épica) tuvieron su origen en este film. En segundo lugar, y de forma todavía más significativa, el propio film me ha dejado impresionado por su extraordinaria expresividad, su majestuosidad visual y emocional, sus proporciones

⁶¹⁷ Traducción propia del texto extraído del vídeo de presentación, anteriormente disponible en Internet. Dicho vídeo fue consultado en octubre de 2014, pero al escribir estas líneas ya no ha podido recuperarse el mismo ni su enlace en Internet.

increíbles y su maestría. Es un film épico hecho prácticamente a mano, de los decorados al vestuario y al *carrello*, una invención del propio Pastrone que precede a los rieles para la cámara. Muchos consideran la Historia del Cine como un progreso constante que deja las innovaciones de ayer obsoletas respecto a las actuales. Es un modo peculiar de considerar cualquier forma de arte. El filósofo Wittgenstein dijo haberse reído cuando vio a alguien decir que debió ser sorprendente la aparición del fuego para los hombres primitivos, como si hoy fuera menos sorprendente. Así ocurre con un film como *Cabiria*, que no precisa ninguna indulgencia o explicación particular. El film de Giovanni Pastrone es tan extraordinario hoy como cuando fue visto por primera vez”.

Las diferentes ediciones comerciales que se manejan en la actualidad muestran profundas diferencias con la original de 1914 e incluso con la versión de 1931, aunque entre ellas también hay bastante disparidad. Por orden cronológico, las ediciones disponibles en la actualidad son las siguientes:

1- Versión comercial doméstica en soporte de vídeo analógico VHS, editada en Estados Unidos por Kino on Video en 1990, con *copyright* de Eighteen Frames, y con edición el mismo año también en formato digital Laserdisc. Intenta ser respetuosa con la edición de 1931, pero existen varias diferencias no menores, como un inserto inicial con datos sobre la edición y unos títulos de crédito también previos que nada tienen que ver con los formatos originales. Además, faltan todas las cartelas referentes a los tiempos, las dos cartelas que anuncian la *Sinfonia del fuoco* y la invocación a Moloch son sustituidas por intertítulos sobre fondo en negro, y carece también de las del final del metraje, reproduciendo la última (con el texto “FINE”) de forma diferente a la de 1931 también. Así mismo, la referencia a la autoría de Piero Fosco, que aparecía en 1931 al final de la película, justo después de la firma de D’Annunzio, aparece al inicio, también después de la firma de D’Annunzio, aunque no llega a sobreimpresionarse por completo

y pasa de forma fugaz al ser rápidamente cortado, dando paso a la cartela del primer episodio. En cuanto a las didascalias textuales, se presentan siempre con fondo en negro y los intertítulos en una tipografía diferente a la original, no exclusivamente en mayúsculas y traducidos al inglés. Su duración aproximada es de 124 minutos. En los intertítulos insertados por la compañía justo antes del inicio de la propia película pueden leerse ciertas especificaciones técnicas sobre esta versión:

“This Kino on Video edition has been mastered from 35mm print materials. It contains all available footage and is presented at the correct projection speed. The intertitles have been translated into English by professors Charles and Mirella Jona Affron, whose research and enthusiasm are most responsible for the resurrection of *Cabiria* in the U.S. The soundtrack is performed by Jacques Gauthier, based on the original score”⁶¹⁸.

En cualquier caso, a pesar de los insertos o de las omisiones respecto a la edición de 1931, es la edición más completa y respetuosa de la que se dispone en la actualidad, y a partir de la cual se han realizado otras ediciones domésticas posteriores.

2- Versión comercial doméstica en soporte de vídeo analógico VHS, editada en Italia por Mondadori en 1992, denominada *Edizione Italiana Prima Immagine*. Varios son los cambios respecto a la versión de 1931 y no digamos respecto a la original de 1914, como carecer de los carteles diferenciadores de capítulos o episodios o que todas las didascalias cuenten con el mismo fondo, que corresponde con el motivo que aparece en la didascalia que anuncia el segundo episodio de la versión de 1931. Además, faltan algunas líneas de diálogo e incluso algunos planos, algo

⁶¹⁸ Tomado de los intertítulos iniciales de *Cabiria* (G. Pastrone, 1914) [ed. DVD, Kino on Video, New York, 1998].

que no es de extrañar si tenemos en cuenta que su metraje total está muy lejano de la original o la sonorizada, constando de 105 minutos (poco más de la mitad de la duración original). Siguiendo la edición de 1931, se inserta la autoría bajo seudónimo de Giovanni Pastrone, pero no al final de la cinta, sino al inicio, justo después de la firma de D'Annunzio: "PER OPERA DI PIERO FOSCO IN TORINO MICXIII" [sic]. También existen diferencias al final de la película, ya que tras la cartela de "FINE" se suceden diversas cartelas (también con el mismo fondo unificado de las didascalias), en las que se muestran unos créditos que no aparecían en 1931; son, por orden, los siguientes textos: "*CABIRIA DI PIERO FOSCO (GIOVANNI PASTRONE) 1914*" / "*DIDASCALIE DI GABRIELE D'ANNUNZIO*" / "*PRODUZIONE ITALA FILM TORINO*" / "*fotografia SEGUNDO DE CHOMON, GIOVANNI TOMATIS, AUGUSTO BATTAGLIOTTI, NATALE CHIUSANO*". En la última cartela aparece el reparto, sólo el referente a los personajes principales, con los nombres de los intérpretes a la izquierda y los de sus personajes a la derecha.

3- Reedición comercial doméstica de la mencionada de 1990 por Kino on Video, en esta ocasión realizada por la misma empresa en 1998, tanto en formato analógico VHS como en formato digital DVD.

4- Versión comercial doméstica digital en DVD, editada en España en 2010 por Tribanda. Se trata de una reedición de la anterior de Kino Video sin aparentes modificaciones respecto a ella, respetando los mismos fotogramas, las mismas cartelas figurativas con los rótulos originales (en italiano, mayúsculas "lapidarias"), las mismas didascalias (en inglés, no exclusivamente en mayúsculas) y la misma banda sonora. Las novedades son que se suprime el inserto inicial de la edición estadounidense y que este formato permite añadir de forma simultánea los subtítulos en español (forma estándar, sobreimpresionados en la parte inferior del encuadre). Su duración es de 126 minutos y se complementa con un pequeño folleto de

doce páginas en el que se reproduce una biografía de Gabriele D'Annunzio, otra de Giovanni Pastrone y un somero análisis de la película.

5- Versión comercial doméstica digital en DVD, editada en España también en 2010 por Sogemedia, parece así mismo una reedición de la estadounidense de Kino on Video, aunque con múltiples modificaciones. La primera es en parte positiva, puesto que la imagen parece haber sido tratada con alguna herramienta digital dotándola de mayor nitidez y claridad (al menos en las cartelas fijas es más apreciable), aunque en la parte superior la imagen se distorsiona con una ondulación durante todo el metraje. Las didascalias son de nueva factura, sobre fondo negro, con una flor estilizada en cada esquina y todos los textos en español (desgraciadamente con algunas faltas de ortografía y/o tipográficas), presentando una tipografía que nada tiene que ver con la de 1931. Tampoco presenta el inserto explicativo de Kino on Video, mientras que la cartela inicial con título y subtítulo presenta éste último sobreimpresionado y en español ("Visión histórica del tercer siglo A.C."), sin hacer después ninguna referencia textual o visual a D'Annunzio ni a Fosco o Pastrone (tampoco al final de la cinta). Se respetan las cartelas figurativas de inicio de episodio, pero con los textos superpuestos directamente en español (probablemente también mediante herramientas visuales digitales): "Primer Episodio", "Segundo Episodio"... El último plano también parece el mismo "FINE" de Kino on Video, aunque habiendo eliminado (entendemos que también de forma digital) la "E" final, resultando "FIN". Su duración final es de 123 minutos. Esta edición tiene una música de nuevo cuño sin similitud alguna con las composiciones de Pizzetti o Mazza.

Como puede comprobarse al analizar estas versiones comerciales, desgraciadamente ninguna de ellas recoge las citadas restauraciones de 1995 y 2006, aunque no son pocos los rumores que hablan de la preparación de una edición comercial para consumo doméstico, tal como comentaba el mencionado

Ebert: "The Criterion Collection is preparing a DVD edition of *Cabiria*" (Ebert 2006). Una de las consecuencias directas de no haber podido editar ninguna versión a partir de estas restauraciones es la imposibilidad de reproducir la música original, por lo que en las ediciones existentes en la actualidad (excepto la mencionada de Sogemedia) se cuenta con bandas sonoras que se inspiran de algún modo en la música de Pizzetti y Mazza para la edición original de 1914, pero no en la de Avitabile y Ribas de 1931, que, como se ha apuntado anteriormente, se perdió por la volatilidad de los discos en los que estaba registrada y no ha podido ser recuperada hasta la restauración de 2006.

2.6.5 – Influencia de *Cabiria* en el cine posterior.

Cabiria constituye la mayor superproducción del cine italiano y mundial cuando se estrenó, comportando la culminación del género del *kolossal* tanto en metraje como en medios, escenas de masas y presupuesto. De hecho, como ya se ha ido mencionando anteriormente, fue también el mayor esfuerzo económico de todo el cine italiano mudo con un presupuesto totalmente inaudito de un millón de liras, tal como afirma Barbera: “nessun produttore italiano aveva mai osato investire una somma venti volte superiore al costo medio di un film dell’epoca (un milione di lire contro le abituali 50 o 60 mila)” (Barbera 2006: 12). El enorme esfuerzo de producción que llevó consigo puede comprobarse en aspectos tales como sus impresionantes y detallistas escenarios, el esmero puesto en el rodaje en exteriores, la maestría en escenas multitudinarias y algunos adelantos técnicos impensables por entonces.

Esta cinta superaba a todo lo realizado anteriormente, convirtiéndose en el punto álgido del cine épico italiano mudo, y no sólo por ser el producto más ambicioso y espectacular surgido del temprano cine italiano, sino también por culminar el camino emprendido por las productoras italianas para superar la simple concepción inicial del Cine como objeto de entretenimiento: “En la actualidad se considera que Pastrone marcó con su obra el inicio del cine como espectáculo al sobrepasar el estadio del «cuento en movimiento»” (Gracia Alonso 2013: 87). *Cabiria* había alcanzado el estatus de producto artístico de calidad, respaldado por un nombre ilustre como D’Annunzio, por una reconstrucción histórica lo más pulcra posible y por una puesta en escena y una narración de amplias y altas miras, consiguiendo un gran éxito entre el público no sólo popular, sino también entre capas sociales con mayor formación intelectual, normalmente acostumbradas a productos con firme y longeva consideración artística como el teatro o la ópera. Pastrone había conseguido con *Cabiria* materializar el concepto de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* “imaginada y teorizada por Richard Wagner a finales del siglo XIX” (Brunetta 1998: 88), permitiendo que con ella comenzaran “a fijarse los

principales cánones de la ficción cinematográfica, a medio camino entre la narrativa y la capacidad autónoma del lenguaje fílmico” (Pérez Gómez 1996: 250).

La obra maestra de Pastrone era también una producción plagada de novedades respecto al cine realizado hasta el momento:

“Infatti, sebbene la storiografia del cinema delle origini ci abbia insegnato a evitare l'errore di attribuire a un singolo film o a un unico regista il merito di aver introdotto «per la prima volta» qualcosa di nuovo (il movimento del carrello, il montaggio alternato...), quasi ogni aspetto di *Cabiria* presenta elementi di novità rispetto a buona parte del cinema prodotto in precedenza” (Alovisio 2014: 11).

Estamos hablando, por tanto, de un producto muy adelantado a su tiempo, sobre todo en cuestiones técnicas o narrativas: “Cabiria può considerarsi, sotto un certo aspetto, un lussuoso catalogo di profezie cinematografiche. Sui suoi fotogrammi è registrato tutto il programma avvenire del cinematografo” (Anónimo 1986: 64). Y cuando hablamos de influencia, nos referimos a que generaría un cambio de planteamiento en muchas de las grandes producciones posteriores:

“L'influence est particulièrement sensible en ce qui concerne la recherche de parallélismes entre les différents éléments de l'intrigue, entre les histoires et l'Histoire, entre les personnages connus qui traversent le récit (Hannibal, Sophonisbe, Archimède, Scipion) et ceux qui sont inventés (le «bon géant» Maciste, futur mythe du cinema populaire italien [...])” (Dumont 2013a: 274).

De hecho, incluso teniendo en cuenta su inspiración para el devenir de las superproducciones cinematográficas, ciertamente hoy en día sería difícilísimo realizar una producción similar por presupuesto y esfuerzo material y humano, sobre todo teniendo en cuenta que muchas de las novedosas soluciones que

inauguraba han sido sustituidas en la actualidad por los avances tecnológicos, en especial las herramientas digitales visuales.

El *kolossal* italiano anterior a la Primera Guerra Mundial es una fuente de inspiración para el género de reconstrucción histórica que se acerca a la Antigüedad y ofrece su visión de ella a los espectadores de, digamos, el último siglo. Según Imperiale: “L’importanza che nella storia del cinema ebbero i film storici italiani è dimostrata dai vari remake, riadattamenti o liberi ispirazioni tratte da queste pellicole (si pensi allo *Spartacus* di Stanley Kubrick che a sua volta ha ispirato *Il Gladiatore* di Ridley Scott)” (Imperiale 2013: 106-107). Siendo *Cabiria* la culminación de esta etapa gloriosa del cine italiano, su importancia es lógicamente perceptible en el cine posterior, sobre todo en las grandes superproducciones que han recreado el Mundo Antiguo.

La exitosa irrupción de la cinta de Pastrone en el panorama italiano y mundial, apoyada por múltiples avances productivos y narrativos, representó “non solo un punto d’arrivo del cinematografo italiano ma anche un punto di partenza di quello mondiale. Con *Cabiria*, il cinematografo viene ospitato nel sacro tempio dell’Arte maiuscola” (Anónimo 1986: 50). Precisamente su impacto le granjeó una gran popularidad, pero no solo entre el público, sino también entre otros personajes relacionados con el cine de entonces: “Immediatamente popolare, il capolavoro di Pastrone attirò da subito anche l’attenzione di realizzatori, produttori e cronisti del suo tempo per l’impressionante contributo di novità che offriva allo sviluppo della nascente arte cinematografica” (Barbera 2006: 11). Además, su impacto inmediato dentro de Italia se vio correspondido por otro igualmente importante en los países en los que fue estrenada, apuntalando el dominio italiano de los mercados cinematográficos mundiales. En cualquier caso, su éxito y, por extensión, el de las grandes producciones de recreación histórica realizadas por el cine italiano, recibirían un duro y repentino revés al estallar la Gran Guerra o, mejor dicho, cuando Italia entró en ella de parte de los aliados en mayo de 1915. A pesar de ello, el impacto de *Cabiria* en Italia y en otros países había sido enorme, lo que le

permitiría seguir asombrando a públicos muy diversos después del conflicto mediante reposiciones y nuevas versiones, algo que tampoco debe extrañar habida cuenta de las dificultades de distribución durante la Gran Guerra, que demorarían su estreno o interrumpirían su presencia en las pantallas de algunos países.

La influencia de *Cabiria* tiene en los primeros momentos un ilustre receptor, el director estadounidense David W. Griffith, quien la habría visto “un año después de la finalización de *El nacimiento de una nación*, y quedó impresionado, en especial con sus *travelings*” (Cousins 2011: 54). Griffith “llegará a adquirir una copia de esta película y la estudiará detenidamente, proyectándola una y otra vez” (Gubern 2006: 75), lo cual parece que determinó que cambiara su proyecto cinematográfico en curso, abandonando lo que en un principio iba a convertirse en *The mother and the law* por una obra mucho más ambiciosa; este impacto tendría su transposición cinematográfica en la película *Good Morning Babilonia* (Paolo y Vittorio Taviani, 1987), reflejada en un estupefacto Griffith (encarnado por el actor británico Charles Dance) durante un visionado privado de la obra de Pastrone. “Se dice que Griffith la vio dos veces en una noche. Le inspiró y le concedió la audacia de crear su propia obra de arte” (Scorsese y Wilson 2001: 71). Martin Scorsese se refiere al impacto e influencia directa de la cinta de Pastrone en su aclamada *Intolerance: love’s struggle throughout the ages* (*Intolerancia*, 1916), sobre todo en el episodio del banquete de Baltasar en la Babilonia del siglo V a. C.⁶¹⁹, en cuyos decorados había préstamos directos de los realizados para *Cabiria*, como las columnas que contaban con figuras de elefante bien como fuste o como esculturas exentas sobre los entablamentos⁶²⁰, o los relieves de figuras aladas, que remiten en cierto modo a la estatua alada del interior del templo de Moloch. Como dato curioso, pero importante al fin y al cabo en cuanto a esta influencia de la cinta de Pastrone en la de Griffith, hay que hacer notar que *Intolerance* sucedió a *Cabiria* como la producción más cara hasta el momento de su producción: “Con su coste

⁶¹⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 70.

⁶²⁰ Cfr. Cousins 2011: 53.

de dos millones de dólares pasó a convertirse en la película más cara de toda la historia del cine, con una cifra todavía no superada teniendo en cuenta la posterior depreciación del dólar” (Gubern 2006: 105). De hecho, en términos generales sobre esta relación Pastrone-Griffith: “La película *Cabiria* de Giovanni Pastrone es una obra maestra de la historia del cine. Sería la obra maestra indiscutible si Griffith no la hubiera tomado como modelo para hacer *Intolerancia* (1917), donde superó al maestro” (Cano Alonso 2014: 45).

“El cine norteamericano [...] reconoció la deuda con los italianos a través de la admiración que al filme de Pastrone-D’Annunzio profesó quien se convertiría en la primera figura clave del desarrollo cinematográfico mundial: D.W. Griffith” (Lacolla 2008: 34). De este modo, *Cabiria* influiría de forma decisiva en el desarrollo del género histórico inmediatamente posterior, calando muy hondo no sólo en Griffith, sino también en otros especialistas del cine de recreación histórica, siendo paradigmático el caso de Cecil B. DeMille, un verdadero especialista en producciones ambientadas en el pasado. Pero este impacto repentino tendría también su reverso trágico para el cine italiano, puesto que a la vez que desde Estados Unidos se usaba *Cabiria* como modelo del cine histórico espectacular, desde el maltrecho cine europeo no se podía “competir con la pujanza del cine de Hollywood” (Vidal 2007: 166), siendo ésta una de las razones que se sumaron a la crisis económica provocada en la economía italiana por la Gran Guerra para provocar el declive del *kolossal*. En cualquier caso, la cinta de Pastrone se convirtió de forma genérica en referencia y precedente de las fastuosas y colosales reconstrucciones del mundo antiguo que tuvieron su esplendor en el Hollywood de mediados del siglo XX o del péplum italiano de las décadas de 1950-1960, e incluso podríamos extender su legado hasta producciones históricas espectaculares de la actualidad. Otro de sus influjos posteriores sería hacia el gran cineasta soviético de origen letón Sergei Eisenstein (1898-1948), “quien nunca escondió su admiración por Pastrone y por los pioneros del cine italiano” (Alberich 2009: 30), en especial en lo referente a “los estudios de movimientos de masas” (Angulo 1990: 55) que llevaría a cabo en muchas de sus producciones.

El legado de *Cabiria* también puede rastrearse en toda clase de influencias y más o menos directas y evidentes en personajes, decorados e iconografía del cine posterior, sobre todo (lógicamente) en el género histórico. En lo referente a los decorados, “la estructura escenográfica y la relación arquitectura/espacio de *Cabiria*, se convierten en modelo de muchas experiencias de cine histórico realizado con grandes apoyos arquitectónicos” (Bertetto 1990a: 25 – nota 1), con ejemplos el episodio babilónico de la mencionada *Intolerance* y otros títulos como *Madame DuBarry* (Ernst Lubitsch, 1919), *Anna Boleyn* (*Ana Bolena*, Ernst Lubitsch, 1920), *Das Weib des Pharao* (*La mujer del Faraón*, Ernst Lubitsch, 1922), *Lucrezia Borgia* (*Lucrecia Borgia*, Richard Oswald, 1922), *Sodom und Gomorrha* (Mihály Kertész/Michael Curtiz, 1922), *The thief of Bagdad* (*El ladrón de Bagdad*, Raoul Walsh, 1924), *Salammbô* (*Los amores de un héroe*, Pierre Marodon, 1925) y *Ben-Hur: a tale of the Christ* (*Ben Hur*, Fred Niblo, 1925)⁶²¹. Todas estas producciones contienen evidentes influencias de la arquitectura y los decorados más representativos de *Cabiria*, pudiendo realizarse un análisis de algunas transposiciones posteriores de algunos de sus aspectos concretos.

El elemento más destacable de los decorados creados para *Cabiria* es el imaginativo templo de Moloch en Cartago, muy característico tanto por su monumental fachada asemejando la cabeza del dios como en el interior presidido por su estatua sedente destinada a los sacrificios ígneos infantiles que aparecen en la cinta. Su poderosa carga iconográfica generaría desde entonces gran influencia en decorados posteriores y en ocasiones sería recreada de una forma bastante similar, bien como parte de algún templo dedicado expresamente a la misma deidad o con otros nombres de advocación, e incluso en otras estructuras o elementos que no tenían por qué responder a ninguna adscripción religiosa. No hay que olvidar además que una entidad tan polémica como Moloch es un reclamo muy apetecible para continuar la tradición ideológica negativa que se le asocia, concordando con una de las típicas convenciones que las películas ambientadas

⁶²¹ Títulos extraídos de Bertetto 1990a: 25 (nota 1). La cita precedente es literal, pero los nombres y directores de las películas tenían algunas incorrecciones y se ha decidido enmendarlas, añadiendo sus fechas, sus títulos de estreno en España según el caso y ordenarlas por orden cronológico.

en la Historia Antigua han tomado de la tradición judeocristiana, la de estigmatizar lo foráneo para poder afirmar su propia superioridad.

Este ejemplo iconográfico ya cuenta con una influencia directa en el mismo año del estreno de *Cabiria*, en otra cinta también italiana y también ambientada en la antigua Cartago: *Salambò* (Domenico Gaido, 1914) de la productora turinesa Pasquali Film⁶²²; su “escenografía, siguiendo la pauta de *Cabiria*, opta por el elefante como motivo ornamental básico” (De España 2009: 57), como puede comprobarse en las diversas columnas que recurren a este animal en los interiores⁶²³ o en “los elefantes de piedra que aparecen en la parte inferior de las murallas de Cartago” (Solomon 2002: 257).

Otro ejemplo algo más avanzado en el tiempo es la producción estadounidense *The Queen of Sheba* (J. Gordon Edwards, 1921), una cinta desgraciadamente perdida, de la que sólo queda un fragmento de pocos segundos y algunas fotografías. En una escena de exterior recogida por diversas fotografías aparece una “puerta-boca pseudoegipcia [...] (con un tocado que parecía egipcio) que remite al Templo de Moloch en *Cabiria*” (Ramírez 1993: 154-156), igualmente flanqueada por manos. Por su parte, en las imágenes de interiores, entre las que “destacaban, como era de esperar, el Templo de Salomón” (Ramírez 1993: 155), la profusa decoración remite tanto a *Cabiria* como a *Intolerance*, con “el eclecticismo más desaforado; [...] elementos mesopotámicos se han fundido con otros que parecen indoamericanos” (Ramírez 1993: 154).

En el mismo año encontramos una película que mezcla drama, misterio y aventuras con una imaginativa reconstrucción histórica, la francesa *L'Atlantide* (*La Atlántida*, Jacques Feyder, 1921), basada en la novela homónima de Pierre Benoit publicada en 1919. En ella existen “influencias estéticas [...] evidentes” (De España 2009: 56) de *Cabiria*, algo que puede comprobarse en las decoraciones

⁶²² Cfr. Brunetta 2008: 214.

⁶²³ Ver Apéndice gráfico: Figura 71.

de interior, además de en los imaginativos rótulos de los intertítulos. Poco después Cecil B. DeMille realizaba su primera versión de *The Ten Commandments* (*Los Diez Mandamientos*, 1923), cuya escenografía en el segmento ambientado en la Antigüedad realmente presenta una monumentalidad que bien puede remitir a *Cabiria*, con algún elemento muy relacionado con el templo de Moloch como la estatua de esfinge que preside el trono en el palacio de Ramsés.

Otra gran superproducción histórica, situada en el crucial momento de transición entre el mudo y el sonoro es *Noah's Ark* (*El Arca de Noé*; Michael Curtiz, 1928). Esta cinta, que combinaba escenas mudas con cartelas con otras en las que sí aparecían diálogos sincronizados, situaba su acción principal en la Primera Guerra Mundial, pero con un amplio *flashback* en la ciudad caldea de Akkad en tiempos de Noé. En esta ciudad aparece un templo dedicado al dios Jaghuth⁶²⁴ que contaba con una gran figura alada en el frontón de su fachada, mientras que su interior, “con sus líneas abruptamente esquinadas, es una versión puntiaguda de diseños art deco, habitualmente más amables, pero también acusa los ecos de *Cabiria*” (Ramírez 1993: 156) al presentar una gran figura sedente de la divinidad, bajo la cual se realizan sacrificios de bellas doncellas, aunque no mediante el fuego, sino por lanzamiento de flechas.

Ya en plena época sonora y con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial encontramos otro título crucial del cine histórico ambientado en la Antigüedad, *Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*, Cecil B. DeMille, 1949). En esta producción inspirada igualmente en la Biblia destacaba por su importancia estética y narrativa el templo de los filisteos, “con columnas troncocónicas invertidas y cuernos decorativos en los remates que tenían en cuenta las excavaciones de Creta y Palestina” (Ramírez 1993: 158), pero cuya estatua dedicada a Dagon remitía en su concepción de estructura hueca con fuego en su interior a la de Moloch en *Cabiria*.

⁶²⁴ Ramírez (1993: 156) lo identifica con Baal.

Por su parte, partiendo también de un relato bíblico, *The Prodigal* (*El hijo pródigo*, Richard Thorpe, 1955) contaba con una gigantesca escultura sedente de la divinidad semita Baal, cuyo aspecto amenazante y maligno remite estéticamente en gran medida a la de Moloch en la cinta de Pastrone, mostrando cuerpo humano, pero dos pares de cuernos en una cabeza a medio camino entre humana y bóvida. En su caso no alberga fuego en su interior, como en otros ejemplos referidos además del de *Cabiria*, pero sí se encuentra coronando una estructura a cuyos pies se sitúa un enorme brasero circular.

Mucho más cercana en su argumento y en las referencias a Moloch, a su templo y a los sacrificios dirigidos a él es la adaptación cinematográfica de la novela de Salgari en la que *Cabiria* inspiraría parte de su argumento: *Cartagine in fiamme* (*Cartago en llamas*, Carmine Gallone, 1959). En ella, el templo y los sacrificios están muy influidos por la producción de Pastrone, presentando un nuevo modelo de la estatua del dios (hueca, con fuego interno visible desde el exterior), “con la diferencia de que aquí las víctimas son adultas” (De España 2009: 226). Al año siguiente, la producción italiana *Teseo contro il Minotauro* (Silvio Amadio y Mario Bonnard, 1960) presenta también en sus decorados una puerta-boca (en este caso, la entrada al famoso Laberinto de Cnossos) con forma de cabeza bóvida, basada por lógica en la efigie del Minotauro, aunque conservando también los ecos del gran decorado del exterior del templo de Moloch en *Cabiria*.

Una coproducción hispano-italiana que se unía al exitoso filón del péplum fantástico centrado en héroes forzudos de la Antigüedad es *Ursus* (Carlo Campogalliani, 1961), que partía del personaje ficticio secundario procedente de la novela histórica *Quo Vadis?* de Henryk Sienkiewicz, para dotarle de entidad propia y narrar sus propias hazañas, siendo ésta la primera de una serie de películas que trataron sobre este héroe en la década de 1960. Ambientada en un lugar indeterminado de la Antigüedad, en ella aparecen sacrificios femeninos a una diosa denominada Zaas, cuya efigie con cuerpo femenino y cabeza bovina rinde a su manera homenaje a la estatua del interior del templo de Moloch en *Cabiria*.

Sin abandonar aún el péplum italiano de mediados del siglo XX, existen otros decorados deudores del templo de Moloch en *Cabiria*, como las bocas felinas o la gran estatua como decorado en el que interactúan los personajes en *Il colosso di Rodi* (*El coloso de Rodas*, Sergio Leone, 1961)⁶²⁵, o la boca gigante en el salón del trono mostrando llamas en su interior en *Ulisse contro Ercole* (Mario Caiano, 1962). Por influencia tanto de *Cabiria* como de *Il Colosso di Rodi* pueden mencionarse también diversas puertas en forma de bocas felinas en *Ursus nella terra di fuoco* (*Ursus en la tierra del fuego*, Giorgio Simonelli, 1963), mientras que la producción *Roma contro Roma* (*Roma contra Roma*, Giuseppe Vari, 1964), que se mueve a caballo entre la reconstrucción histórica, el cine de aventuras y el horror (por la presencia de un ejército de fantasmas o zombis), cuenta con un “suntuoso (y oscuro) templo [...] de inevitable recuerdo a *Cabiria*” (Antela Bernárdez 2013: 158), especialmente en lo referente a una ambientación opresiva llena de claroscuros. Ya en una fecha mucho más avanzada y reciente, el templo de Sodoma dedicado a Moloch que aparece en la parodia *Year One* (*Año uno*, Harold Ramis, 2009) muestra un préstamo directo de la cinta de Pastrone con una estructura en su fachada en forma de cabeza bóvida, en cuya boca llameante se realizan sacrificios de mujeres vírgenes.

Si hasta ahora se habían mencionado películas del género histórico o de algún modo relacionadas con la recreación de la Antigüedad, los principales reclamos iconográficos que se muestran en *Cabiria* generan también otras “herencias” fácilmente identificables, sobre todo en lo tocante a las representaciones de Moloch. Todavía en la etapa muda existe una ilustre mención a la famosa puerta-boca en *Metropolis* (*Metrópolis*, Fritz Lang, 1925), relacionada en este caso de forma más directa con la propia divinidad Moloch, puesto que el protagonista llega a identificarla con la enorme máquina (la *Molochsmaschine*)⁶²⁶ que provoca la muerte de algunos trabajadores, llevándole a una ensoñación en la que ésta toma la forma de una terrible boca devoradora de seres humanos.

⁶²⁵ Cfr. Solomon 2002: 326.

⁶²⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 72.

Otras muchas escenografías presentan ecos de la plasmación iconográfica del templo de Moloch en *Cabiria*, aunque se alejen de la propia identidad del dios. Ejemplos de ello pueden ser precisamente dos decorados escénicos en dos películas estadounidenses de la etapa muda: la puerta del infierno en *The Phantom of the Opera* (*El fantasma de la ópera*, Rupert Julian, 1925) y la imaginativa puerta-boca felina en *The masked bride* (*La novia fingida*, Christy Cabanne y Josef von Sternberg, 1925). Pero mayor afinidad con la cinta de Pastrone la tiene el “sueño africano” creado para el film español *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927), un episodio onírico en el que aparece una gran boca de gorila, en cuyo interior algunos personajes danzan e interactúan de forma amenazante con la protagonista; el responsable técnico de esta escena es Segundo de Chomón, quien ya puso su maestría al servicio de *Cabiria*, y parece que ésta es la última película en la que participó, aunque fuera de forma anónima⁶²⁷.

Géneros como el terror, las aventuras o la ciencia-ficción muestran diversos ejemplos de influencias iconográficas de la representación de Moloch en *Cabiria*. Es el caso de las adaptaciones cinematográficas de la conocida novela *The Time Machine*, escrita por el autor británico H. G. Wells (1866-1946) en 1895. La primera, *The Time Machine* (*El tiempo en sus manos*, 1960), dirigida por George Pal, muestra en su segmento ambientado en un futuro muy lejano un templo de los Morlocks⁶²⁸ coronado por una cabeza gigantesca, un recinto al que igualmente se asocian sacrificios humanos. Un caso similar ocurre en la adaptación más reciente, *The Time Machine* (*La máquina del tiempo*, 2002), dirigida por Simon Wells, precisamente biznieto del propio novelista británico. En relación directa con el género de terror la cinta británica de la mítica productora Hammer *The Devil rides out / The Devil's bride* (*La novia del diablo*, Terence Fisher, 1968) muestra una representación del diablo (identificado como Baphomet y encarnado por Christopher Lee) con una forma parecida a una cabra, aunque su iconografía

⁶²⁷ Cfr. Fernández Cuenca 1972: 135-136.

⁶²⁸ Sea o no casualidad, la denominación de estos seres maléficos ficticios parece muy cercana a la raíz etimológica *mlk*, de la que deriva Moloch.

recuerda bastante a la estatua de Moloch en la cinta de Pastrone. Otra producción británica, *The wicker man* (*El hombre de mimbre*, Robin Hardy, 1973), presenta una estatua de mimbre, de origen probablemente celta, pero manipulada en su representación por el Occidente cristiano para “demonizar” las prácticas religiosas precristianas del norte de Europa, si bien una estatua similar, con compartimentos separados para meter a animales distintos para el sacrificio aparece en la novela *Salambó*, de la que tanto beben el guión o la estética de *Cabiria*; una estatua muy similar aparece también en su *remake* de 2006, dirigido por Neil LaBute. Ya plenamente dentro del género de ciencia-ficción, en este caso desde el subgénero distópico, la producción estadounidense *Zardoz* (John Boorman, 1974) muestra una especie de nave en forma de cabeza humana gigantesca con la boca abierta que resulta la encarnación material del dios Zardoz, aunque en su caso, en vez de solicitar sacrificios, escupe armas por su boca abierta para conminar a un cuerpo de "exterminadores" a matar a los "brutales" (a los simples seres humanos). Y no puede dejarse de mencionar *Indiana Jones and the Temple of Doom* (*Indiana Jones y el templo maldito*, 1984), todo un clásico moderno del cine de aventuras dirigido por el estadounidense Steven Spielberg, en el que aparece una estatua de la diosa Kali cuya iconografía mantiene cierta relación estética con la efigie de Moloch en el interior del templo cartaginés en *Cabiria*, y ante la cual también se realizan sacrificios humanos relacionados con el fuego.

Otra interesante referencia al templo de Moloch en *Cabiria* se recoge en el *biopic* estadounidense *Howl* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 2010), centrado en la figura del escritor norteamericano de la generación *beat* Allen Ginsberg (1926-1997). En ella “Moloch” es el concepto maligno con el que el escritor se refería a la sociedad estadounidense posterior a la Segunda Guerra Mundial, en la que el consumismo se alimenta mediante el sacrificio en el fuego de la generación perdida en el conflicto. Este concepto sería plasmado en la pantalla mediante una imaginativa recreación en segmentos animados creados por el pintor y novelista gráfico Eric Drooker, con la encarnación de Moloch en la cima de un rascacielos en forma de cabeza de becerro con cuernos o como un gigantesco minotauro. Y

ya en un escenario mucho más realista y en una producción mucho más cercana en el tiempo a la actualidad, el debut como director del canadiense Ryan Gosling *Lost river* (2014) presenta una puerta-boca que da paso a una especie de burdel, un motivo que también ilustra la cartelería publicitaria de la película.

Mención aparte merece el personaje de Maciste popularizado a partir de *Cabiria*, que recogía el tipo de forzudo surgido con el *Ursus* de *Quo vadis?* y que serviría de prototipo a seguir desde entonces por personajes análogos del cine histórico, como Sansón, Hércules e incluso otros *Ursus*. Para algunos Maciste era incluso el personaje principal de una película tan coral como *Cabiria*, una idea que expresaba Henri Langlois (1914-1977) al declarar que el éxito de la película provenía “de la desnudez de Maciste y no de la toga de Escipión. Es el rompedor de cadenas y no el general linfático lo que constituye la clave del filme” (Vidal 2007: 166). De hecho, su personaje simple, pero moralmente recto y a la vez poseedor de una extraordinaria fuerza, que no llega a protagonizar en la película momentos trágicos sino sobre todo situaciones de distensión e incluso en algunos momentos cómicas, se convertiría en uno de los elementos potencialmente más accesibles al público popular⁶²⁹. Maciste incluía un componente de permeabilidad entre clases, al hacer de este esclavo siempre bajo la tutela de su amo Fulvio Axilla uno de los personajes más importantes de *Cabiria*, quizá el más recordado y aplaudido: “In *Cabiria* il personaggio di Maciste è promosso ad autentico protagonista, anche se il suo ruolo subalterno resta ben definito” (Brunetta 2008: 204), un plebeyo que, además, era uno de los grandes motores determinantes del desarrollo de la trama de *Cabiria*:

“L’eroe Maciste, servo di colore del patrizio Fulvio Axilla [...] incarna il valore della giustizia ed un ideale di forza che si esprime in un fisico scolpito e possente. [...] È indubbio che Maciste incarni il desiderio e la volontà popolare ed è pertanto significativo che sia proprio lui a strappare dalle braccia del Gran Sacerdote la piccola Cabiria, che esta per essere

⁶²⁹ “[...] l’autentico eroe positivo popolare” (Brunetta 2008: 109).

sacrificata alla divinità. Davanti all'orrore ed alla blasfemia del sacrificio, la genuina forza popolare si ribella e riporta la giustizia" (Imperiale 2013: 112-113).

Convertido en el "primo eroe d'azione del cinema italiano" (Scorsese 2006: 9), el reclamo de este forzudo bonachón fue explotado en la etapa muda en decenas de películas posteriores:

"le péplum italien du debut des années 1910 a donné naissance à un sous-genre appelé à connaître un très grand succès au cours de la décennie suivante: le cinéma des *forzuti*, ces bons géants «balaises» toujours prêts à défendre les plus faibles, [...] et désormais protagonistes principaux de films d'aventures qui ne se déroulent plus dans le passé, mais dans le présent" (Alovisio 2012: 66).

De este modo, la presencia del Maciste nacido en *Cabiria* (principalmente, pero también del Ursus de *Quo vadis?*) será explotada desde diversos géneros y no necesariamente de reconstrucción histórica, entendiendo además que podría ser un buen acicate para un cine italiano en profunda crisis desde el ingreso de Italia en la Gran Guerra y, sobre todo, tras ella: "Il personaggio di Maciste fu, cinematograficamente, epidemico. Quando sopravviene la crisi, e le pellicole italiane restano invendute sugli scaffali, l'ultimo a morire è lui" (Anónimo 1986: 63).

Para el cine italiano Maciste era sinónimo de Bartolomeo Pagano, el descargador del puerto de Génova que Pastrone enrolaría en el equipo de *Cabiria*, y que ya convertido en actor interpretaría a este prototípico personaje forzudo en multitud de cintas durante las décadas de 1910 y 1920⁶³⁰. En la mayoría de ellas su personaje ya traspasa las fronteras del Mundo Antiguo para aparecer en ambientes del presente, mostrando a partir de entonces una característica que aparentemente puede resultar trivial, pero que no lo es tanto. Se trata de una

⁶³⁰ "Ogni anno vengono messe in cantiere due o più opere che lo vedono protagonista" (Brunetta 2008: 347).

cuestión racial, ya que, tras haber sido caracterizado como un esclavo negro en *Cabiria*, el personaje de Maciste “acabará adoptando los rasgos de un europeo blanco” (Sand 2004: 302), algo que tiene lugar no sólo en estos papeles de Bartolomeo Pagano, sino también en todos los posteriores que recogieron su figura, como veremos más adelante. Se trataba de la prueba más clara de cómo “Pastrone y D’Annunzio [...] vincularán su relato y a sus personajes [...] con la tradición literaria del héroe defensor de la justicia, del débil y de los oprimidos, el personaje redentor de una sociedad, un concepto que será aprovechado posteriormente por la propaganda fascista” (Gracia Alonso 2013: 87).

Las producciones en las que Pagano siguió encarnando a Maciste son las siguientes: *Maciste* (Luigi Romano Borgnetto y Vincenzo Denizot, 1915), *Maciste alpino* (Giovanni Pastrone, 1916), *Maciste bersagliere* (Luigi Romano Borgnetto y Luigi Maggi, 1916), *Cretinetti e gli stivali del Brasiliano* (André Deed, 1916), *Maciste poliziotto* (Roberto Roberti, 1918), *Maciste atleta* (Giovanni Pastrone y Vincenzo Denizot, 1918), *Maciste medium* (Vincenzo Denizot, 1918), *Maciste sonnambulo* (1918), *Maciste innamorato* (Luigi Romano Borgnetto, 1919), *Maciste I* (Carlo Campogalliani, 1919), *Maciste contro la morte* (Luigi Romano Borgnetto y Carlo Campogalliani, 1920), *Il viaggio di Maciste* (Carlo Campogalliani, 1920), *Il testamento di Maciste* (Carlo Campogalliani, 1920), *Maciste in vacanza* (Luigi Romano Borgnetto, 1921), *Maciste salvato dalle acque* (Luigi Romano Borgnetto, 1921), *La rivincita di Maciste* (Luigi Romano Borgnetto, 1921), *Maciste contro Maciste* (1923), *Maciste e il nipote d’America* (Eleuterio Rodolfi, 1924), *Maciste imperatore* (Guido Brignone, 1924), *Il gigante delle Dolomiti* (Guido Brignone, 1926), *Maciste contro lo sceicco* (Mario Camerini, 1926), *Maciste all’inferno* (Guido Brignone, 1926), *Maciste nella gabbia dei leoni* (Guido Brignone, 1926) y *Gli ultimi zar* (Baldassarre Negroni, 1928). Es más, no sólo se realizarían películas en Italia con Bartolomeo Pagano como Maciste, sino que su reclamo llegaría también a la compañía alemana *Jakob Karol Film*, que lanzaría primero como coproducción con Italia *Maciste e la figlia del re d’argento / Maciste und die Tochter des Silberkönigs* (Luigi Romano Borgnetto, 1922), y ya plenamente en Alemania *Maciste und die*

Javanerin (Uwe Jens Krafft, 1922), *Maciste und der Sträfling Nr. 51* (Luigi Romano Borgnetto, 1923) y *Maciste und die chinesische Truhe* (Carl Boese, 1923).

Evidentemente, como cualquier éxito cinematográfico, la senda de Maciste fue seguida de cerca por otras productoras italianas, e imitada por ellas sobre todo desde finales de la década de 1910, dando lugar a multitud de personajes similares de nombres que remitían de algún modo a la Historia Antigua o a la mitología clásica como Sansonia, Ajax, Ausonia⁶³¹ o Galaor. Interpretados por actores que representaban una mezcla entre forzudos y acróbatas, dejarían un buen número de producciones principalmente del género de aventuras⁶³². Y a estos personajes deudores del de Maciste se les sumaría incluso, de forma efímera, “una émula femenina denominada Astrea” (Pérez 1990: 13), que probablemente tomara su nombre de la “hija de Zeus y Temis (la Justicia), hermana del Pudor (*Pudicitia*), [que más tarde] se volvió al cielo, donde se convirtió en la constelación de Virgo” (Grimal 2010: 57); pero este recurso mitológico no es seguro, ya que, según Pérez (1990: 13): “El actor cómico Ferdinand Guillaume – Polidor o Tontolini- lleva a la pantalla como realizador y con poco éxito este «*Maciste con faldas*» inspirado en una musculosa dama de la aristocracia veneciana”. Astrea protagonizaría cuatro películas: *La riscossa delle maschere / Astrea* (1919), *Justitia* (1919), *L'ultima fiaba* (1920) e *I creatori dell'impossibile* (1922).

Si el personaje de Maciste había aparecido por primera vez en 1914 en un hito de una época de esplendor del cine italiano como *Cabiria* y había continuado en películas y personajes inmediatamente posteriores, tiene lógica que su renacimiento cinematográfico coincidiera con otra etapa ilustre de la producción cinematográfica transalpina, el cine histórico de entre 1957 y 1965 que conocemos

⁶³¹ Interpretado por el actor Mario Guaita, que ya fue citado como protagonista de *Spartaco, il gladiatore della Tracia* (1913) en el contexto cinematográfico de *Cabiria*.

⁶³² Para mayor profundidad en estos personajes, cfr. Brunetta 2008: 347-349.

como péplum⁶³³. Una de las grandes líneas explotadas por esta nueva etapa de amplia filmografía italiana sobre la Historia Antigua fue el recurso a protagonistas forzudos de raigambre histórica o mítica, como Hércules, Sansón o Goliat, pero la sombra de Maciste era muy alargada en Italia, así que no hubo mayor problema en recuperar también a este personaje ficticio para unas producciones que, en cualquier caso, no siempre buscaban una historicidad demasiado canónica. De este modo, actores hipermusculados normalmente seleccionados por su participación en concursos de Mister Universo y con limitadas dotes interpretativas como Mark Forest, Gordon Mitchell, Gordon Scott, Kirk Morris, Ed Fury o Reg Park recogían el testigo de un Bartolomeo Pagano que, todo hay que decirlo, tampoco se caracterizó por su profundidad como actor.

Entre 1960 y 1974 encontramos más de dos docenas de producciones que revivían el personaje de Maciste⁶³⁴ en ambientaciones de lo más variopinto y atravesando los límites históricos conocidos tanto en lo geográfico como en lo cronológico, para mezclarse con aspectos míticos o incluso viajar en el tiempo antes o después de la Antigüedad en la que había nacido el personaje, convirtiéndose en parte importante de esa producción del péplum mucho más cercana al cine de aventuras como entretenimiento que a un afán de reconstrucción histórica respetuosa. Algunos de sus títulos resultan de una creatividad asombrosa, ya fuera en las denominaciones originales o en las traducciones que se le daban en ambientes anglosajones o hispanoparlantes. Encontramos así al personaje de Maciste en contextos de la Antigüedad como Egipto (*Maciste nella valle dei Re*, 1960; *Il trionfo di Maciste*, 1960; *Totó contro Maciste*, 1962), Grecia (*Maciste nella terra dei ciclopi*, 1961) o Roma (*Maciste, il gladiatore più forte del mondo*, 1962; *Maciste, gladiatore di Sparta*, 1964), o bien en lugares indeterminados presumiblemente antiguos, aunque con gran carga mítica o fantástica (*Maciste, l'uomo più forte del mondo*, 1961; *Maciste contro*

⁶³³ “The term is also used to label those historical films which were produced in Italy, or with an Italian participation, between 1957 and 1965, even though some of those were also produced afterwards” (Lapeña Marchena 2012: 7).

⁶³⁴ En este apartado se siguen las exhaustivas filmografías de Lapeña Marchena (2012: 76-157, 262-272) y Dumont (2013a: 619-622).

Ercole nella valle dei guai / Franco e Cicco contro Ercole e Maciste nella valle dei guai, 1961; *Maciste, l'eroe più grande del mondo*, 1963; *Maciste nelle miniere di re Salomone*, 1964; *Maciste nella valle dell'eco tonante / Maciste e le bandiere / La valle dell'eco tonante*, 1964), llegando también a unirse a otros grandes héroes (*Ercole, Sansone, Maciste e Ursus, gli invincibili*, 1964), a sus propios hermanos (*Gli invincibili fratelli Maciste*, 1964), o a combatir a seres sobrenaturales como vampiros (*Maciste contro il vampiro / La rivincita di Maciste*, 1961) o alienígenas (*Maciste e la regina di Samar / Maciste contro gli uomini luna / Maciste contre les hommes de pierre*, 1964). Viajando en el espacio y el tiempo se le presenta en América (*Maciste contro i tagliatori di teste / Maciste contro i cacciatori di teste*, 1963; *Il vendicatore dei Mayas / Ercole contro il gigante Golia / Maciste, il vendicatore dei Mayas*, 1966), en tiempos prehistóricos (*Maciste contro i mostri*, 1962), en contextos medievales (*Maciste alla corte del gran Khan*, 1961; *Maciste contro i mongoli*, 1963; *Maciste nell'inferno di Gengis Khan*, 1964), en la Edad Moderna (*Maciste contro lo sceicco*, 1962; *Maciste all'inferno*, 1962; *Zorro contro Maciste*, 1963) e incluso en el siglo XIX (*Maciste alla corte dello Zar*, 1964). Por último, este renacimiento del personaje de Maciste traspasó fronteras y protagonizó dos cintas eróticas francesas dirigidas por el cineasta español Jesús Franco (1930-2013): *Les gloutonnes / Les exploits érotiques de Maciste dans l'Atlantide* (1973) y *Maciste contre la reine des Amazones* (1974). Fuera del terreno de la ficción, su figura sería recogida en el documental *Kolossal (I Magnifici Maciste)* (Antonio Avati, 1977), junto a la de otros «muscle heroes» de l'Antiquité cinématographique” (Dumont 2013a: 622).

Por último, en lo referente a Maciste, hay que reconocer que su tirón en época muda y sobre todo en el péplum italiano tiene relación directa con la aparición de otros muchos forzudos coetáneos como Sansón, Ursus, Hércules Goliath o Taur. Hay quien piensa que “Maciste es un antecedente directo de todos los forzudos que ha habido en el cine, desde Sylvester Stallone a Arnold Schwarzenegger” (Vidal 2007: 169), algo que no debería sorprender si tenemos en cuenta que algunos personajes del austríaco (sobre todo en *Hercules in New York*, 1970) son

bastante análogos del “forzudo bonachón e ingenuo” que representaba Maciste, aunque probablemente esta afirmación sea un tanto exagerada o esté bastante descontextualizada. En cualquier caso, sí puede afirmarse una característica común planteada desde el personaje de Maciste en *Cabiria* y repetida en numerosas ocasiones por casi todos los héroes forzudos cinematográficos posteriores (llámense Hércules, Conan o Ator) hasta finales del siglo XX o la actualidad del nuevo milenio: su castigo o tormento al ser encadenados o atados a una rueda de molino. Tal como afirma Lapeña: “Almost all muscle-bound heroes – starting with Maciste in *Cabiria* – are tied to a mill’s wheel” (Lapeña Marchena 2012: 191-193), refiriéndose al ejemplo del personaje protagonista de Lou Ferrigno en *Hercules* (Luigi Cozzi, 1983).

De hecho, yendo más allá de lo cinematográfico, Maciste respondería también a uno de los tres elementos habituales del “esquema de «apolíneo héroe central / escudero novato / ingenuo forzudo» que casi todas las narrativas de héroes colectivos – caballería, capa y espada, ciencia-ficción...- respetan con mayor o menor fidelidad” (Pérez 1990: 13). Este esquema que se repite por ejemplo en el campo de la historieta gráfica de la posguerra española con el Goliath de *El Capitán Trueno* (junto al propio Capitán y el joven Crispín) o el Taurus de *Jabato* (junto al propio Jabato y Tadeus de Mileto)⁶³⁵, mientras que el Obelix de *Asterix le gaulois* creado por Goscinny y Uderzo podría ser considerado como una “caricatura [...] de la matriz genérica de este personaje comparsa” (Pérez 1990: 13). Los ejemplos podrían extenderse a muchos otros en el mundo del cómic, como el Gorila de *Hazañas bélicas*.

Es más, dejando aparte las representaciones artísticas de forzudos posiblemente inspirados en Maciste, algunos autores apuntan la interesante y muy verosímil idea de que sus poses hubieran inspirado a las de Mussolini⁶³⁶. De este modo, el *Duce* habría basado su peculiar lenguaje corporal en el de Maciste:

⁶³⁵ Cf. Pérez 1990: 13.

⁶³⁶ “[...] ses poses héroïques inspireront, dit-on, l’iconographie du duce, auquel Bartolomeo Pagano ressemble physiquement” (Dumont 2013a: 276).

“La identificación entre el forzudo e Italia alcanzó tales cotas que el mismísimo Mussolini no tardó en adoptar algunos de los gestos más característicos de Maciste, como era el de los brazos cruzados sobre el pecho y el mentón alzado; esa manera de actuar hacía que el Duce asumiera el papel de buen gigante en quien todos los italianos podían depositar su confianza” (Lapeña Marchena 2001).

Existen también algunas referencias directas posteriores a esta obra maestra de Pastrone, como el homenaje directo de Federico Fellini al darle su nombre al personaje protagonista de Giulietta Massina en *Le notti di Cabiria* (*Las noches de Cabiria*, 1957), o la recreación en la película de los hermanos Taviani *Good morning Babilonia* (1987) del gran impacto en una proyección privada de *Cabiria* sobre un sorprendido David W. Griffith.

Por último, en lo referente a la influencia posterior de *Cabiria*, merece ser nombrado de nuevo Martin Scorsese. El director neoyorquino no sólo es un cineasta reconocido y laureado, sino también un apasionado historiador del Cine y uno de los grandes impulsores de la preservación del patrimonio fílmico en las últimas décadas. En relación con la cinta de Pastrone, como vimos con anterioridad, fue una especie de padrino de su restauración presentada en Cannes en 2006. Por ello, de entre todos los documentales cinematográficos que la recuerdan de algún modo, merece ser nombrado el que le sirvió a Scorsese para dar su propia visión del cine italiano, *Il mio viaggio in Italia* (*El cine italiano según Scorsese*, 2001). En sus propias palabras en el documental, Scorsese destacaba a *Cabiria* como una de las cintas épicas italianas que más le impactó:

“[...] aquella película me dejó sobrecogido por su expresividad, me produjo la misma impresión que sentí al ver *Paisà* y *Roma, città aperta* aunque de un modo distinto. Fue como si hubiera descubierto una puerta secreta que condujese al mismo corazón de la Antigüedad. Las vigorosas imágenes de

Cabiria sólo podían proceder de un país cuya historia se remontara a varios milenios atrás. Me parecía estar viendo un noticiario de la antigua Roma”⁶³⁷.

⁶³⁷ Tomado de los diálogos de *Il mio viaggio in Italia* (M. Scorsese, 1999).



3 – *SCIPIONE L'AFRICANO* (1937).

3.1 – EL CONTEXTO CINEMATOGRAFICO DE *SCIPIONE L'AFRICANO*.

3.1.1 – Introducción.

El apartado dedicado a *Cabiria* se iniciaba con una aproximación a su contexto cinematográfico, con unos límites fácilmente identificables, partiendo del propio nacimiento del medio de la mano de los hermanos Lumière en 1895 hasta llegar a 1914, momento del estreno de la cinta de Giovanni Pastrone. Dentro de él, se pormenorizaba en ciertas consideraciones generales para después pasar a una visión sobre la evolución del género del cine histórico en esos primeros años, ahondando después en las cintas con ambientación en la Antigüedad y, por último, deteniéndose en el propio cine italiano sobre la Historia Antigua, el denominado Cine Épico Italiano Mudo, que tiene a *Cabiria* como punto culminante, como producción cuyos esfuerzos, innovaciones y éxito no volverían a repetirse en este tipo de cintas históricas durante muchos años.

Por su parte, los límites cronológicos del contexto cinematográfico de este capítulo dedicado a *Scipione l'Africano* responden a planteamientos similares a los del realizado para *Cabiria*. Se toma como punto de partida cronológico el mismo 1914 en el que finalizaba el contexto anterior, respondiendo por una parte a la valoración de la cinta de Pastrone como un hito que marcó un antes y un después en la evolución del cine ambientado en la Antigüedad, como un punto culminante y de inflexión debido a que tras su estreno dio comienzo una etapa de profunda crisis en la representación de la Historia Antigua en el celuloide, que al menos en Italia no volvería a reverdecer los laureles de la gloriosa etapa experimentada entre 1908 y 1914. Pero, por otra parte, este límite cronológico inicial responde también a la coincidencia en esa misma fecha de un hecho sin el cual sería muy difícil comprender una parte importante del desarrollo histórico, geopolítico y social del siglo XX y del mundo actual, un hecho que dio paso a uno de los períodos más

críticos de la Historia Contemporánea Universal: el comienzo de la Gran Guerra, la que conoceríamos más tarde como Primera Guerra Mundial.

Partiendo de esta fecha crucial en lo cinematográfico y en lo histórico, se traza un contexto múltiple que va de lo general a lo particular, empezando por la propia evolución del cine de contenido histórico a nivel mundial durante la referida Primera Guerra Mundial, con posterioridad a ella y finalmente ya en la etapa sonora anterior al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Después, se realiza un recorrido con esa misma cronología por las producciones ambientadas en el Mundo Antiguo, para pasar acto seguido al devenir del cine italiano hasta el estreno de *Scipione l'Africano* en 1937. Por último, al igual que en el contexto de *Cabiria* se realizaba una semblanza de su director, este capítulo finaliza con un acercamiento al de *Scipione l'Africano*, Carmine Gallone, todo un clásico en las producciones de cine histórico, con una prolífica y longeva carrera a sus espaldas.

3.1.2 – El cine histórico antes de la Segunda Guerra Mundial.

- Durante la Gran Guerra.

Para muchos el siglo XX comenzó realmente el 28 de julio de 1914, la fecha en la que de forma oficial se iniciaba la Gran Guerra, una contienda que parecía a todas luces inevitable por la escalada en las tensiones diplomáticas de las grandes potencias europeas, propiciada en gran medida por una política de alianzas que había generado un escenario de difícil equilibrio, como pudo finalmente comprobarse. Se iniciaba entonces una de las mayores infamias y atrocidades que había conocido la humanidad, un conflicto que superó ampliamente las previsiones iniciales, que planteaban un choque de pocos meses y en escenarios muy localizados. Muy al contrario, la contienda se convirtió en una confrontación global y geográficamente muy amplia, que duró más de cuatro años y en la que participaron las potencias más importantes del planeta, con decenas de millones de soldados movilizados. El resultado de la que después sería conocida como Primera Guerra Mundial fue una auténtica carnicería, una catástrofe en términos humanos con millones de muertos, heridos, desaparecidos o desplazados, a la vez que comportaba importantes consecuencias geopolíticas como la reordenación del mapa europeo (y, por extensión, mundial) y el germen o la consolidación de muchos problemas posteriores del siglo XX, algunos de los cuales aún tienen su eco en nuestro tercer milenio, como puede comprobarse por ejemplo en el difícil escenario de las últimas décadas en la región de Oriente Próximo.

Semejante escenario trágico, en el que confluyeron ideales ciegos (desde el nacionalismo exacerbado a la xenofobia) que no tenían en cuenta a los individuos, además de una amarga sensación de inocencia perdida y de horror inhumano sin precedentes, tendría consecuencias directas en la mayoría de aspectos sociales y culturales de los estados contendientes, incluyendo por supuesto sus respectivos

y aún jóvenes medios cinematográficos. Ciertamente, la Gran Guerra ha sido recreada por el Cine hasta nuestros días por medio de gran cantidad de cintas del género histórico y con muy diversos planteamientos (la mayoría de ellos con un marcado espíritu antibélico), pero su propio devenir sería retratado a través del Cine durante la contienda mediante noticiarios de actualidad, a los que se unió un esfuerzo en los países beligerantes por producir películas de propaganda: “Durante el propio conflicto bélico, el primero que tuvo sus diarios de guerra –que en realidad se hacían lejos del frente-, cada país produjo sus películas de propaganda” (Ferro 2008: 58). Este apunte de Ferro sobre la forma de realizar los noticiarios de guerra debe ser tomado con cautela, ya que sí es cierto que existían operadores autorizados por sus respectivos ejércitos para tomar imágenes en pleno frente, aunque después la edición y el montaje tuvieran lugar en la retaguardia.

Quizá la consecuencia más inmediata del conflicto para el aún joven medio de las imágenes en movimiento fue un profundo cambio en la estructura de la industria y la distribución cinematográfica mundial debido a la coyuntura crítica en Europa. Las grandes productoras europeas, situadas en países como Francia, Alemania, Gran Bretaña o Italia, veían cómo sus respectivas economías nacionales debían reorganizarse hacia el ingente esfuerzo bélico, potenciando las industrias armamentística, textil o alimentaria, al igual que importantes sectores como los transportes y las infraestructuras. También podían sufrir los efectos de la guerra en sus propias factorías o en las infraestructuras que permitían el comercio y transporte, bien por la cercanía de los frentes, bien por bombardeos a larga distancia o bien por tener que amoldarse a tareas relacionadas con la contienda. Por ejemplo, en referencia al declive industrial de Méliès: “Durante la I Guerra Mundial, los cines y teatros de París se cerraron [...] En 1917 el estudio de Montreuil hizo las veces de hospital para los heridos de guerra, mientras que el segundo estudio se transformó en sala de cine” (Frazer 2012: 22). Tampoco debemos olvidar la gran movilización de soldados, que condicionaría la disponibilidad de personal, como tampoco hay que desdeñar la idea de que el

propio conflicto generara desplazamientos de personas dedicadas a la industria cinematográfica, ya fuera por huir de la barbarie o por buscar lugares más propicios para realizar su labor en ese momento crítico.

Otra de las consecuencias que tendría este escenario bélico a nivel mundial fue el cambio de gustos en el público, un hecho determinante que condicionaría una modificación radical de las cintas de interés. Ejemplo de ello lo tenemos en la caída en desgracia de Georges Méliès y de sus producciones basadas en la fantasía. Este profundo cambio causado en gran parte del público por los horrores de la guerra queda registrado, por ejemplo, en los diálogos de *Hugo* (*La invención de Hugo*, 2011), película estadounidense dirigida por Martin Scorsese que trata en forma de fábula sobre la recuperación de la figura de Méliès para la opinión pública francesa, y que deja unas frases en boca de su personaje bastante convincentes al respecto: “Pero entonces llegó la guerra... y acabaron la juventud y la esperanza. El mundo no tenía tiempo para trucos de magia ni para el cinematógrafo. A los soldados que volvían, después de ver tanta realidad, les aburrían mis películas. Los gustos habían cambiado. Pero yo no había cambiado con ellos. Ya nadie quería ver mis películas”⁶³⁷.

En el caso de Francia, su gobierno comprendió la necesidad de utilizar el Cine como medio de propaganda en un momento tan extremo: “Para ello, un operador de cada una de las sociedades que editaban un noticiario de actualidades semanales – Pathé, Gaumont, Éclair, Éclipse – fue autorizado a rodar en las zonas militarizadas. Esto fue el embrión de lo que habría de convertirse en la Sección cinematográfica del ejército, y después en la Sección fotográfica y cinematográfica del ejército” (Jeanne y Ford 1995: 77). Al mismo tiempo, se producían cintas que recreaban hechos o anécdotas de las zonas en conflicto para apuntalar los mencionados ideales patrióticos que se habían instalado en la opinión pública de los implicados en la guerra, caso de *Le Héros de l’Yser* (Léonce Perret, 1915) o *Bout de Zan est patriote* (1915). Algunas de estas

⁶³⁷ Tomado de los diálogos de *Hugo* (M. Scorsese, 2011).

películas, ya sean actualidades o recreaciones, adquieren valor de documento histórico sobre la época en la que se realizaron, aunque sólo pretendieran mostrar el presente o el pasado inmediato. Pero existen casos excepcionales, como el de *J'accuse* (*Yo acuso*), una cinta del director francés Abel Gance (1889-1981) estrenada ya después de la finalización de la guerra en 1919, pero con parte de su rodaje directamente registrado en el frente con el conflicto aún en curso:

“Pero el mayor escándalo lo provocó Abel Gance con *Yo acuso* (1919, después 1922 y en sonoro en 1938): ante los horrores de la guerra, un poeta convertido en el Cristo de las trincheras hace que se levanten los muertos, acusando a las mujeres infieles, a los mercachifles, con el fin de que caminen para prevenir una nueva guerra... En esta epopeya antimilitarista de una potencia inigualable, Gance hace avanzar a lisiados, gente con la cara destrozada, un ejército de fantasmas que siembra el pánico y consigue que se decrete el fin de todas las guerras. [...] no tuvo éxito, pero, al igual que las demás películas de Gance, sobrevivió metamorfoseándose hasta convertirse en uno de los monumentos del cine” (Ferro 2008: 60).

Por supuesto, la constante adaptación de conocidos textos históricos del siglo XIX siguió dando como resultado un buen número de producciones también en los años de la contienda. Por ejemplo, a partir del clásico de la literatura francesa *Le Comte de Monte-Cristo* (*El conde de Montecristo*, 1844) de Alexandre Dumas y Auguste Maquet se realizó el serial en seis episodios *Le Comte de Monte-Cristo* (Henri Pouctal, 1917-1918), mientras que Henry Krauss realizaba *Marion de Lorme* (1918), a partir del drama escénico homónimo de 1828 escrito por Victor Hugo.

El contexto de la Gran Guerra también supuso un acicate para el cine de contenido histórico, cuyo valor se multiplicaba en estos momentos de necesidad de espíritus patrióticos y de propaganda para apoyar la moral de los habitantes de

los estados en conflicto. Ejemplo de ello es la producción realizada durante la contienda en el Reino Unido (denominado Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda hasta la independencia de parte de Irlanda en 1922), en la que destaca una serie de producciones patrióticas auspiciadas por el Ministerio de Información que trataban la biografía de personajes ilustres de la historia nacional, y que por tanto deberían acercarse más al género del *biopic*, pero sin duda tienen importancia como recreaciones históricas. Es el caso de *Nurse and martyre* (Percy Moran, 1915), que retrata la labor en la Gran Guerra de Edith Cavell y su posterior e injusto fusilamiento en Bruselas; *Florence Nightingale* (Maurice Elvey, 1915), sobre esta pionera de la enfermería en el siglo XIX; *The life of Lord Kitchener* (Dane Stanton y Rex Wilson, 1917), sobre este destacado militar de inicios del siglo XX; *Nelson* (Maurice Elvey, 1918), sobre el gran almirante de la Royal Navy; o *The life story of David Lloyd George* (Maurice Elvey, 1918), sobre quien fuera primer ministro británico en la segunda mitad de la Gran Guerra. Continúan también realizándose adaptaciones de exitosas novelas, como *The Prisoner of Zenda* (George Loane Tucker, 1915), a partir de la obra homónima de 1894 del británico Anthony Hope (1863-1933).

En el contexto de la Primera Guerra Mundial el cine ruso, aislado del exterior por el propio conflicto, se lanzó a la producción de filmes patrióticos y antigermanos. Un ejemplo es el recurso al conocido zar del siglo XVI Iván IV *el Terrible* en *Tsar Ivan Vassilevitch Groznyy* (Aleksandr Ivanov-Gai, 1915). En toda la etapa del cine bajo el régimen zarista la adaptación a la pantalla de grandes obras literarias rusas es muy recurrente: “Pushkin y Tolstoi son los favoritos, con más de una veintena de adaptaciones. También se recurre a Lermontov, Gogol, Turgueniev, Dostoievski, Chéjov y Ostrovski” (Labarrère 2009: 315). En este sentido, pueden mencionarse por su recreación del pasado ejemplos como: *Anna Karenina* (Vladimir Gardin, 1914), situada en San Petersburgo en el siglo XIX a partir de la conocida novela homónima de León Tolstoi (1828-1910); *Voyna i Mir* (Vladimir Gardin y Yakov Protazanov, 1915), adaptación de la *Guerra y Paz* de Tolstoi; o *Pikovaya dama* (Yakov Protazanov, 1916), ambientada a finales del siglo XVIII

según el relato de Pushkin. La última producción destacable de la etapa zarista sería *Otets Sergiy (El padre Sergio, 1917)*, un *biopic* dirigido por Yakov Protazanov y Alexandre Volkoff que adaptaba la obra homónima de Tolstoi, publicada de forma póstuma en 1911, con ambientación a mediados del siglo XIX.

En cuanto a otras cinematografías nacionales europeas, Austria (por entonces parte del Imperio Austro-Húngaro), tampoco detendría su producción en mitad del conflicto mundial, como atestigua la adaptación *Die Totenhand des Grafen von Monte Cristo* (Hans Otto Löwenstein, 1915). En referencia al cine español, en estos años de la Gran Guerra destaca una coproducción con Francia que contó con un presupuesto espectacular para la época y con un equipo eminentemente español, *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América / Christophe Colomb* (1916-1917), dirigida por el francés Gérard Bourgeois (1874-1944), quien había iniciado su carrera cinematográfica con *Le Film d'Art*.

Si Europa hasta entonces tenía la hegemonía de la producción cinematográfica mundial, con Francia como potencia puntera desde los inicios del medio e Italia recogiendo su testigo antes de la Gran Guerra, al otro lado del Atlántico los efectos del conflicto se sintieron de una forma muy diferente. En Estados Unidos, que tenían miles de kilómetros de distancia hasta los frentes (y ni siquiera entrarían en el conflicto hasta abril de 1917), la actividad de los estudios no se había paralizado como en el viejo continente. Es más, gran parte de su industria cinematográfica se había aprovechado de las múltiples posibilidades y bonanzas que brindaba California para establecerse en Hollywood, y allí la producción recibió un enorme impulso por parte de productoras ya existentes o que en estos años se localizaron allí: “En 1914, más de la mitad de la producción se concentra allí, principalmente la de las compañías independientes, más audaces que las del MPPC, de las que desean alejarse por razones tácticas. Sus nombres son Famous Players-Lasky Corporation, Universal Pictures, Goldwyn Pictures, Metro Pictures o Fox Film Corporation” (Labarrère 2009: 515). Era el momento idóneo

que el cine estadounidense aprovechó para colocarse a la cabeza de la producción cinematográfica mundial:

“La guerra marcó el inicio de la hegemonía norteamericana. Los cines europeos querían películas norteamericanas, especialmente aquellos países en los que apenas había cinematografía. Sólo Rusia, Alemania y Japón resistieron. En los años 20, el mercado ya era global: Hollywood controlaba el 85% de Gran Bretaña, Canadá y Australia, el 66 % de Francia, Polonia, Hungría, Yugoslavia y Rumanía... En definitiva, ningún país contaba con una industria fílmica capaz de hacer frente a la ya todopoderosa y hegemónica producción norteamericana” (Capilla y Vidal 2007: 67).

La posición de liderazgo de Hollywood a nivel mundial ha constituido un monopolio desde entonces hasta nuestros días, aunque con matices, ya que esta preeminencia se mantiene aún sobre todo por cuestiones de impacto exterior, al ser el mayor exportador de películas del planeta. Pero esta situación ya no se repite en términos cuantitativos, puesto que en los últimos años la industria cinematográfica estadounidense ha sido superada en número de producciones anuales por otras dos industrias: el cine de la India con sede en Bombay (denominado de manera informal como *Bollywood*) y el cine de Nigeria (de forma coloquial *Nollywood*)⁶³⁸. Ambas industrias nacionales están mucho más centradas en el consumo local y muestran una escasa exportación que deja como resultado una difícil comparación de influencia a nivel global con Hollywood.

Pero volvamos al contexto de la Gran Guerra en unos Estados Unidos que, recordemos, permanecerían neutrales hasta abril de 1917. Uno de los grandes nombres del cine mudo estadounidense es Thomas Harper Ince, quien antes de 1914 ya había destacado con producciones que le hicieron merecedor de la

⁶³⁸ Cfr. United Nations 2009.

denominación del “padre del *western*”. En 1915 se estrenaba *Civilization (La cruz de la humanidad)* un drama alegórico codirigido por Ince, Reginald Barker y Raymond B. West; con una trama situada cronológicamente en su presente, aunque geográficamente “en el reino imaginario de Wredpryd” (Leutrat 1997c: 251), la película se relacionaba con la Gran Guerra posicionándose en contra del conflicto y, de hecho, advirtiendo al público estadounidense de la necesidad de implicarse para no llegar a resultados catastróficos si los Imperios Centrales resultaban victoriosos; resulta interesante en ella en lo relativo a su contenido histórico que existe una especie de “descenso al inframundo” (en este caso al purgatorio) en el que el personaje protagonista del Conde Ferdinand interacciona con otras figuras extraídas de la Historia Antigua, como Poncio Pilatos o Jesús de Nazaret. Con ambientación también en la Gran Guerra, un cineasta prolífico en el género histórico como Cecil B. DeMille (1881-1959) dirigía en 1916 la interesante *Joan the Woman (Juana de Arco, 1916)*, un *biopic* sobre la heroína medieval francesa, pero a través del sueño de un soldado británico en el frente, convirtiéndose así en una cinta intervencionista⁶³⁹; en este mismo sentido intervencionista, DeMille dirigía en 1917 el drama romántico *The little American (La pequeña americana)*. Y otro de los grandes nombres del cine mudo mundial, Charles Chaplin (1889-1977), realizaba con el conflicto aún en marcha la cómica y no menos patriótica y antigermana *Shoulder arms (Armas al hombro, 1918)*, una película que obtendría gran éxito más allá de las pantallas estadounidenses, por ejemplo en Gran Bretaña.

Con otras ambientaciones históricas en este contexto de Guerra Mundial, el citado Cecil B. DeMille firmaba *The woman God forgot (1917)*, una cinta romántica ambientada en el México del siglo XVI, en tiempos de Moctezuma, mientras otras cintas basculan entre la recreación histórica y el género de aventuras, como *Four Feathers* (J. Searle Dawley, 1915) o *Treasure Island* (Sidney y Chester Franklin, 1918). También la Guerra de Secesión se convierte en otro momento histórico

⁶³⁹ “Cette somptueuse superproduction vise clairement à encourager l’entrée des États-Unis dans la guerre” (Pinel 2010: 131).

inspirador de películas, caso de *The Coward* (Reginald Barker, 1915), cuya trama se centra en un soldado sudista que desierta ante el horror de la guerra. Como ya se mencionó en el contexto de *Cabiria* respecto al *western*, no cabe duda de que, aunque pueda ser considerado un género independiente, las producciones ambientadas en el *Far West* también recreaban una etapa histórica muy importante para los Estados Unidos, ciertamente cercana en el tiempo, pero determinante al fin y al cabo para un devenir histórico aún no demasiado extenso. Por ello, merece la pena mencionar por su interés histórico algún título destacable de estos años coincidentes con la Gran Guerra, como *The Aryan* (*La mujer que mintió*, 1916), codirigida por William Surrey Hart, Reginald Barker y Clifford Smith, o la nueva versión de *The Squaw Man* dirigida por Cecil B. DeMille en 1918.

Pero quizá la figura más destacada del cine estadounidense de la década de 1910, que aprovechó tanto la coyuntura favorable de la industria de su país como el tirón de las cintas históricas colosales que se habían puesto de moda desde Europa es David Wark Griffith. Con una carrera que ya había comenzado antes de la Gran Guerra y en la que ya contaba con la cinta bíblica *Judith of Bethulia* (1914), siguió apostando fuerte por las producciones de interés histórico, y suyas son dos de las películas más destacables del cine mundial en toda la etapa silente, ambas con claro interés en la recreación del pasado y con múltiples avances técnicos y considerables esfuerzos de producción. La primera, *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, 1915), un film que pudo verse “influenciado por el *Quo Vadis?* de Guazzoni, que acababa de llegar a América” (Jeanne y Ford 1995: 237), sitúa su acción durante la Guerra de Secesión de Estados Unidos (1861-1865) y no está exenta de polémica por su claro posicionamiento a favor del bando sudista (con claras muestras de desprecio hacia la Unión) y de la supremacía de la raza blanca, con patentes muestras de racismo y justificación de las acciones del Ku-Klux-Klan. La segunda es *Intolerance* (*Intolerancia*, 1916), una obra excesiva en muchos aspectos, tales como un esfuerzo de producción realmente megalómano o una ambientación planteada en cuatro momentos históricos distintos que se iban alternando en la

pantalla: la Babilonia del 539 a.C. antes de la conquista persa, Judea en la época de la Pasión de Jesús de Nazaret, la Francia de 1572 durante la matanza de los hugonotes (la noche de San Bartolomé) y el presente de la década de 1910 en diferentes localizaciones estadounidenses. No acabaría ahí el interés de Griffith por recrear el pasado, puesto que siguió abordando episodios y ambientaciones históricas en sus producciones. Con ambientación en la Gran Guerra o con el conflicto como trasfondo, cuenta con cintas como *Hearts of the world* (*Corazones del mundo*) o *The great love* (*El gran amor*), ambas estrenadas en 1918, aún con la contienda en marcha y ya con Estados Unidos metido de lleno en ella.

En América Latina la recreación del pasado en las producciones cinematográficas no fue demasiado recurrente, pero cabe mencionar en los años coincidentes con la Gran Guerra la película argentina *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), que adaptaba el conocido poema épico *El gaucho Martín Fierro* (1872) del también argentino José Hernández (1834-1886).

- El cine histórico de posguerra.

Las consecuencias de la Gran Guerra a nivel económico se dejaron notar en las industrias cinematográficas del viejo continente: “Por un lado, redujo al mínimo la producción de algunos países (Inglaterra y Francia), y detuvo el gran dinamismo de otros (Dinamarca e Italia). Sólo dos países, Suecia y Alemania, consiguieron acabar la guerra con una industria cinematográfica más fuerte que al inicio del conflicto” (Capilla y Vidal 2007: 209). Así mismo, puede comprobarse un exagerado desequilibrio entre películas propias y la importación de películas estadounidenses, un dato apoyado por ejemplo por las cifras de exhibición en la Francia de 1921, con 163 producciones nacionales frente a “68 filmes italianos, 22 ingleses y 839 americanos” (Jeanne y Ford 1995: 105-106). La coyuntura posterior

a la Primera Guerra Mundial confirmaba por tanto la conquista de los mercados cinematográficos a nivel mundial por parte de Hollywood:

“Mientras que las industrias cinematográficas nacionales de países europeos como Francia se hundieron debido a la contienda, Hollywood aprovechó para crecer de forma espectacular. Y cuando el fantasma de la guerra dejó de sobrevolar el mundo en 1918, una nueva y poderosa oligarquía se había adueñado del mundo del entretenimiento en Norteamérica, controlada en última instancia por los intereses de Wall Street, y llenaba las salas de cine europeas con sus producciones más recientes” (Cousins 2011: 59).

Pero esta desproporción tan negativa para la producción europea no significó por supuesto una parálisis total, y en el viejo continente siguieron teniendo cabida y éxito las cintas de recreación histórica.

En el caso del cine francés, la Historia siguió teniendo su eco en la gran pantalla tras la guerra mediante creaciones originales o adaptaciones de conocidas novelas históricas u otros relatos: *Les trois mousquetaires* (Henri Diamant-Berger, 1921), que se basaba en la conocida novela de 1844 escrita por Alexandre Dumas; *Mathias Sandorf* (Henri Fescourt, 1921), a partir de la novela homónima de 1884 de Jules Verne (1828-1905); *Mandrin* (*Mandrin, caudillo de leyenda*, Henri Fescourt, 1924), ambientada en la Francia del siglo XVIII, “representaba las hazañas de una especie de Robin Hood (Léon Mathot) contra los terratenientes y recaudadores de impuestos de la región de Dauphiné” (Abel 1997: 78); *Violettes impériales* (*Violetas imperiales*, Henry Roussel, 1924), situada a mediados del siglo XIX en tiempos de Napoleón III y su consorte Eugenia de Montijo, y que “mitificaba el ascenso al estrellato en el cine francés de Raquel Meller” (Abel 1997: 80); *Fanfan-la-Tulipe* (*El beso de la victoria / La corte de Luis XV*; René Leprince, 1925), igualmente situada en la Francia del XVIII, “escenificaba una serie de conspiraciones contra un héroe huérfano (a punto de ser ejecutado en la Bastilla)

que finalmente descubre que es de «sangre noble» (Abel 1997: 78); *Les Misérables* (*Los miserables*, Henri Fescourt, 1925), a partir de la obra de Victor Hugo publicada en 1862; *Michel Strogoff* (*Miguel Strogoff o El Correo del Zar*, Victor Tourjanski, 1926), a partir del clásico de aventuras de 1876 escrito por Jules Verne; *Casanova* (Alexandre Volkoff, 1927), sobre la figura del aventurero veneciano del siglo XVIII; *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (Marco de Gastyne, 1929), coproducción franco-alemana sobre la heroína francesa; o *Le Collier de la reine* (*El collar de la reina*, Gaston Ravel, 1929), producción “rodada sin sonido [...] y posteriormente sonorizada” (Jeancolas 1997: 47) que adaptaba la obra homónima de 1849-1850 de Alexandre Dumas para acercarse a la figura de María Antonieta.

Merece la pena detenerse en la fundación en 1924 de la *Société des Films Historiques*, cuya denominación da una idea clara de su línea creativa; esta empresa cinematográfica inauguraba su catálogo con una mirada del director Raymond Bernard (1891-1977) sobre la Francia del siglo XV, *Le miracle des loups* (*El milagro de los lobos*, 1924), y nos deja otros títulos como *Le joueur d'échecs* (*Jaque a la reina*, 1927), también dirigida por Raymond Bernard y ambientada en el Imperio Ruso del siglo XVIII, o *Le Tournoi dans la cité* (Jean Renoir, 1928), situada en la Francia del siglo XVI. Evidentemente, la Gran Guerra siguió siendo revisada en el Cine, y Léon Poirier (1884-1968), el sucesor de Louis Feuillade al frente de la dirección artística de la Gaumont, sin duda inspirado por el impacto en 1919 de *J'accuse* de Abel Gance, dirigió *Verdun, visions d'histoire* (*Verdún*, 1928), una cinta “realizada para conmemorar el décimo aniversario de la victoria sobre los alemanes con un concepto nuevo de la narración histórica, mezclando escenas documentales rodadas durante la guerra con escenas de ficción cargadas de simbolismos” (Vidal 2007: 40). Por cierto, ya que se nombra a Gance, en 1927 este cineasta estrenaba la espectacular *Napoléon* (*Napoleón*), una película avanzadísima en lo técnico, con un novedoso uso de la cámara en mano y el recurso a gran cantidad de figurantes, así como la creación de la triple pantalla para aumentar la representación de lo rodado; y también una recreación histórica

extraordinaria, una de las mejores obras del cine mudo en Francia, que pretendía resumir la Revolución Francesa tomando como hilo conductor a este personaje esencial de la Historia Universal.

Al otro lado del Atlántico, el cine estadounidense posterior a la Primera Guerra Mundial ya da muestras de una solidez estructural que asentará su preeminencia mundial en cuanto a producción, distribución y exhibición. En términos productivos:

“Durante los años 20 se producían en Estados Unidos unas 600 películas anuales. Este profundo crecimiento modificó los métodos clásicos de producción. Los presupuestos de las películas eran cada vez más altos y cada película se convirtió en una arriesgada aventura financiera. [...] El sistema de producción de Hollywood buscaba la eficacia total. Como había que abaratar los costes sin que se resintiera la calidad de las películas, los directivos impusieron la estandarización de las películas. De esta manera, Hollywood supo atraer al público creándole un universo fácilmente reconocible y repetitivo” (Capilla y Vidal 2007: 106-108).

En cuanto al cuidado en la distribución de las películas estadounidenses, este elemento es quizá la mejor arma para la conquista de nuevos mercados, la clave de la universalización de los productos surgidos del centro cinematográfico californiano:

“La distribución era la pieza clave de la industria, ya que de su correcta gestión dependía en la mayoría de los casos la supervivencia de los estudios y de la propia industria. Para optimizar la distribución, el Hollywood de los años 20 no hizo más que generalizar los modelos impuestos por Adolph Zukor, como el *block booking* (venta en lotes), que obligaba al alquiler de un número importante de películas, la mayoría de interés dudoso [...]; o el *blind booking* (contratación a ciegas), que imponía un alquiler más

estricto, ya que el exhibidor contrataba a priori toda la producción de un determinado estudio, pagando por adelantado el 25% del alquiler” (Capilla y Vidal 2007: 108).

La tercera base del éxito del modelo cinematográfico de Hollywood fue su forma de gestionar la exhibición, una disciplina férrea que le permitió alimentarse económicamente y crear una casi perfecta reciprocidad con las salas y los espectadores, que “necesitaban” seguir nutriéndose de películas a un ritmo vertiginoso:

“En 1921 funcionaban más de 18000 salas en Estados Unidos, y otras tantas en el resto del mundo. En 1922 se contabilizaban más de 40 millones de espectadores semanales, una afluencia que se incrementó hasta llegar a los 64 millones en 1928. El cine era una auténtica industria que se alimentaba del precio de las entradas, que oscilaba entre los 10 centavos y los dos dólares (según el prestigio y lujo de la sala). Este baremo garantizaba la asistencia de un público potencialmente enorme. En 1928, por ejemplo, las recaudaciones anuales en Estados Unidos ya ascendían a 500 millones de dólares” (Capilla y Vidal 2007: 108).

Y, para facilitar las cosas a esta fuerza estructural de la industria cinematográfica de Hollywood, ésta se encontraba controlada por muy pocas manos, lógicamente con una feroz competencia económica, pero también con fórmulas comunes y consensuadas para no perder ni un ápice de su potencia. En este sentido, destacan los siete principales estudios o productoras que permitirían a Hollywood dominar la producción y los mercados de todo el mundo durante décadas:

“Los cuatro estudios más importantes –Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Fox y Warner Bros.- se volvieron monopolios que controlaban verticalmente extensas redes de distribución y exhibición por todo el mundo. [...] Los otros tres estudios en liza –Universal, United Artists y Columbia- sólo disponían,

por su parte, de recursos de producción y debían, por tanto, negociar con distribuidores independientes o con las grandes compañías para distribuir sus productos” (Capilla y Vidal 2007: 109).

En esta época posterior a la Gran Guerra David Wark Griffith siguió realizando diversas recreaciones históricas, como la Francia del siglo XVIII en *Orphans of the storm* (*Las dos huérfanas*, 1921), o la Guerra de Independencia de Estados Unidos en *America* (1924). Otras épocas captarían la atención de los cineastas estadounidenses del momento para dar lugar a argumentos cargados de acción, y aventuras, con ejemplos como *The last of the Mohicans* (*El último mohicano*, Clarence Brown y Maurice Tourneur, 1920), *The three musketeers* (*D'Artagnan y los tres mosqueteros*, Fred Niblo, 1921), *Robin Hood* (*Robín de los Bosques*, Allan Dwan, 1922), *Richard, the Lion-Hearted* (*Ricardo Corazón de León*, Chester Withey, 1923), *The Fighting Blade* (John S. Robertson, 1923), *The Hunchback of Notre Dame* (*Esmeralda, la zíngara*, Wallace Worsley, 1923), *Under the Red Robe* (*Bajo la púrpura cardenalicia*, Alan Crosland, 1923), *The Thief of Bagdad* (*El ladrón de Bagdad*, Raoul Walsh, 1924), *Bardelys the Magnificent* (*El caballero del amor*, King Vidor, 1926) o *The Black Pirate* (*El pirata negro*, Albert Parker, 1926); muchas de estas cintas de acción están protagonizadas por una de las grandes estrellas del cine mudo, el estadounidense Douglas Fairbanks (1883-1939), que fue considerado en su momento como “el rey de Hollywood”.

Avanzando en términos de ambientación histórica, Fred Niblo (1874-1948) y Theodore Reed (1887-1959) codirigieron *The Mark of Zorro* (*La marca del Zorro*, 1920), también protagonizada por Fairbanks, que suponía la primera aparición en la pantalla de este personaje extraído de la novela de Johnston McCulley (1883-1958) *The Curse of Capistrano* (*La maldición de Capistrano*, 1919), ambientada en California durante la dominación mexicana a inicios-mediados del siglo XIX. El director estadounidense de origen irlandés Rex Ingram (1892-1950) se acercaba con ciertos tintes de aventuras a la indeterminada Ruritania centroeuropea surgida de la imaginación de Anthony Hope en *The Prisoner of Zenda* (1922) y a la

Revolución Francesa en *Scaramouche* (1923). Por su parte, Clarence Brown (1890-1987) situaba en una indeterminada Centroeuropa de finales del siglo XIX *Flesh and the Devil* (*El demonio y la carne*, 1926), precisamente una de las primeras películas de Greta Garbo en Hollywood. El director sueco Victor Sjöström, trasladado a Estados Unidos, retrataba la caza de brujas del siglo XVIII en *The Scarlet Letter* (*La mujer marcada*, 1926), adaptando la conocida novela homónima de 1850 escrita por Nathaniel Hawthorne (1804-1864). Edmund Goulding (1891-1959) adaptaba a Tolstoi con Greta Garbo de protagonista en *Love* (*Ana Karenina*, 1927). Donald Crisp (1882-1974) situaba en época napoleónica *The fighting eagles* (*Águilas triunfantes*, 1927). Y Victor Fleming (1889-1949) ambientaba en la Guerra de Cuba de 1898 entre España y Estados Unidos *The Rough Riders* (*El escuadrón de hierro*, 1927). Incluso en el campo de la comedia pueden citarse dos meritorias ambientaciones en el pasado codirigidas y protagonizadas por Buster Keaton (1895-1966), bien sea en la Nueva York de principios del siglo XIX con *Our hospitality* (*La ley de la hospitalidad*, 1923, codirigida por John G. Blystone) o en la Guerra de Secesión con *The General* (*El maquinista de La General*, 1926, codirigida por Clyde Bruckman). En este sentido afín a la comedia, merece ser nombrada también la recreación de la fiebre del oro en Alaska a finales del siglo XIX en la mítica cinta de Charles Chaplin *The gold rush* (*La quimera del oro*, 1925).

A pesar de un pequeño paréntesis provocado por los cambios de gustos y las nuevas vetas argumentales durante la Gran Guerra y con posterioridad a ella, el género más genuino de la producción estadounidense siguió visitándose con fruición en esta etapa previa a la aparición del sonoro: “El *western* había conocido unos años de postración, pero se revitalizó a partir del gran éxito de *La caravana de Oregón* (*The covered wagon*, 1923) de James Cruze” (Gubern 2006: 175), una cinta ambientada a mediados del siglo XIX, a la cual seguiría *The pony express* (*Los jinetes del correo*, 1925) del propio Cruze, *Tumbleweeds* (*El hijo de la pradera*, King Baggott, 1925), *The Vanishing American* (*El ocaso de una raza*, George B. Seitz, 1925) o *The wind* (*El viento*, Victor Sjöstrom, 1928). Es en estos

momentos cuando el cineasta de origen irlandés John Ford (1894-1973) se sitúa “como uno de los maestros del género” (Gubern 2006: 176), con sus obras *The iron horse* (*El caballo de hierro*, 1924) y *Three bad men* (*Tres hombres malos*, 1926).

Evidentemente, una vez terminado el conflicto mundial, el cine estadounidense recurriría a él de forma directa para situar el argumento de muchas de sus producciones. Uno de los títulos más célebres del momento fue *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1921), dirigida por Rex Ingram, que adaptaba la conocida novela que el español Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) lanzara en 1916, y que con posterioridad sería llevada en más ocasiones a la gran pantalla; el propio Ingram volvería a adaptar otra novela de Blasco Ibáñez igualmente ambientada en la Gran Guerra: *Mare Nostrum* (1926). Otros cineastas del momento que siguieron acercándose al conflicto bélico desde diversas perspectivas son Henry King con *23 ½ hours' leave* (1919), Rupert Julian y Erich Von Stroheim con *Merry-go-round* (*Los amores de un príncipe / El carrusel de la vida*, 1923), Griffith con *Isn't life wonderful* (1924), King Vidor con *The big parade* (*El gran desfile*, 1925), Raoul Walsh con *What price glory?* (*El precio de la gloria*, 1926), Herbert Brenon con *Beau Geste* (1926), Lewis Milestone con *Two Arabian Knights* (*Hermanos de armas*, 1927) o Frank Borzage con *Seventh Heaven* (*El séptimo cielo*, 1927). Ya en puertas de la irrupción del cine sonoro se encuentra *Wings* (*Alas*, 1927), una cinta dirigida por William A. Wellman (1896-1975), que planteaba una historia romántica en la que dos jóvenes alistados en la aviación durante la Gran Guerra se disputaban el amor de una chica; su puesta en escena y los efectos especiales utilizados para recrear los combates aéreos generaron un impacto enorme, que se traduciría también en dos galardones en la primera ceremonia de los Premios de la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (los que hoy conocemos como Premios Oscar) tanto a la Película Sobresaliente⁶⁴⁰ como a los Mejores Efectos de Ingeniería⁶⁴¹.

⁶⁴⁰ En la primera ceremonia de la Academia en 1929 se otorgaron dos premios que corresponderían con el actual a la Mejor Película (*Best Picture*). *Wings* recibiría el de Película Sobresaliente (*Outstanding Picture*), mientras que *Sunrise* (*Amanecer*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1927) ganaría el de Mejor Calidad Artística de

A pesar de la irrupción del sonoro en 1927, pueden citarse aún algunas producciones estadounidenses mudas posteriores con ambientación en la era del colonialismo, la Gran Guerra o incluso la Revolución Rusa, como *The last command* (*La última orden*, Josef von Sternberg, 1928), *Four sons* (*Cuatro hijos*, John Ford, 1928), *The Wedding March* (*La marcha nupcial*, Erich von Stroheim, 1928), *The legion of the condemned* (*La legión de los condenados*, William A. Wellman, 1928), *Lilac Time* (George Fitzmaurice, 1928), *The Four Feathers* (*Las cuatro plumas*, Merian C. Cooper, Lothar Mendes y Ernest B. Schoedshack, 1929) o *Lucky Star* (*Estrellas dichosas*, Frank Borzage, 1929).

En la Alemania de posguerra, a pesar de la derrota en el conflicto mundial y de sus consecuencias, el panorama cinematográfico es más que positivo:

“El periodo comprendido entre 1919 y 1933 constituye la edad de oro del cine alemán. Coincide con la República de Weimar, instaurada tras el hundimiento de la monarquía. En poco tiempo, pese a la derrota y la crisis económica, su industria cinematográfica se convierte en la más poderosa de Europa. Será la única en oponerse, durante algunos años, a la hegemonía hollywoodense” (Labarrère 2009: 123).

La producción cinematográfica se encontraba concentrada en torno a la *Universum Film Aktiengesellschaft*, más conocida por sus siglas *UFA*, que había sido fundada en 1917. Y en su repertorio las cintas de recreación histórica ocupaban el lugar preeminente, con la firme intención de convertirse en un cine de propaganda que ayudara a la recuperación del país, aunque para ello hubiera una exaltación exagerada de lo alemán y una tergiversación dañina hacia quienes les

Producción (*Unique and Artistic Production*). Cfr. Academy of Motion Picture Arts and Sciences, *The Official Academy Awards Database* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-28]:

<http://awardsdatabase.oscars.org/>

⁶⁴¹ Una categoría, la de *Engineering Effects*, que no tendría continuidad y sólo se entregaría en la primera ceremonia de los premios, si bien por su aspecto técnico debería corresponder con los actuales de Diseño de Producción (*Art Direction*) y Efectos Especiales (*Visual Effects*). Cfr. Academy of Motion Picture Arts and Sciences, *The Official Academy Awards Database* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-28]:

<http://awardsdatabase.oscars.org/>

habían vencido en la Gran Guerra. En esta línea el gran director berlinés Ernst Lubitsch (1892-1947) dirigiría antes de abandonar Alemania *Madame Dubarry* (1919), “que toma como modelo las grandes producciones italianas” (Labarrère 2009: 121), y *Anna Boleyn* (*Ana Bolena*, 1920); mientras que el danés Svend Gade (1877-1952) codirigió con el alemán Heinz Schall una versión de *Hamlet* (1921). Por su parte, el austríaco Richard Oswald (1880-1963) realizaba también en tierras germanas *Lady Hamilton* (1921) y *Lucrezia Borgia* (1922), mientras que el ruso Dimitri Buchowetzky (1895-1932) dejaba para la posteridad en su etapa alemana *Danton* (1921) y *Peter der Grosse* (*Pedro el Grande*, 1922). Pero si hay que destacar una obra de glorificación del pasado de Alemania, ésa ha de ser *Fridericus Rex* (1921/1922), dirigida por el húngaro Arzén von Cserépy (1881-1958) y dividida en cuatro partes, que se acercaba a la figura de Federico II *el Grande* de Prusia.

En otro contexto sin aparente relación con lo histórico puede citarse una cinta que tradicionalmente se ha acercado al género de terror, pero que, a pesar de su ambientación expresionista, supone una recreación de la Praga medieval: *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*El Golem*, 1920), codirigida por Paul Wegener y Carl Boese (1887-1958), que suponía la segunda versión de la que el propio Wegener había codirigido con Henrik Galeen (1881-1949) en 1915, hoy perdida. También ambientada en Praga, aunque a mediados del siglo XIX, puede nombrarse una nueva versión de *Der Student von Prag* (*El estudiante de Praga*, Henrik Galeen, 1926). Con ambientación en la Jerusalén de los tiempos de la Tercera Cruzada, *Nathan der Weise / Die Erstürmung Jerusalems* (Manfred Noa, 1922), que adaptaba la obra teatral *Nathan der Weise* (*Nathan el Sabio*, 1779) del alemán Gotthold Ephraim Lessing, presentaba ciertos equívocos y la búsqueda de la convivencia entre las tres grandes religiones monoteístas, lo que provocaría su posterior prohibición por el régimen nazi (a pesar de que también se mostraran las persecuciones a los judíos). Otra producción interesante por su recreación del pasado es *Wachsfigurenkabinett* (*El hombre de las figuras de cera*, Paul Leni, 1924), una cinta que conjugaba cine histórico, fantástico y de aventuras al mostrar

cómo “un joven poeta [...] imagina unos episodios alucinantes protagonizados por el sultán Harun-al-Raschid (Emil Jannings), el zar Iván el Terrible (Conrad Veidt) y el sádico asesino inglés Jack el Destripador (Werner Krauss)” (Gubern 2006: 140). Así mismo, en relación con la recreación de tiempos históricos pasados, cabe mencionar *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (*Las aventuras del príncipe Achmed*, 1926), obra de la cineasta alemana Lotte Reiniger (1899-1981), que se acercó a la tradición literaria oriental de *Las mil y una noches* valiéndose de la técnica de sombras animadas: “Su trabajada técnica se basaba en la tradición del recorte de los retratos victorianos. Tenía que cortar a mano cada fotograma, por lo que el proyecto le llevó casi tres años de trabajo” (Cousins 2011: 108). Esta película de Reiniger “es el largometraje de animación más antiguo que ha llegado hasta nosotros. Otros títulos [...] también fueron tomados en consideración, pero su recurso a fragmentos de imagen real y el uso, en su metraje definitivo, de material reciclado de otras fuentes determinó su desestimación” (Costa 2010: 35). En clave de cine social, pero con una recreación de la Silesia de la década de 1840, se encuentra *Die Weber* (Friedrich Zelnik, 1927), que versaba sobre las consecuencias de la industrialización en esa región alemana.

Uno de los grandes nombres del cine mundial es el director austríaco Fritz Lang (1890-1976), que comenzaría su carrera en tierras germanas para después, por su postura contraria al poder nazi, pasar fugazmente por Francia y recalar definitivamente en Hollywood desde 1933. En su etapa alemana, en lo respectivo a producciones con interés en la recreación histórica, debe ser citada en un primer momento *Der müde Tod* (*Las tres luces / La muerte cansada*, 1921), que partía de una acción en el presente para después ambientarse en el Bagdad medieval, la Venecia de la Edad Moderna o la antigua China. Y, a caballo entre lo mitológico o lo histórico, una de las obras cumbres de Lang en su etapa muda (y alemana), su versión en dos películas realizadas en 1924 de la leyenda épica medieval del *Cantar de los Nibelungos*: *Die Nibelungen: Siegfried* (*Los nibelungos: la muerte de Sigfrido*) y *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* (*Los nibelungos: la venganza de Krimilda*).

Otra de las figuras más destacables de los inicios del cine alemán es Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), otro director que también realizaría la mayor parte de su carrera en Alemania para después trasladarse a Estados Unidos, aunque en su caso no por razones ideológicas o raciales, sino “aceptando un tentador contrato que William Fox le ofreció en Hollywood” (Gubern 2006: 143). En el haber de Murnau pueden citarse algunas producciones que de algún modo recreaban momentos del pasado, como *Satanas* (1920), una cinta que se planteaba en tres momentos históricos diferentes: el Antiguo Egipto, la Italia renacentista y Europa en plena Gran Guerra. Una de sus cumbres y una de las más destacables cintas de terror de todos los tiempos, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu el vampiro*, 1922), se ambientaba a mediados del siglo XIX en Alemania y en la Transilvania por entonces bajo dominio austríaco. Sus últimas películas antes de abandonar Alemania también se situaban en el pasado: la adaptación de Molière *Herr Tartüff* (*Tartufo / El hipócrita*, 1925) y la de Goethe *Faust – eine deutsche Volkssage* (*Fausto*, 1926).

Por su parte, los cineastas del Reino Unido siguieron ocupándose de cintas ambientadas en diversas épocas del pasado. La aventura colonial era revisada en clave de aventuras en *The Four Feathers* (*René Plaissety*, 1921), a partir de la novela homónima de 1902 escrita por Alfred E. W. Mason (1865-1948), mientras que la propia historia nacional serviría para que James Stuart Blackton dirigiera *The glorious adventure* (1922), ambientada en el contexto del reinado de Carlos II de Inglaterra (1630-1685) y con la particularidad de haber sido realizada en un todavía rudimentario sistema de color bícromo (*Prizma Color*). El mismo director realizaba poco después otra película histórica ambientada en la Inglaterra del siglo XVI, también rodada en dos colores, *The Virgin Queen* (1923), un *biopic* sobre la reina Isabel I (1533-1603). Otros ejemplos de películas históricas del momento en el Reino Unido pueden ser *The wandering jew* (*El judío errante*, Maurice Elvey, 1923), situada en el contexto de las Cruzadas en el siglo XI, o la aún muda *Lost patrol* (Walter Summers, 1929), ambientada en Mesopotamia en plena Primera Guerra Mundial.

En Rusia el año 1917 fue crucial, puesto que la Revolución de Febrero terminó con la desaparición del Imperio Ruso, mientras que la de Octubre lo hacía con el Gobierno Provisional. El nuevo país, inicialmente denominado República Socialista Federativa Soviética de Rusia (y más tarde Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas), se retiró muy pronto de la Gran Guerra, aunque al mismo tiempo se sumía en una terrible Guerra Civil. Se inauguraba así la etapa soviética, en la cual el poder consideró desde muy pronto al medio de las imágenes en movimiento como un valiosísimo instrumento de propaganda: “De todas las artes, para nosotros la más importante es el cine; [...] puesto que el cine es el medio mayor de propaganda de masas, hemos de tomarlo en nuestras manos” (Caparrós Lera 2003: 52). Estas dos citas corresponden a Lenin y a Stalin respectivamente y dan una idea bastante directa sobre la importancia otorgada al cine nacional. Y nada mejor que recurrir a la historia cercana, ya fuera a la propia Revolución de 1917 o a algunos de sus destacados precedentes, para apuntalar ideológicamente desde la gran pantalla al nuevo régimen. De este modo, en la etapa muda del cine soviético encontramos diversas producciones entre lo histórico y lo meramente propagandístico que constituyen documentos valiosísimos para conocer los convulsos años en los que el Imperio Ruso fue sustituido por la Unión Soviética. Ejemplos de ello son: *Tsiteli eshmakunebi* (Ivan Perestiani, 1923), “película heroica de aventuras revolucionarias realizada en Ucrania, y el mayor éxito de su época” (Labarrère 2009: 333); *Krasnye partizany* (Vyacheslav Viskovsky, 1924); o *Devyatoe yanvarya* (Vyacheslav Viskovsky, 1925), “sobre la represión de la revuelta del 9 de enero de 1905” (Labarrère 2009: 333).

El director de origen letón Sergei Eisenstein (1898-1948), quizá el más conocido del cine soviético, retrataría este pasado cercano en diversas películas, algunas de ellas títulos esenciales de la Historia del Cine, como su trilogía revolucionaria: *Stachka* (*La huelga*, 1924) recreaba una huelga a principios del siglo XX; *Bronenosets Potyomkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925) conmemoraba el vigésimo aniversario de uno de los hechos más destacados de la fallida Revolución de 1905; y *Oktyabr* (*Octubre*, 1927/1928) hacía lo mismo, diez años después, con la

definitiva Revolución de Octubre. También en la línea de retratar los cambios producidos a inicios del siglo XX al servicio del estado soviético cabe ser citada la cinta codirigida por Eisenstein y Grigori Alexandrov (1903-1983) *Generalnaia Linia* (*La línea general*), comenzada en 1927 pero abandonada por diversas razones políticas y retomada finalmente en 1929 para ser estrenada con el título *Staroye i novoye* (*Lo viejo y lo nuevo*); en ella se trataba el progreso y la mecanización de los campos rusos. Aunque este contexto se ha centrado en las obras de ficción, sin referenciar actualidades, noticiarios o documentales, merece la pena mencionar las obras documentales con un concienzudo trabajo de montaje a partir de material previo de la cineasta Esfir Shub (1894-1959), “su trilogía sobre la historia de Rusia, consagrada a la época contemporánea” (Labarrère 2009: 335): *Padenie Dinasti Romanovykh* (1927), una reconstrucción de la caída de la dinastía Romanov realizada para conmemorar el décimo aniversario de la Revolución de Octubre; *Velikiy put* (1927); y *Rossiya Nikolaya II i Lev Tolstoi* (1928), que narraba “la vie du grand romancier replacée dans son époque” (Pinel 2010: 247).

Por su parte, otro de los grandes nombres de los inicios del cine soviético, Vsevolod Pudovkin (1893-1953), realizaría también una trilogía de largometrajes estrechamente relacionados con la revolución soviética: *Mat* (*La madre*, 1926), basada en la novela homónima publicada por Máximo Gorki en 1907, localizaba cronológicamente su acción en la Revolución de 1905; *Konets Sankt-Peterburga* (*El fin de San Petersburgo*, 1927) era su propia obra para conmemorar el décimo aniversario de la Revolución de Octubre; y *Potomok Chingviz-Khana* (*Tempestad sobre Asia*, 1928) situaba su acción en Mongolia durante los años posteriores a 1917, bajo ocupación militar británica. Otro director que realizaría cintas con recreaciones históricas es Alexander Dovjenko (1894-1956), autor de una serie de películas sobre ese pasado reciente conocida como la “trilogía ucraniana”: *Zvenigora* (1928), *Arsenal* (1929) y *Zemlya* (*La tierra*, 1930). Así mismo, aún en la etapa muda del cine soviético, merece ser citada la recreación de la Comuna de París en *Noviy Vavilon* (*La nueva Babilonia*, 1929), dirigida por Grigori Kozintsev (1905-1973) y Leonid Trauberg (1902-1990).

Otra de las filmografías europeas más destacadas en la etapa muda es la realizada en Dinamarca, donde encontramos grandes nombres que también se acercaron a la Historia por medio de sus películas. Uno de los más ilustres es Carl Theodor Dreyer (1889-1968), un cineasta ejemplar de filmografía bastante escueta, pero que ha generado una enorme veneración y no menos influencia. En el campo de la recreación histórica cabe destacar su *Blade af Satans bog* (*Páginas del libro de Satán*, 1920), ambientada en diversas épocas y lugares, desde Jerusalén en los días de la Pasión de Cristo, pasando por Sevilla en el siglo XVII, París durante la Revolución Francesa y, finalmente, Finlandia durante la Revolución Rusa. En el mismo año, pero trabajando en Suecia, se acercaba a un episodio con tintes cómicos en *Prästänkan* (*La viuda del pastor*), ambientada en la Noruega del siglo XVII. Poco después realizaría para una productora alemana *Die Gezeichneten* (*Los estigmatizados*, 1922), que “trata sobre los *pogroms* en la Rusia de finales de siglo [XIX]” (Freiburg 1997: 132). Años más tarde Dreyer realizaría en Francia *La Passion de Jeanne d’Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, 1928), un filme aún mudo que se aproximaba en lo formal de un modo peculiar e impactante al proceso que acabaría condenando a la hoguera a la heroína francesa del siglo XV, aunque con una sólida base histórica⁶⁴². Otro de los cineastas destacados del momento en Dinamarca es Benjamin Christensen (1879-1959), cuya producción de 1922 *Häxan* (*La brujería a través de los tiempos*) se acercaba al pasado desde un formato a caballo entre el documental y el docudrama para reconstruir diversas supersticiones y brujerías así como su represión, si bien su poderosa imaginería le han llevado a ser identificada más cerca del género de terror.

En la Suecia de los años de posguerra el cineasta Victor Sjöström (1879-1960) es uno de sus mayores exponentes y a él se deben varias producciones que recreaban de algún modo el pasado. En primer lugar, una obra realizada aún durante la Gran Guerra (aunque Suecia se mantuvo neutral), *Berg-Ejvind och hans*

⁶⁴² “Apoyándose en las actas reales del proceso, el film ofrece una concienzuda fidelidad a los hechos históricos” (Alberich 2009: 44)

hustru (*Los proscritos*, 1918)⁶⁴³. Un poco más adelante, adaptaba la novela *Jerusalem* (1901-1902) de la escritora sueca Selma Lagerlöf (1858-1940) en las producciones *Ingmarssönerna* (1919) y *Karin Ingmarsdotter* (1920), retratando diversas generaciones de familias suecas hasta desembocar en su emigración a Jerusalén. Suya es también *Klostret i Sendomir* (*El monasterio de Sendomir*, 1920), que ambientaba gran parte de su metraje mediante *flashback* en la Polonia del siglo XVII, mientras que *Vem Dömer?* (*Arcilla mortal / Crisol de amor / Juicio de Dios*, 1921) viajaba algo más atrás en el tiempo y relataba una historia “enmarcada en la Florencia renacentista” (Gubern 2006: 127). Junto a Sjöström, otro de los grandes directores suecos de la etapa muda es Mauritz Stiller (1883-1928) quien adaptaría a Selma Lagerlöf con ambientación en la Escocia del siglo XVI en *Herr Arnes pengar* (*El tesoro de Arne*, 1919); también adaptando a Lagerlöf, su título más conocido es *Gösta Berlings Saga* (*La leyenda de Gösta Berling*, 1924), que situaba su trama en la Suecia de principios del XIX y mostraba al mundo a una de las leyendas inmortales del Cine: Greta Garbo (1905-1990). Por su parte, el cineasta A. W. Sandberg (1887-1938) realizó diversas adaptaciones de relatos de Dickens ambientadas en el siglo XIX con cierto reconocimiento dentro y fuera de las fronteras de Suecia: *Vor faelles ven* (1921), *Store forventninger* (1922), *David Copperfield* (1922) y *Lille Dorrit* (1924). Otra de las figuras destacables del cine sueco del momento es John Wilhelm Brunius (1884-1937), en cuya filmografía destaca *Karl XII* (1925), un *biopic* de tintes claramente históricos dividido en dos partes por su larga duración, centrado en el rey Carlos XII de Suecia (1682-1718), bajo cuyo reinado el país tuvo una gran expansión. Esta película, la de mayor presupuesto hasta su momento en el cine sueco, serviría como inspiración para posteriores producciones históricas del país, caso de otro drama histórico dirigido por Brunius en 1928 y también dividido en dos partes, *Gustaf Wasa del I* y *Gustaf Wasa del II*, en este caso con un argumento situado en el siglo XVI y centrado en el rey Gustavo I de Suecia (1496-1560), conocido también como Gustavo Vasa.

⁶⁴³ Adaptación de “una novela del islandés Johan Sigurjonsson, la acción transcurre en el siglo XVIII” (Vidal 2007: 116)

El caso del cine realizado en Austria es bastante curioso, puesto que su producción fue bastante modesta antes de la Gran Guerra y durante el conflicto se limitó a un buen número de cintas de propaganda. Pero sería paradójicamente tras la Gran Guerra, una vez derrotado y desmembrado el Imperio Austro-Húngaro y a pesar de la crisis económica subsiguiente, cuando surge un verdadero interés en el género histórico y se crean producciones ambiciosas. Tiene lugar entonces y antes de la llegada del sonoro una etapa de esplendor del cine austríaco a partir de estas cintas ambientadas en diversos momentos históricos, muchas de ellas dirigidas por personal proveniente de los antiguos dominios del Imperio, siendo paradigmáticos los casos de los prolíficos directores de origen húngaro Alexander Korda (1893-1956, nacido Sándor László Kellner) y Michael Curtiz (1886-1962, nacido Manó Kaminer, se cambió el nombre en 1905 a Mihály Kertész). Dejando para más adelante las recreaciones de la Antigüedad, pueden citarse, entre otros títulos: *Die Jüdin von Toledo* (Otto Kreisler, 1919), una curiosa visión del Toledo medieval y su convivencia entre diversas culturas y creencias religiosas; *Prinz und Bettelknabe* (Alexander Korda, 1920), adaptación de la novela de Mark Twain *The Prince and The Pauper* (*El príncipe y el mendigo*, 1881), ambientada en la Inglaterra del siglo XVI; la cinta de piratas *Herren der Meere* (Alexander Korda, 1922); *Der jünge Medardus* (Michael Curtiz, 1923), ambientada en las guerras napoleónicas y basada en la novela homónima de 1910 escrita por Arthur Schnitzler (1862-1931); *Tragödie im Hause Habsburg* (*Mayerling*; Alexander Korda, 1924), sobre la crisis de la monarquía austrohúngara en 1889; o *Der Rosenkavalier* (Robert Wiene, 1926), adaptación de la ópera homónima con música de Richard Strauss y libreto de Hugo von Hoffmansthal, ambientada en la Viena de principios del siglo XVIII.

Otras cinematografías europeas muestran recreaciones del pasado en la etapa muda posterior a la Gran Guerra, como Polonia con *Huragan* (Joseph Lejtes, 1928), que se situaba en 1863 para narrar “le soulèvement de la Pologne contre la Russie” (Pinel 2010: 246), y *Pan Tadeusz* (Ryszard Ordynski, 1928), “la obra más ambiciosa del cine polaco” (Vidal 2007: 240), que adaptaba el poema épico

homónimo de Adam Mickiewicz (1798-1855), ambientado en la Polonia de principios del siglo XIX. En cuanto a Checoslovaquia⁶⁴⁴, aún en época muda encontramos *Jánosík 21* (Jaroslav Siakel, 1921), la “primera película eslovaca [...]”, que celebra a un héroe de la lucha contra los húngaros” (Labarrère 2009: 293), con ambientación en el siglo XVIII; además, se realizó una doble adaptación de la novela ambientada en la Gran Guerra de contenido satírico y antimilitarista *Dobrý voják Švejk*, publicada a principios de los años 20 por Jaroslav Hašek (1883-1923), la primera dirigida por Karel Lamac (1887-1952) en 1926 y la segunda por Martin Fric (1902-1968) en 1931. Por su parte, en Rumanía destaca el recurso a la heroína nacional que combatió en la Gran Guerra Ecaterina Teodoriou (1894-1917), de la cual se realizarían dos *biopics*, en 1921 con dirección de Nicolae Barbelian y Ludovic Ressel, y en 1930 por Ion Niculescu-Bruna. En relación con el cine suizo, en la etapa muda tiene lugar un caso curioso: “la compañía americana Sunshine rodó en Ginebra *Die entstehung der Eiddenos-senschaft (El nacimiento de la Confederación*, 1924), de Emil Harder, mientras que la sociedad suiza Geneva Films realizaba el mismo año una película sobre los indios de Estados Unidos, *Les six nations*, con la colaboración del jefe iroqués Deskaheh” (Vidal 2007: 242).

En la cinematografía española posterior a la Primera Guerra Mundial y antes de la llegada del sonoro, existen diversas recreaciones del pasado que contaban con la literatura como una de sus mayores inspiraciones⁶⁴⁵. Cabe mencionar adaptaciones de novelas, dramas teatrales o incluso zarzuelas, como *Don Juan Tenorio* (Ricardo Baños, 1922), *La alegría del batallón* (Maximiliano Thous, 1924), *A buen juez, mejor testigo* (Ricardo Baños, 1926), *Locura de amor* (Manuel Villar, 1926), *El médico a palos* (Sabino Antonio Micón, 1926) o *La ilustre fregona* (Armando Pou, 1927). De entre todas estas adaptaciones anteriores al sonoro, *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1929), basada “en la novela

⁶⁴⁴ “[...] el estado ficticio de Checoslovaquia, nacido en 1918 como consecuencia de la desmembración del imperio austro-húngaro y la fusión de dos territorios completamente distintos entre sí: Chequia y Eslovaquia” (Vidal 2007: 234).

⁶⁴⁵ “Continuando con la tradición del *Film d’Art* de la década anterior, las fuentes literarias suministraron notables historias del pasado que trasladar a la pantalla” (Cánovas Belchí 1999: 35).

homónima de Pío Baroja –quien intervino en la película-” (Caparrós Lera 2007: 32), es “el caso más llamativo –lamentablemente no conservado- [...] con un alarde inusual de medios técnicos y financieros para esta historia ambientada [...] durante las guerras carlistas que sería distribuida por la M.G.M.” (Cánovas Belchí 1999: 36). Otras de las líneas preferidas del cine histórico del momento son las biografías de importantes personajes o los dramas históricos basados en figuras reales o en otras surgidas de la mitología popular: *Luis Candelas o el bandido de Madrid* (José Estivalis Cabo⁶⁴⁶, 1926), ambientada en la capital de España a principios del siglo XIX; *El León de Sierra Morena* (Miguel Contreras Torres, 1928), sobre el bandolero José María «El Tempranillo»⁶⁴⁷; *Goya que vuelve* (Modesto Alonso, 1929) o *El héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929/1932⁶⁴⁸).

Una de las figuras más destacadas de la etapa muda española es Florián Rey (1894-1962), que cuenta también con películas que recreaban el pasado: *Águilas de acero o los misterios de Tánger* (1927), ambientada en la Guerra de Marruecos; *Agustina de Aragón* (1928), una aproximación a la conocida heroína de tiempos de Napoleón; y, sobre todo, el drama costumbrista ambientado a inicios del siglo XX *La aldea maldita* (1930), que sería más tarde sonorizado y que obtuvo cierto reconocimiento⁶⁴⁹. Otra figura muy destacada en cuanto al cine de recreación histórica es el cántabro José Buchs (1894-1977)⁶⁵⁰, gran cultivador del género en diversas producciones: *Curro Vargas* (1923), ambientada en la América colonial española; *Diego Corrientes* (1924), sobre el célebre bandolero del siglo XVIII; *La hija del corregidor* (1925), sobre “las aventuras del famoso bandolero

⁶⁴⁶ Nacido en Lliria (Valencia) en 1886, se le conoce principalmente por su apodo Armand Guerra. Exiliado en Francia tras la Guerra Civil, fallecería en París en 1939.

⁶⁴⁷ Cfr. Cánovas Belchí 1999: 39.

⁶⁴⁸ “[...] rodada por Emilio Bautista en 1929 a mayor gloria de Eloy Gonzalo, célebre héroe popular madrileño de la guerra de Cuba [...] removía, aun sin pretenderlo, recientes heridas sin cicatrizar de la sociedad española, [...] por lo que su estreno comercial hubo de postergarse hasta 1932, ya con el gobierno republicano” (Cánovas Belchí 1999: 38).

⁶⁴⁹ “[...] acaso la primera que mostró allende las fronteras la existencia de un cine español digno” (Caparrós Lera 2007: 33).

⁶⁵⁰ “[...] singular y fundamentalísimo cineasta, auténtico motor de la producción cinematográfica en estos años [los años veinte], es pertinente señalar su contribución decisiva en la conformación de nuestra identidad cinematográfica, para bien o para mal. [...] esbozó, en las películas de ambiente histórico dirigidas en la segunda mitad de la década, las bases sobre las que edificar una tradición de cine histórico en nuestra cinematografía” (Cánovas Belchí 1999: 40).

andaluz José María «El Tempranillo»; *Una extraña aventura de Luis Candelas* (1926), sobre el mencionado bandido madrileño; *El dos de mayo* (1927), “libremente inspirada en los *Episodios Nacionales* de Galdós” (Cánovas Belchí 1999: 37); *El Conde de Maravillas* (1927), drama basado en la novela *El caballero de Harmental* de Alexandre Dumas y ambientada en la Madrid de tiempos del valido Godoy⁶⁵¹; *Pepe-Hillo* (1928), “biografía taurina de José Delgado” (Cánovas Belchí 1999: 40); *El empecinado / El guerrillero* (1930), retratando al conocido bandolero del siglo XIX; *Prim* (1930), “espectáculo biográfico de limitadas cualidades artísticas, pero con el costo de producción más ambicioso de nuestro cine”; e *Isabel Solís, reina de Granada* (1931)⁶⁵², sobre la cristiana que llegó a soberana del reino nazarí en el siglo XV.

En cuanto al cine realizado en la India, merece la pena destacar la figura de Franz Osten (1876-1956), un cineasta alemán que realizó diversas películas en el país asiático que recreaban su pasado, siendo algunas de ellas aún sin sonido sincronizado: *Prem Sanyas / Die Leuchte Asiens* (1925), que se acercaba a la figura de Siddharta Gautama (Buda); *Shiraz / Das Grabmal einer grossen Liebe* (1928), ambientada en época del Imperio Mogol, “que relata la romántica historia de la construcción del Taj Mahal” (Labarrère 2009: 401); y *Prapancha Pash / Schicksalswürfel: Ein Königsdrama aus dem indischen Dschungel* (1929), basado en las leyendas del Mahabharata. Otras películas del cine mudo de la India que se acercan a momentos gloriosos del pasado son: *Sinhagad* (Baburao Painter, 1927), ambientada en el siglo XVII; y *Loves of a Moghul prince* (Charu Roy y Prafulla Roy, 1928), situada en el siglo XVI para evocar “la escandalosa pasión del hijo del emperador mogol Akbar por la bailarina Anarkali” (Labarrère 2009: 401).

Otra cinematografía asiática que cuenta con alguna recreación del pasado aún en la etapa silente es la japonesa, cuyas *jidai-geki* o “películas de época” tratan, “con

⁶⁵¹ Cfr. Gasca 1998: 122-123.

⁶⁵² “[...] estas dos últimas en plena transición del mudo al sonoro y que fueron sonorizadas en estudios parisinos con música compuesta por su cuñado y coproductor de los films [José Fornés]” (Cánovas Belchí 1999: 41).

independencia del género tratado (comedias, dramas, películas de fantasmas, cine de samuráis, etc.) cualquier trama anterior a 1868, a menudo situada en la época Edo (o Tokugawa: 1615-1868)” (Labarrère 2009: 470). Para nutrir los argumentos de estas películas recreadoras del pasado nacional, cuyo subgénero más exitoso y transitado es el de las aventuras y luchas de samuráis:

“Uno de los relatos más apreciados por el *jidai-geki* es la historia de los 47 *ronins* (samuráis sin maestro) que vengan a su maestro ejecutando a la persona que lo ha empujado al suicidio y luego se hacen el harakiri. Este acontecimiento histórico fue retomado por el dramaturgo Chikamatsu (1653-1725), cuya obra inspiró a numerosos escritores y, con el paso del tiempo, a muchos cineastas” (Labarrère 2009: 470).

Basándose en este relato, puede destacarse *Chūkon giretsu: Jitsuroku Chūshingura* (Shozo Makino, 1928). Dentro de estas recreaciones del pasado feudal japonés, existen diversos subgéneros, como el “*matatabi-mono* (especie de *road movie*)” (Labarrère 2009: 470), con *Chuji tabi nikki: Goyo hen* (Daisuke Itô, 1927-1928) como ejemplo. O “el cine de samuráis (o cine de sables, o cine-sable, todavía llamado *chambara*). Éste celebra el *Bushido*, conjunto de reglas establecidas en época feudal [...] Sus principales personajes son héroes positivos que se ofrecen como ejemplos edificantes” (Labarrère 2009: 470), con ejemplos como *Sonno jōi* (Tomiyasu Ikeda, 1927). “Sin embargo, siempre a partir de 1923, una variante del *chambara* pone el contrapunto al *Bushido*, rechaza los héroes positivos y exalta el espíritu de rebelión encarnado por los héroes nihilistas” (Labarrère 2009: 470), como *Orochi* (Futugawa Buntaro, 1925).

En la Australia de tiempos del mudo merece ser citada la recreación del siglo XVIII en los Mares del Sur en *The Mutiny on the Bounty* (Raymond Longford, 1916). Y en la exigua producción canadiense en las primeras décadas de existencia del cine destaca *Carry on sergeant!* (Bruce Bairnsfather, 1928), ambientada en la Primera Guerra Mundial.

· El cine histórico sonoro hasta la Segunda Guerra Mundial.

El estreno en 1927 del largometraje estadounidense de Alan Crosland *The jazz singer* (*El cantor de jazz*) es la fecha que suele marcar en términos historiográficos el inicio de lo que se conoce como “cine sonoro”. Pero es necesario realizar ciertas aclaraciones al respecto de su invención y de la extensión de esta nueva técnica a lo largo y ancho del planeta cinematográfico. Por ejemplo, Gubern habla sobre la relativa novedad del sistema:

“Edison y Pathé, y otros tras ellos, se aplicaron a obtener la sincronización de las imágenes con discos o rodillos gramofónicos aunque [...] sus trabajos no pasaron de ser una curiosa aventura experimental. Pero en 1907, el ingeniero americano Lee de Forest había inventado su válvula amplificadora *triode*, de modo que el problema de la amplificación del sonido a los niveles exigidos por una sala de grandes dimensiones había sido resuelto. Hizo falta que el espectro de la quiebra se abatiese sobre la Warner Bros para que esta novedad técnica se incorporase a la producción comercial, primero con cierta timidez, con el *Don Juan* (*Don Juan*, 1926), de Alan Crosland [...], sincronizado con música grabada con motivos de la ópera de Mozart; luego con *Orgullo de raza* (*Old San Francisco*, 1927), también de Crosland, que incorporaba por vez primera los ruidos y efectos sonoros, y finalmente con el *fortissimo* de *El cantante de jazz* (*The jazz singer*, 1927), en el que tras una canción, Al Jolson se dirigía al público estupefacto y le decía: «Esperen un momento, pues todavía no han oído nada. Escuchen ahora». La platea del teatro Warner se conmovió como sacudida por un terremoto la noche histórica del 6 de octubre de 1927 en que por primera vez la imagen de Jolson pronunció esta frase premonitoria ante las masas, gracias a la magia blanca del Vitaphone” (Gubern 2006: 195-196).

Las primeras consecuencias de la extensión de este avance técnico no se dejaron esperar, tanto en lo positivo en términos comerciales como en lo negativo en lo referente a un sentido retroceso en el desarrollo de las posibilidades de la imagen:

“La implantación del cine sonoro duplicó en poco tiempo el número de espectadores cinematográficos e introdujo cambios revolucionarios en la técnica y en la expresión cinematográfica. Los cambios, al principio, fueron decididamente negativos. Encerrada en pesados blindajes insonoros, la cámara retrocedió al anquilosamiento e inmovilidad del protohistórico teatro filmado; además, el ritmo de sus encuadres fijos [...] vio su fluir bruscamente frenado por su sujeción a interminables canciones o diálogos” (Gubern 2006: 196).

Bien por incapacidad de adaptación al sonoro por razones técnicas o económicas, o bien como reacción al componente negativo de encorsetamiento de los logros visuales conseguidos hasta el momento, no todos los países se sumaron inmediatamente desde ese octubre de 1927 a la sincronización mecánica entre imagen y diálogos o música. Incluso algunas productoras o algunos cineastas siguieron creando cintas mudas como reacción frente al parón visual y para seguir explotando la fórmula que les había granjeado éxito. Un ejemplo ilustre es Charles Chaplin, opuesto a la llegada del sonoro, “declarando que los talkies habían asesinado al arte más antiguo del mundo, al arte de la pantomima” (Gubern 2006: 197). Por ello, realizaría después de 1927 títulos mudos como *The Circus* (*El Circo*, 1928) o *City Lights* (*Luces de la ciudad*, 1931), aunque ésta última “incluía una banda sonora compuesta por él mismo” (Capilla y Vidal 2007: 144).

En cualquier caso, partiendo de ese 1927 “canónico”, debe considerarse el período a caballo entre las décadas de 1920 y 1930 como el contexto en el que se expande el cine sonoro. Precisamente una de las primeras prácticas generalizadas para adaptarse a la nueva técnica fue la de la sonorización de películas mudas, o bien el rodaje de nuevas versiones ya con sonido sincronizado.

Encontramos por ello multitud de cintas en las más diversas filmografías que responden a esta intención de actualizarse o bien de no quedarse fuera de la nueva moda de la sonorización. Ejemplo de ello puede ser la cinta del francés Léon Poirier *Verdun, souvenir d'histoire* (1930), nueva versión sonora, rodada con los mismos intérpretes, de su propia cinta muda *Verdun, visions d'histoire* (*Verdún*, 1928)⁶⁵³.

Lógicamente, muchos directores formados en el cine mudo continuaron con su carrera una vez afianzado el sonoro, algo que en Francia resultó patente en autores como Henri Fescourt, que revisó el clásico de Dumas en *Monte-Cristo* (1929), o Raymond Bernard, que se acercaba a la Primera Guerra Mundial con *Les croix de bois* (1932) como “respuesta francesa al éxito de G. W. Pabst, *Westfront (Cuatro de infantería 1918)*, y de Lewis Milestone, *All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente)*, ambas rodadas en 1930 y difundidas por el mundo entero al año siguiente” (Jeancolas 1997: 69); años después Bernard adaptaba a Victor Hugo con *Les Misérables (Los miserables, 1934)*, en realidad tres películas estrenadas el mismo año: *Une tempête sous un crâne*, *Les Thénardier* y *Liberté, liberté chérie*.

En la senda de las adaptaciones literarias ambientadas en el pasado encontramos otras películas francesas ya sonoras como *Les trois mousquetaires* (Henri Diamant-Berger, 1932), *remake* de la que el mismo director realizaría en 1921, y *Michel Strogoff (Miguel Strogoff o El Correo del Zar*, Jacques de Baroncelli y Richard Eichberg, 1936), primera adaptación sonora en Francia del clásico de Verne. Por entonces, Abel Gance presentaba la versión sonorizada de su *Napoléon* de 1927 (*Napoléon Bonaparte*, 1935) y estrenaba los dramas históricos *Lucrece Borgia (Lucrecia Borgia, 1935)* y *Jérôme Perreau, héros des barricades* (1935), además del *biopic Un grand amour de Beethoven* (1936). Por su parte, el artista teatral y cinematográfico francés de origen ruso Sacha Guitry (1885-1957) presenta “el histrionismo de la visión histórica” (Monterde 1997: 34) en *Pasteur*

⁶⁵³ Cfr. Jeanne y Ford 1995: 325.

(1935), *Les perles de la couronne* (*Las perlas de la corona*, 1937) y *Remontons les Champs Élysées* (1938). También en Francia, el director de origen belga Jacques Feyder (1885-1948) demostraría con su deliciosa *La kermesse héroïque* (*La kermesse heroica*, 1935) cómo una comedia podía contar no sólo con una excelente ambientación en el pasado, en este caso en los Países Bajos Españoles del siglo XVII, sino también con un poderoso componente ideológico pacifista y antibelicista, aunque bien es cierto que su humor inteligente le causaría serios problemas:

“Si bien ganó el Grand Prix du Cinéma Français de 1936, pocos años después su exhibición fue prohibida en el país galo por tres motivos básicos: su proclamación de la igualdad de los sexos, sus burlas a toda forma de autoridad y, sobre todo, por juzgar que fomentaba el colaboracionismo con un invasor. Finalmente la cinta se reestrenaría en Francia. En cuanto a Bélgica, tierra natal de Feyder, la polémica llegó incluso al Parlamento, pues se entendía que la obra significaba una burla de la actitud belga durante la ocupación alemana en la Gran Guerra. Y ni que decir tiene que en España la película estaría prohibida durante todo el franquismo, tras haberse estrenado sin problemas en 1936” (Alberich 2009; 53).

Por supuesto, la Gran Guerra seguía siendo una fuente recurrente para el cine francés, y un claro ejemplo es *La grande illusion* (*La gran ilusión*, 1937), una cinta dirigida por Jean Renoir que apelaba a un espíritu antibélico y de fraternidad entre los pueblos, en claro contraste con la escalada bélica y la creciente tensión que se respiraba en Europa tras la llegada al poder de Adolf Hitler en Alemania; su mensaje de condena de la guerra y de las divisiones sociales no pasó desapercibido⁶⁵⁴. Del mismo Renoir y antes de la Segunda Guerra Mundial puede citarse también la ambiciosa recreación de la Revolución Francesa *La Marseillaise*

⁶⁵⁴ “En honor a Renoir hay que señalar que Goebbels calificó a su obra de «el enemigo cinematográfico nº 1» y que el presidente Roosevelt, por el contrario, opino que «todos los demócratas del mundo deberían ver este film»” (Gubern 2006: 230).

(*La Marsellesa*, 1938), “película financiada –primer caso en la historia del cine– mediante emisión y suscripción popular de acciones” (Gubern 2006: 230), en la que puede apreciarse “la influencia del entusiasmo frentepopulista del momento o la preocupación por la amenaza de la Alemania nazi, con lo que la evocación de la Revolución del pasado se presta a ser interpretada como metáfora más o menos velada del presente” (Alberich 2009: 55).

Al otro lado del Atlántico, los inicios del cine sonoro en Estados Unidos se tradujeron en un espectacular *boom* de los musicales, pero existe un dato indicativo sobre el éxito de las películas históricas del momento, y es que en las primeras ediciones de los Premios de la Academia (los que hoy conocemos como Oscar) muchas cintas interesadas en recrear el pasado cosecharon gran reconocimiento. Un claro ejemplo puede ser la película de Lewis Milestone *All quiet on the western front* (*Sin novedad en el frente*, 1930)⁶⁵⁵, adaptación de la cruda novela ambientada en la Gran Guerra *Im Westen nichts Neues* (1929) del alemán Erich Maria Remarque (1898-1970), que “evoca los abusos de la disciplina militar y los efectos perversos de los discursos patrióticos” (Ferro 2008: 64). De hecho, el recurso a la Primera Guerra Mundial para la ambientación de películas de recreación histórica dio como resultado diversas películas destacables del cine estadounidense de la década de 1930, que cosecharían también éxito en taquilla y diversos premios, como *Hell’s Angels* (*Los Ángeles del Infierno*, Howard Hughes, 1930), *Dawn patrol* (*La escuadrilla del amanecer*, Howard Hawks, 1930), *Journey’s end* (James Whale, 1930), *Mata-Hari* (dir. George Fitzmaurice, 1931), *Body and soul* (*Cuerpo y alma*, Alfred Santell, 1931), *A farewell to arms* (*Adiós a las armas*, Frank Borzage, 1932), *The broken lullaby* (*Remordimiento*, Ernst Lubitsch, 1932), *The Eagle and the Hawk* (*El águila y el halcón*, Stuart Walker, 1933), *Today we live* (*Vivamos hoy*, Howard Hawks, 1933), *The lost patrol* (*La patrulla perdida*, John Ford, 1934), *The road to glory* (*El camino de la Gloria*, Howard Hawks, 1936), *23 ½ hours’ leave* (John G. Blystone, 1937), *The woman I love* / *Escadrille* (Anatole

⁶⁵⁵ Esta película consiguió en la tercera edición de la ceremonia de los Premios de la Academia tanto el galardón a la mejor dirección para Milestone como la de Película Sobresaliente (*Outstanding Picture*).

Litvak, 1937), *They gave him a gun* (W. S. Van Dyke, 1937), *Men with wings* (William A. Wellman, 1938), *Three comrades* (*Tres camaradas*, Frank Borzage, 1938) o *The Dawn patrol* (Edmund Goulding, 1938), *remake* de la de 1930.

Evidentemente, en los inicios del cine sonoro en Estados Unidos el interés radicaba también en otras muchas épocas históricas para situar las ambientaciones, como la Edad Media, que nos deja títulos que mezclaban Historia y aventuras como *The Crusades* (*Las cruzadas*, Cecil B. DeMille, 1935) o *The adventures of Robin Hood* (*Robín de los bosques*, Michael Curtiz, 1938). Con ambientación en la Edad Moderna, y desde el terreno del *biopic* o de las aventuras principalmente cabe citar películas tan conocidas como *The Iron Mask* (*El hombre de la máscara de hierro*, Allan Dwan, 1929), *Queen Christina* (*La reina Cristina de Suecia*, Rouben Mamoulian, 1933), *The Count of Monte Cristo* (*El conde de Montecristo*, Rowland V. Lee, 1934), *Captain Blood* (*El capitán Blood*, Michael Curtiz, 1935), *The three musketeers* (*Por la dama y el honor*, Rowland V. Lee, 1935), *Mutiny on the Bounty* (*La tragedia de la Bounty*, Frank Lloyd, 1935), *Mary of Scotland* (*María Estuardo*, John Ford, 1936), *Lloyds of London* (*Lloyds de Londres*, Henry King, 1936), *The Last of the Mohicans* (*El último mohicano*, George B. Seitz, 1936), *Under the Red Robe* (*Bajo el manto escarlata*, Victor Sjöström, 1937), *Marie Antoinette* (*María Antonieta*, W. S. Van Dyke, 1938), *The man in the iron mask* (*La máscara de hierro*, James Whale, 1939) o *The private lives of Elizabeth and Essex* (*La vida privada de Elisabeth y Essex*, Michael Curtiz, 1939).

Y con ambientaciones más cercanas en el tiempo, pero siempre como recreaciones del pasado, cabe citar en estos inicios del sonoro en Estados Unidos: el *western* *In old Arizona* (*En el viejo Arizona*, Raoul Walsh e Irving Cummings, 1928)⁶⁵⁶; *The patriot* (1928), la primera película sonora del director alemán ya asentado en Hollywood Ernst Lubitsch, ambientada en la Rusia zarista del siglo XVIII; *The Virginian* (*El virginiano*, Victor Fleming, 1929), un *western* protagonizado por Gary Cooper (1901-1961) y “uno de los primeros films sonoros y hablados”

⁶⁵⁶ “[...] le premier film en son direct tourné en extérieurs” (Pinel 2010: 257).

(Leutrat 1997a: 190); *Abraham Lincoln* (1930), la primera película sonora de David Wark Griffith en clave de *biopic*; *The Big Trail* (*La gran jornada*, Raoul Walsh, 1930), otro *western*, en este caso protagonizado por otra leyenda del celuloide, John Wayne (1907-1979); una nueva versión de *The squaw man* (1931), la tercera de ellas y ya sonora, realizada por el propio DeMille; *Cimarron* (*Cimarrón*, Wesley Ruggles, 1931), otro *western* de gran éxito; *The three musketeers* (*Los tres mosqueteros del desierto*, Colbert Clark y Armand Schaefer, 1933), adaptación de la novela de Dumas, pero ambientada en el África colonial francesa; *The scarlet empress* (*Capricho imperial*, Josef von Sternberg, 1934), drama histórico sobre Catalina la Grande de Rusia, interpretada por la actriz alemana afincada desde 1930 en Hollywood Marlene Dietrich (1901-1992); *Clive of India* (*Clive de la India*, Richard Boleslawski, 1935), *biopic* sobre Robert Clive (1725-1774), militar británico que afianzó la presencia inglesa en la India; *Anna Karenina* (*Ana Karenina*, Clarence Brown, 1935), con Greta Garbo repitiendo el papel que ya interpretara en 1927 bajo la dirección de Goulding; *The charge of the Light Brigade* (*La carga de la Brigada Ligera*, 1936), cinta de aventuras con trasfondo histórico dirigida por Michael Curtiz; *The Prisoner of Zenda* (*El prisionero de Zenda*, John Cromwell y W. S. Van Dyke, 1937), adaptando el clásico homónimo de Anthony Hope; *The soldier and the lady* (George Nichols Jr., 1937), adaptando el *Michel Strogoff* de Verne; *Jezebel* (*Jezabel*, William Wyler, 1938), un drama romántico situado en la Nueva Orleans previa a la Guerra de Secesión; y algunas obras de John Ford anteriores al estallido de la Segunda Guerra Mundial como *The prisoner of Shark Island* (*Prisionero del odio*, 1936), *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939) o *Young Mr. Lincoln* (*El joven Lincoln*, 1939).

En el cine británico de inicios del sonoro “el productor y director Alexander Korda es el principal promotor de un cine histórico que engendrará una perdurable tradición asentada en la solidez de los diálogos e interpretaciones, con un frecuente origen teatral de las propuestas y un toque de elegante discreción y de inequívoco academicismo en la puesta en escena” (Alberich 2009: 22). Este cineasta de “azaroso peregrinaje profesional inaugurado en su Hungría natal y

proseguido en Austria, Alemania, Estados Unidos y Francia” (Alberich 2009: 49) dejaría para la posteridad diversas recreaciones del pasado en su etapa británica, empezando por *The private life of Henry VIII* (*La vida privada de Enrique VIII*, 1933), “el primer éxito cinematográfico británico y supuso el primer Oscar de Hollywood para un actor y una película británicas” (Richards 1997: 159). Del propio Korda cabe citar también por su vuelta al pasado *The rise of Catherine the Great* (*Catalina de Rusia*, 1934, codirigida por Paul Czinner), *The private life of Don Juan* (*La vida privada de Don Juan*, 1934) o *Rembrandt* (1936).

Muchas de las recreaciones históricas de estos inicios del cine sonoro británico tienen relación con “reclamos publicitarios de instituciones británicas tales como la Monarquía y el Imperio, sublimaciones del carácter nacional y de sus cualidades y, además, adaptaciones de grandes autores británicos como Shakespeare y Dickens” (Richards 1997: 169). Destacables títulos antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial son: *The wandering jew* (*El judío errante*, Maurice Elvey, 1933), *remake* sonoro de la película homónima de 1923 del propio Elvey; *Jew Süss* (Lothar Mendes, 1934), sobre la figura del judío alemán Joseph Süss Oppenheimer (1698-1738), aunque no en clave antisemita⁶⁵⁷; *The Scarlet Pimpernel* (*La pimpinela escarlata*, Harold Young, 1934), en clave de aventuras durante la Revolución Francesa; *Nell Gwyn* (Herbert Wilcox, 1934), “que retrataba el romance entre el rey Carlos II [...] y la actriz Nell Gwyn” (Richards 1997: 170); *The Dictator* (Victor Saville, 1935), un drama histórico situado en la Dinamarca del siglo XVIII; *The Iron Duke* (Victor Saville, 1935), *biopic* sobre Arthur Wellesley, Duque de Wellington (1769-1852); *Secret agent* (*El agente secreto*, Alfred Hitchcock, 1936), un relato de espionaje situado en la Gran Guerra; *Tudor Rose* (Robert Stevenson, 1936), “que reconstruía la trágica historia de Lady Jane Grey [...] y su ascensión a la corona inglesa por nueve días después de la muerte del rey Eduardo VI en 1553” (Richards 1997: 170); *Knight without armour* (*La condesa Alexandra*, Jacques Feyder 1937), una producción en el Reino Unido del director

⁶⁵⁷ No debe confundirse con *Jud Süss* (*El judío Süss*, Veit Harlan, 1940), una cinta propagandística del Tercer Reich de profunda convicción antisemita. Cfr. Gubern 2006: 259.

belga, tras su paso por el cine francés, ambientada en la Rusia de la Gran Guerra y la Revolución; *Fire over England (Inglaterra en llamas*, William K. Howard, 1937), centrada en la figura de Isabel I y en su enfrentamiento con la Gran Armada de Felipe II; *Victoria the Great* (Herbert Wilcox, 1937), *biopic* sobre la reina Victoria de Inglaterra (1819-1901); *Sixty glorious years* (Herbert Wilcox, 1938), igualmente sobre la reina Victoria; *A royal Divorce* (Jack Raymond, 1938), sobre la complicada relación entre Napoleón y Josefina; *Return of the Scarlet Pimpernel (El retorno de la Pimpinela Escarlata*, Hanns Schwarz, 1938), “que muestra a Francia bajo el dominio de Robespierre que aparece como un dictador sin escrúpulos, como un análogo a Hitler, y a aristócratas ingleses liderados por la Pimpinela Escarlata [...], que rescata a sus víctimas del terror” (Richards 1997: 171); y *The Four Feathers (Las cuatro plumas*, Zoltan Korda, 1939), nueva versión de este relato colonial, dirigida por el hermano de Alexander Korda y estrenada poco antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial.

En los inicios del sonoro en Alemania cabe destacar *Westfront 1918 (Cuatro de infantería*, 1930), primera película sonora de Georg Wilhelm Pabst (1885-1967), ambientada en las trincheras de la Primera Guerra Mundial y con ciertas similitudes con la citada *All quiet on the western front* de Milestone. Su antibelicismo y su realismo no serían bien recibidos por las autoridades alemanas en cuanto los nazis subieron al poder:

“Se trata, sin duda, de la más realista de las obras sobre la vida en el frente; [...] La descripción de los combates es dura, y duros los caracteres que en ellos se forjan. Una carta de la censura fechada en 1933 consideraba «peligrosa» esta película porque la guerra que aparece en ella no es más que una desgracia provocada «por culpa de todos», cuando en realidad se hizo, dice la carta, «para defender a la patria de los enemigos [...] La película no dice que los caídos se han sacrificado por su patria [...] Cuestiona los intereses superiores del Estado»” (Ferro 2008: 60).

En este escenario del cine alemán ya sonoro, aunque anterior al nazismo, puede mencionarse igualmente por su sentido pacifista *Niemandland* (Victor Trivas, 1931), situada en un escenario de “tierra de nadie” en plena Gran Guerra. Del mencionado Pabst cabe citar también como recurso al pasado la coproducción francoalemana *Kameradschaft / La tragédie de la mine* (Carbón, 1931), un drama social “basado en un hecho acaecido en 1906, en el cual se muestra la solidaridad entre alemanes y franceses en una mina fronteriza” (Caparrós Lera 2003: 129), por lo que tampoco tendría las simpatías del régimen nazi. Así mismo, cabe citar las tres versiones simultáneas que Pabst realizó en 1933 adaptando el *Don Quijote* de Cervantes, rodadas con el mismo intérprete protagonista, el gran cantante y actor operístico ruso Fiodor Chaliapin (1873-1938), aunque con distintos repartos secundarios; cada una de ellas se rodó en el idioma para cuyo mercado iba destinada: *Don Quichotte* (Alemania), *Don Quichotte* (Francia) y *Don Quixote* (Gran Bretaña).

Pero no todo era pacifismo o espíritu universal en estos inicios del sonoro en Alemania, incluso antes de la llegada del régimen nazi. También hubo exaltación del nacionalismo alemán, cargando las tintas principalmente en la recreación de la grandeza de Prusia en el pasado para dar lugar a una serie de películas que transitan entre el drama, el bélico o el *biopic*, “centradas en episodios de la guerra antinapoleónica y cada vez más próximos al ideario del nacional-socialismo” (Monterde 1997: 21): *Die letzte Kompagnie* (Kurt Bernhardt, 1930), situada justo después de la batalla de Jena (1806); *Luise, Königin der Preussen* (Carl Froelich, 1931), centrada en la figura de la reina prusiana Luisa de Mecklemburgo-Strelitz (1776-1810); *Yorck* (Gustav Ucicky, 1931), sobre el mariscal Ludwig Yorck von Wartenburg (1759-1830); *Der schwarze Husar* (Gerhard Lamprecht, 1932), situada en los territorios alemanes ocupados por los franceses en 1812; y *Der Rebell* (Curtis Bernhardt, Edwin H. Knopf y Luis Trenker, 1932), con acción en 1809 en el Tirol por entonces perteneciente al Reino de Baviera. Merece ser mencionada también la coproducción germano-francesa *Berge in Flammen* (Karl Hartl y Luis Trenker, 1931), que se acercaba al por entonces exitoso género genuinamente

alemán de las películas de montaña, aunque uniéndole una perspectiva bélica por estar ambientada en el inicio de la Gran Guerra. Así mismo, antes de la llegada al poder de Hitler, cabe destacar una aproximación al pasado algo “frívola”, *Der Kongress tanzt (El Congreso se divierte*, Erik Charrell, 1932), “superopereta [...] que sitúa en el célebre Congreso de 1814, en la imperial Viena, los amores del zar Alejandro de Rusia (Willy Frisch) y de una gentil guanterera (Lilian Harvey), un film que sería prohibido por Hitler en 1937” (Gubern 2006: 207).

El escenario sociopolítico alemán de los años 30, con la ascensión del partido nazi y de Hitler al poder, tendría sus consecuencias en la producción cinematográfica:

“Pronto imperaría, pues, el clima bélico-propagandístico que anunciaba la Segunda Guerra Mundial. La censura nacionalsocialista, el cine hitleriano y las presiones políticas coartaban de algún modo la inspiración de los cineastas germanos –la mayoría de origen judío- y se dio mundialmente un cine de propaganda que llevó a Europa a la decadencia total, y al exilio” (Caparrós Lera 2003: 99).

La huida de cineastas no se hizo esperar con la llegada de Hitler, emigrando muchos profesionales del Cine principalmente a Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos o Austria, aunque, en este último caso, la unión con el Tercer Reich mediante el *Anschluss* de 1938 provocaría una nueva huida de personal relacionado con el Cine, en particular hacia Estados Unidos:

“La subida de Hitler al poder en 1933 provocará una desbandada, el segundo gran éxodo del cine alemán, en el que encontraremos a Pabst, Fritz Lang, Max Reinhardt, Conrad Veidt, Max Ophüls, Paul Czinner, Elisabeth Bergner, Joe May, Peter Lorre, Robert Siodmak, Leontine Sagan, Eugene Schüfftan, Alexis Granowsky, Billy Wilder, Fred Zinnemann y Slatan T. Dudow, que cometieron el grave delito de nacer judíos o, simplemente, de tener ideas democráticas” (Gubern 2006: 204).

En los primeros compases del poderío nazi, el cine alemán siguió acercándose al pasado, si bien, por lógica, con tintes patrióticos o belicistas. Un claro ejemplo es *Stosstrupp 1917* (*Grupo de choque 1917*, Ludwig Schmid-Wildy y Hans Zöberlein, 1934), una película que retrataba la dureza de la guerra de trincheras en la Gran Guerra desde una perspectiva alemana⁶⁵⁸. La vena propagandística se convirtió en otro de los puntales de la recreación del pasado por parte del cine alemán del momento, siendo alentado además desde el propio gobierno: “A poco de subir Hitler al poder, el doctor Goebbels, ministro de Propaganda del Tercer Reich, tomó en sus manos las riendas del cine alemán y pidió a sus artistas en un discurso que creasen *El acorazado Potemkin* del nuevo régimen” (Gubern 2006: 256). La idea de Goebbels incluso daría lugar a una contestación directa a la cinta de Eisenstein: *Panzerkreuzer Sebastopol: “Weisse Sklaven”* (*El acorazado Sebastopol*, Karl Anton, 1937), una cinta de evidente contenido antibolchevique aunque de calidad mucho menor que la soviética a la que pretendía contestar. También hubo lugar para recurrir a grandes figuras del pasado alemán que pudieran protagonizar películas “de exaltación nacionalista a través de un tema histórico” (Gubern 2006: 257), como *Der alte und der junge König* (*El rey soldado*, Hans Steinhoff, 1935), centrada en la figura de Federico Guillermo I de Prusia (1688-1740) para apuntalar la idea de la obediencia ciega al líder y al estado, una de las máximas del nacionalsocialismo. Además de las alabanzas de lo alemán, también hubo una línea de producciones de sentido xenófobo:

“[...] la opción del cine histórico nazi pasa no sólo por la exaltación de lo propio –dificultada por la escasa historia de la Alemania unida-, centrada sobre todo en el momento de la lucha antinapoleónica entendida como germen de la nación alemana [...] y en el recuerdo de grandes figuras de la cultura germana, sino por la agresión contra el enemigo” (Monterde 1997: 33)

⁶⁵⁸ Narraba “las andanzas de un grupo de soldados alemanes en la campaña de Cambrai. [...] la película se interpreta como un reflejo inequívoco de la mentalidad que domina la Alemania nazi: la justificación de la guerra como sacrificio necesario para la supervivencia de la nación” (Romero 2013: 281-282).

En esta línea encontramos la antisoviética *Friesennot* (*Lucha contra la muerte roja*, Peter Hagen, 1935), la anti-inglesa *Das Mädchen Johanna* (*Santa Juana de Arco*, Gustav Ucicky, 1935), la antiamericana *Das Kaiser von California* (*El emperador de California*, Luis Trenker, 1936) o la antifrancesa *Bel ami* (*París 1900*, Willi Forst, 1939).

Con mayor independencia de cuestiones ideológicas, las adaptaciones de conocidos relatos o novelas de contenido histórico o de aventuras continuaron realizándose en Alemania, como *Der Student von Prag* (*El misterioso doctor Carpis*, Arthur Robison, 1935), tercera adaptación alemana (primera de ellas sonora) de un relato de Edgar Allan Poe, o *Der Kurier des Zaren* (Richard Eichberg, 1936), versión alemana de la que el propio Eichberg codirigiera el mismo año en Francia.

Mención destacada en estos primeros pasos del cine sonoro merece el cine realizado en la Unión Soviética, si bien su incorporación a la producción con sonido sincronizado se produjo con cierto retraso, ya que en 1930 el país contaba “con 26000 salas –8840 en ciudades y unas 17000 en pueblos–, de las cuales sólo 770 poseían equipos sonoros. De ahí que, hasta 1934, se realizaran más películas mudas que habladas, sonorizando algunas ya existentes, como *El expreso azul* (1927), de Ilya Trauberg” (Caparrós Lera 2003: 103). Por lo tanto, en esta coyuntura conviven las producciones mudas y sonoras: “Hasta 1934 se ruedan películas mudas, y las salas exhiben en los años cuarenta versiones mudas de películas sonoras. A la inversa, algunas películas mudas se sonorizan, incluso en fecha tan tardía como los años cincuenta” (Labarrère 2009: 337). En la producción soviética del momento existen películas que apelaban al pasado con un mensaje del presente, como *Okraina* (*Suburbios*, Boris Barnet, 1933), cuyo argumento situado en la Primera Guerra Mundial contenía un tono humanístico de confraternización entre la clase obrera de distintos países frente a los capitalistas causantes del conflicto bélico. Pero la tónica general es la de continuar reconociendo la importancia del Cine como medio propagandístico al servicio del

régimen surgido de la Revolución de 1917. Es el caso de *Chapaev* (*Chapáyev, el guerrillero rojo*, Georgi y Sergey Vasilyev, 1934), centrada en la figura de este guerrillero de la Revolución Rusa, “que en tres años fue vista por cincuenta y dos millones de espectadores y que Stalin puso como ejemplo y modelo de lo que debía ser el realismo socialista en el cine” (Gubern 2006: 238); de hecho, era “al parecer la cinta preferida de Stalin” (Caparrós Lera 2003: 104). En estos inicios del cine sonoro soviético merece ser destacado “el obrero bolchevique Máximo, cuya evolución fue narrada en una trilogía que totalizó seis horas (1934-1939), realizada por Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, a través de tres momentos históricos significativos: antes de la primera guerra mundial, julio de 1914 y el año 1913” (Gubern 2006: 239); se trata de las películas *Yunost Maksima* (*La juventud de Máximo*, 1934), *Vozvrashchenie Maksima* (*El regreso de Máximo*, 1937) y *Vyborgskaya storona* (*La barriada de Vuiborg*, 1939). Otra cinta que volvía a un momento histórico cercano, pero importante para el presente de la Unión Soviética, es *My iz Kronshtadta* (*Los marinos de Cronstadt*, Yefim Dzigan, 1935), sobre un conocido episodio de la Guerra Civil Rusa⁶⁵⁹.

Aunque el recurso al pasado en este cine soviético solía apuntar a épocas cercanas, también había lugar para acercarse a personajes de gran peso histórico de momentos más lejanos en el tiempo, como la figura del zar Pedro I El Grande, recogida a través de un *biopic* realizado en dos partes por Vladimir Petrov (1896-1966): *Pyotr Pervyy I* (1937) y *Pyotr Pervyy II* (1938). Pero quizá el mejor ejemplo del recurso al pasado histórico lejano como herramienta ideológica del régimen soviético es *Aleksandr Nevskiy* (*Alexander Nevsky*, Sergei M. Eisenstein y Dmitri Vasilyev, 1938), una de las cintas más destacadas de toda la etapa soviética no sólo por sus implicaciones propagandísticas, sino también por sus alardes técnicos; a caballo entre el *biopic* y el drama histórico, se trata de una “película de exaltación patriótica que canta el heroísmo del pueblo ruso en función de su caudillo” (Gubern 2006: 241), apelando a la figura de Alejandro Nevski, un

⁶⁵⁹ “[...] que incluso sirvió como arma propagandística durante la Guerra de España, precisamente en unos años en los que la II República española había creado una infraestructura industrial en nuestro país” (Caparrós Lera 2003: 104).

personaje capital en la historia medieval rusa, considerado héroe nacional (e incluso santo de la iglesia ortodoxa); su personaje y el difícil contexto histórico en el que se encuadra se usaban como referentes directos del propio Stalin en su papel de guía y salvador de la patria, así como de la difícil coyuntura de la Unión Soviética en el escenario previo a la Segunda Guerra Mundial.

En el resto de Europa, a inicios del sonoro, existen diversas aproximaciones cinematográficas al pasado. En Checoslovaquia Martin Fric realizaría *Jánosík* (1936), *remake* sonoro de la película realizada en 1921 por Jaroslav Siakel. En Suiza la película más destacable de los inicios del sonoro es *Fusilier Wipf / Füsilier Wipf* (Hermann Haller y Leopold Lindtberg, 1938), un drama que tiene además importancia histórica por apelar al escenario de la Primera Guerra Mundial para apuntalar la neutralidad del país helvético. En la Austria anterior al Anschluss puede destacarse *Grossfürstin Alexandra* (Wilhelm Thiele, 1933), adaptación de una opereta situada en la Rusia zarista del siglo XIX.

En el caso de los inicios del cine sonoro realizado en España, Florián Rey continuó regresando al pasado para ambientar el argumento de algunas de sus películas, como *Sierra de Ronda* (1933) o *Nobleza Baturra* (1935). El también aragonés Adolfo Aznar (1900-1975) realizaba *Miguelón o el último contrabandista* (1933), adaptando la “zarzuela de Pérez Yuste [...], una historia sentimental enclavada en la segunda guerra carlista” (Caparrós Lera 2007: 59). Por último, antes del inicio de la Guerra Civil puede destacarse la película de Francisco Camacho *El cura de aldea* (1936), que “narra con acierto un pasado histórico –la acción transcurre en una aldea salmantina del siglo XIX” (Caparrós Lera 2007: 62).

Por su parte, el cine australiano volvía a recrear el episodio del motín de la Bounty a través de *In the Wake of the Bounty* (Charles Chauvel, 1933), Una película que, además, supuso el debut ante las cámaras de un actor australiano tan importante como Errol Flynn (1909-1959).

En cuanto a otros cines no occidentales, uno de los más destacables es el de la India, donde el sonoro llega en 1931. “Durante esta primera década del sonoro, las películas mitológicas [...], así como las biografías de santos [...], conservan el puesto de honor, en compañía de las películas históricas” (Labarrère, 2009: 401). En este sentido, pueden destacarse: *Chandidas* (Debaki Bose, 1932), *Sinhagad* (V. Shantaram, 1933), *Chandidas* (Nitin Bose, 1934), *Sant Tukaram* (V. Damle y S. Fattelal, 1936) o *Pukar* (Sohrab Modi, 1936). Así mismo, el director alemán Franz Osten siguió realizando también en época sonora películas en la recreando su pasado histórico o mitológico-legendario, caso de *Savitri* (1937) y *Vachan* (1938).

La película egipcia *Chagarat al-Dorr / Shagarat ad-Dur* (Ahmed Galal, 1935) está considerada como la primera película de género histórico de la filmografía de los países árabes, con su ambientación situada en la Séptima Cruzada, durante la invasión de Egipto por San Luis de Francia. Esta película constituye un interesante retrato cinematográfico de Chagarat, un peculiar caso de dirigente femenina árabe en época medieval, que fue capaz de rechazar a los cruzados y además fue la fundadora de la dinastía de los mamelucos en Egipto⁶⁶⁰.

Los inicios del cine sonoro en Japón son bastante tardíos, puesto que “la nueva técnica choca con fuertes resistencias” (Labarrère 2009: 471), como la de los *benshis* o narradores simultáneos, de gran tradición en el país, teniendo que esperar a que el sistema se generalice a 1936. En estos primeros momentos del sonoro “una nueva corriente, en esta ocasión paródica, atravesará el *jidai-geki*” (Labarrère 2009: 471), con ejemplos ambientados en el pasado según este género como *Tange Sazen* (Sadao Yamanaka, 1935), *Kakita Akanishi* (Mansaku Itami, 1936) o *Ninjo kami fusen* (Sadao Yamanaka, 1937).

⁶⁶⁰ Para más información sobre esta película y sobre el personaje de Chagarat, cfr. Dumont 2013b.

3.1.3 – La Antigüedad en el cine hasta 1937.

En el capítulo dedicado al contexto cinematográfico de *Cabiria*, dentro de su segmento referido a los inicios de la representación del Mundo Antiguo, se pormenorizó en diversas fuentes provenientes de distintas modalidades artísticas que pudieron ser la fuente inspiradora de muchos aspectos de las primeras películas que retrataron la Antigüedad. Evidentemente, en los años transcurridos entre 1914 y 1937 salieron a la luz otras manifestaciones artísticas que el Cine pudo recoger para su propia plasmación de la Antigüedad. En este sentido, cabe destacar en el terreno de la novela histórica *L'Atlantide* (1919) del francés Pierre Benoit (1886-1962), la cual, a pesar de ambientar su acción a finales del siglo XIX, se pone en relación con la Antigüedad por el descubrimiento del legendario reino de la Atlántida⁶⁶¹, aunque en esta ocasión no aparece en alguna isla o algún lugar relacionado con el mar, sino en un lugar remoto e inaccesible del desierto del Sáhara. Así mismo, otra de las fuentes aparecidas entre 1914 y 1937 que mayor influencia ejerce en las representaciones audiovisuales de la Antigüedad es la dupla de novelas de Robert Graves sobre el emperador Claudio: *I, Claudius* (*Yo, Claudio*, 1934) y *Claudius the God and his wife Messalina* (*Claudio, el dios, y su esposa Mesalina*, 1935).

· El cine sobre Historia Antigua durante la Gran Guerra.

A pesar de que, como ya se ha referido, la mayoría de países contendientes en la Gran Guerra mostraron una predilección durante el conflicto a ambientaciones directamente relacionadas con él, también continuaron realizándose películas que de algún modo recreaban el Mundo Antiguo. En Francia, por ejemplo, se realiza *La destruction de Carthage* (Louis Feuillade, 1915), producciones relacionadas con la mitología griega como *Léda* (C. Harry, 1916) o *Tryton* (Alfred Déesy, 1917), o bien ya situadas en la Grecia Antigua, como *Les Fiançailles d'Agénor* (Louis

⁶⁶¹ “Atlantis appears in the novel as a refuge of the culture of Antiquity” (Lapeña Marchena 2015: 258).

Feuillade, 1916) y *L'esclave de Phidias* (Léonce Perret, 1917). En el cine británico encontramos la bíblica *Esther* (Maurice Elvey, 1916) o la aproximación a los tiempos de Julio César a través de Shakespeare *Brutus and Cassius* (Marshall Moore, 1918). En Alemania hay diversos ejemplos durante la Gran Guerra: un tema romano en *Kaiser Tiberius* (1916); una aproximación a la Grecia Antigua a través de *Elfenszene aus dem Sommernachstraum* (1917), adaptación de la comedia *A Midsummer Night's Dream* (*El sueño de una noche de verano*, 1595) de Shakespeare; la producción de contexto bíblico-histórico *Ahasver* (Robert Reinert, 1917)⁶⁶²; o las más claramente bíblicas *Das Leben der heiligen Elisabeth* (Karl Frey, 1917) y *Maria Magdalena. Ein Weg der Tränen* (Preben J. Rist, 1918). En Rusia encontramos la bíblica *Maria Magdalena* (Victor Tourjanski, 1915), en España la producción religiosa *Bosquejo cinematográfico. Estampas de la Pasión de Cristo* (Arturo Carballo, 1918), y en Hungría (aún parte del Imperio Austro-Húngaro), *Szulamit* (Jenö Illés, 1916), ambientada en la Judea del siglo I, en tiempos de Herodes Antipas.

Hasta Hollywood llegaron los ecos de *Cabiria*, cuya influencia es directa, como ya se ha comentado, en el cineasta David Wark Griffith. Su gran obra de trasfondo histórico *Intolerancia* (*Intolerance: love's struggle throughout the ages*, 1916) precisamente sucedió a *Cabiria* como la película más cara hasta su momento de producción⁶⁶³. A pesar de ello, su planteamiento temático, centrado en la denuncia de la intolerancia y el fanatismo a través de varias etapas históricas, le hizo cosechar unos resultados comerciales inferiores a los de su aclamada *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, 1915). Cabe destacar que, de entre sus varios segmentos temporales y en relación con la Antigüedad, *Intolerance* cuenta con un episodio en Babilonia y otro en época de Jesucristo. Precisamente el de ambientación babilónica tiene una importancia capital en la Historia del Cine, debido a su espectacular puesta en escena que contaba con “un

⁶⁶² “Pour illustrer le début du destin mouvementé du Juif errant [...] le film met en scène l'entrée du Christ dans Jérusalem et la destruction de la ville par les légions de Titus en l'an 70” (Dumont 2013a: 664).

⁶⁶³ “Con su coste de dos millones de dólares pasó a convertirse en la película más cara de toda la historia del cine, con una cifra todavía no superada teniendo en cuenta la posterior depreciación del dólar” (Gubern 2006: 105).

auténtico ejército de figurantes (algunos días llegaron a ser 16000)” y “unos colosales decorados, siendo el mayor de todos el que representaba el Palacio de Babilonia, que medía 70 metros de altura por 1600 de profundidad, dimensiones inusitadas que exigieron el empleo de un globo cautivo para el rodaje de los planos de conjunto” (Gubern 2006: 105). Inspirados efectivamente en la majestuosidad de los de *Cabiria*, su impacto e influencia posteriores son también innegables.

La mencionada *Civilization (La cruz de la humanidad, 1915)* de Thomas Harper Ince, Reginald Barker y Raymond B. West, que mostraba algunas figuras de la Antigüedad (Poncio Pilatos o Jesús de Nazaret) en una ambientación del presente, constituye otro poderoso ejemplo (junto a *Intolerance*) para diversas cintas estadounidenses posteriores que parten de ambientaciones contemporáneas pero exploran el pasado para apuntalar sus mensajes moralistas, una práctica que tiene todo el sentido en pleno conflicto mundial y con Estados Unidos ya participando en él, pero que tendrá su eco también después de la Gran Guerra. Es el caso de *Race Suicide* (George W. Terwilliger, 1916), con tres episodios ambientados en la Prehistoria, la Roma Antigua y la Inglaterra del siglo XVII; *A Branded Soul / The Awakening* (Bertram Bracken, 1917), ambientada en el presente pero prologada en la Roma del siglo III; *Restitution / The conquering Christ* (Howard Gaye, 1918), que mostraba diversos pasajes bíblicos y “la persécution des Chrétiens sous Néron” (Dumont 2013a: 24) para ilustrar la lucha del hombre contra Satanás; o *Woman* (Maurice Tourneur, 1918), que recurría al relato bíblico de Adán y Eva y a los amores del emperador romano Claudio y su esposa Mesalina para ejemplificar su moralina sobre las tentaciones de la mujer. Otro recurso similar es simplemente relacionar diversos momentos cronológicos para desarrollar de una forma más atrayente el argumento de una película, como puede comprobarse en: *The Soul's Cycle* (Ulysses Davis, 1916), entre la Antigua

Grecia y el presente; o *The Undying Flame* (Maurice Tourneur, 1917), desde el Antiguo Egipto y a lo largo del tiempo⁶⁶⁴.

Todavía en pleno escenario bélico mundial hay que mencionar dos películas estadounidenses dirigidas por J. Gordon Edwards y protagonizadas por la mítica actriz Theda Bara (nacida Theodosia Goodman, 1885-1955), ambas desgraciadamente perdidas en la actualidad. Por una parte, *Cleopatra* (1917), adaptación de la obra shakespeariana *Antony and Cleopatra* (*Antonio y Cleopatra*, 1606/1607), a cuyo gran esfuerzo de producción se añadió cierta polémica por sus altas dosis sexuales para la época, como pueden demostrar las imágenes que aún se conservan del atrevido vestuario que utilizó Bara, únicos testigos de la cinta⁶⁶⁵. La otra película de J. Gordon Edwards, estrenada un mes antes del fin de la Gran Guerra, es *Salome* (1918), adaptación de la obra teatral homónima de 1891 escrita por Oscar Wilde (1854-1900).

En esta coyuntura de la Gran Guerra existen otras cintas de recreación antigua en Estados Unidos: *Diana / Diana or the Huntress* (Charles W. Allen, 1916), de contenido mitológico; *Thais* (Hugo Ballin y Frank Hall Crane, 1917), “una adaptación de la novela de Anatole France ambientada en la Alejandría de los primeros tiempos del cristianismo” (De España 2009: 86); la bíblica *The Chosen Prince, or the Friendship of David and Jonathan* (William V. Mong, 1917); *The Triumph of Venus* (Edwin Bower Hesser, 1918), “que da una imagen doméstica de las deidades de la *Odisea* de Homero” (Solomon 2002: 28); *The Golden Fleece* (Gilbert P. Hamilton, 1918), “cuyo protagonista, Jasón, vive en un escenario moderno” (Solomon 2002: 28); y dos parodias de los amores de Julio César y Cleopatra, como respuesta comercial al éxito de la *Cleopatra* de 1917: *Cleopatsy* (Hal Roach, 1918) y *Romans and Rascals* (Larry Semon, 1918).

⁶⁶⁴ “Le pharaon condamne l’amoureux de sa fille, un berger, à être emmuré vivant dans le temple édifié par son rival. Les amants se jurent de se retrouver dans les siècles à venir” (Dumont 2013a: 105).

⁶⁶⁵ “Las dos últimas copias de las que se tiene noticia fueron destruidas por sendos incendios en los estudios de Fox y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York” (Alonso, Mastache y Alonso 2010: 264).

• El cine mudo sobre Historia Antigua tras la Gran Guerra.

Terminada la Gran Guerra, “las cinematografías europeas intentaban recuperarse tras sufrir los desastres militares y económicos de la contienda” (Lapeña Marchena 2010: 172). Y precisamente las ambiciosas recreaciones históricas sufren un notable retroceso, aunque no desaparecen de las pantallas del viejo continente. En Francia puede mencionarse *L’Atlantide* (*La Atlántida*, 1921), adaptación de la mencionada novela homónima de Benoit por el belga Jacques Feyder, que realizaría su carrera en Francia desde sus inicios en la Gaumont; a pesar de su ambientación principal en el presente colonial, su acción se trasladaba a un reino desconocido en pleno Sáhara con tintes orientalistas y antiguos. También debe citarse la coproducción franco-austríaca *Salammbô* (*Los amores de un héroe*, Pierre Marodon, 1925⁶⁶⁶), nueva adaptación de la obra homónima, que “tiene como principal objetivo su fidelidad extrema a Flaubert, llegando al extremo de usar en los intertítulos fragmentos de la novela” (De España 2009: 84). En Francia también se recoge el modelo de películas ambientadas en el presente que recurren a episodios del pasado para justificar sus argumentos, como *Le Berceau de Dieu / Les ombres du passé* (Fred Leroy-Granville, 1926), cuyo protagonista, que ha perdido la fe, viaja a Palestina, y allí sueña con episodios bíblicos⁶⁶⁷; o *L’Agonie de Jérusalem* (*La agonía de Jerusalén*, Julien Duvivier, 1927), que cuenta a través de su protagonista con “una visión alucinatoria en la que revive la Pasión de Nuestro Señor” (De España 2009: 66). Con ambientación en diversos tiempos históricos, incluyendo un amplio capítulo bíblico, puede mencionarse *Le Juif errant* (Luitz-Morat, Louis Nalpas, 1926). Y merecen ser citadas otras cintas ambientadas totalmente en la Antigüedad, como *Phi-Phi* (George Pallu, 1926)⁶⁶⁸; o *Le Martyre de Sainte-Maxence* (Donatien, 1928)⁶⁶⁹.

⁶⁶⁶ “La versión austríaca se estrenó el 30 de enero de 1925 [...], pero la francesa no se dio a conocer hasta octubre” (De España 2009: 85).

⁶⁶⁷ “[...] assiste en songe, guidé par les prophètes Job et Moïse, à divers épisodes de la Bible” (Dumont 2013a: 25).

⁶⁶⁸ “[...] raconte l’histoire du sculpteur Phidias, Phi-Phi pour les intimes” (Dumont 2013a: 224).

⁶⁶⁹ Inspirada “en la leyenda de Majencia, hija de un rey escocés a la que San Patricio había convertido a la fe cristiana [...] probablemente no existe copia” (De España 2009: 92).

Al otro lado del Atlántico, en el escenario posterior a la Primera Guerra Mundial “la industria cinematográfica norteamericana, que no había padecido los rigores del conflicto, no mostraba excesivo interés por la Antigüedad con la salvedad de algún título aislado que servía sobre todo para criticar los males del presente” (Lapeña Marchena 2010: 173). Es el caso de tres cintas dirigidas por Cecil B. DeMille: *Male and female (Macho y hembra, 1919)*, protagonizada por Gloria Swanson (1899-1983) y ambientada en el presente, aunque recurría a un imaginativo *flashback* en tiempos de la Antigua Babilonia para reflexionar sobre las diferencias de clase; *Don't change your husband (No cambies de esposo, 1919)*, también con Swanson y con un argumento muy similar y otro *flashback* babilónico; y *Manslaughter (El homicida, 1922)*, que cuenta con una fugaz escena antigua, en esta ocasión de una orgía romana. Por su parte, David Wark Griffith estrenó en 1919 *The Fall of Babylon*, que aprovechaba el tirón (y la enorme inversión) de su gran obra de 1916 para extraer de ella el episodio babilónico⁶⁷⁰. Como consecuencia de la reflexión generalizada sobre los horrores de la Gran Guerra, existe un resurgir del cine bíblico y didáctico, en gran medida destinado a públicos religiosos e incluso a proyecciones en templos, una línea que se traduce en películas como *The Bible* (Raymond Wells, 1919), *The Eternal Light* (Otto E. Goebel y Conde P. Pallen, 1919), *After the fall* (Rev. O. Hagedorn, 1920), *The Man Nobody Knows* (Erret LeRoy Kenep, 1925), *The Good Samaritan* (James K. Shields-Plymouth, 1925), *Life of Our Savior* (1926) o *Jesus Christ* (Herbert M. Dawley, 1926); pero también a través de series de películas como *The Holy Bible* (Rev. Paul Smith, 1921)⁶⁷¹, *The Holy Bible in Moving Pictures* (Charles Sheldon, 1922)⁶⁷² y *The Creation* (Rev. Harwood Huntington y Edgar J. Banks, 1922)⁶⁷³.

⁶⁷⁰ “Version remaniée et augmentée de l’episode d’Intolerance, avec scènes de harem (filmées en 1917 au Famous Players-Lasky Studio à New York) et fin modifiée” (Dumont 2013a: 115).

⁶⁷¹ Una serie de “Films pour les circuits religieux méthodistes” (Dumont 2013a: 24). Algunos de sus títulos: *The Child Samuel* (1921), *The Temple builders* (1921)

⁶⁷² Otra serie de películas religiosas, a partir de diversos episodios bíblicos, “montrés en dehors des circuits commerciaux” (Dumont 2013a: 24-25).

⁶⁷³ “Film d’une série de 15 courts métrages destinés en priorité aux circuits religieux épiscopaux, conçus par le révérend Huntington (président de Sacred Films) et l’historien, archéologue et aventurier Banks. Réalisés avec un souci particulier d’exactitude géographique et historique, ces bandes seront encore régulièrement projetées dans les années trente” (Dumont 2013a: 25). Otros títulos de esta serie (todos ellos con producción en 1922): *Cain and Abel*, *Noah and the Ark*, *The Deluge*, *The Sacrifice of Isaac* o *Jacob and Esau*.

A pesar de este menor interés en la recreación del Mundo Antiguo, el cine de los Estados Unidos sigue por la senda que *Cabiria* y el cine épico italiano mudo habían marcado en un principio y que tan bien había aprovechado por ejemplo Griffith, dando lugar a una serie de espectaculares producciones basadas no sólo en la propia Biblia (principalmente en el Antiguo Testamento), sino también en diversas novelas históricas, como la desgraciadamente perdida *The Queen of Sheba* (J. Gordon Edwards, 1921), de la que apenas quedan unos segundos y fotografías fijas. También hay ocasiones en las que el país transalpino se convierte en una atracción directa para la producción cinematográfica estadounidense, como el encargo de la Fox a J. Gordon Edwards de rodar en Italia dos cintas de ambiente antiguo⁶⁷⁴: *Nero* (1922) y *The Shepherd King* (1923). Precisamente esta mencionada visión de Nerón poco después “inspiró un título cómico producido por la Universal” (Solomon 2002: 28): *Nero* (William Watson, 1925).

En este contexto hay que situar a una figura capital para el cine histórico mundial, el mencionado Cecil B. DeMille, un cineasta que, tomando como modelo al *kolossal* previo a la Gran Guerra, se esmeró en hacer de sus producciones un “más grandioso todavía” (Gubern 2006: 111) respecto a las italianas. A él debemos algunos títulos fundamentales que se convierten en referencias cinematográficas (y, por extensión, del imaginario popular mundial) sobre el Antiguo y el Nuevo Testamento. El primer gran ejemplo es *The Ten Commandments* (*Los Diez Mandamientos*, 1923), primera versión de esta aproximación al éxodo de Egipto del pueblo de Israel por parte de DeMille, que repetiría ya en color y con sonido en 1956; en la de 1923 el relato bíblico ocupaba el principio de la cinta, algo menos de la mitad del metraje, para continuar después en el presente con “una historia protagonizada por una familia en la que hay un hijo bueno que cumple con los Diez Mandamientos y un hijo malo que...” (Alonso, Mastache y Alonso 2010: 143); en este segundo segmento se enjuiciaban “comportamientos morales contemporáneos” (Lapeña Marchena 2010: 173)

⁶⁷⁴ Cfr. De España 2009: 86.

siguiendo la línea de las películas del momento que confrontaban Antigüedad y presente con un espíritu crítico y muy a menudo tamizado por la religión cristiana. Por su parte *The King of Kings* (*Rey de Reyes*, 1927) recreaba la Pasión de Cristo y, en términos técnicos, suponía un importante adelanto al presentar algunas secuencias en color, si bien acreditaba “su particular visión del cine bíblico o histórico: pasión por la desmesura y el espectáculo y despreocupación por la fidelidad a los hechos” (Alberich 2009: 45). Por supuesto, debe destacarse también la gran producción bíblica *Ben-Hur: a tale of the Christ* (*Ben-Hur*, 1925), dirigida por Fred Niblo y segunda adaptación cinematográfica de la conocida novela de 1880 escrita por Lewis Wallace; rodada en parte en Italia (aprovechando la crisis de su industria y los bajos costes⁶⁷⁵), su enorme repercusión “ratifica la definitiva primacía industrial de la maquinaria hollywoodiense” (Alberich 2009: 21). O también *The private life of Helen of Troy* (*La vida privada de Helena de Troya*, 1927), la primera cinta de éxito del director de origen húngaro Alexander Korda en su etapa en Hollywood, que se basaba en la novela homónima de 1925 escrita por John Erskine (1879-1951) para plantear una comedia de ambientación contemporánea, pero en todo caso partiendo del personaje real de la Grecia Antigua de Helena de Troya⁶⁷⁶.

Otras producciones estadounidenses anteriores al sonoro relacionadas con la Antigüedad son: la parodia *Salome vs. Shenandoah* (Erle C. Kenton, Ray Grey y Ray Hunt, 1919); la mitológica *Neptune's Bride* (Leslie T. Peacocke, 1920); *Madonnas and Men* (B. A. Rolfe, 1920), situada en la Roma Antigua; *A Sister to Salome* (Edward J. Le Saint, 1920), que cuenta con un episodio onírico en la Antigua Roma; *Man-Woman-Marriage* (Allen Holubar, 1921), ambientada en el presente, pero con un episodio onírico en tiempos del emperador Constantino; una nueva versión de *Salomé* (Charles Bryant, 1923), interpretada por la famosa bailarina Alla Nazimova (1879-1945) y con una imaginativa y moderna puesta en

⁶⁷⁵ La participación de la Unione Cinematografica Italiana en esta producción sería muy negativa para ella: “l’UCI qui s’associe à la MGM, pour la production dans les studios de la Cines de *Ben Hur*, entreprise qui se révèle désastreuse pour la compagnie italienne” (Aubert 2010: 36).

⁶⁷⁶ Se trata de una obra perdida en gran medida, puesto que “sólo se conservan unos breves fragmentos en Londres” (De España 2009: 91).

escena; en el mismo año, otra mucho más modesta *Salome* (Malcolm Strauss, 1923); *The Dancer of the Nile* (William P. S. Earle, 1923), un “relato sobre el faraón Tutankamón” (Solomon 2002:28); *The Three Ages* (*Las tres edades*, Buster Keaton y Edward F. Cline, 1923), una revisión del relato de David y Goliat en clave cómica (y con recompensa amorosa) situada en tres momentos diferentes (la Prehistoria, la Roma Antigua y el presente de inicios del siglo XX); *King Tut-Ankh-Amen’s Eighth Wife* (Andrew Remo, 1923); *The Temple of Venus* (Henry Otto, 1923), con referencia a los dioses del Olimpo; *Antony and Cleopatra* (Brian Foy, 1924), en clave paródica; *The Folly of Vanity* (Henry Otto y Maurice Elvey), igualmente relacionada con la mitología griega; *The Wanderer* (*El hijo pródigo*, Raoul Walsh, 1925), con argumento bíblico; y la parodia aún muda *Vamping Venus* (Edward Cline, 1928)⁶⁷⁷.

En la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial existen también películas con argumentos situados en diversos momentos de la Historia, como *Veritas vincit* (Joe May, 1919)⁶⁷⁸; *Der Ritualmord / Die Geächteten* (Joseph Delmont, 1919)⁶⁷⁹; la ya citada *Satanas* (1920) de Murnau, de la que “sólo queda un pequeño fragmento de la primera historia, ambientada precisamente en el Egipto de los faraones” (De España 2009: 64); o la coproducción germano-suiza *Das Paradies Europas / Heil Dir Helvetia* (Walther Zürn, 1924)⁶⁸⁰, con un capítulo ambientado en los tiempos de Julio César. En este contexto de posguerra pueden nombrarse otras producciones alemanas que recreaban la Antigüedad, como la bíblica *Das Buch Esther oder Die Intrigen am Hofe des Königs Achaschveros* (Ernst Reicher y Uwe Jens Krafft, 1919); *Der Schädel der Pharaonentochter / Die Tochter der Pharaonen* (Otz Tollen, 1920), que sigue a través del tiempo una maldición faraónica, ambientando pasajes en el Antiguo Egipto o en una tribu germánica de la Antigüedad; la cinta de animación *Der Stern von Bethlehem* (Lotte Reiniger, 1921);

⁶⁷⁷ “Parodie avec anachronismes. Un Irlandais alcoolique rêve qu’il est un ancien roi d’Irlande, proche des dieux de l’Olympe” (Dumont 2013a: 132).

⁶⁷⁸ “[...] exalta el triunfo de la Verdad (así, con mayúscula) sobre la Mentira, y de los tres episodios el primero está ambientado en Roma en tiempos del emperador Decio” (De España 2009: 64).

⁶⁷⁹ “[...] articulada en diferentes episodios, y uno de ellos se ambienta en el mundo griego y tiene a Alejandro de Macedonia como protagonista” (Lapeña Marchena 2009: 111).

⁶⁸⁰ “[...] docu-fiction muette chantant les paysages et l’histoire de la Suisse” (Dumont 2013a: 322).

Das Weib des Pharao (*La mujer del faraón*, 1922), última película realizada por Ernst Lubitsch antes de trasladarse a Hollywood, ambientada en el Egipto Antiguo; *Jeremias / Der Kampf um Jerusalem / Die Zerstörung Jerusalems* (Eugen Illés, 1922), sobre la caída de Jerusalén y el cautiverio hebreo en Babilonia; *I.N.R.I. – Ein Film der Menschlichkeit* (Robert Wiene, 1923), “evocación religiosa” (Gubern 2006: 140) centrada en la figura de Judas Iscariote; *Die Bestien des alten Rom* (1923), de ambiente romano; *Die Hermannsschlacht* (Leo König, 1923/1924), situada en la Germania del siglo I, con un fuerte componente nacionalista alemán⁶⁸¹; o la adaptación de Shakespeare con ambiente griego *Ein Sommernachtstraum* (Hans Neumann, 1924/1925). Así mismo, la muy ambiciosa *Helena* (1924) es una visión de la *Ilíada* dirigida por Manfred Noa (1893-1930) y dividida en dos partes: *Erster Teil: Der Raub der Helena* (*El rapto de Helena*) y *Zweiter Teil: Die Zerstörung Trojas* (*La caída de Troya*). Por último, a pesar de que *Die Nibelungen* (Fritz Lang, 1924) está considerada como adaptación de la leyenda épica medieval del *Cantar de los Nibelungos*, no hay que olvidar que el relato parte de la tradición del pueblo germánico de los burgundios y que en la película aparecen personajes de la Antigüedad Tardía como los mencionados burgundios, además de hunos u ostrogodos.

Tras la Gran Guerra y a pesar de las lógicas dificultades económicas causadas por la derrota de los Imperios Centrales y el propio desmembramiento del Imperio Austro-Húngaro, la industria cinematográfica austríaca puso gran interés en las producciones de recreación histórica, como se apuntó con anterioridad. La Historia Antigua fue otro de los segmentos temporales en los que se trabajó, en este caso tratando de seguir la estela del éxito del cine italiano en los años precedentes al conflicto mundial. De este modo, los referidos húngaros Alexander Korda y Michael Curtiz, a la sazón los dos principales cineastas del momento en Austria, se embarcaron en producciones de inspiración bíblica (concretamente en el Antiguo Testamento) que imitaban el modelo de superproducción épica italiana. A

⁶⁸¹ “Au lendemain du traité de Versailles, ce film ultranationaliste allemand vise l’ennemi héréditaire «latin» des XIX^e-XX^e siècles, la France” (Dumont 2013a: 369).

Korda debemos *Samson und Delila* (1922), con un argumento planteado en dos momentos cronológicos muy diferentes, uno ambientado durante el enfrentamiento entre filisteos e israelitas del siglo XII a.C. y otro en el mundo del espectáculo en el presente de su realización. Por su parte, Curtiz (aún Kertész) realizó *Sodom und Gomorrha* (1922), también ambientada tanto en el presente como en el pasado mediante un episodio onírico; y la ambiciosa producción *Die Sklavenkönigin* (1924), inspirada en la novela del británico Henry Rider Haggard (1856-1925) *The moon of Israel* (1918), con ambientación durante el cautiverio de los israelitas en Egipto y su liberación por Moisés (s. XIII a.C.), que reportaría éxito y reconocimiento a Curtiz, quien sería llamado poco después a Hollywood, donde prolongaría su ya de por sí exitosa carrera en el Cine. Así mismo, pueden citarse otras cintas de ambientación antigua en la Austria del momento: la mitológica *Der gefesselte Prometheus* (Louis Neher, 1919); *Das Haupt der Medusa* (Franz Höbling, 1919), de tema griego; o la parodia *Tutankhamen* (Raymond Frau, 1923)⁶⁸².

En otras filmografías europeas hay lugar para ambientaciones en la Antigüedad anteriores a la llegada del sonoro. En el Reino Unido pueden citarse *In the Days of Saint Patrick / Aimsir Padraig* (Norman Whitten, 1920)⁶⁸³; también dos aproximaciones a la figura del bíblico Sansón, *Samson and Delilah* (Edwin J. Collins, 1922) y *Samson and Delilah* (H. B. Parkinson, 1927); además, *Boadicea* (Sinclair Hill, 1927)⁶⁸⁴, que se centraba en la “reina celta que se enfrentó a los romanos cuando invadieron Britania” (De España 2009: 92). Merece ser mencionada también la coproducción bíblica entre Bélgica, Reino Unido y Australia *David / The Seventh Commandment / Le temple de David* (Harry Southwell, 1924). En los Países Bajos encontramos el cortometraje de temática bíblica *Kerstverhaal* (Jos Huygen, 1926), sobre la Natividad de Cristo. Mientras, en

⁶⁸² “Une parodie de *Das Weib des Pharao* (1921) d’Ernst Lubitsch, réalisée à Vienne avec des moyens importants par le comique français Raymond Dandy (alias Raymond Frau)” (Dumont 2013a: 652).

⁶⁸³ Realizada en una Irlanda que aún no era independiente, “[...] retrace la vie du saint patron de l’île” (Dumont 2013a: 580).

⁶⁸⁴ Al igual que ocurría con *Le Martyre de Sainte-Maxence*, de esta película “probablemente no existe copia” (De España 2009: 92).

la Unión Soviética se produce *Spartak* (Ertugrul Muhsin-Bey, 1926), una aproximación al rebelde tracio Espartaco. Y en otra cinematografía de poca envergadura y mucho menos conocida como la griega encontramos aún sin sonido sincronizado algunas producciones que remiten al Mundo Antiguo: *Promizeas desmotis / Προμηθεας δεσμοτης* (*Prometeo encadenado*, Dimitris Gadsiadis, 1927), una película que “contiene entrevistas, un resumen de la representación teatral del *Prometeo encadenado* de Esquilo y la presentación de los factores principales que constituyen la «idea délfica» de Ányelos Sikelianós (1884-1951)” (Valverde García 2014: 128); otra *Promizeas desmotis / Προμηθεας δεσμοτης* (*Prometeo encadenado*, Dimos Vratsanos y Dimitris Meravidis, 1930), una nueva filmación de la representación teatral en las fiestas délficas; y *Dafnis kai Hloi / Δαφνις και Χλοη* (Orestis Laskos, 1931), adaptación de la novela del escritor griego del siglo II Longo y ambientada en la isla de Lesbos en la Antigüedad.

En estos últimos compases de la etapa muda encontramos diversas recreaciones de la Antigüedad en otras filmografías. Por ejemplo en México con *La Thaïs* (María Cantoni, 1921), sobre la santa del siglo IV⁶⁸⁵. En el caso de la India, el contacto de Alejandro Magno y los griegos en el siglo IV a. C. con Chandragupta⁶⁸⁶ dio lugar a varias películas: *Chandragupta and Mahatma Chanakya* (Vishnu B. Joshi, 1923/1924); *Chandragupta* (1934), *Chanakya* (Sisir Kumar Bhaduri, 1939) y *Mathru Bhoomi* (H. M. Reddy, 1939).

- El cine sobre Historia Antigua en la etapa sonora, hasta la Segunda Guerra Mundial.

La llegada de la sincronización de sonidos y diálogos al Cine supuso una gran revolución para el medio y, como toda revolución, sus consecuencias fueron positivas para muchos, pero también negativas para otros. En el caso del cine

⁶⁸⁵ “La légende de sainte Thaïs, prostituée égyptienne du IV^e siècle convertie par un anachorète” (Dumont 2013a: 562).

⁶⁸⁶ “Fundador de la dinastía Maurya y unificador de la India” (Lapeña Marchena 2009: 112).

sobre Historia Antigua, ciertamente hubo ciertos cambios en su concepción y puesta en escena como reacción a unos actores que por fin podían expresarse con palabras audibles delante de la cámara:

“En el cine mudo, la ambientación histórica de los relatos había sido utilizada básicamente para favorecer el espectáculo, como un escaparate ideal para mostrar los avances técnicos de un medio expresivo en continua expansión. Con la llegada del sonido, la industria pasa a buscar ese espectáculo precisamente en la difusión de ese nuevo elemento. Es, por tanto, el momento de gloria de los diálogos y, por supuesto, de los números musicales. Los años treinta serán, pues, un período de relativa discreción para el cine histórico, que pasa a asociarse preferentemente con lo melodramático, lo novelesco y lo intimista” (Alberich 2009: 21).

En Francia encontramos una leve aproximación al Mundo Antiguo en *La Fin du monde* (*El fin del mundo*, Abel Gance, 1930), cuya “primera escena [...] nos sitúa en el Gólgota donde Jesucristo (Gance) está agonizando en la cruz” (De España 2009: 101), aunque su ambientación es contemporánea. Desde el campo de la animación, puede mencionarse la parodia *César chez les Gaulois* (Maurice y René Clément, 1931). También existe un acercamiento a la mitología griega a través del *Anfitrión / Amphitruo* del comediógrafo latino Plauto (s. III-II a. C.), que recibe una adaptación por parte de Albert Valentin (1902-1968) con el título de *Les dieux s’amusent* (1935). Mientras, Julien Duvivier realizaba su propia visión de la Pasión de Cristo en *Golgotha* (*Gólgota*, 1935).

En Alemania, ya en el contexto de pleno cine sonoro, cabe citar otra adaptación de *Atlántida* de Pierre Benoit por Georg Wilhelm Pabst, *Die Herrin von Atlantis* (*La Atlántida*, 1932). También se realizó la versión para el idioma germano de la referida *Les dieux s’amusent*, en este caso con el título *Amphitryon / Aus den Wolken kommt das Glück* y dirigida en 1935 por Reinhold Schünzel (1886-1954), una “opereta cinematográfica sonora [...] llena de ironía” (Witte 1997: 199). Y no

podía faltar el recurso a la recreación histórica por el cine de la etapa nazi, siendo un caso paradigmático la propagandística *Ewiger Wald* (Hanns Springer, Rolf von Sonjewski-Jamrowski y Wilhelm Georg Siehm, 1934-1936)⁶⁸⁷, que situaba uno de sus episodios en la antigua Germania⁶⁸⁸.

En Estados Unidos, a caballo aún entre el mudo y el sonoro, cabe citar el caso peculiar de la superproducción *Noah's Ark* (*El Arca de Noé*, 1928), una de las primeras películas de Michael Curtiz en Hollywood; en parte muda y en parte sonora, contaba con una doble cronología, confrontando el relato bíblico de Noé con una trama ambientada en la Primera Guerra Mundial, y se haría tristemente famosa por “la muerte de algunos extras en la escena del diluvio” (Ramírez 1993: 156). Otro caso destacable es el de *La Regina di Sparta*, una producción realizada en Estados Unidos en 1931, que suponía una especie de *remake* algo fraudulento de la anteriormente referida producción alemana *Helena* (1924)⁶⁸⁹. Otra película importante del momento, en este caso sí dirigida hacia la recreación histórica de la Antigüedad, fue *The last days of Pompeii* (*Los últimos días de Pompeya*, Ernest B. Schoedshack y Merian C. Cooper, 1935), adaptación muy libre de la novela de Lytton⁶⁹⁰. Por su parte, un director tan importante para el género histórico como Cecil B. DeMille continuó en la época sonora realizando producciones ambientadas en la Antigüedad, siendo la primera de ellas *The Sign of the Cross* (*El signo de la Cruz*, 1932), basada en la tragedia teatral homónima de Wilson Barrett (1846-1904) estrenada en 1895, e inspirada a su vez en *el Quo vadis?* de Sienkiewicz, que se convertía por su sensualidad en una producción polémica “y cuya religiosidad es más que dudosa pese a su temática aparente” (Alberich 2009:

⁶⁸⁷ “Film de propagande nazi qui se veut un «poème symphonique» chantant «l'éternelle forêt allemande», la pérennité du peuple allemand et, accessoirement, les mille ans (vite passés) du Troisième Reich” (Dumont 2013a: 370).

⁶⁸⁸ “[...] Arminius défait les Romains dans la forêt de Teutoburgium” (Dumont 2013a: 370).

⁶⁸⁹ “[...] la enigmática «Itala Film Corp.» la explotó fugazmente en las comunidades de habla italiana de Estados Unidos bajo el camuflado título de *La Regina di Sparta*, con los nombres de los intérpretes cambiados y el añadido de diálogos y efectos de sonido” (De España 2009: 79)

⁶⁹⁰ “[...] resultó ruinosa para la RKO [...] le debía a Bulwer Lytton poco más que el título y la idea de combinar los espectáculos de gladiadores, los mártires cristianos y la erupción del Vesubio” (Cano Alonso 2004: 212)

46). Más tarde, DeMille se embarcaría en una cinta muy relacionada con su presente de realización, la ambiciosa y polémica *Cleopatra* (1934):

“[...] en donde se ataca el modo de conducirse en la vida de la nueva mujer surgida tras los cambios socioeconómicos provocados por la I Guerra Mundial y la crisis de 1929, que se manifestaba, especialmente en el desarrollo de su capacidad de elección en todos los ámbitos de la vida, incluidos el sentimental y el sexual, sin necesidad de ninguna tutela masculina” (Lapeña Marchena 2010: 173).

En el cine estadounidense sonoro anterior a la Segunda Guerra Mundial cabe citar otras películas no siempre de recreación histórica, a veces más afines a otros géneros o diferentes en su planteamiento, aunque presentando siempre cierta relación con la Antigüedad: *Cleopatra* (Roy William Neill, 1928)⁶⁹¹; la bíblica *Jesus of Nazareth* (Jean Conover, 1928); la mitológica *Pygmalion & Galatea* (William Shilling, 1930); *Oh! Oh! Cleopatra* (Joseph Santley, 1931), en clave cómica; *Nay, Nay, Nero* (Roy Mack, 1931), también cómica; *Corianton. A Story of Unholy Love* (Wilfred North, 1931)⁶⁹², destinada al público mormón; *The Mummy (La Momia*, Karl Freund, 1932), que, a pesar de estar inscrita en el género de terror, contiene un *flashback* en el Egipto Antiguo; *Joseph in the Land of Egypt / Yoysef in Mitsraim* (George Roland, 1932), recreación de componente religioso desde el ámbito judío estadounidense⁶⁹³; el cortometraje experimental *Lot in Sodom* (James Sibley Watson y Melville Webber, 1933), cuyo “guión sigue el pasaje de la Biblia con inesperada fidelidad” (De España 2009: 95), a pesar de ser bastante abstracto en lo visual; *The Warrior’s husband (El marido de la amazona*, Walter Lang, 1933), que “es de ambiente antiguo pero no tiene ninguna inquietud historicista; en realidad es la adaptación de una comedia” (De España 2009: 99); el musical *Roman scandals (Escándalos romanos*, Frank Tuttle, 1933), en parte ambientado en el presente, pero con una amplia ensoñación situada en la Antigua Roma; *The*

⁶⁹¹ Con la particularidad de estar realizada “en Technicolor bichrome” (Dumont 2013a: 335).

⁶⁹² Imaginativa cinta “Situé en pays aztèque aux temps du Christ” (Dumont 2013a: 401).

⁶⁹³ “Parlé entièrement en yiddish” (Dumont 2013a: 39).

Eternal Jew / Father Abraham / Avrum Ovenu / Story of the Bible (George Roland, 1933), recreación de historias bíblicas en una sinagoga del presente⁶⁹⁴; *Chandu on the Magic Island* (Ray Taylor, 1935), “protagonizada por Bela Lugosi y que continuaba la saga cinematográfica protagonizada por el hipnotizador y mago egipcio” (Lapeña Marchena 2010: 173); la parodia *Night Life of the Gods* (Lowell Sherman, 1935)⁶⁹⁵; la adaptación de Shakespeare con tema griego *A Midsummer Night’s Dream* (*El sueño de una noche de verano*, Max Reinhardt y William Dieterle, 1935); *The Green Pastures* (*Los verdes prados*, Marc Connelly y William Keighley, 1936), una “inofensiva farsa bíblica afroamericana” (Solomon 2002: 30) que recreaba diversos pasajes bíblicos, pero ambientados de forma peculiar en el presente del estado de Luisiana en la década de 1930 y en un ambiente (y con un reparto) totalmente afroamericano; o *Will You Stop!* (William Watson, 1937), una parodia sobre Marco Antonio y Cleopatra.

En el cine sonoro del Reino Unido anterior al inicio de la Segunda Guerra Mundial, encontramos un corpus bastante nutrido de producciones bíblicas, como *Barabbas* (James B. Sloan, 1935), *The Good Samaritan* (Ray Elton, 1936), *Blind Bartimaeus* (James B. Sloan, 1937), la serie de cortometrajes *The Life of St. Paul* (James B. Sloan y Norman Walker, 1937-1939), *Who Then Can Be Saved* (James B. Sloan (1938), *The Rich Young Ruler* (James B. Sloan, 1938), *The Call of Samuel* (Lawrence Coussell, 1938), *Prince of Peace* (Donald Carter, 1939), *A Prodigal Son* (Harold Simpson, 1939) y la televisiva *Caesar’s Friend* (George More O’Ferrall, 1939). Además, en relación con el Mundo Antiguo pero con afinidad al género de aventuras, puede citarse *King Solomon’s Mines* (*Las minas del rey Salomón*, Robert Stevenson, 1937)⁶⁹⁶. Pero no hay que olvidar que “una porción estimable de la producción británica sobre el Mundo Antiguo procede de adaptaciones cinematográficas de su tradición teatral” (Lapeña Marchena 2010: 173-174), una fuente de la que el cine del Reino Unido bebió desde su propio nacimiento (y sigue

⁶⁹⁴ “[...] tourné entièrement en yiddish (avec chansons)” (Dumont 2013a: 33).

⁶⁹⁵ “[...] un physicien donne vie à des statues de l’Antiquité” (Dumont 2013a: 132).

⁶⁹⁶ “[...] una de las numerosas adaptaciones cinematográficas de las obras del novelista inglés Henry Rider Haggard: se trata de *King Solomon’s Mines*” (Lapeña Marchena 2010: 173).

bebiendo hasta la actualidad), con un ejemplo en los primeros del sonoro en *Julius Caesar* (George A. Cooper, 1927), a partir de la tragedia homónima de Shakespeare. Antes de comenzar la confrontación bélica pueden citarse varias producciones de contexto antiguo: “tres de ellas corresponden a unas de las primeras producciones, casi experimentales, realizadas para la televisión por la BBC” (Lapeña Marchena 2010: 174): *Pyramus and Thisbe* (1938) y *Julius Caesar* (Dallas Bower, 1938), adaptando ambas obras de Shakespeare, y *Androcles and the Lion* (1938), adaptando a George Bernard Shaw. Otras adaptaciones televisivas de Shakespeare con tema antiguo realizadas por la BBC son *A Midsummer Night’s Dream* (Dallas Bower, 1937), *A Midsummer Night’s Dream* (Stephen Thomas, 1937), *Julius Caesar* (George More O’Ferrall, 1937) o *Cymbeline* (Royston Morley, 1937), mientras que la película cinematográfica *Crown Trial* (John Ruffin, 1938) recreaba la Atenas del siglo IV a.C. Por último, hay que mencionar el proyecto de 1937 de adaptación de las novelas de Robert Graves *I, Claudius* (1934) y *Claudius the god and his wife Messalina* (1934):

“*I, Claudius* iba a convertirse en una superproducción británica producida por la London Films y por Alexander Korda. La dirección del proyecto se encargó al realizador austríaco Josef Von Sternberg, mientras que la pareja sería la formada por Charles Laughton como Claudio y Merle Oberon en el papel de Mesalina. Aunque se rodó parte del metraje, finalmente la película quedó inconclusa” (Lapeña Marchena 2010: 175).

La producción no llegaría a finalizarse ni a estrenarse⁶⁹⁷, y décadas más tarde el proyecto sería recogido en el documental televisivo de la BBC *The epic that never was* (Bill Duncalf, 1965), “en donde, además de recuperarse las escenas rodadas, se incluían entrevistas a los protagonistas” (Lapeña Marchena 2010: 175), “y desde luego Sternberg no queda muy favorecido” (De España 2009: 105).

⁶⁹⁷ “[...] tras varias semanas de rodaje durante 1937 quedó inacabada a raíz de un accidente automovilístico sufrido por la protagonista Merle Oberon... o, al menos, eso fue lo que se dijo, pues por testimonios posteriores parece que el director Josef von Sternberg estaba peleado con todo el mundo y el ambiente en el set era casi infernal” (De España 2009: 105)

En otros cines no tan conocidos ya en etapa sonora pueden mencionarse algunas producciones ambientadas en la Antigüedad, como: la brasileña *Messalina* (Luiz de Barros, 1930); la india *Hoor-e-Misar / Land of Pyramids* (Prfulla Ghosh, 1931), ambientada en el Antiguo Egipto; la también india *Yahudi Ki Ladki* (Premankur Atorthy, 1933)⁶⁹⁸; la egipcia *Layla bint al sahara* (Bahidja Hafez, 1937), “ambientada en el siglo V d. C. y que cuenta la historia de Layla, que tras ser secuestrada en Egipto acaba en la corte persa” (Lapeña Marchena 2010: 173); o la muy interesante cinta palestina *Upon the Ruins / Me'al Hachoravot* (Nathan Axelrod y Alfred Wolf, 1938), que narra en parte un episodio antiguo de superación frente a la destrucción perpetrada por los romanos, aunque está ambientada en el presente⁶⁹⁹.

⁶⁹⁸ Adaptación escrupulosa del drama *Yahudi* (1915) de Aga Hashr Kashmiri (1880-1936), “[...] traite curieusement de la persécution des Juifs à Rome. [...] La présence de Juifs dans l’art du spectacle hindou est par ailleurs une rareté absolue” (Dumont 2013a: 516).

⁶⁹⁹ “Le cadre du récit se déroule en 1936-1938, où un conseiller raconte cette histoire des «temps héroïques» à une communauté de 60 enfants juifs en provenance de l’Allemagne nazie. Premier long métrage de fiction tourné entièrement en Palestine pré-israélienne, à l’aube de l’Holocauste” (Dumont 2013a: 33).

3.1.4 – El cine italiano hasta el estreno de *Scipione l’Africano*.

El contexto cinematográfico dedicado a *Scipione l’Africano*, tras pasar de forma general por el cine histórico entre el estreno de *Cabiria* y el inicio de la Segunda Guerra Mundial y por el panorama de la recreación de la Antigüedad en ese segmento temporal, había dejado conscientemente separada la evolución del cine histórico en Italia hasta ese año de 1937 en el que se estrenó la producción de Gallone.

• La crisis del cine italiano durante y después de la Gran Guerra.

El gran éxito cosechado por *Cabiria* ayudó a que las producciones de cine histórico realizadas en Italia continuaran dominando los mercados, en especial sus colosales recreaciones de la Antigüedad. Y ello a pesar del estallido de la Primera Guerra Mundial en julio de ese mismo 1914, o mejor sería decir gracias a la coyuntura de crisis en Europa, puesto que la producción cinematográfica del Reino de Italia no se paralizó al comenzar el conflicto debido a la neutralidad mantenida al comienzo de la contienda. En el mismo año del estreno de *Cabiria* existen ejemplos de esta continuidad de recreaciones del Mundo Antiguo, como la también ambientada en la antigua Cartago *Salambò*, dirigida por Domenico Gaido para la productora turinesa Pasquali Film⁷⁰⁰ y que recibiría gran influencia de la superproducción de Pastrone; *Teodora* (Roberto Roberti), ambientada en Bizancio en el siglo VI; o *Cajus Julius Caesar / Giulio Cesare* (*Cayo Julio César*), de Enrico Guazzoni, “una meticulosa y prolija enumeración de los hechos más destacados de la vida de César” (De España 2009: 57) que no llegaba a la magnitud de *Cabiria*, pero que era notable por sus escenas de masas⁷⁰¹.

⁷⁰⁰ Cfr. Brunetta 2008: 214. Curreri (2006: 299) sitúa su visado de censura en 1914 y su estreno en 1915.

⁷⁰¹ “[...] rimarchevole per l’articolazione complessa delle affollatissime scene militari (la battaglia decisiva contro i Galli, l’attraversamento del Rubicone, lo scontro con l’esercito di Pompeo) e degli imponenti funerali di Cesare” (Meneghelli 2006: 287).

Esta efímera realidad positiva daría un vuelco enorme tras la entrada de Italia en la Gran Guerra en mayo de 1915, posicionándose junto a la Triple Entente (Francia, Reino Unido e Imperio Ruso) y sus aliados al declarar la guerra al Imperio Austro-Húngaro, al Imperio Alemán, al Imperio Otomano y a Bulgaria. Las consecuencias negativas en la economía italiana en general tuvieron unos efectos devastadores en la industria cinematográfica, que vio cómo la movilización masiva de soldados para el frente alpino, lógicamente, restó posibilidades de contratación o mantenimiento del personal, mientras que la escalada presupuestaria de las cintas colosales y la retirada de las inversiones provenientes de los aristócratas que habían apostado por el Cine (y que lo habían abandonado sin pensar en un medio-largo plazo) venían a sumarse a un escenario ya de por sí negativo. Por último, una causa quizá infravalorada de la crisis cinematográfica italiana durante la Gran Guerra es la de la entrada masiva de producciones provenientes de Estados Unidos en las pantallas del país, contando no sólo con la tardía entrada del país americano en la Primera Guerra Mundial, sino también con el extraordinario desarrollo de su producción, que precisamente había tomado como modelo al que había encumbrado a Italia en los años precedentes al conflicto. Todos estos condicionantes negativos a partir de 1915 se tradujeron en una fuerte disminución del volumen de producción cinematográfica en Italia:

“Les conditions de création des films vont dès lors s’en trouver profondément modifiées. D’une part, les capitaux se tarissent et certains marchés se ferment, d’autre part, les hommes impliqués dans le processus de réalisation sont envoyés au front, à partir de 1915. De ce fait beaucoup de maisons de production doivent fermer leurs portes, mais celles qui survivent continuent à fonctionner sur le même mode, sans se soucier des changements provoqués par la baisse des capitaux, les nouvelles orientations des autres productions nationales et l’évolution des mentalités. Si la production totale baisse de moitié, passant de mille vingt-sept films en 1914 à cinq cent soixante-trois en 1915, ce sont surtout les documentaires qui font les frais de la conjoncture. Les films de fiction ne diminuent, eux,

que de six cent vingt-trois à quatre cent quatre-vingt-trois. Ils atteindront leur niveau le plus bas, deux cent trente-six, en 1918” (Aubert 2010: 32-33).

En esta coyuntura de disminución productiva, las películas de recreación histórica serán de las más afectadas y sufrirán una estrepitosa caída, habida cuenta no sólo de su necesidad de grandes presupuestos que ya no son tan fáciles de conseguir, sino también de la “saturación” del público ante la profusión de títulos épicos en las primeras dos décadas del siglo XX.

Al mismo tiempo, la Gran Guerra “marca el nacimiento y el máximo apogeo del fenómeno del divismo, de la aparición y consolidación de una serie de actrices que obtienen grandes éxitos populares y a las que se conoce con el nombre genérico de divas” (Torres 1994: 19). En su mayoría provenientes de las tablas teatrales, cabe destacar los nombres de Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Italia Almirante Manzini, Giovanna Terribili Gonzales, Maria Jacobini, Rina de Liguoro, Leda Gys, Diana Karenne, Hesperia o las hermanas Lydia y Letizia Quaranta. Todas ellas (y muchas otras) se convierten en precedentes del modelo de las *femmes fatales* y son coetáneas de los inicios del *star system* del cine estadounidense, que había comenzado a desarrollarse a principios de la década de 1910, cuando estrellas pioneras del celuloide como Mary Pickford, Sarah Bernhardt o Max Linder empiezan a recibir grandes sumas y “una estrella vale más que un director, un guionista o un productor” (Gubern 2006: 98-99). Alrededor de la constante búsqueda de lo sublime por parte de estas divas, que seguían las pautas del teatro de Gabriele D’Annunzio y de la estética modernista, el cine italiano comenzó a especializarse en adaptaciones de la literatura francesa decimonónica o en dramas realistas, en los cuales estas intérpretes podían dar rienda suelta a su ampulosidad y a su exagerada gesticulación. “La mascarada histórica se trastorna en histérica y aparece la gesticulante diva, que va a causar enormes e irreparables estragos desde las pantallas italianas” (Gubern 2006: 76), y no sólo por su estilo exagerado, sino porque la industria tuvo que plegarse ante los caprichos económicos, artísticos o incluso organizativos de estas grandes

estrellas, que muy pronto conseguirían arruinar al ya de por sí depauperado cine italiano. Por su parte, destacados intérpretes masculinos también encontraron la fama en estos años, pero en mucha menor medida, aunque resulta curioso que muchos de ellos doblarán sus funciones, actuando como actores y también como directores en algunas de sus películas.

La recreación de la Antigüedad en el cine italiano contó desde entonces con escasos ejemplos en comparación con la profusión del período comprendido entre 1908 y 1914 que culminaba con la *Cabiria* de Pastrone, pudiendo citarse por ejemplo aún en tiempos de guerra *Saffo* (Aldo Molinari, 1918). Pero un dato interesante y destacable que relaciona a este tipo de producciones con el escenario bélico imperante es el gran interés hacia los argumentos de inspiración religiosa, una corriente que bien podría responder a la búsqueda en la espiritualidad de una válvula de escape ante el horror de la guerra. Así, encontramos cintas con argumentos basados en la religión cristiana, en especial del Nuevo Testamento, siendo el ejemplo más destacado *Christus* (Giulio Antamoro, 1916); esta película, a pesar de las dificultades, contó con un gran esfuerzo de producción y un destacado capítulo estético que “rinde homenaje a los grandes maestros de la pintura renacentista” (De España 2009: 59), consiguiendo un éxito considerable durante cierto tiempo⁷⁰². El Vaticano demostró cierta conexión con este cine de inspiración bíblica e interés en su distribución e incluso su producción, puesto que “entrará en relación con los distribuidores alemanes para hacerles llegar, a través de la neutral Suiza, el *Christus* (1916) del conde Julio César de Antamoro y alentará la adaptación de la célebre novela *Fabiola* por parte de Enrico Guazzoni” (Gubern 2006: 73). Esta adaptación tomaría cuerpo en 1918 con *Fabiola* (*Fabiola o los mártires cristianos / Fabiola o los mártires de la fe*), dirigida efectivamente por Guazzoni. En esta misma coyuntura bélica pueden citarse también por inspiración bíblica: *La figlia di Erodiade / La fille d'Hérodiade*

⁷⁰² “[...] durante muchos años fue la película de referencia sobre Jesucristo, por lo menos para la jerarquía católica; su última proyección pública fue en 1928, nada menos que sobre las paredes de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, pero en las dos décadas siguientes siguió explotándose en circuitos no comerciales” (De España 2009: 59).

(Ugo Falena, 1916), coproducción italo-francesa a través de la productora *Film d'Arte Italiana*; *Maria di Magdala / La Maddalena* (Aldo Molinari, 1918); y *Attila* (*Atila*, Febo Mari, 1918)⁷⁰³. Parcialmente ambientada en la Antigüedad, puede sumarse a este cine de inspiración religiosa *L'ebreo errante* (Umberto Paradisi, 1916).

Existen también ejemplos de producciones cinematográficas ambientadas total o parcialmente en la Antigüedad que tienen relación directa con la participación de Italia en la Gran Guerra, poniéndose al servicio de la propaganda nacional bélica, como *Il Giornale* (1915), destinada a ayudar a las viudas de los periodistas y a los mutilados, y que presentaba un episodio en tiempos de Julio César⁷⁰⁴. Por su parte, *La tragica fine di Caligola Imperator / Dementiae Caligulae Imperatoris* (Ugo Falena, 1917) es una película efectivamente ambientada en la Roma Antigua, pero al mismo tiempo deseando un fin similar para el Káiser⁷⁰⁵. Mucho más patente es el uso como propaganda bélica de *La Leggenda di Santa Barbara* (1918), que relaciona directamente el martirio de esta cristiana del siglo IV con la Gran Guerra:

“Coproduit par la Cines et le Ministère de l'Armement (Ministero per le Armi et le Munizioni), ce film est en fait un épisode d'une dizaine de minutes, intercalé dans un documentaire sur l'armée. Il évoque le sacrifice de Barbara, une chrétienne du IV^e siècle qui provoque une explosion fatale pour barrer la route aux envahisseurs. Elle devient ainsi la patronne des armes et des munitions, très sollicitée au moment de la production du film. De nature propagandiste, chargé de soutenir le moral à l'arrière, ce film puise dans les sources du catholicisme et de la religion” (Aubert 2010: 33).

⁷⁰³ “Probablemente la primera película centrada en el huno, aunque con un dudoso rigor histórico” (De España 2009: 68).

⁷⁰⁴ “[...] il vise à récolter des fonds pour venir en aide aux veuves de journalistes et aux mutilés, victimes de leur travail. Il met en scène trois épisodes valorisant le métier de journaliste. Le premier puise dans l'Antiquité et met en scène l'annonce faite à Rome du passage du Rubicon para Jules César” (Aubert 2010: 33).

⁷⁰⁵ Cfr. Aubert 2010: 33.

Por supuesto, las ambientaciones de los filmes históricos de estos años de participación italiana en el escenario bélico no se limitaban a escenarios de la Antigüedad, sino que se trataron otras épocas que tendrían cierto interés en el contexto de la Gran Guerra y con posterioridad. Por ejemplo, la época de las Cruzadas contará con un par de ambientaciones, siendo la primera de ellas *La cruciata degli innocenti* (1917), melodrama religioso basado en un texto de Gabriele D'Annunzio y codirigido por Alessandro Blasetti, Gino Rossetti y Alberto Traversa. La segunda es *La Gerusalemme liberata* (1918), tercera adaptación del poema épico homónimo de Torquato Tasso por Enrico Guazzoni, que en esta ocasión realizaba un *remake* mucho más largo con destacable interés en su recreación de la entrada de los cruzados en Jerusalén, sobreimpresionada con imágenes de los aliados en 1917, en clara referencia al fin de la Gran Guerra en la región de Palestina:

“L'Empire ottoman moribond a été disloqué, et les vainqueurs occidentaux de 1914-18 se partagent à présent le Proche-Orient sur le dos de la population autochtone. Par conséquent, à la fin du film, l'entrée triomphale des croisés à Jérusalem se dissout (en surimpression) sur des images analogues, huit cents ans plus tard, montrant les armées alliées anglo-italo-françaises du général Allenby qui investissent victorieusement la Ville sainte en décembre 1917, suivies d'autres vues documentaires de la Jérusalem contemporaine enfin «libérée» des Turcs”⁷⁰⁶.

Con ambientación también en la Edad Media, cabe citar *Frate Sole* (Mario Corsi, 1918), sobre la figura de Francisco de Asís. Por su parte, ambientada ya en época moderna, *Ettore Fieramosca* (*Héctor Fieramosca*, Domenico Gaido y Umberto Paradisi, 1915) adaptaba la novela homónima de 1833 escrita por Massimo d'Azeglio, a su vez basada en el personaje real de este *condottiero* renacentista.

⁷⁰⁶ Tomado de DUMONT, H., “I. Le Royaume de France, 4. Les Croisades (1095 à 1270)”, en *Encyclopédie du Film Historique. Volume 2: Moyen Âge et Renaissance*, 2013 [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2016-11-25]: <http://www.hervedumont.ch/page.php?id=fr10&idv=2&idc=806>

En esta etapa, Enrico Guazzoni dirigiría dos cintas de contenido histórico más allá de la Antigüedad: *Madame Tallien (Madame Tallien y Robespierre / Madame Guillotine* (1916), en codirección con Mario Caserini, a partir de una obra de Sardou a su vez inspirada en la figura histórica de Teresa Cabarrús (1773-1835), también conocida como Madame Tallien; e *Ivan il Terribile* (1917), sobre la figura del famoso zar ruso del siglo XVI. Así mismo, existen diversas adaptaciones literarias o teatrales cuyos argumentos se sitúan cronológicamente sobre todo a partir de la Revolución Francesa y a lo largo del siglo XIX, como los melodramas *La signora delle camelie (La dama de las camelias*, Gustavo Serena, 1915) o *Tosca* (Alfredo De Antoni, 1918).

Deben ser mencionadas en el contexto de la Gran Guerra también las primeras cintas que recuperaron al forzado Maciste de *Cabiria*, pero trasladándole a escenarios de actualidad mediante saltos temporales, siendo dos de ellas recursos directamente relacionados con el conflicto internacional: *Maciste alpino* (Giovanni Pastrone, 1916) y *Maciste bersagliere* (Luigi Romano Borgnetto y Luigi Maggi, 1916). También en relación con la Gran Guerra, debe destacarse la deliciosa *La guerra ed il sogno di Momi (La guerra y el sueño de Momi*, Segundo de Chomón y Giovanni Pastrone, 1917), que recreaba un episodio bélico en pleno conflicto a través del sueño de un niño que había quedado impresionado tras la lectura de una carta enviada desde el frente.

Una vez terminada la guerra, el cine italiano muestra un escenario en el que habían proliferado numerosas productoras que rivalizan entre sí, pero que carecen de la fuerza necesaria para afrontar las nuevas necesidades de un medio cada vez más desarrollado e industrializado. En este sentido, una de las principales consecuencias negativas que se habían originado durante el conflicto fue una acusada disminución de la exportación, que comportó igualmente menor flujo de capitales a la industria cinematográfica italiana:

“[...] oltre alla perdita completa dei mercati dei paesi nemici, c'è la rapida contrazione, anno per anno, della domanda anche in paesi neutrali [...] Così calano in misura altrettanto forte le esportazioni in Francia, Inghilterra, Svizzera, Brasile, oltre che negli Stati Uniti, che, nel 1918, varano leggi protezionistiche per rendere assai difficile e poco produttiva la penetrazione nel mercato come nell'anteguerra. Resta la Spagna, unico paese nei confronti del quale non si registrano flessioni” (Brunetta 2008: 268-269).

A las lógicas consecuencias de la coyuntura bélica se añade una espiral económica decadente en el propio cine italiano, en la cual los presupuestos barajados se mantenían altos mientras que los costes de producción eran cada vez mayores: “Oltre alle cause generali ne vanno segnalate altre più specifiche, che riguardano l'aumento delle spese di assicurazione, la speculazione dei distributori, l'aumento dei costi dei trasporti a cui vanno aggiunti gli aumenti dei costi a tutti i livelli (da quelli dell'acquisto della pellicola vergine, alle spese di regia, ai compensi per gli attori, ai costi di manodopera e così via)” (Brunetta 2008: 269). Por último, el estancamiento de la industria cinematográfica italiana, aparte de cuestiones económicas o productivas, tiene también un sentido cultural, ya que los argumentos que antes de la guerra impactaran y conquistarán públicos de todo el mundo ya han sido superados y el cine estadounidense ha conseguido marcar unas pautas a las que Italia no ha podido sumarse de forma competitiva:

“La riorganizzazione industriale del cinema americano e la produzione di opere che si ponevano esplicitamente come destinatari i pubblici di tutto il mondo, la scelta di modelli narrativi elementari, fondati su strutture ripetitive, spesso privi del peso di una cultura anteriore, ma capaci di riuscire a comunicare direttamente anche ai pubblici meno alfabetizzati i valori di nuove mitologie e di nuovi oggetti di culto, emarginano via via la produzione italiana che non offre più alcun punto a proprio favore di reale competitività” (Brunetta 2008: 269).

El panorama de la industria cinematográfica italiana al finalizar la Gran Guerra es una pléyade de pequeñas y débiles productoras, que no pueden hacer frente por sí solas a unos cambios que se antojan muy necesarios para resurgir de sus cenizas y poder competir de nuevo con el resto del mundo. Para intentar sobreponerse a la crisis se lleva a cabo una maniobra de concentración productiva y sobre todo financiera: “En 1919 se funda el trust UCI (Unión Cinematográfica Italiana) que se apodera de todos los estudios de rodaje, los intérpretes y los técnicos. Paralelamente y como reacción a este monopolio, nace la FERT en Turín, a quien se les unirá el mayor propietario de cines del país, Stefane Pittaluga” (Barroso 2008: 9). Aun así, este intento no surtirá efectos positivos: “el volumen de películas se reduce alarmantemente cada año. Después de haber alcanzado cifras cercanas al medio millar de películas en todos los formatos, la década de los 20 se inicia con apenas 200, que hacia el final de estos años nada más serán diez títulos” (García Fernández 1997: 164). Algunas de las razones principales son que este esfuerzo no renueva realmente a la industria en términos productivos, como tampoco llega a producirse una notable evolución de los modelos narrativos y de entretenimiento. Pero existe también una razón financiera de peso: “Il fallimento, nel 1921, della Banca italiana di sconto, dà un colpo definitivo alla situazione, di fatto ormai compromessa” (Brunetta 2008: 277)⁷⁰⁷.

En cuanto a las producciones cinematográficas italianas del momento que recreaban la Antigüedad: “El modelo del colosal italiano [...] como instrumento narrativo y visual para mostrar el Mundo Antiguo en las pantallas no sobrevivió a la I Guerra Mundial a pesar de algún intento posterior de resucitarlo” (Lapeña Marchena 2010: 172). En el escenario postbélico el interés del cine italiano en la Antigüedad sigue siendo escaso respecto a la etapa 1908-1914, pero no sólo por las razones económicas arrastradas desde la crisis de la Gran Guerra, sino también por el cambio de gustos del público hacia otros géneros más realistas, hacia dramas y melodramas protagonizados por grandes divas del momento o hacia el cine cómico. Aun así, siguió habiendo posibilidades de producir títulos de

⁷⁰⁷ Para conocer con detenimiento las causas de esta crisis, cfr. Brunetta 2008: 279-291.

ambientación antigua, como *Fedra* (Pineschi, 1919), *Spartaco* (Pineschi, 1919), *Aquile romane* (Giuseppe de Liguoro, 1919), *Il mistero di Osiris* (Aldo Molinari, 1919), *Venere* (Aldo Molinari, 1919), *Il canto di Circe* (Giuseppe de Liguoro, 1920) o *L'affresco di Pompei* (Edmond Épardaud, 1920). Los relatos bíblicos (en especial del Nuevo Testamento) y los inicios del cristianismo serán también la base argumental para algunas películas de esta etapa previa a la llegada del fascismo, como puede comprobarse en *Giuliano l'Apostata* (Ugo Falena, 1919), *Giuda* (Febo Mari, 1919), la coproducción hispano-italiana *Redenzione / La Redenzione di Maria di Magdala / Redención* (Carmine Gallone, 1919), *Santa Cecilia* (Vasco Salvini, 1919), *San Giorgio* (Giulio Aristide Sartorio, 1919), *Giuseppe / Joseph* (Alfredo Robert y Romolo Bacchini, 1920), *La Sacra Bibbia* (Pier Antonio Gariazzo, 1920), *Giuditta e Oloferne* (Aldo Molinari, 1920), *Teodora (Teodora, la princesa esclava)*, Leopoldo Carlucci, 1921) o *La nave* (Gabriellino D'Annunzio y Mario Roncoroni, 1921), segunda versión de la obra homónima de Gabriele D'Annunzio.

En lo referente a cintas realizadas hasta 1922 con argumentos situados en otros momentos históricos del pasado más allá de la Antigüedad, cabe citar *Lo scaldino* (Augusto Genina, 1920), *Il sacco di Roma* (Enrico Guazzoni y Giulio Aristide Sartorio, 1920), *Il ponte dei sospiri* (Domenico Gaido, 1921), *Amore rosso (Amor rojo)*, Gennaro Righelli, 1921) o *Dante nella vita e nei tempi suoi* (Domenico Gaido, 1922), estrenada sólo unos meses antes de la toma del poder por parte de Benito Mussolini. Y tampoco pueden pasarse por alto en estos años las películas que seguían explotando el personaje de Maciste con diferentes ambientaciones históricas, preferentemente en el presente: *Maciste innamorato* (Luigi Romano Borgnetto, 1919), *Maciste I* (Carlo Campogalliani, 1919), *Maciste contro la morte* (Luigi Romano Borgnetto y Carlo Campogalliani, 1920), *Il viaggio di Maciste* (Carlo Campogalliani, 1920), *Il testamento di Maciste* (Carlo Campogalliani, 1920), *Maciste in vacanza* (Luigi Romano Borgnetto, 1921), *Maciste salvato dalle acque* (Luigi Romano Borgnetto, 1921), *La rivincita di Maciste* (Luigi Romano Borgnetto, 1921) y la coproducción con Alemania *Maciste e la figlia del re d'argento / Maciste und die Tochter des Silberkönigs* (Luigi Romano Borgnetto, 1922).

- El cine italiano mudo en los inicios del fascismo.

La llegada de Mussolini al poder en octubre de 1922⁷⁰⁸ coincide con un momento de auténtico declive de la industria cinematográfica italiana, que no había levantado cabeza tras la entrada del país en la Gran Guerra: “La producción era casi nula y las 3227 salas de proyección de toda la nación no programaban más que filmes extranjeros” (Jeanne y Ford 1995: 185-186). El *Duce* había creado una comisión para estudiar la forma de reflotar la producción nacional, de la que surgiría por ejemplo “un decreto, en octubre de 1926, en el que se obliga a todas las salas a programar un diez por ciento de películas italianas” (García Fernández 1997: 167), una cifra que en 1928 subió al veinticinco por ciento, aunque en ningún momento se consiguió llegar a este mínimo exigido con los productos nacionales.

Años antes había sido creada con fines claramente ideológicos (y no tanto productivos o industriales) *L'Unione Cinematografica Educativa*, conocida también como *Istituto Luce*, “que entró en funciones en 1924, en principio como una sociedad anónima, para constituirse unos meses después, en 1925, en un ente estatal autónomo” (Belinche y Zumbo 2007: 32). Esta valiosa herramienta que ponía el cine italiano al servicio del régimen trataba de difundir no sólo conocimientos, sino también los valores nacionales para la población italiana, que contaba aún con unos altos índices de analfabetismo, por lo que el mensaje directo a través del audiovisual se presentaba como un excelente vehículo de

⁷⁰⁸ Octubre de 1922 es la fecha en la que Mussolini llega al gobierno y cuando normalmente se sitúa el inicio del fascismo en el poder y de la propia etapa fascista, aunque existen otras fechas posteriores que marcan la conversión del gobierno de Mussolini en un régimen totalitario como tal: “A efectos de la historia interna del fascismo, el mes de octubre de 1922 tiene escaso valor periodizante: la llegada de Mussolini al gobierno representó para los fascistas sólo un *momento* – por importante que fuese – de la vida del fascismo y de su *revolución*; [...] Por el contrario, más significativo es el límite del 3 de enero de 1925. Y no tanto [...] debido a que el discurso del 3 de enero habría interrumpido la legalidad estatutaria que, como lo destacó correctamente L. Paladin, en realidad «la extrema gradualidad con la que el fascismo construye el propio edificio jurídico» hace difícil establecer cuándo se produce esa interrupción; en efecto, si bien algunos han afirmado que se produjo precisamente el 3 de enero de 1925, otros pusieron el acento en el período entre fines del 25 y comienzos del 26 (transformación de la forma de gobierno y ruptura de la división de poderes), en 1928 (definitiva interrupción de toda representatividad de la cámara y «constitucionalización» del «Gran consejo del fascismo») e, incluso, en períodos aún posteriores (según V. Crisafulli en el momento de la introducción de la legislación racial)” (De Felice 1976: 217-218).

propaganda para las masas. En este sentido, en 1927 se creaba el noticiario de actualidad *Giornale Luce*, que se convertiría en pieza de proyección obligatoria previa a las propias películas hasta el final de la etapa fascista.

En estos primeros años del *Ventennio Nero*, con Mussolini en el poder, el cine histórico seguía siendo un género menor y difícil de abordar debido al vértigo que causaban los presupuestos barajados para llegar a resultados decentes. Pero el círculo vicioso del cine italiano estaba bien cerrado: “Abocados a mantener la idea artística del cine, los errores se suceden a lo largo de todos estos años. Todo se magnifica: las grandes inversiones, los grandes escenarios, un reparto artístico de renombre..., pero nadie produce películas menos costosas, otros títulos que permitan realizar esas otras obras” (García Fernández 1997: 167). Se vuelve entonces recurrente la generación de nuevas versiones de exitosas películas anteriores, demostrando que el cine italiano todavía era capaz de plasmar en la pantalla cierta espectacularidad, aunque el esfuerzo en estas cintas no llevara consigo una destacable evolución narrativa o formal respecto a sus predecesoras de la etapa de esplendor previa a la Gran Guerra. Pueden citarse tres ejemplos paradigmáticos, empezando por la ambiciosa cinta histórica *Messalina* (*Mesalina*; Enrico Guazzoni, 1923/1924), que obtendría gran éxito en Italia, entre otras razones por contar para el papel protagonista con la diva Rina de Liguoro, y supuso también “uno de los pocos éxitos internacionales de la industria filmica nacional en esta década, llegando a explotarse hasta en la Unión Soviética” (De España 2009: 73); de hecho, en 1935 sería reestrenada con una nueva versión sonorizada.

Otro ejemplo es *Quo Vadis?* (Gabiellino D’Annunzio y Georg Jacoby, 1924), una coproducción italo-alemana dirigida por el hijo de D’Annunzio, quien tendría que ser asistido por el ya experimentado y prolífico director alemán Georg Jacoby:

“[...] un desesperado intento de reeditar el éxito de la película Enrico Guazzoni de 1912 y, de paso, reflotar una industria italiana que empezaba a

mostrar claros síntomas de declive. La producción no reparó en gastos, reclutando centenares de extras y construyendo espectaculares decorados. La contratación del entonces ya famoso actor alemán Emil Jannings debía propiciar la apertura al mercado internacional” (Alberich 2009: 36).

A pesar de todo el esfuerzo productivo y “pese a haber solicitado al propio Mussolini que escribiera los textos de los carteles que se intercalaban en la proyección, propuesta que el Duce rechazó” (Gracia Alonso 2013: 89), esta versión de *Quo Vadis?* resultó ser un fracaso que “acaba de hundir a la maltrecha productora Unione Cinematografica Italiana” (Torres 1994: 14). De hecho, parte de los problemas que sufrió la película tenían que ver precisamente con la llegada de Mussolini al poder y con las diversas manipulaciones políticas que la rodearon:

“En realidad, los ejecutivos de la U.C.I., acrónimo de *Unione Cinematografica Italiana*, habían comenzado a planificar la película en 1921, sin ocurrírseles el desastre que se les venía encima con la llegada al poder de Mussolini un año después. El caso es que de pronto dejó de resultar políticamente correcto elevar a la pantalla la historia de un dictador sangriento que organiza masivamente el asesinato de sus oponentes. A Mussolini le gustaba más Escipión el Africano que Nerón, pero la maquinaria económica ya estaba en marcha, así que se recurrió a controlar la producción y sus contenidos. Se despolitizó a los cristianos como oposición –era impensable la rebelión final según el modelo de Guazzoni– y se cargaron los tintes sobre los desequilibrios momentáneos de Nerón, sobre la religiosidad inocente de los cristianos, y sobre el buen natural romano, por más que equivocado en ocasiones. Incluso en los carteles, se insistía en que Nerón era un hombre justo, que había estado mal aconsejado y no había sido lo bastante riguroso en el ejercicio de su poder personal” (Cano Alonso 2004: 208).

La película no consiguió por tanto hacer que su enorme esfuerzo se viera reflejado en un resultado aceptable: “El ritmo narrativo, en resumen, resultaba poco menos que insoportable y los críticos calificaron las fiestas de Nerón como las más aburridas orgías jamás filmadas” (Cano Alonso 2004: 208). Además, para abundar en sus desgracias, el rodaje contó con ciertas contingencias como la muerte de un extra que encarnaba a un cristiano martirizado en el circo, que fue devorado por una leona “en un exceso de celo interpretativo” (De España 2009: 75). Pero incluso no quedaron ahí los daños humanos en la película, aparte del mencionado extra muerto: “Los cámaras no registraron el incidente. Como tampoco quedó registro de una figurante que sufrió gravísimas quemaduras durante el incendio” (Cano Alonso 2004: 209-210).

Por último, otra de las pocas películas que intentó devolver la gloria a la reconstrucción histórica en la época de crisis tras la guerra, también en coproducción con Alemania, es *Gli ultimi giorni di Pompei (La ciudad castigada;* Amleto Palermi y Carmine Gallone, 1926). Para este nuevo intento, los directores fueron “tal vez influenciados por los éxitos de *Ben Hur (1925)*, *Helena der Untergang Troias (1924)* o *Quo Vadis? (1924)*. La filmación resultó larga y difícil, con graves condicionamientos económicos” (Cano Alonso 2004: 211-212) y el resultado final parece que fue irrisorio en términos de falta total de evolución narrativa y estilística respecto a los *kolossal* de antes de la Gran Guerra⁷⁰⁹. La participación de Carmine Gallone parece haber sido bastante limitada respecto a la de Palermi, aunque aparezca como codirector⁷¹⁰. En cualquier caso, a su espectacularidad cinematográfica hay que sumar “un espectacular desastre económico” (Solomon 2002: 28) que le atribuiría el dudoso honor de haber acabado con el cine épico italiano mudo⁷¹¹.

⁷⁰⁹ “*Gli ultimi giorni di Pompei* è già – suo malgrado – un film comico fin dalla sua uscita” (Brunetta 2001a: 316-317).

⁷¹⁰ “[...] la realidad es que sólo ayuda a Amleto Palermi durante la etapa final del rodaje, a petición de unos productores que ven que se alarga más de lo previsto. Y en una época donde todavía no existe el concepto de autoría en el terreno cinematográfico, se incluyen los nombres de ambos en los títulos” (Torres 1994: 27).

⁷¹¹ “[...] seppellisce definitivamente un tipo di produzione, ormai realizzata con ben altra capacità spettacolare da registi americani come Cecil B. DeMille” (Brunetta 2008: 344).

En las postrimerías del cine mudo italiano se realizarían otras películas que recurrían a la Antigüedad, aunque fuera de forma parcial, y conectando distintos momentos históricos: *La fanciulla di Pompei* (Giulio Antamoro, 1925), ambientada en el presente, pero con un capítulo onírico situado en la antigua Pompeya; *Da Icaro a De Pinedo* (Silvio Laurenti Rosa, 1927), realizando una historia de la aviación desde la Antigüedad hasta el presente; *I martiri d'Italia* (Laurenti Rosa, 1927), que rastrea las raíces del nacionalismo italiano desde el Bajo Imperio Romano; y *Giuditta e Oloferne* (Baldassarre Negroni, 1929), con una ambientación comparativa entre la Antigüedad y el presente, que contaba para el papel de Holofernes con Bartolomeo Pagano, el actor que se había hecho extremadamente popular con el personaje de Maciste y que hacía de este papel su última aparición cinematográfica. La última producción muda italiana que recreaba el Mundo Antiguo es *Trionfo cristiano* (Elvira Notari, 1930)⁷¹².

Evidentemente, el cine italiano de estos últimos años del mudo recurrió también a otras ambientaciones históricas, en muchas ocasiones a partir de adaptaciones de obras literarias o escénicas populares⁷¹³, siendo ejemplos de ello: *Cirano di Bergerac* (*Cyrano de Bergerac*, Augusto Genina, 1923), *Il Corsaro* (*El Corsario*, Augusto Genina, 1923), *I Foscari / I due Foscari* (Mario Almirante, 1923), *Il fornaretto di Venezia* (Mario Almirante, 1923), *Marco Visconti* (Aldo De Benedetti, 1925), *Beatrice Cenci* (Baldassarre Negroni, 1926), *Il vetturale del Moncenisio* (Baldassarre Negroni, 1927) o los *biopics* religiosos *Frate Francesco* (*El santo de Asís*, Giulio Antamoro, 1927) y *Antonio di Padova, il santo dei miracoli* (Giulio Antamoro, 1930)⁷¹⁴. La exitosa serie de cintas protagonizadas por el personaje de Maciste creado para *Cabiria* continuaría en estos años del fascismo, precisamente en estrecha relación con el nacionalismo imperante:

“La ligne nationaliste qui se développe sur des terrains contigus aux terrains fascistes, est la ligne de Maciste qui continue sans interruptions pendant

⁷¹² “[...] un épisode de la vie de Saint Pellegrin, victime des persécutions de Commode” (Aubert 2010: 38).

⁷¹³ Cfr. Brunetta 2008: 277.

⁷¹⁴ “[...] le dernier film muet italien” (Quaragnolo 1979: 102).

une bonne moitié des années 20 [...] Avec son populisme à bon marché, avec son image de redresseur de torts, Maciste mêle son destin dans l'imagination populaire à celui du fascisme et même à celui de son chef. Ce n'est pas par hasard si dans la parabole de l'épiphanie mussolinienne [...] l'un des premiers points de départ et de contact avec les structures du spectacle est l'analogie qui s'établit entre l'image du docker et celle du futur dictateur" (Brunetta 1979: 88-89).

Por tanto, ya bajo el régimen fascista y antes de la llegada del sonoro, encontramos las últimas películas centradas en Maciste y protagonizadas por Bartolomeo Pagano⁷¹⁵: *Maciste contro Maciste* (1923), *Maciste e il nipote d'America* (Eleuterio Rodolfi, 1924), *Maciste imperatore* (Guido Brignone, 1924), *Il gigante delle Dolomiti* (Guido Brignone, 1926), *Maciste contro lo sceicco* (Mario Camerini, 1926), *Maciste all'inferno* (Guido Brignone, 1926), *Maciste nella gabbia dei leoni* (Guido Brignone, 1926) y *Gli ultimi zar* (Baldassarre Negroni, 1928).

- El cine italiano sonoro hasta el estreno de *Scipione l'Africano*.

El primer largometraje sonoro de la producción cinematográfica italiana es *La canzone dell'amore* (*La canción del amor*, Gennaro Righelli, 1930), un melodrama basado en una obra de Pirandello (1867-1936). La incorporación a esta nueva forma de realizar películas con sonido sincronizado tiene lógicamente consecuencias positivas y negativas, pero sobre todo supone un duro revés para las cintas de recreación histórica:

“El puntillazo al cine histórico lo da en 1927 el sonoro a un género que no construye la dramaturgia de los personajes – deficiencia que el sonido pone de relevancia con especial énfasis –, unos personajes cuya identidad se

⁷¹⁵ Como ya se refirió anteriormente, el personaje de Maciste será recuperado por el cine, ya con otros actores, en las décadas de 1960 y 1970.

desvanece entre un ejército de tritanos combatiendo contra las huestes de elefantes cartagineses en imponentes espacios de tridimensionalidad aparente y real” (Pérez 1990: 19).

Es decir, el desarrollo de los personajes, que en el cine mudo normalmente no necesitaba de gran profundidad debido sobre todo al encorsetamiento de sus diálogos a través de las didascalias, no casa ahora con la posibilidad de interiorizar en ellos mediante conversaciones sincronizadas, por lo que ese tipo de cine histórico acostumbrado a masas de extras y enormes decorados queda obsoleto frente a las nuevas facilidades de expresión verbal.

Precisamente la llegada del cine sonoro es la que hace cambiar de postura al régimen fascista respecto a la producción cinematográfica:

“Superada la indiferencia de los años veinte, Mussolini y su entorno se entusiasmaron con la llegada del cine sonoro. El jefe todopoderoso se convirtió en un cinéfilo ferviente, y le enviaban una copia de todas las películas italianas para que pudiera verlas en privado, antes de su estreno en las pantallas. En 1932, se celebró el primer festival anual e internacional de cine, en Venecia” (Sand 2004: 240).

En esta coyuntura se realizaron diversas maniobras para apoyar la industria cinematográfica y, al mismo tiempo, ponerla al servicio ideológico y propagandístico del régimen: “Dándole la vuelta a la afirmación de Lenin según la cual el cine «es para nosotros el arte más importante», Mussolini acuña el eslogan: «El cine es el arma más poderosa»” (Aristarco 1997: 116-117). Uno de los proyectos más notables de los años treinta que cuenta con apoyo del estado fascista es la creación en 1934 de “Tirrenia, una ciudad del cine capaz de ofrecer el ciclo completo de la producción cinematográfica e implantada además en un lugar cuya variedad paisajística consentía el rodaje de filmes ambientados en los más diversos escenarios” (Lacolla 2008: 152). Esta ciudad, conocida también

como Pisorno⁷¹⁶ sería fundada por Giovacchino Forzano, un cineasta amigo de Mussolini⁷¹⁷. Tirrenia/Pisorno se convertirá en uno de los grandes centros de producción del cine italiano durante la etapa fascista y servirá también de campo de pruebas para la posterior creación de *Cinecittà*⁷¹⁸.

Otra de las actuaciones más destacables es la creación también en 1934 de la *Direzione Generale per la Cinematografia*, dependiente “de una subsecretaría de Prensa y Propaganda (1934), convertida después en ministerio (1935) y sucesivamente denominado Ministero della Cultura Popolare, llamado *Minculpop* (mayo de 1937)” (Gentile 2004: 41). Esta entidad, para cuya dirección el propio Mussolini había escogido a Luigi Freddi (1895-1977), llevaría a cabo su función de dar el definitivo impulso a la industria cinematográfica fascista con la creación en el mismo año de la escuela de formación conocida como *Centro Sperimentale di Cinematografia* y del *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC)*, productora asociada también al *Istituto Luce*. Pero el encargo más importante y decisivo para la producción del cine italiano fue la creación en 1937, “tras el incendio, provocado, de la Cines” (Aristarco 1997: 121) de *Cinecittà*⁷¹⁹. En efecto, se trata de una de las grandes demostraciones de poder del fascismo, poniendo al servicio del cine italiano una infraestructura envidiable:

“La ciudad del cine tenía para la época dimensiones extraordinarias, sólo inferiores a las de Hollywood, y su equipamiento técnico no le iba muy en zaga, superando por cierto al de las cinematografías soviética, inglesa, alemana y francesa. [...] En el momento del estallido de la guerra, tres años después de haberse creado la planta, se rodaba en ella más de la mitad de la producción italiana” (Lacolla 2008: 153).

⁷¹⁶ “[...] questa città del cinema, sorta tra Pisa e Livorno (da qui il nome, Pisorno)” (Brunetta 2001b: 8).

⁷¹⁷ “[...] Giovacchino Forzano, regista, librettista e commediografo di successo, amico di Mussolini e coautore di alcuni drammi assieme al duce” (Brunetta 2001b: 8).

⁷¹⁸ “Dall’anno della sua fondazione fino al 1943 negli stabilimenti di Tirrenia vengono girati decine di titoli [...] Si potrebbe pensare che inconsapevolmente la Pisorno svolga il ruolo di lepre e consenta a Cinecittà una partenza a pieno regime” (Brunetta 2001b: 9-10).

⁷¹⁹ “[...] unos estudios de rodaje en las puertas de Roma [...], con 600000 m²; son los mayores de Europa, al frente de los cuales se pone al hijo de Mussolini, Vittorio” (Caparrós Lera 2003: 102).

En estos inicios del sonoro y durante la década de 1930 la producción aumenta, pero nunca llega al ritmo de los años precedentes a la Primera Guerra Mundial, un hecho que también tiene relación con la nueva realidad sociopolítica marcada por el fascismo:

“Pese a su avance en relación con la década precedente, la producción resulta modesta en comparación con los años diez. Carece de su brillo. Las películas italianas rara vez traspasan sus fronteras, y a menudo no resultan dignas de hacerlo. Se contentan con el mercado interior y se caracterizan por su rechazo a observar la realidad objetiva. Las autoridades civiles y religiosas velan por la elección de los temas; se cercioran de su conformidad con la omnipresente moral católica; prohíben, desde la fase del guión, las que se oponen a las buenas costumbres (el adulterio, el divorcio, las madres adolescentes y el suicidio son temas tabú) o las que podrían dar una imagen negativa del régimen. En el resto de los casos, se limitan a dejar que los cineastas se autocensuren. La representación de la realidad aparece manipulada y falseada” (Labarrère 2009: 251).

A pesar de las dificultades de adaptación del género histórico con la llegada del sonoro, el impulso del régimen permite que el cine italiano continúe realizando películas relacionadas con el pasado: “Menos numerosos que en la época del mudo, las películas históricas se hallan sometidas a los dictados de la atmósfera patriótica y militarista instaurada por el régimen fascista” (Labarrère 2009: 251). La Antigüedad sigue sirviendo de inspiración, aunque por supuesto cuantitativa y cualitativamente muy lejos de la época de esplendor previa a la Gran Guerra. Existen algunos ejemplos tangenciales, que toman el pasado como trasfondo o excusa más allá de la propia recreación histórica: *Nerone* (Alessandro Blasetti, 1930), que es “un homenaje a un actor muy célebre en Italia en aquella época, Ettore Petrolini, en forma de filmación de tres de sus números teatrales más celebrados: uno es su caricatura de Nerón” (De España 2009: 100-101); y la comedia *Gli ultimi giorni di Pompeo* (Mario Mattoli, 1937):

“[...] en donde se juega con el nombre del protagonista. [...] Se trata de un ejemplo más de comedia romántica que cultivó el cine italiano durante el ventenio fascista, que pretendía –al tiempo que insuflaba generosas dosis de propaganda-, alejar a los espectadores de la realidad económica y política, sumergiéndolos en una burbuja romántica y sensiblera” (Lapeña Marchena 2010: 173).

Pero la gran película italiana de la etapa fascista ambientada en la Antigüedad, cuyo proyecto intentaba renovar el género histórico a la vez que servir de potente herramienta ideológica para apuntalar el fervor nacionalista y colonialista de la Italia de los años treinta será *Scipione l'Africano* (*Escipión el Africano*), dirigida por Carmine Gallone en 1937, y precisamente la cinta que sirvió como campo de pruebas para los flamantes estudios romanos de *Cinecittà*, que serían inaugurados de forma oficial poco después de la finalización de su rodaje.

Evidentemente, otros escenarios históricos suscitaron el interés de la producción cinematográfica italiana del momento, siendo paradigmático el recurso sobre todo a pasados más recientes y relacionados directamente con el fascismo:

“El propio Mussolini dicta al obediente Giovacchino Forzano los argumentos de *Camicia nera*, *Villafranca* y *Campo di Maggio*, ya adaptados a otras tantas obras teatrales homónimas. Los jóvenes, los estudiantes, reclutados como en el servicio «premilitar», son llevados a ver estas películas, para «aprender la historia nacional pasada y presente» (Aristarco 1997: 117).

El ejemplo más claro de la producción de Forzano en connivencia con Mussolini y el fascismo es *Camicia nera* (1933), una cinta que, con motivo del décimo aniversario de la llegada al poder del *Duce*, realizaba una retrospectiva del nacimiento del fascismo desde la Primera Guerra Mundial, alabando por ejemplo los avances técnicos y sociales del régimen, y a la que “tuvieron la desfachatez de llamarla «el *acorazado Potemkin* del Fascio»” (Gubern 2006: 260). *Villafranca*

(1933) se ambientaba en la época de la unificación italiana, mientras que *Campo di maggio / Hundert Tage* (1935)⁷²⁰ trazaba ciertos paralelismos entre Napoleón y Mussolini, entendiendo la exaltación de la grandeza de ambos caudillos militares. Por último, *Tredici uomini e un cannone* (1936) era otra cinta de Forzano que apelaba al pasado, en este caso a la Primera Guerra Mundial.

Igualmente en relación directa con el fascismo o el nacionalismo italiano otros títulos recurrían al pasado, como *1860* (Alessandro Blasetti, 1934), una película que, “bajo la apariencia de la evocación patriótica, [...] había establecido un vínculo implícito entre la historia de la unificación de Italia y el fascismo” (Labarrère 2009: 253). Por su parte, *Vecchia guardia* (Alessandro Blasetti, 1934) se situaba “en otoño de 1922, en vísperas de la marcha sobre Roma de los Camisas Negras, tras la cual el rey nombró a Mussolini al frente del gobierno” (Sand 2004: 241), realizando una maniobra de exaltación del fascismo y de justificación de la propia marcha. En este sentido nacionalista se encuentra también la destacada coproducción italo-germana *Condottieri / Giovanni dalle Bande Nere* (estrenada en 1937 y dirigida en su versión italiana por Giacomo Gentilomo y Anton Giulio Majano, y en la alemana por Luis Trenker y Werner Klingler), “que exalta el tema de la unidad nacional a partir de una historia situada en el siglo XVI” (Labarrère 2009: 253), “para, según reza la propaganda de la época, «renovar el esplendor del Renacimiento a través del genio guerrero de un héroe que se sitúa entre los primeros en ver la unidad e independencia de Italia»” (Torres 1994: 37); el héroe aludido es “Giuliano de Médicis, hijo de Caterina Sforza, tras su actividad de mercenario, se pone al servicio de la «idea italiana» formando las «bandas negras» (la alusión es evidente) y muere al derrotar al duque D’Argentiere y Malatesta” (Aristarco 1997: 128).

Así mismo, la ansiada expansión colonial se apoyaría en diversas producciones, bien de recreación histórica o de actualidad. En este sentido, la cuarta versión (y

⁷²⁰ Rodada “en dos versiones simultáneas, italiana y alemana, [...] la versión alemana [...] se tituló *Hundert Tage* y como director consta únicamente Franz Wenzler” (De España 2014: 89).

primera sonorizada) de *La Gerusalemme liberata* (1934), realizada por Enrico Guazzoni, se apoyaba en el pasado para justificar el choque entre Occidente y Oriente y, por extensión, de Italia frente a los países susceptibles de ser colonizados, en su mayoría con raigambre musulmana o árabe, y, por tanto, oriental. Otras cintas del momento resultan interesantes en este sentido colonialista por su contenido a pesar de no remitir al pasado, como *Lo squadrone Bianco* (*El escuadrón blanco*, 1936), dirigida por Augusto Genina y ambientada en la colonia italiana de Tripolitania (en la actual Libia), que conseguiría la *Coppa Mussolini* en la *Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, Biennale di Venezia* (hoy conocida como la *Mostra*), un galardón entregado “desde 1934 a 1942 [...] al mejor filme italiano y al mejor filme extranjero” (Barroso 2008: 35). Otro ejemplo de este cine ideológicamente conectado con el colonialismo italiano del momento es *Il grande appello* (1936), película dirigida por Mario Camerini y ambientada ya en la coetánea Guerra de Abisinia.

Otras reconstrucciones históricas del momento tendían principalmente a la evasión y el entretenimiento, aunque en algunas de ellas hubiera cierta relación con el ambiente político e ideológico del fascismo. Por ejemplo, *Teresa Confalonieri* (*El correo de la emperatriz*, Guido Brignone, 1934), un drama situado en la Italia dominada por los austríacos de principios del siglo XIX, que tiene el honor de haber sido la primera película agraciada con la *Coppa Mussolini*, en la segunda edición de la *Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*. Del mismo Brignone, puede citarse otro drama, *Lorenzino de' Medici* (*Lorenzino de Medicis*, 1935), situado en la Florencia del *Cinquecento*. En el mismo año el propio Brignone dirige una película muy interesante en cuanto a su planteamiento ideológico, *Passaporto Rosso* (*Pasaporte rojo*, 1935); con una familia de emigrantes italianos en América del Sur como protagonistas, “se desarrolla entre 1890 y 1922, y se centra en la «llamada de la Patria», cuando estalla la Primera Guerra Mundial” (Aristarco 1997: 118); la película resulta ser:

“un peculiarísimo *western* con un claro mensaje político. [...] Como en todo momento resulta evidente, detrás de su hábil mezcla de aventura y melodrama [...] esconde un claro mensaje político de marcada ideología fascista. [...] Una vez más el cine fascista italiano aprovecha una historia anodina para convertirla en una metáfora ideológica, servir de propaganda al régimen e invitar al público a sacrificarse hoy para conseguir un mañana mejor” (Torres 1994: 33-34).

Por su parte, la comedia *Il Re burlesco* (Enrico Guazzoni, 1936) adaptaba la obra escénica homónima de Gerolamo Rovetta (1851-1910) y situaba su acción en el Reino de las Dos Sicilias de mediados del siglo XIX, en tiempos del rey Fernando II (1810-1859). Por último, el año anterior al estreno de *Scipione l'Africano*, puede mencionarse el drama *Cavalleria* (*Caballería*, Goffredo Alessandrini, 1936), una historia de amor trágica situada en los inicios del siglo XX hasta la Primera Guerra Mundial.

3.1.5 – La figura del director Carmine Gallone.

La carrera del cineasta Carmine Gallone (Taggia, 1885 – Frascati, 1973) es una de las más destacadas, longevas y variadas en el cine italiano a lo largo del siglo XX, que marca su inicio en la etapa muda y continuó durante varias décadas ya en la sonora. Es reconocido como un prolífico director de cintas en diferentes géneros, entre las cuales se encuentran diversas producciones de recreación histórica.

Gallone se acercó al Cine primero desde el medio periodístico⁷²¹, pero ya en 1913 ingresa en la *Cines* como guionista⁷²². Y precisamente su debut como realizador tiene lugar con *La donna nuda* (*La mujer desnuda*, 1914), un drama basado en la obra *La femme nue* (1908) del francés Henry Bataille (1872-1922) que contaba con la diva Lyda Borelli como protagonista. En estos primeros momentos ya da muestras de su forma cuidadosa de dirigir⁷²³, y así lo demuestra en una serie de dramas románticos igualmente protagonizados por la Borelli, como *La marcia nuziale* (*La marcha nupcial*, 1915), *Fior di male* (1915), *La falena* (1916), *Malombra* (1917) o *La storia dei tredici* (*La historia de los trece*, 1917). Otra película de Gallone en este período inicial de su carrera es *Avatar* (1916), protagonizada por su mujer, Soava Gallone⁷²⁴. Con ella en el papel principal dirigirá también otras cintas como *Il mare di Napoli* (1919), *Amleto e il suo clown* (1920), *Nemesis* (1920), *Il Bacio di Cirano* (1920), *Marcella* (1921), *La grande Tormenta* (1922) o *I volti dell'amore* (1924).

⁷²¹ “Il croyait au cinéma et avant de se placer derrière la caméra, il a été aussi pionnier de la critique cinématographique” (Quargnolo 1979: 108).

⁷²² “Entra alla Cines quale sceneggiatore e gli sono affidate le opere di E. Bataille: *La donna nuda* e *Marcia nuziale* per la riduzione cinematografica” (Anónimo 1937b: 23).

⁷²³ “[...] afferma il diritto del direttore artistico al dominio completo su tutti gli elementi del film, interpreti compresi. Gallone, come Genina, costruisce con cura ogni immagine, ne studia il gioco delle luci, i rapporti tra gli elementi interni e va alla ricerca di effetti visivi inediti” (Brunetta 2000b: 94-95).

⁷²⁴ Basada en la novela homónima de 1856 de Théophile Gautier (1811-1872), tenía como protagonista a una actriz polaca con la que se había casado el director, y “que se convierte así en Soava Gallone” (Jeanne y Ford 1995: 184).

Redenzione / La Redenzione di Maria di Magdala / Redención (1919), coproducción hispano-italiana sobre la figura de María Magdalena, es realmente su primera incursión en el género de recreación histórica, que le otorgará además cierta fama:

“[...] lui donna goût au film historique, et lui conféra la réputation «d’un auteur de colosses», tandis qu’il réussissait mieux, au contraire, dans les films d’inspiration romantique, ou dans les frivoles élégances à la Lucio d’Ambra, son maître. Cette réputation de metteur en scène de «colosses» dans la tradition italienne, l’amena inévitablement à être choisi pour la mise en scène de «Scipion l’Africain» (1937) qui fut un colossal fiasco” (Quaragnolo 1979: 108).

Cavalcata ardente (1925) es otra cinta histórica, quizá su primera gran obra en el género, en este caso ambientada en el *Risorgimento*, una época recurrente en los inicios del fascismo en el poder⁷²⁵. A Gallone esta película “le valió una alta recompensa en la Exposición Cinematográfica de Milán (1925)” (Jeanne y Ford 1995: 184). Muy probablemente este reconocimiento será el que le lleve al año siguiente a finalizar la dirección de *Gli ultimi giorni di Pompei* (*La ciudad castigada*, 1926) iniciada por Amleto Palermi⁷²⁶.

En cualquier caso, las perspectivas de Gallone en esos años comienzan a verse muy restringidas en las fronteras de su país: “La crisis del cine italiano provocada por la Gran Guerra le lleva a trabajar a Alemania, Francia e Inglaterra, donde aprende las nuevas técnicas sonoras” (Torres 1994: 39). En efecto, este paréntesis le servirá para dirigir en estas otras cinematografías nacionales, en ocasiones realizando una misma película en diferentes versiones y con distinto reparto e idioma según el país de distribución, una práctica que se hizo muy

⁷²⁵ “Garibaldi e l’epopea garibaldina sono visti come antecedenti di Mussolini e dello squadristico [...], e lo stesso Garibaldi è il personaggio che garantisce un minimo di legittimità di cornice storica alla trama passionale” (Brunetta 2001a: 325).

⁷²⁶ Cfr. Quaragnolo 1979: 108.

habitual con la llegada del sonoro por lógicas razones de facilitar al público la comprensión de los diálogos. Películas de su paso por Alemania son: *Die Stad der tausend Freuden* (1927); *Z kraju bolszewickiego* (1928), realizada en Alemania, aunque destinada al público polaco; *Liebeshölle* (1928), codirigida por Wiktor Bieganski, y primera cinta sonora de la carrera de Gallone; *S.O.S. Schiff in Not* (1929); *Das Land ohne Frauen* (1929); *Die singende Stadt* (1930); *City of Song* (1931) coproducción entre Alemania y Reino Unido); *Mein Herz ruft nach dir* (1934); y *Wenn die Musik nicht wär* (1935). En Francia realizaría: *Celle qui domine* (1927), codirigida por Léon Mathot; *La ville des mille joies* (1929); *Ma cousine de Varsovie* (1931); *Un soir de rafle* (*Una noche de redada*, 1931); *Le chant du marin* (1931); *Un fils d'Amérique* (1932); *Le roi des palaces* (1932); y *Mon coeur t'appelle* (1934). Por último, en el Reino Unido cuenta con: *King of the Ritz* (1933), codirigida por Herbert Smith; *Going gay* (1933); *For love of you* (1933); *Two hearts in Waltz Time* (1934), codirigida por Joe May; *My heart is calling* (1935); y *The divine spark* (1935).

De hecho, este paso de Gallone por el extranjero será más tarde reconocido por la industria cinematográfica italiana:

“Gallone e Genina sono gli autori che più respirano le atmosfere e il clima del cinema europeo e che meglio riescono ad assorbire la crisi creando opere spesso di grande qualità e richiamo [...] senza perdere di vista un'idea di film in cui si coagolino dei valori nazionali. Questa loro rappresentatività nazionale e sovranazionale spiega perché negli anni trenta saranno loro commisionate opere di propaganda come *Scipione* o *l'Alcazar*” (Brunetta 2001a: 325).

De vuelta en Italia, dirige su primera versión de *Casta diva* (1935), un *biopic* novelesco sobre el compositor italiano Vincenzo Bellini (1801-1835), que recibe la *Coppa Mussolini* en la *Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*. En estos años prueba suerte también en el cine austríaco con *Opernring*

(*El cantante de Viena*, 1936), pasando de nuevo por Alemania, alternándose con Italia o con coproducciones entre ambos países. Y en 1936 llega su definitivo espaldarazo desde el estado italiano cuando le es encomendada la realización de *Scipione l'Africano*, que se estrenará al año siguiente.

En los años posteriores a *Scipione l'Africano* Gallone lleva a cabo una gran actividad, sobre todo a partir de la inauguración de *Cinecittà* y durante la Segunda Guerra Mundial: “Todos los realizadores de la península participaron en la actividad de *Cinecittà*. Carmine Gallone, por su parte, realiza diez filmes de 1939 a 1945, seis durante 1941, que fue el año en que presentó su mayor éxito, *Oltre l'amore*” (Jeanne y Ford 1997: 271). A lo largo de su carrera, sobre todo desde tiempos del sonoro, Gallone se convierte en una especie de “director de óperas cinematográficas”, ya que se acercó en numerosas ocasiones al mundo de la música, mediante biografías de compositores conocidos, adaptando óperas o bien incluyendo en su argumento a personajes relacionados con las artes escénicas o musicales. En lo referente a los *biopics* relacionados en especial con la ópera, cabe citar sus aproximaciones a Giuseppe Verdi (*Verdi*, 1938), Wolfgang Amadeus Mozart (*Melodie eterne*, 1940), Giacomo Puccini (*Puccini*, 1953) o Vincenzo Bellini (*Casta diva*, 1954).

En cuanto a las adaptaciones literarias u operísticas, son quizá el corpus más numeroso de su filmografía, en ocasiones también relacionadas con la música o la ópera en particular, con títulos como: *Il sogno di Butterfly* (*El sueño de Butterfly*, 1939), *Manon Lescaut* (1940), *Oltre l'amore* (*Más allá del amor*, 1940) *Melodie eterne* (*Melodías eternas*, 1940), *Rigoletto* (1946), *La signora delle camelie* (1947), *Il trovatore* (1949), *Addio, Mimí!* (1949), *La forza del destino* (1949), *La leggenda di Faust* (1950), *Cavalleria rusticana* (1953), *Madama Butterfly* (1954), *Tosca* (1956) o *Carmen di Trastevere* (1962). Así mismo, otras producciones de su carrera relacionadas con la música, las artes escénicas o la danza son: *Odessa in fiamme* (1942)⁷²⁷; *Avanti a lui tremava tutta Roma* (1946), *Biraghin* (1946), *Taxi di notte*

⁷²⁷ “[...] il primo film di produzione italo-rumena” (Brunetta 2000b: 232).

(1950) o *Casa Ricordi* (1954), “historia de la conocida casa editorial de música” (Torres 1994: 40).

La recreación histórica de la Antigüedad por parte de Gallone no se limita a las ya mencionadas *Redenzione*, *Gli ultimi giorni di Pompei* y *Scipione l'Africano*. Ya en el escenario posterior a la Segunda Guerra Mundial vuelve al Mundo Antiguo con *Messalina* (*Mesalina*, 1950), una coproducción entre Italia, Francia y España con la mexicana María Félix (1914-2002) en el papel protagonista. Y también con *Cartagine in fiamme* (*Cartago en llamas*, 1960), coproducción francoitaliana que adaptaba la novela homónima de Emilio Salgari, en la que precisamente se basaba gran parte del argumento de *Cabiria*. Otras películas de su filmografía que recrean otras épocas o se acercan a otros personajes históricos son: *Cristoforo Colombo* (1937), justamente posterior a *Scipione l'Africano*, sobre Cristóbal Colón; *Regina di Navarra* (1942), sobre Margarita de Valois (1553-1615), más conocida como la Reina Margot; *Michel Strogoff* (*Miguel Strogoff*, 1956), coproducción entre Italia, Francia, Alemania Federal y Yugoslavia que se acercaba a la Rusia del siglo XIX adaptando el relato homónimo de Jules Verne; *Polikuschka* (1958), coproducción entre Italia, Francia y Alemania Federal también ambientada en la Rusia zarista, adaptando la novela homónima de Tolstoi; y *La monaca di Monza* (1962), sobre la religiosa milanesa Virginia María de Leyva (1575-1650).

Cabe mencionar también la participación de Gallone en el conocido ciclo de películas sobre el personaje de Don Camilo, extraídas de diferentes relatos escritos por Giovannino Guareschi (1908-1968). La serie se iniciaba con dos coproducciones franco-italianas dirigidas por el cineasta francés Julien Duvivier: *Don Camillo* (*Don Camilo*, 1952) e *Il ritorno di Don Camillo* (*El regreso de Don Camilo*, 1953). Por su parte, Gallone dirigió la tercera y la cuarta de la serie: *Don Camillo e l'onorevole Peppone* (*Don Camilo y el honorable Peppone*, 1955) y *Don Camillo monsignore... ma non troppo* (*El camarada Don Camilo*, 1961).

En 1962 Carmine Gallone dirigiría su última película, *Carmen di Trastevere* (1962), una adaptación moderna de la novela *Carmen* (1847) de Mérimée y la ópera homónima de Bizet estrenada en 1875, dejando de este modo para la posteridad otra de sus aproximaciones cinematográficas al mundo de la música. Algunos años después, en 1973, fallecería en la localidad de Frascati, en la zona metropolitana de Roma, y precisamente muy cerca de los estudios de *Cinecittà*.

3.2 – PROCESO DE PRODUCCIÓN.

3.2.1 – El proyecto.

Como ya se ha apuntado con anterioridad, la profunda crisis del cine italiano en los años de la Primera Guerra Mundial y en los de la posguerra se tradujo sobre todo en un acusado declive de las exitosas y grandiosas cintas de recreación histórica de la etapa gloriosa de 1908-1914 que culminarían precisamente con *Cabiria*. Tras algunos intentos fallidos en la década de 1920 de resucitar estos retratos visuales colosales de la Antigüedad, la actitud del Estado fascista había cambiado respecto a la propia industria cinematográfica, entendiendo el gran valor del medio como vehículo propagandístico para las masas. De ahí que se unieran las aspiraciones comerciales de intentar resucitar una vez más el éxito de los *kolossal* silentes anteriores a la Gran Guerra con la posibilidad de utilizar el Cine como poderosa herramienta de loa del nacionalismo y el imperialismo imperantes en la Italia del momento.

La decisión de realizar una obra cinematográfica tan ambiciosa atendía a la necesidad del régimen fascista de tener a su disposición una herramienta didáctica de prestigio cultural que justificara unas ansias imperialistas que, si bien habían sido rechazadas con anterioridad (al ser Italia apartada de los repartos territoriales en los diversos tratados posteriores a la Primera Guerra Mundial), habían tomado nuevo ímpetu en la década de 1930, como por otra parte era de esperar en un estado fascista en el que el nacionalismo, el imperialismo y el belicismo tenían gran predicamento. Hacía falta sumar razones a este nuevo impulso para convencer tanto a los italianos como a las potencias extranjeras de la pertinencia de la expansión territorial italiana, por lo que se recurrió a una idea principal de continuidad entre las campañas militares de la Antigüedad que finalizaron con la posesión romana del norte de África y el derecho de Italia a

retornar al continente negro y conquistar territorios en él, aunque fuera mediante intervenciones armadas:

“Ese «revival» moderno del expansionismo romano por el norte de África fue acompañado de un paralelo interés por la arqueología de aquellas zonas. Conviene traer a la memoria que esas actividades pretendían recordar que aquellas guerras sólo eran una etapa más de la antigua expansión romana, es decir, la actual expansión había que entenderla como una continuidad de la romana por el norte de África a la sombra de las guerras sostenidas contra Cartago” (Prieto Arciniega 2010: 174).

A pesar del retraso en la adquisición de posesiones coloniales respecto a otras grandes potencias, el imperialismo italiano, latente desde poco después de la propia unificación del país, volvía a ponerse en marcha a mediados de la década de 1930 en la zona del Cuerno de África:

“El 3 de octubre de 1935 los italianos invaden Abisinia; a pesar de la poca resistencia que podía desarrollar el ejército nativo ante la superioridad armamentística del invasor, la campaña no se culminó hasta mayo del año siguiente. El autócrata etíope Haile Selassie, también conocido como el «Rey de Reyes» o el «León de Judá», pasó de ser un sátrapa que mantenía a sus súbditos en la miseria a un símbolo de los pueblos oprimidos, aunque también es verdad que cuando se presentaba en los foros internacionales no se le hacía mucho caso. Mussolini sacó pecho, orgulloso de lo que consideraba una gran hazaña, y aunque tuvo que sufrir algunas (leves) recriminaciones por parte de la Sociedad de Naciones, consideró que el *Impero* estaba consolidándose.” (De España 2013: 47).

En efecto, la consumación de la conquista de Abisinia (actual Etiopía) y la proclamación del Imperio Italiano el 9 de mayo de 1936 habían hecho realidad el proyecto expansionista del fascismo italiano, y en ese instante de afirmación

internacional del poderío de Italia es cuando el propio régimen decide que sea realizado este gran proyecto cinematográfico, involucrando en él de forma directa a los Ministerios de Cultura Popular, Finanzas, Interior y Guerra, este último aportando tropas de infantería y de caballería para las escenas bélicas⁷²⁸.

De hecho, la película se había pensado con una perspectiva mucho más amplia que la simplemente comercial, entroncando con otros condicionamientos que la relacionaban con la actualidad sociopolítica y geopolítica italiana. En este sentido, dos momentos clave para la puesta en marcha del proyecto cinematográfico de *Scipione l'Africano* se hacen coincidir con dos fechas tan importantes para el presente de Italia como el inicio de la guerra de Abisinia y la proclamación del Imperio, una maniobra refrendada por Luigi Freddi, el por entonces director de la *Direzione Generale per la Cinematografia*, en la presentación del número especial dedicado a la película de Gallone en la revista cinematográfica italiana *Bianco e Nero*, en la que también se refiere a los motivos de llevar a cabo el proyecto:

“Si è pensato da alcuni che la messa in cantiere di *Scipione l'Africano* da parte della nuova cinematografia italiana fosse suggerita soltanto da una questione di prestigio. [...] Motivi di indole politica, di indole etica, di natura industriale e di carattere tecnico hanno inciso assai più profondamente che non i motivi di prestigio sulla decisione di realizzare *Scipione l'Africano*. Il fatto che *Scipione l'Africano* sia stato concepito nel momento in cui si iniziava la gloriosa guerra d'Etiopia, e che ne sia stata iniziata la realizzazione subito dopo la consacrazione dell'Impero Italiano, non è senza significato. *Scipione l'Africano* non poteva nè doveva essere uno dei tanti film che si realizzano esclusivamente in vista di un successo di pubblico con mire esclusivamente commerciali o finanziarie. Pur essendo dotato di un altissimo tono spettacolare che lo pone a contatto immediato con le più

⁷²⁸ “[...] under the impetus of events in Africa, with the conquest of Ethiopia and the ensuing proclamation of Empire on 9 May 1936, the production of the historical film *Scipione l'Africano* became a work of the regime, on which the Ministries of Popular Culture, Finance, Home Affairs, and War collaborated (the last supplying infantry and cavalry troops as extras for the battle sequences)” (Wyke 1997: 21).

larghe zone di spettatori di tutte le classi e di tutti i Paesi, *Scipione l'Africano* è nato soprattutto in vista ed in funzione del suo profondo valore spirituale” (Freddi 1937: 5).

Como puede comprobarse, se trata de una minuciosa planificación, en absoluto gratuita ni casual, que pretendía dotar de un sentido oficial y afín a la ideología del régimen a este ambicioso producto cinematográfico, respondiendo por tanto principalmente a razones propagandísticas⁷²⁹, mucho más que a cuestiones comerciales o artísticas. Y si el inicio del proyecto coincidía con el inicio de la campaña militar en Abisinia, el argumento escogido tenía que relacionarse de forma directa y fácilmente identificable con esa gran empresa. De ahí la pertinencia de la recreación para la gran pantalla de las gestas de Roma en tierras africanas durante la Segunda Guerra Púnica.

Italia, que ya había dirigido en cierto modo la mirada de algunas de sus películas hacia la justificación de su expansión en el norte de África en la década de 1910, no era la única potencia occidental que había explotado una vena colonialista en su producción cinematográfica. En especial Francia y el Reino Unido, pero también en menor medida Alemania o la propia Italia, habían creado una especie de subgénero transversal relacionado con la dominación colonial, una línea argumental que en definitiva intentaba ensalzar la labor “civilizadora” de Occidente en los territorios africanos o asiáticos (principalmente) y que iba más allá de los meros relatos de aventuras:

“Los franceses no fueron los únicos que rodaron películas sobre las colonias. Es cierto que Alemania e Italia poseían mucho menos «espacio vital» en ultramar [...], pero la industria cinematográfica de uno y otro país no se abstuvo de alabar a los militares, a los colonos, a los espías y a los aventureros que iban en busca de emociones fuertes a través de las regiones más remotas de África y Asia. La conquista de Etiopía por parte de

⁷²⁹ Los motivos “espirituales” que mencionaba el texto de Freddi.

Italia en 1935 fue el pistoletazo de salida para una serie de películas sobre la presencia de héroes italianos en África, desde la Antigüedad hasta nuestros días. De *Escipión el africano*, que quería repetir el éxito de *Cabiria*, hasta *De una misma sangre* [...], estas obras querían convencer al público de que África siempre había formado parte del patrimonio histórico italiano y que, por lo tanto, el «retorno» de los italianos al continente, a Libia en los años diez y a Etiopía en los años treinta, se debía a un derecho inalienable” (Sand 2004: 433).

De este modo, *Scipione l’Africano* se sumaba de una forma directa a esta perspectiva cinematográfica colonial, aunque fuera recurriendo al pasado y no al presente imperialista de Italia. De hecho, el recurso a un momento de gloria pasada para Italia, a una Edad de Oro tan aludida por el fascismo como la Antigua Roma, incidía en ese derecho a volver a expandirse por lugares que la Historia parecía identificar como legítimamente italianos:

“El cine dio su espaldarazo al expansionismo fascista con *Escipión el Africano* (*Scipione l’Africano*, 1937), dirigida por Carmine Gallone, enorme esfuerzo de producción a cargo del Estado con el que se pretendía presentar la conquista de Abisinia como la lógica continuación de la expansión africana de Roma en el siglo III a.C. al mismo tiempo que enlazaba con aquella recordada *Cabiria* que, por cierto, había sido objeto de reedición sonorizada en 1931” (De España 2013: 47-48).

Luigi Freddi se refería también en su presentación de la película en *Bianco e Nero* a esta perspectiva de recreación del esplendor político y militar de la Antigua Roma y, en definitiva, de recurso al espíritu de la *romanità* para usarlo como base de esa idea de continuidad legítima del estado fascista italiano. El nuevo *Impero Italiano* era el heredero directo, convertido *de facto* en una Moderna Roma, y *Scipione l’Africano* debía traducir a imágenes directas y comprensibles fuera y

dentro de Italia este legado expansionista puesto de nuevo en marcha en el siglo XX:

“Attraverso il film si è sentita la necessità di dare alla nuova cinematografia italiana un’opera che, rispondendo pienamente alla sostanza viva del nostro tempo, traducesse in immagini la essenziale identità di spirito che unisce la Grande Roma della conquista africana alla Grande Roma della conquista etiopica. Mostrando l’avvento di Roma nel Mediterraneo, mostrando l’epoca in cui Roma comincia ad affermare il suo Impero sul mondo, e comincia proprio in quella terra d’Africa in cui l’Italia allora combatteva o aveva combattuto, il film doveva dare il senso di una augusta tradizione della razza che è viva e chiara nei cuori italiani, ma che l’arte poteva tradurre con forme e immagini perfettamente comprensibili, non solo al nostro popolo, ma ai popoli di tutto il mondo” (Freddi 1937: 5-6).

Era por consiguiente el momento idóneo para que el grandioso proyecto cinematográfico del fascismo se hiciera realidad, contando con el apoyo explícito del régimen para recrear de forma espectacular un episodio histórico de la Antigua Roma que directamente entroncaba con las mencionadas ansias expansionistas de Italia en la década de 1930:

“*Scipione l’Africano* se concibió como el gran film realizado, con un gran esfuerzo económico por el régimen fascista –doce millones y medio de liras de presupuesto y ocho meses de rodaje- que consolidaba así la gloria de Roma. [...] Al tiempo, era una respuesta a *Ben Hur* [...], en donde se cuestionaban las virtudes romanas y éstos aparecían crueles y malvados mientras que los héroes eran judíos y cristianos” (Lapeña Marchena 2010: 176-177).

Había que responder de una forma firme y directa a los estereotipos creados desde esta importante producción de Hollywood dirigida por Fred Niblo en 1925 y,

sobre todo, aprovechar la excelente oportunidad de poner un espectáculo cultural de masas a la altura de otras grandes demostraciones de poder del fascismo italiano. El estado italiano no escatimó esfuerzos económicos o humanos para la realización de la película, haciendo de *Scipione l'Africano* uno de los mayores proyectos culturales del gobierno de Mussolini y en definitiva el mayor esfuerzo hasta el momento de la denominada “nueva cinematografía italiana”⁷³⁰. En efecto, resultaría finalmente ser la película de mayor esfuerzo productivo y con el mayor presupuesto del cine italiano en toda la etapa de la Italia fascista: “il film piú impegnativo e piú costoso del periodo fascista: 12600000 lire di contributi statali quando il costo medio di un film è di un milione” (Brunetta 2003: 432)⁷³¹.

Un proyecto tan ambicioso necesitaba de un potente apoyo financiero que lo pusiera en marcha, y por ello se creó el *Consorzio «Scipione l'Africano»* como compañía productora junto al *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC)*. Y coordinando una empresa de tal envergadura productiva y de tanta significación propagandística, se puso nada menos que al hijo del propio *Duce*, Vittorio Mussolini (1916-1997), en labores de productor ejecutivo: “Todos estuvieron de acuerdo en que la película debía mostrar al mundo el clamor histórico por un imperio africano. Vittorio Mussolini, 21 años, crítico de cine esporádico, que había dirigido el bombardeo de tribus inermes, dirigió también la producción” (Cano Alonso 2014: 65)

Si se puso especial celo en disponer de un desahogado capítulo económico, también se hizo lo posible por reunir un equipo repleto de nombres ilustres del cine italiano que estuvieran a la altura de las expectativas. Es más, siendo un encargo estatal en una etapa de exaltación nacionalista como la fascista, se contó con un equipo exclusivamente italiano, un hecho que sería aplaudido por el propio Mussolini tras disfrutar de un pase privado en los días previos al estreno oficial de

⁷³⁰ “*Scipione l'Africano* rappresenta il maggior sforzo costruttivo compiuto fino ad oggi dalla nuova cinematografía italiana” (Freddi 1937: 5).

⁷³¹ Si *Cabiria* había multiplicado por unas veinte veces la media de presupuesto para una película italiana de su momento de estreno, *Scipione l'Africano* lo hizo por más de doce.

la película: “Egli ha molto ammirato il grande film storico attuato con uomini e mezzi esclusivamente italiani [...]” (Anónimo 1937a). Siguiendo con las altas miras en cuanto al equipo que debía hacer realidad el proyecto, se confió la realización del mismo “a uno de los mejores veteranos de los estudios italianos, Carmine Gallone, que, después de haber trabajado varios años en Berlín y en París, había acabado regresando a su patria” (Jeanne y Ford 1997: 184). Además, este cineasta, efectivamente con mucha experiencia previa, ya había tratado la recreación de la Antigüedad en dos de sus películas: *Redenzione / La Redenzione di Maria di Magdala / Redención* (1919) y *Gli ultimi giorni di Pompei (La ciudad castigada, 1926)*, en codirección con Amleto Palermi. Para esta aproximación al personaje de Escipión, Gallone pensó en contratar a una estrella cinematográfica de talla mundial que aportara prestigio dentro y fuera de las fronteras italianas, pero su deseo se tornó finalmente infructuoso por lógicas cuestiones de agenda de los actores contactados, e incluso podría haberse encontrado con ciertas reticencias por parte de un público italiano que no habría visto con buenos ojos que la encarnación de un héroe nacional (por mucho que fuera de la Roma Antigua) fuera llevada a cabo por un extranjero: “Gallone, qui a une carrière internationale derrière lui, souhaite Fredric March ou Pierre Blanchar pour incarner Scipion. March, sous contrat à la Warner Bros., refuse, et l’opinion publique italienne bientôt alertée s’offusque qu’un étranger puisse incarner son héros” (Dumont 2013a: 278).

Para el resto de personal técnico se seleccionaron nombres igualmente experimentados y en ocasiones cercanos al régimen fascista, lo cual no se tradujo necesariamente de forma positiva en la producción. Por ejemplo, la idea argumental y el guión le habían sido confiados a Gallone, pero junto a él se situó al “escritorzuelo” Camillo Mariani Dell’Anguillara y al poeta hermético S. A. Luciani⁷³², una decisión que a la postre redundaría en un resultado narrativo bastante errático e incluso ridículo en ocasiones por lo forzado de algunos

⁷³² “Le scénario a été confié à Camillo Mariani Dell’Anguillara, un écrivain du régime réputé pour sa phraséologie emphatique, et au poète hermétique S. A. Luciani” (Dumont 2013a: 278).

diálogos. Por su parte, el ilustre músico Ildebrando Pizzetti, que ya había creado anteriormente *La sinfonia del fuoco* para *Cabiria*, se ocupaba en esta ocasión de la composición de toda la banda sonora, mientras que el prestigioso arquitecto e ingeniero Pietro Aschieri (1889-1952) estaría al frente del diseño de producción (en especial de la escenografía) y del vestuario. En cuanto al reparto, también se hizo un esfuerzo en contar con conocidos intérpretes italianos, entre los que cabría destacar a Annibale Ninchi (1887-1967) como Escipión, Camillo Pilotto (1890-1963) como Aníbal, el prolífico Fosco Giachetti (1900-1974) en el papel de Masinisa, Memo Benassi (1886-1957) en el de Catón y la diva Isa Miranda (1909-1982) encarnando a la patricia romana Velia. Mención aparte merece Francesca Braggiotti (1902-1998) por ser una actriz desconocida, aunque hizo de su interpretación de Sofonisba como *femme fatale* uno de los papeles más destacables de esta producción.

Las razones ideológicas expuestas con anterioridad que llevaron al régimen fascista a apoyar de forma directa el proyecto de *Scipione l'Africano*, no fueron las únicas. Dejando aparte unas aspiraciones financieras que no eran tan perentorias para un estado que no escatimó gastos para esta herramienta ideológico-cultural, *Scipione l'Africano* debía demostrar el poderío industrial y la buena salud de la *nuova cinematografia italiana*. Basculando entre lo comercial y lo ideológico, el objetivo era que este proyecto demostrara lo que la Italia de Mussolini era capaz de hacer en términos culturales y más concretamente cinematográficos, una ocasión para demostrar tanto en el interior como en el extranjero la capacidad del cine italiano del momento: "*Scipione l'Africano* è una affermazione recisa della nostra fede, una prova per l'estero e per l'interno delle nostre capacità, uno stendardo industriale ed infine un riconoscimento per noi stessi di ciò che possiamo fare" (Freddi 1937: 8).

Esta demostración de fuerza a través de *Scipione l'Africano* debía traducirse a su vez en tres aspectos principales:

- Causar la mayor sensación posible en los mercados exteriores como muestra del poderío y del saber hacer del cine italiano. De hecho, antes de ser estrenada ya suscitó el interés de importadores extranjeros en las producciones italianas en general, aunque la intención final, según Luigi Freddi, sería llamar la atención de los públicos extranjeros para que la lógica comercial fuera la que provocara el aumento de la exportación de películas italianas a otros países⁷³³.

- Servir de banco de pruebas para conocer la viabilidad de los estudios romanos de *Cinecittà*, la gran obra del fascismo italiano en términos cinematográficos, que aspiraba a convertirse en los estudios más grandes y mejor equipados del mundo (con la excepción de los de Hollywood). A pesar de que los nuevos estudios serían inaugurados de forma oficial al mes siguiente de terminar el rodaje de *Scipione l'Africano*, la película se rodó precisamente en el mismo lugar, todavía con la denominación de estudios *Cines*⁷³⁴.

- Superar las limitaciones productivas precedentes y demostrar la buena salud de la industria italiana en general y de la cinematográfica en particular, tanto en términos de solidez como en su capacidad de desarrollo⁷³⁵.

⁷³³ “[...] la curiosità suscitata da *Scipione l'Africano* sui mercati cinematografici esteri ha indotto già numerosi importatori stranieri a fare larghe scelte di film nella produzione cinematografica italiana, sicchè si può dire che il movimento di esportazione prodotto dalla sola messa in cantiere di *Scipione l'Africano* ha dato già un risultato effettivo da un punto di vista finanziario. Naturalmente il risultato maggiore si avrà quando il film potrà passare sugli schermi esteri e attirare così sulla cinematografia italiana l'attenzione delle masse straniere, di quelle masse che costituiscono il reale mercato cinematografico di ogni Paese e col loro interessamento provocano i fenomeni di importazione” (Freddi 1937: 7).

⁷³⁴ “Si preparava nel frattempo quell'aumento quantitativo e quel miglioramento qualitativo della produzione cinematografica italiana che deve essere e sarà il risultato della costruzione di *Cinecittà*. Era quindi il momento di sperimentare la struttura della nostra cinematografia impegnandola a fondo in un'opera che esigesse tutto lo sforzo di cui essa era capace” (Freddi 1937: 7).

⁷³⁵ “*Scipione l'Africano* [...] realizzato in un periodo in cui la struttura tecnica della cinematografia italiana e la struttura organizzativa della nostra industria erano ancora deficienti per difetto di nuclei produttivi e per insufficienza di mezzi realizzativi, è stata per noi la concreta prova sulla quale ci dovevamo basare per misurare il cammino da percorrere domani. Prova, occorre dirlo subito, che ci ha permesso di riconoscere la sanità fondamentale dell'organismo cinematografico italiano, la solidità della sua struttura, la capacità del suo sviluppo tecnico. Prova riuscita brillantemente” (Freddi 1937: 8).

3.2.2 – Equipo técnico y artístico.

- Ficha técnica⁷³⁶:

- **Dirección:** Carmine Gallone.
- **Argumento y guión:** Carmine Gallone, Camillo Mariani dell'Anguillara, Sebastiano Luciani.
- **Producción:** Federico Curioni (*Consorzio «Scipione l'Africano» - ENIC, Roma*).
- **Música:** Ildebrando Pizzetti.
- **Fotografía:** Ubaldo Arata, Anchise Brizzi.
- **Diseño de producción y vestuario:** Pietro Aschieri.
- **Decoración:** Carmine Gallone.
- **Sonido:** Vittorio Trentino.
- **Montaje:** Oswald Hafenrichter.
- **Asesor militar:** Coronel Alberto Riggi.

⁷³⁶ Se toman datos de diferentes fuentes, en especial: Anónimo 1937c: 25-26; Dumont 2013a: 276-278; e *Internet Movie Database* [en línea; consulta 2017-02-18]: <http://www.imdb.com/title/tt0029526/fullcredits>

- **Asistentes de dirección:** Giorgio Ferroni, Giorgio Mannini, Romolo Marcellini, Domenico Paoella, Paolo Moffa, Ferdinando Maria Poggioli, Piero Braccialini, Francesco di Sirignano.
- **Títulos de crédito:** Mario Bava.
- **Estreno:** 4 de agosto de 1937, en la *Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*.
- **Metraje original:** 120 minutos⁷³⁷.

Ficha artística (intérpretes)⁷³⁸:

- Annibale Ninchi (Publio Cornelio Escipión).
- Camillo Pilotto (Aníbal).
- Fosco Giachetti (Masinisa).
- Isa Miranda (Velia).
- Francesca Braggiotti (Sofonisba).
- Marcello Giorda (Sífax).
- Memo Benassi (Catón).
- Ciro Galvani (Quinto Fabio Máximo).
- Lamberto Picasso (Asdrúbal).
- Raimondo van Riel (Maharbal).
- Marcello Spada (Arunte).
- Carlo Ninchi (Lelio).
- Carlo Lombardi (Lucio Cornelio Escipión).

⁷³⁷ Las copias disponibles en la actualidad tienen metrajes más reducidos. Por ejemplo: 112 minutos (ed. VHS, Mondadori Video, Milano, 1990) y 92 minutos (ed. DVD, International Historic Films, Chicago, 2001).

⁷³⁸ Se nombran los personajes principales o con cierto peso en la cinta, a partir de diferentes fuentes, en especial: Anónimo 1937c: 26; e *Internet Movie Database* [en línea; consulta 2017-02-18]: <http://www.imdb.com/title/tt0029526/fullcredits>.

- Guglielmo Barnabò (Furio).
- Franco Coop (Mezio).
- Piero Carnabuci (veterano de Cannas).
- Diana Lante (Emilia, mujer de Publio Cornelio Escipión).
- Carlo Tamberlani (embajador romano).
- Achille Majeroni (*Princeps Senatus*).
- Gino Viotti (mercader fenicio).
- Clara Padoa (esclava de Sofonisba).
- Olinto Cristina (embajador cartaginés).
- Mario Gallina (embajador cartaginés).
- Carlo Duse (mensajero de Magón).
- Franco Brambilla (niño romano).

3.2.3 – La aportación personal de Mussolini.

Como ya se ha referido, el apoyo explícito del estado italiano a la producción de *Scipione l'Africano* se tradujo en aspectos tan importantes como su financiación a través del *Consorzio «Scipione l'Africano»* y el *ENIC*, la designación de Vittorio Mussolini como productor de la cinta o la participación de diversos ministerios en la propia producción. Pero el grandioso proyecto de *Scipione l'Africano* fue también apoyado expresamente por el propio Benito Mussolini, que reconoció el gran valor que podía alcanzar la película como valioso medio propagandístico para rememorar la gloria militar y conquistadora de la Antigua Roma y enlazarla con el recién estrenado Imperio Italiano. Y si podía trazarse un paralelismo bastante claro entre la victoria romana sobre Cartago en la Segunda Guerra Púnica y la misión imperialista italiana en África durante la Guerra de Abisinia, también podía hacerse lo propio con la figura del general y político romano Publio Cornelio Escipión *el Africano*, convirtiéndose en el paralelo del mismísimo *Duce*.

Benito Mussolini llevaría a cabo un seguimiento cercano de la película, llegando incluso a asistir “plusieurs fois au tournage” (Dumont 2013a: 277), concretamente “al rodaje de algunas escenas de la larga, compleja y bien resuelta batalla de Zama” (Torres 1994: 39). Allí sería agasajado por el equipo y vitoreado por miles de extras al grito de “*Duce, Duce!*”, según recogen algunos noticiarios de actualidad del *Giornale Luce*. Si el personaje de Publio Cornelio Escipión *el Africano* era el elemento central de la película, adquiriría esta categoría como “sombra de, y a la sombra de, la megalomanía de Mussolini” (Cano Alonso 1990: 94), convirtiendo así al *Duce* en una suerte de “«Mussolini l'Africanus»” (Dumont 2013a: 277). De hecho, el propio director, Carmine Gallone, llegaría a ceder en el mismo set de rodaje a Mussolini la dirección de las tropas en la filmación de algunas escenas de la mencionada batalla de Zama desde lo alto de un andamio, aunque fuera de forma fingida y para permitir a los cámaras de los noticiarios que

registraran unos planos en los que el dictador italiano pareciera perfectamente capaz de realizar también esta actividad⁷³⁹.

Como en otras ocasiones, en las que Mussolini era retratado en estos noticiarios por ejemplo en tareas agrícolas, el “guía de la patria” no era mostrado como un personaje por encima de la sociedad y aislado en su torre de marfil, sino como un ciudadano más que podía realizar tareas de lo más cotidiano, aunque siempre incidiendo en su capacidad de dirección o coordinación, como buen caudillo militar dedicado también a menesteres civiles.

⁷³⁹ “Pour plaire au Duce, Gallone le laisse diriger quelques légions de Scipion du sommet d’un échafaudage tandis que les opérateurs font semblant de filmer!” (Dumont 2013a: 278).

3.3 – SINOPSIS Y PERSONAJES PRINCIPALES.

3.3.1 – La narración.

Scipione l'Africano sitúa su argumento en el contexto de la Segunda Guerra Púnica (218-201 a.C.), centrándose en concreto en la determinante actuación de Escipión para poner fin al conflicto, entre los años 207 y 202 a.C. Partiendo de los testimonios históricos sobre este momento de choque entre las potencias romana y cartaginesa por el control del Mediterráneo occidental, la película pone su mayor atención en las figuras de Publio Cornelio Escipión y de Aníbal Barca, mostrando también, con mucho menor protagonismo, a algunos de los que les rodearon según refieren las distintas fuentes históricas. La trama por tanto toma como línea principal la Historia, aunque también añade algunos personajes ficticios para intentar de algún modo ser menos monocorde o algo más atractivo, si bien realmente no tienen casi peso en la narración y resultan en su mayoría bastante prescindibles respecto al desarrollo argumental.

La narración se desenvuelve de forma lineal, sin recurrir a elementos dinamizadores como el *flashback* o el montaje alternado de situaciones coetáneas con cierto ritmo y fluidez. Muy al contrario, las distintas secuencias se presentan sin apenas continuidades entre ellas, contando con cortes bastante bruscos en la mesa de montaje para separarlas, mientras que la alternancia de situaciones no confluye en una línea argumental conjunta que sea fácilmente comprensible. Este planteamiento adolece precisamente de dramatismo⁷⁴⁰, dando lugar a una narración no demasiado “cinematográfica”, en el sentido de que no explota el necesario componente de entretenimiento del medio audiovisual, ya que llega por momentos a ser bastante monocorde o, mejor dicho, estática, carente de interés y

⁷⁴⁰ “Además, carece de trama dramática propiamente dicha, narra la historia en un montaje paralelo entre Escipión y Aníbal y también incluye entre sus protagonistas a una guapa romana (Isa Miranda) capturada por los cartagineses, convertida en amante de Aníbal, que está a punto de asesinarle, pero se arrepiente cuando descubre su buen corazón” (Torres 1994: 38).

sin llegar a crear el suficiente interés o suspense en la sucesión de acontecimientos. Esta solución le resta evidentemente fluidez narrativa a la evolución del guión, y no parece por tanto una decisión muy inteligente si el objetivo principal que buscaba la película era llegar a todo el público posible tanto dentro de Italia como en el mercado internacional. Pudiera parecer que la inclusión de los mencionados personajes ficticios responde a la dinamización de algunos pasajes del argumento, pero en realidad se desarrollan muy poco y no llegan a imbricarse en la trama principal, limitándose a convertirse en una suerte de *spin-off* que sólo aporta momentos de limitada comicidad o un componente romántico y bastante dudoso y superficial.

Todo está por tanto supeditado a la sucesión de hechos históricos protagonizados por Escipión, poniendo gran énfasis en sus diálogos. Por su parte, Aníbal, su antagonista, queda en una posición de inferioridad que se traduce en mostrarle casi como otro personaje secundario más. Si bien es cierto que en algunos momentos adquiere cierta relevancia en sus diálogos para servir de contrario del romano, en la mayoría de ocasiones su protagonismo es explotado para enfatizar las diferencias entre ambos, entre la virtud del romano y la barbarie del cartaginés. Y si todo está supeditado a la trama principal y a Escipión, no cabe duda de que la película tiene un sentido didáctico muy marcado, lo cual también provoca que en muchos pasajes la narración se desmarque de la recreación del pasado y se asemeje mucho más a otra de las cintas del momento en el cine italiano de exaltación del fascismo recurriendo a hechos o figuras del pasado.

Resulta difícil marcar distintos segmentos generales en los que dividir la narración en su conjunto, ya que la sucesión de secuencias y el mencionado montaje brusco individualizan casi todos los escenarios mostrados y les restan continuidad entre ellos. Aun así, puede intentar trazarse una división entre diferentes fases del argumento:

- Prefacio, con un paso extremadamente fugaz por la batalla de Cannas.
- Inicio de la acción, con ambientación en Roma, donde Escipión muestra su plan de llevar la guerra a África, pasando después por una breve secuencia en su *villa* de Liternum. De forma paralela, se presenta el campamento de Aníbal en la Brucia⁷⁴¹ (sur de Italia) y la captura de los personajes ficticios Velia y Arunte.
- Planteamiento del “nudo” argumental, ambientado aún en Italia en el caso del campamento de Aníbal, en Sicilia en el caso de los preparativos del ejército de Escipión para su invasión de África.
- Desarrollo del “nudo” argumental, ambientado en su mayor parte en África, con escenas en Cartago, en el campamento romano de Castra Cornelia, en el campamento de Sifax, en Cirta y en el nuevo campamento romano cerca de Zama. Aníbal aparece tanto en su campamento en el sur de Italia como a su llegada a tierras africanas, en Leptis.
- Desenlace, coincidente con la larga secuencia de la batalla de Zama y momentáneamente en Ostia y Roma tras la victoria romana en ella.
- Epílogo, situado brevemente en la *villa* de Escipión en Liternum.

El guión parte de una idea del propio Carmine Gallone y se apoya en diversas fuentes históricas de la Antigüedad, un hecho que tiene relación directa con muchos de los diálogos recreados en la cinta, en especial los de los dos personajes principales. Pero Gallone se vio asistido por dos figuras que tenían poca o ninguna relación con la producción cinematográfica, dos coguionistas que venían sin duda impuestos por el gobierno italiano, que ejerció esta opción

⁷⁴¹ Península en el sur de Italia, denominada también como Bruttium o Bruttio (cfr. Roldán Hervás 1999: 247-250), correspondería aproximadamente a la actual Calabria.

lógicamente por su implicación directa en la producción. El hecho de que fueran un “escritorzuelo” de prosa enfática⁷⁴² como Camillo Mariani Dell’Anguillara y un poeta hermético como S. A. Luciani los que trabajaran con el director tiene como consecuencia que la mayoría de los diálogos de la película sean expresados de una forma harto sobreactuada y que contengan unas frases excesivamente pomposas e irreales.

Si en *Cabiria* el lenguaje recargado de D’Annunzio que poblaba las didascalias aportaba riqueza al crear una especie de segunda línea de acción apoyada en la Historia y en la Mitología para apuntalar lo “histórico” del argumento, en *Scipione l’Africano* esta solución se vuelve en su contra. No es de extrañar que una fórmula exitosa en el cine mudo ya no lo sea tanto cuando el medio se convierte en sonoro, sobre todo si tiene que ver precisamente con los diálogos, su contenido y su ritmo. No es lo mismo dejar en el cine mudo que un texto independiente añada contenido a la imagen y a los gestos de los personajes que paralizar en el cine sonoro a los personajes para que digan sus líneas de una forma totalmente estática y fría. Puede resultar quizá una solución útil en términos didácticos para que el espectador pueda comprender de forma pausada e interiorizar sin distracciones los diálogos moralizantes y grandilocuentes que se repiten a lo largo de la cinta, pero, como ya se apuntó, este planteamiento resta dramatismo y dinamismo narrativo a la película.

⁷⁴² “[...] un écrivain du régime réputé pour sa phraséologie emphatique” (Dumont 2013a: 278).

3.3.2 – Personajes principales.

Antes de pasar al desarrollo narrativo del guión, serán analizados los diferentes personajes que aparecen en *Scipione l'Africano*. Como ya se ha apuntado, la columna vertebral de la narración corresponde con los hechos y personajes históricos de esos años de 207-202 a. C. en plena Segunda Guerra Púnica⁷⁴³. En el caso de los personajes romanos o del bando de Escipión que forman parte de la película son, por orden de aparición:

- Publio Cornelio Escipión *el Africano* (235-183 a.C.): protagonista indiscutible de la película, es nombrado en todo momento con su denominación italiana “Scipione” y, a pesar de que su victoria final en Zama y en la propia Segunda Guerra Púnica le valió el apodo de *Africanus*, este sobrenombre no tiene ninguna referencia en la película de Gallone. Los hechos y diálogos protagonizados por él marcan el hilo conductor del argumento, por lo que aparece en la mayoría de las escenas de la cinta. Así, es mostrado fugazmente en su faceta política en Roma y momentáneamente en la vida civil con su familia en su *villa* de Liternum; pero sobre todo destaca la representación de su faceta militar, en los diversos campamentos y escenarios bélicos de Sicilia y África.

- Marco Porcio Catón (234-149 a. C.): una de las grandes figuras de la política romana en época republicana, conocido por sus apodos de *el Censor* o *el Viejo*⁷⁴⁴, aunque en la película se le nombra simplemente en su forma italiana “Catone”. Voz principal en el Senado de la oposición a los audaces planes de Escipión de llevar la guerra a África, ejercería después como cuestor la supervisión de la propia campaña africana. Aparece por tanto al inicio de la cinta en Roma, y después de forma fugaz tanto en Sicilia como en África.

⁷⁴³ No se aportan aquí datos históricos sobre los personajes que ya aparecían en *Cabiria*. Para profundizar en ellos, cfr. apartados 2.3.2 y 2.4.1 de esta misma tesis.

⁷⁴⁴ En este caso para diferenciarlo de Marco Porcio Catón *el Joven* (95-46 a. C.), su bisnieto.

- Quinto Fabio Máximo (280-203 a. C.): otra importante figura de la República Romana, conocido por su sobrenombre *Cunctator* por la estrategia conservadora que llevó a cabo durante su dictadura, evitando enfrentamientos directos con Aníbal tras la invasión de Italia por parte del cartaginés. También contrario a los atrevidos planes de Escipión, temiendo dejar desguarnecida a la propia Roma si se llevaba la guerra a África. Aparece solo en la escena de la reunión del Senado en Roma al inicio de la película, nombrado en su forma completa en italiano (“Quinto Fabio Massimo”).

- Cayo Lelio: político y militar, amigo de Escipión, al que acompañó en sus campañas en Hispania y África durante la Segunda Guerra Púnica. Nombrado en la película siempre como “Lelio”, aparece brevemente en su faceta política en Roma, para después protagonizar diversas escenas como militar, en su mayoría junto a Escipión, tanto en Sicilia como en África.

- Lucio Cornelio Escipión (hacia 236-183 a. C.): político y militar, hermano de Escipión, que recibiría el sobrenombre de *Asiático* tras su victoria en la batalla de Magnesia (190 a. C.) Aparece al inicio de la cinta como miembro del Senado en Roma y después acompañando la campaña de su hermano, sin llegar a ser mencionado su nombre.

- Emilia Tercia (230-163/162 a. C.): también conocida como Emilia Paula, era la hija de Lucio Emilio Paulo, uno de los dos cónsules romanos que murieron en la batalla de Cannas (216 a. C.) Esposa de Escipión, ni siquiera es nombrada en la película, pero sí aparece de forma puntual en la *villa* de Liternum, tanto al inicio de la cinta como en el epílogo final. Junto a ella, en las dos escenas mencionadas, se muestra a dos de los cuatro hijos que tuvo con Escipión⁷⁴⁵.

⁷⁴⁵ Como muestra de la atención que se otorga en *Scipione l'Africano* a los personajes históricos principales y la ligereza con la que se trata a los secundarios, los dos hijos de Escipión y Emilia que aparecen al inicio y al

- Masinisa (238-148 a.C.): rey de los númidas orientales (*maessyli*) y parte activa del bando romano en la campaña africana, tras haber sido antes aliado de Cartago en Hispania. En la película se le nombra en su forma italiana “Massinissa”, y protagoniza diversas secuencias en escenarios africanos, sobre todo en el contexto de los campamentos romanos o en plena batalla, pero también momentáneamente en el palacio real de Cirta junto a la cartaginesa Sofonisba.

Por su parte, en el bando cartaginés las figuras históricas principales son:

- Aníbal Barca (247-183 a.C.): antagonista de Escipión y enemigo sempiterno de Roma, es nombrado a lo largo de la película en su forma italiana “Annibale”. Tras sus victorias iniciales, se asienta en Italia, constituyendo una gran amenaza para Roma. Sus diversas apariciones en la cinta siempre tienen relación con la esfera militar, tanto en su campamento en el sur de Italia como en su desembarco africano en Leptis Parva y, finalmente, en la batalla de Zama.

- Asdrúbal Giscón: uno de los principales políticos y militares de Cartago, que había unido en matrimonio a su hija Sofonisba con Sífax para ganarse su apoyo en la guerra contra Roma. Es mencionado en la película en su forma italiana “Asdrubale” y aparece tanto en el Senado de Cartago como en el campamento cartaginés cercano a Útica.

- Sífax: rey de los númidas occidentales (*massaesyli*) y aliado de Cartago por su matrimonio con Sofonisba, usurparía los dominios que correspondían por herencia a Masinisa. En la película es mencionado con la forma italiana “Siface” y aparece tanto en el palacio real de Cirta como en el campamento

final de la cinta cambian bastante poco físicamente, a pesar de que hayan pasado supuestamente 5 años entre las dos escenas en las que se les muestra.

cartaginés cerca de Útica y posteriormente en el campamento romano de Castra Cornelia.

- Sofonisba (hacia 235-203 a. C.): hija de Asdrúbal Giscón y casada con el rey númida Sifax, posteriormente con Masinisa. Nombrada como tal en la película y prototipo de *femme fatale* o *vamp*, aparece en varias escenas en el palacio real de Cirte, el campamento cartaginés junto a Útica y en Castra Cornelia

- Maharbal: lugarteniente y consejero de Aníbal en la Segunda Guerra Púnica, como Lelio lo fuera de Escipión. Mencionado en la película con su forma italiana "Maharbale", aparece siempre junto al general cartaginés, tanto en el campamento en el sur de Italia como en el desembarco africano y la batalla de Zama.

En lo referente a los personajes ficticios, destacan dos parejas de ellos que en realidad no parecen necesarios para el desarrollo del argumento, a pesar de aparecer en varios momentos del metraje, y en su conjunto resultan bastante prototípicos. Por orden de aparición, son los siguientes, todos ellos romanos:

- Furio: veterano de la campaña en Hispania de Escipión, aparece al inicio de la cinta en el Foro Romano, durante la sesión del Senado en la que el político y militar romano recibe el proconsulado de Sicilia; en esa escena realiza una apuesta con su amigo Mezio sobre el éxito de Escipión. Aparece después enrolado en las tropas de Escipión, en los campamentos romanos de Sicilia y Castra Cornelia, fugazmente en el campamento cartaginés cerca de Útica y finalmente en la batalla de Zama.

- Mezio: amigo de Furio, realiza con él la mencionada apuesta en el Foro Romano, y posteriormente aparece como voluntario de las tropas de

Escipión en Sicilia y en los mismos escenarios africanos en los que se muestra a Furio.

- Velia: patricia romana, comprometida con Arunte, aparece en su *villa* del sur de Italia, donde será apresada por los cartagineses y llevada al campamento de Aníbal. Posteriormente aparece en África, tanto en el desembarco en Leptis Parva como en el campamento de Aníbal y en la batalla de Zama.

- Arunte: prometido de Velia, igualmente apresado y llevado al campamento de Aníbal, apareciendo también en Leptis Parva y en el campamento africano del cartaginés. Huido al campamento romano cercano a Zama, se hace voluntario de la caballería de Escipión, participando finalmente en la propia batalla.

3.3.3 – Sinopsis.

Tras los títulos de crédito iniciales, la cinta comienza con una típica contextualización del género histórico mediante un extenso y esmerado texto sobreimpresionado. En él se resume el devenir de la Segunda Guerra Púnica como enfrentamiento dramático y prolongado entre Roma y Cartago por el control del Mediterráneo, mencionando la situación crítica de los romanos tras la invasión de la Península Itálica por el gran ejército de Aníbal y las diversas derrotas frente a él y su ejército en las batallas del Tesino, Trebia y el lago Trasimeno; a pesar de que después de sus victorias el general cartaginés decidió asentarse en vez de atacar Roma, los romanos sufrirían una nueva y terrible derrota en la batalla de Cannas (216 a.C.), con unos cincuenta mil soldados masacrados a manos cartaginesas:

“SULLA FINE DEL TERZO SECOLO A.C., DVE GRANDI POTENZE SI VRTANO PER CONTENDERSI IL PRIMATO DEL MEDITERRANEO: ROMA E CARTAGINE.

SIN DAGLI INIZI LA COMPETIZIONE TRA LE DVE NAZIONI ASSVME IL DRAMMATICO ASPETTO DI LOTTA PER LA VITA E PER LA MORTE DI VNO DEI DVE POPOLI.

PER DIECINE DI ANNI, LE DVE RIVALI SI DISSANGVANO SENZA QVARTIERE IN VNA ALTERNATIVA DI VITTORIE E DI SCONFITTE, MA INFINE SEMBRA CHE CARTAGINE DEBBA TRIONFARE. INFATTI, NELL'ANNO DVECENTODICIOTTO A.C., ANNIBALE CALA DALLE ALPI ALLA TESTA DI CINQVANTAMILLA VOMINI SEMINANDO DINANZI A SÈ ROVINA E STRAGE.

INVANO ROMA TENTA DI RESISTERE ALLA SVA AVANZATA TRAVOLGENTE; AD VNO AD VNO I SVOI ESERCITI MIGLIORI AL TICINO, ALLA TREBBIA, AL TRASIMENO, VENGONO DISTRVTTI.

LA VIA DI ROMA E APERTA E ANNIBALE S'ACCAMPA DA PADRONE IN ITALIA.

IN VNO SFORZO DISPERATO, ROMA RACCOGLIE VN'ALTRA ARMATA,
MA IL DVE AGOSTO DEL DVECENTOSEDICI A.C., CINQVANTAMILA
ROMANI SONO MASSACRATI NELLA PIANVRA DI CANNE.”⁷⁴⁶

Irrumpe entonces con fuerza una imagen desoladora del campo de batalla de Cannas, repleto de cadáveres de soldados romanos, aunque en ese momento una maltrecha enseña romana es levantada hacia el cielo por un personaje fuera de campo y una potente voz en *off* grita “Vendichiamo Canne!”, marcando el punto de partida para la venganza de esta gran derrota, que será el hilo conductor y el trasfondo del desarrollo argumental de la película.

La acción se traslada entonces a Roma, años después, en pleno Foro, donde se concentra una gran multitud. En la entrada del lugar de reunión del Senado, el templo de Saturno, Catón es informado de los rumores sobre las intenciones de Escipión de apelar al pueblo y de trasladarse a África⁷⁴⁷, un dato ante el que el senador muestra su oposición (y otros le dan la razón), esperando que la autoridad del Senado⁷⁴⁸ y la propia ley⁷⁴⁹ frenen la ambición del general, según él cegado de poder tras sus victorias en Hispania. La muchedumbre que llena el Foro tiene procedencias diversas, tal como se colige por sus diferentes vestimentas y rasgos físicos, e incluso por algunos de sus diálogos, en los que ya se va advirtiendo el estado de guerra en el que se encuentran. Hay lugar incluso para un momento cómico, cuando un vendedor ambulante vocifera entre la multitud ofreciendo un “ungüento de la serpiente de Esculapio” que expulsa todos los males y es preguntado si sirve igualmente para expulsar a Aníbal de Italia⁷⁵⁰.

⁷⁴⁶ Texto tomado de la película, respetando su grafía en letras capitales y asimilando las úes como uves. Se respetan también los signos de puntuación, las sangrías y la separación de párrafos mediante punto y aparte.

⁷⁴⁷ “Si vocifera che Scipione si appellerà al popolo”. De aquí en adelante los diálogos se toman de la propia película, con apoyo del guión de la misma (Anónimo 1937c: 36-98), aunque en el texto no sean exactamente iguales.

⁷⁴⁸ “È necessario che l'autorità del Senato stronchi la sua ambizione. Le facili vittorie di Spagna lo hanno accecato”.

⁷⁴⁹ “La legge è legge. Va in Africa solo il console a cui è affidata la Sicilia”.

⁷⁵⁰ “È buono a mandar via ad Annibale dall'Italia?”.

De repente una fanfarria desencadena una reacción de júbilo entre la multitud, que vuelve su mirada hacia la escalinata que parte desde la colina del Capitolio descendiendo hasta el Foro. Allí aparece Escipión, precedido de los lictores, y es arropado en su descenso hacia el Templo de Saturno por centenares (quizá miles) de personas que abarrotan todo lugar disponible en escaleras, gradas, pavimento o columnas rostrales y le saludan jubilosos a la manera romana. Justo cuando Escipión ha subido las escaleras y accede al interior, Furio, un veterano de los ejércitos victoriosos del propio Escipión en Hispania, intenta acercarse a él, pero es repelido por los soldados. Entre la muchedumbre Furio se topa con su antiguo amigo Mezio, a quien recuerda las hazañas del general, confiando ciegamente en que al igual que ellos vencieron a Asdrúbal en Hispania, Escipión será capaz derrotar a Aníbal. Ante las dudas y reticencias de Mezio, Furio realiza una apuesta con él: se juega sus ovejas contra sus viñas a que antes de que termine su consulado Escipión habrá vencido a Aníbal y le habrá expulsado de Italia⁷⁵¹.

El discurso de Escipión ante los senadores apela a la derrota de su padre en la batalla del Tesino y repasa las tragedias y los errores de la guerra contra Aníbal por haberle dejado asentarse en Italia quince años después, por lo que promueve su plan de llevar la guerra a África para acabar definitivamente con el conflicto⁷⁵². Las palabras de Escipión excitan el ánimo de los senadores, que se debaten entre quienes recelan de su ambición, como Catón y Quinto Fabio Máximo, y quienes le jalean, como Lelio y Lucio, el hermano de Escipión. El tumulto es aplacado por el *Princeps Senatus*, que pide respuesta a la proposición de Escipión. Toma la palabra entonces Quinto Fabio Máximo, que replica apelando a la prudencia y sobre todo objetando la audacia del cónsul por el riesgo de dejar la ciudad de

⁷⁵¹ “Vuoi scommettere la tua vigna contro le mie pecore che prima che Scipione abbia finito suo consolato avrà vinto e scacciato Annibale dall’Italia?”

⁷⁵² “Padri Coscritti: quando, diciassettenne al Ticino gli Dei vollero che salvassi mio padre dalla furia dei cavalieri cartaginesi, nessuno avrebbe potuto farmi credere che quindici anni dopo Annibale sarebbe ancora in Italia. La tattica temporeggiatrice del dittatore Quinto Fabio Massimo e l’eroica resistenza di Roma hanno certo domato Annibale riducendolo nel Bruzio ma non hanno scongiurato la minaccia. È tempo che Roma sia liberata per sempre da questo pericolo, ed è mio convincimento, Padri Coscritti, che per vincere e terminare la guerra, non resti altra via che passare con l’esercito in Africa. Anche cacciato Annibale dall’Italia, non sarà finita la guerra sinchè Cartagine, vera origine di questa, non sia definitivamente debellata”.

Roma desprotegida⁷⁵³. La respuesta de Escipión no se hace esperar, y vuelve a aportar razones por las cuales confiar en su arriesgado plan, que pretende ser un desafío que Aníbal no pueda rechazar, precisamente tomando su ejemplo de la invasión de Italia⁷⁵⁴. De pronto Catón se levanta y le pregunta abiertamente si es cierto que, tal como se rumorea, recurrirá al pueblo si no se aprueba su plan⁷⁵⁵, a lo que el cónsul responde de forma solemne y escueta que él hará lo que sea útil para la República⁷⁵⁶, provocando una nueva y airada réplica de Catón dudando de esta forma suya de salvar Roma⁷⁵⁷.

Se generan entonces acaloradas discusiones en la sala, con opiniones a favor y en contra del audaz plan de Escipión, y es entonces cuando surgen voces a favor de sortear las provincias para llegar a una conclusión, algo a lo cual accede el *Princeps Senatus* poniendo orden entre los presentes y aprobando que se realice el sorteo, con la condición expresada por Catón de que el resultado de éste no suponga ningún gasto para la República. Mientras tanto, en el exterior del Templo de Saturno se corre la voz de que van a proceder al sorteo de provincias, aunque Furio vocifera entre la multitud que no es necesario más que darle el mando a Escipión⁷⁵⁸. El resultado del sorteo es que la provincia de Sicilia le corresponde a Escipión, una noticia que provoca el júbilo dentro y fuera de la sala, aunque Catón recuerda que la República, según la condición impuesta por él y aceptada por los presentes, no aportará ni tropas ni dinero a Escipión⁷⁵⁹ si éste decide finalmente llevar a cabo su campaña desde la isla italiana. La salida de Escipión al Foro,

⁷⁵³ “Nessuno potrà sospettare, Padri Coscritti, che io avversi per invidia del nostro valorosissimo Console. Piuttosto la mia esperienza e la mia età mi fanno trovare temeraria l’idea di far passare l’esercito in Africa. Primo perchè non è verosimile che Annibale si presti al goco di seguire il nostro Console in Africa e poi perchè, non potendo la Repubblica levare due eserciti, non rimarrebbe nessuno a difendere Roma se Annibale l’assalisse. Ricordati Scipione, che prima di portare l’offesa nell’altrui paese si deve difendere il proprio! La salvezza della Repubblica non può essere affidata alla sola tua audacia”.

⁷⁵⁴ “Contrariamente all’opinione di Quinto Fabio Massimo, Padri Coscritti, io credo ragionevole anzi necessario portare la guerra in territorio nemico piuttosto che subirla. Quale più chiaro esempio di Annibale stesso? Io lo costringerò a combattere nel suo Paese, dove premio della vittoria sarà Cartagine e il dominio del mare! Riposi alfine questa tribolata Italia e siano piuttosto le insegne di Roma sotto le mura di Cartagine che non le sue sotto le nostre e senta finalmente Cartagine il peso de un esercito romano nel suo territorio”.

⁷⁵⁵ “È vero, Scipione, che se non nella consentiamo la tua proposta ti appellerai al popolo?”

⁷⁵⁶ “Farò quello che sarà utile alla salute della Repubblica”.

⁷⁵⁷ “Non so quanti di noi siano d’accordo sul tuo modo di salvare la Repubblica”.

⁷⁵⁸ “Ma che sorteggio! Diano il comando a Scipione!”

⁷⁵⁹ “La Repubblica non gli darà nè un soldato, nè un sesterzio!”

escortado por los lictores, se convierte en un nuevo baño de multitudes y en una declaración generalizada de apoyo humano, económico y logístico para la empresa, que viene declarada por personas de diversas procedencias, además de los veteranos de sus campañas en Hispania, como el propio Furio, que también muestra su disposición a acompañar a Escipión en esta nueva empresa⁷⁶⁰.

La acción se traslada entonces brevemente a la casa de Escipión en Liternum, donde su mujer mete sus joyas en un cofre, que es retirado por un soldado. Una sierva le pone en sus brazos a su pequeña, que es acercada después al propio Escipión, quien después de besar al bebé juguetea un momento con su pequeño hijo. Saludada su familia, el cónsul está presto con su armadura y su casco para acercarse a la entrada de la casa, donde le esperan unos caballos para ponerse en marcha.

En un escenario nocturno aparece el campamento de Aníbal en Brucia, al que llega un mercader fenicio que trae noticias para el general cartaginés. Al mismo tiempo, se comprueba que los soldados están cansados y, sobre todo, contrariados por llevar mucho tiempo sin recibir su paga. De hecho, mientras el mercader comienza a relatar que Escipión ha tomado el mando, suenan trompetas como señal de alarma, puesto que numerosos soldados de variadas procedencias se han amotinado y pretenden abandonar el campamento. Maharbal, lugarteniente de Aníbal, le informa sobre la situación y el caudillo manda que la caballería nómada se reúna. Llegando hasta el exterior del campamento, Aníbal y los nómadas le cortan el paso a los fugitivos, que se detienen y muestran en sus rostros el pavor que sienten ante la presencia del general. Éste arenga a los presentes que tiene oro suficiente para pagarles incluso el doble de lo acordado, y ofrece a quien realmente quiera huir que deponga sus armas para recibir su pago⁷⁶¹. Cuando un grupo de sediciosos se adelanta y tira al suelo su armamento, Aníbal ordena que reciban su pago, que no es otro que la muerte por su traición a

⁷⁶⁰ “Scipione, i reduci della Spagna sono tutti con te!”

⁷⁶¹ “Ho tanto oro da pagare il doppio di quanto vi spetta. Chi vuole andarsene deponga le armi e sarà pagato”.

manos de la caballería númida, y que el campamento sea recogido⁷⁶². De vuelta en su tienda, el mercader fenicio le informa sobre los preparativos de Escip n en Sicilia concentrando tropas para invadir  frica⁷⁶³, lo que lleva al cartaginés a comprender acertadamente las intenciones de Escip n de atraerle a su patria.

En un contexto cercano, ya de día, un grupo de romanos marcha para reunirse con Escip n en Sicilia, y mientras desfilan van cantando un tema de resonancias militares y patrióticas en el que apelan a Escip n y a su inminente campaña cartaginesa que hace temblar al “negro ladrón” de los montes de la Brucia⁷⁶⁴. En el exterior de una rica *villa*, una patricia romana, Velia, ruega delante de un altar dedicado a Venus que su amado Arunte vuelva sano y salvo. Éste se une a la marcha de los voluntarios, que pasan por delante de la *villa*, pero poco después, mientras Velia y el resto de personas que allí habitan realizan sus quehaceres diarios, un grupo de bárbaros cartagineses irrumpe en el lugar. De forma cruel y atropellada, hieren a varios de los presentes y capturan como bot n los productos de las despensas, apresando además a Velia y a algunos de sus siervos, que son conducidos al campamento cartaginés. All  son separados los hombres de las mujeres, y los oficiales se acercan a estas de modo lascivo. Uno de ellos se para frente a Velia, que intenta sacar un pasador del pelo en forma de estilete, pero es reducida por el oficial, que ordena que sea conducida con el resto de rehenes. Por el camino se cruza con Arunte, que también ha sido hecho prisionero.

Mientras, en Sicilia, el ejército de Escip n sigue preparándose, tal como puede comprobarse en su campamento, donde las tropas hacen instrucción, siendo Furio

⁷⁶² “Saranno pagati con la moneta dei traditori. E voi preparatevi a levare il campo!”

⁷⁶³ “Scipione, in Sicilia, Raccoglie gi  gli eserciti per portare la guerra in Africa”.

⁷⁶⁴ Se reproduce aquí respetando su estructura en verso:

“Chi ha chiamato? Scipione, Scipione!
Chi ha risposto? L’Italia, l’Italia.
Chi ha tremato? Quel nero ladrone
Rintanato nei monti del Bruzio.
Ora, Annibal, ti tocca a pensare
Che Cartagine   in mano a Scipione.
A Scipione, Scipione, Scipione,
Con lui in Africa si vincer .”

uno de los oficiales que, además, intenta contagiar su entusiasmo a los demás, como a un soldado que está lustrando su escudo⁷⁶⁵. En la tienda de Escipión su estado mayor le informa sobre el nombramiento por el Senado de Catón como cuestor para seguir la expedición, así como de los progresos en el acopio de suministros, material y soldados. Hay incluso problemas de aprovisionamiento y protestas de los siracusanos por los bienes usurpados⁷⁶⁶, aunque Escipión maneja la situación con calma y solemnidad, comunicando la necesidad de cumplir las promesas de Roma⁷⁶⁷. Cuando Escipión se interesa por los veteranos supervivientes de Cannas que se encuentran en Sicilia, recibe de su hermano Lucio como respuesta que aún no se han reenganchado y que se dedican a forjar armas. Se muestra entonces una forja en una localidad siciliana, donde algunos veteranos fabrican armas, mientras otros se niegan a ayudar y piensan que no son esclavos, sino soldados. Un combate espontáneo entre dos forjadores es contemplado por Furio, llegado al lugar, y les anima y espolea⁷⁶⁸, aunque todos vuelven a mostrarse pasivos.

La situación cambia cuando suenan las trompetas anunciando la llegada de Escipión al lugar, ya que allí se realizará el juramento militar de los voluntarios de su ejército. Esto anima a los veteranos de la herrería y de los campos, provocando su curiosidad por asistir a esta ceremonia y poder contemplar en persona al cónsul. Las tropas se colocan en formación y allí llega Escipión en su flamante caballo blanco, precedido de los lictores y seguido por sus oficiales y una serie de enseñas. Lelio se adelanta y vocifera la fórmula del juramento⁷⁶⁹, que será respondida por los voluntarios, mientras los veteranos de Cannas, reunidos en cada vez mayor número, se acercan todavía más y miran con atención la escena. Las distintas legiones van recibiendo sus nombres hasta que un *signifer* le aproxima a Escipión una insignia vieja, cuya águila de la parte superior tiene un

⁷⁶⁵ “Invece di lustrare lo scudo, affila la spada, ti servirà di piú.

⁷⁶⁶ “I Siracusani protestano perchè i cittadini romani ed italici, malgrado l’ordine del Senato, non hanno ancora restituito i beni usurpati”

⁷⁶⁷ “Sappiano i Siracusani che Roma non ha che una parola. I beni usurpati siano fatti restituire con ogni mezzo”.

⁷⁶⁸ “Bravi! Non si direbbe che siete da otto anni fuori esercizio!”

⁷⁶⁹ “Non abbandonerò mail le insegne. E ubbidirò fino all’estremo delle mie forze agli ordini del console”.

ala rota. Portándola, Escipión desvela su proveniencia: se trata de la única enseña que se salvó de Cannas⁷⁷⁰, lo que es reconocido por unos veteranos cada vez más entusiasmados. Escipión da el nombre de “Vengadora” a la legión que opere bajo esta enseña, dándole un lugar de honor a quien la porte y ofreciéndola a los jóvenes⁷⁷¹. En ese momento los veteranos de Cannas reaccionan con ímpetu y emoción, arremolinándose en torno a la enseña a la vez que declaran jubilosos que ellos serán quienes la sigan. De este modo, por fin se unen al ejército de Escipión.

De nuevo en el campamento de Aníbal, un mensajero le anuncia la llegada de un ejército de Magón a Liguria, lo que supone una estupenda noticia para el caudillo cartaginés, ya que con este ejército ya en tierras de Italia vienen también suministros para sus tropas. A pesar de la noticia, su lugarteniente Maharbal recela de la situación y, sobre todo, de la amenaza de Escipión sobre Cartago, por lo que aconseja a Aníbal que vaya a socorrer a su patria de la inminente invasión romana. El general cartaginés apela entonces a su antiguo juramento de odio eterno a Roma, por lo que su destino está ligado a ella y no cesará en su empeño hasta haberla subyugado, mientras confía en que Asdrúbal sabrá defender la metrópoli. Tras la conversación, ya fuera de su tienda, Aníbal y Maharbal conversan con un soldado que comenta nostálgico con ellos que ya llevan quince años en Italia, reconociendo Aníbal que se trata de toda su juventud. General y lugarteniente pasan junto al lugar en el que se encuentran los rehenes, entre ellos Velia y Arunte. Éste se muestra desafiante al rechazar la clemencia ofrecida por Aníbal a los guardias, por lo que es azotado e igualmente Velia es capaz de reprender al propio caudillo cartaginés por haber finalmente ordenado el castigo⁷⁷². Poco después Velia es llevada a la fuerza a la tienda de Aníbal, donde el cartaginés amablemente le pide que no le tema y se acerque. Pero la patricia le

⁷⁷⁰ “Gli Dei protettori di Roma mi suggeriscono il nome per l’única insegna salvata a Canne”.

⁷⁷¹ “«Vendicatrice». Chi la porterà marcerà nella schiera d’onore e chiamerò «Primissima Cannense». È giusto che marci innanzi dell’altre per la pazienza di aver tanto aspettato. La seguiranno quelli venuti con me dalla Spagna e i Romani che hanno in cuore una irrevocabile decisione: cancellare l’onta di Canne e dare finalmente alla patria una giusta pace ed un più sicuro avvenire. Saranno i giovani a seguirla”.

⁷⁷² “La tua clemenza è breve, Annibale!”

responde con gran entereza, censurando su falta de clemencia y comparándole después con las virtudes y el carisma de Escipión⁷⁷³. A pesar de que a Aníbal le agrada esta actitud desafiante de Velia, el cartaginés termina por imponer su autoridad para acto seguido amenazarla, reducirla y forzarla.

En el puerto siciliano de Lilibeum, la flota romana de Escipión ya está preparada para partir hacia África. Furio se reencuentra allí con su amigo Mezio, que se ha alistado voluntario, harto ya de asistir a discursos en Roma⁷⁷⁴. Lelio recibe en el puerto al recién llegado Catón⁷⁷⁵, que se vio retrasado por una tormenta⁷⁷⁶ y se une a las tropas romanas en tareas de supervisión como cuestor. Con los navíos ya prestos y repletos de soldados, Escipión dirige una última arenga antes de comenzar la expedición, apelando al favor de los dioses y al éxito de la contienda por el bien de Roma y sus aliados, para por fin terminar con el sufrimiento que les atenaza por culpa de la ofensa de Cartago⁷⁷⁷. Sus palabras son jaleadas por militares y civiles con estruendo, y las naves zarpan por fin rumbo a tierras africanas.

En Cartago se propagan los rumores sobre una gran flota romana aproximándose a la vecina ciudad de Útica, tal como puede comprobarse por una conversación en la plaza del mercado⁷⁷⁸. Mientras, el Senado cartaginés se reúne de urgencia por la incertidumbre y la amenaza que se cierne sobre ellos. Se apela a la vuelta de Aníbal de Italia para que pueda defender la metrópoli cartaginesa, una idea apoyada por Asdrúbal, que también avisa sobre la necesidad de preparar la

⁷⁷³ “Scipione in Spagna lasciò liberi due giovani perchè si amavano”.

⁷⁷⁴ “Mi seccavo a Roma. Non si fanno che comizi!”

⁷⁷⁵ “Salve, Catone! Scipione era già inquieto per il tuo ritardo. La partenza è imminente”.

⁷⁷⁶ “La tempesta ci ha colti a mezza strada! Scipione ha disposto tutto bene, ma si è dimenticato di comandare ai flutti!”

⁷⁷⁷ “Dei e Dee che abitate il cielo, il mare e la terra, noi vi adoriamo. Ed io vi prego che tutte le cose che compio e che compirò, siano prospere a Roma, al suo popolo, ai nostri alleati, agli amici dell’Impero. Siate benigni a quelli che combattono per mare e per terra. Restituiteli sani e vittoriosi alle loro dimore, carichi di preda e di onori e sia dato a me, Dei Immortali, ed al popolo Romano, di rendere finalmente a Cartagine quello che fece patire a Roma ed all’Italia!”

⁷⁷⁸ “Eserciti romani più numerosi di quelli di Regolo, marciano su Cartagine!”

defensa de la ciudad por la cercanía de las tropas romanas⁷⁷⁹. Pero hay también voces a favor de pedir la paz, puesto que incluso se conoce que el númida Masinisa se ha unido a los romanos, y surgen reproches sobre el matrimonio de Sofonisba (la hija de Asdrúbal) con el rey númida Sifax, ya que hay sospechas de que éste olvide su alianza y se pase al bando romano⁷⁸⁰. Las discusiones se suceden basculando entre prepararse para la guerra o demandar la paz, y Asdrúbal llama ilusos a quienes prefieren pedir la paz porque la presencia de Escipión en África hace necesario atacarle y no parece precisamente un presagio pacífico⁷⁸¹. Mientras tanto, en el palacio real de Cirta, un mensajero llega para avisar a Sofonisba de que su padre se ha puesto al mando de las tropas de Cartago y de sus aliados, y que sólo falta precisamente Sifax por confirmar su presencia⁷⁸². Sofonisba declara su odio por los romanos y apela a sus dioses para que deparen un destino terrible a los invasores⁷⁸³, para acto seguido recordar a su marido que debe hacer efectiva su alianza con Cartago e impedir que Escipión la destruya⁷⁸⁴.

En el campamento romano de Castra Cornelia, Escipión y Catón charlan en la tienda del general amigablemente, cuando Lelio anuncia la llegada de Masinisa con noticias importantes. El númida informa sobre la próxima reunión de los ejércitos de Asdrúbal y Sifax⁷⁸⁵, pero el propio Escipión comenta otros datos más recientes⁷⁸⁶ que inquietan a Masinisa, puesto que las fuerzas que se les oponen suman ochenta mil hombres⁷⁸⁷. Escipión sube incluso la cifra, pero se mantiene animado y tranquiliza a los presentes, puesto que ahora la victoria le parece

⁷⁷⁹ “Sia pure richiamato Annibale ma occorre intanto provvedere a una immediata difesa. Scipione muove già verso Utica per assediare. Bisogna impedirlo”.

⁷⁸⁰ “La paura dei Romani sarà più forte dell’amore di tua figlia. Il sacrificio di Sofonisba sarà stato inutile. Meglio era concederla a Massinissa”.

⁷⁸¹ “Illusi! Scipione non si è mosso da Roma per venire a trattare la pace, e chiederla è peggio che perdere la guerra”.

⁷⁸² “Tuo padre a avuto il comando degli eserciti. Gli alleati sono tuti con lui. Manca solo il tuo sposo”.

⁷⁸³ “Che gli Dei di Cartagine serbino a Scipione una sorte peggiore che a Regolo”.

⁷⁸⁴ “Ricorda che sei alleato di Cartagine e Scipione vuole la fine di Cartagine”.

⁷⁸⁵ “Asdrubale ha già messo il campo presso il fiume e Siface è a poche giornate di marcia da lui”.

⁷⁸⁶ “Le tue informazioni non sono complete. I due eserciti sono congiunti da stamane”.

⁷⁸⁷ “Allora abbiamo di fronte ottantamila uomini”.

incluso más sencilla⁷⁸⁸. Catón le pregunta por su plan, pero el general prefiere guardarlo en secreto⁷⁸⁹. Mientras tanto, Furio busca a Mezio por el campamento y le pide que deje sus labores agrícolas con sorna⁷⁹⁰, mientras le informa sobre un encargo, una misión delicada en el campamento de Sifax...

Una embajada romana llega al campamento del rey Sifax, con Lelio a la cabeza, y también con Furio como soldado y Mezio simulando ser un siervo. Tras ser conducidos a la tienda real los emisarios, Lelio informa a Sifax de las intenciones de Escipión de no atacarle por su antigua alianza con Roma, comprendiendo que su actual relación con Cartago tiene un vínculo más fuerte que con Roma por su matrimonio con Sofonisba, y que de forma magnánima le ofrece convertirse en el mediador entre Roma y Cartago para intentar llegar a un acuerdo de paz⁷⁹¹. Sifax parece estar de acuerdo⁷⁹², pero en ese momento entra Sofonisba en la tienda y se muestra desafiante ante los emisarios romanos, insistiendo en la actual alianza de Sifax con Cartago⁷⁹³ y quitándole valor a la propuesta romana de buscar la paz⁷⁹⁴. Finalmente Sifax pide a Lelio que espere para que pueda consultar a Asdrúbal⁷⁹⁵, y, en cuanto los romanos salen del pabellón real, Sofonisba vuelve a insistirle en que no habrá paz hasta que aniquilen a los romanos⁷⁹⁶. En el exterior, ya de noche, Furio y Mezio deben aplacar las sospechas de los cartagineses del campamento y actuar como amo y siervo mientras parecen observar atentamente cuando les rodea. También de noche, pero en la tienda de Sofonisba, ésta se retuerce en su lecho puesto que está teniendo un terrible sueño premonitorio en el

⁷⁸⁸ “Ottantaquattromila. Massinissa si preoccupa del numero? Ora che sono uniti, sarà più comodo batterli!”

⁷⁸⁹ “Se la mia tunica potesse rivelarlo, la brucerei!”

⁷⁹⁰ “Smettila di fare l’ortolano! Tanto non avremo tempo di mangiarla la tua lattuga! Vieni, ti ho fatto dare un incarico importante”.

⁷⁹¹ “Scipione, pur rammaricandosi del tuo abbandono, comprende che il nuovo legame che ti tiene a Cartagine è più forte dell’amicizia di Roma. Tuttavia, prima di attaccare un antico alleato, nella sua magnanimità, egli ti porge l’occasione di mostrargli che non ti sei del tutto dimenticato della vecchia amicizia e ti presceglie mediatore tra Roma e Cartagine”.

⁷⁹² “Sono grato a Scipione e sarei lieto di poter riuscire a far terminare questa lotta senza tregua fra Roma e Cartagine”.

⁷⁹³ “Sa Scipione che il Re di Numidia è alleato di Cartagine?”

⁷⁹⁴ “Scipione vorrebbe vincere senza combattere!”

⁷⁹⁵ “È necessario, Caio Lelio, che io riporti immediatamente al mio alleato la proposta di Scipione prima di prendere una decisione qualsiasi. E tu resta perchè io possa farti conoscere le intenzioni di Asdrubale”.

⁷⁹⁶ “Non vi può essere pace per noi sinchè le legioni di Roma non saranno annientate”.

que ve fuego en el campamento, el triunfo romano, ella misma encadenada y los rostros de Masinisa y Escipión. Se despierta asustada y mientras Sifax intenta tranquilizarla, Sofonisba, movida por lo apuntado en su sueño, pide a su marido que se guarde de los romanos y de Masinisa, puesto que desean la destrucción de Cartago⁷⁹⁷, unas palabras que son respondidas con firmeza por el rey, sin dejar dudas sobre su intención de combatir a Escipión⁷⁹⁸.

De vuelta en el campamento romano, los emisarios comentan la decisión final de Sifax de hacer honor a su actual alianza con Cartago e intentar expulsar a los romanos de África. La lucha ya es inevitable, y las legiones de Escipión deben hacer frente a la amenaza de unas fuerzas de combate mucho más numerosas, pero el general le desvela a su estado mayor su astuto plan de distraer a las fuerzas cartaginesas con parte de sus tropas mientras atacan de noche el campamento enemigo⁷⁹⁹. Llegado el momento, los romanos consiguen llegar con gran sigilo al lugar y proceden a incendiarlo, causando así una situación de caos que les permite coger por sorpresa a esas fuerzas mucho mayores. Ante el peligro, Sifax ordena que Sofonisba sea evacuada y llevada a Cirta, donde intentará encontrarse con ella⁸⁰⁰, pero poco después será abatido por Masinisa en combate singular, aunque Lelio le detiene antes de que lo mate, para así poder llevarlo preso según los designios de Escipión⁸⁰¹. Ya de día los prisioneros son trasladados al campamento romano de Castra Cornelia, y Sifax es conducido a la tienda del general. Allí el númida reconoce su error⁸⁰² y Escipión se muestra amigable, pero le reprocha haber olvidado la antigua alianza y haber antepuesto

⁷⁹⁷ “Salvami dai Romani, salvati da Massinissa! [...] Un sogno orribile! I Romani vogliono la distruzione di Cartagine. E per Massinissa il tuo regno e la tua sposa”.

⁷⁹⁸ “Mai, mai. Combatteremo finchè l’ultimo soldato romano non sarà cacciato dall’Africa”.

⁷⁹⁹ “È la prima volta che le mie legioni hanno di fronte un nemico ben cinque volte superiore, ma gli Dei protettori di Roma, la vostra accortezza, il coraggio dei miei uomini e la fortuna che non ci è mai mancata, riusciranno a darci la vittoria. All’alba di domani due coorti, comandate da Caio Rabirio, punteranno su Utica per distrarre il nemico e guardarci le spalle. Domani sarà, la distribuzione dei viveri sarà anticipata, ed al tramonto si darà il segnale di marcia. A mezzanotte saremo in vista del campo nemico”.

⁸⁰⁰ “Portate la Regina via! Se la fortuna mi assiste ti raggiungerò a Cirta”.

⁸⁰¹ “Fermati! Scipione vuole che Siface sia condotto a lui vivo”.

⁸⁰² “Sai essere amico anche dei vinti e questo mi fa sentire maggiormente il peso del mio errore”.

las lisonjas de Sofonisba a la razón⁸⁰³. Sifax reconoce su locura por haberse rendido a sus designios, pero al menos se muestra satisfecho porque Masinisa parece haber caído en su mismo error⁸⁰⁴. En cualquier caso, Escipión se muestra inflexible respecto al destino que le espera a la cartaginesa⁸⁰⁵.

Mientras, en el palacio de Cirta se anuncia la llegada a la ciudad de Masinisa, lo cual provoca las advertencias a Sofonisba de parte de una de sus doncellas⁸⁰⁶. Finalmente el númida entra en el palacio y se reencuentra con la cartaginesa, quien apela a su antiguo amor y le suplica para que no le entregue viva a los romanos y, de no ser posible, que sea él mismo quien le quite la vida⁸⁰⁷. Lelio entra en la estancia con una escolta y reclama a Sofonisba como prisionera, pero Masinisa quiere decidir su suerte, negándose y declarando que no desea entregarla como rehén a los romanos, lo cual es censurado por Lelio⁸⁰⁸, que le conmina a responder ante Escipión de su decisión⁸⁰⁹. Cuando el romano sale de la sala, Masinisa se entrega a su antiguo amor y le anuncia que el general no podrá reclamarla si se convierte en su esposa⁸¹⁰.

La acción se traslada entonces a Cartago, donde los senadores reunidos discuten sobre la desesperada situación en la que se encuentran tras el ataque romano, la captura de Sifax, la toma del poder de Masinisa y la propia huida de Asdrúbal⁸¹¹.

⁸⁰³ “Certo avrei preferito averti al mio fianco. Come hai potuto all’amicizia di Roma, alla sicurezza del tuo regno, alla certezza della vittoria, anteporre le lusinghe di una donna?”

⁸⁰⁴ “Non puoi pretendere da un pazzo la ragione della sua pazzia. Da quando Sofonisba è entrata nella mia casa, la saggezza ne è uscita. L’unico mio conforto è di sapere che il mio maggiorenemico, il fiero Massinissa, è caduto nella stessa rete”.

⁸⁰⁵ “Nessuno potrà sottrarre Sofonisba alla sua sorte!”

⁸⁰⁶ “Massinissa è entrato in città, e si avvicina alla reggia. Salvati, Regina! La sua vendetta può essere terribile! Egli ti ha troppo amata...”

⁸⁰⁷ “Massinissa, non darmi viva in mano ai Romani. Il tuo orgoglio di Re non può consentiré che io sia ferita. Per il nostro amore, te ne scongiuro, te ne supplico. Promettimi di darmi tu stesso la morte se non puoi salvarmi dai Romani. Te ne supplico, te ne scongiuro”.

⁸⁰⁸ “Non dimenticare, Massinissa, che Siface è stato vinto dai Romani e che di lui, della Regina, del suo regno e di tutto il popolo di Numidia può disporre soltanto Roma”.

⁸⁰⁹ “Di quello che farai dovrai rispondere tu stesso a Scipione”.

⁸¹⁰ “Scipione può tramettere in catenela sposa di Siface, non quella di Massinissa”.

⁸¹¹ “Siface è in catene. Il suo regno è in possesso di Massinissa. Due nostri eserciti annientati. Utica è caduta. Tu stesso, Asdrubale, sei stato costretto a rifugiarti a Cartagine. Roma non teme più Annibale e, incoraggiata dalle prime vittorie, manda aiuto a Scipione. Aspetteremo che i Romani siano sotto le mura per chiedere pace?”

De nuevo hay voces pidiendo la paz, y Asdrúbal no se opone a ello⁸¹², aunque hay quien le censura por no haberse dado cuenta antes⁸¹³. Asdrúbal propone entonces una tregua mientras llaman a Aníbal de vuelta a la metrópoli⁸¹⁴, una idea de la que algunos senadores también recelan porque el general cartaginés parece haber olvidado a su patria después de tantos años fuera de Cartago⁸¹⁵, pero Asdrúbal confía en él y en su patriotismo⁸¹⁶. En cualquier caso, las discusiones continúan entre quienes prefieren una paz total que les permita volver a su actividad comercial, habida cuenta de que ya han perdido a sus mejores tropas⁸¹⁷, y los partidarios de la idea de Asdrúbal de contemporizar mientras Aníbal vuelve.

En el campamento romano de Castra Cornelia, Lelio vuelve victorioso y es vitoreado por la multitud. Le acompaña Masinisa junto con su séquito, incluida Sofonisba, cuya belleza no pasa desapercibida. Lelio informa a Escipión en su tienda de los acontecimientos ocurridos en Cirta, de la obstinación de Masinisa en no entregar a Sofonisba e incluso del matrimonio entre ambos⁸¹⁸. Mientras, en la tienda del númermo, la cartaginesa teme por su suerte y, aunque Masinisa intenta calmarla⁸¹⁹, su mujer le hace jurar que no le entregará viva a los romanos⁸²⁰, a lo que éste accede. Llamado Masinisa a presencia de Escipión, el romano comienza por saludarlo y celebrar sus logros dignos del triunfo, en especial tener a su disposición el reino de Numidia incluso ampliado⁸²¹. Pero después Escipión cambia su expresión y comienza a reprochar al númermo que quiera poner en

⁸¹² “Se Cartagine vueole la pace, non è in mio potere di oppormi”.

⁸¹³ “Ti ravvedi un po’ tardi!”

⁸¹⁴ “Sia pure chiesta una tregua, ma non si tratti la pace, finchè Annibale non sarà tornato!”

⁸¹⁵ “Annibale è sordo ai nostri richiami! Pur di vincere in Italia, lascerebbe perdere Cartagine”.

⁸¹⁶ “La vostra paura vi rende ingiusti. Senza le sue vittorie in Italia noi saremmo già schiavi di Roma. Annibale risponderà certamente al nostro appello. Intanto si chiedo pure una tregua”.

⁸¹⁷ “Siano mandati a Scipioni i migliori di noi. Sia trattata una pace che ponga fine ad ogni guerra, perchè si possa vivere e riprendere i nostri traffici”.

⁸¹⁸ “Massinissa si oppone. Chiese che a Sofonisba fosse risparmiata la sorte di Siface. La sua ostinatezza fu tale che io non ritenni opportuno insistere. Credevo che, soddisfatto il momentaneo ardore, sarebbe tornato ragionevole. Invece, la stessa notte, essa riuscì a farsi sposare”.

⁸¹⁹ “Non hai niente da temere. Tu sei la mia sposa e questo è l’accampamento numida, anche se in campo Romano”.

⁸²⁰ “Giura Massinissa di non consegnarmi viva in mano ai Romani!”

⁸²¹ “Saluto il conquistatore di Cirta! Roma compenserà degnamente il tuo valore e la tua fedeltà. [...] La tua impresa è degna del trionfo, che è l’onore più ambito dai Romani. Il regno dei tuoi avi, ingrandito di nuove provincie, ti aspetta”.

perigo su porvenir por los encantos de una mujer⁸²². Escipión no deja siquiera que Masinisa se justifique, ya que conoce el ejemplo del destino de Sifax de volverse contra los romanos por el odio de Sofonisba y espera que esta situación no se repita con él⁸²³. Por ello, el general romano le recuerda con serenidad que la derrota de Sifax ha sido una empresa de Roma, y no de Masinisa, conminándole a recapacitar, a reconocer su error y a ser capaz de alcanzar su mayor victoria venciendo a sí mismo⁸²⁴. La acción se traslada entonces a la tienda en la que se encuentra Sofonisba, donde un siervo de Masinisa le ha entregado un funesto regalo de bodas⁸²⁵, un veneno que ella toma disuelto en una copa, que acabará con su vida y finalmente cumplirá el juramento que realizó su esposo de no ser entregada a los romanos. Enterado Escipión a través de Lelio de la muerte de Sofonisba⁸²⁶, ordena que su cuerpo sea enviado con honores a Cartago y que al mismo tiempo se preparen todas las tropas⁸²⁷.

Con las tropas reunidas y en formación en el centro del campamento romano, tiene lugar la ceremonia en la que Escipión proclama a Masinisa como rey de Numidia y le concede un triunfo, convirtiéndose así en el primer extranjero digno de él⁸²⁸. Acto seguido los miembros de una delegación de senadores de Cartago se postran ante Escipión pidiéndole la paz⁸²⁹. Aunque el romano parece mostrarse inflexible y justifica su presencia en África para obtener una victoria total que haga

⁸²² “E tutto questo vuoi ora mettere in pericolo per le lusinghe di una donna?”

⁸²³ “Ti ascolterei Massinissa, se non avessi già udito da un re ridotto in catene dalla stessa donna, le cose che potresti dirmi. Non dall’amore te è presa la figlia di Asdrubale, ma dal implacabile odio contro Roma. Essa vuole indurre anche te a diventare nemico dei tuoi amici e a prendere le armi contro di noi”.

⁸²⁴ “Io voglio, Massinissa, ricordare soltanto le cose grandi che hai fatto. Le altre, quelle che taci, voglio dimenticarle, perchè tu non debba arrossirne. Ricorda, Siface è estato vinto con gli auspici del popolo Romano ed egli, la moglie, il reame e tutto quello che fu suo, appartiene al popolo Romano. Vinci te stesso, Massinissa; sarà la tua più grande vittoria”.

⁸²⁵ “Dì a Massinissa che accetto con gratitudine questo suo dono di nozze, che mi consente di morire da Regina nel campo dei nemici di Cartagine”.

⁸²⁶ “Ha mantenuto così il giuramento di non consegnarla viva ai Romani”.

⁸²⁷ “Provvedi che il corpo di Sofonisba sia inviato a Cartagine con tutti gli onori. Dà ordine che tutte le truppe siano immediatamente adunate dinanzi al Pretorio”.

⁸²⁸ “In nome del Senato e del popolo Romano ti proclamo Re di Numidia e ti decreto l’onore del trionfo di cui nessuno straniero, prima di te, fu ritenuto degno”.

⁸²⁹ “Invincibile e potentissimo Signore, noi ci prostriamo ai tuoi piedi e ti scongiuriamo di ascoltare le nostre parole. Degrati di essere clemente coi Messi della sventurata Cartagine. Non i suoi cittadini sono colpevoli, ma i fautori di Annibale. Cartagine ora spera que la tua magnanimità le accordi finalmente la sicurezza e la tranquillità di cui ha bisogno. Ordina quello che ti aggrada a chi non chiede che di obbedire”.

justicia, no quiere ser despiadado y concede una tregua de tres días para que Cartago reflexione sobre sus condiciones de paz y, de aceptarlas, pueda enviar embajadores a Roma⁸³⁰.

En el campamento de Aníbal en el sur de Italia, unos emisarios llegados de Cartago le informan sobre la situación en la metrópoli y sobre los embajadores que se encuentran en Roma tratando la paz, mientras otros aún claman por la vuelta de Aníbal para obtener la victoria sobre Escipión⁸³¹. Una señal anuncia la llegada de alguien al campamento, pero no se trata de mensajeros como espera Aníbal, sino tres soldados cartagineses desarmados que han sido enviados por los romanos para que el caudillo sea informado de la derrota que acaba de sufrir el ejército de su hermano Magón⁸³², quien también ha sido capturado. La situación parece desesperada para Aníbal, puesto que los refuerzos que esperaba de su hermano ya no llegarán tras la derrota, así que en conversación personal con su lugarteniente Maharbal reconoce que lo mejor será volver a Cartago tal y como solicitaban los emisarios⁸³³. En el escenario nocturno del campamento, Velia se mueve de incógnito hasta la tienda de Aníbal portando una daga con la que pretende acabar con el caudillo cartaginés. Pero sus intenciones se ven sofocadas cuando escucha la conversación de Aníbal y Maharbal, en la que el general comenta apenado cómo el destino implacable (y no los romanos) es la razón de que deba abandonar Italia, el lugar en el que cosechó tantas victorias⁸³⁴. Maharbal

⁸³⁰ “Sono venuto in Africa per riportare a Roma una piena vittoria e non una domanda di pace. Tuttavia, sebbene la vittoria sia portata dalla mia mano, non voglio mostrarmi spietato. Il mondo deve sapere che il popolo Romano intraprende le guerre per la giustizia e in nome di questa desidera finirle. Vi detterò le condizioni di pace e vi darò tre giorni per riflettere. Se le accettate sarà stabilita una tregua perchè possiate mandare ambasciatori a Roma”.

⁸³¹ “In quest’ora, a Roma, dondotti da Caio Lelio e da Catone, gli ambasciatori cartaginesi discutono già le condizioni di pace. Ma i veri amici di Cartagine e tutto il popolo invocano te, Signore delle Vittorie, aspettano da te la salvezza. I ricchi sono pronti a darti tutto l’oro che sarà necessario”.

⁸³² “Da principio la sorte ci fu favorevole, ma poi sopraggiunti i rinforzi dei Romani, con la loro furia fecero volgere gli elefanti contro di noi. Il nostro Capitano alla testa delle insegne resisteva valorosamente. Lo vedevamo dalla nostra fila. Poi fu colpito e cadde da cavallo. Allora lo spavento prese tutti quanti e cominciano a fuggire. Quelli che ancora vollero resistere come noi, furono fatti prigionieri”.

⁸³³ “Non guardarmi così. Sì, sì, di pure agli ambasciatori di Cartagine che Annibale ritorna. Che altro gli rimane da fare?”

⁸³⁴ “Prima di lasciare questa terra che per sedici anni ho tenuta e che ora l’invidia e la perfidia di Cartagine mi costringono ad abbandonare vergognosamente, voglio, Maharbale, che tutti i nomi delle battaglie in cui ho

intenta animarle reconociendo que el recuerdo de su paso por Italia no será olvidado, y que su mayor victoria está aún por llegar en su patria⁸³⁵. Es el momento en el que Aníbal realiza una reflexión sincera y amarga tras tantos años lejos de Cartago y a la vez tanto tiempo en Italia: si la patria es el lugar en el que sufrir combatiendo se convierte en alegría, en el cual poner todas las ambiciones propias, el que constituye la misma razón de tu existencia y el que puede hacerte sufrir al abandonarlo, entonces la patria de Aníbal no es Cartago, sino Italia⁸³⁶. Semejante declaración patriótica impresiona a Velia y le hace desistir definitivamente de su plan asesino, dejando caer su daga al suelo.

En Cartago, frente al Consejo de Ancianos, unos embajadores romanos acusan a los presentes de que, a pesar de la generosidad de Escipión, han roto la tregua que ellos mismos solicitaron al saquear naves romanas, dirigiendo además duras palabras sobre la suerte que les espera al haberlo hecho, aunque esté próxima la vuelta de Aníbal y por muchos dioses a los que se encomienden⁸³⁷. La declaración es tomada como una ofensa y los ancianos dan como respuesta para Escipión que Cartago volverá a tomar las armas⁸³⁸, provocando a la vez una reacción hostil en la muchedumbre que espera en la plaza principal de la ciudad, y que acosa a los embajadores mientras son escoltados hasta el puerto.

Aníbal llega entonces al puerto de Leptis Parva con sus numerosas tropas y pertrechos, incluyendo a los esclavos Velia y Arunte, que se divisan desde naves distintas pero aceptan su destino sin rebelarse. El general cartaginés es vitoreado

fiaccato la potenza di Roma, siano incisi nella pietra, perchè i Romani ricordino. Non Roma ha vinto Annibale, ma il destino implacabile”.

⁸³⁵ “I Romani non potranno dimenticare. Le tue vittorie sono incise nelle loro carni. Ma la tua più grande vittoria, Annibale, l’avrai in Africa, difendendo la tua patria”.

⁸³⁶ “Patria? Se la patria è la terra per la cui conquista patire e combattere è una gioia... Se la patria è quella dove hai posto tutte le tue ambizioni e ne hai fatto la ragione stessa del tuo vivere... Se è la terra che può farti soffrire nell’abbandonarla, sino a morire... La mia patria è l’Italia!”

⁸³⁷ “A Publio Cornelio Scipione, ai cui piedi ben trenta di voi vennero a prostrarsi, ora voi rispondete saccheggiando le nostre navi e violando la tregua, da voi stessi chiesta. L’annuncio dell’arrivo di Annibale ha certo ispirato tanta impudenza. Ma sarà sorte non vi darà la vittoria e sarete sconfitti. Quali Dei invocherete, quali parole troverete per impietosire il vincitore?”

⁸³⁸ “Insulta la maestà del Consiglio degli Anziani! [...] Dici a Scipione che Cartagine rimette la decisione a delle armi”.

a su llegada por la población, mientras que una delegación de los notables de Cartago le agasaja y pone en sus manos con fe ciega todo el poder para que presente batalla al enemigo romano lo antes posible⁸³⁹. Aníbal les reprocha la actitud que mantuvieron todos los años de su campaña italiana, durante los cuales tantas veces pidió ayuda a la metrópoli, y que ahora se postra ante él por la situación de extrema necesidad, concluyendo que él sabrá cuando batallar si es que finalmente ésa es su decisión⁸⁴⁰.

Poco después, en el nuevo campamento romano cerca de Zama, mientras los soldados pasan el tiempo continuando con su instrucción o incluso entonando canciones militares bufas que ensalzan a Escipión, a Furio le llega el rumor de unos posibles espías cartagineses en la zona de las máquinas de asedio. Allí se acerca junto a otros soldados y efectivamente localizan y reducen a los espías, atándoles de pies y manos e invitándoles con sorna a recibir su ayuda para volver volando (lanzados por catapultas) al campamento de Escipión⁸⁴¹. Un oficial les detiene en el último momento, recordándoles que la presencia de cualquier extranjero debe informarse al propio general⁸⁴². Los espías son conducidos a la tienda de Escipión, donde éste les facilita su labor de recogida de información para Aníbal, insistiéndoles además con gran seguridad que sean precisos al ofrecer los datos al cartaginés y desvelándoles que esa misma noche Masinisa se unirá a ellos con una gran fuerza de infantería y caballería⁸⁴³. Asombrados por las palabras de Escipión, los espías son liberados y efectivamente transmiten la información precisa a Aníbal en su campamento, aunque estas facilidades del

⁸³⁹ “Signore delle vittorie! Cartagine ti accoglie con immensa gioia. Essa si consegna a te con cieca fiducia. Affida nelle tue mani ogni potere ed è sicura che tu non indugierai a raggiungere il nemico ed a costringerlo ad accettare battaglia”.

⁸⁴⁰ “Bisognava rispondere quando vi chiedo aiuti dall’Italia. Siete sempre i medesimi di allora. Solo perchè il pericolo è alle porte vi fate ora umili. Siete voi stessi la causa della vostra e della mia disgrazia. Andate e dite al Consiglio degli Anziani che attaccherò quando mi piacerà... e se mi piacerà”.

⁸⁴¹ “State buoni. Non avrete bisogno delle gambe per tornare da Annibale. Vi faremo volare”.

⁸⁴² “Non sapete che qualunque straniero trovato nel campo deve essere condotto al Console? Slegateli subito!”

⁸⁴³ “Certo vi ha mandato Annibale per raccogliere informazioni, ed io non ho difficoltà a facilitarvi il compito. [...] Siate precisi nel riferire ed aggiungete che questa notte arriverà Massinisa con seimila fanti e quattromila cavalieri”.

general romano le parecen peligrosas y el cartaginés decide enviar de inmediato emisarios para acordar un encuentro entre ambos⁸⁴⁴.

Esa misma noche Arunte pasa delante de la tienda de Velia en el campamento de Aníbal, consiguiendo informarle de la inminente fuga que planean. Pero un oficial cartaginés ha sido testigo de la conversación y ordena poner guardia en la tienda de la romana, por lo que ésta no puede huir, mientras que Arunte y un grupo de romanos sí lo consiguen, llegando hasta el campamento de Escipión. Allí son recibidos los emisarios enviados por Aníbal, que agradecen el trato ofrecido a los espías descubiertos y solicitan que ambos líderes se encuentren para poder parlamentar⁸⁴⁵. Escipión acepta la humilde petición de encontrarse con él⁸⁴⁶.

El encuentro entre Aníbal y Escipión tiene lugar a campo abierto, acompañados ambos de su estado mayor. Los dos descienden de sus caballos y se encuentran de pie, uno frente al otro. Toma la palabra inicialmente Aníbal, que se alegra de ser él, que precisamente había desencadenado la guerra contra los romanos y les había vencido tantas veces, quien le pida la paz a Escipión⁸⁴⁷. Le resulta extraño que, habiendo combatido a su padre, ahora deba tratar la paz con su hijo, reconociendo que, aunque deberá ser la razón la que mueva sus decisiones, deberá haber un deseo mutuo de paz, algo difícil sabiendo que la fortuna sonrío ahora a los romanos⁸⁴⁸. Aníbal finaliza su discurso exponiendo las condiciones de paz que ellos mismos ofrecen y que, aunque sean una pena impuesta a sí mismos, resultan útiles a Cartago: la entrega a Roma de todas las posesiones cartaginesas fuera de África; entendiéndolo que Escipión pueda no fiarse de sus enemigos tras la ruptura de la tregua, él mismo da su palabra de velar por la

⁸⁴⁴ “Questa sua insolente generosità è più pericolosa della sua spada. Manda subito ambasciatori a Scipione per dirgli che Annibale gli chiede un colloquio”.

⁸⁴⁵ “Annibale ti ringrazia per la generosità usata verso i soldati cartaginesi, e ti chiede di concedergli un colloquio nelluogo che vorrai e quando meglio ti piacerà”.

⁸⁴⁶ “Dì ad Annibale che Scipione è disposto a incontrarsi con lui”.

⁸⁴⁷ “Poichè il destino ha voluto che proprio io, che per primo mossi guerra al popolo Romano e tante volte lo vinsi, venissi a domandare pace, mi conforta che mi sia toccato di chiederla a te”.

⁸⁴⁸ “È strano che dopo aver combattuto il tuo padre, venga a chiedere pace al figliuolo. [...] Ma è necessario che un uguale Desiderio animi entrambi. Per quello che riguarda me, l'esperienza mi dispone a seguire la ragione piuttosto che l'audacia. Ma temo che la tua buona fortuna non renda facili le trattative”.

paz⁸⁴⁹. Toma entonces la palabra Escipión, que piensa que las noticias sobre la llegada del propio Aníbal fueron las que animaron a los cartagineses a romper la tregua, pero las condiciones que propone el cartaginés ya las ha conseguido Roma durante la guerra, lo cual concedería cierta ventaja en el tratado de paz a Cartago⁸⁵⁰. Escipión recuerda que fueron los cartagineses quienes iniciaron la guerra atacando a los romanos⁸⁵¹ y que en la situación actual no pueden tratar en igualdad. Por ello, se remite a las condiciones que él había impuesto previamente a Cartago y añade un resarcimiento por las naves saqueadas y los embajadores ultrajados; sólo entonces podría consultar al Senado de Roma⁸⁵². Por último, Escipión informa a Aníbal con firmeza que si estas condiciones ofrecidas por él le parecen demasiado duras, Cartago deberá prepararse para la guerra, ya que no ha sabido conservar la paz⁸⁵³.

La batalla está servida pues, y ambos líderes dirigen unas últimas palabras de aliento a sus tropas. Escipión, a caballo, apela a las victorias y a la gloria de Roma, recordando que si vencen no solo tendrán África, sino que llevarán a Roma a ser dueña del mundo⁸⁵⁴; sus palabras apelan también a la fortuna de poder morir por la patria y exhortan a no caer vivos en las manos del enemigo, por lo que apela al grito de “¡Victoria o muerte!”⁸⁵⁵, que es jaleado con pasión por los integrantes de su ejército, y con el que podrán finalmente vengar la derrota de

⁸⁴⁹ “Il diritto di imporre le condizioni di pace spetta a chi ne è richiesto. Concedi tuttavia noi stessi di imporci la pena. La Sardegna, la Sicilia, la Spagna e tutte le isole che sono tra l’Africa e l’Italia saranno di Roma, mentre Cartagine si limiterà ai suoi possesi in Africa. Tu avresti ragione di diffidare dei cartaginesi, ma sono io, Annibale, che chiede la pace, perchè la giudico utile alla mia patria. E ti prometto difenderla e di osservarla”.

⁸⁵⁰ “So Annibale, che i cartaginesi hanno rotto la tregua perchè speravano della tua venuta. E tu stesso lo confermi, poichè nelle condizioni che proponi, offri quello che è già in nostro potere. La frode tornerebbe quindi a vostro vantaggio”.

⁸⁵¹ “Che fu prima Cartagine ad attaccare Roma anche tu lo riconosci, e gli Dei che ci hanno dato la vittoria ne sono testimoni”.

⁸⁵² “Se alle condizioni da me già imposte, che tu conosci e che Cartagine aveva già accettato, si aggiungerà un risarcimento per le navi saccheggiate e gli ambasciatori oltraggiati, potrò consultare il Senato”.

⁸⁵³ “Ma se queste condizioni vi parranno gravi, giacchè non avete saputo sopportare la pace, preparatevi alla guerra!”

⁸⁵⁴ “Legionari! Ricordate le vostre vittorie. Siate degni del passato e di Roma. Ricordate: se vincerete non solo diverrete padroni dell’Africa, ma darete a Roma l’impero del mondo!”

⁸⁵⁵ “Legionari! La fortuna vi offre la più bella delle ricompense: morire per la patria! Chi sarà così vile da preferire ad un glorioso destino l’onta di cadere nelle mani del nemico, solo per amore della vita? Legionari! Che il vostro grido sia: «Vittoria o morte!»”

Cannas⁸⁵⁶. Por su parte, Aníbal, a lomos de un elefante, advierte de las calamidades que ellos y sus familias sufrirán en el caso de ser derrotados, así como del gran botín que conseguirían si vencen en la batalla⁸⁵⁷; por último, el líder cartaginés rememora también a los veteranos que le siguen desde Italia sus victorias sobre los romanos en el Ticino, el lago Trasimeno o Cannas⁸⁵⁸. Mientras las tropas comienzan a moverse por la llanura de Zama, Escipión da las últimas órdenes a los oficiales, explicando mediante un tablero y unas fichas su táctica para evitar la acometida de los elefantes, creando pasillos entre los manípulos para que los animales pasen entre ellos y poder después atacarles por la espalda⁸⁵⁹.

La batalla se inicia precisamente con la acometida de los elefantes cartagineses que van en primera línea, lo que en un principio provoca el pánico en la vanguardia romana, pero Escipión desmonta de su caballo, recuerda el grito de guerra y anima a sus tropas, tomando incluso una lanza para asestar el primer golpe a uno de los paquidermos. Haciendo gala de su maestría táctica, el plan de Escipión de dejar pasar a los elefantes entre los manípulos da resultado y, a pesar de haber causado algunas bajas en los romanos, los animales son masacrados junto con los soldados cartagineses montados en sus torres, con la sola excepción de una cría de elefante que es salvada en última instancia de una lanzada romana por compasión. Es el momento en el que se despliegan la caballería nómada de Masinisa y la romana de Lelio, ambas igualmente animadas por el grito de “¡victoria o muerte!”, mientras que en el bando contrario la caballería cartaginesa también se pone en marcha al galope. Tras el terrible choque entre las unidades montadas, un cartaginés envía un mensajero a caballo para intentar avisar de que

⁸⁵⁶ “Legionari! Vendicate Canne!”

⁸⁵⁷ “Cartaginesi! Pensate alle sciagure che cadranno su voi, sulle vostre donne, sui vostri figli se sarete vinti. Pensate al rico bottino che vi aspetta se invece vincerete”.

⁸⁵⁸ “Reduci d’Italia! Non dimenticate i sedici anni che abbiamo spesi in tante vittoriose battaglie contro i Romani. Veterani! Ricordate il Ticino, il Trasimeno, Canne!”

⁸⁵⁹ “Per evitare l’urto degli elefanti, i manipoli saranno schierati in colonna. I veliti, formando la linea piena, maschereranno gl’intervalli, pronti a sgombrarli per lasciare libero il passo alla carica degli elefanti e attaccarli alle spalle”.

las tropas de Aníbal sorprendan por la espalda a los romanos, pero un jinete romano le persigue e impide que la información llegue a su destino.

Después de las primeras acometidas de elefantes y caballería, Escipión reorganiza el frente de su infantería para marchar contra la vanguardia cartaginesa⁸⁶⁰, haciendo retroceder a las tropas galas que luchan del lado de Aníbal. Mientras tanto, Velia sale de su tienda del campamento cartaginés en el que se encuentra, después de que los soldados allí apostados se batan en retirada, e intenta de algún modo conocer la suerte de la batalla, aunque nada consigue al respecto. La infantería gala cede finalmente al ímpetu romano y retrocede hasta las líneas cartaginesas, pero, a pesar de los intentos de Maharbal de convencer a Aníbal de que les deje pasar y reorganizarse, el general se muestra implacable y cierra filas masacrando a estos aliados galos que retroceden aterrorizados hacia sus propias líneas. Escipión incluso parece tomar la sorprendente decisión de llamar a la retirada, pero no es más que una estratagema para reorganizar de nuevo las tropas y tener tiempo de llamar de nuevo a Masinisa para que reagrupe a su caballería, que ha perseguido por el campo de batalla a los caballeros cartagineses. En ese momento Arunte, que es parte de la caballería romana, encuentra el cuerpo inmóvil de su querida Velia cerca del campamento cartaginés, y la abraza tras descender de su montura, comprobando que está a punto de morir.

Es el momento del ataque final de las tropas romanas sobre lo que queda de los cartagineses, de nuevo con Escipión apelando a los legionarios a vengar la derrota de Cannas. En medio de la lucha Mezio cae, y precisamente en torno a la vieja insignia superviviente del desastre de Cannas es donde la lucha más se encarniza, haciendo que la enseña cambie de manos en mitad del fragor de la lucha. Pero la llegada de la caballería romana y nómada por la retaguardia de los cartagineses da el golpe final a las tropas de Aníbal, decantando finalmente la victoria a las tropas romanas de Escipión y a sus aliados nómadas bajo el mando

⁸⁶⁰ “I veliti sulla fronte! Hastati in línea piena. La prima schiera, all’attacco!”

de Masinisa. Con el campo de batalla repleto de cadáveres de ambos bandos, un legionario se mantiene en pie y levanta lo que queda de la insignia de Cannas, vociferando que la venganza ha sido completada y que Aníbal ha huido⁸⁶¹, como se comprueba cuando se ve su figura solitaria caballo.

Las galeras romanas propagan la noticia de la derrota de Aníbal y de la gloria alcanzada por Escipión, lo que desencadena el júbilo popular en plena noche en el Foro Romano, entendiendo que Roma por fin ha podido respirar tranquila con el fin de tan larga y terrible guerra. Queda aún tiempo para mostrar tiempo después a Escipión de vuelta en su *villa* de Liternum junto a su familia, interesado ahora en las tareas agrícolas una vez conseguida la paz⁸⁶².

⁸⁶¹ “Canne è vendicata! Annibale è fuggito!”

⁸⁶² “Buon grano. E domani con l’aiuto degli Dei, comincerà la semina”.

3.4 – TRATAMIENTO DE LAS FUENTES.

3.4.1 – Fuentes históricas. Hechos y personajes históricos.

Los hechos que componen el armazón principal del argumento de *Scipione l'Africano* tienen en su mayoría una patente base histórica, resultando por tanto un planteamiento muy distinto al del guión de *Cabiria*, que se centraba en los personajes y hechos ficticios, recurriendo a los históricos como trasfondo para una mayor credibilidad y un mayor componente histórico. En cualquier caso, en la cinta de Gallone también hay lugar para cierta creatividad en aras de una narración más atractiva, aunque la película no llega a alcanzar su objetivo plenamente por su excesivo énfasis en la figura de Escipión y por un desarrollo carente de ritmo dramático. Además, se incluyen algunos personajes y hechos ficticios que no son precisamente dinamizadores de la historia, sino apoyos al planteamiento general de ensalzamiento de la figura del caudillo militar.

En lo referente a la base histórica del film, hay que reconocer el recurso a las fuentes clásicas principales que han llegado hasta nosotros de la Segunda Guerra Púnica, en especial las mismas que se mencionaron en el capítulo dedicado a *Cabiria*: las *Historias* (*Istoriai* / *ἱστορίαι*) de Polibio y la *Historia de Roma* (*Ab Vrbe condita*) de Tito Livio. Pero no son las únicas, y en el número especial de la revista *Bianco e Nero* dedicado en 1937 a *Scipione l'Africano* se cita también a los autores clásicos Cornelio Nepote (s. I a.C.), Frontino (s. I) y Plutarco (s. I-II), relacionando todas estas fuentes de la Antigüedad con el militar e historiador británico Basil Liddell Hart (1895-1970)⁸⁶³.

Tito Livio y Polibio son los historiadores clásicos que aportan los principales testimonios sobre la Segunda Guerra Púnica y, por consiguiente, sobre los dos

⁸⁶³ “Le nostre fonti principali sono state Tito Livio, Polibio, Cornelio Nepote, Frontino e Plutarco, sui quali tutti gli altri scrittori posteriori, sino al Capitano Liddell Hart, nel suo bellissimo libro «Scipione l'Africano» si sono fondati” (Anónimo 1937c: 25).

líderes enfrentados, Aníbal y Escipión, aunque pueden citarse también otros autores posteriores como Apiano (s. II) y Dión Casio (s. II-III), si bien deben considerarse como fuentes secundarias⁸⁶⁴. Por su parte, el poeta Silio Itálico (s. I) trataba en su obra épica *Punica* sobre la Segunda Guerra Púnica, centrándose sobre todo en Aníbal, aunque acercándose también en cierto modo a Escipión.

En cuanto a las demás fuentes clásicas mencionadas en el texto de *Bianco e Nero*, de la obra *De uiris illustribus (Sobre los hombres ilustres)* de Cornelio Nepote sólo ha llegado hasta nuestros tiempos el libro tercero, titulado *Vitae excellentium imperatorum (Vidas de grandes generales)*⁸⁶⁵; en él se recoge una vida de Aníbal que repasa toda su carrera militar y elogia su talento militar, y en ella por ejemplo se hace mención a la enfermedad en los ojos que sufrió ya en tierras italianas, lo que le privó de la visión en su ojo derecho⁸⁶⁶. En cuanto a Frontino, su obra *Strategemata (Estratagemas)*⁸⁶⁷ consistía en una recopilación de tácticas militares, mencionando en ella en ocasiones tanto a Aníbal como a Escipión; en lo referente al enfrentamiento romano-cartaginés en tierras africanas, menciona por ejemplo la estratagema de inspeccionar el campamento de Sifax aprovechando el desboque intencionado de un caballo⁸⁶⁸. La referencia a Plutarco es más difícil de sostener, ya que aunque entre sus *Vidas paralelas* existiría una

⁸⁶⁴ Cfr. Roldán Hervás 1999: 235-236.

⁸⁶⁵ Para su estudio se ha manejado la siguiente edición: NEPOTE, CORNELIO, *Vidas de los varones ilustres* [ed. en latín y español, trad. Rodrigo de Oviedo, Imp. que fué de García a costa de la Real Compañía, Madrid, 1817], en BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, *Biblioteca Digital Hispánica*, [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-02-21]:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091512&page=1>

⁸⁶⁶ “Tercera vez fué contra él Scipion con su colega Tiberio Longo. Annibal les dio batalla en las riberas del rio Trevia, y los venció a ambos. Desde allí atravesó el Apenino por el Genovesado, enderezándose a la Etruria. En esta marcha padeció una enfermedad de ojos tan grave, que nunca después vio bien del derecho” (Nepote, XXXIII, IV).

⁸⁶⁷ Para su estudio se ha manejado la siguiente edición: FRONTINO, *Estratagemas* [ed. en español, trad. I. Nachimowicz], en *Sátrapa I* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-02-21]:

http://web.archive.org/web/20120203100606/http://www.satrapa1.com/articulos/antiguedad/frontino/frontino_1.htm

⁸⁶⁸ “Escipión el Africano, aprovechando la oportunidad de enviar una embajada a Sifax, encomendó especialmente a tribunos y centuriones escogidos que fueran con Lelio, disfrazados de esclavos, con la tarea de espiar la fuerza del rey. Estos hombres, para examinar más libremente la situación del campamento, dejaron intencionalmente suelto a un caballo y lo corrieron por la mayor parte de las fortificaciones, fingiendo que se escapaba. Después de haber informado los resultados de sus observaciones, la destrucción del campamento por el fuego trajo un fin a la guerra” (Frontino I, II, 1).

biografía de Escipión (paralela a la de Epaminondas), ésta no ha llegado hasta la actualidad. Por último, la mención a Liddell Hart se refiere sin duda a *Scipio Africanus: Greater than Napoleon* (1926), uno de los diversos estudios que escribió sobre grandes militares de la Historia.

La cronología de la película se sitúa en el contexto de la Segunda Guerra Púnica, partiendo puntualmente del 216 a. C. en el que los romanos son derrotados por el ejército cartaginés de Aníbal en Cannas, aunque la trama se condensa entre el 207 y el 202 a. C., situando los hechos principales de la narración entre la decisión de Escipión de partir hacia África y la definitiva victoria romana en Zama⁸⁶⁹. A pesar de ello, a lo largo de la película puede comprobarse cómo se toman ciertas licencias cronológicas tendentes a comprimir cronológicamente los hechos mostrados en el tiempo. Este recurso, que pretende dinamizar y sintetizar la narración, viene realizado de forma consciente por el equipo de la película, siendo ejemplos de ello la preparación de las tropas de Escipión en Sicilia, la derrota de Sifax o la traición de Cartago⁸⁷⁰. En este mismo sentido puede mencionarse también el baile de fechas entre el año de elección de Escipión como cónsul (206 a. C., para ejercer en el 205) y los casi 15 años de presencia de Aníbal en Italia (218-203).

En general, dejando aparte las mencionadas licencias, existe bastante respeto en cuanto a la representación de los hechos y nombres de la Historia, así como en diálogos casi copiados literalmente de estos autores clásicos. Pero no cabe duda también de que existe una clara intervención de la ideología fascista para manipular intencionadamente a los propios personajes históricos en aras de la identificación de la recreación con el presente expansionista italiano.

⁸⁶⁹ “L’azione riassume gli avvenimenti della seconda guerra púnica, che vanno dal 207 a. C., anno della partenza di Scipione per l’Africa, alla vittoria di Zama, riportata da Scipione il 202 a. C.” (Anónimo 1937c: 26).

⁸⁷⁰ “La necessità e l’economia cinematografica ci hanno qualche volta costretti a riassumere in un solo episodio, avvenimenti che, storicamente, si sono invece svolti durante una serie di episodi; come per esempio, la preparazione della spedizione in Sicilia, la sconfitta di Siface, il tradimento di Cartagine. Tuttavia riteniamo di non aver con questo in nulla alterato i valori storici, ma semplicemente di aver costretto, in una sintesi drammatica indispensabile, la stessa materia storica” (Anónimo 1937c: 25).

Una de las decisiones más patentes es mostrar un profundo maniqueísmo a lo largo del metraje, haciendo fácilmente identificable la civilización y la virtud de los ambientes y personajes romanos frente a la barbarie o la lujuria de los cartagineses. Esta dualidad se traduce por ejemplo en los papeles femeninos principales (Velia por los romanos, Sofonisba por los cartagineses), que son muy diferentes entre sí no solo en lo estético, sino también en sus acciones y diálogos. Así mismo, el componente militar es marcadamente disciplinado en las secuencias de ambiente romano, mientras que la estética y el carácter de los soldados cartagineses se hace corresponder con una sensación más caótica y maligna, es decir, más “bárbara”⁸⁷¹.

A continuación se analizan los hechos históricos que son representados en la película mediante recreación visual, pasando después a los que sólo reciben alguna referencia directa o indirecta. Más adelante se tratan los personajes históricos de la narración aportando datos sobre el tratamiento que reciben en la cinta de Gallone.

- Hechos históricos representados⁸⁷².

- Batalla de Cannas: su plasmación en la película se reduce a la referencia en el texto introductorio y un plano fijo justo después de éste en el que se muestra un campo lleno de cadáveres y una enseña romana deteriorada que es levantada por un brazo anónimo al cielo mientras suena el grito “Vendichiamo Cannel!” La batalla, que tuvo lugar en el 216 a. C., fue la mayor derrota hasta el momento del ejército romano, con unos cincuenta

⁸⁷¹ “Scipio Africanus: The Defeat of Hannibal displays a constant confrontation between civilization and barbarism, represented by Rome and Carthage. Therefore, Roman women are virtuous and give their jewels to the State so that arms will be forged, Carthaginian women like Sofonisba live in luxuriousness and sensuality. The disorder at the Punic camp is in contrast with the open spaces of the Roman senate and forum. The crimes and violence perpetrated by Carthaginian soldiers are opposed to Roman military discipline. Only Hannibal appears more human than his companions” (Lapeña Marchena 2012: 49).

⁸⁷² No se aportan aquí datos históricos sobre los hechos o personajes que ya han sido tratados en el capítulo dedicado a *Cabiria*. Para profundizar en ellos, cfr. apartados 2.3.2 y 2.4.1 de esta misma tesis.

mil soldados masacrados por las tropas de Aníbal. Se trata del momento en el que el cartaginés y sus fuerzas contaron con mayor libertad de movimiento por la Península Itálica, aunque finalmente reagruparía a sus tropas en el sur, en la zona de la Brucia (actual Calabria). El recurso a este plano de algunos segundos de duración contrasta con la gran importancia otorgada al recuerdo de esta derrota a lo largo del metraje de la película, puesto que su significado es precisamente sobredimensionado para que la venganza anunciada sea el móvil de la propia campaña de Escipión y, por extensión, del resto del argumento. De hecho, la propia derrota y los posteriores sentimientos de venganza por ella encuentran su eco en el presente de realización de la película, concretamente con las ansias imperialistas de la Italia de Mussolini, que quería resarcirse de la derrota moral sufrida en los tratados posteriores a la Gran Guerra, cuando las reclamaciones italianas en cuanto al reparto colonial fueron obviadas:

“Otro motivo presente a lo largo de toda la acción es el recuerdo de la frustración de Italia al ser dejada de lado en el reparto de territorios subsiguiente a la Primera Guerra Mundial: la escena que abre el film muestra el campo de batalla Cannas, plagado de cadáveres de soldados romanos; de repente uno de los estandartes caídos se alza movido por mano invisible, en una estampa de simbolismo agresivamente fálico, y se oye una voz que clama «Vindichiamo Canne!» Este motivo va siendo retomado continuamente a través de unos personajes secundarios, unos ex-combatientes de Cannas que poco a poco van olvidando su derrota ante el inicio del gran sueño imperial” (De España 2009: 104).

En efecto, el recuerdo de Cannas insufla el aliento bélico de Escipión para llevar la guerra a tierras africanas, y el propio simbolismo de la enseña rescatada del infausto campo de batalla será determinante en algunos pasajes, no solo para servir de ejemplo e impulso para la venganza, sino

también para animar a los veteranos supervivientes de la derrota, en un principio con la moral por los suelos, a que vuelvan a enrolarse en el ejército. De hecho, esta enseña adquiere en la batalla de Zama un gran protagonismo, al convertirse en el centro de la concentración de enseñas previa a la arenga de Escipión a las tropas, así como el último objeto que se disputan romanos y cartagineses en el fragor de la lucha. Hecha pedazos y reducida sólo al águila que la corona, es el símbolo último de la victoria romana en Zama, que viene acompañada del grito de la venganza completada: “Canne è vendicata!”

- Incendio del campamento de Sifax por romanos y númidas: tras el desembarco de Escipión y sus tropas y su posterior concentración en el campamento de Castra Cornelia, el romano envió a Lelio como emisario al campamento de Sifax cercano a Útica, con la intención de intentar que el númida intercediera en favor de encontrar una solución pacífica al conflicto. Pero no era más que una estratagema de Escipión, que junto con Lelio había enviado espías para reconocer el campamento, algo mostrado en la película mediante los personajes ficticios Furio y Mezio. En 203 a. C., tendría lugar el incendio del campamento del númida por tropas romanas a cargo de Lelio y númidas con Masinisa al frente, aunque en la película también aparece Asdrúbal en el campamento, cuando en realidad se trataría de dos localizaciones distintas. El resultado reflejado en la cinta de Gallone es la destrucción del campamento y la puesta en fuga de tropas númidas de Sifax y cartaginesas de Asdrúbal, mientras que el propio rey sería apresado y llevado a Castra Cornelia y Sofonisba sería evacuada hasta Cirta. En aras de economía argumental, el guión obvia la batalla posterior al incendio, en la que realmente fue apresado Sifax, pero, al igual que ocurría en *Cabiria* (que sí presentaba al menos los resultados de la mencionada batalla), se le da gran protagonismo al propio incendio y a las escenas dramáticas con gran despliegue de un fuego que en ocasiones parece bastante peligroso para los extras que aparecen en el encuadre.

- Traición de Masinisa y suicidio de Sofonisba: este hecho recogido por las fuentes clásicas es representado en la película mediante dos escenas. La primera, tras la toma de Cirta por Masinisa, que no recibe referencia alguna en la película, cuando éste aparece en el palacio real y se encuentra con Sofonisba, momento en el que ésta le recuerda su antiguo amor, algo que tampoco viene siquiera referenciado en la película; postrándose a sus pies, le suplica que no llegue a entregarla viva a los romanos, haciendo caso del pavor causado por un sueño premonitorio que tuvo en una escena anterior; advertido por Lelio de que debe entregar a la cartaginesa, Masinisa se niega y se casa con ella. La segunda tiene lugar en el campamento de Escipión, donde la pareja acude para rendir cuentas, aunque es Masinisa el que aparece frente a él, tras haberle jurado a Sofonisba darle muerte él mismo y por tanto no entregarla a Escipión; el romano advierte a Masinisa del peligro de acabar igual que Sifax, engatusado por Sofonisba y abandonando la alianza con Roma, por lo que le conmina a recapacitar y a entregarle a su nueva esposa; en cualquier caso, cumpliendo el juramento, Masinisa le hace llegar a Sofonisba por medio de un siervo un veneno con el que ésta se suicida. Al igual que ocurría en el parlamento de Escipión con Sifax, cuando el romano reprocha a Masinisa el haber caído rendido a las lisonjas de una mujer se traza una maniobra eminentemente patriarcal y misógina, así como una proyección maniquea al comparar las malas artes de la cartaginesa Sofonisba con la virtud del personaje ficticio de la romana Velia.

- Batalla de Zama: la victoria de Escipión y sus aliados en esta batalla del 202 a. C. que suponía el fin de las hostilidades en la Segunda Guerra Púnica tiene un tratamiento espectacular en *Scipione l'Africano*, con una secuencia de casi media hora de duración. Es el momento de gloria de los discursos de Escipión entonados por el actor Annibale Ninchi, además de una demostración de fuerza del cine fascista con el recurso a miles de extras aportados en su mayoría por el propio ejército italiano. El resultado

positivo para los romanos en esta batalla es la forma que tiene el argumento de la película de cerrar el círculo iniciado con la derrota en Cannas, y durante el cual se logra ensalzar la figura de Publio Cornelio Escipión.

- Hechos históricos referenciados.

- Batalla del Tesino: al inicio de su discurso ante el Senado en Roma, Escipión alude a esta victoria de Aníbal frente a los romanos en 218 a. C., la primera que lograría en Italia poco después de cruzar los Alpes⁸⁷³. Y lo hace para apelar a la memoria de su padre, Publio Cornelio Escipión, que resultó gravemente herido en ese enfrentamiento y que fue precisamente evacuado por él del campo de batalla. La mención le sirve a Escipión para recordar a los senadores que ya han pasado quince años desde esta derrota y que Aníbal sigue aún en Italia gracias a la propia resistencia de los romanos, además de la táctica contemporizadora de Quinto Fabio Máximo. Por lo tanto, la referencia le sirve como un apoyo más a su propuesta de llevar la guerra a África para que el cartaginés volviera a su patria y terminara así la amenaza cercana para Roma.

- Alianza de Asdrúbal y Sifax contra Roma: aparece nombrada en la primera reunión del Senado de Cartago que aparece en la película, cuando a Asdrúbal se le reprocha que el matrimonio de su hija Sofonisba con Sifax no parece haber consumado la alianza con Cartago y se sospecha que éste quiere volver al bando romano.

- Episodio de la continencia o clemencia de Escipión: mencionado por el personaje ficticio de Velia en su primera conversación cara a cara con Aníbal, en la tienda de éste en el campamento cartaginés en la Brucia,

⁸⁷³ Cfr. Polibio III, 60-66; Tito Livio XXI, 39-46.

como ejemplo de la grandeza de Escipión⁸⁷⁴. Se refiere a un episodio supuestamente ocurrido tras la conquista por Escipión de Carthago Nova (209 a.C.), cuando el romano demostró su virtuosa magnanimidad respecto a una bellísima joven capturada como botín de guerra, entregándosela al príncipe celtíbero Alucio junto con el rescate ofrecido por éste⁸⁷⁵.

- Conquista de Cirta por Masinisa: no recibe ningún tratamiento visual concreto en la película, aunque puede colegirse por la advertencia de una sierva de Sofonisba sobre la entrada en la ciudad de Masinisa⁸⁷⁶ y la posterior aparición de éste en el palacio real.

- Personajes históricos representados.

Las referencias a los personajes históricos que aparecen en *Scipione l'Africano* deben comenzar necesariamente por el protagonista y su antagonista:

- Publio Cornelio Escipión *el Africano*: evidentemente, es la figura en torno a la cual gira todo el desarrollo narrativo de la película. Escipión es ensalzado en todas y cada una de las escenas en las que aparece, tanto en la esfera política como en la militar, e incluso en la familiar. Se le presenta como un ejemplo a seguir, un cúmulo de virtudes en todas estas esferas de la vida en la Roma Antigua, una persona infalible que siempre obra con diligencia y firmeza, pero también con cercanía y magnanimidad cuando la situación así lo requiere. La elección de este personaje histórico como centro y excusa principal del argumento de la película no fue para nada casual, ya que se trata de una figura ejemplar convertida en un símbolo del poder político y militar de la Roma Antigua y, por extensión, de Italia. Sin ir más lejos, en un símbolo tan importante para el país como el *Inno di Mameli* (conocido

⁸⁷⁴ “Scipione in Spagna lasciò liberi due giovani perchè si amavano”.

⁸⁷⁵ Cfr. Polibio X, 19; Tito Livio XXVI, 50.

⁸⁷⁶ “Massinissa è entrato in città, e si avvicina alla reggia. [...]”

también como *Il Canto degli Italiani* o *Fratelli d'Italia*), el himno nacional de Italia escrito en 1847 por el poeta Goffredo Mameli (1827-1849), existe una referencia a Escipión en su primera estrofa que da una idea de su glorioso ejemplo:

“Fratelli d'Italia,
l'Italia s'è desta,
dell'elmo di Scipio
s'è cinta la testa [...].”

Este dato, que puede parecer simplemente anecdótico, gana importancia por el reconocimiento a este personaje como glorioso referente para los italianos, sobre todo teniendo en cuenta que dicho himno fue compuesto en los inicios del *Risorgimento*, siendo el texto suficientemente clarificador sobre el recurso al yelmo de Escipión como poderoso aliado ideológico para un país inmerso en su proceso de unificación. Además, el recurso a la idea de *romanità* en este gran proyecto del cine italiano de la etapa fascista respondía a la necesidad del régimen de apelar a esa gloriosa “Edad de Oro” en la que Roma dio muestras de su grandeza y de su poderío político y militar. Pero, además, la época y el personaje escogidos pertenecían a la época de la República, y no a la monárquica ni a la también gloriosa fase imperial, eliminando así posibles referencias a un poder regio o divino, para no distraer la atención del público sobre la entidad de victorioso caudillo político-militar aclamado por el pueblo como salvador de la patria a pesar de las reticencias del Senado. Es cierto que en la década de 1930 Italia era un Reino con Vittorio Emanuele III como monarca, pero también lo es que Benito Mussolini ejercía y acaparaba el poder mientras el rey había quedado aislado como un mero jefe del estado nominal. Si bien los hechos históricos que protagoniza se muestran con corrección en la cinta, su tratamiento es distorsionado intencionadamente para que todas sus virtudes sean fácilmente identificables con la figura de Benito Mussolini:

“Escipión, [...] héroe de los films sobre la contienda romano-cartaginesa, ha sufrido en el cine unos tratamientos especialmente caprichosos. [...] Si el caudillo providencial, representado por Escipión en *Cabiria*, no exaltaba los elementos nacionalistas más allá de lo normal en una epopeya, este aspecto se replanteó dos décadas y media después en *Escipión el Africano*, de Carmine Gallone (1937). Su nuevo diseñador se llamaba Benito Mussolini, [...] a quien la comunidad internacional había condenado por haber invadido una Etiopía indefensa para su nuevo imperio de los Césares, descubrió en Escipión su modelo ideal: Escipión obtuvo la dictadura del senado romano; estableció el control sobre el norte de África; contribuyó al poder y la estabilidad de la república. Era su *alter ego*. Sus partidarios –los del *duce*- lo entendieron enseguida y, en cuanto se inició la producción del film, comenzaron a llamarlo, en bisbiseos, *Mussolini Africanus*” (Cano Alonso 2014: 64-65).

En la esfera política, el personaje de Publio Cornelio Escipión se presenta ante la cámara como un político carismático que impone sus planes siempre en busca del bien común, por muy audaces y arriesgados que sean, apoyándose en el fervor popular tras su retorno victorioso de Hispania: “En el film de Gallone, Escipión (Annibale Ninchi) es el hombre de acción, el caudillo –*il Duce!*- que asume la voluntad del pueblo y propone a los apoltronados miembros del Senado una postura de fuerza para frenar los desplantes de Aníbal, aunque haya que llevar la guerra hasta África” (De España 2009: 103). Además, no hay que olvidar que Escipión hizo gala de un gran atrevimiento y osadía política para llevar a cabo su plan contra Cartago, algo que en la cinta queda reflejado en su enfrentamiento oratorio en el Senado contra la facción conservadora de Catón y Quinto Fabio Máximo, su baño de masas en el Foro y la consecución final de sus planes en África. No es nada arriesgado apuntar una nueva similitud con Mussolini, ya que éste consiguió saltarse de forma legal los designios del Parlamento

italiano hasta conseguir su deseo de convertirse en un caudillo totalitario por el bien de la patria, aunque sus medios y sus fines fueran distintos de los de Escipión. Y si su faceta política se envuelve de grandeza, no menos su condición de caudillo militar, ya que se le caracteriza como un líder que muestra su carisma y ascendencia sobre las tropas a su cargo en las diversas arengas que protagoniza a lo largo del metraje, así como su astucia y maestría táctica aprendida de las derrotas romanas previas frente a los cartagineses, e incluso también su valor (o ardor guerrero) individual al ser el primero que asesta una lanzada en la batalla de Zama. En este sentido, su componente político se mezcla con el militar y se hace plenamente correspondiente con la figura del *Duce*, demostrando las virtudes de seguir a un líder-dictador infalible y resuelto:

“La victoria obtenida, iniciada bajo la exhortación «vengüemos Cannae», es la demostración de que la política de un país (Italia) tan solo puede tener éxito cuando la población desprecia los sistemas políticos de tipo colectivo y representativo (ya sean el Senado romano o los parlamentos) y se entrega a la dirección de un auténtico líder –el Duce- que dispondrá de su apoyo y respeto al saber perfectamente el camino que debe seguirse hacia la paz social y la prosperidad económica” (Gracia Alonso 2013: 91).

El tono de los discursos y los gestos del general romano se inspiran claramente en el lenguaje corporal de Mussolini durante sus alocuciones públicas, mostrándose firme y magnánimo a la vez. El personaje es capaz de mostrarse clemente frente a situaciones complicadas que requerirían mano dura, en aras de caracterizarle con mayor humanidad o amabilidad, en el sentido de cercanía con su pueblo y de grandeza frente a sus enemigos. Pero también hay lugar para la firme determinación en sus discursos, sobre todo en su parlamento con Aníbal previo a la batalla de Zama, en el que se muestra combativo y vengativo por las ofensas y

agravios precedentes. El general se convierte entonces, en el momento culminante de la cinta, en un militar empeñado en la venganza por el desastre de Cannas y resuelto a conseguir la victoria total para su nación, una actitud que una vez más le relaciona directamente con el expansionismo tan ansiado por Mussolini desde su llegada al poder, que había sufrido un serio revés en los tratados posteriores a la Gran Guerra, pero que finalmente había recibido un enorme impulso con la cercana conquista de Abisinia y la proclamación subsiguiente del Imperio Italiano. La película cumplía por tanto con uno de sus mensajes principales: “la exaltación personal de Mussolini, como hombre a quien el destino ha elegido para cambiar el curso de la historia” (Gracia Alonso 2013: 90). Queda un último aspecto por mencionar, su carácter familiar, ya que la película le representa también como un padre y esposo ejemplar, aunque solamente sea en un par de escenas en su *villa* de Liternum bastante forzadas, por cierto. En la primera, aunque no cruce palabra con su digna esposa, se muestra cariñoso con sus hijos antes de partir a su campaña africana. Pero resulta especialmente clarificadora la escena que pone fin a la película, cuando tras su aplastante victoria sobre los cartagineses vuelve a casa para ocuparse de su familia y de tareas más sencillas y pacíficas. Es el momento de recordar al espectador que el caudillo político-militar ya consiguió la victoria necesaria para su patria, pero que, una vez asegurada la paz tras la guerra, se retirará a continuar con su vida normal sin necesidad de mayores reconocimientos:

“La exaltación del líder político se sublimará con la descripción de la renuncia de Escipión a toda clase de honores tras su triunfo para refugiarse de nuevo en su hacienda para controlar cómo crece el grano y se realizan las cosechas, un trasunto de la prosperidad económica que el mismo Mussolini había ya empleado en sus intervenciones públicas iniciando personalmente las tareas de la cosecha ante las cámaras de los noticiarios; el mito del héroe

fundador de base agraria, propio de las sociedades mediterráneas, se utiliza aquí mediante la vinculación entre Escipión y Eneas, con lo que se cumple la unión buscada entre los orígenes míticos y heroicos de Roma y los de la Italia fascista” (Gracia Alonso 2013: 91).

En cualquier caso, esta escena final tiene mucho de manipulación interesada para no desviar el glorioso desarrollo del argumento y para que la victoria militar y la paz sean identificadas como las consecuencias de las sabias decisiones del romano. Y ello se debe precisamente a que la película acaba entonces y no sigue relatando los hechos protagonizados con posterioridad por Publio Cornelio Escipión, que tuvo un final mucho menos grandioso que el mostrado en la cinta de Gallone:

“La película acaba con unos planos muy bucólicos de Escipión en sus posesiones, en plenas tareas campestres acompañado de su mujer, sus hijos y sus campesinos, para darnos a entender que el gran guerrero es también un hombre de paz. Este final esconde la dura realidad histórica, según la cual Escipión acabó sus días triste y olvidado después de haber sido acusado de malversación de fondos” (De España 2009: 104).

- Aníbal: si glorioso era el recurso a Escipión, no menos ilustre era el de su rival en la Historia y en la película de Gallone. Las hazañas del militar cartaginés han tenido y tienen gran eco en la cultura occidental, a pesar de haber sido finalmente derrotado por los romanos, y sobre todo precisamente por haber sido capaz de poner en jaque a la emergente República Romana:

“[...] el nombre de Aníbal no se ha visto nunca enclaustrado en los reducidos círculos académicos. El recuerdo de sus hazañas también ha tenido cumplido reflejo en diversas manifestaciones de la cultura

popular. Nos referimos, concretamente, a las novelas históricas que han ahondado en el personaje y en el hombre Aníbal; así como a la ópera, una manifestación cultural que, sobre todo desde el siglo XVIII sirvió como mecanismo impulsor o difusor de una cierta imagen de la Antigüedad y de sus protagonistas. El testigo de la ópera, en el siglo XX, lo ha tomado la industria cinematográfica. Conocemos diversas óperas inspiradas directamente en el personaje del cartaginés, como «*Annibale*» (1731), de G. Giacomelli, o «*Annibale in Capua*» de A. S. Sografi y A. Salieri (1801). Sin olvidar, por supuesto, la casi treintena de obras centradas en la figura de Escipión y en las que Aníbal también aparecería, aunque fuera ocupando un lugar secundario” (Lapeña Marchena 2001).

En cualquier caso, el recurso a Aníbal en el cine italiano (y en el cine mundial en general) no es demasiado profuso, aparte de su fugaz aparición atravesando los Alpes en *Cabiria*: “el caudillo norteafricano no ha gozado de mucha gloria en la gran pantalla, pero también es verdad que ni él, ni su ciudad, han estado alejados de la historia que el cine iba escribiendo con cada nuevo título” (Lapeña Marchena 2001). Aun así, precisamente su aparición en el cine italiano del primer *Novecento* responde a la necesidad de encontrar un antagonista digno de Escipión y de Roma, y, por extensión, de la Italia del momento:

“Quando poi Annibale riappare, nel passaggio di consegne del colonialismo italiano del primo Novecento, fra anni Dieci e Trenta, tra Africa del nord e Africa sud-orientale, guerra in Libia (la cui conquista, peraltro, viene completata solo nel 1931) e in Etiopia (1935-1936), la sua presenza è esplicitata all’interno di uno schema narrativo che lo fa diventare una sorta di opposto di Scipione”⁸⁷⁷.

⁸⁷⁷ “Cuando Aníbal reaparece después, en el traspaso de poderes del colonialismo italiano de inicios del siglo XX, entre los años diez y los treinta, entre África del norte y África sudoriental, guerra en Libia (cuya

En *Scipione l'Africano* el personaje de Aníbal Barca va alimentando a lo largo del metraje su entidad de antagonista, de absoluto contrario de la pureza, clemencia y magnanimidad de Escipión, un planteamiento maniqueo que se repite en varias ocasiones a lo largo del film y no sólo en su caracterización o en sus diálogos, sino también de forma visual, como en el coloquio previo a la batalla de Zama, donde existe una clara contraposición visual entre el caballo blanco del romano y el negro del cartaginés. En cuanto a las consideraciones morales opuestas a Escipión, Aníbal es tratado en la película de forma despectiva, al igual que el resto de los cartagineses⁸⁷⁸, siendo presentado como un bárbaro, no sólo en el sentido de “extranjero”, sino también como un personaje temible y cruel, que ni siquiera se inmuta al masacrar a unos desertores desarmados, pagándoles “con la moneda de los traidores” para imponer disciplina. Si bien es una figura regida en gran medida por la obcecación, al igual que Escipión, en la película aparecerá consumido por su orgullo y empecinamiento en seguir en Italia, desoyendo en principio el llamamiento de una patria que en cualquier caso no le ha tratado demasiado bien, aunque finalmente deberá rendirse a la evidencia y acudir en socorro de Cartago. Pero, sorprendentemente, antes de esa decisión, el cartaginés pronuncia ciertos elogios patrióticos a Italia (“La patria de uno es por la que se lucha”), que parecen perdonarle ser el enemigo eterno de Roma, una maniobra algo retorcida del guión, que apunta hacia un valor aún mayor de la victoria de Escipión y que curiosamente intenta expandir el patriotismo incluso a un enemigo declarado:

“Aníbal [...] aparece en pantalla con los atributos de un jefe bárbaro ajeno a la civilización que viene, lógicamente, representada por Roma; aun así, la película le reconoce una serie de valores, sobre todo de índole militar: el cartaginés es un genio en el arte de la

conquista, por otra parte, se completará en 1931) y en Etiopía (1935-1936), su presencia se explicita en el interior de un esquema narrativo que le convierte en una especie de opuesto de Escipión” (Curreri 2006: 303).

⁸⁷⁸ Cfr. Prieto Arciniega 2010: 174.

guerra – sólo superado por un genio de mayores dimensiones: Escipión/Mussolini. Y que, además, le profesa un verdadero amor a Roma; en cierto sentido, la Urbs –como si de una mujer fatal se tratase-, lo ha cautivado precipitando su destino y propiciando su fracaso” (Lapeña Marchena 2001).

Además, un detalle no menor en este planteamiento maniqueo de confrontación entre su personaje y el de Annibale Ninchi como Escipión, es que la cinta incide en su carácter de bárbaro, por mucho que su grandeza militar le disculpe en parte: “Aníbal (Camillo Pilotto), presentado como un bárbaro ajeno al sentido de civilización que simboliza Roma, pero nunca desde una óptica peyorativa, sino como el gran soldado que fue” (De España 2009: 103). Esta oposición tiene por supuesto su plasmación visual en la cinta:

“El rasurado y esbelto Escipión (Annibale Ninchi) contrasta con el más grueso bárbaro Aníbal (Camillo Pilotto), barbudo y con el característico parche en el ojo. [...] Aunque se reconocen las virtudes militares de Aníbal, su papel es el del antagonista del héroe. Por otro lado, para dar dignidad al bárbaro se afirma que Aníbal profesa un verdadero amor por Roma” (Lillo Redonet 2010: 231-232).

El resto de personajes históricos que aparece en la película adolece en general (al igual que los dos líderes protagonistas) de un escaso realismo, conformando unas interpretaciones demasiado estereotipadas y exageradas que los hacen poco creíbles. En cualquier caso, confirman el maniqueísmo latente en la cinta, siendo presentados los romanos en todo momento como personas virtuosas y moralmente superiores a los cartagineses. Comenzando por los personajes de la facción romana:

- Catón: resulta curioso su tratamiento en la película, puesto que es el primer gran antagonista de Escipión, aunque exclusivamente en la esfera política, mientras que Aníbal lo es en la militar. Catón es la cabeza visible de la oposición del Senado a los planes audaces y arriesgados de Publio Cornelio Escipión, algo que queda perfectamente patente en sus diálogos antes, durante y después de la sesión del Senado en la que es otorgado el proconsulado de Sicilia al cónsul. Sus palabras y sus gestos siempre agriados y torcidos son el contrapunto político de la virtud de Escipión en cuanto a firmeza y obcecación, y esta actitud (incluidos los gestos) le acompañarán incluso al ejercer de cuestor supervisando la campaña africana, por ejemplo cuando reprocha al general que otorgue sobresueldos a los soldados para insuflarles ánimos, lo que podría derivar en pereza o debilidad. A pesar de que aparece bastante poco durante el metraje, es el perfecto ejemplo de cómo una de las voces más importantes del Senado se convierte en un obstáculo que debe ser superado para los altos fines a los que Escipión está destinado, por supuesto siempre pensando en la utilidad para la patria.

- Quinto Fabio Máximo: si Catón es un obstáculo, Fabio es un escollo ya superado y un anciano más decrepito que venerable cuya táctica contemporizadora es según Escipión la causante de que Aníbal lleve quince años asentado en Italia. El propio discurso del cónsul ante el Senado Romano ya es suficiente para anular a esta figura que parece un símbolo de los viejos tiempos a superar y que, en cualquier caso, sólo aparece en esta escena al inicio de la película.

- Lelio: el gran amigo de Escipión, al que acompaña en la mayoría de escenas en la película, desde la sesión del Senado al inicio de la cinta hasta la propia batalla de Zama, pasando por diversos diálogos en ambientes castrenses. Se le muestra como un personaje disciplinado y como uno de sus lugartenientes más destacados en el campo de batalla,

además de ser el encargado de officiar el juramento de los voluntarios en Sicilia, y de recibir diversas tareas diplomáticas que le son confiadas por el propio Escipión, como la recepción de Catón en Sicilia o las conversaciones con Sifax en el campamento númida cerca de Útica y con Masinisa en el palacio real de Cirta. Se trata por tanto del prototipo de militar cercano, leal y valeroso, capaz incluso de detener el intento de Masinisa de matar al ya desarmado Sifax, siempre con la intención de cumplir los designios de Escipión.

- Lucio Cornelio Escipión *el Asiático*: el hermano de Escipión, sólo aparece en la sesión del Senado al principio del metraje y en algún ambiente castrense, aunque no llega a ser nombrado. Un personaje histórico simplemente contextualizador.

- Emilia Tercia o Emilia Paula: la mujer de Escipión, ni siquiera nombrada y sin una sola línea de diálogo, aparece en las dos escenas situadas en la *villa* de Liternum, conformando el prototipo de esposa abnegada y virtuosa, capaz de donar sus joyas a uno de los militares que acompañan a Escipión, entendiéndose (mediante elipsis, porque tampoco se muestra en la película) que es una donación en favor de la campaña de su marido. Además de su poco protagonismo, los niños que aparecen junto a ella son tomados con cierta ligereza y con una licencia cronológica en el guión: suponiendo que son los dos primeros de los cuatro hijos que tuvieron Emilia y Escipión (Publio Cornelio Escipión y Cornelia Africana Mayor), cambian bastante poco físicamente entre dos escenas separadas por unos cinco años, mientras que la aparición de la niña sería incorrecta puesto que no nacería hasta 201 a. C. De todos modos, la licencia de incluir a ambos niños sin hacer mucho caso de los datos históricos sobre ellos responde al intento de dar normalidad a la faceta familiar de Publio Cornelio Escipión.

- Masinisa: este personaje histórico realmente relevante en la Segunda Guerra Púnica adquiere un papel secundario en *Scipione l'Africano*, puesto que son muy limitadas sus apariciones, bien sea en campamentos o en batallas, además de su presencia junto a Sofonisba en el palacio real de Cirta. Aunque su valentía y obediencia a Escipión quedan patentes en el incendio del campamento de Sifax y durante la batalla de Zama, se le da protagonismo también a su libre albedrío, tanto en la ocasión en la que está a punto de matar a Sifax (un acto que no completa por la intervención de Lelio) como, sobre todo, cuando su relación con Sofonisba le lleva a caer rendido a sus malas artes: “[...] entre los personajes secundarios destaca Masinisa (Fosco Giachetti), otro viejo conocido de Cabiria, con la curiosidad de que su tentación de abandonar a los romanos ante los ofrecimientos de la sensual Sofonisba (Francesca Bragiotti) están planteados con una iconografía no muy lejana del cine de los años diez” (De España 2009: 103).

En lo referente a los personajes históricos cartagineses, además del antagonista Aníbal, merecen ser mencionados algunos con cierto protagonismo en la cinta:

- Maharbal: si Lelio aparece en pantalla casi siempre junto a Escipión, en el caso de Maharbal su identificación con Aníbal es completa puesto que siempre aparece con el general cartaginés. Es su lugarteniente, su mano derecha e incluso el consejero que por momentos intenta sacar a Aníbal de su obcecación y espiral de odio contra los romanos e intenta trasladarle a la realidad⁸⁷⁹. De hecho, en la batalla de Zama llega incluso a servir de contrapunto moral a Aníbal al intentar convencerle de que no cometa una masacre con sus aliados galos cuando se niega a que éstos se replieguen y ordena que la línea cartaginesa se mantenga firme con las lanzas dispuestas.

⁸⁷⁹ A pesar de que no aparezca reflejada en la película, son conocidas sus palabras dirigidas a Aníbal tras la batalla de Cannas, recogidas por Tito Livio (XXII, 51.4): “Entonces Maharbal le espetó: Sin duda los dioses no conceden todo a la misma persona: «sabes vencer, Aníbal, pero no sabes explotar la victoria»”.

- Asdrúbal: personaje preeminente de Cartago durante la Segunda Guerra Púnica, es mostrado principalmente en su faceta política, en diversas escenas recreando sesiones del Senado o Consejo de Cartago. En sus diálogos se presenta como un gran patriota y una persona sensata, oponiéndose a llegar a un acuerdo de paz con los romanos y siendo partidario de defenderse y de llamar a la metrópoli a Aníbal para hacerles frente. En cualquier caso, después de haber tenido que huir del incendio del campamento de Sifax perpetrado por Lelio y Masinisa, vuelve a mostrarse como un político sensato al aceptar la necesidad planteada de una tregua para ganar tiempo hasta que Aníbal vuelva.

- Sofonisba: la hija de Asdrúbal es quizá el personaje cartaginés más interesante y de mayor peso narrativo a lo largo de *Scipione l'Africano*, más incluso que el propio Aníbal, a pesar de que no aparezca en tantas ocasiones como él. Precisamente, si se traza cierta comparación entre ambos personajes, puede llegarse a la conclusión de que, mientras que Aníbal es disculpado (sólo en parte) por su grandeza militar, Sofonisba se convierte en el prototipo de personaje negativo y manipulador. A esta condición ayuda también su caracterización y la sofisticada y ciertamente erotizada interpretación de Francesca Braggiotti, que recuperaba la tradición de *vamps* del cine mudo como Theda Bara o Pina Menichelli: “Con su pelo negrísimo, mirada profunda y espléndidos muslos asomando por la estratégica abertura de la túnica, la Braggiotti aprovecha su condición de personaje «negativo» para aportar un toque erótico” (De España 2009: 103). Sus ropajes vaporosos, su estilismo y maquillaje, todo apunta hacia el personaje más “oriental” de toda la película, el más fácilmente identificable con lo semita, aunque también semejante a una Cleopatra misteriosa e igualmente muerta por suicidio. Todas sus apariciones se caracterizan por unos diálogos lapidarios y siempre con palabras de reproche o maldad en contra de los romanos, marcando así no solo el mencionado prototipo negativo, sino también un más que probable precedente para los papeles

de mujer perversa que se repetirían muchas veces en el péplum italiano posterior. Muy diferente a la Sofonisba que Italia Almirante Manzini interpretara en *Cabiria*, en *Scipione l'Africano* aparece ya directamente entregada a Sifax, sin anteriores compromisos con Masinisa, aunque luego usará a éste como su instrumento de su odio.

- Sifax: el rey de los númidas y aliado de Cartago por su matrimonio con Sofonisba, aparece siempre subyugado a quienes le acompañan, en especial a su esposa Sofonisba, que consigue modificar su inicial intención de neutralidad o de búsqueda de la paz y contagiarle su odio a Roma. Este carácter pacato es explotado en la película precisamente para apuntalar la perfidia del personaje de la cartaginesa y su gran ascendiente sobre sus maridos para hacer valer sus propios designios de odio. Sólo hay un momento de plena dignidad para Sifax cuando, en su parlamento con Escipión en el campamento romano de Castra Cornelia, le agradece al romano su clemencia y reconoce las malas artes de Sofonisba, mientras se alegra al conocer que Masinisa es la nueva víctima de la manipulación de la cartaginesa.

Por último, aunque no aparezca representado en la película, sí aparece mencionado en dos ocasiones Marco Atilio Régulo, general romano durante la Primera Guerra Púnica (264-241 a. C.) que invadiría el territorio metropolitano cartaginés en 256 a. C., poniendo en serio peligro a la propia Cartago, pero que sería derrotado en la Batalla de los llanos del Bagradas (255 a. C.) y fallecería cinco años después en su cautiverio en la capital enemiga, ejecutado de forma terrible por los cartagineses⁸⁸⁰. La primera mención tiene lugar en una conversación en la plaza del mercado de Cartago, donde se propagan los rumores sobre una flota romana más grande aún que la que Régulo comandara tiempo atrás aproximándose a la vecina ciudad de Útica⁸⁸¹. La segunda remite

⁸⁸⁰ Cfr. Roldán Hervás 1999: 186-188, 191 (nota 1); Polibio I, 26-34.

⁸⁸¹ “Eserciti romani più numerosi di quelli di Regolo, marciano su Cartagine!”

precisamente al tormento que debió pasar hasta ser ejecutado, una referencia contenida en la primera frase que pronuncia Sofonisba en la película, como ejemplo del odio que ésta profesa a los romanos y dentro de su apelación a los dioses para desear un destino terrible de a los nuevos invasores romanos⁸⁸².

⁸⁸² “Che gli Dei di Cartagine serbino a Scipione una sorte peggiore che a Regolo”.

3.4.2 – Fuentes literarias. Trama y personajes ficticios.

El componente ficticio de la trama de *Scipione l'Africano* es mucho menor al que se asienta en las fuentes históricas. La película de Gallone muestra por tanto un planteamiento bastante opuesto al que Pastrone siguió para el argumento de *Cabiria*, haciendo que sea la propia Historia la que marque las claves y el armazón narrativo. Atendiendo a la propia trama de *Scipione l'Africano*, los escasos momentos de ficción, en torno a los también escasos personajes de ficción de la cinta, vienen determinados precisamente por los hechos históricos en los que se ven inmersos. Esta idea queda bastante clara sobre todo en lo referente a las dos parejas de personajes ficticios que cuentan con cierto peso en la cinta. Todos ellos son romanos y, aunque algunos llegan a interactuar con los dos personajes protagonistas, su aparición sólo sirve para apuntalar mediante diálogos algunas de las características de Escipión y Aníbal, y realmente resultan innecesarios para el propio devenir de la trama, de nuevo una característica contraria a la que presentaban los personajes ficticios de *Cabiria*. Estos personajes ficticios secundarios son dos amigos que se reencuentran en Roma y una pareja de prometidos del sur de Italia:

- Furio: orondo veterano de la campaña en Hispania de Escipión, aparece al inicio de la cinta en el Foro Romano, durante la sesión del Senado, mostrándose en todo momento como un ferviente seguidor del general. Allí se encuentra con su amigo Mezio, y, a pesar de las reticencias de éste respecto a las posibilidades de Escipión de terminar con la guerra, le planta una apuesta sobre la futura victoria del romano sobre Aníbal. Seguro de las posibilidades de Escipión y de la necesidad de que tome el mando de las tropas para poner fin a la guerra, llegará incluso a vociferar que no es necesario seguir el funcionamiento del Senado para que el cónsul tome el mando⁸⁸³. Una vez que le es otorgada la provincia de Sicilia a Escipión, Furio llega a mostrarle en persona su disposición a acompañarle en esta

⁸⁸³ “Ma che sorteggio! Diano il comando a Scipione!”

nueva empresa⁸⁸⁴. Más tarde aparece ya como voluntario de Escipión en Sicilia y África, convertido en centurión, y siempre dispuesto a insuflar ánimos y entusiasmo tanto a los veteranos supervivientes de Cannas reticentes a reengancharse al ejército como al resto de soldados con los que dialoga. Prototipo de soldado de a pie en todo momento fiel a la causa, lo cual le lleva a protagonizar incluso un momento de tensión cuando quiere excederse en su castigo a unos espías cartagineses, eso sí, sin advertir que estaba contraviniendo las propias órdenes de Escipión. No cabe duda de que este personaje de “gordo bonachón” alude a un tipo de ciudadano ejemplar de la época fascista, siempre alegre y jovial, siempre entusiasta con los proyectos expansionistas, belicoso e incansable. Lo cual entronca totalmente con el ideal del “italiano nuevo” o “ciudadano soldado” del fascismo italiano:

“Los italianos nuevos, explicaba la revista *Critica Fascista* en 1927, debían tener la conducta de «un hombre noble, fuerte, valiente, activo, desinteresado y reverente con todo un orden moral de honestidad y severidad que esté iluminado por el mito de la grandeza y la potencia y de la misión italiana en el mundo» y concretamente operativa en el desempeño cotidiano del deber con disciplina y obediencia a la autoridad jerárquica” (Gentile 2004: 264).

- Mezio: el amigo de Furio, con el que realiza la mencionada apuesta en el Foro Romano, aunque mostrándose mucho más negativo y no tan ciegamente convencido como él. Su siguiente aparición para unirse en Sicilia a los voluntarios de Escipión tiene un significado patriótico muy patente, ya que alude a su hastío por estar algo “ocioso” en Roma y harto de escuchar simples palabras⁸⁸⁵, por lo que decide pasar a la acción. Inseparable de Furio en los escenarios militares africanos, se presenta

⁸⁸⁴ “Scipione, i reduci della Spagna sono tutti con te!”

⁸⁸⁵ “Mi seccavo a Roma. Non si fanno che comizi!”

como un personaje jocosos capaz de entonar una canción burlesca en el campamento romano, previamente a la batalla de Zama. Finalmente caerá en la propia batalla, un sacrificio que en cualquier caso no adquiere siquiera dramatismo y que es resuelto en la película con tanta celeridad que resulta incluso innecesario. Otro prototipo, en este caso del ciudadano reticente que reconoce la necesidad de sacrificarse por la patria ayudándola desde el ejército, aunque para ello al final deba pagar con su propia vida.

- Velia: esta patricia es el segundo personaje femenino con cierto peso en cuanto a la facción romana, junto a Emilia, la mujer de Escipión, si bien Velia sí cuenta con varios diálogos. Dueña de una *villa* en el sur de Italia y comprometida con Arunte, por quien intercede ante los dioses antes de que se una a los voluntarios de Escipión, será apresada por la fuerza por los cartagineses y llevada al campamento de Aníbal. Allí se mantendrá siempre digna y virtuosa, e incluso en cierto modo belicosa, como cuando amenaza en el campamento cartaginés con usar un pasador que lleva en el pelo como estilete, si bien no se llega a saber si es para usarlo contra alguno de sus captores o para darse muerte ella misma. Su carácter indómito le lleva incluso a enfrentarse verbalmente a Aníbal cuando éste ordena azotar a Arunte por una supuesta tentativa de escape⁸⁸⁶, una actitud que llama la atención del propio general cartaginés, que manda que Velia sea conducida a su tienda. La patricia sigue allí manteniendo su entereza y su espíritu valiente, apelando a la superioridad moral frente al mismísimo Aníbal, pero éste finalmente la reducirá por la fuerza. Más adelante, ya en África, protagoniza una de las escenas más forzadas de toda la película, cuando desiste de su intento de asesinar a Aníbal en su tienda al escuchar de éste unas sorprendentes palabras de ensalzamiento de Italia. Todas sus características le convierten en la antagonista perfecta del personaje de Sofonisba:

⁸⁸⁶ “La tua clemenza è breve, Annibale!”

“La tez morena y el poco recato sexual de Sofonisba, características de razas «inferiores», tiene su contraste en la rubia patricia Velia (Isa Miranda), personaje imaginario que simboliza las esencias de la dignidad romana sometida al escarnio de los salvajes cartagineses: tras mostrarnos la vida idílica en su señorial mansión asistimos a su largo calvario como prisionera de los invasores, en el cual llega a sufrir del propio Aníbal lo que el puritanismo ochocentista definía como «una afrenta peor que la muerte». Pero incluso aquí el guión se concede cierta ambigüedad para no dejar mal al general cartaginés: hay un momento en que Velia se decide a matar a Aníbal mientras duerme, pero antes de cumplir su misión oye las reflexiones de su enemigo, que en aquel momento debe afrontar la pérdida de sus sueños itálicos para frenar a Escipión en África, y al darse cuenta del sincero amor de Aníbal por Italia deja caer el puñal y desiste de su plan” (De España 2009: 103-104).

Posteriormente, Velia, después de aparecer sola y abandonada por los cartagineses en plena llanura de Zama y de preguntar en repetidas ocasiones y algo desorientada “¿quién va ganando?”, caerá muerta. Su última palabra antes de exhalar su último aliento es el nombre de su amado Arunte, una solución demasiado drástica y carente de acento dramático. De hecho, su muerte, al igual que ocurre con la de Mezio, es tratada sin dramatismo y sin demasiada continuidad respecto a lo que ocurre en la propia batalla, y por lo tanto es hartamente innecesaria para el devenir argumental. Su personaje, lejos de servir como lucimiento a Isa Miranda, una de las divas del momento en el cine italiano, es un ejemplo de la *uirtus* romana llevado al extremo, uniendo a su serena (y rubia) belleza un espíritu indómito frente al enemigo capaz incluso de enfrentarse desde su inferioridad de esclava al victorioso general cartaginés Aníbal Barca. Puede decirse sin temor a errar que es probablemente el personaje más forzado de toda la película.

- Arunte: el prometido de Velia, apresado por los cartagineses nada más unirse a la marcha de unos voluntarios para sumarse a las tropas de voluntarios de Escipión. Su papel es mucho más reducido que el de Velia y sólo adquiere cierto protagonismo cuando huye del campamento africano de Aníbal para finalmente unirse a la caballería de Escipión y participar en la batalla de Zama, donde es herido y debe asistir a la muerte de su amada. Otro personaje totalmente prescindible y que, junto a su pareja, no llega a conformar una mínima historia de amor ficticia, si es que realmente el guión pretendía eso mismo de Velia y Arunte.

Como puede comprobarse, es muy difícil trazar similitudes entre estos cuatro personajes ficticios principales de *Scipione l'Africano* y los que sí tenían mucho protagonismo en *Cabiria* (Fulvio Axilla, Maciste y Cabiria). En la cinta de Gallone no hay lugar para una historia de amor suficientemente profunda que vaya paralela a los hechos históricos, ni para un héroe forzado salvador de los débiles, ni para un valeroso patricio romano que protagonice arriesgadas misiones. Ni Furio ni Mezio se muestran especialmente resueltos en sus acciones, sino todo lo contrario, se sobredimensiona un dudoso y limitado acento cómico en los diálogos que intercambian. Arunte tampoco es capaz de realizar ninguna hazaña reseñable, como no sea su escape del campamento cartaginés. Ni siquiera es posible realizar un liviano paralelismo entre el patricio Fulvio Axilla de *Cabiria* y la patricia Velia de *Scipione l'Africano*, puesto que sus acciones son muy diferentes. De hecho, si se intenta trazar alguna comparación en cuanto a otros personajes ficticios secundarios de la cinta de Pastrone con los de la de Gallone, tampoco encontraremos los prototipos de cartagineses malvados o traidores, más allá del acento negativo puesto en el personaje de Sofonisba o en algunas decisiones de dudosa moral de Aníbal. Si *Cabiria* daba muestras claras de basar parte importante de su trama en algunas novelas históricas como *Salammbô*, *Quo Vadis?* o *Cartagine in fiamme*, por su parte *Scipione l'Africano* no presenta indicios de acción novelesca.

Es fácil concluir en cuanto al tratamiento de las fuentes históricas y respecto a las posibles influencias ficticias en el guión de *Scipione l'Africano* que su recurso a la Historia se realiza de una forma tan monolítica o cuadrículada que no hay lugar para momentos de acción o de gloria más allá de los protagonizados por los personajes históricos principales. Y esto es un serio condicionante para la propia proyección de la película, puesto que la cinta de Gallone no hacía más que recurrir a las fórmulas que habían dado tanto éxito al cine épico italiano mudo de los años precedentes a la Gran Guerra. Pero precisamente ésa es una de las razones principales por las que *Scipione l'Africano* nació ya “vieja” en su planteamiento narrativo y visual, asentada en recursos que habían dado resultado unos veinticinco años antes, pero que ya habían sido superados e incluso habían recibido una gran evolución con la llegada del cine sonoro.

3.4.3 – El protagonismo de la oratoria.

En consonancia con las intenciones de la película de identificar la figura de Publio Cornelio Escipión *el Africano* con Benito Mussolini, el protagonismo de los diversos discursos pronunciados por Annibale Ninchi en su interpretación del político y militar romano es más que patente a lo largo del metraje. De hecho, sus líneas de diálogo y su tono grandilocuente aproximan sus alocuciones más a los propios discursos de Mussolini en el siglo XX que a los testimonios que han llegado hasta nosotros de Publio Cornelio Escipión. Y no resultaba fácil, teniendo en cuenta tanto el propio carisma de Mussolini como la institucionalización de sus baños de masas, convertidos en momentos cuasirreligiosos de exaltación de la unión nacional:

“El mito de Mussolini fue el factor principal del consenso que la mayoría de los italianos manifestó por el régimen, sobre todo en los años que van de 1929 a 1936. El papel carismático del Duce recibió una exaltación continua a través de la adopción de un sistema de creencias, de mitos, de ritos y de símbolos, que constituyó una nueva forma de religión política, y se convirtió en parte esencial e integrante del Estado fascista y de la política de masas del partido único. Los encuentros frecuentes del Duce con la muchedumbre se convirtieron en el momento culminante de la organización del consenso, cuando, con la preparación de una minuciosa dirección, se realizaba la fusión emotiva del jefe con la multitud, como mística comunión simbólica de la nación consigo misma a través de su máximo intérprete” (Gentile 2004: 42).

E incluso hay que mencionar que la elección de Annibale Ninchi como el actor encargado de interpretar a Publio Cornelio Escipión tuvo mucha relación con esta identificación del romano con el propio *Duce*:

“[...] el protagonista es en todo momento un trasunto de Mussolini, y si se escogió al actor Annibale Ninchi a pesar de su escasa galanura (el auténtico Escipión tenía en aquella época 24 años y parece que era bastante guapetón), su experiencia únicamente teatral y, para colmo, llamarse Aníbal, fue por su reconocida habilidad para recitar largos y farragosos discursos como los del Duce en Piazza Venezia” (De España 2009: 104).

Este carácter de los diálogos de Escipión en la película, que puede parecer exagerado y anacrónico, entronca con la importancia otorgada por el cine italiano de la época fascista precisamente al tono discursivo de los personajes protagonistas, y en el caso de *Scipione l'Africano* viene justificado por la mencionada identificación del romano con el *Duce*:

“Tanto en la ficción como en los documentales, la cinematografía italiana concedió durante el período fascista una gran importancia al tratamiento del lenguaje visual y a los textos que acompañaban las narraciones o el discurso de los principales personajes. Es evidente que Annibale Ninchi (Escipión) cuando realiza sus intervenciones ante el Senado, los embajadores de Cartago, su oponente Aníbal o su ejército formado en batalla, constituye una rememoración de los discursos que el líder italiano pronunciaba tanto en el Foro como en la Piazza Venezia, introduciendo ideas muy simples expresadas con frases cortas pero ampliamente repetidas que podían ser fácilmente asimiladas por las masas” (Gracia Alonso 2013: 91).

En efecto, así como las películas de recreación de la Antigüedad, y más concretamente las ambientadas en la Antigua Roma, suelen explotar algunos elementos de la narración como momentos espectaculares (batallas, competiciones, pruebas de valor, etc.), en *Scipione l'Africano* los diálogos son otro de los elementos más sobredimensionados y enfatizados para adquirir gran

empaques visual. Así, al igual que la larga secuencia de la batalla de Zama explota su espectacularidad, los discursos de Escipión se convierten en otros momentos clave de la película:

“Una sesión plenaria del senado ocupa, otras veces, lugares clave, como *munus*, en las películas. En ciertos momentos y en ciertas obras, se constituye en un espectáculo independiente, como una carrera o una batalla. El discurso de Escipión frente a Fabio en el *Escipión el Africano* de Gallone se organiza como un espectáculo de oratoria grandilocuente y no deja de ser uno de los momentos más interesantes en el primer acto de la desdichada obra” (Cano Alonso 2014: 37).

La cinta de Gallone se basa en la oratoria clásica para hacer más verosímiles las palabras y los gestos de Annibale Ninchi encarnando a Publio Cornelio Escipión *el Africano*. No cabe duda de que los discursos del personaje de Escipión en la película de Gallone atienden a las distintas partes en las que se dividía la oratoria: “La división tradicional de la oratoria se hacía en cinco partes: *elocutio* (estilo), *inventio* (invención), *dispositio* (orden), *memoria* (memoria) y *pronuntiatio* (dicción)” (Balmaceda 2013: 16). De estas cinco partes, *inventio*, *dispositio* y *memoria* recurren en la película a las fuentes históricas en las que se basa su argumento, por lo que puede afirmarse que el contenido de los discursos responde a la recreación del pasado. Pero la propia puesta en escena de las alocuciones de Escipión, que corresponderían tanto a la *elocutio* como, sobre todo, a la *pronuntiatio*, se plantea desde una perspectiva moderna, por lo que la forma recurre al presente para relacionar al personaje del siglo III a. C. con el Mussolini del siglo XX. En cualquier caso, este capítulo formal de los discursos de *Scipione l'Africano* recurre también a la oratoria clásica poniendo gran atención a lo que Cicerón definiera como “la importancia del agradar y conmover [...] *Delectare* y *movere* era lo que un orador debía lograr para ser considerado exitoso” (Balmaceda 2013: 22).

Merece la pena detenerse en los principales diálogos protagonizados por Annibale Ninchi en su interpretación de Escipión para comprender la influencia que la oratoria romana tiene en su plasmación cinematográfica en esta producción italiana de 1937, sobre todo en lo referente a *elocutio* y *pronuntiatio*, es decir, la forma, y a *delectare* y *movere*, es decir, la intención de “despertar emociones en los oyentes” (Balmaceda 2013:22):

- Ante el Senado, desde su lugar privilegiado en la sala del Templo de Saturno en el Foro Romano como cónsul, frente a las gradas donde se sientan los senadores. Aun siendo sus primeras líneas de diálogo a lo largo de la película, se trata de uno de los discursos más notables protagonizados por el romano, en esta ocasión desde su faceta política, aunque con lógicas referencias militares en el contenido. Partiendo de una postura y un tono serenos, se mantiene de pie, impertérrito, hasta que en ocasiones enfatiza sus frases más determinantes elevando la voz y apoyando la potencia de las palabras con gestos firmes de sus brazos, extendiendo sus manos o cerrando el puño. Una de las frases de este discurso es la que relaciona pasado y presente al presentar sus afanes bélicos con la idea de convertirse en guía de la patria aunque sea contraviniendo la opinión de parte de los senadores: “Farò quello che sarà utile alla salute della Repubblica”. Esta frase entronca con la “transformación de la forma de gobierno y ruptura de la división de poderes” que tuvo lugar en Italia entre fines de 1925 y comienzos de 1926 y con la “definitiva interrupción de toda representatividad de la cámara y «constitucionalización» del «Gran consejo del fascismo»”⁸⁸⁷ en 1928, dando a entender precisamente que “la salud de la República” estaba por encima de las discusiones que pudieran tener lugar en el Senado. Es una plasmación directa de la justificación de los medios del régimen fascista en su política exterior (el belicismo) para alcanzar el fin (la guerra que asegure la paz).

⁸⁸⁷ Cfr. De Felice 1976: 217-218.

- En su tienda del campamento de Sicilia, previamente a la partida hacia África, cuando es informado de los inconvenientes que están surgiendo antes de abandonar la isla (los veteranos de Cannas no se unen a sus tropas, las vituallas empiezan a escasear y la población de Siracusa protesta por la usurpación de sus bienes). Escipión se muestra serio y firme, como corresponde a su condición de comandante en jefe frente a su estado mayor, al líder que mantiene la calma frente a la adversidad y la sorteja de forma serena. De hecho, en éste y otros discursos Annibale Ninchi realiza y mantiene un gesto: la cabeza alta y el mentón levantado, una pose ya comentada en el apartado dedicado a *Cabiria* que mostraba el personaje de Maciste y que inspiraría el lenguaje corporal de Mussolini⁸⁸⁸.

- En el exterior del campamento siciliano, en el momento del juramento militar de los voluntarios, a lomos de su caballo y sosteniendo la única insignia que se salvó de la derrota en Cannas. En este discurso Escipión entronca no solo con Mussolini por el mencionado mentón alzado y la vista hacia el cielo (comprensible también por su encomienda a los dioses), sino también con la imagen de un *condottiero* renacentista sobre su montura. El contenido del discurso es una más de las referencias a lo largo de la película a hacer la guerra para asegurar un porvenir seguro, añadiéndole en esta ocasión el componente vengativo de la deshonrosa y terrible derrota de Cannas. Por cierto, al finalizar el discurso Escipión realiza el saludo romano como otras muchas veces a lo largo del metraje.

- En el puerto de Lilibeum, a bordo de un quinquerreme, en solitario en el castillo de proa. Escipión se encomienda a los dioses antes de partir hacia África y les pide su favor para que la empresa salga con éxito y que vuelvan sanos y salvos quienes se embarcan en ella, así como un sentimiento de venganza “para devolver a Cartago aquello que hace sufrir a Roma y a

⁸⁸⁸ Cfr. Dumont 2013a: 276; Lapeña Marchena 2001.

Italia”⁸⁸⁹. De nuevo usa ciertos gestos con las manos extendidas hacia el cielo y con el puño cerrado en señal de firmeza o potencia.

- En su tienda del campamento de Castra Cornelia, primero conversando plácidamente con Catón mientras comparten una partida en un juego de mesa⁸⁹⁰, y después con Masinisa a la llegada de éste a la tienda. Escipión se dirige a ambos desde su asiento, con total serenidad y mostrando una disposición cómoda e incluso jocosa frente a las graves noticias que porta el númera, puesto que él ya está advertido de ellas y las usa en su favor. De su actitud se infiere su suficiencia y su grandeza frente a la adversidad, y sólo se levanta de su silla al final de la conversación para adoptar su repetida pose altiva con el mentón alzado, la vista al frente (sin mirar a nadie en particular) y la voz firme al declarar que no puede desvelar sus planes contra Sifax y Asdrúbal⁸⁹¹.

- También en Castra Cornelia, frente a su estado mayor, comentando los preparativos del ataque al campamento de Sifax. Un discurso visualmente muy similar al que protagonizaba en su tienda del campamento en Sicilia, adoptando igualmente una postura serena, casi hierática, demostrando sentirse cómodo y seguro con sus planes y su audacia, a pesar de las dificultades a las que están a punto de enfrentarse sus tropas⁸⁹².

- En su tienda de Castra Cornelia, frente a Sifax ya hecho prisionero, de nuevo con una disposición serena e hierática, Escipión le reprocha haber perdido su amistad con Roma, la pertenencia al bando vencedor y su propio

⁸⁸⁹ “[...] di rendere finalmente a Cartagine quello che fece patire a Roma ed all’Italia!”

⁸⁹⁰ Se trataría del *ludus latruncularum* o *latrunculi*, según se extrae del guión de la película recogido en el número especial de *Bianco e Nero* dedicado a ella: “Davanti ad un tavolo, dove è posto un abaco (scacchiera) Scipione e Catone giuocano ai *latruncula*” (Anónimo 1937c: 62).

⁸⁹¹ “Se la mia tunica potesse rivelarlo, la brucerei!”

⁸⁹² “È la prima volta che le mie legioni hanno di fronte un nemico ben cinque volte superiore, ma gli Dei protettori di Roma, la vostra accortezza, il coraggio dei miei uomini e la fortuna che non ci è mai mancata, riusciranno a darci la vittoria [...]”

reino por la influencia negativa de una mujer⁸⁹³, en este caso Sofonisba, cuyo destino está en cualquier caso ya predispuesto⁸⁹⁴.

- En su tienda de Castra Cornelia, frente a Masinisa, Escipión comienza alabando su actuación en Cirta⁸⁹⁵ de forma amigable (quizá demasiado), aunque manteniendo su característico mentón levantado. Pero después su rostro y su mirada cambian y se vuelven más serios, si bien no utiliza ningún gesto concreto, cuando le reprocha haber caído en la misma trampa que cayó Sífax, por haber sucumbido a los consejos de Sofonisba e incluso haberse casado con ella, pensando que así podría eludir el hecho de que ella es una presa de guerra que debe ser entregada a Roma, con el peligro añadido de que su influencia podría incluso operar en contra de su alianza con los romanos⁸⁹⁶.

- En el campamento de Castra Cornelia, durante la coronación de Masinisa como rey de Numidia, Escipión mantiene un tono grave, como corresponde a una ceremonia de estas características⁸⁹⁷, finalizando la misma con el saludo romano hacia el homenajead.

- Justo después de la ceremonia de Masinisa, en el mismo lugar del campamento, Escipión recibe a los enviados de Cartago y les responde en pie (mientras los cartagineses se postran ante él), serio, firme. Con sus

⁸⁹³ “Certo avrei preferito avverti al mio fianco. Come hai potuto all’amicizia di Roma, alla sicurezza del tuo regno, alla certezza della vittoria, anteporre le lusinghe di una donna?”

⁸⁹⁴ “Nessuno potrà sottrarre Sofonisba alla sua sorte!”

⁸⁹⁵ “Saluto il conquistatore di Cirta! Roma compenserà degnamente il tuo valore e la tua fedeltà. [...] La tua impresa è degna del trionfo, che è l’onore più ambito dai Romani. Il regno dei tuoi avi, ingrandito di nuove provincie, ti aspetta”.

⁸⁹⁶ “E tutto questo vuoi ora mettere in pericolo per le lusinghe di una donna? [...]Ti ascolterei Massinissa, se non avessi già udito da un re ridotto in catene dalla stessa donna, le cose che potresti dirmi. Non dall’amore te è presa la figlia di Asdrubale, ma dal implacabile odio contro Roma. Essa vuole indurre anche te a diventare nemico dei tuoi amici e a prendere le armi contro di noi. [...]Io voglio, Massinissa, ricordare soltanto le cose grandi che hai fatto. Le altre, quelle che taci, voglio dimenticarle, perchè tu non debba arrossirne. Ricorda, Siface è stato vinto con gli auspici del popolo Romano ed egli, la moglie, il reame e tutto quello che fu suo, appartiene al popolo Romano. Vinci te stesso, Massinissa; sarà la tua più grande vittoria”.

⁸⁹⁷ “In nome del Senato e del popolo Romano ti proclamo Re di Numidia e ti decreto l’onore del trionfo di cui nessuno straniero, prima di te, fu ritenuto degno”.

palabras advierte sobre su objetivo de obtener una victoria total en la guerra para que se haga justicia a las ofensas previas, aunque con solemnidad y magnanimidad ofrece nuevas condiciones de paz que, de ser aceptadas, propiciarían una tregua⁸⁹⁸.

- En su tienda de Castra Cornelia, frente a los espías de Aníbal capturados, con una actitud entre firme y amistosa, Escipión aprovecha para utilizarles como emisarios de vuelta a su adversario, para que infundan aún mayor temor entre los cartagineses por los preparativos para la batalla de Zama⁸⁹⁹.

- En Zama, durante el parlamento con Aníbal, tiene lugar otro de los diálogos más importantes de Escipión durante toda la cinta, con un contenido determinante para el desenlace de la película, ya que se menciona el fin de la tregua por parte de Cartago al conocer que Aníbal volvía a la patria para socorrerla, pero también que los términos de paz que el cartaginés ofrece ya han sido conseguidos previamente por Roma, lo que no tendría lógica y les obligaría a conformarse con un tratado en inferioridad; por todo ello, a pesar de aludir a unas nuevas condiciones más duras, Escipión tiene clara su respuesta y conmina a Aníbal a prepararse para la batalla determinante que ponga fin a la guerra⁹⁰⁰. Se trata además de una de las escasísimas ocasiones en las que el rostro de Annibale aparece en primer plano, lo que también añade potencia dramática a sus

⁸⁹⁸ “Sono venuto in Africa per riportare a Roma una piena vittoria e non una domanda di pace. Tuttavia, sebbene la vittoria sia portata dalla mia mano, non voglio mostrarmi spietato. Il mondo deve sapere che il popolo Romano intraprende le guerre per la giustizia e in nome di questa desidera finirle. Vi detterò le condizioni di pace e vi darò tre giorni per riflettere. Se le accettate sarà stabilita una tregua perchè possiate mandare ambasciatori a Roma”.

⁸⁹⁹ “Certo vi ha mandato Annibale per raccogliere informazioni, ed io non ho difficoltà a facilitarvi il compito. [...] Siate precisi nel riferire ed aggiungete che questa notte arriverà Massinissa con seimila fanti e quattromila cavalieri”.

⁹⁰⁰ “So Annibale, che i cartaginesi hanno rotto la tregua perchè speravano della tua venuta. E tu stesso lo confermi, poichè nelle condizioni che proponi, offri quello che è già in nostro potere. La frode tornerebbe quindi a vostro vantaggio. Che fu prima Cartagine ad attaccare Roma anche tu lo riconosci, e gli Dei che ci hanno dato la vittoria ne sono testimoni. Se alle condizioni da me già imposte, che tu conosci e che Cartagine aveva già accettato, si aggiungerà un risarcimento per le navi saccheggiate e gli ambasciatori oltraggiati, potrò consultare il Senato. Ma se queste condizioni vi parranno gravi, giacchè non avete saputo sopportare la pace, preparatevi alla guerra!”

palabras. Por supuesto, no puede faltar en este momento tan grave el gesto del mentón levantado, en esta ocasión acompañado de una mirada penetrante que poco a poco se va llenando de fuerza y casi podría decirse que odio.

- De nuevo en Zama, si las palabras de Escipión en su parlamento con Aníbal son determinantes, no menos importantes son las de su discurso a las tropas previo a la batalla. Con el romano a caballo y manteniendo el mentón bien alto, vocifera toda una declaración de intenciones de carácter castrense y belicista, que alude al necesario sacrificio personal para la causa patriótica⁹⁰¹. Su grito de “morir por la patria” resuena con fuerza mientras despliega con vehemencia gestos de rabia con su brazo derecho y enseña fieramente sus dientes; así ocurre también con su máxima de “¡Victoria o muerte!”, que se convierte en una suerte de *leitmotiv* repetido en varias ocasiones durante la batalla. Se trata de uno de los momentos con más sentido del presente de toda la película, cumpliendo perfectamente con la misión de propaganda patriótica, nacionalista e imperialista con unas palabras que, a pesar de ser pronunciadas por un general romano del siglo III a. C., bien podrían haber sido puestas en boca de cualquier líder militar italiano durante la Guerra de Abisinia o del propio *Duce*.

- El último discurso de Escipión previo a Zama tiene lugar en sus líneas, en un improvisado estado mayor, cuando de forma absolutamente reposada menciona los preparativos para resistir la acometida de los elefantes⁹⁰². Una forma de ensalzar las virtudes castrenses del romano a la vez que se

⁹⁰¹ “Legionari! Ricordate le vostre vittorie. Siate degni del passato e di Roma. Ricordate: se vincerete non solo diverrete padroni dell’Africa, ma darete a Roma l’impero del mondo! Legionari! La fortuna vi offre la più bella delle ricompense: morire per la patria! Chi sarà così vile da preferire ad un glorioso destino l’onta di cadere nelle mani del nemico, solo per amore della vita? Legionari! Che il vostro grido sia: «Vittoria o morte!»”

⁹⁰² “Per evitare l’urto degli elefanti, i manipoli saranno schierati in colonna. I veliti, formando la linea piena, maschereranno gl’intervalli, pronti a sgombrarli per lasciare libero il passo alla carica degli elefanti e attaccarli alle spalle”.

muestra su absoluta suficiencia y fe en la victoria precisamente reconociendo sus artes militares.

- Ya en plena batalla, no podía faltar la alusión del propio Escipión a la reordenación de tropas y de sus movimientos, así como el universal grito de “¡al ataque!”⁹⁰³

- En su *villa* de Liternum, junto a su mujer y dos hijos, Escipión comenta con un siervo con total felicidad que es el momento de olvidarse de la guerra para dedicarse a menesteres más tranquilos como la siembra de los campos⁹⁰⁴. El militar que en escenas anteriores se mostraba fiero ahora puede disfrutar de su familia ya que, tal como preconizaba, la guerra ha servido para asegurar la paz. Se trata por tanto de otro de los discursos con mayor eco en el presente de la Italia fascista, cuyo régimen ponía gran acento en la importancia de la familia, a pesar de que, tal y como ocurre en la película, la mujer tenga un protagonismo siempre por debajo del marido.

⁹⁰³ “I veliti sulla fronte! Hastati in línea piena. La prima schiera, all’attacco!”

⁹⁰⁴ “Buon grano. E domani con l’aiuto degli Dei, comincerà la semina”.

3.5 – RECURSOS FÍLMICOS:

3.5.1 – Rodaje.

Scipione l'Africano contó con un rodaje de más de siete meses de duración: “232 giorni, e cioè esattamente dal 10 agosto 1936 al 29 marzo 1937” (Paulucci di Calboli 1937). Como ya se apuntó anteriormente, se trata de la película que sirvió como prueba de fuego para conocer la viabilidad de los nuevos estudios de *Cinecittà*, situados en el barrio de la periferia romana del *Quadraro*. Pero no puede afirmarse con rotundidad que la cinta se rodara en estos nuevos y flamantes estudios de la industria cinematográfica fascista, ya que fueron “inaugurados por Mussolini el 28 de abril [de 1937]” (Aristarco 1997: 126), un mes después de la finalización del propio rodaje⁹⁰⁵.

Es decir, que gran parte del “[...] rodaje tuvo lugar en los estudios Cines y Titanus Farnesina (*Cinecittà* todavía no estaba inaugurada)” (De España 2014: 93), donde se dispusieron las diferentes escenografías de interior⁹⁰⁶, mientras que en los estudios de *Cinecittà* aún en construcción “se levantaron el foro, el senado y el consejo de ancianos de Cartago” (Lapeña Marchena 2001). Fuera de estos estudios romanos, el propio escenógrafo de la película, Pietro Aschieri, menciona para las escenas portuarias y navales la ciudad costera de Livorno⁹⁰⁷. En cuanto a la memorable y climáctica secuencia de la batalla de Zama, sería filmada “[...] en exteriores en la zona de Sabaudia (no por casualidad, lugar emblemático del fascismo por la desecación de los pantanos y la espectacular recuperación urbanística [...]), con centenares de extras aportados por el Ejército y fuerzas de seguridad del Estado” (De España 2014: 93). En efecto, en otra nueva maniobra

⁹⁰⁵ Solomon (1978: 33; 2002: 66-67) localiza los decorados en *Cinecittà*, contraviniendo a los propios créditos de la película, además de a las mencionadas fechas de rodaje.

⁹⁰⁶ “Negli Stabilimenti della Cines e della Farnesina sono stati ricostruiti gli interni” (Aschieri 1937: 21).

⁹⁰⁷ “[...] per le scene dei porti e la ricostruzione dei complessi navali è stata scelta Livorno” (Aschieri 1937: 21).

de cierto calado ideológico, se escogía esta localización junto al mar⁹⁰⁸, que también resultaba fácilmente identificable por el público con el esfuerzo del régimen por el mencionado saneamiento lagunar, considerada como una de las grandes obras y uno de los grandes logros del fascismo: “sur les rives du lac de Sabaudia, au sud de ces marais Pontins dont l’assainissement fut une des victoires marquantes du régime fasciste” (Dumont 2013a: 278).

Tratándose de una cinta de recreación histórica con visos de convertirse en una producción colosal, la larga secuencia de la batalla de Zama contó con un despliegue de medios espectacular⁹⁰⁹ 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, al menos a aquellos que reproducen batallas de la Antigüedad. Las cifras que se manejaron para esta escena son realmente apabullantes en términos materiales, humanos y animales, además de la dificultad de que los planos que la componen fueron rodados en pleno invierno y de que los elefantes eran un elemento bastante difícil de controlar por sí mismo o por la reacción que causaban en el resto de integrantes del equipo (caballos incluidos):

“[...] la bataille de Zama, l’une des plus longues, des plus mouvementées et des plus spectaculaires séquences de bataille du cinéma, mobilisant 12000 fantassins, 3500 cavaliers «numides» et 18 éléphants du cirque Amar [...] (58 autres pachydermes en papier mâché sont poussés sur des roulettes, à l’arrière-fond). Un tournage éprouvant, car les extérieurs «africains» sont filmés en décembre-janvier sous une pluie battante et avec des chevaux paniqués par les éléphants” (Dumont 2013a: 278).

⁹⁰⁸ “La vasta scena della battaglia di Zama è stata girata sulla pianura dunosa che esiste fra Sabaudia e il mare” (Aschieri 1937: 21).

⁹⁰⁹ “[...] la escena de la batalla de Zama es formidable, con montones de extras, elefantes, un ritmo más que aceptable y un vibrante fondo musical” (De España 2009: 104).

Los miles de extras habrían sido cedidos en su mayoría por ejército italiano, según se recoge en una nota inserta en los títulos de crédito iniciales⁹¹⁰, mientras que los aproximadamente mil caballos, quinientos camellos y los mencionados elefantes aportaron espectacularidad y exotismo, a pesar de las dificultades lógicas de trabajar con animales en escenas tan multitudinarias y de las mencionadas escenas de pánico entre el equipo por alguna estampida. Es más, el rodaje de la batalla tendría graves consecuencias no sólo en los animales, sino también en los figurantes: “[...] 12000 soldados para la tropa romana y 1000 jinetes libios para las tropas de Aníbal, 25 de ellos fueron seriamente heridos durante las escenas de batalla por los soldados de Mussolini” (Cano Alonso 2014: 65).

⁹¹⁰ “ALLA REALIZZAZIONE DI QVESTO FILM HANNO LARGAMENTE CONCORSO VNITÀ DELLE FORZE ARMATE DELLO STATO”. Tomado de los títulos de crédito de *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).

3.5.2 – Aspectos técnicos:

- Música.

Idebrando Pizzetti, como ya se refirió en el capítulo dedicado a *Cabiria*, fue contactado por Gabriele D'Annunzio para realizar la música de la cinta de Pastrone. El compositor se limitó finalmente y con no pocas reticencias a aportar solo una pieza, la *Sinfonia del fuoco* que se relacionaba con la escena del sacrificio al dios Moloch en su templo de Cartago y que, por cierto, el propio Pizzetti declaraba no haber escuchado nunca⁹¹¹. Por entonces, este comportamiento negativo del compositor respecto a su participación en *Cabiria* provocó la indignación en D'Annunzio, comprendiendo que Pizzetti no había entendido la importancia que la música podía tener para las producciones cinematográficas, algo que el propio compositor reconocía en el texto que aportó al número especial de la revista *Bianco e Nero* dedicado a *Scipione l'Africano*: “D'Annunzio, credo, se ne sdegnò [...], e mi mandó a dire che col mio rifiuto avevo soltanto dimostrato di non aver capito quale importanza potesse assumere la musica nel cinematografo” (Pizzetti 1937: 10).

Resulta curioso comprobar cómo Pizzetti, en el contexto de realización de *Scipione l'Africano*, reconoció que D'Annunzio llevaba razón en cuanto a su error en *Cabiria* y casi veinticinco años después parece sentirse afortunado por haber comprendido al fin la importancia y la dignidad de la música cinematográfica:

“[D'Annunzio] Aveva ragione, per quel che pensaba della musica rispetto al cinematografo e per quel che pensaba di me. Reputo mia gran fortuna che la seconda proposta di collaborare a un film mi sia venuta dopo quasi venticinque anni, durante i quali, un po' per aver visto e udito quel che han fatto altri, un po' per aver pensato a quel che in tanti casi si sarebbe potuto

⁹¹¹ “[...] quella *Sinfonia del Fuoco* che non ho mai udito eseguire” (Pizzetti 1937: 10).

fare di meglio e a quel che si potrà fare via via in seguito, ho capito: ho capito che nella composizione di un'opera cinematografica la musica può assumere importanza grandissima, valore essenziale: e ho capito che scrivere musica per un film non è, per un musicista vero, compito men degno, meno alto – nè meno difficile – che scrivere una sinfonia o un'opera teatrale” (Pizzetti 1937: 10).

Pizzetti obvia en este texto que su nombre ya había aparecido asociado al Cine por segunda ocasión a inicios de la década de 1920, cuando firmó la música de *La nave* (1921), una película basada precisamente en la obra homónima de D'Annunzio y dirigida por el hijo de éste (Gabriellino D'Annunzio) en colaboración con Mario Roncoroni.

La aceptación por parte de Pizzetti en 1936 de unirse al equipo de producción de *Scipione l'Africano* para componer su música va más allá del reconocimiento hacia el medio cinematográfico y entronca con el sentimiento de exaltación nacionalista del momento en la Italia fascista y con su recurso a la idea de *romanità*, algo que queda patente en sus propias palabras en el mencionado especial de *Bianco e Nero*:

“Ma non solo per queste ragioni mi son sentito lieto della proposta fattami un anno fa, di comporre la musica per *Scipione l'Africano*, e l'ho accettata con entusiasmo: ma anche perchè *Scipione l'Africano* non è soltanto un film di avvenimenti vari e meravigliosi, e non è soltanto un film romano-cartaginese: per lo spirito che lo anima e lo informa, *Scipione l'Africano* è un film italiano. [...] così nella esaltazione della potenza e della grandezza di Roma, che dal film è significata, tutti gli italiani potranno sentiré l'esaltazione delle virtù e della grandezza della Nazione” (Pizzetti 1937: 10-11).

En este reconocimiento hacia la Italia de la década de 1930 el compositor llega a cometer un error histórico de forma intencionada, al cambiar en la letra de una

canción militar el nombre de Roma por el de Italia con un sentido lógicamente de exaltación nacionalista:

“E benchè io sappia benissimo che facendo cantare ai volontari che seguiranno Scipione in Africa:

Chi ha chiamato? Scipione, Scipione!

Chi ha risposto? L'Italia, l'Italia!

io ho commesso, da un punto di vista rigorosamente storico, un grosso errore, non m'importa: anzi direi che l'ho commesso volentieri” (Pizzetti 1937: 11).

No cabe duda por tanto del sentimiento nacionalista de Pizzetti en los textos reproducidos aquí, pero hay lugar al final de su texto en *Bianco e Nero* para una declaración al respecto que puede parecer en principio algo moderada, pero que, analizada con detenimiento, no es más que una perífrasis verbal que tiene como conclusión su más que patente simpatía por la *italianità* imperante bajo el régimen fascista:

“[...] da un po' di tempo par diventato di regola, da noi e altrove, che l'artista faccia per ogni sua nuova opera una bella dichiarazione nacionalista. Ed io dovrei dunque dire: Componendo la musica di *Scipione l'Africano* ho voluto scrivere musica italiana, essere italiano, ecc. ecc. Di queste dichiarazioni non ho bisogno di farne. Se almeno della mia schietta italianità non avessi avuto sempre la coscienza e la certeza, avrei da molto tempo smesso di scrivere musica” (Pizzetti 1937: 18).

En cuanto a la propia música de la película, existen diversos temas independientes, aunque surgen de un núcleo general a partir del cual se desarrollan diferentes motivos, ritmos y melodías. Para una película con un

componente militar tan acusado, no podían faltar los temas de corte marcial⁹¹², en los que los instrumentos de viento son preeminentes, intentando de algún modo emular las cornetas o trompetas que se relacionan tradicionalmente con la música marcial. Además, este carácter militar se traduce en un uso profuso de la música coral, algo que también ayudó a Pizzetti a decidirse por la composición de la banda sonora de la película: “Devo dire che una delle ragioni per le quali accettai con gioia di comporre la musica di Scipione l’Africano fu che i film mi offriva l’opportunità di scrivere anche musica corale: non solo, voglio dire, musica sinfonica di significato corale, ma veri e propri cori vocali” (Pizzetti 1937: 17).

En este punto confluyen los gustos de Pizzetti con el interés de Carmine Gallone en la música⁹¹³, y ambos engarzan a su vez con el sentimiento nacionalista y con las demostraciones públicas de poder del fascismo, como puede comprobarse en un himno a Roma que se repite tres veces en la cinta, en tres momentos de exaltación por parte de las masas, y que según el compositor es una de las primeras piezas que realizó para la película, dando a entender también que es el núcleo a partir del cual surgirían los demás temas:

“Vi è infatti nello *Scipione*, oltre a quella canzone di volontari che ho citato e ad un’altra canzone soldatesca, un inno a Roma – che per tre voltee rompe dal cuore della folla commossa di entusiasmo: quando Scipione, già designato a condottiero della guerra contro Cartagine, esce dal Senato nel Foro; quando le navi romane salpano per l’Africa; e quando il popolo di Roma apprende la notizia della vittoria di Scipione e della disfatta dell’esercito di Annibale – un inno che è stato uno dei primi pezzi dell’opera che io ho composto, parole e musica, come quello che di tutta la musica da scrivere poi doveva darmi il diapason più giusto” (Pizzetti 1937: 17).

⁹¹² “Une grande partie de cette fresque politique n’est qu’une suite de proclamations officielles sur fond colossal, soutenue par les accords martiaux d’Ildebrando Pizzetti” (Dumont 2013a: 278).

⁹¹³ “Funcionan bien algunas escenas de masas con acompañamiento musical, que muestran el interés demostrado por Carmine Gallone por la música en su obra anterior y sobre todo posterior, en especial aquella donde los soldados romanos cantan los compases de una especie de ópera” (Torres 1994: 39).

Por último, cabe mencionar que Pizzetti se sintió muy cómodo trabajando con Gallone, al que admiraba y al que agasajó con las siguientes palabras en *Bianco e Nero*: “Che altro potrei dire? Che sono stato molto contento di poter lavorare insieme con Carmine Gallone? Si: e di Carmine Gallone ho ammirato, ogni volta, che l’ho visto all’opera, il vivido ingegno, la pronta intelligenza, e un ardente fervore che ogni suo collaboratore poteva prendere a esempio” (Pizzetti 1937: 17).

• **Dirección de actores.**

A pesar de que *Scipione l’Africano* es una película realizada cuando la sincronización de diálogos ya está muy asentada en Italia y en el cine mundial, el estilo de su puesta en escena presenta un carácter poco novedoso y, de hecho, bastante atrasado. Este planteamiento tiene sus consecuencias negativas lógicas en el trabajo de los actores, que parecen limitados en sus declamaciones como si de una película muda se tratara, dando lugar a interpretaciones que basculan entre el estatismo y lo enfático mientras ejecutan sus líneas de diálogo, así como a una disposición en el encuadre de los actores o de las masas demasiado constreñida y deudora de las reglas del teatro o de la ópera:

“Il linguaggio verbale è modellato sul discorso latino e quindi poggia su un’incomprensibile enfasi letteraria, mai più praticata dai tempi di *Cabiria*, e su una politicità tutta di superficie («Farò quello che sarà utile alla salute della repubblica»), la recitazione degli attori ha l’enfasi dell’opera lirica, quella delle comparse è spesso da avanspettacolo e il movimento delle masse, soprattutto quando sono compresse entro spazi chiusi, oscilla tra la disposizione del coro nell’opera lirica e l’iconografia del presepe” (Brunetta 2001b: 147).

Teniendo en cuenta que los postulados teatrales ya habían sido superados hacía décadas por las producciones cinematográficas italianas en concreto y mundiales

en general, *Scipione l'Africano* es una cinta que ya nace atrasada. Sin duda, ésta es una de las grandes razones por las cuales el resultado comercial no estuvo acorde con el enorme esfuerzo desplegado para su realización, pero hay que reconocer que el estilo grandilocuente de la mayoría de los diálogos de los personajes en la película entronca con el estilo preferido por las autoridades fascistas y tendente hacia los discursos.

En efecto, la dirección de actores de la cinta de Gallone cumplía con la línea propagandística que el régimen esperaba de una película en la que había puesto tanto empeño. No es de extrañar por tanto que, a pesar del cuidado puesto en recurrir a las fuentes clásicas para hechos y diálogos, los personajes históricos principales, sus actos y sus palabras tienen mucho más de figuras de la actualidad de la realización de la película que de la recreación del siglo III a. C. Es difícil abstraerse al ver la película y retrotraerse a la Roma republicana, puesto que si los personajes históricos remiten a otros de la época fascista, los ficticios son verdaderos espejos de personajes prototípicos del régimen: la mujer digna y virtuosa, así como indómita frente al extranjero (Velia); su prometido, igualmente rebelde y empeñado en huir como sea para unirse a la causa nacional (Arunte); el ciudadano medio bonachón que prefiere dejarlo todo para dar rienda suelta a su fervor nacionalista y belicista, ejerciéndolo de forma obediente y ciega, y contagiando también a sus colegas el entusiasmo por la empresa (Furio); y el ciudadano también medio que, harto de escuchar discursos, pasa a la acción a pesar de sus reticencias iniciales y no solo es una persona que anima a los demás, sino incluso capaz de sacrificar su propia vida por una causa mayor y más gloriosa (Mezio).

Como consecuencia de este planteamiento cuadrículado, dirigido y con muy poca libertad, ningún actor o actriz, ya sean intérpretes de personajes históricos o ficticios, destaca por encima de los demás en cuestiones artísticas. Todos son bastante planos, con poca introspección, muy estáticos, sólo capaces de ciertos gestos igualmente limitados. Únicamente hay posibilidad de diferenciar bien entre

los personajes de un bando y de otro, aunque ni siquiera el manifiesto maniqueísmo que rezuma la película llega a ser completo y contiene ciertas incongruencias, en especial en el caso del personaje de Aníbal.

En lo referente al papel de Annibale Ninchi, su personaje de “Escipión debía remedar a Mussolini en los gestos y el tono” (Cano Alonso 2014: 332) y por eso la mencionada elección de un actor mediocre, pero capaz de imitar el estilo de los discursos del *Duce* en la Italia del momento. De hecho, su imitación de Mussolini no se limitaba a la forma de declamar, sino también al contenido de sus diálogos y a la casi nula introspección en su propia vida. El Escipión de *Scipione l’Africano* es el motor de casi todo lo que se desarrolla en la película, aunque de él no conocemos a lo largo del metraje nada más allá de sus discursos y sus acciones, como si de un mero nombre y el catálogo de sus acciones se tratara, sin casi lugar para emociones o cualquier otro recurso más allá del centro argumental. Sólo le veremos serio, sereno, seguro de sí mismo, e incluso fervoroso, con contadísimas excepciones en las que muestra alegría (sobre todo en las dos escenas en su *villa*) o incluso sorna (cuando se siente más listo que su interlocutor, caso de su conversación con Masinisa en el campamento de Castra Cornelia):

“Aquel Escipión imitaba gestos e inflexiones de voz de Mussolini en sus largos discursos sobre la inviolabilidad del estado, la necesidad de disciplina y el inevitable destino de Italia sobre África. [...] Por otra parte, el héroe sólo dirigía la trama histórica de la película: senado, ejército, Massinissa, aunque disponía de vida propia: una familia de quien se separaba en una sobreactuada cita de la despedida de Héctor y Andrómaca según *La Ilíada*” (Cano Alonso 2014: 65).

Por su parte, la interpretación de Camillo Pilotto como Aníbal es mucho más limitada y monolítica, y su abanico de emociones es todavía más limitado que el de Ninchi como Escipión. El hecho de tener que representar al total opuesto de Aníbal ciertamente está resuelto de forma efectiva, pero no por ello deja de ser

una caricatura muy limitada y muy dirigida: “Aníbal, en un poco sutil alarde fisiognómico, había sido desprovisto de toda dignidad y aparecía, no ya tuerto, sino gordinflón y con una barba desaliñada, que le confería cierto parecido con Bluto, popular oponente de Popeye en los dibujos animados, y su discurso y su acción mostraban cinismo, crueldad y líbido” (Cano Alonso 2014: 65). Su barba, su cuerpo orondo, sus ropajes, su voz y sus declamaciones demasiado monocordes hacen de este personaje un perfecto prototipo del enemigo, del personaje a batir, carente de virtud, bárbaro, despiadado por momentos, rabioso y negativo, muy diferente al digno militar que había aparecido fugazmente en *Cabiria*⁹¹⁴. Se perfila, aunque sea despojándole de toda grandeza, como el perfecto antagonista de las virtudes de Escipión: “Aníbal oscilaba entre lo monstruoso y lo grotesco, violando el estilo épico grecorromano, que suele destacar las virtudes del enemigo para aumentar el mérito del héroe” (Cano Alonso 2014: 332).

Una vez tratados los dos personajes masculinos principales y vistas las grandes diferencias entre sus interpretaciones, no es de extrañar que, sin contar el escueto papel sin diálogo de Diana Lante como Emilia (la mujer de Escipión), los dos personajes femeninos principales también presenten grandes diferencias entre sí. Por una parte, el personaje ficticio de la romana Velia, un alarde de virtudes, de serenidad, pero también de nobleza e inflexible moral superior a sus captores, cuenta con la interpretación de la diva Isa Miranda que, en cualquier caso, no pudo realizar un gran despliegue dramático debido a lo reducido de su papel, aunque también es cierto que el guión no se lo habría permitido tampoco. Muy distinta es la interpretación de Francesca Braggiotti como la cartaginesa Sofonisba, que cuenta con mayor peso en el guión, a pesar de que la propia actriz era un nombre casi desconocido en el cine italiano del momento. Caracterizada como una *femme fatale* de sentido claramente orientalista por sus ropajes y estilismo, es el símbolo de la lascivia y, sobre todo, de la ambición y de la

⁹¹⁴ “Hannibal lui-même, barbu, hirsute et borgne, est montré comme un ennemi irréductible, un adversaire haineux en rupture avec l’image semi-positive véhiculée jadis par *Cabiria*” (Dumont 2013a: 277).

maldad⁹¹⁵. Sus diálogos son excesivamente recargados y se apoyan en una mirada tan fría y penetrante como hierática, lo cual no hace más que acentuar un papel excesivamente forzado hacia lo malvado y hacia un erotismo contrario a la virtud de Velia: “[...] la presencia de la atractiva Francesca Bragiotti como Sofonisba [...] da pie a buenas escenas, como su presentación reclinada en una peculiar *chaiselongue* y su suicidio reflejada en el oscuro veneno de una copa” (Torres 1994: 38).

En cuanto a los personajes secundarios, cumplen con su entidad de simple apoyo sin demasiada introspección, puesto que, como ya se ha apuntado, son prototipos y no individualidades, y espejos del presente más que recreaciones de personas del pasado. En el caso de los secundarios y masas de romanos, “[...] los personajes populares, la plebe, un coro sin trama propia, apoyaban y admiraban a un Escipión que flotaba entre ellos como un ser superior” (Cano Alonso 2014: 65). En el caso de los del bando cartaginés, son tan escuetos como prototípicos. Por cierto, el personaje de Masinisa debía parecer de tez negra u oscura, por lo que el actor Fosco Giachetti tuvo que pasar por maquillaje para oscurecer su piel.

El tratamiento de masas en *Scipione l’Africano* es paradójicamente una de las facetas en las que más cuidado se puso en la cinta, aprovechando la aportación estatal a una película que necesitaba de muchedumbres para arropar a los personajes principales y para las escenas bélicas. De hecho, tal como se mencionaba en los títulos de crédito iniciales, la participación de varios ministerios del gobierno fascista no se limitaba a cuestiones económicas o técnicas, sino que el propio ejército aportó miles de extras para otorgar mayor verosimilitud a las concurridas escenas de batallas⁹¹⁶. Pero, aunque cuantitativamente las cifras son espectaculares en cuanto a la disponibilidad de extras para las escenas más concurridas (tanto en escenarios civiles como militares), cualitativamente el

⁹¹⁵ “Vêtue de peaux de léopard, la reine numide Sophonisbe (nièce d’Hannibal) est représentée comme une Orientale lascive, fardée et ambitieuse” (Dumont 2013a: 277).

⁹¹⁶ “[...] a work of the regime, on which the Ministries of Popular Culture, Finance, Home Affairs, and War collaborated (the last supplying infantry and cavalry troops as extras for the battle sequences)” (Wyke 1997: 21).

tratamiento de masas en la cinta de Gallone deja mucho que desear, puesto que su disposición suele ser bastante aleatoria y parece responder más a los postulados teatrales y operísticos en los que el director se encontraba muy cómodo, dando lugar a un gran estatismo y falta de expresividad⁹¹⁷. De hecho, en ocasiones la cantidad de figurantes llega a extremos tan exagerados que generan situaciones de auténtico *horror vacui*, sobre todo en el Foro y en los barcos (tan abarrotados de soldados que no parece que puedan resistir sin hundirse). La única secuencia en la que el tratamiento de masas da lugar a un resultado espectacular y por momentos muy cuidado es la de la batalla de Zama, algo lógico si se tiene en cuenta que las personas que se movían delante de las cámaras eran soldados del ejército italiano y, por lo tanto, acostumbrados a la disciplina castrense. De ahí que, por ejemplo, la disposición de las legiones y sus movimientos al principio de la batalla sean muy vistosos en lo visual, aunque conforme va avanzando la secuencia el caos parece apoderarse tanto del propio montaje como de la disposición de los soldados en el encuadre. Resulta muy curioso por cierto hacer referencia a la procedencia y, sobre todo, el destino posterior de los soldados que participarían en el rodaje de esta secuencia en la llanura de Sabaudia, ya que provenían de los cuarteles en la vecina ciudad de Littoria (la actual Latina) y estaban destinados a embarcarse hacia Abisinia⁹¹⁸

Por último, puede hacerse mención del uso de los animales en la película, aunque su presencia es mucho menor a la que tenían en *Cabiria*. Aparte de las palomas que Isa Miranda sostiene al inicio de la película cuando su personaje de Velia implora a los dioses que devuelvan a su prometido Arunte sano y salvo, lo más destacable es la aparición de caballos y de elefantes. En el caso de los équidos, protagonizan en la mayoría de ocasiones escenas de batalla, siendo realmente vistosa y meritoria su disposición y sus movimientos, como corresponde por otra

⁹¹⁷ “La mobilitazione di massa è effettivamente notevole: ma la disposizione di queste masse rivela non la potenza scenografica della regia di Gallone, quanto piuttosto la sua predisposizione più autentica per l’opera lirica, con le masse ordinate e ben disposte sui due lati come un coro statico e inespresivo” (Brunetta 2001b: 146-147).

⁹¹⁸ “Les trois régiments d’infanterie mis à disposition des caméras (dont le fameux «Piemonte Reale») sont cantonnés à Littoria en attendant leur embarquement pour l’Ethiopie: une fois de plus, la réalité rejoint la fiction...” (Dumont 2013a: 278).

parte a ser montados por soldados reales de caballería. Así mismo, en algunas escenas son el símbolo jerárquico utilizado por los dos personajes principales, marcando otro de los muchos aspectos maniqueos de la película, ya que Escipión suele aparecer con un animal blanco, mientras que Aníbal suele hacerlo sobre uno negro u oscuro. En cuanto a los elefantes, que provenían como ya se apuntó de un circo, no tuvo que ser tarea fácil su conducción en una escena tan sumamente concurrida y abigarrada como la de la batalla de Zama. En este sentido, si bien aparecen siempre guiados por una persona de a pie, hay ocasiones en las que son perfectamente visibles sus reacciones imprevisibles hacia los extras de la película. La aparición de un pequeño elefante junto (supuestamente) a su madre es otra muestra más del espíritu extremadamente maniqueo de la película, ya que mostrarle en mitad de la embestida cartaginesa resulta poco menos que improbable y además su aparición responde más al encumbramiento moral de los soldados romanos (uno de ellos detiene en el último momento a otro que estaba a punto de asestarle un lanzazo a la pobre cría) y a una muy forzada escena lacrimógena, cuando deambula nervioso en torno a su supuesta madre, ya caída en el suelo (entendemos que simulando su muerte, eso sí).

- Decorados.

Dentro del enorme esfuerzo de producción que comportó *Scipione l'Africano*, resulta lógico destacar los monumentales decorados, que serían construidos por miles de obreros en las distintas localizaciones del rodaje, principalmente en los diferentes estudios romanos mencionados anteriormente. La recreación y construcción en decorados de parte del Foro Romano y del Capitolio de época republicana, además de ciertos aspectos de la Antigua Cartago como el edificio del Consejo o el palacio real de Cirta, fue llevada a cabo en una escala monumental, una decisión del escenógrafo Pietro Aschieri que evidentemente tenía relación con las intenciones de recrear la grandeza arquitectónica de la

Antigüedad y muy en especial la de Roma, para así mostrar al mundo una monumental visión del pasado de Italia:

“Il problema che mi sono proposto di risolvere accingendomi allo studio della parte scenografica di Scipione l’Africano è stato quello di rappresentare in modo chiaro ed evidente l’anima grande di Roma attraverso la maestà delle masse architettoniche: di dare al pubblico la sensazione gigantesca di questa civiltà che ha voluto e potuto dominare il mondo. Tale soluzione mi è stata specialmente consigliata dal fatto che *Scipione l’Africano* era destinato a portare oltre l’ambito dei nostri confini la visione del nostro passato” (Aschieri 1937: 19).

Esta monumentalidad también tuvo repercusiones técnicas, ya que las grandes estructuras y conjuntos arquitectónicos construidos permitieron a las cámaras recrearse en interiores y exteriores mediante diversos *travellings* y *zooms* para enfatizar aún más las escenas de masas y la propia figura de Escipión. Pero este planteamiento de grandes volúmenes planteó una serie de retos constructivos que fueron solventados con pericia por Aschieri al recurrir a esqueletos estructurales realizados con tubos de acero, una decisión que redundó en la rapidez con la que fueron levantados los decorados: “Una innovazione ho voluto introdurre nella tecnica strutturale delle grandi scene all’aperto; tentativo suggerito soprattutto dalla necessità che ha dato indubbi vantaggi nella rapidità della costruzione, ha dimodi costruire con la massima rapidità: per la prima volta ho sostituito l’ossatura in legname con l’ossatura in canna d’acciaio” (Aschieri 1937: 21).

En cualquier caso, el propio Aschieri reconocía también lo peligroso de esta solución por haber usado como tirantes que acoplaran los distintos elementos constructivos cilindros o manguitos unidos con tornillos, declarando la necesidad de revisar y mejorar la técnica en el futuro mediante el uso de cables metálicos tensos: “[...] il pericolo di adottare come tiranti, in strutture di altezze considerevoli, una serie di elementi lineari collegati da manicotti a vite, che non danno

praticamente la necessaria sicurezza di reggere agli sforzi di trazione. Mi propongo, in altra occasione, di ritentare la prova adoperando come tiranti principali funi metalliche ben tese” (Aschieri 1937: 22).

En el caso de los decorados de ambientación romana, el primero de ellos que aparece es el del Foro Romano, cuya reconstrucción muestra el extremo adyacente a la colina del Capitolio, siendo fácilmente identificables tanto las escaleras y rampas del *Clivus Capitolinus* que descendía desde ella como el Templo de Saturno, la Roca Tarpeya, algunas tribunas o *rostra* y algunas columnas conmemorativas. Este grandioso decorado requirió de la construcción de grandes estructuras cuyas proporciones y austeridad remitían a la arquitectura constructivista del momento en la Italia fascista: “[...] estética más bien austera del film, puesta de relieve tanto en el imponente decorado del foro romano inspirado en la arquitectura nazi-fascista de la época” (De España 2009: 103). También hay que hacer notar que su disposición gigantesca y con grandes espacios abiertos entre las distintas estructuras respondía a las necesidades cinematográficas, puesto que había que dejar espacio suficiente a las masas de extras que debían desenvolverse en este decorado, llegando por momentos a dar la sensación de un *horror vacui* que llega a ser casi caricaturesco, aunque tuviera su justificación en emular los grandes baños de masas del fascismo coetáneo a la producción, relacionando las expresiones de fervor popular que recibiría Escipión en la película con la comunión *Duce-pueblo* tantas veces repetida durante el *ventennio nero*:

“Les séquences du Forum exigent la reconstruction de temples d’une hauteur de 45 mètres, du Capitole et de la Roche Tarpéienne. Des bâtiments d’un classicisme froid, sans fioritures, qui doivent obligatoirement ressembler à l’architecture d’Etat fasciste (le Foro Italico, par ex.), susceptibles d’écraser par leur majesté les foules extatiques qui saluent leur sauveur” (Dumont 2013a: 277).

De hecho, el abigarrado uso de las masas tenía también relación con la propia experiencia de Carmine Gallone como especialista en la escenografía operística:

“El director Gallone, veterano del mudo que después de la guerra se convertiría en especialista de las óperas filmadas, impone una concepción estética que podemos calificar sin reparo de operística, no sólo por la utilización de la música de fondo y de fragmentos decididamente cantados, sino en la disposición escenográfica de algunas secuencias como las que tiene lugar en el foro, con sus distintos niveles y escaleras por los que pulula la abundantísima figuración” (De España 2009: 104).

Si bien los decorados destinados a las escenas de exterior eran auténticamente monumentales, los de interior eran mucho más comedidos en dimensiones, permitiendo a la cámara realizar diversas panorámicas y muy pocos *travellings*, dentro del planteamiento general en el que se daba mucha mayor importancia a los diálogos de los personajes y a sus propias figuras que a una reconstrucción histórica con afanes de fidelidad. Es el caso del interior del Templo de Saturno, donde se reúne el Senado al inicio de la película durante la sesión en la que Escipión expone su plan y finalmente recibe la provincia de Sicilia; su estructura interna es bastante simple, confrontando el lugar de honor para los cónsules con las gradas para el resto de senadores.

Del resto de decorados en los que se desenvuelven los personajes romanos, dejando para más adelante los de carácter militar, puede citarse también la *villa* de Escipión en Liternum, de la cual al principio de la cinta sólo se muestra su austero interior, y en la escena final un rudimentario patio exterior junto a los campos de labor. La *villa* de Velia en la Brucia sí presenta en parte su fachada exterior, aunque de nuevo bastante indeterminada, siendo el interior, como el resto de estructuras romanas, bastante austero también, mostrando en parte una disposición en torno al peristilo, aunque sin demasiado detalle estructural o arquitectónico. Otro tanto ocurre en el pueblo siciliano en el que viven los

veteranos de Cannas, cuya disposición tanto en exteriores como en interiores (en especial la herrería en la que forjan armas) es bastante rudimentaria.

A pesar de no presentar grandes escenografías o, mejor dicho, grandes construcciones en ellas, resulta destacable el cuidado puesto en los ambientes militares romanos, como corresponde a una película que no solo se ambientaba en un momento de conflicto bélico, sino que también recurría a diversas escenas castrenses y de batalla y que, además, había recibido una decidida aportación de tropas por parte del estado italiano. Los diversos campamentos romanos recreados (en Sicilia, Castra Cornelia y Zama) no muestran estructuras reconstruidas más allá de las tiendas de paredes textiles y torres o empalizadas de madera, aunque sí es posible comprobar una disposición bastante regular y ordenada de su interior, una opción en todo caso que sí concuerda con los campamentos militares romanos de la Antigüedad. Resulta mucho más importante el esfuerzo en la reconstrucción de la flota romana que parte de Sicilia hacia África; para las escenas situadas en el puerto de Lilibeum se “maquilló” un muelle del puerto de Livorno con un faro⁹¹⁹ y allí se construyeron diversos modelos de galeras o quinquerremes a escala natural (algunos completos y otros sólo en su exterior): “Pour la flotte d’invasion romaine, on fait reconstruire dix galères complètes (dix autres figurant en demi-relief), amarrées dans le port de Livourne (lui-même affublé d’un phare sur la jetée)” (Dumont 2013a: 278). Los planos que se acercan a la quinquerreme de Escipión tanto en su discurso en el puerto como ya en plena boga en el agua demuestran un gran cuidado en la recreación de naves verosímiles que no eran solo cartón piedra sino que flotaban sin problema y podían avanzar a golpe de remo.

En cuanto a los decorados cartagineses de carácter político o civil, el primero en aparecer es una amplia plaza cuadrada rodeada de grandes edificios, denominada

⁹¹⁹ Una estructura que aparece también al final de la película haciendo las veces del puerto de Ostia, donde llega una nave para informar al pueblo romano de la victoria en Zama.

en el guión como plaza del mercado⁹²⁰; al igual que ocurría con la reconstrucción del Foro Romano, su propia estructura o la de los edificios que la rodean no es tan importante como el hecho de crear un enorme espacio diáfano que pueda albergar en su interior y en las escaleras que lo circundan una abigarrada muchedumbre. Por cierto, a pesar del enorme esfuerzo productivo puesto en la película, este espacio demuestra paradójicamente cierta economía de medios, ya que la misma estructura, filmada desde otros ángulos, sirve como exterior del palacio de Cirta en un momento más avanzado del metraje. Los otros dos decorados cartagineses de interior no militares que aparecen en la película son: el edificio en el que se reúne el Senado o Consejo de Ancianos de Cartago, una estructura rectangular rodeada por columnas, con un lugar preeminente en primer término y gradas en los tres lados restantes, cuyo planteamiento de nuevo está más encaminado a permitir a la cámara centrarse en los diversos personajes y no tanto en su estructura; y el palacio real de Cirta, del cual solo aparece una imaginativa estructura amplia y abierta, sólo interrumpida por grandes columnas y por un pórtico circular en su parte central.

En cuanto a los decorados castrenses o militares en los que actúan los personajes del bando cartaginés, destacan los diversos campamentos. En el caso del de Aníbal en la Brucia, son patentes las empalizadas y las altas torres de vigía realizadas en madera, así como las diversas tiendas textiles, poco mostradas en su exterior. Otro tanto ocurre en los campamentos de Sifax junto a Útica y de Aníbal ya junto a Zama, mucho más austeros en sus estructuras efímeras y bastante indeterminados en su disposición. Por su parte, los barcos de la flota de Aníbal para volver a socorrer a Cartago reciben un tratamiento similar al de los barcos romanos, con bastante cuidado en su reconstrucción y en sus proporciones, mostrándose también una de las naves avanzando en el agua, aunque sin tanto detalle como ocurría con la quinquerreme de Escipión.

⁹²⁰ “La piazza del mercato è una vasta área lastricata circondada da palazzi altissimi [...]” (Anónimo 1937c: 60).

• Iluminación y fotografía.

Resulta patente a lo largo de *Scipione l'Africano* que las soluciones en cuanto a iluminación o movimientos de cámara son bastante limitadas, puesto que no había necesidad en la narración de mostrar una gran pericia técnica o grandes soluciones visuales, sino que el acento se ponía en la propia narración, en la monumentalidad de lo mostrado y, sobre todo, en los propios personajes y en sus líneas de diálogo. En comparación con *Cabiria*, a pesar de la distancia temporal entre ambas cintas y de los lógicos avances logrados por la técnica cinematográfica en los veintitrés años que separan sus estrenos, la producción de Gallone es mucho más parca en movimientos de cámara, uso efectista de la iluminación artificial o efectos especiales.

En cuanto a los movimientos de cámara, la gran mayoría de escenas de la cinta se resuelve mediante planos fijos, con un contenido movimiento del punto de vista de la cámara en general y un montaje bastante sencillo, sin demasiados cortes. A pesar de ello, no puede hablarse de un estatismo total y pueden contabilizarse diversas panorámicas y contados *travellings* que tienen una función eminentemente visual para precisamente dar valor al esfuerzo de construcción de los grandes decorados o enfatizar la presencia de alguno de los personajes.

No cabe duda de que, si bien el planteamiento visual de la película es bastante limitado, el cuidado puesto en la disposición de unos decorados monumentales no solo respondía a la necesidad de mostrar la grandeza de la Antigüedad, sino que también tuvo relación con la propia fotografía de la película. Las estructuras de grandes dimensiones en los exteriores, que solían disponerse junto a espacios amplios y desahogados, así como unos interiores bastante diáfanos, concedían cierta libertad de movimiento a las cámaras, ya fuera mediante panorámicas, *travellings* o el uso del *zoom*. Pero no se trata de una libertad para crear grandes artificios, sino para añadir valor a lo mostrado, en ocasiones a los decorados, pero sobre todo a los personajes singulares (bastante limitados en sus

desplazamientos) y a las masas que protagonizan muchas escenas a lo largo de la película. De este modo, pueden diferenciarse dos planteamientos del punto de vista de las cámaras a lo largo de la película:

- En los planos que muestran un espacio escénico ocupado por uno o pocos personajes las cámaras se centran en él/ellos, con una disposición clara que aprovecha el espacio abierto y permite atender de forma preferente a su/s cuerpo/s, su/s rostro/s, sus gestos y sus diálogos .

- En los planos de acción multitudinaria el punto de vista intenta recoger en el encuadre cuantos actores o extras le sea posible, incidiendo en una sensación de *horror vacui* y en la impresión de que los grupos o las masas operan como un ente unitario cuyo movimiento combinado les hace convertirse en otro personaje improvisado más de la producción. Este último planteamiento de seguir con la cámara a las masas moviéndose al unísono tiene mucha relación con la concepción militarista del argumento, pero también con las demostraciones populares del poder en la Italia fascista del momento, lo que redundaba en que estos movimientos combinados de las masas no sea exclusivo de las escenas bélicas, sino que también aparece en escenarios civiles públicos.

Muchas de las panorámicas que se cuentan a lo largo del metraje (ya sean verticales, horizontales o combinación de ellas) tienen una función principalmente escenográfica, intentando recoger en toda su monumentalidad los grandes decorados contruidos para la película. Pero también hay muchas ocasiones en las que el movimiento de la cámara intenta aproximarse a una determinada figura para centrarse en su presencia y, sobre todo, enfatizar sus líneas de diálogo. De hecho, algunas veces ambas funciones, escenográfica y narrativa, se combinan para hacer más espectacular la escena en cuestión. Merece la pena detenerse en el uso de las panorámicas en los distintos decorados para comprender la opción elegida en cada ocasión con el movimiento del punto de vista de las cámaras:

- En la fugaz escena inicial en Cannas, una panorámica vertical enfatiza en la elevación desde el suelo hacia el cielo de la enseña romana superviviente, convirtiéndose en un recurso narrativo para añadir dramatismo e importancia a ese gesto que, recordemos, marca el espíritu de venganza por la derrota en esa batalla que subyace a lo largo de todo el desarrollo argumental.

- En la escena situada en el exterior del Foro Romano, son diversas las soluciones adoptadas por las panorámicas de la cámara. Por ejemplo, siguiendo desde el eje horizontal el camino de Escipión y los lictores hacia el Templo de Saturno con el sentido principalmente narrativo de centrarse en su baño de multitudes, aunque al mismo tiempo permite advertir con mayor detalle las diversas estructuras construidas.

- En el interior del Templo de Saturno, una panorámica horizontal sigue la disposición de los senadores en las gradas, distinguiendo en los momentos de mayor tensión entre los partidarios del plan de Escipión y los de la facción de Catón y Quinto Fabio Máximo.

- En la *villa* de Liternum, la cámara realiza una panorámica horizontal para mostrar toda la estancia interior y la interacción de Emilia, una sierva, el bebé que ésta le trae, Escipión y el hijo mayor de ambos. Finalmente, un movimiento horizontal acompaña a todos los personajes hacia la entrada, donde a Escipión le esperan otros soldados y unos caballos.

- La primera aparición del campamento de Aníbal en Brucia cuenta con una panorámica vertical desde lo alto de una torre de vigía hasta el suelo, donde un mercader fenicio solicita audiencia con el general. Otra panorámica horizontal sigue a unos soldados que pretenden escaparse y más tarde el movimiento de tropas dentro del campamento cuando suena la alarma. En el interior de la tienda de Aníbal se sigue el movimiento de su figura en eje

también horizontal hasta que es informado por Maharbal. Más adelante, se siguen los rostros de los que pretendían escapar del campamento y son detenidos en las puertas por el propio Aníbal a caballo, permitiendo centrar la atención en sus rostros aterrorizados.

- En una localización exterior en Brucia una ligera panorámica horizontal sigue a los voluntarios en su camino para unirse a las tropas de Escipión.

- En el jardín exterior de la *villa* de Velia, como recurso narrativo para pasar desde sus manos sosteniendo dos palomas hasta encuadrar su figura junto a la de su prometido Arunte.

- En el interior de la misma *villa*, la cámara sigue de forma horizontal la irrupción de los cartagineses hasta centrar el encuadre en un anciano herido por ellos y socorrido por Velia. Justo después un movimiento inverso, de nuevo con sentido narrativo, acompaña a las figuras de quienes quieren impedir la entrada de más soldados y salvar a la patricia. Por último, otra panorámica horizontal sigue ya el movimiento de los cartagineses llevándose cautivos a varios de los presentes, incluida Velia.

- En el campamento siciliano de Escipión, una panorámica horizontal con sentido combinado entre narrativo y demostrativo pasa del primer plano de unos escudos a la acción principal de los soldados desfilando, mostrando también brevemente un diálogo animoso de Furio.

- Con un sentido narrativo, una ligera panorámica horizontal pasa de los veteranos de Cannas que se encuentran en la herrería a la figura de Furio en la entrada de la misma, nuevamente insuflando ánimos a los presentes.

- En Sicilia, en el momento del juramento militar de los voluntarios, una panorámica vertical narrativa pasa del plano medio de Escipión portando la

enseña superviviente de Cannas hasta el águila que la corona, recortada frente al cielo.

- En la misma escena del juramento, dos panorámicas horizontales narrativas combinadas siguen el movimiento de los veteranos de Cannas finalmente decididos a seguir su antigua enseña, culminando con una panorámica vertical centrada de nuevo en la parte superior de la insignia.

- En el campamento de Aníbal en la Brucia, una panorámica horizontal narrativa une la conversación de un emisario de Magón con el general a la de éste con su lugarteniente Maharbal.

- Ya en el exterior de la tienda de Aníbal una combinación de panorámica vertical y horizontal pone en contacto al general y a su lugarteniente con un soldado que apenado por la cantidad de años que llevan en Italia y después aleja a ambos de éste. Justo después otra panorámica horizontal sigue las figuras de Aníbal y Maharbal junto al cercado donde se encuentran los prisioneros romanos (incluidos Velia y Arunte). Seguidamente otra panorámica sigue a Aníbal entrando de nuevo en su tienda y sentándose para dar buena cuenta de unas viandas. Cuando Velia entra en la tienda, varias panorámicas van uniéndoles a ambos en su conversación.

- En el puerto de Lilibeum, una panorámica horizontal pasa de la cubierta de un barco donde unos soldados hacen sonar sus *cornua* o *buccinae* hasta encuadrar por completo la quinquerreme desde la que Escipión realizará su discurso antes de partir hacia África, una excelente ocasión para permitir al espectador ver la nave reconstruida a tamaño natural en todo su esplendor.

- También en el puerto de Lilibeum, tras el discurso de Escipión, una combinación de panorámica horizontal y vertical recorre la multitud militar y civil congregada allí mientras jalean al general vociferando y con un

generalizado saludo romano. Después, una cámara situada a bordo de un navío, en un lugar elevado, pasa en panorámica horizontal desde los remos hasta la cubierta repleta de soldados.

- En el palacio real de Cirta, una panorámica horizontal une a los personajes de Sifax y Sofonisba, desde la entrada en la sala del rey hasta su conversación con su esposa junto al lecho en el que ésta está tumbada.

- En la tienda de Escipión en el campamento romano de Castra Cornelia, varias panorámicas horizontales apoyan la narración para dar continuidad a las distintas conversaciones entre Escipión, Catón, Lelio y Masinisa. Finalmente un leve movimiento hacia arriba de la cámara centra el encuadre en Escipión mientras entona una de sus frases lapidarias.

- De nuevo en la tienda de Escipión en Castra Cornelia, durante los preparativos del incendio del campamento de Sifax, una ligera panorámica pasa de Lelio, Escipión y Masinisa al resto del estado mayor presente en la estancia, asistiendo firme a las palabras del general.

- En la escena del incendio del campamento de Sifax son varias las panorámicas que se siguen, bien sean horizontales para mostrar diversas estructuras o los movimientos de distintos personajes y animales, o bien verticales, para dar una perspectiva del lanzamiento por parte de los romanos de antorchas y lanzas encendidas desde fuera del campamento y mostrar la destrucción provocada por el fuego.

- En el palacio real de Cirta diversas panorámicas horizontales van uniendo a los personajes de Masinisa y Sofonisba en el pórtico circular central del edificio. Cuando ya están juntos, un movimiento hacia abajo sigue con interés narrativo y enfático a la vez el momento en el que la cartaginesa se postra a los pies del númida.

- En el senado cartaginés, tras el desastre del campamento de Sifax y la captura del rey númida, panorámicas horizontales permiten seguir la evolución de las distintas discusiones causadas por el desconcierto ante la difícil situación para Cartago.

- En Castra Cornelia, en la escena del suicidio de Sofonisba, una panorámica vertical pasa de la copa con veneno posada en una mesa hasta encuadrar el rostro de la cartaginesa mientras bebe.

- Una ligera panorámica horizontal con sentido narrativo sigue a los embajadores cartagineses llegando al campamento de Castra Cornelia para postrarse a los pies de Escipión.

- En el campamento romano vecino a Zama, una panorámica vertical en diagonal permite pasar de un plano general de diversas tiendas hasta la cocina de campaña donde Mezio entona una canción seguida por el resto de soldados presentes.

- En el mismo campamento romano, ligeros movimientos horizontales y verticales de la cámara permiten incluir en el encuadre a los espías que se escondían en la zona inferior de una catapulta. Después otras panorámicas horizontales siguen la acción, desde que un espía es situado en la “cuchara” de la catapulta hasta que un oficial les detiene antes de lanzarlo “de vuelta al campamento de Aníbal”.

- En el campamento de Aníbal ya en África, una ligera panorámica horizontal pone en contacto al general con los espías liberados del campamento romano con información conscientemente revelada.

- De nuevo en el campamento romano, una panorámica horizontal lleva desde el emisario de Aníbal solicitando un coloquio hasta la figura sedente de Escipión y después sigue a éste hasta que sale de su tienda.

- En el campo de Zama, en el momento del parlamento entre Escipión y Aníbal, una panorámica vertical con gran carga dramática pasa de las nubes en el cielo hasta el lugar donde ambos generales se encuentran frente a frente, a caballo, y acompañados de sus insignias. Justo después una panorámica horizontal sigue a Escipión desde que desmonta hasta que se aproxima a pie a Aníbal (que por su parte también ha desmontado, pero fuera del encuadre).

- Justo antes de la batalla, durante el discurso de Escipión a sus legiones, se realizan panorámicas verticales y horizontales con sentido escenográfico, para mostrar todas las tropas congregadas, sus formaciones geométricas y su disposición ordenada en la llanura. Otro tanto ocurre durante el discurso de Aníbal para mostrar sus tropas.

- Durante la batalla de Zama son diversas las panorámicas que siguen los movimientos de los distintos cuerpos militares de ambos bandos, ya sean infantería, caballería o los elefantes cartagineses. Estos movimientos de cámara combinan un sentido escenográfico al dar gran valor a la disposición y los movimientos de tropas con uno narrativo, al aportar dramatismo en algunos momentos que dan la impresión de un esfuerzo realmente enorme para realizar esta larga secuencia. De hecho, el realismo que ofrecen estas panorámicas es tal, que a veces en el encuadre son visibles algunos hechos inesperados, como caídas accidentales o la reacción inesperada de alguno de los animales que participan en la secuencia.

En cuanto a los *travellings*, son muchos los que se llevan a cabo a lo largo del metraje, aunque en su mayoría son bastante limitados y no llevan consigo una demostración de gran calidad técnica, sino que se ponen al servicio de la escenografía o de la narración. Así, algunos ayudan a advertir mejor la disposición o la monumentalidad de los decorados (aunque esta opción es mucho más patente en las panorámicas), mientras que otros muchos siguen el movimiento de los personajes para enfatizar en sus acciones o diálogos o bien para ponerles en relación con otros intérpretes que haya que incluir en el encuadre:

- En la escena del Foro Romano al inicio del metraje, un *travelling* hacia adelante se acerca al grupo de Catón y otros senadores en el exterior del Templo de Saturno para centrar el encuadre en ellos y aproximarse a su conversación.

- Ya dentro del Templo de Saturno, un ligero movimiento de derecha a izquierda permite comprobar la disposición de los personajes en este decorado de interior, permitiendo diferenciar entre las gradas de los senadores y el lugar preeminente de Escipión como cónsul.

- Dentro de la tienda de Aníbal en el campamento de la Brucia, su primera aparición se soluciona con un *travelling* acercándose a él con un sentido claramente narrativo hasta centrarse en el tercio superior de su cuerpo, para advertir así que se trata de un bárbaro orondo, con ropajes rudimentarios y con un parche en un ojo.

- Desde el altar en el exterior de la *villa* de Velia, donde implora por Arunte, la cámara les sigue con intención narrativa de forma longitudinal hasta que éste se une a la marcha de los voluntarios que van a unirse a Escipión, consiguiendo además mostrar la estructura exterior del edificio, para después de nuevo adoptar un sentido narrativo avanzando hasta encuadrar en primer plano a la propia Velia, triste por la marcha de su prometido.

- Con un sentido claramente dramático, un movimiento hacia delante de la cámara avanza por el interior de la *villa* de Velia hasta centrar el encuadre en un niño que ha quedado solo y desamparado, llorando.

- En el campamento de Aníbal, dos *travellings* longitudinales alternados siguen a las prisioneras de la *villa* de Velia, hasta detenerse en una de ellas a la que un cartaginés rompe su vestido y finalmente en la propia patricia. Después, un leve movimiento hacia delante sigue a Velia, conducida fuera del recinto.

- Dentro de la herrería siciliana vecina al campamento de Escipión, un leve *travelling* hacia atrás permite en un sentido demostrativo vislumbrar mejor la estancia.

- Con una intención claramente narrativa, un *travelling* hacia atrás sigue de cerca el avance de los veteranos de Cannas, interesados en la ceremonia del juramento a las enseñas, un momento dramático importante por constituir el engarce entre la primera escena de la derrota de Cannas y la definitiva reincorporación de los mencionados supervivientes de la batalla, que aún se resistían a hacerlo, pero se entusiasman al ver la parada militar.

- En la misma escena del juramento, un *travelling* longitudinal va siguiendo los rostros de los veteranos de Cannas para mostrar su creciente fervor ante el discurso de Escipión mientras sostiene la enseña superviviente de la derrota.

- De nuevo en el campamento de Aníbal, en su propia tienda, un *travelling* hacia delante de intención narrativa se acerca a las figuras del general y su lugarteniente Maharbal para centrar la atención en su diálogo, de importante contenido por debatirse entre volver a Cartago o continuar, según el destino de Aníbal, combatiendo en Italia a los romanos.

- En la plaza del mercado de Cartago, un movimiento hacia atrás de la cámara pasa del particular de la conversación de un grupo de personas hasta encuadrar todo el decorado de la amplia plaza, mostrando tanto su arquitectura como la cantidad de extras que la abarrotan.

- En el interior del edificio del Senado, un *travelling* combinado con panorámica, ambos horizontales, pasan por todas las gradas, adquiriendo un sentido escenográfico al permitir ver toda la estancia y sus paredes, columnas, así como las figuras de los senadores presentes.

- En el palacio real de Cirta, una panorámica horizontal combinada con un *travelling* hacia adelante⁹²¹ permite ver todo el interior de la estancia central porticada hasta encuadrar el cuerpo tumbado de Sofonisba en un lecho. Es uno de los mejores ejemplos de la película de *travelling* con sentido escenográfico y a la vez narrativo, puesto que además de mostrar la estructura y decoración de este interior palaciego, se acerca por primera vez con cierto misterio a la figura de la *femme fatale* cartaginesa.

- En el campamento de Sifax, un *travelling* hacia atrás permite seguir a Sofonisba desde su estancia dentro de una tienda hasta fuera de la misma, incidiendo en su figura misteriosa de andar pausado. Después un *travelling* hacia delante dentro de otra tienda pasa del encuadre de grupo de Lelio y otros dos emisarios romanos frente a Sifax a centrar la atención en las figuras de los romanos y las palabras de Lelio. Poco después un nuevo *travelling* hacia atrás permite que la figura de Sofonisba entre en esa escena y el encuadre se centra en ella para enfatizar en su diálogo proferido frente a Lelio.

⁹²¹ Conforme avanza la cámara, se recurre a uno de los escasísimos efectos visuales para salvar una cortina, en este caso un simple corte o *stop-motion* para retirar dicha cortina y permitir después que la cámara siga avanzando sin obstáculos visuales.

- En la tienda de Sofonisba, un *travelling* hacia delante se aproxima al lecho en el que se revuelve mientras tiene el sueño premonitorio, un recurso dramático que enfatiza la atención en su cuerpo mientras suena una música inquietante. Al finalizar el sueño, otro *travelling* hacia delante pasa del centro de la habitación hasta centrar en el encuadre su rostro aterrorizado, mientras advierte a Sifax del peligro de los romanos y de Masinisa.

- En la tienda de Escipión en Castra Cornelia, un *travelling* hacia delante se aproxima a la figura de Sifax para ahondar en la sensación de derrota militar y moral de su personaje, tal como demuestra su diálogo. Otro movimiento similar después incide en su único consuelo al saber que Masinisa ha caído también en las garras de Sofonisba.

- En la misma tienda de Escipión, más adelante, un *travelling* sigue a Lelio enfatizando sus explicaciones al general sobre la situación generada por Masinisa y Sofonisba. Poco después, cuando dialogan en el mismo lugar Escipión y Masinisa, panorámicas horizontales se combinan con un *travelling* hacia delante que se centra en el rostro preocupado y abatido del núnida tras las palabras de Escipión hacia el peligro de caer bajo los designios de Sofonisba.

- En la tienda de Aníbal en su campamento de la Brucia, mientras es informado de la difícil situación de Cartago por las acciones de Escipión y Masinisa, una combinación de panorámicas horizontales y *travellings* va encuadrando a todos los personajes para después centrarse en la figura del general cartaginés. Poco después, al recibir noticias de la derrota de Magón y, por tanto, la imposibilidad de recibir refuerzos en Italia, se utiliza la misma combinación de panorámica y *travelling* con un sentido dramático para centrarse en la figura hierática de Maharbal, dando a entender que Aníbal debe finalmente aceptar sus consejos anteriores y volver a Cartago para defenderla de Escipión.

- En la escena en la que Velia se escabulle en el campamento de Aníbal para intentar asesinarle en su propia tienda se combinan panorámicas horizontales siguiendo sus movimientos y un *travelling* hacia adelante cuando la romana entra en la tienda, para después realizar una breve panorámica vertical hacia abajo siguiendo las manos dejando caer el puñal que portaba hasta que cae al suelo. Todo ello con un sentido claramente narrativo y acentuando el dramatismo de la situación, de un patente contenido patriótico según las sorprendentes palabras de Aníbal de amor hacia Italia.

- En la tienda de Escipión en el campamento cercano a Zama, una panorámica horizontal une la figura del general a la de los espías apresados, para justo después realizar un *travelling* hacia delante para encuadrar en primer plano al general y enfatizar de este modo su diálogo con ellos.

- En el campamento africano de Aníbal, sendos *travellings* permiten centrar la atención en el oficial que escucha la tentativa de fuga nocturna de Arunte y Velia y después el rostro abatido de la romana al ver a los guardias que le impiden salir de su tienda.

- En la tienda del estado mayor de Escipión en Zama, un *travelling* hacia adelante encuadra al general mientras explica la estrategia para evitar la carga de los elefantes y por ello el plano finaliza mostrando el tablero en el que lo explica.

- Acompañando a la profusión de panorámicas que siguen los movimientos de tropas durante la batalla de Zama, también diversos *travellings* van apoyando la secuencia. Por ejemplo, justo antes de que se desate la lucha, siguiendo a Escipión y a Aníbal a caballo, cada uno al frente de sus respectivas tropas. También con intención de mostrar de forma cercana y

real el despliegue de la línea de los elefantes cartagineses, y más adelante un *travelling* continuo delante de algún paquidermo, siguiendo su avance por los pasillos entre las tropas romanas con gran espectacularidad⁹²². Igualmente vistosos resultan los *travellings* que siguen a la caballería de ambos bandos al galope, demostrando la gran pericia de los soldados reales que participaron en el rodaje de esta secuencia y de algunos de los actores del elenco principal, como Fosco Giachetti (Masinisa) o Carlo Ninchi (Lelio).

- En los momentos finales de la batalla de Zama resulta especialmente importante como apoyo narrativo para el esqueleto argumental de la película el *travelling* que acompaña a los soldados de infantería que siguen a la insignia superviviente del desastre de Cannas. Con el punto de vista bajo y cercano a los extras, se mete dentro de la multitud de soldados y sus armas, conformando unos planos excelentes desde una perspectiva bélica, realistas y realmente dramáticos. Como punto culminante, una vez terminada la batalla, con un campo absolutamente repleto de cadáveres, un *travelling* hacia atrás encuadra en primer término a un soldado romano portando lo que queda de la insignia de Cannas mientras vocifera que esa derrota ya ha sido vengada.

- En la escena final, en la *villa* de Liternum, un ligero *travelling* hacia atrás pasa de las manos de Escipión cogiendo grano de un saco hasta abrir el encuadre para hacerle llegar hasta su mujer y sus dos hijos, mientras se muestra el escenario rural idílico.

Mención aparte merece el referido uso del *zoom* en *Scipione l'Africano*, solución técnica bastante novedosa a la que se suele recurrir para realizar una combinación escenográfico-narrativa y pasar de la inmensidad de los decorados a

⁹²² Precisamente en uno de estos *travellings* delante de los elefantes se muestra a la cría con su madre y se monta la escena con un soldado romano deteniendo a otro antes de que mate a la criatura indefensa y, todo hay que decirlo, aparentemente aterrorizada.

una figura singular (normalmente Escipión) para otorgar el protagonismo a sus movimientos y/o diálogos: “Desde un punto de vista estilístico llama la atención el empleo del *zoom*, siempre para acercarse al *duce* en una escena de masas, en una época donde todavía no se utiliza” (Torres 1994: 39). Son varios los ejemplos del uso del *zoom* en algunos de los momentos estelares de la producción, adelantándose así a su recurso en el cine italiano posterior en un momento en el que aún no se reconocían sus posibilidades:

“[...] las escenas del foro y la partida de las naves de Escipión, aparte de espectaculares, son pioneras en la utilización del *zoom*, recurso técnico que en los años sesenta será una «marca de fábrica» del cine italiano (los objetivos se pidieron prestados a Alexander Korda, que paradójicamente no los usaba en films de ficción por considerar el efecto poco estético)” (De España 2009: 104).

Pero no sólo se emplea el *zoom* para dar mayor protagonismo a la figura de Escipión, también se recurre a él en la película para dar valor puntual a los decorados, a la disposición de las multitudes o a algún otro personaje:

- En el momento de la aparición de Escipión en lo alto del *Clivus Capitolinus*, pasando de un plano general del Foro, abarrotado de gente, hasta centrar el encuadre en su figura precedida de los lictores y arropada por cientos de extras que le agasajan con vítores y el saludo romano.
- Tras la salida del cónsul del Templo de Saturno, al ser vitoreado por la multitud, algunos de los presentes en diversos lugares del Foro (principalmente en lugares altos como podios o gradas) realizan discursos individuales en los que declaran su disposición a ayudar a la empresa con los respectivos recursos de sus regiones o ciudades de procedencia; la cámara se va aproximando a estos personajes singulares mediante el *zoom* para centrar la atención en sus palabras.

- De modo inverso, también en el Foro, el encuadre se abre desde la figura de Escipión hasta mostrar no sólo todo el espectacular decorado, sino también el movimiento de las masas detrás de él, siguiéndole, mientras suena una música coral.

- Otro *zoom* de apertura permite pasar desde el detalle de las manos de Emilia mientras introduce sus joyas en un cofre hasta poder ver en perspectiva amplia todo el interior de la *villa* de Liternum.

- Durante el discurso de Escipión justo antes de partir hacia África con su flota, en el puerto de Lilibeum, a bordo de la quinquerreme principal, la cámara abre su objetivo desde la figura del general en el castillo de proa de la nave hasta mostrar el gentío que asiste a la escena en el muelle y en la propia quinquerreme.

- En la escena de la coronación de Masinisa como rey de Numidia, en el campamento romano de Castra Cornelia, una panorámica vertical permite ver la gran muchedumbre concurrida en el centro del recinto y se combina con un *zoom* que encuadra a los personajes principales de la ceremonia, con el propio Escipión realizando el saludo romano a las tropas como centro mismo del foco.

- En la escena del desembarco de Aníbal y su ejército en Leptis Parva, se combina una panorámica horizontal que sigue a diversos soldados descendiendo de naves hasta llegar al propio barco de Aníbal, donde la cámara se detiene para realizar un *zoom* que centra su figura en el encuadre. Es la única ocasión de la película en la que un *zoom* se relaciona con Aníbal.

Si hasta ahora se han mencionado los diversos movimientos de cámara realizados en *Scipione l'Africano*, también pueden analizarse los diferentes tipos de planos que se utilizan en ella. Evidentemente, los planos más amplios responden a la monumentalidad de los decorados y al gran protagonismo de las escenas multitudinarias y/o bélicas. Pero cuando la cámara debe encuadrar a los personajes individuales o en pequeños grupos, la solución más normal es la de recogerles de cuerpo entero o en planos medios con su mitad/tercio superior. Cuando es sólo un personaje el que se encuadra, y sobre todo si hablamos de los personajes principales (históricos o ficticios), se recurre a los planos medios centrados en sus rostros o incluso a primeros planos, pero no es éste un caso demasiado repetido a lo largo de la cinta. En algunas ocasiones ocurre con Escipión, Aníbal o Velia, pero el personaje cuyo rostro más se acerca a la cámara es el de Sofonisba, abordada casi siempre mediante primeros planos que ponen el acento en su estilismo y en su fría mirada casi sin parpadeos, sin duda un recurso estético para enfatizar en el componente malvado y ligeramente erótico de la interpretación de la cartaginesa por parte de Francesca Braggiotti. De hecho sus primeros planos cuentan con un uso efectista de la luz artificial (el único remarcable a lo largo de la cinta) para crear contrastes en su rostro e iluminar sus grandes y expresivos ojos mediante un haz horizontal dirigido⁹²³, mientras que la escena de su suicidio es una de las pocas ocasiones del metraje en las que las sombras y los claroscuros adquieren protagonismo.

En relación con las soluciones técnicas relacionadas con el trabajo de las cámaras que se llevan a cabo en *Scipione l'Africano*, los efectos especiales son extremadamente reducidos, y solo cabe mencionar las diversas sobreimpresiones que se realizan en el escueto pasaje del sueño premonitorio de Sofonisba⁹²⁴, una escena que, por desgracia, resulta incluso más rudimentaria que la que Segundo de Chomón realizara dos décadas antes para el mismo pasaje en *Cabiria*. Y, por último, cabe mencionar que no se recurre a ningún tipo de virado de fotogramas

⁹²³ Ver Apéndice gráfico: Figura 73.

⁹²⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 74.

en color como sí ocurría en la cinta de Pastrone de 1914, mostrando *Scipione l'Africano* una fotografía en blanco y negro sin ningún matiz cromático destacable.

3.5.3 – Recursos estéticos.

Antes de pasar a analizar de forma pormenorizada los diferentes recursos iconográficos que aparecen en *Scipione l'Africano* debe hacerse mención a las cartelas que jalonan la producción. Ya no se trata de una profusión de intertítulos como ocurría lógicamente con la muda *Cabiria*, pero sí se pueden mencionar tanto los títulos de crédito iniciales como el texto introductorio y la cartela final. Al igual que ocurría en la producción de 1914, todos los textos muestran una tipografía que imita la escritura mural de la Antigua Roma en letras capitales, intentando en el caso de esta cinta de 1937 ser respetuosos en la recreación de la epigrafía romana al usar la letra “V” tanto para las uves como para las úes (algo que no ocurría en *Cabiria*)⁹²⁵.

Los créditos iniciales se disponen sobreimpresionados, alternándose encima de dos imágenes fijas de relieves historiados romanos:

- El panel central del Sarcófago Ludovisi o *Grande Ludovisi* (siglo III)⁹²⁶, que se encuentra hoy en el *Museo Nazionale Romano* (en las dependencias del Palazzo Altemps⁹²⁷) y que muestra una escena bélica muy realista entre romanos y germanos.
- Uno de los relieves de la basa de la Columna Antonina, dedicada al emperador Antonino Pío (86-161) tras su muerte; la basa se encuentra en la actualidad en los Museos Vaticanos y sus relieves representan “la apoteosis del emperador y su mujer Faustina Maggiore [...] En los lados están representadas las paradas de jinetes que tenían lugar con ocasión de los

⁹²⁵ Ver Apéndice gráfico: Figura 75.

⁹²⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 76.

⁹²⁷ Cfr. “Collezione Boncompagni Ludovisi”, en SOPRINTENDENZA SPECIALE PER IL COLOSSEO, IL MNR E L'AREA ARCHEOLOGICA DI ROMA, *Museo Nazionale Romano* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-10]:

<http://archeoroma.beniculturali.it/musei/museo-nazionale-romano/palazzo-altemps/collezione-boncompagni-ludovisi>

solemnes funerales imperiales”⁹²⁸. Precisamente una de estas escenas laterales de parada con caballos es la elegida como fondo.

Tras los títulos de crédito, aparece el contexto histórico textual, cuyo texto en letras capitales se va desplegando de abajo a arriba y se dispone sobre un fondo rudimentario que intenta emular a una placa de piedra⁹²⁹, aunque sin mucho éxito. En cuanto a la cartela de “FINE”, se sobreimpresiona a una fotografía fija del mencionado relieve de la Columna Antonina⁹³⁰.

- Arquitectura y decoración.

Para la recreación en la película de la arquitectura del siglo III a. C., en tiempos de la Roma republicana, Pietro Aschieri se encontró con el problema de la escasez de elementos disponibles, ya que los restos de esa época no eran ni mucho menos tan numerosos como los de la etapa imperial o los de otros momentos históricos posteriores. Aschieri no se fiaba tampoco de la vaguedad de las fuentes antiguas y en especial recelaba de lo fantasioso de las descripciones de Roma por parte de Tito Livio, por lo que recurrió a la influencia etrusca y griega, combinada con ciertas dosis de imaginación, para suplir esas carencias:

“Proprio all’inizio del lavoro, quando ancora mi trovavo nel periodo delle ricerche storiche e archeologiche, un grave ostacolo mi si è presentato: la mancanza quasi totale degli elementi necessari alla ricostruzione. Il periodo repubblicano di Roma ha infatti scarsissimi resti architettonici, e documentazioni plastiche e pittoriche ancora più scarse. Per immaginare il nucleo della prima Roma dobbiamo affidarci al fascino delle narrazioni di

⁹²⁸ Cfr. “Basamento de la Columna de Antonino Pío”, en GOVERNATORATO DELLO STATO DELLA CITTÀ DEL VATICANO – DIREZIONE DEI MUSEI VATICANI, *Musei Vaticani* [en línea, versión en español]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-10]:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/la-pinacoteca/basamento-della-colonna-di-antonino-pio.html>

⁹²⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 77.

⁹³⁰ Ver Apéndice gráfico: Figura 78.

Livio, che dà una visione della città nella forma fantástica e vaga di una favola. Giova a integrare tale visione la vicinanza delle arti etrusche e greche, per le quali abbondano elementi rappresentativi, ma la cui utilizzazione non è possibile se non attraverso la fantasia, quelle che dovettero essere le influenze di tali arti sulla vita romana di quel periodo. La penetrazione e la immedesimazione della Roma primitiva con quelle due grandi civiltà, mi ha permesso di supplire utilmente alla deficienza della documentazione romana” (Aschieri 1937: 19).

Pero incluso haciendo uso de estos recursos para cubrir las lagunas iconográficas respecto a la época de la Roma republicana, aún quedaba un nuevo obstáculo a superar, la representación de la arquitectura romana con sus detalles decorativos, para no quedarse en una reconstrucción de simples espacios desnudos y vacíos:

“[...] il tipo architettonico e stilistico di Roma non può essere espresso in ambienti sintetici e nudi, nei quali l'elemento scenografico è affidato esclusivamente al giuoco dei volumi: la architettura romana, oltre che dalle masse, è, soprattutto, caratterizzata dagli elementi di dettaglio; in essa i valori architettonici devono essere animati da espressioni decorative che ne ravvivino e ne incidano il carattere specialissimo della sua arte” (Aschieri 1937: 20).

En los ambientes romanos se puede advertir cierta corrección estética, al menos en términos estructurales, como las meritorias reconstrucciones del Foro Romano o de la *villa* de Velia, con edificios creíbles y sobrios, sin soluciones demasiado irreales o imaginativas. Pero las intenciones de Aschieri de recrear el aspecto decorativo en las localizaciones correspondientes a los romanos se quedan en un mero intento, ya que son escasos los detalles decorativos que finalmente tienen cabida en la película, presentando en ocasiones un esquematismo bastante exagerado y acercándose precisamente a esa síntesis y desnudez que pretendía superar el escenógrafo. En las localizaciones de interior es aún más patente el

choque entre corrección estructural y austeridad decorativa, aunque los detalles se aproximen a las mencionadas intenciones de Aschieri de unir los conocimientos iconográficos del momento con cierta imaginación.

En cuanto a la estética de los ambientes romanos civiles:

- Foro Romano⁹³¹: las diversas estructuras, como el Templo de Saturno, las columnas conmemorativas o las tribunas (*rostra*) son recreados con corrección estructural, mientras que la disposición del *Clivus Capitolinus* respecto al Foro, descendiendo a éste desde la colina del Capitolio es planteada correctamente en el espacio, algo que resultaría fácil por los restos históricos perfectamente visibles en Roma en el momento de producción de la película. Las grandes edificaciones, en este caso los templos y edificios públicos, responden de forma correcta al orden arquitectónico toscano o etrusco, con columnas de fuste liso y entablamentos sencillos, sin decoración visible, sino remitiendo meramente a su función estructural, si bien sus dimensiones y altura parecen mucho mayores a las de las construcciones originales, aportando así espectacularidad a uno de los decorados más simbólicos e importantes de la película. Por su parte, las *tabernae* en las que hay gran movimiento de extras son bastante sencillas, de arquitectura adintelada, presentando diversas decoraciones pintadas (geométricas o florales) en sus fachadas.

- Interior del Templo de Saturno⁹³²: es el lugar en el que se reúne el Senado en la película, siendo recreado su pavimento marmóreo con diseños geométricos y distintas tonalidades. Las paredes aparecen desnudas y de color claro, mientras que la única decoración visible (vegetal, geométrica y figurativa) está pintada en las columnas de amplio fuste cuadrangular detrás de la zona reservada a los cónsules. Al fondo aparece una estatua

⁹³¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 79.

⁹³² Ver Apéndice gráfico: Figura 80.

supuestamente de Saturno que, si bien no llega a mostrarse por completo, cuenta con un pequeño relieve en su pedestal mostrando de forma esquemática una hoz y unas espigas, símbolos de este dios romano relacionado con la agricultura⁹³³. Resulta curioso cómo en ningún momento aparece en esta escena (ni viene nombrado en ningún momento de la película) el otro cónsul correspondiente a ese año de 205 a. C. (P. Licinius Crassus Dives⁹³⁴), por lo cual en esta zona preeminente de la sala sólo aparece una silla curul para Escipión; en cualquier caso, esta licencia histórica tiene mucha relación con la necesidad de identificar de forma infalible a Escipión con la figura única y “omnipotente” de Mussolini.

- *Villa* de Escipión en Liternum (Campania)⁹³⁵: aparece representada al principio de la película mediante una estancia en su interior en la que destaca la sobriedad y la casi total ausencia de mobiliario, sólo exceptuada por una mesa de mármol en el centro del espacio y un pequeño altar también simulando material de mármol o piedra junto a un pequeño estanque o *impluvium* dispuesto de forma imaginativa en un lateral. Los pavimentos recrean una textura igualmente marmórea, mientras que las columnas de fuste cuadrado presentan relieves bastante esquemáticos que representan animales, armamento o utensilios cotidianos de cocina o labranza. La siguiente aparición de la *villa* tiene lugar en la última escena de la película, en esta ocasión en una localización exterior⁹³⁶, una especie de patio o pérgola muy sobrio, con columnas muy sencillas y una muela de trigo, sin ninguna decoración reseñable.

- *Villa* de Velia en la Brucia: el primer elemento constructivo asociado a ella que aparece en pantalla es un pequeño altar con una estatua de Venus situado en el exterior, junto al camino que pasa por la entrada de la

⁹³³ Cfr. Grimal 2010: 475.

⁹³⁴ Cfr. Roldán Hervás 1999: 742.

⁹³⁵ Ver Apéndice gráfico: Figura 81.

⁹³⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 82.

hacienda. Precisamente la fachada exterior⁹³⁷ remite a una tipología correcta y sobria de *villa rustica*, aunque de nuevo se presenta con una extrema monocromía, con muros desnudos sólo interrumpidos por algún elemento constructivo como pilastras o frontones. Su interior tiene como elemento central un peristilo⁹³⁸ con un gran *impluvium*, columnado (con diversos tonos en sus fustes), con algunas mesas, pedestales o esculturas, mientras que las paredes de las estancias a su alrededor muestran decoraciones de tipo geométrico bastante sobrias y esquemáticas.

- Pueblo siciliano: el lugar en el que viven los veteranos supervivientes de Cannas, siendo el primer ambiente mostrado en pantalla la herrería⁹³⁹ en la que se forjan armas para el ejército de Escipión, al parecer una gruta (según se colige por sus paredes y por las rocas que flanquean su entrada), en la que se disponen distintos hornos, fuelles, yunques, muelas para afilar y mesas, todo muy rudimentario e indeterminado en cuanto a cronología. Fugazmente puede verse la recreación de una calle vecina a la herrería, igualmente sobria e indeterminada.

- Puerto de Ostia⁹⁴⁰: aparece casi al final de la cinta, con una estructura de la que apenas se ven dos líneas de muelle y un faro circular con su fuego encendido.

Por su parte, los escenarios militares romanos:

- Campamento de Escipión en Sicilia: el único escenario que aparece es su propia tienda, sencilla en su estructura y sobria en su decoración, con telas en las paredes cuyos materiales dan la sensación de riqueza, contando solo con una franja longitudinal en la parte inferior como ornato.

⁹³⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 83.

⁹³⁸ Ver Apéndice gráfico: Figura 84.

⁹³⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 85.

⁹⁴⁰ Ver Apéndice gráfico: Figura 86.

- Puerto de Lilibeum: bastante indeterminado en su estructura, aunque sí son visibles sus muelles y alguna construcción, como un faro. El mayor interés lo tienen los navíos romanos que aparecen en la escena de la partida hacia África de la flota de Escipión, reconstruidos con precisión y totalmente creíbles en dimensiones y tipología según las fuentes iconográficas de la Antigüedad. La propia nave de Escipión⁹⁴¹, desde cuyo *castellum* éste profiere su discurso, es una quinquerreme que demuestra perfectamente que su construcción se hizo no como mero decorado, sino también para poder moverse en el agua a golpe de remos.

- Campamento de Escipión en Castra Cornelia: el primer escenario de este campamento africano es la propia tienda de Escipión, con decoraciones y materiales muy similares a los de su tienda en Sicilia, y presentando claridad en disposición e iluminación. Mesas, sillas, cofres, armas apoyadas en los postes... Todos sus elementos aparentan estar hechos con materiales ricos, mientras que las decoraciones son contenidas, algo extensible a las paredes textiles de este decorado. En los exteriores⁹⁴², además de las calles amplias de trazado geométrico, son perfectamente visibles las torres de vigía construidas en madera, las tiendas textiles (cuadradas o circulares) de colores claros y sin casi decoración, y diversas máquinas de asedio (principalmente catapultas, también *ballistae*) construidas a tamaño natural y provistas de ruedas para ser trasladadas delante de las cámaras en un afán realista.

- Campamento romano cerca de Zama: a pesar de que debería corresponder a un campamento más efímero que el de Castra Cornelia, parece haber sido rodado en la misma localización, con las mismas tiendas dispuestas igualmente de forma regular e incluso las mismas torres de vigía. De hecho, contraviniendo este presumible carácter efímero, se

⁹⁴¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 87.

⁹⁴² Ver Apéndice gráfico: Figura 88.

muestra una estructura con tejado (y no una tienda textil) junto a la improvisada cocina de campaña y los muros que aparecen en una escena nocturna son de sillares de piedra. De nuevo las máquinas de guerra tienen protagonismo, y en lo referente al interior de la tienda de Escipión, por lógica es idéntico al de la que tenía en Castra Cornelia e incluso en Sicilia.

En cuanto a los ambientes cartagineses, la recreación de su arquitectura y decoración se vio igualmente condicionada por la escasez de fuentes directas, lógicamente inferior a las que remitían al arte romano. Para solventar este escollo, Aschieri debió aportar soluciones eclécticas entre diversas iconografías de la Antigüedad, lo cual se traduce en un tópico recurso al arte oriental (asirio, babilónico, fenicio e incluso egipcio) y el arte griego. En cualquier caso, se vio obligado también a aportar ciertas dosis de imaginación para, según sus propias palabras, responder a las exigencias emocionales del público:

“Ma ancora più grave è stato il problema della ricostruzione dell’ambiente punico, per il quale è ancora più marcata la deficienza delle fonti artistiche dirette; e solo Polibio, e l’arte greca, introdottasi a temperare e ad armonizzare i caratteri orientali fenici, che indubbiamente hanno costituito la base dell’arte cartaginese, soccorrono alla interpretazione dei luoghi e dei costumi. Fortunatamente, tale fondamentale deficienza, si è risolta nel vantaggio di lasciare campo aperto all’elemento fantastico e creativo; elemento che appaga nel pubblico le esigenze emozionali di effetto che sempre esso, istintivamente, richiede ad un film e, soprattutto, a un film del tipo di *Scipione l’Africano*” (Aschieri 1937: 20).

En lo referente a los decorados cartagineses de carácter civil, son los siguientes:

- Plaza del mercado de Cartago⁹⁴³: este espacio abierto, flanqueado por una especie de pórtico con arcos de medio punto en un lado largo y por una

⁹⁴³ Ver Apéndice gráfico: Figura 89.

construcción de gran altura junto a la cual parte una escalinata, cuenta como elementos estéticos más patentes las esculturas de gran tamaño de leones en un lateral y diversos relieves de animales bastante esquematizados en la pared visible del citado edificio.

- Edificio del Senado o Consejo de Ancianos de Cartago: presumiblemente cercano a la mencionada plaza del mercado, aparece sólo en su espacio interior⁹⁴⁴, mostrando una disposición similar a la del lugar de reunión del Senado en Roma, si bien en esta ocasión las gradas ocupan tres de los cuatro lados de la estructura cuadrangular, reservando uno de los cortos para la zona preeminente, presidida por una pequeña capilla o altar que recuerda a una tipología egipcia antigua. Al fondo de la estancia, en el lado corto opuesto, aparecen unas columnas muy imaginativas de anchos fustes cilíndricos y capiteles simulando un almohadillado inspirado en el estilo jónico, mientras que en las paredes laterales son visibles algunos relieves con figuras humanas que muestran una clara inspiración en el arte babilónico.

- Palacio real de Cirta: se trata del escenario cartaginés (y, en general, de toda la película) más imaginativo y con mayor presencia de iconografías decorativas, remitiendo en todo momento a tipologías de arte oriental antiguo (babilónico, asirio o egipcio). Aparece sólo⁹⁴⁵ en su interior⁹⁴⁶, y en sus pavimentos, recreando un material marmóreo, aparecen decoraciones geométricas, mientras que en las paredes aparentemente pétreas son visibles varios relieves: un friso geométrico, leones alados en las esquinas y diversos motivos florales dispersos en el espacio mural. La disposición está centrada por una estancia en forma de pórtico circular, cuyas columnas cilíndricas muestran un motivo repetido dispuesto de forma helicoidal que

⁹⁴⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 90.

⁹⁴⁵ Recordemos que para el único momento que aparece su exterior se usa el mismo decorado de la plaza del mercado de Cartago, tomado desde un punto de vista cenital diferente.

⁹⁴⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 91.

recrea el famoso relieve asirio de la leona herida, mientras que las columnas de fuste cuadrado del fondo tienen una franja ancha con tondos también en relieve. Este espacio abierto del fondo se separa de la zona central con unas cortinas translúcidas que tienen estampados motivos egipcios, y en él se encuentran elementos de inspiración igualmente egipcia, como un triclinio y el arpa que tañe una sierva.

En cuanto a los ambientes militares del bando cartaginés:

- Campamento de Aníbal en Brucia: su zona exterior tiene como primera imagen sus muros de madera y una torre de vigía coronada por un estandarte figurativo con un caballo alado⁹⁴⁷, mientras que las tiendas y barracones del interior no tienen una disposición clara, lo cual, unido al hecho de que suele aparecer siempre en escenas nocturnas, incide en un desorden espacial opuesto al de los campamentos romanos. En cuanto al interior de la tienda de Aníbal, no en vano supuestamente la más rica del campamento, sus paredes de telas con decoración geométrica se acompañan de suelos tapizados con telas o alfombras y un mobiliario austero (pero no rudimentario). Además, aparecen por doquier (y sin demasiado orden) como motivos iconográficos más patentes diferentes armas, armaduras, escudos o enseñas.

- Campamento de Sifax cercano a Útica: en su zona externa, aparecen algunos detalles de su empalizada, construida en materiales pobres como cañas o madera muy ligera, mientras que sus pequeñas tiendas circulares también muestran ligereza a través de sus paredes de material vegetal entrelazado (presumiblemente juncos o cáñamo) y sus techos de paja. En este campamento, la tienda principal es lógicamente un escenario mucho más rico que el resto y posee dos decorados distintos: por una parte, la estancia de Sofonisba, en cuyo interior aparece una decoración bastante

⁹⁴⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 92.

abigarrada en mobiliario y paredes y suelos cubiertos por diversos materiales textiles, siendo en todo caso el elemento más llamativo un lecho con un recargado e imaginativo dosel; y por otra, la estancia en la que Sifax recibe a los emisarios romanos, un escenario de corte militar mucho más cercano a la disposición y decoración de la tienda de Aníbal en su campamento de la Brucia.

- Puerto de Leptis Parva: aparece tras un breve plano nocturno en el que un barco presumiblemente cartaginés surca el agua⁹⁴⁸, mostrando como elemento más significativo su proa coronada por una cabeza de león; el recurso a una cabeza de animal para la proa de un barco fenicio entronca con la tipología de los *hippoi*, “pequeñas embarcaciones de transporte provistas de uno o dos remeros, con los extremos redondeados, y mascarón de proa, en forma de cabeza de caballo” (Aubet 1987: 153)⁹⁴⁹. En cuanto a la disposición espacial del puerto parece indicar que se rodó en la misma localización que el puerto de Lilibeum, así que sólo cambiarían la disposición de las cámaras y las propias naves, aunque las formas de éstas son muy similares a las romanas y bien podrían haberse sustituido en algunas de ellas los elementos distintivos de proa y popa. En la nave de Aníbal vuelve a aparecer una insignia con el motivo del caballo alado, entendiéndolo de nuevo como un símbolo de Cartago.

- Campamento cartaginés cerca de Zama: el interior de la tienda de Aníbal, único escenario correspondiente a este decorado, es idéntico al de su campamento en la Brucia.

⁹⁴⁸ Ver Apéndice gráfico: Figura 93.

⁹⁴⁹ Si los *hippoi* tenían cabeza de caballo, esta nave supuestamente de guerra y mucho más grande pretende un sentido de mayor “fiereza” usando una de león, algo que en cualquier caso también aparece reflejado en algunas monedas fenicias en relación con navíos de guerra.

· Vestuario y *atrezzo*.

Si en *Scipione l'Africano* los aspectos arquitectónico y decorativo no presentan una diferenciación tan grande entre ambientes romanos y cartagineses, como sí ocurriera en *Cabiria*, en el caso del vestuario tampoco puede hablarse de un caso generalizado similar, ya que hay bastante contención en los ropajes. El maniqueísmo de la cinta de Gallone se apoya más en la confrontación estética de algunos personajes individuales de los bandos opuestos que en la tendencia general de los mismos. Además, tanto entre los romanos como entre los cartagineses hay mucha diversidad estética en indumentarias y estilismos, tanto en la diferenciación entre las ropas civiles con las militares como dentro de estas dos tipologías.

El vestuario civil de los personajes romanos es tratado con gran corrección estética, con el recurso generalizado a togas y túnicas normalmente monocromas o ligeramente modificadas por alguna franja decorativa. En este sentido, cabe mencionar como excepciones la *toga praetexta* que presentan los senadores en la escena inicial en el Foro Romano o las túnicas de Emilia y de Velia⁹⁵⁰, igualmente sobrias, pero con ciertas decoraciones bordadas. Por su parte, los diferentes siervos de las *villae* de Escipión y Velia, los voluntarios que parten de Italia para unirse a Escipión y los veteranos de Cannas situados en Sicilia muestran ropajes sencillos y en ocasiones relacionados con las labores agrícolas. En cuanto a la diversidad respecto a las ropas civiles, estilismos o rasgos físicos, en la escena del Foro Romano se muestran tipos muy diferentes correspondientes a los distintos pueblos itálicos representados entre la muchedumbre, ya sean etruscos de Arezzo, Tarquinia o Volterra, sabinos, marsos o habitantes de la Magna Grecia. Los hombres romanos aparecen sin abalorios reseñables, más allá del cetro con el águila que porta Escipión en la escena del Foro y el Senado, mientras que Emilia y Velia (realmente las únicas mujeres romanas tratadas con cierta profundidad) sí

⁹⁵⁰ Su cabello rubio aparece al inicio de la película peinado con rizos o tirabuzones muy regulares, remitiendo a algunos retratos escultóricos femeninos de la Antigua Roma.

muestran algunas joyas que, en cualquier caso, no resultan demasiado vistosas, aunque en el caso de la mujer de Escipión, se desprende de ellas en su primera aparición en la *villa* de Liternum.

Merece la pena detenerse en la propia figura de Escipión, ya que la iconografía que conocemos de él no es demasiado concreta y algunas de las imágenes originales que supuestamente le representan no se le pueden atribuir con certeza, como algunas esculturas de la Antigüedad, siendo quizá el caso más conocido el del busto de la *Villa dei Papiri* en Herculano llamado “Scipione”, que representa un individuo de edad avanzada y con barba y cráneo rasurados, aunque muy probablemente represente a un sacerdote de Isis (cuyo culto en Roma fue posterior a la vida de Escipión). Se supone que el propio Escipión, amante del arte y la cultura griegos (por oposición a Catón, firme defensor de las costumbres romanas), introdujo la moda del afeitado en Roma:

“Y es que, en efecto, el siglo III a. C. señaló en Roma el triunfo de la navaja de afeitar, y fue precisamente Escipión el Africano el iniciador de la costumbre de afeitarse cada día, y Claudio Marcelo, el conquistador de Siracusa, el primer gran romano que en las monedas aparece representado con la barba afeitada” (ALONSO, MASTACHE y ALONSO 2008: 67-68).

En su representación en *Scipione l’Africano*, en efecto, aparece afeitado, aunque el cabello oscuro y rizado de Annibale Ninchi no concordaría con la imagen tópica de calvicie atribuida por los citados referentes iconográficos.

Otra de las excepciones en cuanto a los ropajes civiles del bando romano es el personaje de Masinisa, que, respondiendo a su condición de aliado nómada, presenta ropajes oscuros, o armaduras de cuero tachonadas con elementos metálicos puntiagudos, e incluso un imaginativo casco metálico con cuernos en los laterales. Además, hay que recordar el mencionado maquillaje oscuro para que su piel se hiciera corresponder con su origen africano, así como el recurso a diversos

brazaletes y a grandes pendientes circulares en sus orejas para otorgarle un toque exótico. Por último, en el caso de Masinisa, a pesar de que sólo aparezca en unos pocos planos, cabe mencionar la corona de laurel que porta orgulloso en el campamento de Castra Cornelia después de que Escipión le haya coronado rey de Numidia y otorgado el triunfo por sus hazañas bélicas en servicio a Roma.

En cuanto a las diferentes indumentarias militares romanas, son el segmento en el que el vestuario parece poner mayor cuidado y minuciosidad. Cascos, armaduras, *caligae*, los distintos armamentos... Todos ellos remiten con corrección a los tipos iconográficos romanos, y solo cabe mencionar que la aparición en diversos momentos (sobre todo en la batalla de Zama) de la tipología de *scutum* rectangular curvado es anacrónica, ya que aparecería como parte del equipo de los legionarios romanos cierto tiempo después de los hechos narrados en la película. Merece la pena mencionar la gran importancia otorgada a los *cornua* o *buccinae*, que aparecen en numerosas ocasiones en los distintos ambientes castrenses o bélicos romanos, como corresponde a los instrumentos que no sólo permitían coordinar los movimientos de tropas en plena batalla, sino que también están muy presentes en los diversos actos o discursos protagonizados por Escipión. Y si importantes son estos instrumentos, mucho más recurrentes a lo largo del metraje y notorios para apoyar el desarrollo narrativo son las fasces de los lictores⁹⁵¹ y las enseñas militares⁹⁵², algo que entronca totalmente con el sentido bélico de la cinta en el caso de las enseñas y con el propio símbolo del *Partito Nazionale Fascista* en cuanto a la identificación del glorioso pasado de Roma con el glorioso presente de la Italia de Mussolini. Recordemos además que la desvencijada insignia superviviente de la derrota romana en Cannas aparecerá en varias ocasiones desde el principio de la película para ir marcando y recordando el componente vengativo de la campaña militar de Escipión.

⁹⁵¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 94.

⁹⁵² Ver Apéndice gráfico: Figura 95.

Por su parte, el vestuario de los personajes cartagineses es representado de una forma más “imaginativa” y variada, en ocasiones tendiendo hacia los tópicos de identificación hacia lo griego o lo oriental. Pero son muy diversas las procedencias de los personajes del bando cartaginés, por lo que hay lugar a múltiples tipos de vestimenta. Un caso singular es el de los miembros del Senado o Consejo de Ancianos de Cartago, que aparecen en diversas ocasiones en sus reuniones o como emisarios en los campamentos de Escipión y Aníbal; se les muestra con ropajes claros con motivos geométricos o florales y un estilismo generalizado en cabellos y barbas que les aproximan al tipo iconográfico de los amuletos púnicos en pasta vítrea con figuras masculinas, que presentan tirabuzones o rizos tanto en la barba como en el flequillo.

El caso de los ropajes de Aníbal es una de las mejores muestras de diferenciación maniquea entre lo romano y lo cartaginés. En su caso concreto la confrontación tiene lugar entre la pureza o virtud de Escipión y la barbarie del bárcida, que muestra ropas escuetas de colores oscuros, aunque hechas con materiales ricos, y con diversas decoraciones geométricas. Además, la propia interpretación de Aníbal por el robusto Camillo Pilotto, con barba, cabellos oscuros y con el parche en el ojo que remite a la enfermedad que sufrió en su camino hacia Italia, sirve para apuntalar aún más estas diferencias entre los dos personajes principales de la cinta.

Otro caso singular, quizá el más imaginativo de toda la cinta, es el vestuario y estilismo de la cartaginesa Sofonisba, que recuerda en gran medida a diversas representaciones egipcias y, en concreto, se basa en iconografías relacionadas con la reina Cleopatra VII⁹⁵³. De hecho, sus ropajes de tejidos ricos, brillantes o vaporosos, los imaginativos estampados (destacable el que repite el motivo de una serpiente), la carga erótica que comporta el corte de sus vestidos (que suelen dejar a la vista más de lo que cubren), lo recargado de sus abalorios y joyas,

⁹⁵³ No hay que olvidar la cercanía en el tiempo de la polémica interpretación de la reina egipcia por Claudette Colbert en *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934), cuyo simbolismo tendente a la sofisticación y la lascivia bien pudo servir de inspiración para la Sofonisba encarnada por la Braggiotti. Cfr. Lapeña Marchena 2011: 4.

además de su melena negra y perfectamente alisada, son el contrapunto lógico a la figura de Velia, además de incidir en el componente de malicia, ambición y exotismo oriental de su personaje, por oposición a las virtudes y sobriedad de la romana.

En cuanto a las vestimentas e impedimenta militares del bando cartaginés, el primer dato a tener en cuenta es la mencionada diversidad de procedencia del ejército de Aníbal (con soldados íberos, galos o cartagineses, entre otros) e incluso la del de Sifax (númidas y cartagineses). Esta diversidad da lugar a diferentes ropas, cascos o armas que, en cualquier caso, no parecen demasiado imaginativas y remiten con corrección a diversos testimonios iconográficos de la Antigüedad. De hecho, entre los cartagineses y el propio Aníbal puede colegirse cierta influencia de la iconografía militar de la Grecia Antigua, aunque son también fácilmente identificables algunos personajes galos ataviados con típicos cascos con plumas y largos bigotes. Otro detalle es la aparición entre las tropas de Aníbal de *buccinae* o *cornua*, entendiéndolo que serían similares a los instrumentos romanos o bien parte del botín adquirido en la larguísima campaña italiana de su ejército. En cuanto al común de los personajes del bando cartaginés con cierto peso en la narración, Maharbal o Sifax cuentan con indumentarias ricas en decoraciones y colorido, incluso recurriendo a pieles de animales (aparentemente leopardo en el caso de Sifax), de nuevo marcando una patente oposición a la sobriedad y sencillez de los romanos. Por último, no puede olvidarse el esmero con el que se recreó el equipo de combate de los elefantes para la batalla de Zama⁹⁵⁴, con protecciones en sus frentes y los castillos sobre sus lomos, tal como puede comprobarse en los planos en los que Aníbal arenga a sus tropas antes de la lucha⁹⁵⁵.

⁹⁵⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 96.

⁹⁵⁵ Ver Apéndice gráfico: Figura 97.

- Cartelería publicitaria:

Hablar de la cartelería de *Scipione l'Africano* no es tarea fácil, al menos en lo concerniente a la identificación de la autoría o la cronología de los diversos diseños publicitarios realizados para ella. La fuente más inmediata para localizarlos son los motores de búsqueda en Internet⁹⁵⁶ y los ítems resultantes no suelen llevar aparejados datos sobre las propias imágenes. Aun así, pueden al menos individualizarse diversos modelos, la mayoría de ellos presumiblemente de la época de su estreno, y su componente iconográfico puede dar lugar a un análisis sobre las implicaciones de los reclamos que comporta su contenido y su visión del Mundo Antiguo y de la propia Historia⁹⁵⁷:

- Uno de los carteles que más se repite tras las búsquedas explota el componente bélico de la cinta, aunque paradójicamente no presenta de la figura de Escipión más que el propio título de la producción⁹⁵⁸. Este diseño vertical en color estaría dirigido al público italiano como puede colegirse por el texto “REGIA CARMINE GALLONE”, y muestra el título en la parte central, en letras capitales, dispuesto en diagonal y marcando el límite entre las dos escenas recreadas. En la parte superior, que se corona con los nombres de los actores principales, se muestran unas galeras de tipo romano surcando un mar embravecido, una imagen que no concuerda con ningún plano de la película, pero que sirve como reclamo espectacular; a la izquierda de las naves aparecen los rostros de Maharbal y Aníbal, ataviados con sus cascos militares, respondiendo, esta vez sí, a algunos de sus

⁹⁵⁶ Son muchos los buscadores en línea que pueden consultarse en Internet, pero se ha optado por escoger los más populares en la actualidad, que son así mismo los que mayor cantidad de ítems arrojan tras la pesquisa sobre la película, ejecutada con la fórmula “Scipione l'Africano 1937”. Se trata de:

- *Google Search* [en línea, versión en español]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<https://www.google.es/>

- *Bing* [en línea, versión en español]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<http://www.bing.com/>

- *Yahoo Search* [en línea, versión en español]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<https://es.search.yahoo.com/>

⁹⁵⁷ Cfr. Lapeña Marchena 2008a.

⁹⁵⁸ Ver Apéndice gráfico: Figura 98.

planos en la producción de Gallone. En la parte inferior la escena principal reproduce la carga de los elefantes de guerra cartagineses en la batalla de Zama, con la imagen de medio cuerpo de Masinisa en primer término blandiendo una espada y con un gesto fiero. Como se apuntaba más arriba, no cabe duda del reclamo hacia la espectacularidad de las batallas y del componente militar, aunque sea a costa de crear una imagen que no aparece en la película y de obviar la figura de su personaje protagonista.

- Otro de los diseños que más se repite en los resultados de los motores de búsqueda en Internet sí tiene a Escipión como figura central y explota en general un sentido castrense⁹⁵⁹. También es italiano, según las menciones al equipo artístico y técnico que aparecen en el extremo superior (referencia a la productora “ENIC – Ente Nazionale Industrie Cinematografiche”) y en todo el cuarto inferior (intérpretes, director, guionistas, compositor y director de producción). Igualmente vertical y en color, el título se muestra en letras capitales y de nuevo en diagonal, justo encima de los datos técnicos y artísticos, superpuesto a la parte inferior de la imagen principal. Ésta muestra un momento similar al de la coronación de Masinisa como rey de Numidia en el campamento de Castra Cornelia, con Escipión como figura principal de pie delante de su silla, acompañado por el númida y por algunos de sus lugartenientes también de pie, y con multitud de enseñas militares detrás de él. En la parte superior hay una franja de colores azulados en la que se refleja el rostro de Sofonisba, marcando el contraste con la imagen central que predomina en el cartel, con predominancia de los ocre, anaranjados y rojos, en un ejercicio manifiesto de maniqueísmo.

- Otro diseño también en color y también italiano, con las iniciales “G. L. M.” en la esquina inferior derecha, toma como imagen general para todo el espacio una recreación de la carga de los elefantes en la batalla de Zama,

⁹⁵⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 99.

con gran detallismo y variada paleta de colores⁹⁶⁰. El título aparece en letras capitales en el extremo superior, mientras que una franja en la parte inferior refleja los nombres de los intérpretes principales. Sin duda, un cartel con la intención de potenciar la espectacularidad de la cinta, apoyándose en su secuencia más importante.

- Otro diseño italiano, en esta ocasión de disposición horizontal, viene centrado por el título en grandes letras capitales, superpuesto a la imagen principal de un barco romano de color azul, que a su vez tiene como fondo en tonos verdes las siluetas del mar y de otras galeras⁹⁶¹. El director, la productora y los dos actores principales se presentan en la parte inferior, debajo del título. Un reclamo publicitario que pretende valorar la esmerada reconstrucción de las galeras en los decorados de la película, aunque la imagen parezca remitir a un plano idealizado que no llega a darse en la cinta, más allá de la aparición de los navíos romanos amarrados en el puerto siciliano de Lilibeum.

- Otro diseño italiano horizontal recurre a fotografías fijas de la película como motivos centrales, precisamente dos instantáneas en blanco y negro de la carga de los elefantes en la batalla de Zama⁹⁶². El título aparece en la parte inferior en letras capitales amarillas sobre un fondo rojo, con el nombre del director en unos tipos mucho menores en negro debajo, así como una nueva referencia también en letras pequeñas en negro a las siglas “G. L. M.”, si bien en esta ocasión puede advertirse que estas iniciales van precedidas de la palabra “ESCLUSIVITÀ”, lo que podría remitir a una distribuidora del momento como propietaria de los derechos de imagen de este cartel. La fotografía fija que ocupa más de dos tercios del cartel, en la parte superior, muestra un momento de la carga de los elefantes en plena batalla, con los paquidermos en movimiento flanqueados

⁹⁶⁰ Ver Apéndice gráfico: Figura 100.

⁹⁶¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 101.

⁹⁶² Ver Apéndice gráfico: Figura 102.

por infantería y caballería, presentando además en primer término en la zona de la derecha la potente imagen de un elefante sosteniendo entre sus colmillos y su trompa el cuerpo de un legionario romano. Pero aún más dramática es la pequeña imagen que ocupa la esquina inferior derecha, en la que se muestra la pata de un elefante en primer término a punto de aplastar la cabeza de un soldado romano. Ambas imágenes son visibles en la película, por lo que parece muy acertada su elección como reclamo publicitario hacia el espectador incidiendo en la espectacularidad e incluso en un poco de morbo respecto a la cinta de Gallone.

- Otro diseño italiano horizontal es en su mayor parte un dibujo en color que muestra en su zona central un recuadro con una fotografía fija en blanco y negro de la película⁹⁶³, en concreto una instantánea de la carga de los elefantes en Zama, dispuestos en línea de batalla en un plano general que muestra parte de la llanura donde se rodó y deja ver también el cielo. El dibujo principal, que cuenta con el título de la película en grandes letras capitales en negro en su zona cenital, a modo de inscripción en la recreación de una pared pétrea, está flanqueado a ambos lados de esta supuesta estructura de piedra por dos motivos de gran peso ideológico en los laterales, que aparecen de forma simétrica. Se trata de la unión de unas fascas en la zona inferior y una enseña militar romana en la superior, precedidas en primer término por dos águilas, una con un ala desplegada hacia el exterior y otra con las dos alas plegadas. El motivo de la parte izquierda se completa en su zona externa por la imagen silueteada de uno de los elefantes cartagineses, mientras que en la zona inferior aparece el elenco principal en letras capitales negras. El motivo derecho se completa en su zona externa media con la silueta de tres águilas volando y en la externa inferior por la silueta de un templo, presumiblemente el de Saturno en el Foro Romano; por último, superpuesta en letras capitales negras en la zona inferior, aparece la referencia al director y a la casa productora.

⁹⁶³ Ver Apéndice gráfico: Figura 103.

- Otro cartel italiano, en este caso vertical, procede del mismo momento del estreno oficial de la película en la *Mostra* de Venecia de 1937⁹⁶⁴. La referencia proviene de un fotograma de un vídeo sobre esa edición del festival veneciano⁹⁶⁵, que no muestra en su totalidad el cartel, pero sí gran parte de él. El fotograma en blanco y negro no permite discernir si el cartel tenía o no color, pero está visible el diseño principal con dibujo estilizado, presentando en primer término la proa de un navío romano, sobre la que aparece una figura con capa que realiza el saludo romano, flanqueada en la parte izquierda por una serie de enseñas militares y contando al fondo con las siluetas de más barcos. En la parte inferior aparece la zona destinada al texto, con el título, el elenco principal, el director y la productora. Un cartel con una iconografía que sin duda remite al arte constructivista del momento y que además tiene como reclamo ideológico el mencionado saludo romano de la figura principal de la composición.

- Un cartel en color, vertical y en lengua francesa, identificado en su parte superior con las siglas de la distribuidora R.A.C. (“RÉALISATIONS D’ART CINÉMATOGRAPHIQUE”), cuyo sello aparece en la esquina inferior derecha, recurre a los cuatro personajes principales de la película⁹⁶⁶. El fondo es de color azulado y muestra el decorado de la plaza del mercado de Cartago, con la figura idealizada en la zona inferior de tres soldados romanos en actitud de lucha. Sobre este fondo se disponen en la parte superior dos tondos asemejando monedas de oro con los rostros de Escipión (y la inscripción “SCIPIO”) y Aníbal (“Annibal”). El motivo central, con predominancia de los colores dorado y rojo, se recrea la imagen de Masinisa de pie y Sofonisba postrada junto a su pierna izquierda, un motivo que remite a la escena en la que el númermano entra en el palacio real de Cirta, aunque en el cartel se le presenta con su característico casco de guerra

⁹⁶⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 104.

⁹⁶⁵ Cfr. “«Scipione l’Africano»: mondanità a Venezia 1937”, en RAI (RADIOTELEVISIONE ITALIANA SPA), *RaiStoria* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]: <http://www.raistoria.rai.it/articoli/scipione-lafricano-mondanita-a-venezia-1937/16678/default.aspx>

⁹⁶⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 105.

(mientras en esta escena de la película aparecía sin él). En la parte inferior izquierda aparece el título en francés (“SCIPION L’AFRICAIN”) en letras capitales de color azul, y justo debajo de él una frase publicitaria que define la película de Gallone como gigantesca y como lo nunca visto desde *Ben-Hur*, en referencia a la película estadounidense dirigida por Fred Niblo en 1925 (“UN FILM GIGANTESQUE DE C. GALLONE CE QU’ON N’A PAS VU DEPUIS «BEN HUR»”). Como puede comprobarse, resulta un reclamo muy acertado en términos históricos al mostrar a los cuatro personajes históricos que centran el desarrollo narrativo.

- Otro cartel en lengua francesa, en disposición vertical, igualmente mencionando la distribuidora R.A.C. (“R.A.C. – DISTRIBUTION présente”), cuyo sello aparece en la zona inferior izquierda, recurre en esta ocasión a la carga de los elefantes en la batalla de Zama⁹⁶⁷ mediante un dibujo idealizado de vivos colores, destacando el negro profundo de los paquidermos. En el tercio inferior, sobre un fondo negro, aparece el título en francés en grandes letras capitales de color blanco, además de la referencia a los actores Annibale Ninchi e Isa Miranda, así como una frase comercial que apela de nuevo al gigantismo de la película (“UN FILM GIGANTESQUE DE CARMINE GALLONE”). Una manera muy directa y vistosa por el colorido de recurrir a esta destacada secuencia de la película.

- Otro cartel francés que también menciona a la distribuidora R.A.C. (también con la frase “R.A.C. – DISTRIBUTION presente” en la parte superior izquierda), cuyo sello aparece en la esquina inferior derecha, recurre de nuevo a la batalla de Zama mediante un dibujo idealizado, aunque en esta ocasión presenta en su parte central una caja de texto con diversos datos sobre el esfuerzo de producción de la película⁹⁶⁸. Sobre un fondo azulado, el título aparece en letras capitales blanca en el centro de la

⁹⁶⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 106.

⁹⁶⁸ Ver Apéndice gráfico: Figura 107.

zona superior, justo encima de la caja de texto, mientras que en la parte derecha aparece una imagen muy dinámica en la que un soldado romano ataca a un jinete cartaginés sobre un caballo encabritado y bajo el animal aparece el cadáver de un soldado (que parece también cartaginés); esta escena se completa con la imagen en el extremo derecho de una insignia militar romana. En la parte inferior y en parte de la izquierda aparecen distintos soldados de caballería y es visible también un elefante cartaginés, todos ellos igualmente en posiciones dinámicas. En cuanto al texto que centra la composición, da todo lujo de detalles como reclamo del gran esfuerzo de producción, aunque algunos de ellos sean bastante exagerados:

“UNE OEUVRE GIGANTESQUE / A COUTÉ 35.000.000 DE FRANCS / A RÉUNI 25.000 FIGURANTS / 5.000 CHEVAUX / 60 ÉLÉPHANTS / A NÉCESSITÉ QUINZE MOIS DE TRAVAIL / DES DÉCORS COLOSSAUX / DES SCÈNES INOUBLIABLES / L'INCENDIE DU CAMP DES BARBARES / LE DÉPART DES GALÉRES ROMAINES / ET LA BATAILLE DE ZAMA”.

Además, a la izquierda de este recuadro aparece la referencia al director y a la diva Isa Miranda. Es uno de los carteles más interesantes por la gran cantidad de información que atesora, tanto en lo visual como sobre todo en lo textual. Si había una forma efectiva de abarcar diferentes reclamos para que el público fuera a las salas a ver una película espectacular, este cartel cumple perfectamente con ese cometido.

- Otro cartel francés, en este caso apaisado y con mención también a la distribuidora R.A.C. (la frase “R.A.C. – DISTRIBUTION presente” aparece también en la parte superior izquierda), cuyo sello aparece en la esquina inferior derecha, recurre mediante un dibujo que ocupa casi todo el espacio

del cartel a la recurrente batalla de Zama⁹⁶⁹. El diseño en color, con un estilo que puede acercarse a la combinación de dibujo en tinta con difuminados similares a los de la pintura con acuarelas es una imagen multitudinaria de la carga de los elefantes en la batalla, aunque destaca sobre todo el impresionante motivo en primer término de un paquidermo sosteniendo a un soldado romano por el cuello con su trompa, mientras el animal acaba de ser herido (y chorrea sangre) en su ojo izquierdo por un lanzazo. Aunque la imagen es idealizada, remite al primer golpe asestado por Escipión en la película, que también impacta en el ojo de un elefante. En el extremo inferior aparece el texto en letras capitales de color rojo y contenidas dimensiones, mencionando en los mayores tipos el título en francés, y sobre él con letras mucho menores a Annibale Ninchi e Isa Miranda, dejando debajo la referencia al director. Un cartel limitado en cuanto a contenido, pero muy efectista como reclamo.

- Un cartel español apaisado presumiblemente de la época presenta una gran riqueza tanto en su impacto visual como en su contenido textual⁹⁷⁰. En el apartado visual, son diversas las imágenes que conjuga en gran parte del espacio, empezando por diversos dibujos de un colorido contenido en el que priman los tonos ocres y rojizos. En la parte superior derecha aparece un rostro de grandes dimensiones con bigote y un parche en un ojo, una figura indeterminada que debería de algún modo remitir al personaje de Aníbal, aunque tenga muy poca relación iconográfica con la caracterización de Camillo Pilotto como el general cartaginés. Debajo de este rostro se muestran unas murallas a las que parecen acercarse diversas llamas que parten como lenguas de fuego del fondo rojizo de la parte superior del cartel. Al pie de estas murallas, en la parte inferior derecha, se dispone la recreación de una escena de batalla en la que aparecen tropas de infantería y caballería, apareciendo en el extremo inferior un jinete de bando

⁹⁶⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 108.

⁹⁷⁰ Ver Apéndice gráfico: Figura 109.

indeterminado que cae de su montura tras haber sido alcanzado en el pecho por una flecha. En el centro del dibujo se deja espacio para un recuadro, dentro del cual se muestra una foto fija en blanco y negro proveniente de la carga de los elefantes en la secuencia de la batalla de Zama. A la izquierda de esta imagen fija son visibles otros dos motivos dibujados, por una parte un par de elefantes de guerra y por otra el dramático momento en el que el cuello de un soldado romano es atravesado por una flecha (aunque no haya lugar para una sola gota de sangre, la imagen es bastante poderosa, por muy pequeña que sea). La composición se nutre de diversos textos, empezando por el título en español situado en la parte superior izquierda con grandes letras blancas en relieve (“ESCIPIÓN EL AFRICANO”⁹⁷¹), mientras que encima de él aparecen los nombres de Isa Miranda, Fosco Giachetti y Annibale Ninchi, y encima de éstos la frase promocional “LA SANGRIENTA BATALLA QUE CAMBIO EL CURSO DE LA HISTORIA”. Debajo del título aparecen otras frases publicitarias realmente exageradas como reclamo: “¡DESPLIEGUE ESPECTACULAR! / 100.000 SOLDADOS / 50.000 JINETES / 500 ELEFANTES / EN ESTRUJANTE ACCIÓN.” Y también bajo el título la referencia “ULTRAPANORAMIC”, que parece más una invención publicitaria que la mención a algún sistema, ya que no hay datos sobre el mismo. Por último, entre la cabeza supuestamente de Aníbal y el recuadro con la foto fija se superpone una especie de pergamino desplegado en cuyo interior hay otra frase comercial: “LOS MAS GRANDIOSOS CONJUNTOS EN LA PELICULA MAS ESPECTACULAR DEL SIGLO!” A pesar de todas sus exageraciones y referencias erróneas, no cabe duda del gran poder de atracción de este cartel español.

⁹⁷¹ Se respeta el uso original de los textos del cartel de no usar tildes en las letras mayúsculas, una práctica que respondía a las dificultades de imprentas y máquinas de escribir al unir las tildes a las capitales, pero errónea según la Real Academia de la Lengua Española, que “nunca ha establecido una norma en sentido contrario”. Cfr. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1999), *Ortografía de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, p. 31 [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]: <http://lya.fcienencias.unam.mx/gfgf/ga20111/material/Ortografia.pdf>

- Uno de los carteles más interesantes de la película está realizado en lengua alemana y en blanco y negro, y en él encontramos quizá el mayor ejercicio maniqueo de este tipo de reclamos publicitarios, aunque adaptado a la ideología del nacionalsocialismo alemán⁹⁷². Lo primero que llama la atención es que Escipión no aparece por ningún lado, ni en lo textual ni en lo visual. Los únicos textos son el nombre de la revista en la que se publicó este reclamo publicitario (“Illustrierter Film-Kurier”⁹⁷³) y el título de la película en alemán en letras capitales que ocupa el extremo inferior de la imagen, y que no alude al líder militar romano, sino a la caída de Cartago y a la lucha de Roma en el Mediterráneo (“KARTHAGOS FALL: ROM’S KAMPF UM’S MITTELMEER”). En cuanto a la parte visual, la imagen principal de fondo es un plano del Foro Romano de la película, justamente el momento en el que la gran multitud está realizando el saludo romano, mientras que en primer término, en pleno centro del cartel, se encuentra la imagen de Sofonisba con sus ojos muy abiertos y sosteniendo la copa con veneno justo antes de beber de ella. Como puede comprobarse, la figura de Escipión no aparece, algo que concordaría con las intenciones ideológicas de la Alemania de Hitler, obviando al líder militar romano (y por ende, italiano, mediterráneo y no ario) y dándole protagonismo a la masa, precisamente en ese momento del saludo con el brazo extendido, un planteamiento muy diferente al que en Italia se llevaba a cabo a través de la identificación Escipión-Mussolini. Además, el recurso central a la representación de esta mujer cartaginesa, en el momento en que va a quitarse la vida, ofrece otro poderoso mensaje ideológico de identificación de lo maligno con lo oriental y africano:

“The potential of Sophonisba was acknowledged in the German advertisement of the movie, which overlooked Scipio both in the title [...] and in the image chosen for the poster [...] We meet instead a

⁹⁷² Ver Apéndice gráfico: Figura 110.

⁹⁷³ La fuente de la que procede la imagen es García Morcillo (2015: 153), que la identifica como perteneciente a la revista alemana “Film-Kurier”, obviando el “Illustrierter”. Pero precisamente existe una revista austríaca de nombre “Illustrierter Film-Kurier” que operaba en esos mismos años, por lo que no queda claro a cuál de las dos publicaciones correspondería realmente este cartel.

close-up of Sophonisba just before she drinks the fatal poisoned cup with the gigantic set of the crowded Roman forum and Capitolium in her background. The visual language thus suggests a confrontation between Republican Rome, represented by its public monuments and the people, and Carthage, incarnated by Sophonisba. This interesting reading of the film's narrative in 1937 Germany contrasts with the function of the film in Mussolini's Italy and indicates the Germans' interest in depersonalizing Republican Rome in order to praise symbols that suited better the ideologies of National Socialism. In this regard, a female figure with a dark side worked much better than the ambivalent epic hero Hannibal as the nemesis of Rome and its institutions and as the epitome of a stigmatized, irrational and barbarian African nation" (García Morcillo 2015: 153-154).

- La última referencia reseñable en cuanto a carteles presumiblemente originales de la época del estreno de *Scipione l'Africano* es uno con los textos en árabe⁹⁷⁴. De factura italiana, pero destinado al público de países de lengua árabe⁹⁷⁵, gran parte del cartel viene ocupado por un dibujo de variado colorido con estilo similar a la acuarela, que presenta diversas situaciones diferentes, desde una fortaleza en llamas o unos barcos en el mar en la parte superior hasta el motivo principal recreando la batalla de Zama, con un elefante de guerra muy realista levantando a un soldado romano con su trompa mientras un arquero en el castillo de su lomo está dispuesto a lanzar una flecha, y en primer término diversos soldados romanos aparecen con rostros de terror en un alarde de detallismo. En la parte inferior, sobre un fondo blanco, se disponen los textos en lengua árabe, de muy bella factura y perfilados.

⁹⁷⁴ Ver Apéndice gráfico: Figura 111.

⁹⁷⁵ Cfr. "9f444 SCIPIONE L'AFRICANO Italian 1p '61 art of guy on elephant rampaging over Roman soldiers!", en HERSHENSON, B., *eMoviePoster.com* [en línea, versión en español]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<http://www.emovieposter.com/agallery/archiveitem/7335550.html>

En tiempos más recientes se documentan carátulas para ediciones comerciales de la película:

- En la edición italiana en VHS de 1990 editada por Mondadori Video⁹⁷⁶, la carátula en disposición vertical muestra un fotograma en blanco y negro de la película. Se trata del momento en que Escipión, desde el *castellum* de proa de su quinquerreme en el puerto siciliano de Lilibeum y con los brazos en alto, se encomienda a los dioses para que velen por su campaña africana, siendo su figura en todo caso bastante pequeña (a pesar de estar en el centro mismo del encuadre) frente al gigantismo de la proa de la nave. El título, en letras capitales amarillas, ocupa parte de la quilla del barco. Una imagen poderosa que, además, apela a un momento clave del desarrollo narrativo, si bien ya no busca, como los carteles cinematográficos analizados anteriormente, un impacto y un reclamo inmediatos, entendiéndose que el diseño busca a compradores que ya conocen la cinta de Gallone.

- Para la carátula de la edición estadounidense en DVD de 2001 editada por International Historic Films, se disponen sobre un fondo rosáceo diversas figuras perfiladas superpuestas, todas ellas extraídas de fotogramas de la película⁹⁷⁷. Así, de fondo, ligeramente difuminada, aparece la cabeza de Aníbal con un gesto fiero que remite a un momento de la batalla de Zama. Delante aparece, secundado por la enseña romana superviviente de la derrota de Cannas que marca momentos clave del devenir narrativo de la película, el propio Escipión blandiendo su espada y con un gesto también de fiereza, como corresponde a un plano casi al final de la batalla en el que conmina a los soldados que siguen a esa insignia “Cannense” a dar el último ataque para vengar aquella derrota. En primer término, aparecen dos elefantes cartagineses en movimiento, durante su carga. Sobre la figura de

⁹⁷⁶ Ver Apéndice gráfico: Figura 112.

⁹⁷⁷ Ver Apéndice gráfico: Figura 113.

Escipión y la enseña, y superponiéndose al rostro difuminado de fondo de Aníbal, aparece con grandes letras rojas el título inglés de la película (“Scipio Africanus”), mientras que en la parte inferior, también en rojo, aparece en una tipografía algo menor el subtítulo (“The Defeat of Hannibal”) y todavía más abajo, en letras negras, una frase comercial (“Fascist Italy’s 1937 Spectacular Epic”). A pesar de que el diseño no es demasiado atractivo, reúne tres imágenes importantes de la secuencia climática de la película, si bien la frase publicitaria parece ser el mayor reclamo (en parte morboso) para el público estadounidense que pudiera comprar la película.

Tras analizar todos estos carteles de *Scipione l’Africano*, a pesar de lo indeterminado de sus procedencias y cronología en general, puede realizarse una reflexión sobre las diferentes formas de atraer al público a las salas de cine que se seguían en la época de su estreno italiano e internacional o atraer en los tiempos más recientes a los posibles compradores de ediciones domésticas. La mayor parte de los carteles apelan a la espectacularidad de la batalla de Zama, que no en vano es el clímax de la narración y el mayor esfuerzo de toda la cinta. Además, no cabe duda de que este combate entre romanos y cartagineses en tierras africanas no solo es el hecho más conocido y determinante de la Segunda Guerra Púnica, y por ello fácilmente identificable por el público, sino que también marca en términos ideológicos la victoria de Roma sobre Cartago, y por extensión de Occidente sobre Oriente o de las potencias colonialistas sobre los países sometidos a ellas. Si a estos reclamos de conocimiento histórico del pasado o de ideología del presente se le suman unos diseños atractivos que a veces incluso aportan datos textuales que llegan a exagerar la realidad, nos encontramos ante maniobras publicitarias muy efectivas.

Por último, aunque no sea un cartel, merece la pena mencionar una medalla conmemorativa en bronce acuñada en 1937 por encargo del propio director del Consorzio «Scipione l’Africano», el marqués Paulucci di Calboli. Si bien no es un reclamo publicitario como tal, tiene gran valor como objeto que fue realizado para

premiar la colaboración en la película a los miembros principales del equipo⁹⁷⁸. En el anverso⁹⁷⁹, como si de una moneda se tratara, se presentan las cabezas de perfil de Escipión y Aníbal (el romano en primer término, el cartaginés en segundo), con sus respectivos nombres en los bordes izquierdo (“ANNIBALE”) y derecho (“SCIPIONE”). El reverso⁹⁸⁰ es mucho más interesante, puesto que tiene motivos con interés iconográfico, informativo e ideológico: el borde tiene en tres cuartas partes de su recorrido la referencia al “CONSORZIO SCIPIONE AFRICANO”, mientras que en el centro aparece la inscripción de agradecimiento (“RICORDO AI COLLABORATORI”), mientras que justo después se refleja mediante siglas la fecha (“A·XV·EF”⁹⁸¹). El motivo iconográfico del reverso es un elefante con el castillo sobre su lomo, flanqueado por dos fascas. Como puede comprobarse, si bien el anverso tiene un sentido de rememoración histórica, el reverso une la película a la propia ideología fascista.

⁹⁷⁸ Cfr. “Medaglia Consorzio film Scipione l'Africano”, en *Militalian.com. Militaria & Collectibles* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<http://www.militalian.com/medaglia-consorzio-film-scipione-l-africano.html>

⁹⁷⁹ Ver Apéndice gráfico: Figura 114.

⁹⁸⁰ Ver Apéndice gráfico: Figura 115.

⁹⁸¹ Es decir, año quince de la Era Fascista, 1937.

3.6 – PRESENTE Y FUTURO DE *SCIPIONE L'AFRICANO*:

3.6.1 – El Mundo Antiguo en la Italia de los años treinta.

Como se apuntó en el contexto cinematográfico de *Scipione l'Africano*, el cine italiano comprobó en la década de 1930 cómo la irrupción de la sincronización del sonido creaba ciertos apuros a los usos habituales en su producción de cine de recreación histórica. Este condicionante narrativo, sumado al declive de la industria cinematográfica transalpina desde la crisis causada por la Gran Guerra derivó en un acusado descenso de las películas ambientadas en la Antigüedad, con cifras muy lejanas a las de la etapa de esplendor y proliferación que culminaba con *Cabiria* en 1914. Además, la llegada del fascismo al poder tampoco se tradujo en principio en un interés desmesurado en la industria cinematográfica y, por extensión, en las producciones de contenido histórico: “Por su parte, la Italia abrazada muy pronto al fascismo mussoliniano tardaría muchos años en asumir la potencialidad del cine para su empeño político, en buena parte debido a la profunda crisis en que cayó la industria cinematográfica italiana después de la guerra” (Monterde 1997: 20). De hecho, en los años treinta son escasísimas las producciones italianas que se acercan al Mundo Antiguo, y no siempre como recreación histórica, sino de forma parcial o tangencial, como *Nerone* (Alessandro Blasetti, 1930) y *Gli ultimi giorni di Pompeo* (Mario Mattoli, 1937).

Esto no quiere decir que la Antigüedad fuera dejada de lado por la sociedad o los sucesivos gobiernos italianos. Antes incluso de la llegada de Mussolini al poder, Gabriele D'Annunzio ya había recuperado el saludo romano para las tropas que participaron en la ocupación de Fiume en 1919⁹⁸². Se trataba de uno de los

⁹⁸² Ciudad del Imperio Austro-Húngaro en la costa adriática, de población eminentemente italiana a principios del siglo XX. La reivindicación de Italia para hacerse con su soberanía en el reparto territorial de los vencedores de la Gran Guerra no fue tenida en cuenta, por lo que D'Annunzio decidió aprovechar el desmembramiento del Imperio para liderar un contingente militar en 1919 que liberó la ciudad y proclamó su independencia como estado libre. Sería anexionada por Italia ya en la etapa fascista, pasando después a soberanía yugoslava con el nombre de Rijeka, hoy perteneciente a Croacia.

primeros recursos de carácter ideológico que relacionaban directamente la Italia del siglo XX con la Antigua Roma, abriendo el camino después a otras soluciones de época fascista, como la propia adopción del saludo romano para los funcionarios estatales y después para toda la población, la institucionalización de la fecha de la fundación de Roma como fiesta nacional o la creación del *Istituto Nazionale di Studi Romani*:

“En s’emparant de la cité portuaire de Fiume/Rijeka avec son corps franc en 1919, D’Annunzio lance le fameux «salut romain», salut adopté par les Chemises noires et les fonctionnaires d’Etat en 1925, puis généralisé pour toute la population dès 1932. Le Duce décrète le 21 avril fête nationale parce qu’anniversaire de la fondation de Rome. En 1925, l’Institut des études romaines voit le jour” (Dumont 2013a: 252).

En la década de 1920, con Mussolini ya en el poder, el cine italiano ya había recurrido al concepto de *romanità* y a la continuidad entre la Roma Antigua y la Italia fascista en lo referente a la colonización africana, aunque no desde el género de recreación histórica, sino desde el documental. Comenzaba así a desarrollarse una conciencia del poder ideológico del Cine como valiosa herramienta puesta al servicio del régimen y, concretamente, para justificar mediante esa idea de continuidad la presencia de Italia en el continente africano como potencia colonizadora, civilizadora e incluso pacificadora, recogiendo el testigo de Roma en la Antigüedad:

“A diferencia de lo que sucederá en otros regímenes totalitarios, el fascismo utilizará con gran profusión la investigación arqueológica y la historia antigua como tema argumental de referencia en las películas documentales. Probablemente sea el film *Il ritorno di Roma* (1926) el primer intento de desarrollar el concepto de la *romanità* en el cine a través de la presentación de la visita de Mussolini a Tripolitania en 1926, en el que se presentó el argumento de la continuidad entre Roma y el fascismo en la colonización de

África, un tema que será tratado también en la década siguiente. Por ello, el documental no se reducía a presentar la instalación y el desarrollo de las colonias agrícolas, sino que insistía en el papel civilizador que preconizaba el Gobierno italiano, mostrando cómo cada nuevo asentamiento colonial se establecía alrededor de los símbolos del poder fascista: la Casa del Fascio y el ayuntamiento; de las raíces ideológicas propias del pueblo italiano: la iglesia símbolo de la evangelización en lucha contra la religión islámica mayoritaria; y las escuelas en las que la población europea, pero también la indígena debían adquirir los conocimientos básicos para devenir miembros del Estado italiano según el rígido programa mussoliniano. Es decir, se defendía la asimilación no violenta de las poblaciones indígenas siguiendo una cierta idea de la integración de los pueblos conquistados en el ámbito del mundo romano imperial, olvidando que, tanto en el pasado como a mediados de la década de 1920, la resistencia al imperialismo fue feroz” (Gracia Alonso 2013: 81-82).

Habrá que esperar hasta la década de 1930 para que el cine de ficción italiano se sume a este recurso al glorioso pasado romano como instrumento ideológico. Pero antes de llegar a ello, ya se habían producido diversas películas de argumentos coloniales, similares a las que ya se realizaban en las cinematografías de otras potencias occidentales con posesiones de ultramar, como Francia o el Reino Unido:

“La postura del cine fascista italiano en su amplia saga imperialista está, sin duda, más próxima al modelo épico anglosajón que al turbio y enfermizo empeño francés. [...] Columna vertebral de la política expansionista africana del Duce, el cine italiano abordó en un número muy considerable de films de relieve la justificación y vicisitudes de la empresa colonial” (Monterde 1997: 31).

Estas películas recreaban episodios de la etapa colonial situados en un pasado reciente o en el presente, ambientados lógicamente en las colonias que Italia ya tenía en África, principalmente Tripolitania y Cirenaica (italianas desde la guerra ítalo turca de 1911-1912, con la denominación de Libia desde 1934), pero también Eritrea y Somalia (bajo control italiano desde finales del siglo XIX).

Aún faltaba por llevarse a cabo el gran proyecto cinematográfico que devolviera al cine histórico italiano a la gloria de tiempos pasados, la cinta que debería reverdecer los laureles del *kolossal* previo a la Gran Guerra, a la vez que ponerse al servicio del régimen para que su recurso a la *romanità* apoyara el fervor nacionalista del presente y las crecientes ambiciones colonialistas-imperialistas de Italia. Y este proyecto comienza a tomar forma en un momento de enorme importancia precisamente en la expansión colonial italiana: la guerra de Abisinia. El éxito en este conflicto desigual por la gran diferencia de fuerzas y tecnología entre los contendientes había permitido finalmente la creación del Imperio Italiano, que emulaba en cierta medida al Imperio Romano de la Antigüedad. En esta coyuntura, el recuerdo de la Segunda Guerra Púnica como episodio clave en la expansión de Roma por el Mediterráneo adquiere gran importancia como espejo histórico en el que reflejarse para justificar el imperialismo de la década de 1930. Por ello, la idea de realizar un gran esfuerzo productivo mediante una película colosal que recreara la Antigua Roma resultaba no sólo atractiva en términos comerciales, sino también necesaria desde un punto de vista ideológico. Además, existía un aliciente añadido al tratar la *Guerra Annibalica*, ya que Publio Cornelio Escipión *el Africano*, el líder político-militar que obtuvo la victoria en ella, era un personaje que podía ponerse fácilmente en relación con la figura del *Duce*:

“El gobierno fascista italiano retomará el tema de la Segunda Guerra Púnica como justificación a su expansión en África en 1937. Consolidada la conquista de Libia, entre 1935 y 1936 el ejército italiano llevó a cabo la de Abisinia durante la segunda guerra ítalo-etíope, aunque debió enfrentarse a duras sanciones económicas decretadas por la Sociedad de Naciones, y

aunque las mismas no consiguieron bloquear el desarrollo industrial italiano como pretendían, sí era cierto que una parte de la población italiana veía con creciente nerviosismo el desarrollo de las aventuras coloniales fascistas a las que se sumaba la intervención en la Guerra Civil española, con un coste económico y humano cada vez mayor. Frente a ello, y para reafirmar que la política exterior del Gobierno italiano era tan solo la consecuencia de la exclusión de Italia en el reparto de las colonias africanas tras el final de la Primera Guerra Mundial, el principal elemento para cohesionar y dar argumentos a la población volvió a ser un film. *Escipión el Africano* [...] pretendía ser una revisión colosalista de los fastos de Roma en el siglo III a.C., al tiempo que una mitificación de los valores que pretendía encarnar el propio Mussolini por asimilación a las gestas del vencedor de Cartago” (Gracia Alonso 2013: 89).

Es más, el recurso a la Segunda Guerra Púnica iba más allá del mero justificante del colonialismo para convertirse también en un reflejo de los hechos del presente, ya que podía atenderse tanto a la culminación positiva para Roma de este conflicto de la Antigüedad, como también a su propio desarrollo, que había partido de una etapa muy difícil y plagada de derrotas. De este modo, la Italia fascista podía trazar un paralelismo directo entre estos hechos del siglo III a. C. y extrapolarlos al presente, ya que los desastres coloniales italianos en Adua o Dogali y el arrinconamiento en el reparto territorial tras la Gran Guerra podían tomarse en cuenta como los preludios negativos necesarios hasta llegar al éxito final en la conquista de Abisinia y la definitiva consecución del Imperio Italiano:

“Italia [...] recurrió a la comparación del presente con la época de la Segunda Guerra Púnica (218-202) para reivindicar su derecho sobre los territorios de la margen sur del Mediterráneo que habían formado parte del imperio cartaginés, concediendo especial importancia a dicho período histórico en los argumentos de sus films. Además, el propio desarrollo de la *guerra de Aníbal* era un claro trasunto de la historia política contemporánea,

por cuanto el país, en decadencia económica desde antes de la Primera Guerra Mundial, resurgía de su letargo gracias al impulso del gobierno de Mussolini, al igual que Roma había sabido superar las primeras y durísimas derrotas ante Cartago para acabar obteniendo la victoria final” (Gracia Alonso 2013: 85).

Y si con la victoria en la Segunda Guerra Púnica la República Romana había conseguido civilizar a los bárbaros cartagineses, si las tropas de Escipión habían podido vencer a un ejército provisto de terribles elefantes, el visionado de una película que recreara este episodio de la Antigüedad podía servir para que los más fervorosos aduladores del *Duce* justificaran el desigual desarrollo de la Guerra de Abisinia y algunos de sus hechos más terribles, como el bombardeo de Addis Abeba:

“La Rome Antique y éradique la barbarie de Carthage au soulagement de la vraie civilisation. [...] après l’invasion de l’Ethiopie en 1935/36, lorsque sort, fort opportunément, la fresque fasciste *Scipione l’Africano* de Carmine Gallone, couronnée à Venise par la Coupe Mussolini. [...] Les thuriféraires du Duce affrontent métaphoriquement les éléphants d’Hannibal en bombardant Addis-Abeba” (Dumont 2013a: 269).

En efecto, *Scipione l’Africano* se convertía en 1937 una de las más importantes y vistosas manifestaciones de la *romanità*, en un espectáculo cultural que había contado con el apoyo expreso del régimen en facetas económicas y productivas, y cuyo rodaje había sido incluso seguido de cerca por el propio *Duce*. Se trataba de un producto singular en cuanto a su recurso a la Antigüedad como justificación del presente que no llegaría a tener parangón en el cine italiano de la etapa fascista posterior a su estreno. Pero no fue la única manifestación cultural destacada de la Italia de Mussolini que apelaba a las glorias y a la grandeza de la Roma Antigua en los momentos previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial o incluso con el conflicto ya en marcha, sino que hubo otras más allá del medio cinematográfico,

como los actos del bimilenario del nacimiento de Augusto en 1938 o la construcción del *Museo della Civiltà Romana* en el barrio de EUR:

“En 1938, le bimillénaire de la naissance d’Auguste sert le prétexte por lancer une «Mostra Augustea della Romanità» dont diverses expositions, publications et la programmation des théâtres et opéras se font l’écho tonitruant. Si le régime des Chemises noires n’a (à l’exception du fameux *Scipione l’Africano* en 1937) pas produit des péplums, c’est que sous Mussolini, le cinema «romain» est dans la rue. Ironie du sort, la pompeuse cité administrative et son Museo della Civiltà Romana que Mussolini avait fait édifier pour l’Exposition universelle romaine en 1942 (qui n’eut jamais lieu) serviront après-guerre, moyennant quelques retouches, de décors à diverses fresques antiques” (Dumont 2013a: 252-253).

3.6.2 – La recepción de *Scipione l’Africano* en la Italia de 1937.

Antes incluso del estreno público de la película, Mussolini pudo admirarla en un pase privado en el Ministerio de la Cultura Popular, el conocido como *Minculpop*. Sus declaraciones posteriores al visionado dan una idea del entusiasmo con el que el *Duce* recibió el resultado final, subrayando que el equipo humano y los medios fueran exclusivamente italianos:

“Nella sala cinematografica del Ministero della Cultura Popolare il Duce ha visionato il giorno 4 agosto XV il film «Scipione l’Africano» Egli ha molto ammirato il grande film storico attuato con uomini e mezzi esclusivamente italiani ed ha espresso il suo vivo compiacimento ai realizzatori. Nel lasciare il Palazzo del Ministero il Duce è stato fatto segno a calorose manifestazioni da parte della massa dei funzionari ai quali si era unito un folto pubblico” (Anónimo 1937a).

Mussolini había sido testigo de cómo la recreación de un episodio histórico glorioso del pasado podía ponerse en relación con los esfuerzos expansionistas que acababan de tener como resultado positivo la conquista de Abisinia y la creación del Imperio Italiano. Su recurso al pasado como justificación del presente apelaba a la exaltación de la *romanità*, un sentimiento que entroncaba con diversas manifestaciones culturales que también tomaban el recuerdo de las glorias de Roma como ejemplo y que hacían de Italia su digna sucesora. Una muestra de esta corriente puede encontrarse en un cartel creado para la inauguración de la misma *Cinecittà* en la que se había rodado parte de la cinta⁹⁸³, cuyo eslogan hacía referencia a la Italia Fascista como difusora de la civilización de Roma a través del Cine: “PERCHÈ L’ITALIA FASCISTA DIFFONDA NEL MONDO LA LUCE PIÙ RAPIDA DELLA CIVILTÀ DI ROMA”⁹⁸⁴.

⁹⁸³ Recordemos que parte del rodaje se realizó allí, pero antes de que los nuevos estudios hubieran sido inaugurados de forma oficial.

⁹⁸⁴ Cfr. Brunetta 2000b: 181.

La puesta de largo de la película, arropada por multitud de grandes nombres de la jerarquía fascista y de la aristocracia italiana, tuvo lugar en agosto de 1937, durante la quinta edición de la *Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, la actual *Mostra* de Venecia. No obtuvo gran éxito de crítica, por ser una producción demasiado “estática”⁹⁸⁵ y repetitiva en su discurso maniqueo: “no gusta a la crítica, ni siquiera a la fascista, pero tiene gran éxito de público y en las escuelas se obliga a los niños a hacer redacciones sobre ella” (Torres 1994: 39). Pero, a pesar de sus carencias, el hecho de ser un producto cultural muy cercano al régimen provocaría que en el festival veneciano recibiera la *Coppa Mussolini* al mejor film italiano, sucediendo así a otra producción propagandística como *Lo squadrone bianco*, que la había ganado en la edición anterior (1936).

Con *Scipione l'Africano* no se volvió a la etapa de esplendor del *cinema epico italiano muto* anterior a la Gran Guerra, y, de hecho, a pesar de los premios o de su irrupción en las escuelas, resultó ser un fracaso comercial que acabaría definitivamente con esta forma de recreación cinematográfica de la Antigüedad: “Despite the efforts of the Fascist regime [...], the result was a comercial disaster, which marked the end of this method to portray Classical Antiquity on screen” (Lapeña Marchena 2012: 49).

Pero la película de Gallone sí había conseguido posicionarse como una auténtica demostración de la fuerza productiva con la que podía llegar a contar la industria cinematográfica fascista:

“Nunca, después de *Cabiria*, se había visto tan numerosa figuración – proporcionada por el ejército– ni tan gigantescos decorados, ni batallas tan tumultuosas; ante la amplitud de esta realización un tanto pesada, el espectador tenía la impresión de que, si se le mostraban tantos elefantes, era para hacerle comprender que el régimen era capaz de alinear muchos más cañones de gran calibre” (Jeanne y Ford 1997: 184).

⁹⁸⁵ Cfr. Brunetta 2003: 106; De España 2009: 104.

Y si había conseguido demostrar lo que Italia era capaz de crear en términos industriales, también era un símbolo del uso efectivo del ideal de la *romanità*: “La latinidad, la antigua «estirpe itálica» que «ha reencontrado en el Fascismo la virilidad del Imperio», es evocada pomposa y dannunzianamente por Carmine Gallone” (Aristarco 1997: 126). A través de este recurso ideológico, esta visión de la Antigüedad conseguía plasmar en la pantalla la continuidad entre Roma e Italia en términos de expansión africana: “En efecto, según las intenciones de los autores, el film quiere expresar «a través de un lejano paralelismo entre acontecimientos e ideales, una fatalidad por la cual después de más de dos mil años África vuelve a ser la clave de un nuevo imperio mediterráneo y latino»” (Aristarco 1997: 126). En realidad la película tenía suficientes alicientes para creer en su éxito comercial y didáctico, uniendo la idea imperialista de su argumento a una puesta en escena espectacular y con gran despliegue de medios, en la que Gallone vertía también su experiencia como director de óperas fílmicas:

“[...] *Scipione l'Africano* vuole essere la più perfetta e ambiziosa metafora del progetto imperiale. La mobilitazione delle masse, il linguaggio degli attori, la gestualità, l'uso della macchina da presa, tutto dimostra parentele più vicine alla storia dell'opera che a quella del cinema. Con un'unica eccezione: quella della battaglia di Zama, in cui l'investimento produttivo e registico fa aggio su una narrazione ora distesa ed ora convulsa, con continui mutamenti di ritmo e punti di vista esterni ed interni al campo di battaglia, ad alto quoziente di spettacolarità” (Brunetta 2000b: 220-221).

Precisamente la recreación de la batalla de Zama era uno de los puntos culminantes de la película, tanto por su manifiesta espectacularidad, como también por su sentido propagandístico y militarista. En ella se apelaba a la confianza ciega en la batalla y al necesario (e incluso recompensado) sacrificio por la causa, mediante unas arengas de Escipión a las tropas, en las que destaca sin duda el lema “victoria o muerte”. Además, la propia batalla y su desarrollo en la película aportaba también una clave propagandística de la Italia fascista: la

cercanía del líder al pueblo, la posibilidad de que el caudillo se funda con las masas populares, el contacto entre la cúpula militar y el soldado de a pie:

“Della retorica militarista la battuta piú significativa può essere quella che precede la battaglia di Canne⁹⁸⁶: «Legionari, la fortuna vi offre la piú bella delle ricompense: morire per la patria. Legionari: vittoria o morte». Il clou spettacolare è nella rappresentazione della battaglia di Zama dove si coglie un altro aspetto significativo della propaganda: il senso di una continua mescolanza e contatto diretto tra vertice e base militare, tra popolo e dirigenza politica. Questo motivo si ritroverà anche nei successivi film di guerra” (Brunetta 2001b: 147).

En efecto, el personaje de Escipión encarnado por Annibale Ninchi protagoniza en plena batalla de Zama un hecho realmente atrevido y con una tremenda carga simbólica, por su intervención en un momento crítico: cuando los elefantes del ejército de Aníbal comienzan su carga, al verles ya cercanos, las tropas romanas de primera línea comienzan a dudar y a retroceder, pero el propio Escipión desmonta de su caballo, les recuerda su grito (“Vittoria o morte!”), toma la lanza de uno de los soldados y es precisamente él quien da el primer golpe en pleno campo de batalla, un golpe certero por cierto, al impactar en el ojo de uno de los paquidermos. Evidentemente, esta acción tiene mucho más de ficción que de realidad, pero es un poderoso símbolo de la capacidad del líder militar de subir la moral de sus tropas e incluso de iniciar el ataque por sí mismo. Si nos detenemos a compararlo con la faceta política del personaje en *Scipione l’Africano*, no cabe duda de que este lanzazo acaba con las incertidumbres, al igual que su frase “Farò quello che sarà utile alla salute della Repubblica” ilustra su determinación en no quedarse de brazos cruzados mientras Aníbal seguía *ad portas*. Es un momento que ocupa únicamente unos segundos del metraje, pero ese lanzazo de Escipión es uno de los más patentes paralelismos utilizados en toda la cinta entre la idealización de su figura de caudillo político-militar y la de Benito Mussolini.

⁹⁸⁶ En realidad se refiere a Zama.

Hasta ahora se ha hecho referencia a cómo *Scipione l'Africano* había cumplido en principio con su cometido épico e ideológico, convirtiéndose en una útil herramienta de propaganda para ese régimen fascista que tanto empeño económico y productivo había puesto en ella. La película había conseguido que el militarismo de la cinta se convirtiera en un trasunto de la *pax romana* y que la guerra fuera el vehículo justificado para conseguir la paz, pero, a pesar de todo el esfuerzo, también comportó consecuencias negativas, empezando por su estrepitoso descalabro comercial y continuando por un actor principal que mostró un carisma escaso y lejano a la imagen de líder sólido que por entonces proyectaba Mussolini:

“[...] *Scipione l'Africano* [...] nelle intenzioni dei vertici del fascismo avrebbe dovuto costituire la più alta celebrazione in chiave epica della fondazione dell'impero. [...] nonostante l'investimento economico, *Scipione* si rivela, fin dalla scelta dell'interprete (Annibale Ninchi), un fallimento colossale. L'eroe della seconda guerra punica ha una modesta identificazione con la nuova immagine che Mussolini vuole dare di sé. La *pax romana*, di cui è vigile custode, e l'imperialismo di cui vorrebbe essere il braccio esecutore, incarnate da lui, assumono involontarie risonanze plautine. L'unica possibilità di riconoscere le presenze del contesto mussoliniano è data dalla dichiarazione di guerra di Scipione che richiama quella di Mussolini contro l'Etiopia («il mondo deve sapere che il popolo italiano intraprende la guerra per la giustizia»). La guerra diventa la premessa indispensabile per assicurarsi la pace futura e così la battuta di Scipione nel finale («Buon grano e domani con l'aiuto degli dei comincia la semina») è la logica clausola per mascherare, per quanto possibile, quale sia ormai l'orientamento della politica mussoliniana” (Brunetta 2000b: 228-229).

Hablar de descalabro comercial no es necesariamente sinónimo de fracaso en el contexto de la Italia fascista, y mucho menos si la película en cuestión era uno de los grandes hitos de la cultura del *ventennio nero*. La película tenía que triunfar

fuera como fuese, a pesar de sus carencias o de su reducido componente de entretenimiento. Y para ello se llevó a cabo una gran campaña publicitaria en medios escritos, acompañada de críticas positivas, además de explotar su sentido didáctico realizando pases en las propias escuelas italianas, en una maniobra directa de adoctrinamiento: “Its subsequent distribution was supported by an extensive publicity campaign in the Italian press and by admiring reviews. Its political effectiveness then appeared to be confirmed by interviews with schoolchildren, whose essays on their viewing of the film were printed in a special edition of the cinema journal *Bianco e Nero* for August 1939” (Wyke 1997: 22).

En efecto, el impacto de la película en los escolares italianos tendría su plasmación editorial en el número especial de *Bianco e Nero* de agosto de 1939, denominado “IL CINEMA E I BAMBINI”. En el mismo se recogen tanto redacciones realizadas por alumnos de una escuela de Roma sobre el impacto que había ejercido la película en ellos como dibujos de sus momentos preferidos, todo ello después de haber sido proyectada la película en su centro educativo. Lejos de parecer una simple recopilación con afanes de curiosidad, este volumen especial demuestra cómo el ambiente general propicio al belicismo, el patriotismo y el imperialismo de la Italia fascista tenía sus consecuencias en la ideología de la población desde los niveles educativos inferiores. De hecho, en el prefacio de este ejemplar de *Bianco e Nero*, escrito por Giuseppe Bottai (por entonces ministro de Educación de la Italia fascista), se justifica el interés en la recopilación para poder contar con unas opiniones que aún no estuvieran “contaminadas”, que dieran lugar a un veredicto genuino e implacable: “Che cosa si è voluto cercare? Un giudizio genuino che non fosse, come quello degli adulti, contaminato da sofisticazioni inconscie o volontarie. Si è fatto credito alla metafora consueta, che consacra l’implacabilità del giudizio dei piccoli, per avere un verdetto sul film. Ed il verdetto è stato favorevole, premiando coloro che sanno farsi ammaestrare dai fanciulli” (Bottai 1939: 5).

Bottai aprovecha en el mismo texto para ensalzar los sentimientos de los escolares más allá de lo simplemente didáctico, un signo de cómo su fervor puede trascender la educación para entroncar con las emociones puras, y así adquirir plena conciencia, sin necesidad de la mencionada contaminación, del paralelismo que se pretendía con la película, de esa identificación entre la Roma republicana y la Italia fascista, y por extensión entre Escipión y Mussolini:

“La scuola non può ignorare, che esiste un mulino delle emozioni, che macina per contro proprio e distribuisce alimento, di là da ogni sua influenza e da ogni sua azione. Non può ignorare, che i sentimenti si cristallizzano attorno ad un nucleo preesistente. L'eroe diviene il prestanome d'un altro eroe, che vanta un diritto di promogenitura; e, in realtà è quest'ultimo, che occupa intiero il piano di coscienza e dissolve il primo. Scipione, per i fanciulli, non è l'eroe romano, ma è Mussolini. Gli atti di Scipione divengono, per virtù ingenita di trasposizione, gli atti di Mussolini. L'analogia diviene identità” (Bottai 1939: 6).

Por último, Bottai alude a una de las intenciones ideológicas de la película y a su recepción por parte de los escolares. Se trata de la aparición en la secuencia de Zama del pequeño elefante en pleno ataque junto a su madre, y posteriormente deambulando junto a su progenitora que yace muerta en el campo de batalla. Si en el guión de la película se intentaba identificar la presencia de esta cría con la barbarie de los cartagineses por permitirlo, los escolares habían comprendido que los romanos eran mucho más humanos al haber decidido en el último momento no matar al pequeño elefante, una imagen que podría haber quedado grabada a fuego en la mente de estos pequeños:

“Non voglio concludere queste brevi righe senza avere accennato alla tenerezza dei più piccoli per l'elefantino, privato della madre. I grandi non vi accennano, ma i bambini si identificano con lui e si difendono, difendendolo. Qualcuno amerà pur sempre i Romani per l'umanità dimostrata verso il

povero elefante. Ma ne avrebbe avuto memoria atroce, se por errore di dettaglio, l'elefantino fosse stato ucciso" (Bottai 1939: 7).

Aunque la película había fracasado en taquilla y en las críticas (al menos en las no orquestadas desde el propio gobierno italiano), su condición de producto cultural de enorme valor adoctrinador había quedado patente entre estos escolares que, en cualquier caso, eran una muestra del futuro de la Italia fascista.

Este apartado sobre la recepción de *Scipione l'Africano* en la Italia del momento de su estreno se iniciaba con las declaraciones de admiración del *Duce* tras haber asistido a un pase privado de la película antes incluso de la presentación en Venecia. En esas declaraciones de Mussolini ante la prensa oficial había que ser correcto y mantener la compostura para que el producto fuera aplaudido en su totalidad por el líder de la nación y, por extensión, por toda la sociedad italiana. Pero el resultado final de la película había generado en Mussolini una crítica directa, al no sentirse para nada identificado con el personaje de Escipión encarnado por Annibale Ninchi en la cinta de Gallone, algo que tendría sus consecuencias en la prensa del país al hacerse público su enfado al respecto:

“De todos modos, ese principal objetivo que era identificar a Escipión con Mussolini no parece que se cumpliera a la perfección, ya que ni el mismo *Duce* apreció lo más mínimo el trabajo de Ninchi. Según testimonio del entonces director general de Cinematografía Luigi Freddi, Mussolini exclamó después de ver la película, con una mezcla de fastidio y cachondeo:

«Se avesse avuto la faccia molle di quello là, [di battaglie] non so se ne avrebbe mai vinta una!»⁹⁸⁷.

⁹⁸⁷ Nótese que “faccia molle” puede traducirse como “carita suave”, pero también con la políticamente incorrecta expresión “cara de marica”, lo que ya es una prueba del rechazo frontal de Mussolini hacia la actuación de Ninchi.

Que la opinión del Duce sobre la *faccia molle* del actor se hizo enseguida pública queda claramente reflejado en las críticas de la época, pues todas suspenden sus laudos en el momento de comentar la interpretación protagónica” (De España 2014: 94).

3.6.3 – Influencia de *Scipione l’Africano* en el cine posterior.

La primera influencia de *Scipione l’Africano* en los momentos posteriores a su estreno fue negativa:

“El fracaso del film de Gallone, así como los rigores y las servidumbres cada vez mayores que demandaba la guerra, propició que la propaganda fascista abandonara la Antigüedad cinematográfica como canal de propaganda, aunque no el cine histórico que siguió siendo un referente, en especial el Renacimiento y el Risorgimento, mostrado como un precursor del fascismo. El camino entonces elegido fue el de la comedia sentimental y burguesa conocida como el cine de los teléfonos blancos, que presentaba una sociedad ideal en donde todos encontraban su sitio dentro del universo fascista [...]. Las pantallas mostraban un mundo seguro sólo amenazado por aquellos maravillosos teléfonos blancos que presidían los hogares y que se convirtieron en la metáfora visual de las pretensiones de control ideológico del régimen fascista” (Lapeña Marchena 2010: 177).

Es difícil hablar de la influencia posterior de una cinta que no llevó consigo avances técnicos de calado que pudieran haber sido copiados y/o mejorados por otros cineastas o técnicos. Como tampoco es fácil encontrar influencias posteriores a partir de una película que no fue tanto un momento culminante, sino más bien un canto de sirena. Con *Scipione l’Africano* finaliza una forma concreta de recrear la Antigüedad en la gran pantalla que, en cualquier caso, ya había nacido anticuada en sus aspectos narrativos y formales y que no suponía un paso adelante meritorio. Además, el cine fascista murió con el propio fascismo, dando paso después afortunadamente a nuevas formas de gran atractivo y enorme influencia, sobre todo el conocido como neorrealismo cultivado por los Rossellini, De Sica, Fellini, etc. En cualquier caso, existen dos películas posteriores que pueden ponerse en relación con *Scipione l’Africano*, dos ejemplos muy diferentes de posibles influencias de la cinta de Gallone.

Por una parte, la producción de la India *Sikandar / Sikander* (Sohrab Modi, 1941), una película histórica en lengua urdu que recreaba la resistencia del pueblo indio frente a la invasión de Alejandro III de Macedonia (Alejandro Magno)⁹⁸⁸. En su secuencia de la batalla del Hidaspes o Jhelum (326 a. C.)⁹⁸⁹, que enfrentó a Alejandro con Poro, un monarca de la región del Punjab, existen muchas analogías respecto a la cinta de Gallone, por ejemplo en el recurso a los elefantes con armaduras de batalla⁹⁹⁰. De hecho, no solo hay similitudes, sino que algunos planos de la propia lucha son fotogramas extraídos directamente de *Scipione l'Africano*⁹⁹¹ e insertados en la película de Modi aprovechando el montaje nervioso y acelerado de la escena.

La otra película en la que pueden encontrarse ciertos ecos del *Scipione l'Africano* de 1937 es italiana, aunque muy posterior a la cinta de Gallone. *Scipione detto anche l'Africano* (*Escipión el Africano*, Luigi Magni, 1971) no muestra una influencia directa, puesto que es una producción con un planteamiento muy diferente en cuestiones productivas, argumentales y estéticas⁹⁹², pero podría ser considerada como una continuación de los hechos narrados en la de 1937:

“El cine italiano recuperó la figura de Escipión en 1971 con *Escipión el Africano* (*Scipione detto anche l'Africano*), una película dirigida por Luigi Magni que partía de un planteamiento muy diferente al de Gallone en 1937, con una ambientación de la Roma republicana bastante original que se alejaba de elaborados y grandiosos decorados para localizar el rodaje en conocidas ruinas de la Antigüedad. Su acción, posterior a la Segunda Guerra Púnica, se sitúa hacia el 187 a.C., centrándose en el proceso a los hermanos Escipión (*Africano* y *Asiático*) para aclarar el paradero de una importante cantidad de dinero entregada a la República como tributo por el

⁹⁸⁸ Cfr. Macarro Fernández 2016: 119.

⁹⁸⁹ Para más información sobre la batalla y su tratamiento en *Sikandar / Sikander*, cfr. Macarro Fernández 2016: 144-151, 165-168, 171-173.

⁹⁹⁰ Ver Apéndice gráfico: Figura 116.

⁹⁹¹ Ver Apéndice gráfico: Figura 117 (y comparar con Figura 96).

⁹⁹² Ver Apéndice gráfico: Figura 118.

monarca asiático Antioco III. El *Africano* deberá hacer frente a las acusaciones de su rival político Catón, mientras se va sintiendo poco a poco arrinconado y abandonado a su suerte, comprobando que sus grandes hazañas ya no significan nada para una patria que se ha vuelto ingrata con él. El papel de Escipión, desprendido en esta ocasión de cualquier tono épico, parece hecho a la medida de Marcello Mastroianni, que derrocha naturalidad en su actuación y regala al espectador unos diálogos llenos de humor negro, además de añadir méritos con su caracterización (con parte del cráneo rasurada para asemejar la calvicie atribuida al general romano)” (Dávila Vargas-Machuca 2015a: 74).

Mientras la película de 1937 retrata de forma épica el poder y las hazañas de Escipión *in crescendo* (hasta la referida relajación épica al final, de vuelta con su familia en Liternum), la de 1971 es una especie de descenso a los infiernos desprovisto de ese tono épico:

“transcurre por varios géneros, desde el histórico hasta el drama político-judicial, pero también muestra ciertos tintes de comedia por medio de unos diálogos geniales, llenos de ironía y sarcasmo. La cinta se aleja en su puesta en escena de la típica representación gloriosa del pasado, caracterizándose por una decadencia en la que no caben armaduras relucientes, desfiles triunfales o grandes hazañas. Además, el rodaje tuvo lugar en conocidas ruinas de la Antigüedad (Pompeya, la Villa Adriana, Paestum), por lo que las distintas secuencias muestran casas ruinosas sin puertas o mobiliario, escenarios invadidos por la vegetación o un Senado agreste y carente de cualquier grandeza o esplendor. Magni conforma así una producción muy distinta a la tónica general del «cine de romanos», aunque cercana, por ejemplo, al muy personal cine de Pier Paolo Pasolini” (Dávila Vargas-Machuca 2015a: 77).

Si Gallone retrataba la decisiva intervención de Publio Cornelio Escipión *el Africano* como el líder de las masas civiles y militares que fue capaz de poner fin a la Segunda Guerra Púnica de forma victoriosa para los romanos (y concluyendo con una escena idílica del romano en un escenario ya pacífico y familiar), Magni retrata a un Escipión muy diferente, ya entrado en años y en plena decadencia física, pero también caído en desgracia como personaje público:

“La decadencia será también la seña de identidad del argumento, que se basa correctamente en la caída en desgracia de Escipión tras el proceso al que fue sometido junto a su hermano Lucio (*el Asiático*) por el delito de concusión. Así, la película desprende en su conjunto un aroma nostálgico y de lenta desaparición del esplendor romano, un declive paralelo a la decadencia de los Escipiones en el que el concepto de *uirtus* sufre un fuerte varapalo. Catón (encarnado por Vittorio Gassman), rival político de Escipión, será quien aliente el proceso contra los hermanos, convirtiéndose en el portavoz de una opinión pública que aboga por acabar con los privilegios de los antiguos héroes más que en conseguir la devolución de los quinientos talentos malversados y no ingresados en las arcas públicas. Esta actitud se demuestra verbalmente en su búsqueda del fin del denominado «tiempo de los grandes personajes» (simbolizado por las Guerras Púnicas y las glorias de Escipión), para conseguir alcanzar un «tiempo de las pequeñas personas» en el que nadie despunte, acabando por el camino con la fama de los Escipiones, mientras la mediocridad parece campar a sus anchas” (Dávila Vargas-Machuca 2015a: 77-78).

En el cine italiano de los años 70 y concretamente por parte de Luigi Magni ya no hay necesidad de héroes, ni mucho menos de conectarlos con una misión patriótica, sino que el director se enfrenta precisamente a un símbolo profundamente imbricado en el imaginario italiano⁹⁹³ para “criticar la realidad política y social de la Italia de su tiempo, proyectando en el presente la caída en

⁹⁹³ Recordemos la referencia a Escipión en el propio himno nacional italiano.

desgracia de los Escipiones” (Dávila Vargas-Machuca 2015a: 78). Y la crítica a este símbolo conlleva también que su figura, aparte de la referida decadencia física, pierda también el carisma que la película de 1937 pretendía otorgarle:

“En cuanto al personaje de Escipión, en la película de Magni ya ha dejado atrás su glorioso pasado y se muestra como un hombre maduro y algo achacoso, e incluso bastante escéptico, malhablado y malhumorado. [...] sus discursos políticos han perdido fuerza, y poco a poco va despojándose de su grandeza, hundiéndose paulatinamente en una personalidad mundana y vulgar que protagonizará un lenguaje malhablado y chusco con el que es capaz incluso de frivolizar frente a la encarnación de Júpiter [...] el anteriormente referido «tiempo de las pequeñas personas» ya no permite que su actitud soberbia y desafiante haga frente a los dictados del Senado, un hecho reflejado en la película con la simbólica oposición de los lictores, que ya no acompañan con sus fasces al general, sino que las dejan caer al suelo para sacar de su interior las hachas que le retendrán por orden de Catón” (Dávila Vargas-Machuca 2015a: 78-79).

Resulta también interesante comprobar cómo en diferentes cinematografías del período de entreguerras, en fechas cercanas a la producción y estreno de *Scipione l'Africano*, se realizaron películas con planteamientos muy similares. Recurrir a una gran figura del pasado para hablar del presente no era una novedad en el cine de recreación histórica, como ha podido comprobarse en los respectivos contextos cinematográficos de las dos películas que centran este trabajo. Pero en los contornos cronológicos de esta producción de Gallone existen ilustres ejemplos de verdaderas hagiografías cinematográficas sobre personajes históricos a los que se recurría para transmitir mensajes del pasado al público del presente. O, mejor dicho, transmitir mensajes del presente al público del presente, porque por mucho que los hechos narrados remitieran al pasado, se manipulaban de manera que fueran perfectamente comprensibles al público del convulso mundo del período de entreguerras e inicios de la Segunda Guerra Mundial:

“*Escipión el Africano* debe ser considerado por tanto uno de los filmes paradigmáticos del cine de propaganda que bucea en el pasado para justificar el presente. Quizá no sea tan conocida como otros títulos emblemáticos, pero cabe la posibilidad de ponerla, en cuanto a su intencionalidad ideológica, a la altura de otros ejemplos cercanos en el tiempo. Por ejemplo, el film soviético *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*), dirigido por Sergei M. Eisenstein en 1938, volvía al personaje que le daba título, vencedor de suecos y alemanes en momentos de gran dificultad para la Rusia medieval, para convertirlo en un ejemplarizante *alter ego* de Stalin, como además de propugnar un exacerbado amor por la patria y una férrea postura defensiva frente al invasor occidental, adelantándose tres años a la realidad de la invasión alemana de la Unión Soviética. Por otro lado, la producción de Hollywood *El sargento York* (*Sergeant York*), dirigida por Howard Hawks en 1941, recurría al soldado más condecorado del ejército estadounidense en la Primera Guerra Mundial (Alvin York) como reclamo patriótico que favoreciera las muchas aspiraciones latentes en Estados Unidos (como la del propio presidente Roosevelt) para entrar *de facto* en la Segunda Guerra Mundial, siendo estrenada meses antes del desastre de Pearl Harbor, que llevaría finalmente al país a entrar en dicha guerra. Se trata de tres películas muy diferentes, con ambientaciones separadas en el tiempo de sus respectivas producciones (22 siglos, 8 siglos y poco más de 20 años), pero con el belicismo como trasfondo y fin común. Tres claros ejemplos de cómo el cine puede recurrir a la Historia de una manera interesada para crear paralelismos ideológicos muy directos con los que remover las conciencias de las masas que acudían a los cines a verlos. Y tres muestras de cómo el cine puede llegar a ser una herramienta muy importante para los poderes establecidos. Otro tema será si se utiliza con buenas o con malas intenciones” (Dávila Vargas-Machuca 2013a).

Por supuesto, este recurso a personajes del pasado para justificar hechos del presente es una constante muchas veces repetida a lo largo de la Historia del Cine (y, por extensión, en otras muchas artes y manifestaciones culturales). Pero el hecho de que *Scipione l'Africano*, *Aleksandr Nevskiy* y *Sergeant York* fueran tres productos con planteamientos similares realizados con gran cercanía temporal permite trazar la relación entre ellos y seguir reconociendo el enorme valor del Cine como vehículo ideológico, y no necesariamente desde cinematografías controladas por estados totalitarios.



4 – VALORACIONES FINALES.

4.1 – Proyección del Mundo Antiguo en el presente.

El Mundo Antiguo es uno de los mayores referentes históricos para el inconsciente colectivo y el imaginario cultural mundial, o al menos para el occidental, que en cualquier caso ha conseguido mediante diversas herramientas culturales, sociales o económicas convertirse en este siglo XXI en la columna vertebral de otras muchas culturas del planeta no tradicionalmente occidentales. Por ello, si partimos de una denominación de la cultura predominante en la actualidad como de carácter globalizado con base occidental, no cabe duda de que la patente importancia de la Antigüedad Clásica ha llegado a ser uno de los sustentos de la sociedad del tercer milenio.

La proyección del Mundo Antiguo en fases cronológicas posteriores, desde la etapa medieval que le sucedió, ha dado lugar a diversas manifestaciones de recreación, rememoración, evocación o revisión desde muy múltiples disciplinas hasta nuestros días. De hecho, aunque su pervivencia siempre ha estado latente, el recurso a lo antiguo ha pasado incluso por algunos momentos de lo que hoy entenderíamos como *revivals*, es decir, poniendo de moda el estudio de la Antigüedad Clásica y repercutiendo después en multitud de recreaciones del mundo grecorromano en las artes literarias, plásticas, musicales, escénicas... Son momentos tan destacados de revisión como el Renacimiento o el Neoclasicismo, que han permitido que esa pervivencia latente se convirtiera en patente durante un cierto segmento temporal. De hecho, este contacto y revisión del Mundo Clásico (bien sea moderado, esporádico y latente o bien bastante generalizado y patente) ha permitido que el interés en la Grecia y la Roma de la Antigüedad derive igualmente en el afán de conocer mejor la gran herencia del Próximo Oriente Antiguo, de cuya cultura y conocimientos los romanos y los griegos antiguos fueron los primeros receptores y estudiosos.

Lógicamente, las distintas manifestaciones culturales audiovisuales se sumaron a esta corriente evocadora del Mundo Antiguo. Y, dentro de ellas, el Cine ha

aprovechado el atractivo de la Antigüedad para recrearla en numerosas ocasiones desde su irrupción en el panorama cultural de los últimos años del siglo XIX. De hecho, el nacimiento del medio cinematográfico coincide con un contexto en el que la Historia era considerada como una disciplina de gran peso académico, generando un interés que daría como resultado múltiples influencias del conocimiento o la revisión históricos en las distintas artes y representaciones culturales, como Pintura, Música, Literatura, Teatro, Ópera e incluso Fotografía. Por ello, el nuevo arte de las imágenes en movimiento se sumó de forma lógica a ese interés en la Historia desde sus mismos inicios, creando numerosos retratos o reconstrucciones del pasado, entre los que sin duda destaca el Mundo Antiguo como una de las épocas históricas preferidas por el Cine y más recurrentes para ser evocadas en la pantalla.

Como consecuencia de este interés continuo por la Antigüedad, el Cine ha generado una filmografía extensísima en la que podemos rastrear los más diversos acontecimientos, contextos o personalidades, desde la mitología grecolatina a los ritos religiosos del Próximo Oriente o el nacimiento de algunas destacadas religiones de la actualidad, desde grandes batallas o conquistas de griegos y romanos a graves derrotas o masacres y sus consecuencias, de hazañas heroicas singulares a prácticas terribles e inhumanas que serían (o deberían ser) impensables en la actualidad, de la fastuosidad artística antigua o el lujo y la ostentación de los poderosos a las dificultades para sobrevivir de los más débiles o la práctica de la esclavitud. En definitiva, el Cine nos ha brindado la oportunidad de trasladarnos de formas muy diversas a la Antigüedad sin movernos de la sala de proyección o sin separarnos del dispositivo desde el que reproducimos las películas. Y no debe olvidarse que dentro de la enorme lista de películas que recrean el Mundo Antiguo se encuentran algunos de los títulos preeminentes del cine mundial, relacionados en muchas ocasiones con destacados nombres del medio.

La visión que el Cine ha creado y sigue creando de la Antigüedad, además de examinar el pasado en mayor o menor medida, suele relacionarse con la actualidad, con el momento en el que se realizan las películas, con el gusto de la época e incluso con los propios intereses comerciales de la industria. Las producciones cinematográficas de género histórico comportan por tanto diversos niveles de expresión en su recreación del pasado que pueden igualmente ser analizados desde distintas disciplinas o niveles disciplinares. Así, lógicamente uno de los aspectos que más suelen llamar la atención es la forma de convertirse en un determinado documento histórico, pero también existen intencionalidades narrativas, artísticas o técnicas que se relacionan de algún modo con el público al que va destinado.

Además, desde su nacimiento, el Cine se convirtió en otro segmento productivo más que debía responder a la lógica comercial de la oferta y la demanda para sobrevivir como industria. Es decir, independientemente de los condicionantes previos en cuestiones históricas, ideológicas o artísticas, las películas suelen estar destinadas a llegar a un público lo más amplio posible para poder recuperar y/o multiplicar la inversión en su producción. Esto no quiere decir ni mucho menos que todas las producciones cinematográficas tengan las mismas aspiraciones de impacto cultural o económico, ni que las inversiones realizadas sean iguales o conlleven siempre una perentoria necesidad de recuperación financiera o búsqueda de beneficios, pero una película siempre está destinada a unos determinados receptores, que suelen ser los condicionantes mayores de las intenciones de su mensaje⁹⁹⁴.

⁹⁹⁴ “Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona unos ingresos a su productor, a su distribuidor y a su exhibidor [...] No todo el mundo, o más exactamente, sólo una minoría de personas están en condiciones de financiar películas y, si lo hacen, intentarán a toda costa (lo que es lógico) evitar al máximo los riesgos de su empresa. Y ahí nace la contradicción, dramática, entre la aventura creadora del artista y la mentalidad de quien no desea ver peligrar su inversión. Contradicción tristemente habitual que suele oponer la naturaleza del cine –formidable instrumento de cultura, de presión ideológica y propaganda para las masas- a los intereses de los financieros que rigen los destinos de la producción” (Gubern 2006: 11)

En efecto, además de ser un producto regido en mayor medida por condicionantes económicos, el Cine es un producto cultural y un vehículo ideológico que crea una determinada imagen en sus producciones y que sigue un punto de vista concreto. Si nos limitamos a las producciones de corte histórico, al revisar y recrear el pasado se ha ido formando desde el nacimiento del medio a finales del siglo XIX un formidable cúmulo de arquetipos y estereotipos no necesariamente respetuosos con la Historia, pero que, en cualquier caso, se han imbricado fuertemente en el imaginario cultural mundial. De hecho, si tenemos en cuenta que el Cine es considerado por muchos como el arte con el que puede identificarse el siglo XX, y la expresión artística por excelencia del *Novecento*, es lógico pensar que los lugares comunes que ha ido conformando tras tamizar las influencias previas provenientes de otras manifestaciones artísticas han tenido gran impacto en la cultura y en la sociedad desarrolladas a lo largo de esa centuria. Ciertamente en el siglo XXI en el que nos encontramos otras disciplinas audiovisuales están adquiriendo gran importancia como expresiones de las inquietudes artísticas o ideológicas, pero el Cine sigue siendo uno de los medios que más influye en nuestra visión del mundo, ya sean retratos del pasado, del presente o de un futuro incierto, en el que además vertimos nuestras inquietudes de la actualidad.

Si nos ceñimos al cine histórico sobre la Antigüedad, los arquetipos que se han ido conformando desde finales del siglo XIX hasta nuestros días han calado muy hondo en el imaginario colectivo occidental y, por extensión, mundial. Desde la breve *Néron essayant des poisons sur des esclaves* de la empresa de los Lumière en 1897 hasta las más recientes recreaciones del Mundo Antiguo con la ayuda de herramientas digitales impensables hace unos años, la proyección de la Antigüedad en el Cine ha dado lugar a una serie de hechos y figuras que gran parte de los habitantes del planeta conocen principalmente a través de las imágenes en movimiento, sin necesidad de pasar por los libros de Historia. De este modo, tengamos o no detrás un bagaje de conocimientos históricos, el Cine invita a que pensemos en el emperador romano Nerón evocando al personaje amanerado y obeso interpretado por Peter Ustinov en *Quo Vadis?* (Mervyn LeRoy,

1951). Al mencionar los martirios de los primeros cristianos en la Antigua Roma pensaremos muy probablemente en su representación en innumerables producciones cinematográficas, incluyendo las diversas versiones de *Quo Vadis?* Evocaremos al sobrehumano Hércules con el hipermusculado “Míster Universo” Steve Reeves en sus papeles del péplum italiano de mediados del siglo XX, al Moisés bíblico con Charlton Heston en *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1956) o al ficticio Judá Ben-Hur con el propio Heston en la versión cinematográfica de la conocida novela de Wallace dirigida por William Wyler en 1959. Un personaje sin excesivo protagonismo en la Historia Antigua como Espartaco ha acabado pasando a la posteridad a través de su aparición en *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) como un símbolo universal de la resistencia y la rebelión frente a la injusticia; eso sí, con el inconfundible hoyuelo en el mentón de Kirk Douglas. A pesar de las innumerables y muy diversas representaciones artísticas de la reina egipcia Cleopatra VII, lo más común es que la asociemos con la bella Elizabeth Taylor en la superproducción cinematográfica de Joseph Leo Mankiewicz de 1963. Me atrevo incluso a decir que al hablar de Poncio Pilatos muchos sonreirán al pensar inicialmente en el personaje con serios problemas de dicción interpretado por Michael Palin en la genial parodia *Monty Python's Life of Brian*, (Terry Jones, 1979), o recurrirán al recuerdo de uno de los papeles cinematográficos del artista principalmente musical David Bowie en *The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988). E incluso producciones más cercanas, ya realizadas en el siglo XXI, van a hacer muy difícil que asociemos mentalmente a Leónidas con otra figura que no sea la de Gerard Butler en *300* (Zack Snyder, 2007) o a Hipatia de Alejandría con unos rasgos diferentes a los de Rachel Weisz en *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009).

Pero hablar de recreación histórica en el Cine comporta también una necesaria impronta del presente que el/los responsable/s de la realización de cada película vierte/n en su obra. Se trata de una lógica e inevitable manipulación de la narración y/o la estética, bajo los designios de su autor o del equipo de producción en general, que intenta hacer que el pasado recreado sea comprensible y atractivo

para el público del presente al que va destinado. El gran director estadounidense de la etapa muda David Wark Griffith ya reflexionaba a principios del siglo XX sobre la potencialidad del Cine como la más poderosa forma de escritura histórica, una afirmación que escandalizó en su momento a los sectores académicos, que bascularon entre el simple desprecio al nuevo medio y la necesidad de controlar e incluso censurar cualquier cinta de temática histórica. Los diversos agentes que interactuaban con el Cine (desde dentro o desde fuera) también comprendieron que sus visiones sobre tiempos pretéritos podían convertirse en un potente vehículo ideológico, aprovechando ese potencial dual de las producciones de carácter histórico, que no sólo eran capaces de recordar el pasado, sino también de proyectarlo sobre el presente en el que se realizaban. Así, la profusión de temas históricos llevados a la pantalla suscitó desde momentos muy tempranos del desarrollo del medio cinematográfico el interés de los medios políticos, que comprendieron cómo el Cine podía servir como medio propagandístico y elemento de apoyo de determinadas posturas e ideologías.

La Historia del Cine cuenta con etapas en las que las producciones de recreación histórica fueron consideradas en general como un valioso instrumento adoctrinador de las masas de espectadores, un medio mucho más directo e inmediato que la propia educación o los medios de comunicación. No hay más que pensar, por ejemplo, en el recurso al pasado en las cinematografías del régimen soviético, de la Alemania de la etapa nacionalsocialista o de la Italia de época fascista, aunque no se trata, ni mucho menos, de una práctica exclusiva de los totalitarismos, como atestigua también el fuerte componente ideológico de muchas producciones estadounidenses realizadas antes de o durante su participación en la Segunda Guerra Mundial. De hecho, en ocasiones, algunos usos interesados de la recreación del pasado por parte del Cine (sea o no desde una perspectiva pretendidamente histórica) han sufrido curiosos e inesperados reveses cuando la realidad ha superado a la ficción o cuando el devenir histórico ha generado

cambios fundamentales como hacer que unos aliados en el pasado se hayan convertido cierto tiempo después en el enemigo principal⁹⁹⁵.

Volviendo a la recreación de la Antigüedad a través del Cine, el hecho de que nuestros conocimientos sobre esta etapa histórica sean mucho más reducidos que los de otros momentos normalmente más cercanos en el tiempo ha llevado desde los inicios de la producción cinematográfica a tener que abordar la reconstrucción de hechos y ambientes antiguos mediante una perspectiva de presente, pero también con muchas dosis de imaginación. Y es precisamente en este campo en el que la visión del Mundo Antiguo sufre una mayor y lógica distorsión en diversos niveles:

- Las carencias de datos materiales sobre el Mundo Antiguo obligan a crear escenarios, objetos o construcciones de los que no se tiene constancia ni modelos fidedignos a seguir, y a los que sólo podemos aproximarnos por afinidades con elementos similares o por la conjunción de cierta imaginación con una lógica que no convierta el resultado en algo disparatado (aunque en ocasiones este planteamiento ha sido conscientemente imaginario para potenciar algún tipo de idea).

- A veces son los personajes de una época tan remota como la Antigüedad o los hechos que protagonizan los que no han dejado más que datos parciales o casi inexistentes para la posteridad, lo cual condiciona su representación. Es aquí donde suelen realizarse a veces los mayores ejercicios de proyección en el presente, sin importar tanto la forma o el fondo históricos, sino en aras de una mejor recepción.

⁹⁹⁵ No puedo dejar de mencionar un ejemplo curioso y esclarecedor al respecto que tiene lugar en la cinta de acción *Rambo III* (Peter MacDonald, 1988). El tratamiento que reciben en ella los muyahidines afganos es el de aliados de Occidente a los que había que armar y apoyar económicamente para hacer frente a la Unión Soviética en pleno contexto de la Guerra Fría. Estos mismos combatientes fundamentalistas pasarían tras el ataque terrorista al *World Trade Center* de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 a ser el enemigo público número uno de Estados Unidos (y, por extensión, de Occidente) y a formar parte del “Eje del Terror” que ha sustituido precisamente al bloque soviético en el escenario geopolítico mundial del siglo XXI. Y por ello los muyahidines que aparecen en las películas del nuevo milenio han dejado atrás su imagen de heroica resistencia frente a la “amenaza roja” para convertirse en los nuevos enemigos mundiales a batir.

- En relación con lo anterior, los hechos y personajes de la Antigüedad han sido siempre manipulados de manera que sean más comprensibles para el público receptor, ya sea en tiempos pretéritos o desde el nacimiento del Cine a finales del siglo XIX. La construcción histórica difícilmente puede comportar un sentido de total objetividad, y en el caso del Mundo Antiguo la lejanía y la escasez de fuentes no hace más que ahondar en este condicionante. Por ello, el Cine ha debido siempre apoyarse en su presente para que hechos y personajes del pasado adquieran actitudes lógicas para el público contemporáneo.

- A veces la distorsión del Mundo Antiguo por las mencionadas carencias o por la proyección en él de una ideología consciente ha sido tal que resulta mucho más sencillo la identificación con el presente y precisamente para justificar hechos de actualidad o proporcionarles una base medianamente enraizada en un pasado determinado.

- Los propios condicionantes narrativos de un metraje determinado y normalmente reducido para intentar desarrollar con amplitud cualquier argumento, invitan a eliminar lo accesorio para que el resultado sea dinámico o atractivo, provocando necesariamente lagunas más o menos interesadas que suponen otro apoyo más para la dirección ideológica del mensaje a enviar desde la propia película⁹⁹⁶.

- Y no olvidemos que las películas sobre el Mundo Antiguo siempre han tenido un público preferente al que dirigirse, por motivos comerciales y/o por ofrecer una determinada visión del pasado. En este sentido la intención de hacer al espectador partícipe de la recreación de la Antigüedad no ha tenido en cuenta casi nunca las posibles distorsiones de lo relatado, sino crear un producto atractivo y que pueda ser consumido en nuestro presente.

⁹⁹⁶ Las películas de recreación histórica con abultados metrajes o incluso las series de televisión, que pueden permitirse alargar sus argumentos aprovechando duraciones aún mayores, tienen la libertad de entrar en mayores detalles, pero igualmente comportan una selección de los hechos a narrar.

- Esta proyección de la Antigüedad en el presente ha propiciado la doble historicidad o la doble dimensión cronológica del cine de recreación del pasado, según lo postulado por autores como Marc Ferro o Robert Rosenstone. Es decir, una película que crea una visión del Mundo Antiguo serviría tanto para conocer el momento histórico recreado como para entender por qué se realiza en un sentido o en otro según los condicionantes del presente. Las películas sobre el Mundo Antiguo se convierten así en un documento muy valioso y diverso, que ilustra sobre el pasado que retrata y sobre el presente en el que se realiza.

4.2 – La doble historicidad de una película como *Cabiria*.

Cabiria conseguía hace ya más de un siglo convertirse en un momento cumbre del cine italiano y, en general, de la producción cinematográfica mundial. Por inversión, por esfuerzo productivo, por recursos materiales, por avances técnicos y por espectacularidad, merece ser considerada como la primera gran superproducción de la Historia del Cine, que superaba a todas las películas precedentes y se convertía en un verdadero hito de la recreación histórica en la gran pantalla, así como de la representación fílmica de la Antigüedad. Su duración inaudita hasta entonces, sus escenarios gigantescos y con un gran celo en su construcción y decoración, el esmerado rodaje en exteriores, el trabajo espectacular en escenas multitudinarias, algunos adelantos técnicos impensables por entonces y un presupuesto mastodóntico, que aproximadamente multiplicaba por veinte la media de la época en el cine italiano, hicieron de la película dirigida por Giovanni Pastrone el mayor esfuerzo económico y productivo de toda la época muda en Italia.

Una película tan avanzada a su tiempo en diversos aspectos generaría necesariamente un impacto inmediato y directo en nombres del cine histórico tan importantes como Griffith, DeMille o Eisenstein. Y, de hecho, su sombra es más que alargada y durante décadas siguió siendo un modelo de gran influencia para la creación de personajes, decorados o elementos iconográficos en el cine ambientado en la Historia Antigua o incluso en otros géneros. Llegaría a reestrenarse en algunas ocasiones y generaría nuevas versiones (como la sonorizada de 1931), mientras que en décadas más recientes ha sido reeditada para formatos de consumo doméstico del Cine, e incluso ha sido objeto de restauraciones y recuperaciones por parte de filmotecas e investigadores para que esta joya del cine mundial continúe siendo parte del patrimonio cultural de la Humanidad.

La superproducción de Giovanni Pastrone es también la culminación de una gloriosa etapa del cine italiano, la del llamado cine épico italiano mudo o *kolossal*, desarrollada aproximadamente entre 1908 y 1914. En estos años la industria cinematográfica del aún joven país transalpino creó la primera gran hornada de retratos fílmicos de la Historia Antigua, convirtiéndose en el primer gran espejo audiovisual del Mundo Antiguo y configurando innumerables prototipos y estereotipos de la Antigüedad que han sido repetidos desde entonces por muchas de las producciones históricas del cine mundial, o que incluso han trascendido las imágenes en movimiento para influir en el imaginario cultural. El cine épico italiano mudo puede ser considerado por tanto como una de las primeras manifestaciones de la cultura de masas que acercó el Mundo Antiguo al público en general. Los avances narrativos y técnicos de estas producciones y la carrera mantenida por ellas en pos de una espectacularidad cada vez mayor cautivarían a públicos de todo el mundo para aupar durante esos años a la industria italiana a la cúspide de la producción mundial, sucediendo al hasta entonces todopoderoso cine francés, y manteniéndose en esa posición hasta que el país entrara en crisis durante la Primera Guerra Mundial. A partir de entonces será Hollywood (y el cine estadounidense por extensión) el que tome su testigo y el que desde entonces se convierta en el centro cinematográfico mundial de forma ininterrumpida⁹⁹⁷.

Cabiria recreaba un Mundo Antiguo lejano y cuyo conocimiento disponible en el momento de su producción era bastante parcial e incluso sesgado, por lo que la narración y la puesta en escena tomaron en consideración diferentes fuentes clásicas y los restos materiales accesibles, pero debió también apoyarse en fuentes no necesariamente históricas como las novelas de temática antigua y en diversas soluciones eclécticas para cubrir las lagunas artísticas, históricas o iconográficas sobre ese *terzo secolo a. C.* en el que situaba su acción. Además, la cinta de Pastrone pretendía convertirse en un producto de la más alta cultura que fuera apreciado no únicamente como entretenimiento para las clases populares,

⁹⁹⁷ Recordemos que en cuestiones cuantitativas algunas productoras nacionales han llegado a superar la producción de Hollywood, pero no han podido arrebatarle su posición cualitativa de mayor influencia cultural a nivel planetario.

sino también como un hecho artístico y con suficiente calidad y aliciente para atraer a las clases pudientes, acostumbradas a vertientes artísticas más refinadas como la ópera. Para ello, una de las maniobras más determinantes llevadas a cabo a lo largo de su proyecto y después de su estreno fue la operación de mercadotecnia encargada de otorgar la autoría total a toda una eminencia cultural del país: Gabriele D'Annunzio. De este modo, se pretendía que la película pudiera atraer la atención de un público lo más amplio posible y satisfacer sus aspiraciones iniciales de asistir a una fastuosa y espectacular recreación de un tiempo remoto, permitiendo además recuperar la ingente suma de dinero invertida en su producción y multiplicarla en enormes beneficios.

La Antigüedad que *Cabiria* evocaba a través de sus imágenes y textos era, evidentemente una idealización, una construcción realizada más de dos mil años después de los hechos recreados, una teorización de cómo creían a principios del siglo XX que eran Roma y Cartago en el siglo III a. C. Su recreación del Mundo Antiguo a través de las imágenes en movimiento tenía aspiraciones de convertirse en un producto respetuoso mediante las pesquisas previas que el propio director Giovanni Pastrone realizó por medio de libros, visitas a museos o viajes didácticos. La suma del componente culto de un literato como D'Annunzio iba más allá del simple reclamo y pretendía también dotar de base cultural y erudita a los diálogos recogidos en los intertítulos. Pero ni Pastrone ni D'Annunzio eran historiadores de la Antigüedad (ni pretendían serlo), y su evocación, por mucho cuidado que tuvieran, tenía que ser por fuerza parcial y subjetiva. El director debió idear diversas soluciones eclécticas e imaginativas para intentar ser verosímil, pero no a los ojos de la Historia, sino del público al que iba destinada la película. Y el sumo *vate* ponía en boca de personajes romanos o cartagineses su prosa decadentista y recargada, alejada de lo que deberían ser históricamente las conversaciones en lengua latina o cartaginesa, pero con la intención de epatar a sus lectores/espectadores.

Como vemos, *Cabiria* pretendía ser una recreación acorde con el conocimiento disponible del pasado por entonces, pero ¿era necesario que fuera fiel a la Historia y tomarla como un dogma de fe? Evidentemente no, porque no se trataba de lo que hoy entenderíamos como un material audiovisual destinado a apoyar las labores académicas, sino que debía cumplir con su cometido de atraer al público de su presente, a los espectadores potenciales de 1914. Tomar la Historia al pie de la letra es en todo caso un acto relativo, y lo ha sido siempre, porque toda Historia es creación, construcción a partir de unos datos referenciales cribados y seleccionados, y conlleva inevitablemente subjetividad, por muy canónica que pretenda ser o por muy oficial que pretendamos verla. Toda Historia depende de unos condicionantes y está dirigida hacia unos fines, y no siempre existe el recurso a la búsqueda de la verdad absoluta, sino que tiene en cuenta a sus receptores y construye discursos comprensibles y normalmente atractivos, exactamente igual que el Cine suele hacer con sus espectadores potenciales cuando recrea algún hecho del pasado.

Precisamente la propia naturaleza multidisciplinar del Cine le permite no encorsetarse dentro de ningún campo concreto del conocimiento o de la técnica, y esta idea, aplicada a las producciones de recreación histórica, explica y justifica la libertad de tratamiento y de evocación del pasado. Teniendo en cuenta que dos de los mayores componentes del Cine son la lógica económica-industrial-comercial (llegar al mayor público posible en busca de beneficios) y su condición de ejercicio artístico-cultural (lógicamente movido por la creatividad, la imaginación, la creación-recreación), la búsqueda de una visión histórica erudita que fuera lo más “cuadriculadamente” respetuosa con los conocimientos disponibles por entonces no era ni de lejos el objetivo principal de *Cabiria*. Esto no quiere decir que no pretendiera “hacer Historia con imágenes”⁹⁹⁸, aprovechando que el Cine comenzaba en esos momentos a tener un predicamento y un impacto social cada vez mayor, y que poco a poco se había convertido en una de las más importantes

⁹⁹⁸ Me permito parafrasear el título de la obra colectiva editada en 2014 por Hueso Montón y Camarero Gómez.

posibilidades culturales disponibles que tuvieran relación con la Historia. De hecho, como ya se comentó anteriormente, había tomado ciertos modelos de tradiciones anteriores para crear a partir de ellos diversos estereotipos históricos que influyeron tanto en su presente como en generaciones posteriores, algunos de los cuales incluso siguen estando presentes en el cine actual y, por extensión, en el imaginario cultural del siglo XXI.

Centrando el análisis en el pasado que se muestra en *Cabiria*, su recreación entroncaba con las necesidades de un país que aún debía encontrar su identidad, puesto que el Reino de Italia existía como tal desde 1861, y la casi totalidad de lo que hoy conocemos como República Italiana se encontraba unificado desde 1870⁹⁹⁹. Un país tan joven necesitaba elementos de cohesión territorial y social, necesitaba dar un sentido unívoco a las regiones unificadas bajo un mismo gobierno y después debía formar a los propios ciudadanos italianos, según abogaba Massimo d'Azeglio. Y para ello nada mejor que recurrir a un espíritu nacional del pasado, a un momento ilustre que apelara a una unificación territorial, pero también a una etapa gloriosa y de significación a nivel internacional. Era el momento idóneo para hacer de la Roma Antigua el referente glorioso y la raíz común de todos los súbditos de ese joven Reino de Italia, lo que dio lugar al nacimiento del ideal cultural de la *romanità*, un hecho que por cierto no era del todo sencillo en un estado que acababa de absorber a los Estados Pontificios y que seguía teniendo en su interior el centro del poder de la iglesia católica, una institución que no veía con buenos ojos la evocación de un pasado eminentemente pagano.

En este escenario cultural italiano que adoptaba con fuerza el ideal de la *romanità* se inscribe el nacimiento del cine transalpino, algo más tarde que otros países en términos de tejido industrial, pero sumándose pronto a esta corriente evocadora de

⁹⁹⁹ Con la anexión de los Estados Pontificios en 1870 se ponía fin al proceso de unificación italiana. Pero las fronteras del país llegarían a un estado similar al actual tras la incorporación determinada en los tratados posteriores a la Gran Guerra de los territorios del Trentino, Alto Adigio, Friuli, Trieste, Istria y algunos puntos costeros de Dalmacia.

la Antigüedad. El incipiente cine italiano había comprendido que el público de la joven nación necesitaba consumir productos cinematográficos atrayentes como entretenimiento, pero también recibir en ellos señas de identidad y elementos de cohesión patriótica. De hecho, las películas que retrataban la Roma Antigua se convertían también en una valiosa herramienta didáctica y en un vehículo de conocimiento directo para un país que por entonces contaba con elevados índices de analfabetismo, superando así las posibilidades narrativas de otros medios culturales y educativos. Este componente histórico-patriótico-didáctico es sin duda uno de los grandes artífices del enorme éxito cosechado por las cintas de recreación de la Antigüedad que conforman el denominado cine épico italiano mudo. Así, volvían a estar de plena actualidad en el nuevo Reino de Italia algunos elementos del Mundo Antiguo como las fasces de los lictores, los legionarios y sus indumentarias, los desfiles militares y las enseñas, la arquitectura colosal, el lujo de los poderosos, un arte refinado (y clásico)... En definitiva, ese pasado glorioso al que los nuevos italianos podían y debían aspirar tras haber unificado el país.

Y ahí entra *Cabiria* como producción culminante del cine épico italiano mudo que recreaba de forma espectacular la Roma del siglo III a. C., precisamente en una coyuntura en la que la República Romana apuntalaba su unidad itálica y se proyectaba hacia el exterior como potencia principal del Mediterráneo. Su evocación de la Antigüedad tiene lugar en un momento determinado de exaltación del patriotismo italiano, como se ha apuntado, pero también de inicio de las aspiraciones del nuevo país a subirse al carro de las grandes potencias en lo referente a la expansión colonial, por lo que su recurso al pasado no se limitaba a Roma, sino que cruzaba el Mediterráneo para recrear también, de una forma harto interesada, la antigua Cartago como enemigo a batir. Así, se llegan a mostrar varios hechos inscritos en los conocimientos sobre ese momento histórico, pero servirán como trasfondo y apoyo del argumento principal de base ficticia, sin llegar a convertirse en determinantes, aunque sí en parte en condicionantes del desarrollo de la acción.

La película de Pastrone no necesita siquiera representar la propia *Urbs*, ya que los únicos escenarios correspondientes a personajes romanos son una *villa* ficticia en Catania (en la que vive al principio del metraje el personaje que da título a la película) y diversas localizaciones castrenses o militares (la mayoría en tierras africanas). Pero basta precisamente con estas localizaciones para presentar una Roma poderosa, rica, coherente... y muy militarizada. No se muestra una casucha cualquiera, sino una *villa* rica, llena de siervos y de tesoros. Y no se muestran escenarios militares “menores”, sino la flota que se disponía a asediar Siracusa y las tiendas principales de los campamentos romanos, todo ello acompañado de un vestuario creado con gran celo respecto a las fuentes iconográficas disponibles.

Aunque la cinta ambienta la mayor parte de sus escenas en el continente africano, la mayoría de sus personajes principales son romanos o aliados. Extraídos de la Historia, aparecen de forma fugaz Marco Claudio Marcelo, Publio Cornelio Escipión, Cayo Lelio y, con mayor protagonismo, su aliado númida Masinisa; pero el mayor peso narrativo recae sobre tres personajes ficticios romanos: Cabiria, Fulvio Axilla y Maciste. Los tres cumplen perfectamente como estereotipos creados desde el presente y proyectados hacia ese momento del pasado, ya que sus peripecias ambientadas en el siglo III a. C. pueden ser trasladadas perfectamente a otros momentos históricos o incluso al presente, y sólo cambiaría/n el/los escenario/s y el resto de personajes. Vicisitudes cargadas de aventuras, viajes, cautiverios, momentos de extremo peligro, el recurso a la fuerza o al ingenio, su involucramiento en hechos generales que escapan a su control, sus altibajos emocionales e incluso una liviana historia de amor. Todas estas peripecias responden a unos esquemas bastante prototípicos de la narrativa, ya sea cinematográfica o literaria (de hecho, como ya se apuntó, la película recibe diversas influencias de otras obras anteriores, además del leve armazón histórico). Y estos hechos no son protagonizados por unos personajes cualesquiera, sino por tres figuras prototípicas que permiten al espectador identificarse con la Roma Antigua, que cuentan con la nobleza como elemento común: la hija de un rico patricio (Cabiria), un patricio (Fulvio Axilla) y el fiel esclavo de éste (Maciste).

Pero, evidentemente, y sabiendo que gran parte del metraje se sitúa geográficamente en África, falta mencionar los escenarios y personajes cartagineses (y sus aliados). Y aquí es donde *Cabiria* realiza un acusado ejercicio de manipulación interesada tendente al maniqueísmo y, a la vez, de proyección del pasado en el presente. Lo cartaginés (y lo relacionado con sus aliados nómadas, exceptuando a Masinisa) es lógicamente africano, pero la escasez de conocimientos respecto a la cultura cartaginesa en el momento de producción de la película provocó que para este otro “bando” se apelara a grandes dosis de eclecticismo más o menos basadas en analogías o en la propia imaginación. Y nada mejor que recurrir al exótico orientalismo para cubrir las lagunas de lo cartaginés, apelando al origen fenicio de Cartago y aprovechando que la moda de lo oriental también estaba en boga por entonces. Eso sí, una moda que incidía en la identificación de lo oriental como el “otro”, el “no occidental”, el “no cristiano” y, por extensión, con lo maligno. La opción iconográfica y narrativa de la película se muestra claramente a favor de confrontar siempre que sea posible el carácter de lo romano con lo cartaginés, la disposición equilibrada, clara, simétrica y recta de lo occidental frente a lo caótico, recargado, ostentoso, misterioso e incluso lujurioso de lo oriental. En los escenarios esta dicotomía se marca a través de la generalización en ambientes cartagineses de decoraciones o vestuarios eclécticos e imaginativos, pero adoptando algunas soluciones extremas, como es el caso del templo de Moloch en Cartago, que va de lo misterioso a lo amenazante, como corresponde a la brutalidad y a lo inhumano de los rituales de sacrificio infantil que se llevan a cabo en su interior. En cuanto a los personajes cartagineses principales, ya sean históricos o ficticios, son caracterizados como pérfidos, traicioneros, vengativos, impulsivos... Caricaturas horrendas y malignas, al fin y al cabo, con una sola y muy localizada excepción, la de Sofonisba en unos breves planos al final del metraje: la orgullosa cartaginesa, que no se ha doblegado ante el enemigo y que ha decidido suicidarse antes de entregarse, realiza un acto benigno, aunque sea por una acuciante desesperación y no por su buen espíritu.

En este sentido, el maniqueísmo interesado responde a la tradición tanto historiográfica como cinematográfica de partir de un punto de vista occidental para mostrar lo oriental o lo africano. No se trata únicamente de que la Historia la escriban los vencedores, entendiendo que la historiografía grecorromana ha sido casi la única que ha pervivido desde la Antigüedad, y que la Historia que nos ha transmitido es la de los opresores de pueblos bárbaros. Al retrato en *Cabiria* de una Cartago africana y oriental, se le suma la tradición filooccidental heredada de considerar lo africano como “no occidental” y la identificación contemporánea de lo oriental como árabe y “no cristiano”. Así, una película occidental, basada en la historiografía y en la tradición literaria occidentales, muestra una visión de lo africano-oriental desde un punto de vista netamente occidental, sin tener en cuenta más que los intereses europeos. En realidad, según este posicionamiento, las carencias historiográficas o iconográficas sobre lo cartaginés con las que lidió el equipo de producción son superadas con solvencia de la forma más sencilla e interesada: explotando el maniqueísmo desde la óptica occidental y obviando la fidelidad en la recreación de lo bárbaro. Si las fronteras de los países colonizados por los europeos fueron trazadas de forma artificial, sin tener en cuenta la realidad africana, sino los designios de algún personaje en un despacho a miles de kilómetros de distancia, en *Cabiria* la recreación de lo africano o lo oriental se traza también de forma artificial desde el lado opuesto (y cómodo) del mar.

Cabe preguntarse cómo recibimos una película como ésta en la actualidad, una cinta que ya cuenta con más de un siglo de vida en un medio que ha evolucionado de forma incansable y vertiginosa, pero que aún mantiene algunas de sus características iniciales. *Cabiria* sigue siendo una película venerada por los estudiosos de la Historia del Cine por sus grandes avances técnicos, narrativos y productivos, así como por su alargada influencia. A los ojos del espectador del siglo XXI puede parecer una película atrasada por ser muda, por su metraje bastante amplio, por unas interpretaciones exageradas, por una narración algo farragosa por momentos, por unos movimientos de cámara o unos efectos especiales algo pueriles comparados con los medios actuales... Pero hay que

hacer un ejercicio de posicionamiento temporal, y no pensar tanto en una comparación con cualquier obra hiperdigital de la actualidad, sino con la realidad cinematográfica de su momento de producción. Y es aquí donde la película adquiere mayor valor como hito en su época, como culminación de diversas cuestiones. Comparándola con producciones cinematográficas similares en un arco temporal de, pongamos, unos diez-quince años, no cabe duda de que *Cabiria* es mucho más completa y solvente que todas las anteriores, y no muchas de las posteriores consiguen superarle en su conjunto, sino quizá en algún aspecto puntual. La excepción puede ser la *Intolerance* (1916) de Griffith, que la superó como mayor superproducción cinematográfica hasta su estreno, pero precisamente teniendo muy en cuenta la influencia de la película de Pastrone, y con una ambientación no exclusivamente antigua.

No se puede negar, más de cien años después (o así pasen otros cien años más) el enorme y diverso valor de *Cabiria* para la Historia del Cine, para la Historia o para el entretenimiento del espectador que la consume en la actualidad. Como hito productivo, sus enormes aciertos y adelantos han quedado para la posteridad como culminación de la evolución narrativa del cine primitivo, pero también como primeros pasos de técnicas que han seguido desarrollándose y perfeccionándose hasta la actualidad. Como documento histórico, constituye un valioso documento sobre la Roma y la Cartago del siglo III a. C., sobre su imagen y conocimientos a principios del siglo XX y sobre la propia realidad del presente de su realización, sobre esa Italia anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial. Y como producto de entretenimiento, *Cabiria* cumplió y sigue cumpliendo en su momento, y siguen sorprendiendo las peripecias de sus personajes, algunas acciones meritorias en lo físico, la monumentalidad o el preciosismo en decoraciones y vestuarios... Cine de entretenimiento con mayúsculas, al que hay que acercarse con cierta cautela y con amplitud de miras, sin condicionantes ni comparaciones, disfrutándolo y en parte poniéndonos en la piel de un espectador de 1914 para así poder interiorizar el enorme impacto que causaría entonces.

4.3 – La doble historicidad de una película como *Scipione l’Africano*.

Scipione l’Africano fue el mayor esfuerzo productivo y económico del cine italiano realizado durante la etapa del régimen fascista, una cinta realizada precisamente con el apoyo expreso de la cúpula del estado italiano con la participación directa en ella de diversos ministerios, y con un seguimiento personal por parte del propio Benito Mussolini. Se trataba de un proyecto con diversos objetivos principales, entre los que se encontraba en términos industriales recurrir a una de las etapas gloriosas de la producción cinematográfica italiana, tomar el testigo de los *kolossal* del cine italiano mudo que tanto éxito generaron dentro y fuera de las fronteras del país transalpino. Tras la crisis económica y productiva sufrida por Italia por su participación en la Primera Guerra Mundial y tras algunos intentos algo tardíos por parte del régimen fascista de apoyar la producción cinematográfica, en esta ocasión se pretendía explotar de nuevo la fórmula exitosa entre 1908 y 1914, pero con los medios de 1937. Y no unos medios cualesquiera, sino sin escatimar en presupuesto, materiales, decorados, actores y equipo de renombre, además de recurrir a miles de extras en busca de una gran espectacularidad.

Scipione l’Africano iba a convertirse en el culmen de la producción cinematográfica fascista, en el mayor exponente del cine del *ventennio nero*. Pero la caída del régimen y las nuevas y exitosas fórmulas surgidas del país tras la Segunda Guerra Mundial (especialmente la corriente neorrealista) dejaron a esta película un poco apartada de los libros de Historia del Cine. La cinta de Gallone no era en términos estrictamente cinematográficos un hito, no había comportado grandes avances técnicos, no había conseguido reconocimiento por parte de la crítica y ni siquiera fue un gran éxito de público dentro o fuera de las fronteras italianas. Pero sin duda es una película que ha trascendido los textos cinematográficos para situarse sobre todo en la esfera política o sociológica, ya que se trata de uno de los productos culturales más importantes del fascismo, y en ella puede rastrearse todo un catálogo de soluciones propagandísticas que la convierten en una valiosa herramienta para el régimen de Mussolini.

Scipione l'Africano retomaba el modelo del *kolossal* y se retrotraía igualmente a la Roma Antigua, tomando las fuentes históricas como base principal para situar su argumento a finales del siglo III a. C., en el seno de la confrontación entre Roma y Cartago por la supremacía en el Mediterráneo que conocemos como Segunda Guerra Púnica. El recurso a un pasado tan lejano conllevó necesariamente idealización para recrear los hechos alrededor de la figura de Publio Cornelio Escipión, que son la columna vertebral de todo el relato, además de que por sus propios objetivos propagandísticos, los escenarios, los hechos y los personajes mostrados remitían al presente de la Italia fascista. Aunque la película pretendiera ser fiel a las fuentes clásicas, éstas son en todo caso fragmentarias y, sobre todo, parciales y filorromanas, aspectos que incidían en una lógica subjetividad respecto a la propia recreación. De hecho, también permitían la distorsión interesada del pasado proyectado en el presente, para crear un mensaje ideológico no tanto extraído del pasado, sino plenamente actual y, por tanto, identificado con el poder fascista del presente de 1937. Lo mostrado en la película remitía al pasado, pero era fácilmente identificable con el presente, y ésta es una de las más importantes señas de identidad de la película, el hacer de su recreación de la Antigüedad un trasunto fácilmente identificable de la Italia fascista, provocando por momentos la sensación de estar viendo actualidades del *Giornale Luce* de la década de 1930 más que una recreación del siglo III a.C.

El recurso a la Antigua Roma entroncaba por tanto con ese ideal de *romanità* que había sido creado en la época del *Risorgimento* y que de nuevo tomaba pujanza en el fascismo. Si el uso interesado de este referente de un pasado glorioso había servido para cohesionar al país recién unificado y para encontrar una raíz común a sus súbditos, en la etapa fascista se había potenciado de nuevo como espejo en el que mirarse y en el que justificarse, como una etapa de esplendor cultural, pero sobre todo político, ideológico y militar. La conexión entre Roma y la Italia fascista resultaba tan evidente como necesaria, un instrumento ideológico que también iba a ser debidamente distorsionado en el *ventennio nero* para adecuarlo a la lógica posterior a la llegada al poder de Mussolini en 1922.

En términos políticos, el hecho de que *Scipione l'Africano* tome como contexto argumental a la República Romana puede parecer en principio una incongruencia, teniendo en cuenta que se trataba de una película apoyada directamente por un régimen fascista totalitario (enmascarado formalmente en una monarquía). Se recurría a una etapa de la Roma Antigua cuyo sistema político no contaba con un poder unipersonal, sino que presentaba división de poderes y cierta representatividad. Pero en la película se enfatiza en la situación de extrema gravedad, en un estado de guerra prolongado en el tiempo, en el que un político decide convertirse en un caudillo militar que guíe la voluntad popular, oponiéndose frontalmente a la inacción y a la temporización del poder establecido para convencerle de la necesidad de pasar a la acción. Es decir, el argumento se sitúa en una república, pero que tiene la necesidad de convertirse aunque sea de forma temporal en una dictadura, por lo que el paralelismo con la Italia fascista es más que patente.

Como puede comprobarse, la base política del pasado que muestra *Scipione l'Africano* tiene plena relación con la actualidad de su contexto de realización. Pero la película no se detiene en esta referencia al régimen político antiguo que justificara al régimen del presente, sino que hay muchas exageraciones simbólicas e incluso diversas licencias interesadas que se convierten en referencias patrióticas proyectadas directamente hacia el presente de la Italia fascista. Por ejemplo, en diversos diálogos se nombra a la República Romana como Italia, una denominación anacrónica que llega incluso a aparecer en la letra de la canción entonada por los voluntarios que marchan hacia Sicilia para unirse a las tropas de Escipión¹⁰⁰⁰, y que es reconocida como una solución conscientemente errónea por el propio compositor de la música de la película, Ildebrando Pizzetti. También el saludo romano es reflejado con profusión en la cinta, entroncando con uno de los más conocidos y simbólicos elementos visuales del fascismo; los brazos extendidos se usan en cada saludo, sobre todo en los momentos de ambientación

¹⁰⁰⁰ No es aventurado pensar que estas marchas de voluntarios en la película tienen relación directa con la Marcha sobre Roma de 1922, con la que se iniciaba el período fascista en Italia.

castrense, con los personajes ataviados con indumentaria militar, apuntando el sentido profundamente belicista de la película, mientras que en algunas escenas las multitudes populares arrojan a Escipión con un abigarrado bosque de brazos alzados que parece convertir a la masa en un solo personaje, haciendo que las escenas de masas sean claras transposiciones de los grandes baños de multitudes de Mussolini. El recurso a las fasces de los lictores resulta correcto en términos históricos, pero no cabe duda de que se les otorga gran protagonismo visual, apareciendo siempre cerca de las apariciones de Escipión como paralelismo directo con el símbolo que precisamente dio nombre al partido y al régimen de Mussolini.

Como ya se ha apuntado, si importante era el recurso a la República Romana en cuanto a su ejemplo político o ideológico, no menos importante era su componente militar, y más aún en un contexto histórico bélico, en plena Segunda Guerra Púnica. De hecho, la derrota en Cannas es la que marca el devenir de todo el argumento de la película, y mientras en pleno campo de batalla lleno de cadáveres una enseña romana superviviente es alzada hacia el cielo, resuena un grito pronunciado por una voz en *off* clamando venganza: “Vendichiamo Canne!” La propia enseña cuya águila en la cúspide presenta un ala rota es el *leitmotiv* repetitivo en momentos cruciales de la narración, el símbolo que recuerda a Escipión y a sus tropas que uno de los objetivos principales de su misión es vengar la mayor derrota que había sufrido Roma en su historia (al menos hasta ese momento). La elección de Cannas como inicio y detonante de la acción tenía como paralelo en el presente el desastre italiano en la batalla de Caporetto (1917) en plena Primera Guerra Mundial, que provocaría la retirada del frente alpino de las tropas italianas y la invasión del territorio nacional por austríacos y alemanes, sumiendo al país en una situación de extrema gravedad. De esta grave derrota militar y del consiguiente estado de abatimiento nacional tendría que resurgir Italia para imponerse definitivamente a sus enemigos en las batallas del Piave y de Vittorio Veneto en 1918, lo que marca de nuevo un paralelismo en la película con la victoria romana en Zama que pondría punto final a la Segunda Guerra Púnica.

Si el recuerdo de Cannas y la venganza latente por los miles de romanos que murieron en ella es el que mueve el desarrollo narrativo de *Scipione l'Africano*, no es de extrañar que el espíritu belicoso y marcial impregne casi cada secuencia de la película, tanto en lo visual como en lo textual o verbal. Desde el contexto histórico escrito tras los títulos de crédito iniciales, toda la cinta va mostrando una profusión de referencias militares que remiten a la ideología fascista del momento de su producción: el apoyo multitudinario a Escipión en pleno Foro Romano, en el que los habitantes de distintos puntos de la geografía romana de entonces hablan de aprovisionar su ejército con armas, barcos o soldados; la referida canción de los voluntarios con la mención a Italia (y a Escipión); el juramento de los voluntarios en Sicilia frente a las enseñas militares; el resurgir de los veteranos supervivientes de Cannas, que recobran su fervor patriótico-militar al ver precisamente la enseña rescatada; o la aparición en la flota romana a punto de zarpar hacia África del personaje ficticio de Mezio, harto de escuchar simples palabras en Roma y dispuesto a pasar a la acción uniéndose a las tropas de Escipión.

El militarismo de la cinta llega a un momento culminante en la grandiosa escena de la batalla de Zama, el momento culminante y el más recordado de la producción de Gallone. En esta larga secuencia aparece una exaltación continua de lo bélico que de nuevo tiene una estrecha relación con los ideales de la Italia fascista. Por ejemplo, el parlamento previo a la batalla entre Escipión y Aníbal pone en boca del romano ciertas frases que más parecen sacadas de discursos de Mussolini sobre la necesidad y la justificación de la guerra para conseguir la paz, aunque el momento álgido de la exaltación de lo militar y del espíritu castrense viene en la arenga de Escipión a sus tropas. En esta alocución se apela al necesario sacrificio por la patria, a la búsqueda de la victoria por encima de todo y al desprecio de la muerte si es por un fin tan elevado como la victoria y la justicia, una idea que queda reflejada en el grito "Vittoria o morte!" entonado por el

general y seguido por sus tropas¹⁰⁰¹, e incluso de nuevo proferido en algunos momentos clave de la batalla como un mensaje de patriotismo. El militarismo de la cinta se traduce por supuesto también en lo visual, convirtiendo a esta secuencia en el mayor esfuerzo de todo el metraje y con una espectacularidad que tiene mucho que ver con otro componente directamente relacionado con lo castrense: los miles de extras proporcionados por el ejército italiano para la escena, con un resultado realmente vistoso y realista como corresponde a unos soldados que no solo serían diestros en movimientos, monta o uso de armas, sino que además estaban acantonados cerca del lugar de rodaje a punto de partir para las colonias. Y por supuesto, la puesta en escena de los movimientos de tropas, la espectacularidad de los ataques, el realismo de algunas de las escaramuzas singulares, el valor traducido en momentos de gran peligrosidad durante la carga de los elefantes... Toda una declaración de intenciones, todo un canto a la guerra, a la victoria necesaria aunque ésta conlleve la muerte, como ocurre con el personaje ficticio de Mezio, y el nuevo recurso a la maltrecha enseña superviviente de Cannas, que se convierte en el objeto de deseo de los últimos y abigarrados planos de lucha y que va cambiando de manos hasta quedar de ella únicamente el extremo superior, ese águila de alas maltrechadas, que es de nuevo alzada hacia el cielo por un soldado romano mientras grita que Cannas ha sido vengada (“Canne è vendicata!”)

En términos materiales, al igual que en *Cabiria*, en *Scipione l’Africano* se recreaba una *villa* para acercarse a la vida cotidiana en la Roma Antigua, y de nuevo se recurre a una construcción rica, propiedad de una patricia (la ficticia Velia), además de dar igualmente mucho protagonismo a los diferentes campamentos romanos como una forma más de apuntalar el sentido militarista de la película. Pero, mientras que en la cinta estrenada en 1914 no había sido necesario

¹⁰⁰¹ “[...] el sacrificio del soldado se exaltaba como la principal finalidad del combate, según expone Escipión a sus tropas antes del combate decisivo: «legionarios, la fortuna os ofrece la más bella de las recompensas: morir por la patria. Legionarios: victoria o muerte». Es la escena culminante. Antes de luchar por el futuro de la nación se unen en el campo de batalla de Zama tres elementos claves de la propaganda política: el pueblo, el ejército y el líder carismático que ha de conducirles a la victoria” (Gracia Alonso 2013: 90-91).

reconstruir la ciudad de Roma por estar su argumento centrado en las aventuras africanas, en *Scipione l'Africano* sí existe una recreación de la *Urbs*, aunque sea sólo muy parcial, si bien escoge todo un símbolo de su poder: el Foro Romano. El escenógrafo Pietro Aschieri había reconocido las dificultades de reconstruir la arquitectura de la etapa republicana, pero ya había suficientes referencias como para realizar construcciones verosímiles que remitieran de forma correcta a ese espacio de poder cívico y político. Bien es cierto que Aschieri reconocía soluciones eclécticas e imaginativas partiendo de restos materiales afines griegos, etruscos o de la propia Roma de la etapa imperial, pero la propia construcción del decorado del Foro tenía unas resonancias muy actuales que remitían a la creación en la etapa fascista de la Via dell'Impero (la que hoy conocemos como Via dei Fori Imperiali). Si pensamos en las plazas medievales en las que se conjugaban los símbolos del poder eclesiástico (iglesia/catedral) con el civil (palacio/ayuntamiento), la Via dell'Impero era la manera que el fascismo tuvo de unir el poder del presente fascista con el del pasado romano. Así, la Via partía de la Piazza Venezia, en la que se situaba el Palazzo Venezia, el símbolo del poder político fascista, donde Mussolini tenía su cuartel general, y desde cuyo balcón realizaba sus famosos discursos frente a la multitud; pasando entre los foros de época romana, símbolos del poder político y cívico, llegaba hasta el Coliseo o Anfiteatro Flavio, todo un símbolo de la Antigua Roma y del poder imperial proyectado hacia las masas populares. Se unían así los discursos multitudinarios del *Duce* en el siglo XX con los espectáculos de masas en el anfiteatro en la Antigüedad. Como el propio Coliseo no existía en la etapa republicana, en *Scipione l'Africano* no aparece representado¹⁰⁰², pero el Foro Romano sí es recreado como lugar de dimensiones monumentales en el que tiene lugar la unión del poder político con las masas populares, y por ello las escenas que se ambientan en este decorado al inicio y al final del metraje muestran un auténtico *horror vacui* de extras enfervorecidos, siendo patente, como ya se ha apuntado, la generalización del saludo romano cuando Escipión entra en escena allí.

¹⁰⁰² No se puede decir lo mismo de otras muchas películas de romanos que sí han contado con el Coliseo de forma anacrónica.

El argumento de *Scipione l'Africano* tiene como protagonistas principales a destacados personajes históricos de la Segunda Guerra Púnica, centrándose evidentemente en los hechos en los que figura Publio Cornelio Escipión *el Africano*. El recurso al artífice de la victoria contra Cartago, el protagonista de un importantísimo punto de inflexión en la lucha por el dominio del Mediterráneo del cual Roma salió enormemente fortalecida, no sólo apelaba a un personaje crucial para el ideal de la *romanità*, sino que tenía múltiples paralelismos con la figura de Benito Mussolini. No en vano, Escipión pertenecía a esa gloriosa “Edad de Oro” para el régimen fascista, pero en concreto a la época republicana, eliminando posibles referencias a un poder regio o divino que distrajeran la atención sobre su entidad de victorioso caudillo aclamado por el pueblo como salvador de la patria¹⁰⁰³. Igual que Mussolini, Escipión se había enfrentado al poder establecido para llevar a cabo un plan decidido y audaz en pos del bien común (“Farò quello che sarà utile alla salute della Repubblica”) y se había convertido en el caudillo político-militar que llevaría a la patria a superar las adversidades y a auparla a una posición de potencia internacional. Un caudillo carismático frente a la opinión pública (sea en el Senado o frente a las masas populares), alentador del fervor militar (mediante sus distintas arengas), magnánimo frente a sus enemigos derrotados, inteligente en sus planes militares y en sus soluciones diplomáticas... Y un líder firme en la batalla capaz incluso de asestar el primer golpe en la batalla de Zama. De hecho, en cuestiones interpretativas, a pesar del limitado registro de Annibale Ninchi en su papel de Escipión, la película cumplía perfectamente con el paralelismo de su personaje con el *Duce*, haciendo de sus gestos y de sus diálogos un trasunto de las alocuciones públicas de Mussolini¹⁰⁰⁴, y aprovechando todas y cada una de sus apariciones para dejar bien claro que se trata de un

¹⁰⁰³ En la década de 1930 Italia era en efecto un Reino, con Vittorio Emanuele III como monarca, pero Mussolini ejercía y acaparaba el poder desde 1922, mientras el rey había quedado como jefe del estado nominal.

¹⁰⁰⁴ Como conexión entre *Scipione l'Africano* y *Cabiria* a través de la evocación de Mussolini, recordemos que el propio *Duce* habría basado su peculiar lenguaje corporal en el de Maciste, el fiel criado forzado que apareció por primera vez en la película de 1914. Cfr. Lapeña Marchena 2001.

personaje sin tacha, perfecto, sin dobleces, el fascista ideal identificado precisamente con el propio líder del fascismo¹⁰⁰⁵.

En la última escena de *Scipione l'Africano*, había lugar para mostrar a un Escipión “desmilitarizado” que, una vez conseguida la victoria y la consecución de su plan por el bien “del Senado y del pueblo romano”, vuelve a convertirse en un padre de familia que se retira a la vida privada junto a su mujer e hijos en su *villa* de Liternum para dedicarse a labores agrícolas, poniendo un contrapunto amable y mundano al el espíritu belicista que campea por toda la película¹⁰⁰⁶. Esta última escena es una de las mayores licencias que se permite la producción de Gallone, al finalizar precisamente de forma tajante el relato con una escena idílica y dejando fuera de la narración las vicisitudes negativas que sufrió Publio Cornelio Escipión en momentos posteriores¹⁰⁰⁷. Gallone cerraba la película con un símbolo cargado de significación propagandística al entroncar con uno de los puntales de la ideología fascista: “la guerra es la premisa para asegurar la paz en el futuro” (Brunetta 2001: 147-148). Y, de paso, apuntaba otro aspecto igualmente importante para la sociedad fascista: la importancia de la familia, eso sí, patriarcal¹⁰⁰⁸, con la mujer en un papel secundario¹⁰⁰⁹, un carácter apuntalado por las dos únicas y breves apariciones en la película de su mujer Emilia, que ni siquiera cuenta con líneas de diálogo.

¹⁰⁰⁵ “La película exponía en imágenes lo que debía ser el comportamiento ideal de todo fascista, comenzando por el Duce al que se equiparaba a Escipión. El cónsul aparecía como el líder virtuoso por excelencia, cuya sombra se proyectaba sobre Mussolini; la pantalla mostraba el poder como un sacrificio hacia los demás que el líder acepta” (Lapeña Marchena 2010: 177).

¹⁰⁰⁶ “Al final, cuando Roma se libera de la amenaza cartaginesa, Escipión abandona la política y vuelve a sus tierras, a ganarse el pan con el sudor de su trabajo y de la mano de su fiel esposa y sus hijos” (Lapeña Marchena 2010: 177).

¹⁰⁰⁷ Estos hechos posteriores a la Segunda Guerra Púnica sí serían tratados en *Scipione detto anche l'Africano (Escipión el Africano)*, Luigi Magni, 1971)

¹⁰⁰⁸ “El comportamiento inmaculado de los personajes servía para ilustrar el modelo de ciudadano que defendía el gobierno, pero también para exaltar las ideas de la sociedad tradicional-patriarcal que defendía la Iglesia católica, aliada política de Mussolini desde la firma del Tratado de Letrán, y a la que se conferían grandes prerrogativas en el desarrollo de las leyes que afectaban a la concepción de la familia” (Gracia Alonso 2013: 90).

¹⁰⁰⁹ El papel secundario de la mujer durante la época fascista recibe un excelente retrato en la producción italiana *Una giornata particolare (Una jornada particular)*, Ettore Scola, 1977), ambientada en la Roma de 1938.

En cuanto al resto de personajes romanos que aparecen en la película, el común denominador es su condición de meras comparsas alrededor de Escipión, eso sí, siempre virtuosos y siempre obedientes, concordando con el prototipo de los ciudadanos ejemplares bajo el fascismo. Se trata de figuras secundarias que, o bien le arropan, o bien actúan según sus designios, con la única excepción de Masinisa, cuya actuación “por libre” será efímera y precisamente enmendada con presteza y magnanimidad por el propio caudillo romano. Lelio y Lucio (Cornelio Escipión) son seguidores de Publio en lo político y sobre todo en lo militar, obedecen sus órdenes sin más y se muestran como perfectos soldados. Pero no son más importantes que las dos parejas de personajes ficticios que aparecen en la cinta de Gallone, los dos amigos alistados en las tropas de Escipión (Furio y Mezio) y la pareja de enamorados que son apresados por los cartagineses en Italia pero que se mantendrán firmes en la medida de lo posible frente a ellos (Velia y Arunte). Ambas parejas son una buena muestra de estereotipos intemporales o, mejor dicho en su caso, de estereotipos del presente fascista proyectados en personajes ficticios del pasado. De cada una de estas dos parejas un personaje perecerá al final del metraje en Zama (Mezio y Velia), ambos como un sacrificio aparentemente necesario y como mártires de la causa, mientras que sus respectivas parejas no protagonizarán momentos de extremo dolor, dando a entender que han comprendido que sus vidas han servido para la misión patriótica. Esta idea es fácil de entender en el caso de Mezio, que cae en plena batalla, pero no tanto en el caso de Velia, si bien se disculpa su pérdida en principio inútil por haber sido un símbolo de la virtud romana y de una abnegación que le permitió incluso enfrentarse verbalmente al mismísimo Aníbal. Por último, hay que mencionar un personaje indeterminado que planea por muchas de las escenas de la película: las masas; unas multitudes que arropan y siguen al líder como ciudadanos o como soldados, que le jalean, le apoyan, se desnudan moralmente frente a él y, sobre todo, comprenden la misión patriótica y están dispuestos a trabajar o incluso sacrificarse por ella.

Hasta ahora se han mencionado los escenarios y los personajes romanos, pero en *Scipione l'Africano* el argumento enfrenta a Roma con Cartago, por lo que hay que detenerse en “el otro bando”, para cuyo retrato la cinta de Gallone se adentra, al igual que hacía *Cabiria*, en un ejercicio consciente de manipulación maniquea. Si la Roma republicana era el virtuoso ejemplo a seguir para el régimen de Mussolini en cuestiones de cultura, moral, sociedad o incluso militarismo, la Cartago que se presenta en la producción de 1937 es el contrario, de nuevo “el otro”, lo “bárbaro”, lo “exótico” y lo “africano-oriental”. De hecho, al analizar la película resulta sencillo comprender que lo cartaginés importa casi exclusivamente como contrapunto de lo romano, para apuntalar las virtudes occidentales-europeas y no tanto para ahondar en el caos o la depravación oriental-africana (aunque haya algún ejemplo a lo largo del metraje).

Partiendo de la concepción estética de los diferentes escenarios o personajes cartagineses que aparecen a lo largo del metraje, los restos materiales de la cultura cartaginesa disponibles por entonces seguían siendo bastante escasos (al igual que ocurrió en *Cabiria*), por lo que la puesta en escena debió contar con dosis de eclecticismo tendentes a identificar Cartago con su origen oriental. Y eso en los decorados da lugar a unas soluciones imaginativas que aportan elementos asirios, babilonios o egipcios y que, sobre todo, resultan diametralmente opuestas a los escenarios romanos. Frente al equilibrio, la simetría o la claridad del Foro Romano, de la *villa* de Velia o de los campamentos de Escipión, los decorados cartagineses son más recargados, oscuros, más indeterminados en estructuras y proporciones, menos ortogonales. Aquí no hay lugar para un escenario tan amenazador o grotesco como el templo de Moloch en *Cabiria*, pero tampoco es necesario para unos escenarios cartagineses que tienen mucha menor importancia narrativa en la cinta de Gallone. Es decir, si en 1914 se presentaba lo cartaginés como definitivamente maligno, en 1937 sólo interesa como contrapunto, y no se interioriza demasiado en sus escenarios porque sencillamente no es necesario, puesto que lo importante es la figura de Escipión y sus acciones. De hecho, extrapolando esta idea a los personajes cartagineses, la enorme mayoría

pueden ser considerados casi como extras, y sólo puede realizarse una verdadera introspección en dos de ellos que, en todo caso, son retratados como contrarios de personajes romanos: Aníbal y Sofonisba.

El caudillo cartaginés es evidentemente el antagonista de Escipión, y recibe por tanto un tratamiento maniqueo para convertirle a través de su caracterización e interpretación en el absoluto contrario del personaje encarnado por Annibale Ninchi. El Aníbal caracterizado por Camillo Pilotto es un personaje netamente “bárbaro” y “no occidental”: barbudo, orondo, tuerto, inflexible, tozudo... E incluso malvado, puesto que en la secuencia de la batalla de Zama llegará a tomar la cruel decisión de no descomponer las líneas cartaginesas y matar impunemente a los aliados galos que se retiraban atropelladamente por el empuje romano¹⁰¹⁰. Pero Aníbal es también el protagonista de una de las mayores maniobras de manipulación de la película en un sentido patriótico y, por tanto, de proyección de presente en su personaje del pasado, cuando es capaz de mencionar en una conversación que su verdadera patria es Italia, por haber sido allí donde ha vencido y donde ha sufrido, en definitiva, donde se ha formado como hombre. Sobra recordar que la denominación de Italia es anacrónica, pero sobre todo estas líneas de diálogo son una manipulación burda que pretendía disculpar a un gran militar como un patriota de una tierra que no era la suya, una solución bastante incongruente cuando, a pesar de los desplantes de su Cartago natal, se convertirá en su firme defensor frente a los romanos.

En cuanto al otro personaje cartaginés en el que se realiza cierta introspección, Sofonisba, no es tanto un símbolo de lo cartaginés, sino una verdadera caricatura orientalizante en lo estético y la viva imagen de lo maligno en lo moral, aunque una maldad realmente limitada a su odio interno y sin posibilidad de llegar a ejercer un papel determinante en el desarrollo narrativo. Si su personaje histórico hubiera sido nombrado como “Cleopatra”, el espectador se habría convencido de

¹⁰¹⁰ A pesar de ser una decisión tomada por un cartaginés y no por un romano, la orden podría extrapolarse a la rivalidad de Italia con Francia en la primera mitad del siglo XX, haciendo merecedores a los cobardes galos del castigo por su retirada.

la veracidad, al menos en lo concerniente a su estética de claras influencias egipcias en vestidos y caracterización, pero esto no hace más que acentuar su condición de antagonista del personaje virtuoso de la patricia romana Velia. Sofonisba tiene un peso narrativo muy limitado en la cinta de Gallone, como corresponde a la caricaturización en extremo del personaje encarnado por Francesca Braggiotti, que se limita a una representación de la ciega obstinación más que del “mal” oriental. Sólo llega a interactuar con la trama principal cuando se rinde a los pies de Masinisa y consigue que éste no la entregue a los romanos, aparte de algún diálogo esporádico en el que muestra su odio, pero es un apoyo muy secundario. Por cierto, en este punto hay que recordar que en el elenco de actores protagonistas no aparece ningún africano negro real (sí aparecen algunos extras en la secuencia de la batalla de Zama), y que únicamente Fosco Giachetti recibirá maquillaje para oscurecer su piel en su papel de Masinisa.

Tomando la confrontación entre lo romano-europeo-occidental y lo cartaginés-africano-oriental, el maniqueísmo representado en *Scipione l'Africano* queda bastante lejos del de *Cabiria*. Y no es porque no se quiera presentar la diferencia, sino porque en la cinta de Gallone no hay casi equilibrio entre los dos bandos y lo romano es lo sobredimensionado, mientras que lo cartaginés es un mero instrumento. Esto no quiere decir que no se marquen diferencias, que son muy patentes en vestuarios y caracterizaciones, o en los mencionados decorados, pero el punto de vista occidental de la cinta de Gallone incide más en encumbrar a lo romano que en defenestrar a lo cartaginés. De hecho, son diversas las situaciones protagonizadas por cartagineses que, vistas de forma individual, no son demasiado críticas, pero adquieren un sentido mucho más maniqueo al compararlas con escenas similares de los romanos: en la reunión del Senado o Consejo de Ancianos de Cartago las referencias al miedo a perder el comercio contrastan con las apelaciones a salvar la patria del Senado romano; en la plaza del mercado de Cartago se habla con miedo de la llegada de los romanos e incluso se zarandea a los emisarios romanos, mientras que en el Foro Romano sólo hay lugar para manifestaciones de fervor y entusiasmo popular; en los

campamentos cartagineses hay motines, molicie y caras apesadumbradas, mientras que en los escenarios castrenses romanos todo es disciplina y buena predisposición; los embajadores cartagineses se postran a los pies de Escipión en Castra Cornelia, mientras que los romanos hablan con firmeza desde el estrado del Senado de Cartago; en plena batalla de Zama los romanos se reorganizan de forma ordenada, mientras que las tropas de Aníbal se sumen en el caos; y también en Zama una cría de elefante aparece junto a su madre en plena carga, un elemento simplemente anecdótico si no fuera porque un soldado romano se muestra especialmente humano y moralmente recto al impedir a un compañero que lancee al pobre animal (aunque, todo hay que decirlo, luego se muestra el triste resultado del pequeño elefante rondando a su madre que yace muerta en el campo de batalla).

Como puede comprobarse, la confrontación de lo romano con lo cartaginés en *Scipione l'Africano* pone el acento sobre todo en afianzar la propia superioridad romana, más que en confrontarse con “el otro”. Se trata de un ejercicio de afirmación propia y de identificar las virtudes de la Roma Antigua con las de la Italia fascista. En definitiva, de recurrir a la *romanità* como glorioso ejemplo y hacer ver al espectador que la Italia de Mussolini había conseguido emularla en su esplendor moral y en su gloria militar, e incluso también en su misión civilizadora¹⁰¹¹. De nuevo se trazaba un relato desde Occidente para ensalzar lo occidental en general, aunque de una forma no excesivamente dura con lo oriental.

Pero, ¿dónde queda el necesario componente de entretenimiento que comporta una producción cinematográfica? ¿Dónde la necesidad de llegar a un público lo más amplio posible para vender entradas y recuperar la inversión? Simplemente,

¹⁰¹¹ “[...] se pretendía enlazar los valores sociales que la República romana teóricamente representaba con los defendidos por el régimen fascista. Junto a la oposición entre cultura (Roma) y barbarie (Cartago) que ya aparecía en *Cabiria*, ahora importaban también los conceptos de civilización encarnados en la colonización agrícola que el régimen impulsaba tanto en la Península italiana como en las colonias siguiendo el modelo de reasentamiento de población que constituyó una de las bases de la consolidación del Imperio romano, y en la promoción de una serie de valores personales ejemplificados en Escipión (Annibale Ninchi) y la patricia Velia (Isa Miranda)” (Gracia Alonso 2013: 90).

el entretenimiento y la faceta comercial de *Scipione l'Africano* eran aspectos secundarios en el momento de plantearla e incluso después de su estreno. En efecto, la película pretendía en cierto modo entretener al público, pero mediante una historia excesivamente dirigida que no llegaba a ser atractiva por lo monolítico de su narración. Un guión tan controlado tenía por fuerza que dar como resultado una película poco dinámica, un producto mucho más didáctico o adoctrinador que tendente al divertimento. La necesidad de recuperar en taquilla el enorme presupuesto era mucho menor que la inversión en ideología que comportaba la película de principio a fin. ¿Quiere decir esto que la película fue un fracaso? En términos comerciales quizá sí, en términos de entretenimiento por supuesto, pero resultó un éxito respecto a las intenciones de la cúpula del régimen de realizar un canto a la grandeza de Roma directamente relacionada con la grandeza de la Italia fascista. El héroe sin tacha y victorioso que protagonizaba la cinta era un perfecto trasunto del *Duce*, con lo que la gigantesca inversión en términos económicos, humanos y materiales ya había sido recuperada en cuanto a la penetración ideológica en la opinión pública italiana.

Vista con los ojos del siglo XXI, *Scipione l'Africano* es, en términos cinematográficos, una obra menor al no llevar aparejados grandes avances técnicos ni haber generado una influencia posterior patente. Su impacto fue muy reducido por cuestiones de distribución, habida cuenta del aislamiento de la Italia fascista en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, a la desaparición del régimen durante el conflicto y a la gran renovación del cine italiano después del mismo. Pero, aunque hubiera tenido gran éxito en Italia o hubiera trascendido a otros mercados mundiales, el mayor problema de la película es que ya nació "vieja" en su forma de recrear la Antigüedad. Su planteamiento narrativo se basaba en demasía en el modelo del *kolossal* previo a la Gran Guerra, por lo que no muestra una gran evolución que se antoja necesaria en un escenario ya plenamente sonoro. Y gran parte de culpa la tiene su excesivo carácter propagandístico, que la convierte en un producto bastante monolítico en lo narrativo, e incluso demasiado parco en su puesta en escena (con la excepción de

la soberbia secuencia de la batalla de Zama). El gran objetivo que planea durante todo el metraje es encumbrar a Escipión e identificarlo con Mussolini, por lo que la película va centrándose en la figura del romano a la vez que va convirtiendo el resto de elementos en aditamentos casi diluidos. Por ello, no se trata de una película de verdadero entretenimiento para un espectador de la Italia de los años treinta, como tampoco para uno de la actualidad.

No puede decirse lo mismo respecto al interés tanto ideológico como de la doble historicidad que aún puede extraerse de la cinta de Gallone. Queda claro que el mayor esfuerzo productivo de la Italia fascista cumple sobradamente con su cometido propagandístico y que su resultado visual fue realmente espectacular en decorados o en la mencionada secuencia de Zama. Pero sobre todo adquiere importancia en su paralelismo entre la República Romana y la Italia de Mussolini, convirtiéndose en un valioso documento de la proyección de la *romanità* en el *ventennio nero*. Por ello, aunque no sea “entretenida”, sobre todo por contar con un guión excesivamente distorsionado y manipulado, sí permite precisamente una gran riqueza de análisis sobre su recreación del pasado como justificación del presente, y se convierte en uno de los filmes paradigmáticos del cine de propaganda, en cuanto al recurso a una personalidad ilustre del pasado para modelarla según los gustos del presente o según un determinado mensaje ideológico. Ciertamente, al ver la película, es difícil abstraerse y situar personajes, argumento y diálogos en el siglo III a. C., mientras resulta sencillo valorar la película como un retrato indirecto del ideal político, moral y militar de la Italia fascista.

4.4 – El cine italiano sobre la Segunda Guerra Púnica como vehículo para proyectarse en África.

Queda como última cuestión valorar y analizar el recurso del cine italiano a la Segunda Guerra Púnica en *Cabiria* y en *Scipione l'Africano* como justificación de los impulsos imperialistas italianos que coinciden con el momento de producción de ambas películas. Y para ello hay que partir de la situación de Italia en el escenario geopolítico internacional después de su unificación.

Tras siglos de ocupación de diversos territorios de África por parte de estados europeos, la Conferencia de Berlín (1884-1885) había dado como resultado la regulación de las posesiones del momento y había dado carta blanca a la ocupación efectiva del resto del continente, con las excepciones de Liberia y Abisinia, que fueron los únicos estados africanos reconocidos como independientes. Quedaban así reforzados los intereses principalmente de potencias como el Reino Unido, Francia, Alemania, Portugal e incluso de forma personal el rey Leopoldo II de Bélgica¹⁰¹². En el caso de Italia, había debido concentrar sus esfuerzos políticos y militares en buena parte del siglo XIX en su proceso de unificación, por lo que quedó rezagada en esta carrera colonialista, y únicamente pudo obtener a partir de 1885 las colonias de Eritrea y Somalia en el África Oriental. De hecho, los inicios de la aventura colonial italiana habían dejado tras de sí algunos reveses, en especial las graves derrotas frente a los etíopes durante la expansión italiana en Eritrea (Dogali, 1887) y en el marco de la Primera Guerra Ítalo-Etíope (Adua, 1896). Además, buscando otras vías de expansión, Italia vio cómo sus intereses topaban en Túnez con el establecimiento del protectorado francés (1881) y en Egipto con la ocupación británica (1882).

A pesar de todos estos obstáculos a la expansión colonial, el estado italiano siguió buscando alternativas para conseguir nuevas posesiones. Y en 1911, en un

¹⁰¹² Que administraría la colonia del Congo como una empresa personal, hasta que la misma pasara a ser posesión de Bélgica en 1908.

momento de renovación patriótica del país con motivo del cincuentenario de la creación del Reino de Italia, un nuevo objetivo apareció ante sus ojos, el único resquicio del continente africano que no estaba ocupado por potencias europeas: las provincias otomanas de Tripolitania y Cirenaica, situadas en el centro del África del Norte, de hecho, en una zona muy cercana al territorio metropolitano italiano.

Era el momento idóneo para que el recurso a la Roma Antigua a través del ideal de la *romanità* añadiera un nuevo sentido al inicial de herramienta de unificación durante el *Risorgimento* y adquiriera una renovada condición de impulso imperialista y de continuidad entre el dominio romano del norte de África y el colonialismo italiano en la misma zona en el siglo XX. La posibilidad de hacerse con las tierras de la actual Libia permitiría crear una ansiada “cuarta orilla” que de algún modo convirtiera el Mediterráneo Central en un *Mare Nostrum* para la Italia de principios del siglo XX, a semejanza del Mediterráneo en su conjunto en época romana. Las aspiraciones territoriales derivaron de inmediato en movilización militar y en la denominada Guerra Ítalo-Turca o Guerra de Libia (1911-1912), que daría como resultado la ocupación efectiva por los italianos de territorios pertenecientes al Imperio Otomano: tanto las mencionadas Tripolitania y Cirenaica en África como el archipiélago del Dodecaneso en el mar Egeo meridional. Se presentaba por tanto un futuro prometedor para el joven Reino de Italia, una ocasión de convertirse en un nuevo Imperio Romano, de hacer renacer esa grandeza de la Antigüedad, y este sentimiento tuvo lógicas consecuencias en el ambiente cultural italiano del momento.

Si, al apelar a relatos ambientados tanto en el *Risorgimento* como en la Historia Antigua, el cine italiano ya había demostrado durante sus primeros años de andadura ser otra herramienta cultural, didáctica e ideológica al servicio del incipiente fervor nacionalista de un país por entonces tan joven, su recurso al glorioso pasado de Roma como Edad de Oro va un paso más allá a principios de la década de 1910. Las producciones cinematográficas italianas que remitían al pasado se convierten en instrumentos todavía más valiosos para el nacionalismo

italiano cuando, al ya superado espíritu de unificación y a la aún importante necesidad de cohesión interna, se le suma una misión externa (que, a su vez, redundaba también en una mayor unión interna). Así, los afanes imperialistas italianos encuentran en el Cine un apoyo cultural para reconocer a la Antigua Roma como el centro de un poder capaz de regir los destinos del mundo occidental conocido por entonces, como el centro del *Mare Nostrum*. Por extensión, Italia se postulaba como la heredera de este poder de la Antigüedad en pleno siglo XX, justificando así la idea de continuidad entre la expansión mediterránea en tiempos de la Roma Republicana e Imperial y las legítimas aspiraciones italianas sobre Tripolitania y Cirenaica. El cine italiano reúne entonces en sus recreaciones de la Antigüedad un afán de entretenimiento a través de la espectacularidad junto a una función didáctica del espíritu nacionalista e imperialista, exaltando la identidad mediterránea de Italia y la mencionada continuidad respecto a la Antigua Roma.

En este contexto las producciones cinematográficas italianas aprovecharon también el pasado para revitalizar la idea de superioridad de la civilización encarnada por Roma sobre la barbarie que representaban Egipto o Cartago. Se trazaba así una nueva continuidad y un nuevo paralelismo con la actualidad, al identificar a Italia como una nación civilizadora occidental y de raigambre cristiana, frente a la barbarie de los pueblos africanos no cristianos o, en el caso del norte de África, relacionados con el Islam (un aspecto especialmente patente en Tripolitania y Cirenaica como provincias del Imperio Otomano). De este modo, el cine italiano de inicios de la década de 1910 manipula la Historia y la transforma en diversos mitos¹⁰¹³, dando lugar a recreaciones del pasado que apuntalaran la propia superioridad occidental, pero también a producciones que participan de un marcado sentido antiárabe¹⁰¹⁴. Mediante diversas asimilaciones y manipulaciones, además de un maniqueísmo bastante exagerado, en estas películas italianas lo africano es asimilado a lo oriental o a lo semita y, por ende, a lo musulmán o, al

¹⁰¹³ “Dans les années 10, par le cinéma, l’Histoire est transformée en mythes” (Cugier 1979: 125).

¹⁰¹⁴ “Pendant le conflit italo-turc (1911-1912) et la colonisation qui suit, les films participent à une véritable champagne d’hystérie anti-arabe” (Cugier 1979: 123).

menos, a lo “no cristiano”. Y son muchos los lugares comunes que se explotan y se expresan para presentar a los poderes y a los personajes antagonistas de lo romano o lo cristiano (sean africanos u orientales) como entidades y seres abominables, acostumbrados a prácticas inhumanas, que incluso son ridiculizados y estereotipados en sus caracterizaciones malvadas, perversas o retorcidas. Estos prototipos no han dejado de repetirse en diversos géneros cinematográficos hasta la actualidad, al menos (evidentemente) desde los países occidentales. Pero, si pensamos en el público potencial que llenaba las salas italianas de principios del siglo XX, hay que reconocer las altas tasas de analfabetismo o la falta de una educación sociopolítica tendente al espíritu crítico, por lo que los mitos creados en decenas de películas del momento influirían fácilmente en un público muy amplio. Y, en un momento de fervor y entusiasmo nacionalista-imperialista en el joven país italiano, estos mitos interesados son capaces de aprovechar el espíritu generalizado para crear nuevos comportamientos sociales en forma de nacionalismo ciego e irreflexivo y, por desgracia, en xenofobia¹⁰¹⁵.

Y si el cine italiano conseguía mediante sus visiones de la Antigüedad apoyar el espíritu de cohesión nacionalista y la idea imperialista (y xenófoba), faltaba otro importante sentimiento que explotar: el belicismo. Porque, a pesar de que la expansión italiana se sustentaba sobre la idea de continuidad de la misión civilizadora de Roma frente a los pueblos bárbaros, las colonias de Tripolitania y Cirenaica no eran territorios con poderes débiles, sino posesiones de otra nación, en este caso el Imperio Otomano. Y, a pesar de la lejanía de estas colonias respecto a su metrópoli o de la supuesta decadencia e inferioridad militar de los turcos¹⁰¹⁶, la guerra iba a ser inevitable. Por ello, el recurso a la *romanità* por parte del cine italiano no debía únicamente rememorar la grandeza cultural, la

¹⁰¹⁵ “Les masses italiennes n’ont pas fait l’apprentissage de la démocratie: analphabètes, non éduquées politiquement, elles peuvent être facilement abusées, elles sont alors capables d’enthousiasme irréfléchi. C’est à ce niveau que le capital mythique qui alimente en matière des dizaines de films est susceptible d’être générateur de nouveaux comportements” (Cugier 1979: 125).

¹⁰¹⁶ El Imperio Otomano estaba por entonces en franco retroceso, e incluso no todos sus territorios estaban conectados geográficamente (caso de Tripolitania y Cirenaica, separadas del Próximo Oriente otomano por Egipto, ocupado por los británicos desde 1882). Al concluir la Gran Guerra se vería totalmente desmembrado y reducida a la península de Anatolia y al enclave europeo alrededor de Estambul.

preeminencia política en el Mediterráneo o la misión de aportar una civilización a los bárbaros conquistados, sino también presentar su superioridad militar, algo fácil de conseguir mediante batallas, desfiles triunfales o diversas ceremonias castrenses.

La fuerte imbricación de la idea de *romanità* en una Italia que por entonces bullía de nacionalismo y belicismo es una de las razones principales por las que el cine épico italiano mudo que recreaba la Antigüedad¹⁰¹⁷ tuvo tanto éxito de crítica y de público, demostrando así que sus retratos del pasado ejercían una manifiesta proyección en el presente y, por tanto, resultaban aún más atractivos para su público potencial. La victoria italiana contra los turcos en 1912, con la consiguiente adquisición de Tripolitania y Cirenaica, no hizo más que apuntalar la ideología nacionalista, imperialista y militarista de un país con poco más de cincuenta años de existencia, así como su identificación como heredera legítima de la grandeza de una Roma cuya superioridad sobre africanos u orientales ya había sido retratada por el cine italiano. La misión imperialista romana se había mostrado en la pantalla como una misión “humanitaria” frente a la barbarie de los pueblos conquistados, en un claro paralelismo con la misión colonialista italiana en Libia.

En este ambiente de fervor patriótico, con la consecución de la “cuarta orilla” para Italia en 1912 como símbolo de la continuidad respecto al dominio mediterráneo de la Roma Antigua, surge el proyecto de *Cabiria*. Y la cinta de Pastrone situaba precisamente su argumento en un momento clave de esta expansión romana en el Mediterráneo como la Segunda Guerra Púnica, apuntando desde diversos frentes hacia la victoria romana sobre los cartagineses, tanto en el terreno militar con un Escipión victorioso, como en el sentimental por medio de la romántica historia entre Fulvio y Cabiria con final feliz. Por tanto, en esta producción de 1914 la

¹⁰¹⁷ Recordemos que otro de los pasados gloriosos recurrentes en cine italiano de inicios de la década de 1910 fue el poderío de la República de Venecia en el Mediterráneo Oriental, una muestra del expansionismo italiano en el pasado que, además, entroncaba con el sentimiento antiárabe o antiotomano, así como de la propia afirmación cristiana y occidental. Ejemplos de esta corriente evocadora son cintas de patente fervor nacionalista como *Gerusalemme liberata* (Enrico Guazzoni, 1910), *Infamia araba* (Mario Caserini, 1912) o *I Cavalieri di Rodi* (Mario Caserini, 1912).

rememoración de la Roma Antigua del siglo III a. C. se convierte en una loa a los recientes éxitos colonialistas italianos y ese poder preeminente de la Antigüedad es reconocido como el modelo a seguir para una nación joven con medio siglo de existencia. *Cabiria* se convierte por tanto en un documento histórico dual, que está narrando a la misma vez unos hechos separados por más de dos mil años¹⁰¹⁸.

Al situar Pastrone su argumento en la Segunda Guerra Púnica y la acción principal en la metrópoli cartaginesa, el paralelismo geográfico más lógico en el presente habría sido la Túnez de principios del siglo XX. Pero, como ya se apuntó, Francia ya se había adelantado a las aspiraciones expansionistas del Reino de Italia al establecer en 1881 un protectorado sobre las tierras que ocupara Cartago en la Antigüedad. Aun así, el recurso a la Segunda Guerra Púnica era lo suficientemente poderoso en cuestiones ideológicas como para crear el paralelismo entre la Antigüedad y el presente que justificara la reciente invasión de unas tierras que, en todo caso, eran limítrofes con el antiguo territorio de Cartago. Italia no podía ya ejercer el poder colonial sobre el lugar en el que vivieron Asdrúbal, Sofonisba o Aníbal, pero *Cabiria* sí podía aprovechar un hecho histórico sobradamente conocido y de importancia capital: el mayor reto al que se enfrentó la República Romana, que eliminó la amenaza cartaginesa y marcó la definitiva preeminencia de Roma en el Mediterráneo central, antesala y punto de inflexión a partir del cual Roma conseguiría dominar toda la cuenca mediterránea.

La “sustracción” de Túnez por parte Francia había generado un sentimiento de amargura y de derrota moral en Italia. Pero precisamente el cine italiano reaccionó frente a este sentimiento haciendo de la conquista y dominación romana de Cartago un tema recurrente en sus recreaciones de la Antigüedad, siendo *Cabiria* la expresión más espectacular y ambiciosa de este posicionamiento ideológico. Se trataba por tanto de una nueva maniobra de la Italia del presente para reivindicar sus aspiraciones legítimas como “heredera” de esa antigua posesión de Roma.

¹⁰¹⁸ “[...] trasportato nel laboratorio dello storico, *Cabiria*, da strumento per raccontare la storia del III secolo, si trasforma in una fonte preziosa per la conoscenza storica del XX secolo” (De Luna 2006: 73).

Esta reivindicación tuvo como consecuencia una manipulación interesada desde el cine italiano para presentar a la mayoría de bárbaros no occidentales como unos seres crueles, traicioneros y capaces de realizar las más abominables prácticas, generando una lógica maniquea en la que se identificaba como iguales a norteafricanos, semitas, orientales o árabes. Se trataba de pueblos cuyas prácticas malignas debían ser erradicadas por la imposición de la civilización occidental, lo cual justificaba en el presente la dominación europea sobre los territorios africanos. Precisamente los cartagineses eran perfectamente susceptibles de ser utilizados en esta maniobra ideológica maniquea por el cine italiano, ya que eran africanos de raíz semita (oriental) que fueron derrotados y civilizados por los romanos, así como los africanos del siglo XX debían ser colonizados por los europeos.

En el caso de *Cabiria*, la dominación romana sobre los cartagineses en el siglo III a. C. era el paralelismo perfecto para justificar la expansión colonial italiana, bien reivindicando la Túnez sustraída por los franceses, o bien para hacer lo propio con Tripolitania y Cirenaica. Pastrone aplaudía la anexión de estas tierras de la actual Libia mediante el retrato de una Roma Antigua que erradicaba la barbarie de los cartagineses y les imponía la civilización. Y no se trata de simples detalles sin importancia, sino que en *Cabiria* el paralelismo se traza en muy diversos aspectos, algunos de ellos con gran peso en la estética o en la propia narración:

- Lo cartaginés se identifica por extensión con lo oriental, lo semita o lo árabe en la puesta en escena e iconografía, creando una patente dicotomía con los escenarios romanos (y con la excepción de la Siracusa griega, aunque fuera aliada de Cartago). La arquitectura o el urbanismo cartaginés no tienen el equilibrio o la claridad ortogonal que se presuponen al mundo grecorromano, mientras que la decoración de los espacios de Cartago o Cirta que aparecen en la película suele ser muy abigarrada y en múltiples ocasiones su iconografía remite a elementos orientales fácilmente reconocibles por el gran público (egipcios, asirios, babilonios).

- El propio templo de Moloch en Cartago es en sí mismo, por su arquitectura e iconografía, el elemento central de la ciudad, y su amenazadora estructura y abigarrada decoración no hacen más que incidir en su esencia de lugar “devorador” de humanos, ya sean sus súbditos o los pobres infantes que se consumen en el interior ígneo de su estatua. Sin duda, los sacrificios infantiles son la mayor prueba de maldad de Cartago, y por ello se muestra el júbilo de los acólitos en el interior del templo durante la ceremonia, mientras que la salvación de Cabiria justo antes de ser engullida por las llamas por Maciste y Fulvio es un símbolo de humanidad y de civilización frente a una práctica atroz. De hecho, la sustracción de Cabiria al sacrificio reaparecerá al final del metraje como una pesada losa de temor a la terrible divinidad, materializándose sobre la conciencia de Sofonisba en su sueño premonitorio.

- La mayoría de personajes cartagineses, ataviados con ropajes recargados y orientalizantes, se muestran como malvados o traicioneros, como el sacerdote Karthalo (empeñado desde el principio de la película en sacrificar a Cabiria y después a Elissa), el tabernero Bodastorèt (cuyo personaje comporta incluso una caracterización afín a la figura del judío-semita traicionero y codicioso) o Sofonisba (una *femme fatale* que se niega a ser entregada a los romanos, que convence a su amado Masinisa a renegar de su alianza con ellos e incluso desenmascara a Elissa para entregarla a Karthalo).

- A pesar de que la secuencia de los espejos ustorios de Arquímedes en Siracusa introduce en la película una derrota romana, ésta tiene lugar no contra los cartagineses, sino contra otros occidentales civilizados, los griegos. Pero sí aparecen derrotados los cartagineses y sus aliados númeridas de Sífax, así como la toma de Cirta.

Como recreación de la Segunda Guerra Púnica, se presupone que *Cabiria* podría haber finalizado de forma espectacular con la victoria final de Escipión frente a Aníbal en la batalla de Zama. Pero no había necesidad de ello en una cinta cuya trama principal son las peripecias de los romanos Cabiria, Fulvio Axilla y Maciste, y cuyo desenlace queda perfectamente cerrado cuando Sofonisba muestra clemencia en su lecho de muerte y libera a Cabiria-Elissa de su destino en el sacrificio a Moloch para entregársela a Fulvio. De hecho, la victoria de Zama, que simplemente viene referenciada en una didascalía, es la que permite el epílogo idílico en el que Fulvio y Elissa (acompañados por el fiel Maciste) materializan su amor a bordo de un navío romano, de vuelta a su patria. La superproducción de Giovanni Pastrone se presenta así como un canto a la victoria romana sobre Cartago y, por extensión, al colonialismo italiano en Libia, pero desde el feliz desenlace para unas figuras individuales y no desde los campos de batalla. La verdadera victoria es la de los personajes ficticios, pero no por las armas, sino por su amor, tal como reconoce Fulvio Axilla en sus últimas líneas de diálogo mediante intertítulos, al final del metraje:

“OR CHI CANTA LE GUERRE PUNICHE? CHI SI RAMMEMORA DI CAPUA E DEL METAURO? CHI D’UTICA E DI ZAMA?”

“NON IO FUI VINTO DA CAVALIERI, NON DA FANTI, NON DA NAVI, MA DA UNA NOVISSIMA FORZA CHE SCAGLIA DARDI PER GLI OCCHI...”

La crisis sufrida por Italia durante la Gran Guerra hirió de muerte al cine épico italiano mudo por razones económicas, pero también por los cambios de gustos del público. Las películas de recreación de la Antigüedad se siguieron realizando, aunque a un ritmo mucho menor, por parte de una industria cinematográfica italiana que había quedado seriamente dañada tras el conflicto y que no conseguía levantar cabeza al seguir recurriendo a unos presupuestos cada vez mayores que no se traducían en obras de calidad. De hecho, la irrupción de Hollywood como nuevo centro de la producción cinematográfica mundial y la

evolución que siguieron sus espectaculares retratos del Mundo Antiguo eran un rival imposible de superar, por lo que el cine italiano dejó de ser conquistador de mercados y, por ende, vio reducidos sus beneficios y la posibilidad de hacer frente de nuevo a presupuestos que garantizaran resultados competitivos. La llegada del fascismo tampoco ayudó a remontar la situación ni a intentar acercarse al esplendor anterior a la Gran Guerra, e incluso la llegada del cine sonoro no hizo más que agravar la crisis de un género de recreación histórica anclado en las prácticas de la etapa de 1908-1914.

La cultura italiana siguió recurriendo a la *romanità* como referente glorioso y de continuidad entre Roma e Italia, por ejemplo con la generalización en época fascista del saludo romano, aunque en la industria cinematográfica fueron muy contadas las ocasiones en las que se ambientaron argumentos en la Antigüedad. Con el fascismo bien asentado en el poder, ya en la década de 1930, el Cine generó un mayor interés, comprendiendo la cúpula del régimen su valor como herramienta ideológica que podía amalgamar la exaltación nacionalista con el belicismo, dando lugar por ejemplo a diversas películas ambientadas en el contexto colonial. Así, cuando a mediados de la década se plantea un nuevo impulso imperialista por parte de la Italia fascista, la recreación cinematográfica de la Roma Antigua vuelve a aparecer como un instrumento ideológico muy útil, en el sentido de justificar, como ya ocurriera dos décadas antes, la idea de continuidad entre la misión civilizadora-colonizadora de Roma en África.

En octubre de 1935, obviando el contexto colonial acordado cincuenta años antes en la Conferencia de Berlín y contraviniendo gravemente las prerrogativas de la Sociedad de Naciones, Italia invade el estado soberano de Abisinia (actual Etiopía), que era precisamente uno de los pocos estados africanos independientes y que no había “necesitado” la tutela de las potencias occidentales. Finalizada la conquista, que comportó un notable aumento territorial de las posesiones coloniales italianas, el 9 de mayo de 1936 Mussolini proclama el nacimiento del *Impero Italiano* desde el balcón del Palazzo Venezia, haciendo realidad la tan

ansiada continuidad con el Imperio Romano. Era el momento de mayor significación de Italia en el mundo, y por ello el régimen decide entonces explotar el poder propagandístico del Cine involucrándose de lleno en un gran proyecto que mostrara la pujanza de la industria cinematográfica italiana y que, a la vez, recurriera a la Historia para justificar el papel de Italia en el presente. No era necesario recrear en pantalla la conquista de 1935-1936, sino precisamente recurrir a la grandeza de la Roma Antigua para mostrar ante los ojos italianos y sobre todo internacionales la idea de continuidad y de legítima herencia de la Antigüedad que suponían la expansión colonial y la creación del *Impero*. Y en los propios inicios del proyecto ya se encontraba implícita la idea de crear algo mucho más profundo e importante que un *blockbuster* que reventara taquillas y conquistara otros mercados. Lo importante era el símbolo y el mensaje ideológico más que el resultado comercial, y por ello el régimen fascista controlará desde el inicio la producción, además de aportar tanto financiación como recursos materiales y humanos a través de diversos Ministerios. Es más, llevando al extremo la relación entre el mensaje ideológico que comportaba *Scipione l'Africano* y su propia factura, se había hecho coincidir dos fechas cruciales del expansionismo italiano con dos momentos importantes de su producción: la cúpula del régimen fascista declararía poco después del estreno que la concepción del proyecto había tenido lugar al comenzar la Guerra de Abisinia, mientras que el rodaje habría comenzado justamente al día siguiente de la proclamación del Imperio¹⁰¹⁹.

Para situar el argumento de este proyecto no se había escogido un momento cualquiera de la Roma Antigua, sino que de nuevo se recurría al mismo espejo de la Antigüedad en el que *Cabiria* se había mirado como justificación ideológica de la expansión por entonces en Tripolitania y Cirenaica. El intento de devolver la grandeza al cine italiano de recreación histórica y el recurso a la *romanità* para justificar el recién nacido fervor imperialista italiano evocaba también la Segunda Guerra Púnica como etapa clave en la expansión de Roma por el Mediterráneo

¹⁰¹⁹ Cfr. Freddi 1937.

que justificara la conquista de Abisinia y la proclamación del Imperio. Si Zama supuso el punto de inflexión a partir del cual Roma sometería paulatinamente al mundo occidental conocido, la victoria de mayo de 1936 en Abisinia debía ser el inicio de la expansión italiana por su propio *lebensraum* o “espacio vital” hasta llegar a emular al propio Imperio Romano.

En efecto, el escenario y la coyuntura cronológica ya estaban trazados para esta nueva y grandiosa producción del cine italiano fascista, pero la Italia de los años treinta era muy distinta a la del momento de producción y estreno de *Cabiria*. Desde 1922 había un líder que guiaba a la patria en lo político y en lo militar: Benito Mussolini. Así que la recreación de la Segunda Guerra Púnica debía convertirse también en la loa al cónsul y general que la finalizó de forma victoriosa: Publio Cornelio Escipión *el Africano*. El paralelismo histórico entre la Roma Antigua y el recién estrenado *Impero Italiano* se sumaba pues al parangón entre Escipión y el *Duce*. De ahí que, mientras *Cabiria* situaba su trama ficticia principal con la *Guerra Annibalica* como contexto, *Scipione l'Africano* iba a tomar el conflicto como columna vertebral y a Escipión como el centro de la narración, dejando muy poco espacio para personajes o subtramas ficticios. La identificación de la misión imperialista de Italia como heredera de la romana iba a ser también la justificación de los planes audaces y ambiciosos de Mussolini como actualización de las victorias de Escipión. En el presente italiano había cierta incertidumbre por las diversas aventuras bélicas en las que estaba empeñado el país: la consolidación de la conquista de Libia, la conquista de Abisinia y la participación en la Guerra Civil Española apoyando al bando sublevado; además, en el contexto internacional comenzaban a sonar los tambores de guerra que llevarían al segundo conflicto mundial. Una situación de guerra generalizada no era deseable en términos económicos o humanos, pero presentar los planes de Mussolini como un paralelo de las victorias de Escipión en el pasado era un bálsamo para los indecisos y un impulso decisivo para los más fervorosos patriotas.

La Segunda Guerra Púnica iba a ser evocada como el parangón militarista de la Antigüedad que justificara la reciente conquista de Abisinia por Italia, pero también iba a permitir retroceder en el tiempo italiano y apelar no solo a la victoria final, sino a las dificultades previas. Si Roma se había visto con el enemigo a sus puertas tras las victorias de Aníbal en Tesino, Trebia y Trasimeno, y sobre todo tras el desastre romano en Cannas, finalmente la intervención de Escipión en la *Guerra Annibalica* había permitido la victoria final en Zama, el fin del conflicto y el sometimiento de Cartago. Por correlación histórica, si Italia había sufrido dolorosas derrotas en sus primeras aventuras coloniales (Dogali en 1887 y Adua en 1896) y había quedado fuera del reparto territorial tras la Gran Guerra, la llegada de Mussolini al poder había devuelto al país a la grandeza internacional con la consecución del Imperio en 1936 tras la conquista de Abisinia. Y esta correlación histórica tenía también aparejados componentes morales y económicos, ya que el abatimiento y los desesperados esfuerzos económicos y humanos llevados a cabo tras las mencionadas derrotas al inicio de la Segunda Guerra Púnica coincidían con los mencionados reveses coloniales en el campo de batalla o en los despachos y con la crisis económica de Italia desde la Gran Guerra. Si Escipión había sido capaz de levantar la moral de los romanos y llevarles a la victoria, además de obtener un suculto botín de Cartago, Mussolini había sido la figura que había levantado a Italia tanto en lo moral como en lo económico, insuflando nuevos aires patrióticos a un país en crisis y mostrando al mundo la pujanza económica de la industria fascista (incluida la cinematográfica).

Si *Cabiria* había festejado la conquista de Tripolitania y Cirenaica incidiendo en un retrato maniqueo de los cartagineses, para hacerles merecedores de ser vencidos por los romanos y así cesar en sus costumbres inhumanas, en el caso de *Scipione l'Africano* la manipulación de los bárbaros no era tan necesaria ni tan exagerada. Uno de los condicionantes para no mostrar a los cartagineses con una acentuada degradación moral, sino simplemente como cobardes o como crueles, era que la Abisinia a la que apelaba la cinta de 1937 era un estado mayoritariamente cristiano, por lo que el componente antisemita o antiárabe quedaba descartado.

Aun así, en momentos puntuales se incide en su crueldad o en algún comportamiento moralmente reprobable, como cuando un oficial cartaginés mira de forma lasciva a las romanas apresadas en la *villa* de Velia e incluso rompe las vestiduras de una de ellas.

Sin llegar a recrearse en demasía en su deformación, lo cartaginés en general quedaba ensombrecido frente a la continua exaltación de lo romano, de lo castrense y de la propia figura de Escipión. Pero en cuestiones estéticas sí existen ciertos detalles que inciden en la consideración de los cartagineses como “los otros”, “los bárbaros” o “los orientales”, llegando a un punto culminante en el ejercicio de “egipcización” o “cleopatrización” que sufre el personaje de Sofonisba, una *femme fatale* caricaturizada que tiene mucho menor peso en la acción que el que recibió de manos de Pastrone en 1914, pero cuyas líneas de diálogo al menos destilan un odio secular que sirve de contrapunto a la rectitud y solvencia de los romanos. El personaje de Aníbal será retratado como el absoluto contrario de Escipión en lo físico o en la caracterización, así como en la brutalidad que demuestra en algunos momentos hacia sus propios soldados (en el campamento del sur de Italia y en la misma batalla de Zama) o hacia el personaje ficticio de Velia, a la que llega a forzar en su tienda (si bien la cámara no se recrea en el hecho y únicamente apunta el momento justo de usar la fuerza para reducirla). Pero Aníbal sufre también una de las manipulaciones más sorprendentes de la película, al hacer que un extranjero como él, que había batallado (y vencido) durante tantos años a los romanos, se convierta en otro fervoroso patriota italiano, una solución bastante brusca que llega a ser ridícula, pero que se entiende por reconocer en él a un gran soldado, lo cual era una condición más que positiva en el contexto de la Italia fascista.

El mayor interés argumental de *Scipione l'Africano* era recurrir a la Segunda Guerra Púnica y a Publio Cornelio Escipión *el Africano* para trazar paralelismos entre la Roma del siglo III a. C. y la Italia contemporánea hasta llegar al presente fascista. Y es aquí donde el análisis de la película adquiere todo el sentido y una

gran riqueza, demostrando que, en su caso, era un retrato exageradamente desequilibrado entre la Antigüedad y el presente, ya que lo antiguo no parece más que la cáscara y la forma, mientras que lo actual correspondería con su verdadera entidad y el fondo de la cuestión. La doble historicidad de la cinta de Gallone manipula tanto el contexto Segunda Guerra Púnica que realmente parece que estemos asistiendo de una forma no demasiado indirecta a un retrato de la conquista de Abisinia. Son muchos los paralelismos que ayudan a percibir multitud de aspectos proyectados desde la actualidad hacia el pasado por la cinta de Gallone:

- La enseña romana deteriorada que se muestra en los primeros planos de la película, como superviviente de la gravísima derrota frente a los cartagineses en Cannas en 216 a. C., es un símbolo del desastre italiano en Adua, que ponía fin a la Campaña de África Oriental (1895-1896). La derrota del pasado es la del presente, y tanto la elevación de la enseña como el grito “Vendichiamo Canne!” son un trasunto de la recuperación moral y política de Italia tras la llegada al poder de Mussolini en 1922 y un paralelo de un posible “Vendichiamo Adua!”

- Las siguientes ocasiones en que la insignia romana vuelve a ocupar la pantalla aluden a momentos de exaltación patriótica y, por supuesto, de enardecimiento del espíritu de venganza frente al desastre del 216 a. C., llegando incluso a provocar el reenganche de los veteranos supervivientes de Cannas, abatidos hasta entonces. En el presente, Italia había recuperado con la llegada del fascismo un patriotismo y un belicismo exacerbados para hacer olvidar los desastres coloniales y el que hubiera quedado apartada del reparto territorial tras la Conferencia de Berlín y, sobre todo, tras la Gran Guerra, mientras que el “reenganche” se referiría a la necesidad de sacudirse la crisis económica y moral causada por la Primera Guerra Mundial.

- La última aparición de la enseña, al final de la secuencia de la batalla de Zama de 202 a. C., es una alusión directa a la conquista de Abisinia en 1936, cuarenta años después del desastre de Adua. La venganza de la derrota de la primera escena de la película está completa cuando el soldado que la sostiene grita “Canne è vendicata!”, al igual que la conquista definitiva de Abisinia podría haber dado lugar a proferir un “Adua è vendicata!”

- El propio devenir de la película parte de un momento de extrema gravedad como la derrota de Cannas, que dejaba la ciudad de Roma a merced de las tropas de Aníbal (aunque éste decidiría finalmente acantonarse en el sur de Italia), hasta conseguir rehacerse, reorganizarse y llevar el conflicto a África obtener la victoria total en Zama sobre los cartagineses para poner fin a la Segunda Guerra Púnica. Además de la comparación con 1896-1936 en Abisinia, existe otro posible paralelismo con la participación de Italia en la Gran Guerra, desde el desastre de Caporetto hasta las victorias italianas en el Piave y en Vittorio Veneto que pondrían fin a las hostilidades en el frente alpino¹⁰²⁰.

- El baño de multitudes que recibe Escipión en el Foro, arropado por una multitud enfervorizada que le saluda con un “bosque” de brazos extendidos realizando el saludo romano tiene su paralelo en la Italia fascista con las alocuciones públicas de Mussolini desde el balcón del Palazzo Venezia, como la del 9 de mayo de 1936 para proclamar el nacimiento del Imperio.

¹⁰²⁰ “Cronológicamente, la trama abarca un período amplio comprendido entre las batallas de Cannae (216 a.C.) y Zama (202 a.C.) para presentar la victoria romana como una gesta de superación nacida del momento más amargo de la derrota, cuando los estandartes romanos aparecen caídos en el campo de batalla pero a los que un impulso invisible –el espíritu irredento de Roma- alza de nuevo. Renacer de las cenizas era un mensaje que podía calar profundamente en los espectadores al recordar que el triunfo en Abisinia podía entenderse como la conclusiva venganza por la derrota sufrida por el ejército italiano en la batalla de Adua en 1896, y cómo, tras la derrota en Caporetto en 1917, Italia consiguió la victoria sobre Austria-Hungría al año siguiente en Vittorio-Veneto” (Gracia Alonso 2013: 90).

- Escipión aparece precisamente en el Foro precedido de doce lictores portando sus fasces, una representación históricamente correcta de este símbolo del poder político en la Roma Antigua. Pero las fasces son también las que dieron nombre a los *Fasci Italiani di Combattimento* y después al *Partito Nazionale Fascista*, por lo que la correlación con la dictadura de Mussolini es más que evidente¹⁰²¹.

- En los ambientes castrenses o en plena batalla, Escipión contará siempre en el encuadre con alguna insignia militar que sirva como correlato entre el belicismo imperante en toda la cinta y el militarismo de la sociedad fascista.

- El discurso de Escipión en el Templo de Saturno es un verdadero toque de atención a los senadores por su política contemporalizadora, por lo que plantea la necesidad de pasar a la acción para terminar con la guerra; su audaz plan choca con la facción más conservadora, e incluso se le reprochan los rumores de que quiera levantar al pueblo contra la voluntad del Senado, a lo que Escipión responde con solemnidad “Farò quello che sarà utile alla salute della Repubblica”. La extrapolación de este discurso a la carrera política de Mussolini hasta llegar a la dictadura es bastante fácil de trazar, como la figura que consiguió con la Marcha sobre Roma pasar a la acción apelando a las masas populares para sacar a Italia de su crisis y convertirla de nuevo en una gran nación, haciendo lo que él consideró como más útil para la salud del país, como garantía del bien común.

- Las dos parejas de personajes ficticios romanos son prototipos de virtud, obediencia, espíritu indómito y patriotismo. Evidentemente, se trata de modelos de lo que se entendería por perfectos ciudadanos fascistas, que no se doblegan ante el enemigo (Velia y Arunte), que están más cómodos siguiendo a un líder militar que a los políticos (Furio), que se hartan de

¹⁰²¹ Como muestra de la evolución de este símbolo de las fasces, su directa identificación con el fascismo casi ha diluido en el imaginario colectivo su origen romano.

palabras y prefieren pasar a la acción (Mezio) y que incluso llegan a sacrificar sus vidas por la causa (Velia y Mezio).

- A lo largo del metraje aparecen diferentes alusiones anacrónicas a Italia (canción de los voluntarios, confesión de patriotismo de Aníbal) o al Imperio (arengas de Escipión previas a embarcar desde Lilibeum y a la batalla de Zama), suficientemente ilustrativas del correlato con el presente fascista y ya con el *Impero Italiano* en marcha.

- A pesar de que Catón y Escipión son rivales políticos, cuando aquél se suma a la campaña africana como cuestor, se muestra a ambos charlando amigablemente, si bien Escipión conseguirá que hacer que un reproche de Catón derive en un comentario jocoso que, en todo caso, pretende quitar hierro a una supuesta irregularidad por querer pagar más a sus soldados. No cabe duda de que el componente militarista de la Italia fascista subyace en este diálogo, apelando a la necesidad del ejército sin escatimar gastos.

- Las conversaciones de Escipión con Sifax y Masinisa adquieren un tono paternalista, aunque marcando su superioridad frente a dos extranjeros, por mucho que ambos han llegado a ser sus amigos, aunque solo Masinisa haya seguido siendo su aliado. Esta superioridad y este paternalismo son símbolos inequívocos del Mussolini líder y también padre de la patria, capaz de liderar los designios del país pero también de realizar actividades de lo más mundanas.

- Escipión también es un líder inflexible cuando la afrenta es lo suficientemente grave, caso del cautiverio destinado para Sofonisba o de la inevitable confrontación en Zama por los ultrajes y el sufrimiento anteriores en el parlamento con Aníbal. Mussolini era también un líder del que se esperaba tanto magnanimidad como inflexibilidad.

- La magnanimidad de Escipión tiene un punto culminante cuando en el campamento de Castra Cornelia se dirige a los embajadores cartagineses que le suplican llegar a un acuerdo de paz y, si bien se siente en condiciones de conseguir una victoria total, apela a una tregua utilizando entre otras, las siguientes palabras: “Il mondo deve sapere che il popolo Romano intraprende le guerre per la giustizia e in nome di questa desidera finirle”. Este discurso es una apelación directa al presente de la Italia fascista, ya que es muy similar al que Mussolini pronunció al declarar la guerra a Abisinia en 1935¹⁰²².

- En el parlamento con Aníbal antes de la batalla de Zama, Escipión muestra su postura más firme y e inflexible en toda la cinta, con la disposición estética más solemne y seria, como corresponde a unas palabras de sentido grave y decisivo respecto al devenir y al necesario fin de toda la guerra. Es el momento culminante de sus diálogos, que hablan de los ultrajes sufridos por Roma, y que termina con una declaración de guerra inflexible: “Ma se queste condizioni vi parranno gravi, giacchè non avete saputo sopportare la pace, preparatevi alla guerra!” El paralelismo con el momento final de la Guerra de Abisinia apelando al desastre de Adua de cuarenta años antes es notorio, y hace de este momento grave y solemne también la mayor correlación estética entre la interpretación de Annibale Ninchi y el tono y los gestos que Mussolini solía adoptar en sus discursos públicos.

- La arenga final de Escipión a sus tropas, justo antes de la batalla de Zama es otro de los momentos culminantes de la interpretación de Annibale Ninchi, desplegando una furia de sentido belicista en su rostro y en sus

¹⁰²² “Tras la creación del Imperio, se defiende que «en el ámbito de la política internacional el imperialismo es la mejor fórmula para cohesionar una estructura social», por lo que la guerra era presentada como un bien necesario, indispensable para asegurar la paz futura y conseguir las necesarias tierras de cultivo que debían asegurar el bienestar económico con la ayuda de los dioses, ya que como afirma Escipión: «el mundo debe saber que el pueblo italiano se dirige a la guerra por la justicia», frase literalmente tomada del discurso que Mussolini pronunció durante la declaración de guerra a Etiopía” (Gracia Alonso 2013: 90).

gestos que concuerda con un diálogo realmente poderoso en el que hay diversas referencias al glorioso futuro para Roma, a la consecución del Imperio o a la más bella de las recompensas si mueren por la causa; sus últimas palabras aluden tanto a la alabanza de la muerte en combate (“Legionari! Che il vostro grido sia: «Vittoria o morte!»”), como también a la venganza por la derrota en Cannas (“Legionari! Vendicate Canne!”). El mensaje del presente es directo tanto nuevamente en el tono y los gestos furiosos, típicos de Mussolini, como en el exacerbado belicismo del diálogo, merecedor de ser comparado con el culto a la muerte por parte del fascismo y con una nueva referencia a la venganza por la derrota del pasado, se llame Cannas o se llame Adua.

- En lo referente a su faceta de líder militar, aparte del notorio carisma frente a las tropas, Escipión es un estratega astuto, capaz de ofrecer de forma interesada información al enemigo para desmoralizarle, así como de enseñar a su estado mayor las tácticas a seguir justo antes de la batalla de Zama. Características castrenses y de la propia inteligencia de Escipión que son fácilmente extrapolables a la infalibilidad de Mussolini como líder y caudillo del fascismo.

Como puede comprobarse al recapitular todas estas referencias y paralelismos entre el pasado de la República de Roma y el presente de la Italia fascista con el Imperio recién inaugurado, *Scipione l'Africano* es un documento histórico valioso para acercarse a un episodio de la Antigüedad, pero sobre todo una muestra clara y directa del catálogo ideológico del fascismo italiano. El recurso a la Roma Antigua se antojaba necesario para la justificación en el presente, pero lo mostrado en la pantalla cobraba sentido sobre todo al compararlo con la actualidad, haciendo de Escipión un trasunto de Mussolini y de Cartago un paralelo de la recién conquistada Abisinia.

Aunque lo que se podría esperar de una cinta de hondo sentido militarista como *Scipione l'Africano* es que finalizara en el punto álgido de la narración, con la victoria en la batalla de Zama y (lo que queda de) la enseña superviviente de Cannas como testigo del fin de la Segunda Guerra Púnica, la película se cierra con otra escena muy diferente y pacífica, en la que Escipión ha vuelto a su *villa* de Liternum para estar con su familia. Si bien esta escena parece haber sido introducida de forma brusca (y, de hecho, crea un giro de guión que rebaja enormemente el tono triunfalista), adquiere todo su sentido al justificar de nuevo que la guerra es la necesaria garantía de un futuro en paz, una premisa del fascismo extrapolable a otros muchos regímenes, y no necesariamente totalitarios, que coinciden en la máxima de que “la mejor defensa es un buen ataque”. Sin necesidad de mostrar en la pantalla ningún tipo de triunfo ni otro baño de multitudes, el guerrero ha vuelto victorioso, sano y salvo a su patria para estar con los suyos. Es el momento por tanto de abandonar el ejército y la política para ponerse de nuevo al frente de su familia patriarcal y, a la vez, convertirse en un agricultor en tiempos de paz, una actitud que tiene su correlato en la colonización agraria llevada a cabo por el fascismo tanto dentro de Italia como en las colonias.

El caudillo político y militar romano que había dirigido solemnes discursos al Senado, a embajadores, a aliados o a enemigos, que había arengado a sus tropas con una rabia desaforada y que había sido capaz incluso de tomar una lanza y asestar el primer golpe en la batalla de Zama contra uno de los temibles elefantes del ejército de Aníbal se encomienda a los dioses de la agricultura en su última línea de diálogo: “Buon grano. E domani con l'aiuto degli Dei, comincerà la semina”. E incluso en esta escena idílica puede trazarse un paralelismo con el presente, permitiendo también cierta relación con la producción de *Scipione l'Africano*. Dentro del programa de saneamiento de las Lagunas Pontinas, uno de los grandes planes de sentido agrícola del régimen, realizado por desde finales de la década de 1920, además de la creación de nuevas tierras de cultivo, se fundaron ciudades de nueva planta como colonias agrícolas. Una de ellas, Pontinia (vecina de Sabaudia, otra de estas nuevas fundaciones, donde

precisamente se rodó la secuencia de la batalla de Zama), sería inaugurada por el propio Mussolini el 18 de diciembre de 1935 (en plena Guerra de Abisinia), y en ese mismo día quedaba registrada su participación en la siembra¹⁰²³. Si Mussolini era el líder político-militar italiano capaz de hacerse más mundano y popular al coger una pala para ayudar a los trabajos de desecación de las Lagunas Pontinas o esparcir él mismo las semillas en uno de los campos creados tras el saneamiento, el Escipión del siglo III a. C. podía dejar atrás su condición de victorioso militar para disponerse a examinar el grano y abrazar a su mujer e hijos mientras supervisaba los trabajos agrícolas en los campos adyacentes a su *villa* de Liternum.

¹⁰²³ Cfr. “L'inaugurazione di Pontinia nella «giornata della Fede» istituita per sostenere la guerra in Etiopia e rispondere all'assedio economico”, en ISTITUTO LUCE CINECITTÀ, *Archivio storico Istituto Luce* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-25]: <http://www.archivioluce.com/arsial-luce/scheda/foto/IL0010032713/12/Mussolini-semina-in-un-campo-seguito-da-membri-del-pnf.html?start=12>

5 - BIBLIOGRAFÍA.

FUENTES CLÁSICAS:

APIANO, *Anibálica* [ed. en francés, trad. P. Remacle], en REMACLE, P. [et al.] (2003-2010), *L'Antiquité Grecque et Latine du Moyen Âge* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2016-11-30]:

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/appien/hannibalique.htm>

CORISPO, FLAVIO CRESCONIO, *Juánide* [ed. en francés, trad. J. Alix, Revue Tunisienne, Institut de Carthage, Tunis, 1900], en REMACLE, P. [et al.] (2003-2010), *L'Antiquité Grecque et Latine du Moyen Âge* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-03]:

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/corippe/table.htm>

DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca histórica* [ed. bilingüe en griego y francés, trad. F. Höfer, Hachette, Paris, 1865], Tome troisième: livre XXXII, en REMACLE, P. [et al.] (2003-2010), *L'Antiquité Grecque et Latine du Moyen Âge* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2016-11-30]:

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/diodore/livre32.htm>

FRONTINO, *Estratagemas* [ed. en español, trad. I. Nachimowicz], en *Sátrapa 1* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-02-21]:

<http://web.archive.org/web/20120203100606/http://www.satrapa1.com/articulos/antiguedad/frontino/frontino1.htm>

NEPOTE, CORNELIO, *Vidas de los varones ilustres* [ed. en latín y español, trad. Rodrigo de Oviedo, Imp. que fué de Garcia a costa de la Real Compañía, Madrid, 1817], en BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, *Biblioteca Digital Hispánica*, [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-02-21]:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091512&page=1>

OROSIO, PAULO, *Historias, libros I-IV* [trad. E. Sánchez Salor], Gredos, Madrid, 1982.

POLIBIO, *Historias. Tomos I (libros I-IV)* [trad. M. Balasch Recort], Gredos, Madrid, 2000.

POLIBIO, *Historias. Tomo II (libros V-XV)* [trad. M. Balasch Recort], Gredos, Madrid, 2000.

TITO LIVIO, *Historia de Roma. La Segunda Guerra Púnica. Tomo I: Libros 21-25* [trad. y ed. A. Ramírez de Verger y J. Fernández Valverde], Alianza, Madrid, 1992.

TITO LIVIO, *Historia de Roma. La Segunda Guerra Púnica. Tomo II: Libros 26-30* [trad. y ed. J. Solís y F. Gascó], Alianza, Madrid, 1992.

TZETZES, JUAN, *Libro de Historias* [ed. en inglés, trad. G. Berkowitz], Book 2, story 35: "Concerning Archimedes and some of his machines", en *Theoi texts library* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2016-12-14]:

<http://www.theoi.com/Text/TzetzesChiliades2.html>

BIBLIOGRAFÍA:

ABEL, R. (1997), “*Les Années Folles: Reinventar un cine francés*”, en PALACIO, M. y PÉREZ PERUCHA, J. (coords.), *Historia general del cine. Volumen V: Europa y Asia (1918-1930)*, Cátedra, Madrid, pp. 61-94.

ABEL, R. (1998), “Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918”, en TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (coords.), *Historia general del cine. Volumen III: Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, pp. 11-39.

AGUADO CANTABRANA, O. (2014), “Revisitando el ejército romano: una aproximación a su representación cinematográfica”, *Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo* Vol. 3, n.1, pp. 50-75.

AGUAYO DE HOYOS, P. (2015), “Discursividad histórica y cine a través de una visión contextual de *Moi, Pierre Rivière...*, de R. Allio (1975) y su relación con M. Foucault”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine e Historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 77-94.

AGUILERA VITA, A. (2015), “*Helena de Troya* de Manfred Noa: la Grecia alemana de Winckelmann en los inicios del cine”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine e Historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 375-393.

ALBERICH, E., *Películas clave del cine histórico*, Robinbook, Barcelona, 2009.

ALONSO, J. J., MASTACHE, E. A. y ALONSO, J. (2008), *La Antigua Roma en el cine*, T & B, Madrid.

ALONSO, J., MASTACHE, E. A. y ALONSO, J. J. (2010), *El antiguo Egipto en el cine*, T & B, Madrid.

ALOVISIO, S. (1995), "El poder de la puesta en escena: *Cabiria* entre la atracción y el relato", *Cuadernos de la Filmoteca* 20, pp. 83-98.

ALOVISIO, S. (2006), "Il film che visse due volte. *Cabiria* tra antichi segreti e nuove ricerche", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 15-53.

ALOVISIO, S. (2012), "«Spectacularités silencieuses». Le péplum dans le cinéma muet italien", en LAFONT-COUTURIER, H. (dir.), *Péplum. L'Antiquité spectacle*, Fage, Lyon, pp. 64-67.

ALOVISIO, S. (2014), *Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914). Lo spettacolo della storia*, Mimesis, Milano-Udine.

ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di) (2006), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano.

ALVAR, J. y GONZÁLEZ WAGNER, C. (1985), "Consideraciones históricas sobre la fundación de Cartago", *Gerión* 3, pp. 79-95.

ANGULO, J. (1990), "Cabiria", *Nosferatu* 4, pp. 54-55.

ANÓNIMO (1937a), [Prefacio], *Bianco e Nero* Anno I, 7/8, p. 4.

ANÓNIMO (1937b), "Cenni sul regista", *Bianco e Nero* Anno I, 7/8, pp. 23-24.

ANÓNIMO (1937c), "Il film", *Bianco e Nero* Anno I, 7/8, pp. 25-98.

ANÓNIMO (1986), "Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone", en CHERCHI USAI, P. (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, UTET, Torino, pp. 27-70.

ANÓNIMO (2006): "Scheda filmografica", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 376-377.

ANTELA-BERNÁRDEZ, F. (2013), "*Nouvelle péplum? Nuevas corrientes en el cine sobre la Antigüedad*", en ANTELA-BERNÁRDEZ, B. y SIERRA MARTÍN, C. (coords.), *La Historia Antigua a través del cine. Arqueología, Historia Antigua y tradición clásica*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, pp. 155-167.

ARISTARCO, G. (1997), "El cine italiano durante el fascismo", en MONTERDE, J. E. y TORREIRO, C. (coords.), *Historia general del cine. Volumen VII: Europa y Asia (1929-1945)*, Cátedra, Madrid, pp. 107-155.

ASCHIERI, P. (1937), "Scenografia e costumi di «Scipione l'Africano»", *Bianco e Nero* Anno I, 7/8, pp. 19-22.

AUBERT, N. (2010), *Un cinéma d'après l'antique. Du culte de l'Antiquité au nationalisme italien*, L'Harmattan, Paris.

AUBET, M. E. (1987), *Tiro y las colonias fenicias de Occidente*, Bellaterra, Barcelona.

AZIZA, C. (2012a), "De l'écrit à l'écran. Les grands romans du XIX^e siècle au cinéma", en LAFONT-COUTURIER, H. (dir.), *Péplum. L'Antiquité spectacle*, Fage, Lyon, pp. 44-51.

AZIZA, C. (2012b), "Péplum et idéologie", en LAFONT-COUTURIER, H. (dir.), *Péplum. L'Antiquité spectacle*, Fage, Lyon, pp. 102-107.

BALMACEDA, C., (2013), "La Antigüedad clásica: Grecia y Roma", en AURELL, J., BALMACEDA, C., BURKE, P. y SOZA, F., *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, Akal, Madrid, pp. 9-57.

BARBERA, A. (2006), "Doppio sogno", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 11-14.

BARCELÓ, P. (2017), *Aníbal de Cartago. Un proyecto alternativo a la formación del Imperio romano* [2ª ed.], Alianza, Madrid.

BARROSO, M. A. (2008), *Las cien mejores películas italianas de la historia del cine*, Cacitel, Madrid.

BEARD, M. (2013), *La herencia viva de los clásicos. Tradiciones, aventuras e innovaciones*, Critica, Barcelona.

BEHEL, M. (2012), "Censure, autocensure et le Code Hays", en LAFONT-COUTURIER, H. (dir.), *Péplum. L'Antiquité spectacle*, Fage, Lyon, pp. 108-111.

BELINCHE, S. y ZUMBO, M. (2007), *Cinema. Historia del cine italiano, de Cabiria a La habitación del hijo*, La Crujía, Buenos Aires.

BERNARDINI, A. (1979), "Naissance et évolution des structures du premier cinéma italien (1896-1912)", *Les Cahiers de la Cinémathèque* 26-27, pp. 9-64.

BERTETTO, P. (1990a), "Cabiria, el espacio de la fascinación", *Nosferatu* 4, pp. 20-29.

BERTETTO, P. (1990b), "Cabiria: lo spazio della fascinazione", *Nosferatu* 4, pp. II-IV.

BERTETTO, P. (1995), “Reconstrucción e interpretación en las restauraciones del Museo Nazionale del Cinema di Torino”, *Archivos de la Filmoteca* 20, pp. 51-56.

BERTETTO, P. (2000), “Il materiale di tournage di Cabiria e la messa in scena di Pastrone: ovvero come Piero Fosco vigilò l'esecuzione”, en BERTETTO, P. y RONDOLINO, G. (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano / Museo Nazionale del Cinema, Torino, pp. 184-211.

BERTETTO, P. y RONDOLINO, G. (a cura di) (2000), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano / Museo Nazionale del Cinema, Torino.

BERTI, I y GARCÍA MORCILLO, M. (2008), “Introduction: Does Greece – and the Cinema – need another Alexander?”, en BERTI, I y GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on screen. Cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth*, HABES, Stuttgart, pp. 9-20.

BESCHAOUCH, A. (1993), *La légende de Carthage*, Gallimard, Paris.

BIMBENET, J. (2007), *Film et histoire*, Armand Colin, Paris.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. (2006), *Marfiles fenicios de Cancho Roano (Badajoz) con el árbol de la vida y sus prototipos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante [en línea]. Disponible en Internet [consulta: 2017-01-03]:

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw3860>

BLOM, I. (1992), “La lunga vicenda del cinema italiano in Olanda”, en MARTINELLI, V., *Cinema italiano in Europa, 1907-1929*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, pp. 47-74.

BOTTAI, G. (1939), [Prefacio], *Bianco e Nero* Anno III, 8, pp. 5-7.

- BRIZZI, G. (2009), *Escipión y Aníbal. La guerra para salvar Roma*, Ariel, Madrid.
- BRUNETTA, G. P. (1979), "Problèmes de la fascisation du cinéma italien dans les années 20", *Les Cahiers de la Cinémathèque* 26-27, pp. 87-97.
- BRUNETTA, G. P. (1998), "La narración: del «kolossal» al realismo", en TALENS, J., ZUNZUNEGUI, S. (coords.), *Historia general del cine. Volumen III: Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, pp. 75-112.
- BRUNETTA, G. P. (2000a), "L'identità del cinema italiano", en *Un secolo di cinema italiano*, Il Castoro, Milano / Museo Nazionale del Cinema, Torino, pp. 17-30.
- BRUNETTA, G. P. (2000b), *Cent'anni di cinema italiano. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari.
- BRUNETTA, G. P. (2001a), *Storia del cinema italiano. Il cinema muto, 1895-1929*. 2ª ed., Editori Riuniti, Roma.
- BRUNETTA, G. P. (2001b), *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime, 1929-1945*. 2ª ed., Editori Riuniti, Roma.
- BRUNETTA, G. P. (2003), *Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003*, Einaudi, Torino.
- BRUNETTA, G. P. (2008), *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole", 1905-1929*, Laterza, Roma-Bari.
- CALABRETTO, R. (2006), "La partitura del 1914 tra equivoci e malintesi", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 232-242.

CAMARERO, G., DE LAS HERAS, B. y DE CRUZ, V. (2008), "La historia en la pantalla", en CAMARERO, G., DE LAS HERAS, B. y DE CRUZ, V. (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, JC, Madrid, pp. 79-85.

CAMPARI, R. (2011), "Los mitos del cine estadounidense", en BRUNETTA, G. P. (dir.), *Historia mundial del cine. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo primero*, Akal, Tres Cantos (Madrid), pp. 525-547.

CANO ALONSO, P. L. (1990), "La otra Roma", en DUPLÁ, A. e IRIARTE, A. (eds.), *El cine y el mundo antiguo*, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, pp. 89-102.

CANO ALONSO, P. L. (1999), "Los caudillos romanos en el cine: el caso de Escipión el Africano", en *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, pp. 79-82.

CANO ALONSO, P. L. (2004), "La épica cristiana: una tradición cinematográfica", *Revista de Estudios Latinos* 4, pp. 199-220.

CANO ALONSO, P. L. (2014), *Cine de romanos. Apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid.

CÁNOVAS BELCHÍ, J. (2008), "Ecos de anteayer. El cine español de los años veinte", en MONTERDE, J. E. (coord.), *Ficciones históricas. El cine histórico español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, pp. 33-41.

CAPARRÓS LERA, J. M. (2003), *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars Von Trier*, Rialp, Madrid.

CAPARRÓS LERA, J. M. (2004), *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza, Madrid.

CAPARRÓS LERA, J. M. (2007), *Historia del cine español*, T & B, Madrid.

CAPILLA, A., y VIDAL, N. (2007), *Orígenes del cine. Vol. II: Estados Unidos*, Divisa Red, Valladolid.

CARANTI, C. (2006), “*Cabiria* 1914 & 1931: la distribuzione in Italia e nel mondo”, en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 148-173.

CARRILERO MILLÁN, M. y AGUAYO DE HOYOS, P. (2001), “Estratificación y relaciones de dependencia en el proceso socioeconómico del I milenio a.C. en el sur peninsular”, en LÓPEZ CASTRO, J. L., *Colonos y comerciantes en el Occidente mediterráneo*, Universidad de Almería, Almería, pp. 149-169.

CAVALLO, P., GOGLIA, L. e IACCIO, P. (2012), *Cinema a passo romano: trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori, Napoli.

CHERCHI USAI, P. (1986), “L'Itala Film di Giovanni Pastrone. L'industria come arte”, en CHERCHI USAI, P. (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, UTET, Torino, pp. 7-26.

CHERCHI USAI, P. (1988), “*Cabiria*, an incomplete masterpiece: the quest for the original 1914 version”, *Film History* 2:2, pp. 155-165.

CLEMENTE, G. (1990), “La guerra annibalica”, en MOMIGLIANO, A. y SCHIAVONE, A. (a cura di), *Storia di Roma. Volume Secondo: L'impero mediterraneo. I: La repubblica imperiale*, Einaudi, Torino, pp. 79-90.

COMUZIO, E. (2006), "Le musiche di *Cabiria*: da Pizzetti-Mazza ad Avitabile-Ribas", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 243-262.

CORZO SÁNCHEZ, R. (1991), *Arte fenicio y púnico*, Historia 16, Madrid.

COSTA, J. (2010), *Películas clave del cine de animación*, Robinbook, Barcelona.

COURSODON, J.-P. (1996), "La evolución de los géneros", en RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. (coords.), *Historia general del cine. Volumen VIII: Estados Unidos (1932-1955)*, Cátedra, Madrid, pp. 225-307.

COUSINS, M. (2011), *Historia del cine*, Blume, Barcelona.

CRESPI, A. (2016), *Storia d'Italia in 15 film*, Laterza, Bari.

CUGIER, A. (1979), "Discours de l'Idéologie. Idéologie du Discours (A propos des films italiens des années 10)", *Les Cahiers de la Cinémathèque* 26-27, pp. 120-130.

CURRERI, L. (2006), "Il mito culturale di Cartagine nel primo Novecento tra letteratura e cinema", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 299-307.

DAGRADA, E., GAUDREAU, A. y GUNNING, T. (2000), "Lo spazio mobile del montaggio e del carrello in *Cabiria*", en BERTETTO, P. y RONDOLINO, G. (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano / Museo Nazionale del Cinema, Torino, pp. 151-183.

DALLE VACCHE, A. (1992), *The body in the mirror. Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton University Press, Princeton.

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2008), “Segundo de Chomón: un genio felizmente recuperado para la Historia del Cine”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, nº 2, pp. 49-60. También disponible en Internet [consulta: 2016-11-30]:

<http://www.metakinema.es/metakineman2s5a1.html>

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2011), “*Cabiria* (G. Pastrone, 1914), una visión colosal de la Segunda Guerra Púnica”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia* [en línea], nº 9. Disponible en Internet [consulta: 2016-11-30]:

http://www.metakinema.es/metakineman9s1a1_Miguel_Davila_Cabiria_Pastrone.html

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2013a), “*Escipión el Africano* (C. Gallone, 1937), glorificación del pasado, justificación del presente”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia* [en línea], nº 12. Disponible en Internet [consulta: 2016-11-30]:

http://www.metakinema.es/metakineman12s1a1_Miguel_Davila_Machuca_Scipio_Africanus_Gallone.html

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2013b), “Entrevista a Román Gubern”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia* [en línea], nº 13. Disponible en Internet [consulta: 2016-09-16]:

http://www.metakinema.es/metakineman13s6a1_Roman_Gubern_Miguel_Davila.html

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2013c), “Visiones de Moloch en el cine”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine y religiones. Expresiones fílmicas de creencias humanas*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 173-196.

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2014), “Modernizando la Roma Antigua a través de Shakespeare: *Titus* (1999) y *Coriolanus* (2011)”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine y representación. Re-producciones de mundos en reconstrucciones fílmicas*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 263-287.

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2015a), "Publio Cornelio Escipión el Africano: un símbolo del poder romano en el cine", en LAPEÑA MARCHENA, O. y PÉREZ MURILLO, M. D. (eds.), *El poder a través de la representación fílmica*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 67-80.

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2015b), "El cine épico italiano mudo, un temprano espejo de la Historia Antigua", en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine e Historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 53-75.

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2016), "Segundo de Chomón: el mago latino de la fantasía", en GUTIÉRREZ, J. y MACARRO, J. (eds.), *Le monde ibéro-américain et le cinéma*, Université Paris-Sud, Paris, 2016, pp. 213-232.

DE ESPAÑA, R. (2009), *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, T & B, Madrid.

DE ESPAÑA, R. (2013), "La Antigüedad al servicio de la actualidad. Cómo las ideas del presente influyen en la recreación cinematográfica del pasado", en ANTELA-BERNÁRDEZ, A. y SIERRA MARTÍN, C. (coords.), *La Historia Antigua a través del Cine. Arqueología, Historia Antigua y tradición Clásica*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, pp. 45-76.

DE ESPAÑA, R. (2014), "El cine y los totalitarismos europeos del siglo XX", en HUESO MONTÓN, A. L. y CAMARERO GÓMEZ, G. (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Síntesis, Madrid, pp. 75-103.

DE FELICE, R. (1976), *El fascismo. Sus interpretaciones*, Paidós, Buenos Aires.

DE LUNA, G. (2006), “«Odimi, creatore vorace...» *Cabiria* nel «secolo degli estremi»”, en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 81-86.

DE NICOLA, L. (2006), “Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo *Cabiria*”, en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 310-326.

DE SANCTIS, G. (1937), “Scipione l'Africano: biografia”, *Bianco e Nero* Anno I, 7/8, pp. 99-110.

DE VINCENTI, G. (1988), “Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento”, *Bianco e Nero*, n. 1, pp. 7-26.

DEL OLMO LETE, G. (1990), “El *continuum* cultural cananeo. Pervivencias canneas en el mundo fenicio-púnico”, en GONZÁLEZ BLANCO, A., CUNCHILLOS ILARRI, J. L. y MOLINA MARTOS, M. (coords.), *El mundo púnico. Historia, sociedad y cultura (Cartagena, 17-19 de noviembre de 1990)*, Editora Regional de Murcia, Murcia, pp. 61-86.

DEL OLMO LETE, G. (1995a), “La religión cananea de los antiguos hebreos”, en DEL OLMO LETE, G. (ed.), *Mitología y religión del Oriente Antiguo. II/2: Semitas Occidentales (Emar, Ugarit, Hebreos, Fenicios, Arameos, Árabes)*, AUSA, Sabadell, pp. 223-350.

DEL OLMO LETE, G. (1995b), “El *molk* púnico: interpretación de un ritual”, en *La problemática del infanticidio en las sociedades fenicio-púnicas. IX Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica (Eivissa, 1994)*, Eivissa, pp. 9-22.

DELLA TORRE, R. (2014), *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano (1895-1930)*, EDUCatt, Milano.

DÍEZ DE VELASCO ABELLÁN, F. P. (2014), *Breve historia de las religiones* [2ª ed.], Alianza, Madrid.

D'OSVALDO, C. (1992), "Cinema muto italiano e la critica inglese (1909-1914)", en MARTINELLI, V., *Cinema italiano in Europa, 1907-1929*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, pp. 75-82.

DRIDI, H. (2009), *Carthage et le monde punique* [2^e tirage], Les Belles Lettres, Paris.

DUMONT, H. (2013a), *L'Antiquité au Cinéma. Vérités, légendes et manipulations* [version PDF augmentée et actualisée de l'ouvrage paru en automne 2009 à Nouveau Monde Editions (Paris) et à la Cinémathèque suisse (Lausanne)] [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2016-11-25]:

http://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA/

DUMONT, H. (2013b), "I. Le Royaume de France, 4. Les Croisades (1095 à 1270)", en *Encyclopédie du Film Historique. Volume 2: Moyen Âge et Renaissance* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2016-11-25]:

<http://www.hervedumont.ch/page.php?id=fr10&idv=2&idc=806>

DUPLÁ ANSUÁTEGUI, A. (ed.) (2011), *El cine "de romanos" en el siglo XXI*, Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz.

DUPLÁ ANSUÁTEGUI, A. (2011), "Nota sobre el cine «de romanos» en el siglo XXI", en DUPLÁ ANSUÁTEGUI, A. (ed.), *El cine "de romanos" en el siglo XXI*, Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz, pp. 91-109.

EBERT, R. (2006), "Cabiria", *Roger Ebert* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2016-11-04]:

<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-cabiria-1914>

ELIADE, M. y COULIANO, I. P. (1992), *Diccionario de las religiones*, Paidós, Barcelona.

ELLEY, D. (1984), *The epic film. Myth and History*, Routledge & Kegan Paul, London.

ELOY, M. (1993), "Moloch-le-Brûlant, un poncif de la barbarie orientale, de Gustave Flaubert à Jacques Martin", *Les Cahiers des paralittératures* 5, CÉFAL, Liège, pp. 75-183.

ELOY, M. (2012), "Brève histoire du cinéma historico-mythologique", en LAFONT-COUTURIER, H. (dir.), *Péplum. L'Antiquité spectacle*, Fage, Lyon, pp. 54-61.

FANTAR, M. H. (1993), *Carthage. Approche d'une civilisation* [2 v.], Alif - Les Éditions de la Méditerranée, Tunis.

FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1972), *Segundo de Chomón. Maestro de la fantasía y de la técnica (1871-1929)*, Editora Nacional, Madrid.

FERRO, M. (1980), *Cine e Historia*, Gustavo Gili, Barcelona.

FERRO, M. (2008), *El Cine, una visión de la Historia*, Akal, Madrid.

FILORAMO, G. (ed.) (2001), *Diccionario de las religiones*, Akal, Madrid.

FIORINA, P. (2006), "Cartagine, teatro dell'immaginario. Su alcune tracce archeologiche nei film muti italiani di ambientazione punica", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 87-101.

FLAUBERT, G. (2015), *Salambó*, Penguin, Barcelona.

FORNEY, K. y MACHLIS, J. (2011), *Disfrutar de la música*, Akal, Madrid.

FRAZER, J. (2012), “La obra de Georges Méliès”, en *Georges Méliès. El primer mago del cine (1896-1913)*, Divisa Home Video, Valladolid, pp. 7-24.

FREDDI, L. (1937), “Presentazione”, *Bianco e Nero* Anno I, 7/8, pp. 5-8.

FREIBURG, J. (1997), “Escandinavia: 1918-1930”, en PALACIO, M. y PÉREZ PERUCHA, J. (coords.), *Historia general del cine. Volumen V: Europa y Asia (1918-1930)*, Cátedra, Madrid, pp. 129-153.

GARBINI, G. (1980), *I fenici. Storia e religione*, Istituto Universitario Orientale, Napoli.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. (1997), “La industria del cine en otros países europeos”, en PALACIO, M. y PÉREZ PERUCHA, J. (coords.), *Historia general del cine. Volumen V: Europa y Asia (1918-1930)*, Cátedra, Madrid, pp. 155-176.

GARCÍA MORCILLO, M. (2015), “The East in the West: the Rise and Fall of Ancient Carthage in Modern Imaginery and in Film”, en GARCÍA MORCILLO, M., HANESWORTH, P. y LAPEÑA MARCHENA, O. (eds.), *Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà*, Routledge, New York & London, pp. 135-162.

GARNAND, B. K. (2003), “From infant sacrifice to the ABC’s. Ancient Phoenicians and modern identities”, *Stanford Journal of Archaeology* Vol. 1 [en línea]. Disponible en Internet [consulta: 2017-03-17]:

<http://www.stanford.edu/dept/archaeology/journal/newdraft/garnand/paper.pdf>

GASCA, L. (1998), *Un siglo de cine español*, Planeta, Barcelona.

GENTILE, E. (2004), *Fascismo: historia e interpretación*, Alianza, Madrid.

GIACOVELLI, E. (2002), *Un secolo di cinema italiano, 1900-1999. I. Dalle origini agli anni Sessanta*, Lindau, Torino.

GOLDSWORTHY, A. (2002), *La caída de Cartago. Las Guerras Púnicas, 265-146 a.C.*, Ariel, Madrid.

GONZÁLEZ WAGNER, C. (1989), *Los fenicios*, Akal, Madrid.

GONZÁLEZ WAGNER, C. (1995), "El sacrificio fenicio-púnico *MLK*: la ritualización del infanticidio", en *IX Jornadas de Arqueología fenicio-púnica (Eivissa, 1994)*, Eivissa, 23-54.

GONZÁLEZ WAGNER, C. (2001), *La religión fenicia*, Ediciones del Orto, Madrid.

GONZÁLEZ WAGNER, C. y RUIZ CABRERO, L. (2007), *El sacrificio Molk*, Del Orto, Madrid.

GORI, G. M. (1988), *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, La Casa Usher, Firenze.

GRACIA, F. (2003), "Fuego. Las acciones, los rituales y la vida", en ARDÉVOL PIERA, E. y MUNILLA CABRILLANA, G. (coords.), *Antropología de la religión. Una aproximación interdisciplinar a las religiones antiguas y contemporáneas*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, pp. 181-273.

GRACIA ALONSO, F. (2013), "Arqueología, cine y fascismo", en ANTELA-BERNÁRDEZ, B. y SIERRA MARTÍN, C. (coords.), *La Historia Antigua a través del cine. Arqueología, Historia Antigua y tradición clásica*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, pp. 77-107.

GRIFO, M. (2006), "Alla ricerca del cast perduto: la troupe di *Cabiria*", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 110-126.

GRIMAL, P. (2010), *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona.

GUBERN, R. (2006), *Historia del cine*, Lumen, Barcelona.

GUBERN, R. (2009), "Prólogo", en ALBERICH, E., *Películas clave del cine histórico*, Robinbook, Barcelona, pp. 11-12.

GUERRERO AYUSO, V. (2009), "«Las Naves de Kerné» (II). Navegando por el Atlántico durante la protohistoria y la antigüedad", en GONZÁLEZ ANTÓN, R., LÓPEZ PARDO, F. y PEÑAROMO, V. (eds.), *Los fenicios y el Atlántico*, Centro de Estudios Fenicio y Púnicos, Madrid, pp. 69-142.

HUESO MONTÓN, A. L. y CAMARERO GÓMEZ, G. (2014), "La historia desde la imagen cinematográfica", en HUESO MONTÓN, A. L. y CAMARERO GÓMEZ, G. (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Síntesis, Madrid, pp. 11-18.

HUMBERT, J.-M. (2012a), "Le péplum avant le péplum. Les spectacles scéniques", en LAFONT-COUTURIER, H. (dir.), *Péplum. L'Antiquité spectacle*, Fage, Lyon, pp. 32-39.

HUMBERT, J.-M. (2012b), "Focus. L'hippodrome, le cirque et le péplum", en LAFONT-COUTURIER, H. (dir.), *Péplum. L'Antiquité spectacle*, Fage, Lyon, pp. 40-43.

IMPERIALE, G. (2013), *Figure bibliche nel cinema. Moloch, Golem e Faust nella settima arte*, Lupo, Lecce.

ISNENGHI, M. (1979), *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino.

ISNENGHI, M. (1989), *Il mito della Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna.

ITUARTE, L. y LETAMENDI, J. (2002), *Los inicios del cine: desde los espectáculos precinematográficos hasta 1917*, Serbal, Barcelona.

JALLET-HUANT, M. (2006), *Les rois numides et la conquête de l'Afrique du Nord par les romains*, Presses de Valmy, Charenton-le-Pont.

JANDELLI, C. (2006), “«Per quanto immagini, sono riusciti a farsi amare come persone vere». Attori, recitazione, personaggi in *Cabiria*”, en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 127-137.

JEANCOLAS, J.-P. (1997), “El cine francés: de la transición al sonoro a la liberación, 1929-1944”, en MONTERDE, J. E. y TORREIRO, C. (coords.), *Historia general del cine. Volumen VII: Europa y Asia (1929-1945)*, Cátedra, Madrid, pp. 39-106.

JEANNE, R. y FORD, C. (1995), *Historia ilustrada del cine, 1. El cine mudo (1895-1930)*, Alianza Editorial, Madrid.

JEANNE, R. y FORD, C. (1997), *Historia ilustrada del cine, 2. El cine sonoro (1927-1945)*, Alianza Editorial, Madrid.

KADRA-HADJADJI, H. (2013), *Massinissa le Grand Africain*, Karthala, Paris.

KALINAK, K. (2010), *Film music. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford.

KONIGSBERG, I. (2004), *Diccionario técnico de Cine*, Akal, Madrid.

LABARRÈRE, A. Z. (2009), *Atlas de cine*, Akal, Madrid.

LACOLLA, E. (2008), *El cine en su época. Una historia política del filme*, Comunicarte, Córdoba (Argentina).

LAMOTTE, J.-M. (2012), "Focus : Néron essayant des poisons sur des esclaves. Film Lumière n°747 (1897)", en LAFONT-COUTURIER, H. (dir.), *Péplum. L'Antiquité spectacle*, Fage, Lyon, pp. 62-63.

LANCEL, S. (1994), *Cartago*, Crítica, Barcelona.

LAPEÑA MARCHENA, O. (1999), "La historia de Roma a lo largo de un siglo de cine. Apuntes a una filmografía", *Dialogues d'histoire ancienne* Vol. 25 n. 1, pp. 35-56.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2001), "Aníbal y Cartago en el cine", *Film-Historia Online* [en línea], Vol. XI, nº 1-2 [ref. de 2016-11-19]. Disponible en Internet: <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/oscarlapena1.htm>

LAPEÑA MARCHENA, O. (2002), "Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine", *Faventia*, 24/1, pp. 55-68.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2004), "La imagen del mundo antiguo en la ópera y en el cine. Continuidad y divergencia", *Veleia. Revista de Prehistoria, Historia Antigua, Arqueología y Filología Clásicas* n. 21.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2005), “La República Romana en el cine”, en ALVAR EZQUERRA, J. (coord.), *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Vol. III*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Santiago de Compostela, pp. 707-714.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2007), “La infancia en el péplum. Primeros apuntes”, *Faventia* 29/1-2, pp. 173-187.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2008a), “Iconografía de los carteles del *Peplum*”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia* [en línea], nº 3. Disponible en Internet [consulta: 2016-12-15]:

<http://www.metakinema.es/metakineman3s4a2.html>

LAPEÑA MARCHENA, O. (2008b), “La ciudad antigua en el cine. Mucho más que un decorado”, en CASTILLO PASCUAL, M. J. (coord.), *Congreso Internacional "Imágenes", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales: International Conference "Imágenes", The reception of Antiquity in performing and visual Arts: Universidad de La Rioja, Logroño 22-24 de octubre de 2007*, Universidad de La Rioja, Logroño, pp. 231-252.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2008c), “El péplum y la construcción de la memoria”, *Quaderns de cine* 3, pp. 105-112.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2009), “Bollywood 1 – Hollywood 0: La huella de Alejandro III de Macedonia en el Cine y la Televisión”, *Latente* 6, pp. 109-120.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2010), “El fin de la utopía cosmopolita. El cine histórico sobre la Antigüedad realizado durante la II Guerra Mundial”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine y cosmopolitismo. Aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*, Intramar Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, pp. 171-190.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2011), "Hacia un pasado común. El cine y la uniformización de la Antigüedad Clásica. Apuntes para su estudio", *Methodos* 0, pp. 1-15.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2012), *Sword-and-sandal movie guide: Hercules, Ursus, Samson and Goliath conquer Atlantis*, Profondo Rosso, Roma, 2012.

LAPEÑA MARCHENA, O. (2015), "Atlantis and other fictional ancient cities", en GARCÍA MORCILLO, M., HANESWORTH, P. y LAPEÑA MARCHENA, O. (eds.), *Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà*, Routledge, New York & London, pp. 255-272.

LEMATTRE, R. P., *Description de l'Afrique du Nord – Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, Première Série: Antiquités Puniques*, Musée Lavignerie-Saint Louis de Carthage, Colléction des Pères-blancs formée par R. P. Delattre, Paris, 1900 [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-02]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64303231>

LEPROHON, P. (1971), *El cine italiano*, Era, México D.F.

LEUTRAT, J.-L. (1997a), "El western", en TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (coords.), *Historia general del cine. Volumen IV: América (1915-1928)*, Cátedra, Madrid, pp. 161-190.

LEUTRAT, J.-L. (1997b), "El cine de aventuras", en TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (coords.), *Historia general del cine. Volumen IV: América (1915-1928)*, Cátedra, Madrid, pp. 235-248.

LEUTRAT, J.-L. (1997c), "El cine bélico", en TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (coords.), *Historia general del cine. Volumen IV: América (1915-1928)*, Cátedra, Madrid, pp. 249-264.

LILLO REDONET, F. (1994), *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Ediciones clásicas, Madrid.

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

LÓPEZ CASTRO, J. L. (2000), “Las ciudades fenicias occidentales durante la Segunda Guerra Romano-Cartaginesa”, *Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa / Formentera / Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera* 44, pp. 51-61.

LÓPEZ CASTRO, J. L., FERJAOUI, A., ADROHER AUROUX, A. [et al.] (2014), “Proyecto Útica. Investigación en la ciudad fenicio-púnica”, *Informes y trabajos* 11, pp. 201-219.

LÓPEZ CASTRO, J. L., FERJAOUI, A., MEDEROS MARTÍN, A. [et al.] (2016), “La colonización fenicia inicial en el Mediterráneo Central: nuevas excavaciones arqueológicas en Utica (Túnez)”, *Trabajos de Prehistoria* 73, pp. 68-89.

LÓPEZ GRANDE, M. J. y TRELLO ESPADA, J. (2004), “Pervivencias iconográficas egipcias en las imágenes de damas sagradas del ámbito Fenicio-Púnico”, en *El mundo púnico. Religión, antropología y cultura material. Actas II Congreso Internacional del Mundo Púnico. Cartagena, 6-9 de abril de 2000*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 337-352.

MACARRO FERNÁNDEZ, J. (2016), *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, Granada.

MALVANO, L. (1988), *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino.

MARTÍN ARIAS, L. (2009), *En los orígenes del cine*, Castilla Ediciones, Valladolid.

MARTÍNEZ AMADOR, E. M. (1997), *Diccionario italiano-español, spagnolo-italiano* [2 v.], Ramón Sopena, Barcelona.

MENEGHELLI, A. (2006), “*Cabiria e il film storico italiano*”, en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 284-298.

MICHELAKIS, P. (2008), “*The Legend of Oedipus: Silent Cinema, Theatre, Photography*”, en BERTI, I y GARCÍA MORCILLO, M. (eds.), *Hellas on screen. Cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth*, HABES, Stuttgart, pp. 75-87.

MINGUET BATLLORI, J. M. (2010), *Segundo de Chomón: más allá del cine de atracciones*, Cameo Media, Barcelona.

MIRET JORBA, R. (1985a), “Esplendor y decadencia del cine mudo italiano (y de sus divas) (1)”, *Dirigido por 126*, pp. 26-30.

MIRET JORBA, R. (1985b), “Esplendor y decadencia del cine mudo italiano (y de sus divas) (2)”, *Dirigido por 127*, pp. 12-15.

MITRY, J. (1979), “Le cinéma italien des années 1910...”, *Les Cahiers de la Cinémathèque* 26-27, pp. 65-80.

MONTERDE, J. E. (1997), “El cine entre el totalitarismo y la democracia”, en MONTERDE, J. E. y TORREIRO, C. (coords.), *Historia general del cine. Volumen VII: Europa y Asia (1929-1945)*, Cátedra, Madrid, pp. 11-38.

MONTERO DÍAZ, S. (2004), *De Caliclés a Trajano. Estudios sobre historia política del Mundo Antiguo* [ed. de A. Duplá], Urgoiti, Pamplona.

MOSCATI, S. (1983), *Cartagineses*, Encuentro, Madrid.

MOSCATI, S. (1987), *Il sacrificio punico dei fanciulli: realtà o invenzione?*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.

NAVARRO, A. J. (1995), "El kolossal. Cine europeo de gran presupuesto", *Dirigido por* 241, pp. 50-65.

NAVARRO ARRIOLA, H. y NAVARRO ARRIOLA, S. (2005), *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras* [2ª ed. amp.], Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid.

NOSENZO, S. (1995), "Segundo de Chomón en la Itala Film: verosimilitud y artificio de lo imposible", *Archivos de la Filmoteca* 20, pp. 105-112.

NOUSSINOVA, N. (2000), "Alexander Hanžonkov: la mano di Torino in Russia", en BERTETTO, P. y RONDOLINO, G. (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano / Museo Nazionale del Cinema, Torino, pp. 126-131.

OLIVEIRA, J. S. de (2006), "Cabiria, una nuova sfida per il restauro", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 54-61.

PACINI, N. (2006), "La promozione di Cabiria: i manifesti e le brochure", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 210-223.

PALMIERI, E. F. (1994), *Vecchio cinema italiano*, Neri Pozza, Vicenza.

PASTRONE, G. (1977), *Cabiria. Visione storica del III secolo a.C.*, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

PASTRONE, G. (1986), "Lettere di Giovanni Pastrone a Gabriele D'Annunzio", en CHERCHI USAI, P. (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, UTET, Torino, pp. 71-96.

PAULUCCI DI CALBOLI, G. (1937), "Poche parole e qualche dato", *Bianco e Nero* Anno I, 7/8, p. 9.

PÉREZ, J. M. (1990), "La génesis del gran cine histórico: Italia, 1910-1923", *Nosferatu* 4, pp. 4-19.

PÉREZ GÓMEZ, L. (1996), "El cine de romanos", en GARCÍA GONZÁLEZ, J. M. y POCIÑA PÉREZ, A. (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Universidad de Granada y Sociedad Española de Estudios Clásicos, Granada, pp. 235-261.

PINEL, V. (2010), *Le cinéma muet*, Larousse, Paris.

PIZZETTI, I. (1986), "Lettere di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio", en CHERCHI USAI, P. (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, UTET, Torino, pp. 97-112.

PIZZETTI, I. (1937), "Significato della musica di «Scipione l'Africano»", *Bianco e Nero* Anno I, 7/8, pp. 10-18.

PRADOS MARTÍNEZ, F. (2007), *Los fenicios. Del monte Líbano a las columnas de Hércules*, Marcial Pons, Madrid.

PRIETO ARCINIEGA, A. (1990), "Romanos y bárbaros en el cine", en DUPLÁ, A. e IRIARTE, A. (eds.), *El cine y el mundo antiguo*, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, pp. 41-64.

PRIETO ARCINIEGA, A. (2004), *La Antigüedad filmada*, Ediciones Clásicas, Madrid.

PRIETO ARCINIEGA, A. (2010), *La Antigüedad a través del cine*, Universitat de Barcelona, Barcelona.

PROLO, M. A. (1977), "Introduzione", en PASTRONE, G., *Cabiria. Visione storica del III secolo a.C.*, Museo Nazionale del Cinema, Torino, pp. 5-16.

QUARGNOLO, M. (1979), "Les premiers «auteurs» du cinéma italien", *Les Cahiers de la Cinémathèque* 26-27, pp. 99-108.

RAMÍREZ, J. A. (1993), *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro* [reimp. 2010], Alianza, Madrid.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1999), *Ortografía de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<http://lya.fciencias.unam.mx/gfgf/ga20111/material/Ortografia.pdf>

REDI, R. (a cura di) (1979), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia.

RICHARDS, J. (1997), "El cine británico del periodo 1930-1945", en MONTERDE, J. E. y TORREIRO, C. (coords.), *Historia general del cine. Volumen VII: Europa y Asia (1929-1945)*, Cátedra, Madrid, pp. 157-192.

ROBINSON, D. (2000), "I film italiani in Gran Bretagna, 1909-1914", en BERTETTO, P. y RONDOLINO, G. (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano / Museo Nazionale del Cinema, Torino, pp. 83-92.

ROLDÁN HERVÁS, J. M. (1985), *Las legiones romanas*, Historia 16, Madrid.

ROLDÁN HERVÁS, J. M. (1999), *Historia de Roma. Tomo I: La República Romana*, Cátedra, Madrid.

ROMERO, E. G. (2013), *La Primera Guerra Mundial en el Cine: el refugio de los canallas*, T & B, Madrid.

RONDOLINO, G. (1990), "Cine épico italiano mudo: tradición y novedad", *Nosferatu* 4, pp. 30-35.

RONDOLINO, G. (1998), "El cine de animación", en TALENS, J., ZUNZUNEGUI, S. (coords.), *Historia general del cine. Volumen III: Europa, 1908-1918*, Cátedra, Madrid, pp. 243-263.

RONDOLINO, G. (2000), "«Affatica meno e rende di più». Il cinema muto a Torino", en BERTETTO, P. y RONDOLINO, G. (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano / Museo Nazionale del Cinema, Torino, pp. 19-30.

RONDOLINO, G. (2006), "Il cinema torinese nei primi anni Dieci", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 274-283.

ROSENSTONE, R. A. (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona.

ROSENSTONE, R. A. (2008), "Inventando la verdad histórica en la gran pantalla", en CAMARERO, G., DE LAS HERAS, B. y DE CRUZ, V. (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, JC, Madrid, pp. 9-18.

ROSENSTONE, R. A. (2014a), "La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que le hacemos a los muertos", en HUESO MONTÓN, A. L. y CAMARERO GÓMEZ, G. (coords.), *Hacer historia con imágenes*, Síntesis, Madrid, pp. 19-30.

ROSENSTONE, R. A. (2014b), *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*, Rialp, Madrid.

ROSSELLÓ CALAFELL, G. (2006), *Cartago y la II Guerra Púnica*, Septem Ediciones, Oviedo.

RUBIO POBES, C. (2010), "Estados Unidos: un recorrido por su historia a través del cine de ficción", en RUBIO POBES, C. (ed.), *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, pp. 241-274.

RUIZ CABRERO, L. A. (2007), *El sacrificio Molk entre los fenicio-púnicos: cuestiones demográficas y ecológicas* [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

SALGARI, E. (2007), *Cartago en Ilamas*, Comunicación y Publicaciones, Barcelona.

SALVADOR VENTURA, F. (2003), "La Antigüedad en la cultura actual", *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*, Granada, pp. 2-5.

SALVADOR VENTURA, F. (2015a), "Fidelidad y fidedignidad en la relación entre el Cine y la Historia", en SALVADOR VENTURA, F. (ed.), *Cine e Historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 17-36.

SALVADOR VENTURA, F. (2015b), "Pompei nel cinema", en OSANNA, M., CARACCILOLO, M. T. y GALLO, L. (a cura di), *Pompei e l'Europa. 1748 - 1943*, Electa, Milano, pp. 337-344.

SAND, S. (2004), *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona.

SANTANA PÉREZ, J. M. y SANTANA PÉREZ, G. (2008), *Las representaciones de la Historia Moderna en el cine*, Anroart, Las Palmas de Gran Canaria.

SCORSESE, M. y WILSON, M. H. (2001), *Martin Scorsese: un recorrido personal por el cine norteamericano*, Akal, Madrid.

SCORSESE, M. (2006), "Un'incredibile bellezza", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, p. 9.

SEKNADJE-ASKÉNAZI, E. (2000), "L'accoglienza in Francia di alcuni film torinesi degli anni dieci", en BERTETTO, P. y RONDOLINO, G. (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano / Museo Nazionale del Cinema, Torino, pp. 93-109.

SÉRIÉ, P. (2012), "Jean-Léon Gérôme et les arènes. Faire de la peinture le plus complet des spectacles oculaires", en LAFONT-COUTURIER, H. (dir.), *Péplum. L'Antiquité spectacle*, Fage, Lyon, pp. 16-21.

SOLOMON, J. (1978), *The Ancient World in the Cinema*, A. S. Barnes & Co., London.

SOLOMON, J. (2002), *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Alianza, Madrid.

SORLIN, P. (2008), "Cine e historia, una relación que hace falta repensar", en CAMARERO, G., DE LAS HERAS, B. y DE CRUZ, V. (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, JC, Madrid, pp. 19-31.

SPEAKE, G. (ed.) (1999), *Diccionario de Historia del Mundo Antiguo*, Akal, Madrid.

SPIESS, E. (1992), "Il cinema italiano e il pubblico tedesco", en MARTINELLI, V., *Cinema italiano in Europa, 1907-1929*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, pp. 83-90.

STOCK, A. M. (1997), "El cine mudo en América Latina: Paisajes, espectáculos e historias", en TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (coords.), *Historia general del cine. Volumen IV: América (1915-1928)*, Cátedra, Madrid, pp. 129-157.

TEIXIDOR, J. (1995), "La religión siro-fenicia en el primer milenio a.C.", en DEL OLMO LETE, G. (ed.), *Mitología y religión del Antiguo Oriente. II/2. Semitas Occidentales*, AUSA, Sabadell, pp. 351-409.

TESTA, R. (1995), "Cabiria. La restauración 1995", *Archivos de la Filmoteca* 20, pp. 71-82.

TOFFETTI, S. (1995), "Pastrone en Turín o la ópera lírica en la época del automóvil", *Cuadernos de la Filmoteca*, n. 20, pp. 57-70.

TORRES, A. M. (1994), *El cine italiano en 100 películas*, Alianza, Madrid.

TORRES, S. (1990), "Segundo de Chomón en la Itala Film", *Nosferatu* 4, pp. 36-41.

TOULET, E. (1992), "Il cinema muto italiano e la critica francese", en MARTINELLI, V., *Cinema italiano in Europa, 1907-1929*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, pp. 11-36.

TURCONI, D. (1963), "I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto", *Bianco e Nero*, a. XXIV, nn. 1-2, pp. 40-56.

TURI, G. (1980), *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Il Mulino, Bologna.

UNITED NATIONS (2009), "Nigeria surpasses Hollywood as world's second largest film producer", *UN News Centre* [en línea], 5 de mayo de 2009. Disponible en Internet [consulta 2016-01-24]:

<http://www.un.org/apps/news/story.asp?NewsID=30707#.VqVIPNThAdU>

VALENTINI, P. (2006), "Il sistema Bixiophone", en ALOVISIO, S. y BARBERA, A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema, Torino / Il Castoro, Milano, pp. 263-271.

VALVERDE GARCÍA, A. (2014), "El nacimiento de la tragedia griega en la pantalla: *Prometeo encadenado* (1927) de Gadsiadis", *Thamyris* 5, pp. 127-165.

VIDAL, N. (2007), *Orígenes del cine. Vol. I: Europa y otras cinematografías*, Divisa Red, Valladolid.

WITTE, K. (1997), "El cine del Tercer Reich", en MONTERDE, J. E. y TORREIRO, C. (coords.), *Historia general del cine. Volumen VII: Europa y Asia (1929-1945)*, Cátedra, Madrid, pp. 193-230.

WYKE, M. (1997), *Projecting the past. Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, New York and London.

ZAGARRIO, V. (2004), *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia.

ZÚMER, C. (2015), "El príncipe que desapareció como Houdini tras inventar el cine", *Jot Down Cultural Magazine* [en línea; consulta 2015-10-30]. Disponible en Internet:

<http://www.jotdown.es/2015/10/el-principe-que-desaparecio-como-houdini-tras-inventar-el-cine/>

WEBGRAFÍA:

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES, *The Official Academy Awards Database* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-28]:

<http://awardsdatabase.oscars.org/>

Archimedes: Burning mirrors, Cabiria [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-02]:

<https://www.math.nyu.edu/~crrres/Archimedes/Mirrors/Cabiria/Cabiria.html>

Bing [en línea, versión en español]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<http://www.bing.com/>

Google Search [en línea, versión en español]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<https://www.google.es/>

GOVERNATORATO DELLO STATO DELLA CITTÀ DEL VATICANO – DIREZIONE DEI MUSEI VATICANI, *Musei Vaticani* [en línea, versión en español]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-10]:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es.html>

HERSHENSON, B., *eMoviePoster.com* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<http://www.emovieposter.com/>

Internet Movie Database [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-21]:

<http://www.imdb.com/>

ISTITUTO DELL'ENCICLOPEDIA ITALIANA, *Vocabolario on line* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-07]:

<http://www.treccani.it/vocabolario/>

ISTITUTO LUCE CINECITTÀ, *Archivio storico Istituto Luce* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-25]:

<http://www.archivioluce.com/archivio/>

ISTITUTO LUCE CINECITTÀ, *CinecittaLuce* (Canal YouTube) [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-10]:

<https://www.youtube.com/user/CinecittaLuce>

Militalian.com. Militaria & Collectibles [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<http://www.militalian.com/index.html>

RAI (RADIOTELEVISIONE ITALIANA SPA), *RaiStoria* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<http://www.raistoria.rai.it/>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2005), *Diccionario panhispánico de dudas*, Real Academia Española, Madrid [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-01-04]:

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>

SOPRINTENDENZA SPECIALE PER IL COLOSSEO, IL MNR E L'AREA ARCHEOLOGICA DI ROMA, *Museo Nazionale Romano* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-10]:

<http://archeoroma.beniculturali.it/node/481>

Wikimedia Commons [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-22]:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page

Yahoo Search [en línea, versión en español]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

<https://es.search.yahoo.com/>

VIDEOGRAFÍA:

Cabiria (G. Pastrone, 1914, Italia) [ed. VHS, Mondadori Video, Milano, 1992].

Cabiria (G. Pastrone, 1914, Italia) [ed. DVD, Kino on Video, New York, 1998].

Cabiria (G. Pastrone, 1914, Italia) [ed. DVD, Tribanda, Barcelona, 2010].

Cabiria (G. Pastrone, 1914, Italia) [ed. DVD, Sogemedia, Barcelona, 2010].

Cartagine in fiamme (Cartago en llamas) (C. Gallone, 1959, Italia-Francia) [ed. DVD, Nacadih Vídeo, Madrid, 2010].

Cleopatra (C. B. DeMille, 1934, Estados Unidos) [ed. DVD, Universal Pictures Iberia, Madrid, 2008].

Ed Wood (T. Burton, 1994, Estados Unidos) [ed. DVD, Buena Vista Home Entertainment, Madrid, 2002]

Good morning Babilonia (P. y V. Taviani, 1987, Italia-Francia-Estados Unidos) [ed. DVD, Suevia Films, Madrid, 2004].

Howl (R. Epstein y J. Friedman, 2010, Estados Unidos) [ed. DVD, Karma Films, Madrid, 2011].

Hugo (La invención de Hugo) (M. Scorsese, 2011, Estados Unidos) [ed. Blu-Ray y DVD, Paramount Spain, Madrid, 2012]

Il mio viaggio in Italia (El cine italiano según Scorsese) (M. Scorsese, 1999, Italia-Estados Unidos) [ed. DVD, Divisa Home Video, Valladolid, 2013].

Intolerance (Intolerancia) (D. W. Griffith, 1916, Estados Unidos) [ed. DVD, Divisa Home Video, Valladolid, 2014].

Metropolis (Metrópolis) (F. Lang, 1925, Alemania) [ed. DVD, Divisa Home Video, Valladolid, 2003].

Noah's Ark (El Arca de Noé) (M. Curtiz, 1928, Estados Unidos) [ed. DVD, Cinema International Media, Barcelona, 2012].

Samson and Delilah (Sansón y Dalila) (C. B. DeMille, 1949, Estados Unidos) [ed. DVD, Paramount Spain, Madrid, 2015].

Scipione detto anche l'Africano (Escipión el Africano) (L. Magni, 1971, Italia) [ed. DVD, Gran Vía Musical de Ediciones e Impulso Records, Madrid, 2006].

Scipione l'Africano (C. Gallone, 1937, Italia) [ed. VHS, Mondadori Video, Milano, 1990].

Scipione l'Africano (Scipio Africanus: The defeat of Hannibal) (C. Gallone, 1937, Italia) [ed. DVD, International Historic Films, Chicago, 2001].

6 – APÉNDICE GRÁFICO.



Figura 01: Firma de Gabriele D'Annunzio en los títulos de crédito.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 02: Retrato de Gabriele D'Annunzio (por Romain Brooks) con su firma.
Fuente: Prolo 1977: 11.

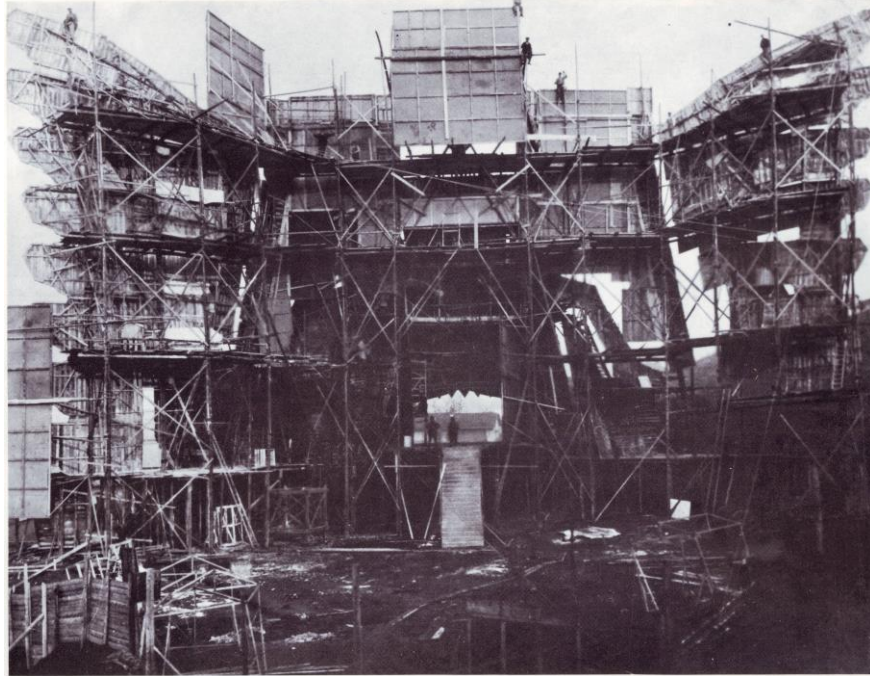


Figura 03: Estructura posterior del decorado del Templo de Moloch en *Cabiria*.

Fuente: Prolo 1977: 7.



Figura 04: Plano de *Cabiria* (1914), eliminado en la versión de 1931.

Fuente: Bertetto 2000: 194.



Figura 05: Plano de *Cabiria* (1914), eliminado en la versión de 1931.

Fuente: Bertetto 2000: 195.



Figura 06: Patente del *carrello* por Giovanni Pastrone (17 de febrero de 1913).

Fuente: Prolo 1977: 15.

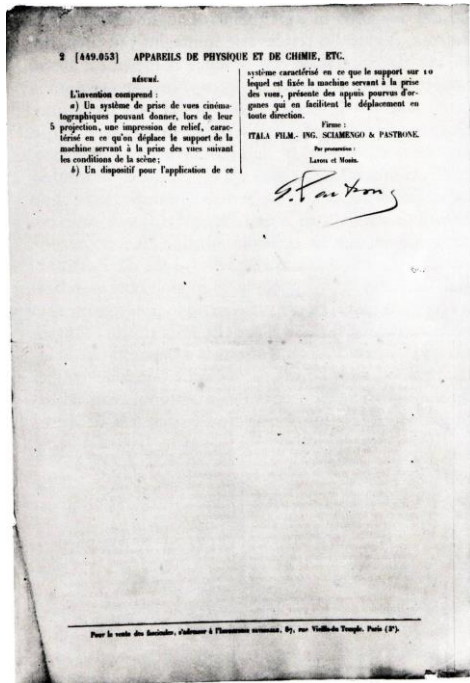


Figura 07: Patente del *carrello* por Giovanni Pastrone (17 de febrero de 1913).

Fuente: Prolo 1977: 15.

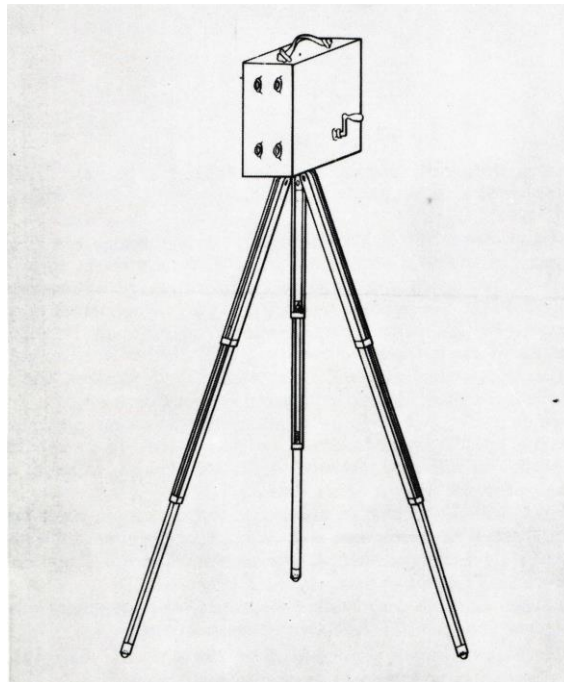


Figura 08: Patente del *carrello* por Giovanni Pastrone (17 de febrero de 1913).

Fuente: Prolo 1977: 15.



Figura 09: Erupción nocturna del Etna.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 10: Destrucción de la casa de Batto.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 11: Secuencia del templo de Moloch (detalle del palco).

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).

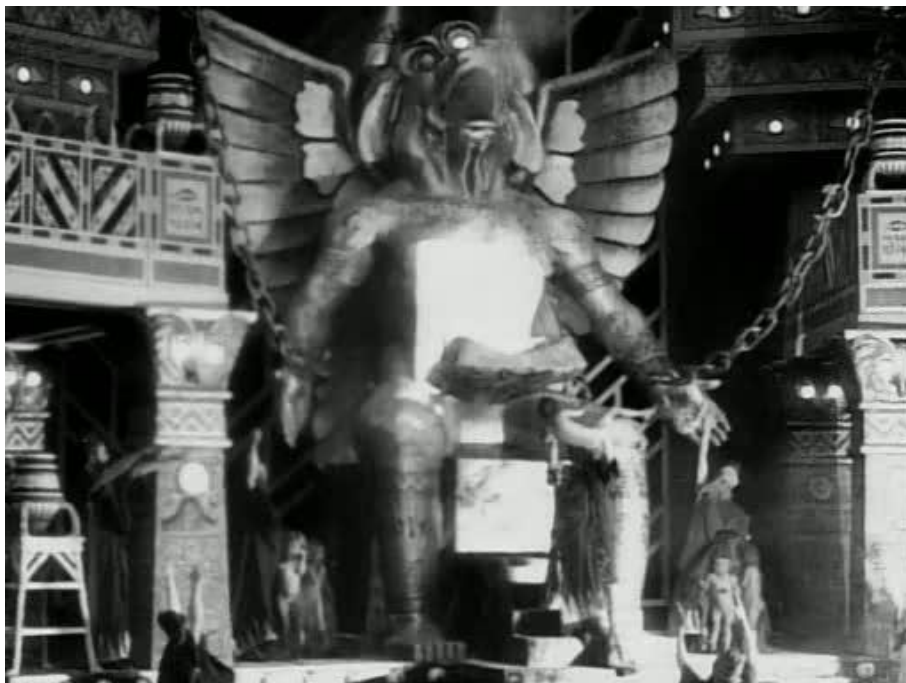


Figura 12: Secuencia del templo de Moloch (detalle de la estatua).

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 13: Secuencia del templo de Moloch (detalle en la azotea).
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 14: Paso de los Alpes por Aníbal y su ejército.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).

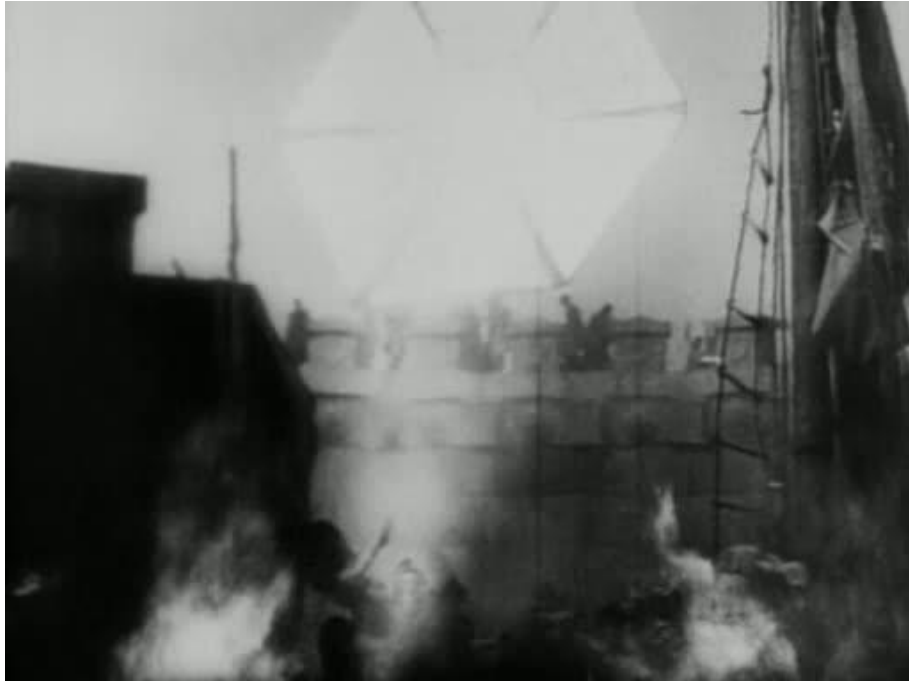


Figura 15: Secuencia de los espejos ustorios de Arquímedes.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 16: Secuencia de los espejos ustorios de Arquímedes.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 17: Escena del sueño premonitorio de Sofonisba.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 18: Escena del sueño premonitorio de Sofonisba.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 19: Epílogo (a bordo de una galera).

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 20: Cartela inicial figurativa.

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 21: Cartela inicial figurativa (con título).

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 22: Cartela del primer episodio.

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 23: Cartela del segundo episodio.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 24: Cartela del tercer episodio.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 25: Cartela del fin del primer tiempo.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 26: Cartela del cuarto episodio.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 27: Cartela del quinto episodio.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 28: Villa de Batto en Catania.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).

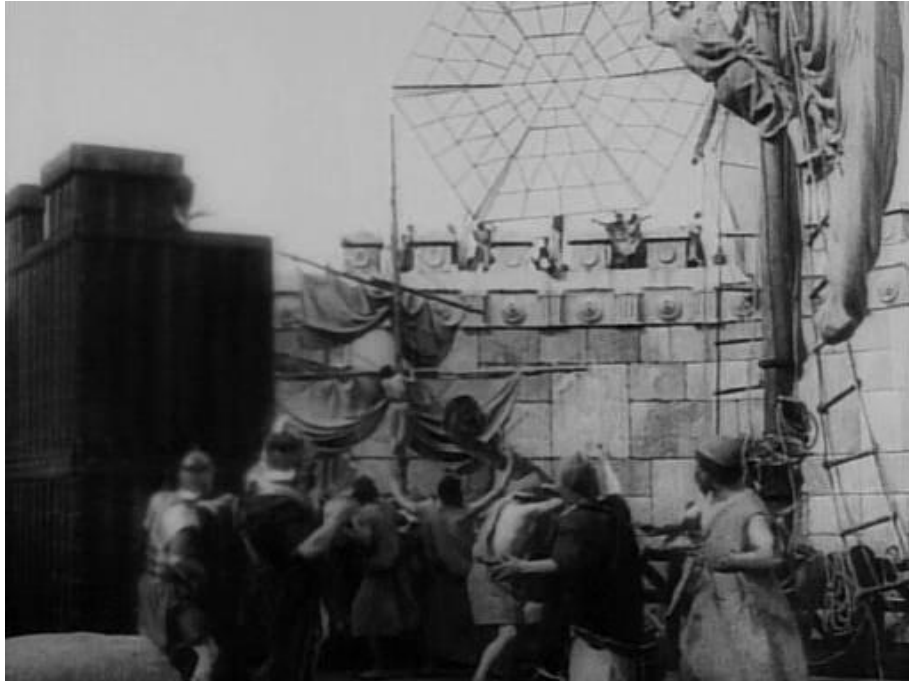


Figura 29: Murallas de Siracusa.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 30: Estancia de Arquímedes en Siracusa.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 31: Mercado de Cartago.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 32: Taberna de Bodastorèt en Cartago.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 33: “Stia” del templo de Moloch en Cartago.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 34: Murallas costeras de Cartago.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 35: Fachada del templo de Moloch en Cartago.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 36: Fachada del templo de Moloch en Cartago (detalle).
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 37: Interior del templo de Moloch en Cartago.

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 38: Interior del templo de Moloch en Cartago (detalle columna).

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 39: Estancia de Sofonisba en el palacio real de Cartago.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 40: Salón del trono en el palacio real de Cartago.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 41: Interior del molino cartaginés.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 42: Murallas terrestres de Cartago.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).

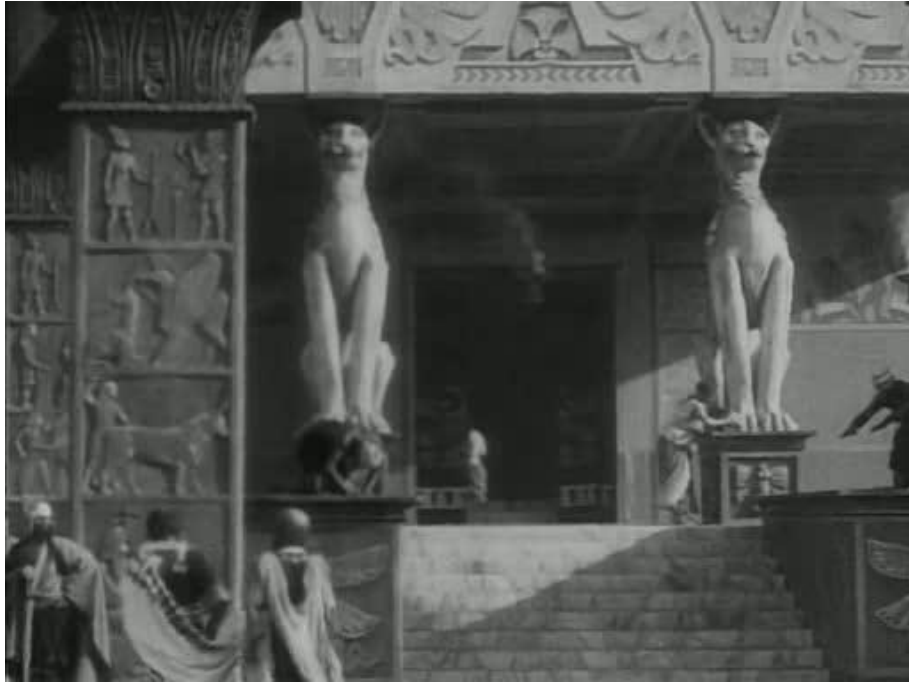


Figura 43: Entrada del palacio real de Cirta.

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 44: Interior del palacio real de Cirta (detalle).

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 45: Interior del palacio real de Cirta (detalle).

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 46: Murallas de Cirta.

Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).



Figura 47: Estancia de Karthalo en Cirta.
Fuente: *Cabiria* (G. Pastrone, 1914).

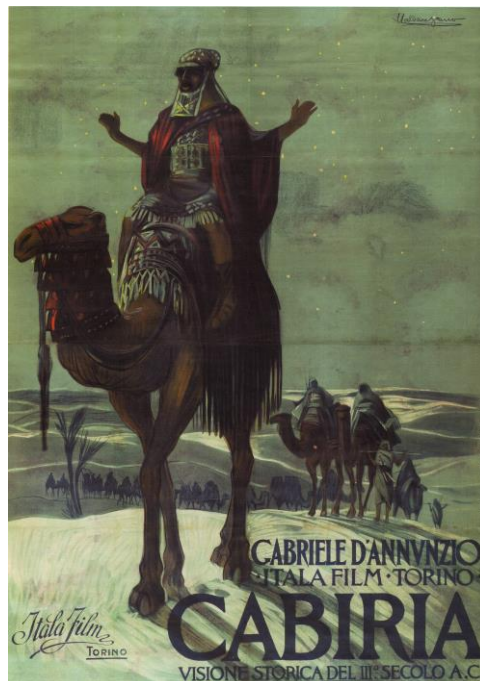


Figura 48: Cartel "Deserto algerino" (Luigi Enrico Caldanzano, [1914]).
Fuente: Pacini 2006: 212.



Figura 49: Cartel Sacrificio A (Leopoldo Metlicovitz, [1914]).
Fuente: Bertetto y Rondolino 2000.



Figura 50: Cartel Sacrificio B (Armando Vassallo, [1931]).
Fuente: Anónimo 1986.

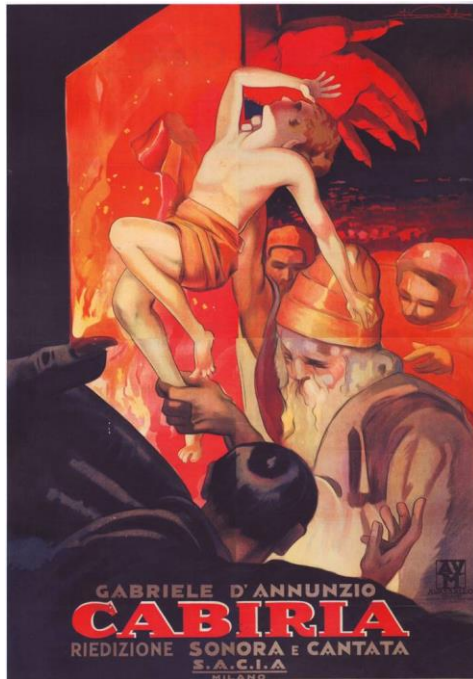


Figura 51: Cartel Sacrificio C (Armando Vassallo, [1931]).

Fuente: Alovio y Barbera 2006: 8.

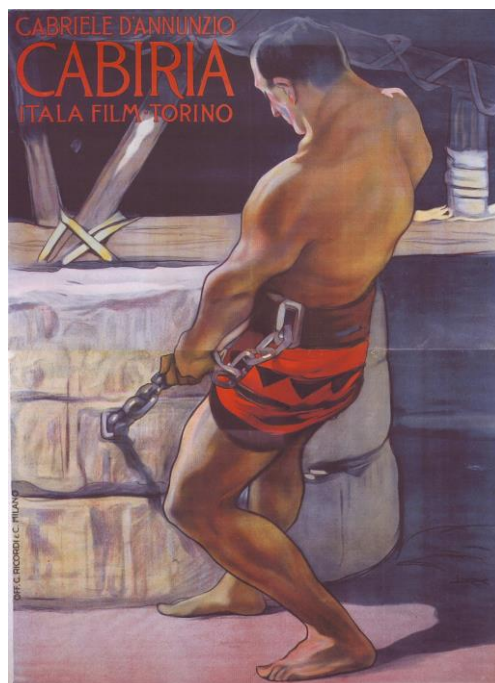


Figura 52: Cartel "Maciste" (Leopoldo Metlicovitz, [1914]).

Fuente: Bertetto y Rondolino 2000.

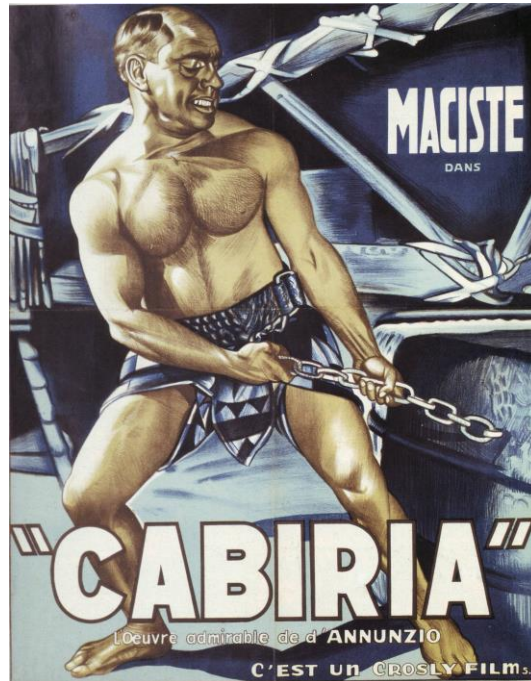


Figura 53: Cartel "Maciste" (anónimo belga, [1931]).

Fuente: Comuzio 2006: 253.



Figura 54: Cartel interior templo (Luigi Enrico Caldanzano, [1914]).

Fuente: Prolo 1977: 13.



Figura 55: Cartel templo y Alpes (Cecchetto, [1932]) – CeCp210.

Fuente: Pacini 2006: 210.

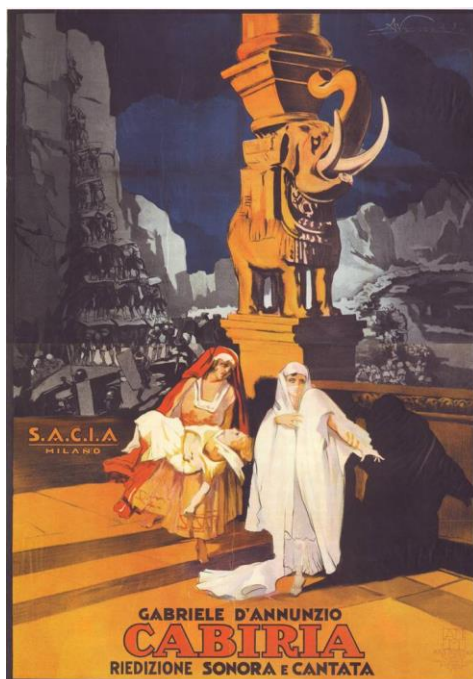


Figura 56: Cartel *reggia* y murallas de Cartago (Armando Vassallo, [1931]).

Fuente: Alovio y Barbera 2006: 10.



Figura 57: Cartel *reggia* de Cartago (Cecchetto, [1932]).

Fuente: Caranti 2006: 149.



Figura 58: Cartel murallas de Cartago (Luigi Enrico Caldanzano, [1914]).

Fuente: *Wikimedia Commons* [en línea]. Disponible en Internet [cons. 2017-03-22]:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cabiria_poster.jpg



Figura 59: Cubierta de folleto estadounidense (1914?).

Fuente: Alovio y Barbera 2006: 175.



Figura 60: Cartel “Eruzion Etna” (Leopoldo Metlicovitz, [1914]).

Fuente: Pacini 2006: 220.



Figura 61: Cartel francés (Imp. Jules Simon, [1931]).

Fuente: Oliveira 2006: 55.



Figura 62: Programa de mano de *Cabiria* ("Tipo A").

Fuente: Alovio y Barbera 2006: 197.



Figura 63: Programa de mano de *Cabiria* ("Tipo B").
Fuente: Alovio y Barbera 2006: 72.



Figura 64: Programa de mano de *Cabiria* ("Tipo B").
Fuente: Alovio y Barbera 2006: 72.



Figura 65: Programa de mano de *Cabiria* ("Tipo B").

Fuente: Caranti 2006: 153.



Figura 66: Programa de mano de *Cabiria* ("Tipo B").

Fuente: Alovisio y Barbera 2006: 72.

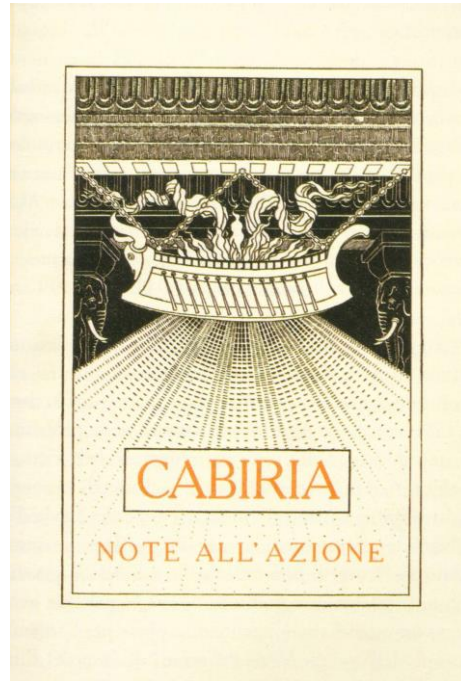


Figura 67: Programa de mano de *Cabiria* (“Tipo B”).

Fuente: Caranti 2006: 153.



Figura 68: Programa de mano de *Cabiria* (“Tipo C”).

Fuente: Pacini 2006: 221.

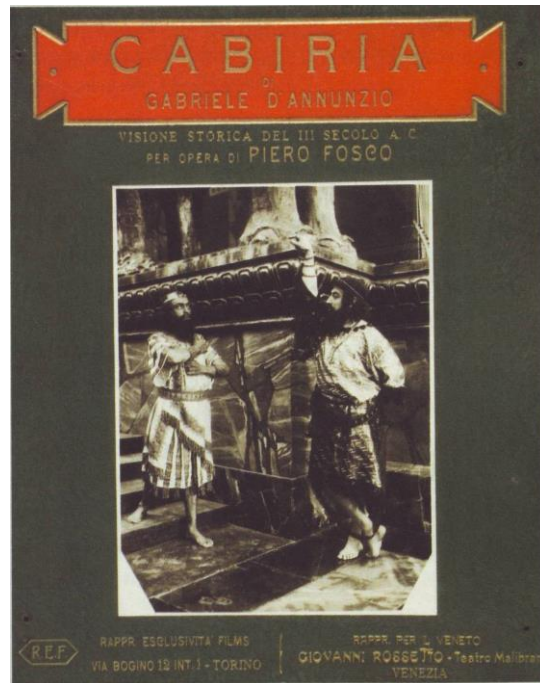


Figura 69: Fotosoggetto de *Cabiria* (1931?)

Fuente: Pacini 2006: 221.



Figura 70: Decorado del episodio babilónico.

Fuente: *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916).



Figura 71: Escena de *Salambò* (D. Gaido, 1914).

Fuente: Fiorina 2006: 91.



Figura 72: La *Molochmaschine*.

Fuente: *Metropolis* (F. Lang, 1925).



Figura 73: Iluminación intencional del rostro de Sofonisba.

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 74: Sobreimpresiones en el sueño premonitorio de Sofonisba.

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 75: Fotograma de los títulos de crédito iniciales.
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 76: Fotograma de los títulos de crédito iniciales.
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).

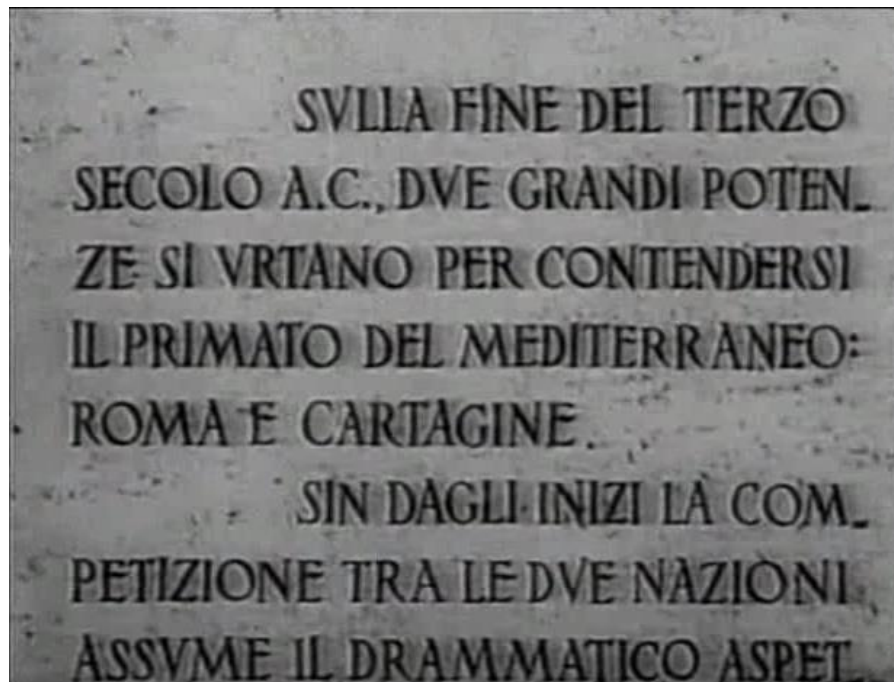


Figura 77: Imagen del contexto histórico inicial.
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 78: Cartela figurativa al final del metraje.
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 79: Decorado del Foro Romano.
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 80: Interior del Templo de Saturno.
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 81: *Villa de Escipión en Liternum (interior).*
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 82: *Villa de Escipión en Liternum (exterior).*
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 83: *Villa de Velia* (exterior).

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 84: *Villa de Velia* (interior).

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 85: Herrería en Sicilia.

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 86: Puerto de Ostia.

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).

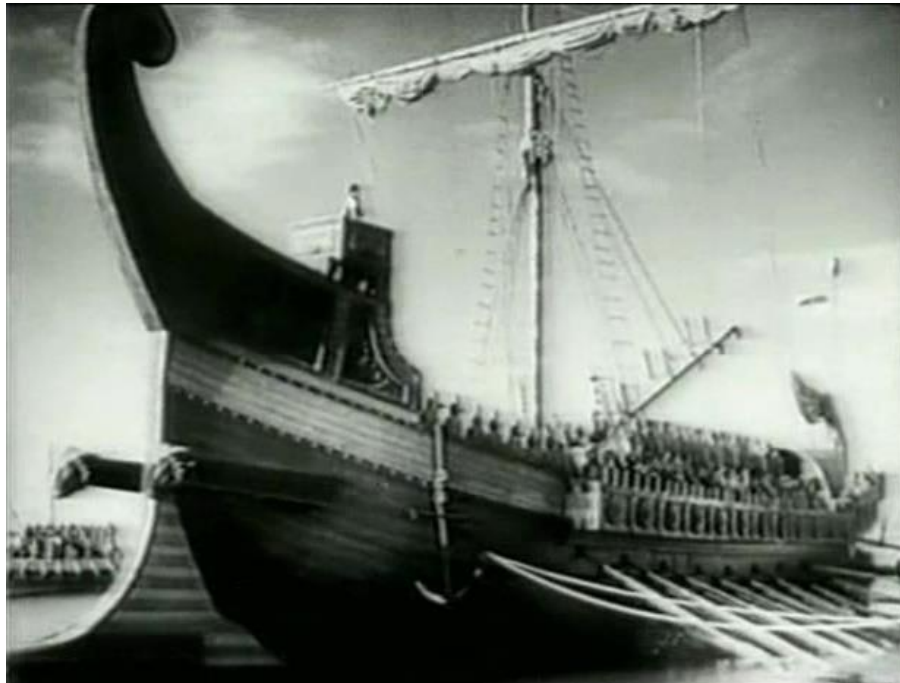


Figura 87: Quinquereme de Escipión en el puerto de Lilibeum.
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 88: Campamento romano en Castra Cornelia.
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 89: Plaza del mercado de Cartago.
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 90: Senado o Consejo de Ancianos de Cartago (interior).
Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 91: Palacio real de Cirta (interior).

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 92: Campamento de Aníbal en Brucia.

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 93: Barco cartaginés.

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 94: Lictores con sus fasces precediendo a Escipión en el Foro.

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).

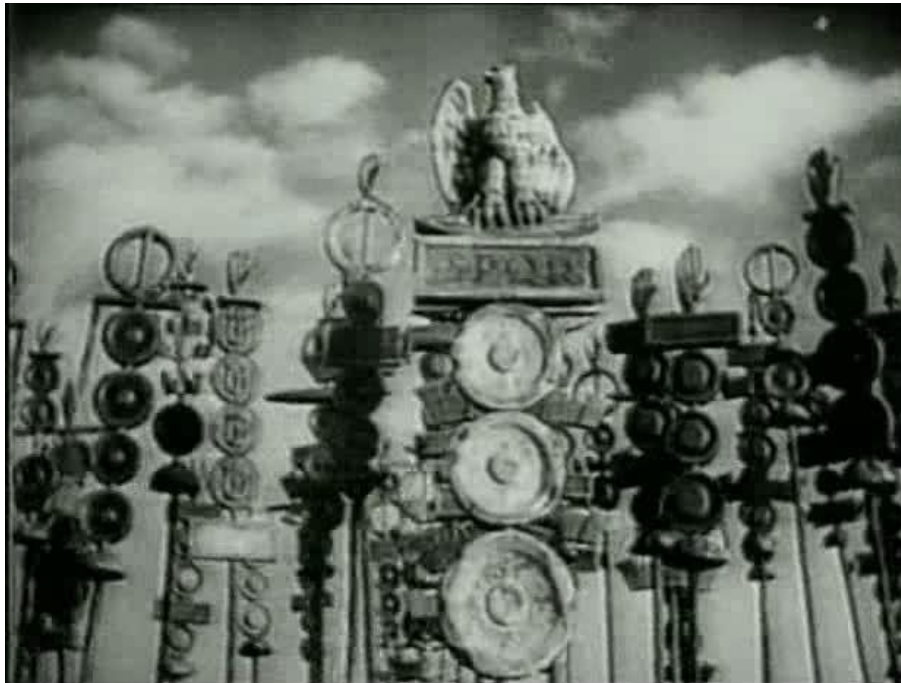


Figura 95: Enseñas militares romanas reunidas en Zama.

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 96: Elefantes cartagineses en línea de batalla en Zama.

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 97: Aníbal arenga a sus tropas en Zama sobre un elefante.

Fuente: *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937).



Figura 98: Cartel italiano de *Scipione l'Africano*.

Fuente: *Comingsoon.it* [en línea]. Disponible en Internet [cons. 2017-03-28]:

<https://mr.comingsoon.it/imgdb/locandine/big/28034.jpg>



Figura 99: Cartel italiano de *Scipione l'Africano*.

Fuente: *Ikwilfilmskijken* [en línea]. Disponible en Internet [cons. 2017-03-28]:

<http://image.tmbd.org/t/p/original/ziQEN3Oax9Ems0BpWCVxSHPW3TA.jpg>



Figura 100: Cartel italiano de *Scipione l'Africano*.

Fuente: *Kijiji.it* [en línea]. Disponible en Internet [cons. 2017-03-28]:

http://img1.annuncicdn.it/a9/77/a977f1c559c7ef39918b580fbffb8d52_orig.jpg



Figura 101: Cartel italiano de *Scipione l'Africano*.

Fuente: eBay [en línea]. Disponible en Internet [cons. 2017-03-28]:

<http://i413.photobucket.com/albums/pp215/posterit/manifesti%20grande%20formato/scipio1.jpg>



Figura 102: Cartel italiano de *Scipione l'Africano*.

Fuente: TNTVillage [en línea]. Disponible en Internet [cons. 2017-03-28]:

http://s20.postimg.org/v217evb2l/scipione_africano.jpg



Figura 103: Cartel italiano de *Scipione l'Africano*.

Fuente: *BenitoMoviePoster* [en línea]. Disponible en Internet [cons. 2017-03-28]:

<http://www.benitomovieposter.com/catalog/images/movieposter/142423.jpg>



Figura 104: Cartel italiano de *Scipione l'Africano*.

Fuente: *RaiStoria* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-13]:

http://www.educational.rai.it/materiali/immagini_articoli/16678.jpg

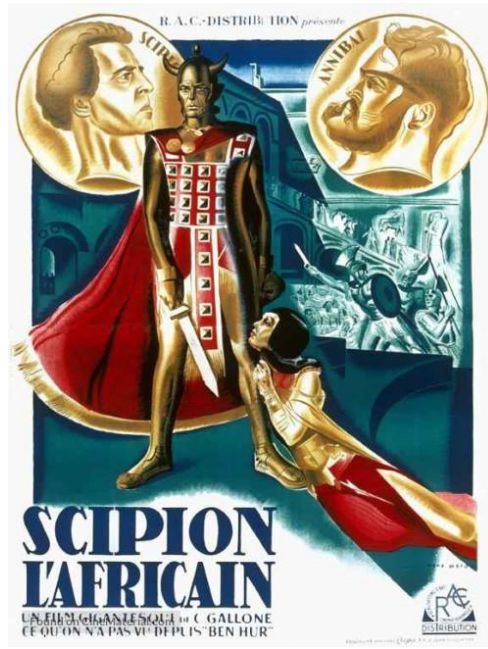


Figura 105: Cartel francés de *Scipione l'Africano*.

Fuente: *CineMaterial* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-28]:

<https://www.cinematerial.com/media/posters/md/yo/yoe1fkbv.jpg?v=1456236809>



Figura 106: Cartel francés de *Scipione l'Africano*.

Fuente: *CineMaterial* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-28]:

<https://www.cinematerial.com/media/posters/md/yw/ywcr5gy.jpg?v=1456416950>



Figura 107: Cartel francés de *Scipione l'Africano*.

Fuente: *Affiches de cinéma dominiquebesson.com* [en línea]. Disponible en Internet [consulta 2017-03-28]:

http://www.dominiquebesson.com/photos_gm/scipion-l-africain-2P.jpg

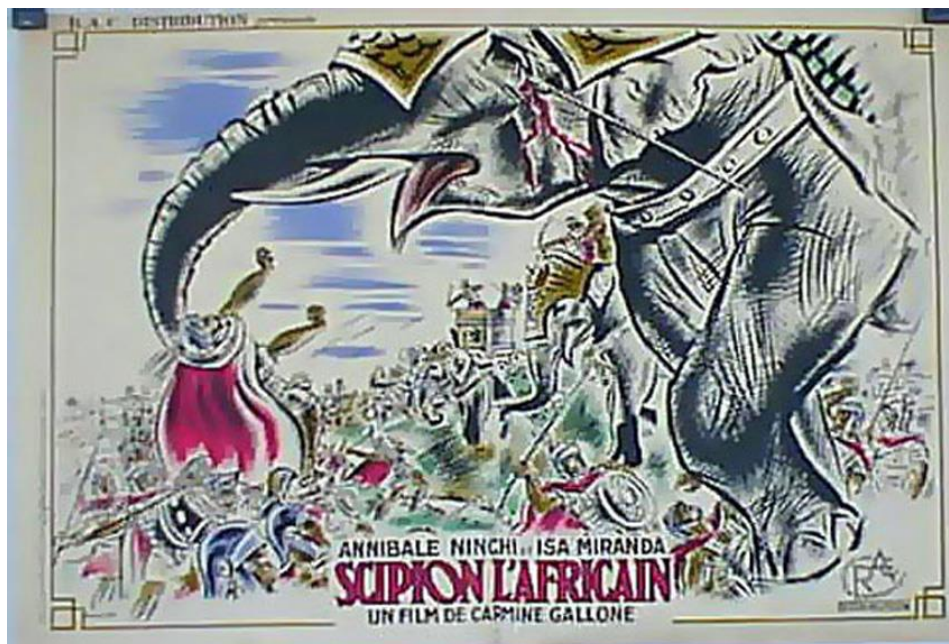


Figura 108: Cartel francés de *Scipione l'Africano*.

Fuente: *BenitoMoviePoster* [en línea]. Disponible en Internet [cons. 2017-03-28]:

<http://www.benitomovieposter.com/catalog/images/movieposter/17402.jpg>



Figura 109: Cartel español de *Scipione l'Africano*.

Fuente: *BenitoMoviePoster* [en línea]. Disponible en Internet [cons. 2017-03-28]:

<http://www.benitomovieposter.com/catalog/images/movieposter/57755.jpg>



Figura 110: Cartel en lengua alemana de *Scipione l'Africano*.

Fuente: García Morcillo 2015: 153.

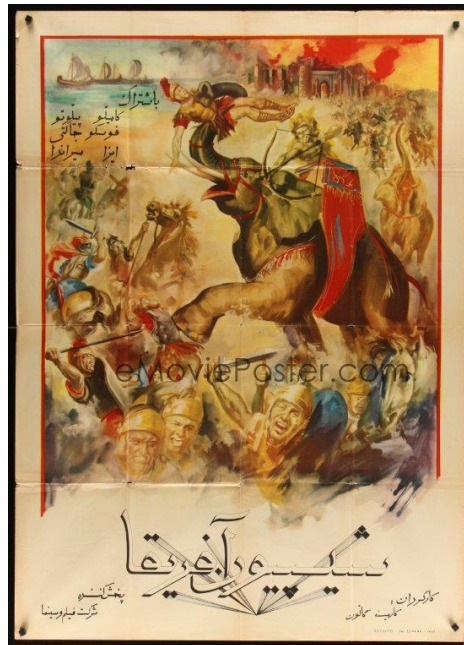


Figura 111: Cartel italiano (para el mercado árabe) de *Scipione l'Africano*.
 Fuente: *eMoviePoster.com* [en línea]. Disponible en Internet [cons. 2017-03-13]:

<http://www.emovieposter.com/agallery/archiveitem/7335550.html>



Figura 112: Carátula de *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937)
 [ed. VHS, Mondadori Video, Milano, 1990].

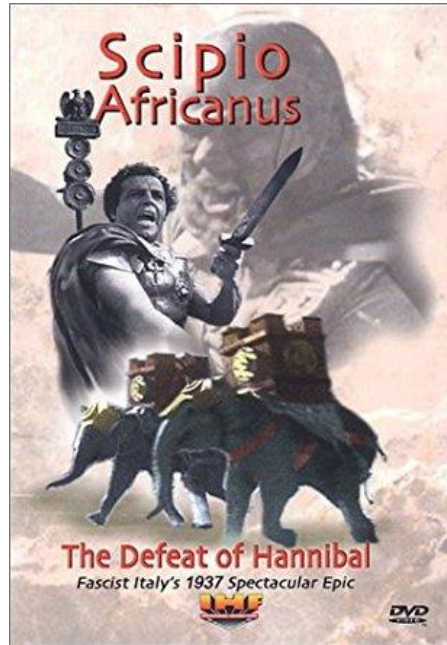


Figura 113: Carátula de *Scipione l'Africano (Scipio Africanus: The defeat of Hannibal)* (C. Gallone, 1937)
[ed. DVD, International Historic Films, Chicago, 2001].



Figura 114: Medalla conmemorativa de *Scipione l'Africano* (anverso)
Fuente: *Militalian.com. Militaria & Collectibles* [en línea]. Disponible en Internet
[consulta 2017-03-13]:

<http://www.militalian.com/medaglia-consorzio-film-scipione-l-africano.html>

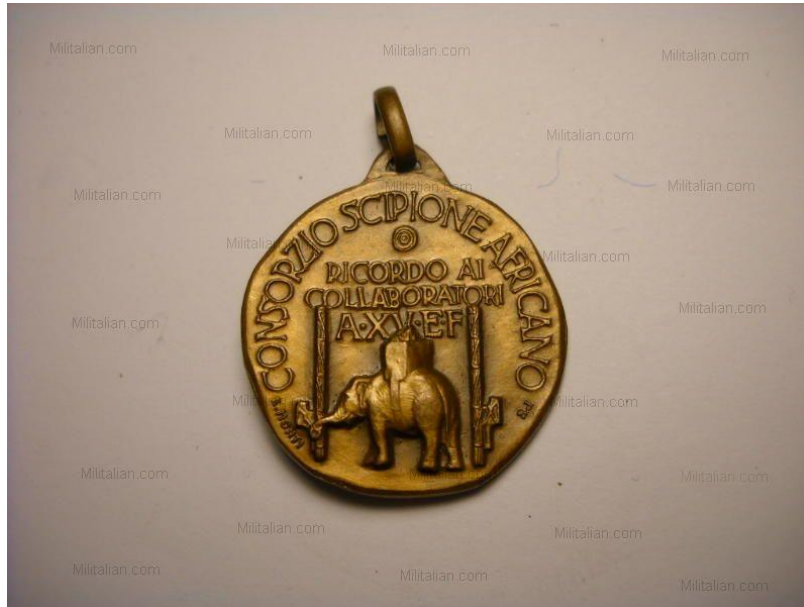


Figura 115: Medalla conmemorativa de *Scipione l'Africano* (reverso)
Fuente: *Militalian.com. Militaria & Collectibles* [en línea]. Disponible en Internet
[consulta 2017-03-13]:

<http://www.militalian.com/medaglia-consorzio-film-scipione-l-africano.html>



Figura 116: Elefante indio en la batalla del Hidaspes.

Fuente: *Sikandar / Sikander* (S. Modi, 1941).



Figura 117: Elefantes indios en línea en la batalla del Hidaspes
(fotograma copiado de *Scipione l'Africano*).
Fuente: *Sikandar / Sikander* (S. Modi, 1941).



Figura 118: Publio Cornelio Escipión.
Fuente: *Scipione detto anche l'Africano* (L. Magni 1971).

