

MITOS FUNDACIONALES DE ROMA EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

Óscar Lapeña Marchena*

Universidad de Cádiz

oscar.lapenia@uca.es

RESUMEN

En estas páginas queremos ocuparnos de la proyección en las pantallas de cine y de televisión de diferentes episodios míticos vinculados a la fundación de la ciudad de Roma. Si se le compara con otros episodios o personajes de su historia, llama la atención el escaso interés que ha despertado, al menos desde un punto de vista cuantitativo. Nos ocuparemos de aquellas producciones que se han centrado en la figura de Eneas y su viaje por el Mediterráneo, los gemelos Rómulo y Remo, el episodio de *El rapto de las Sabinas* y el combate entre Horacios y Curiáceos.

PALABRAS CLAVE: Roma, cine, fundación, Eneas, sabinas, Horacios y Curiáceos.

THE FOUNDING MYTHS OF ROME IN CINEMA AND TELEVISION

ABSTRACT

In these pages we want to deal with the projection on cinema and television screens of different mythical episodes linked to the founding of the city of Rome. If it were compared to other episodes or characters in its history, the scant interest it has aroused is striking, at least from a quantitative point of view. We will deal with those productions that have focused on the figure of Aeneas and his journey through the Mediterranean, the twins Romulus and Remus, the episode of the kidnapping of the Sabine women and the fight between Horace and Curiaeous.

KEYWORDS: Rome, cinema, foundation, Aeneas, sabinas, Horace and Curiaeous.



MITOS FUNDACIONALES DE ROMA EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

La fundación de Roma por parte de los descendientes de un príncipe troiano permitía a la ciudad del Tíber vincularse con la cultura griega y relacionarse con ella en condiciones de igualdad, superando de manera definitiva la supuesta inferioridad cultural romana. Al tiempo que la elite romana elaboraba este discurso sobre la incuestionable dignidad de sus orígenes, no ocultó o dulcificó ciertos aspectos que, al menos desde la distancia, podía resultar paradójico seguir conservando. Especialmente el hecho de tener como sustrato la sangre vertida entre hermanos, la violencia, el estupro o la guerra como los fertilizantes que alimentarán el mito de Roma. En el relato sobre sus orígenes y su fundación se alternan personajes como Eneas, los reyes de Alba, Remo y Rómulo junto con esas alusiones a esas figuras sociales marginales –pastores y bandidos, esclavos fugados, fugitivos de las sociedades del entorno que piden y reciben asilo¹–, y que constituirán los primeros habitantes, ciudadanos, del incipiente enclave a orillas del Tíber.

Cada sociedad y cada periodo histórico ha reescrito, reelaborado y revivido las diferentes tradiciones mitológicas –que rara vez presentan un único y definitivo relato– con los medios, los soportes y los códigos de comunicación de los que han dispuesto y que les resultan más familiares. Y en el interior de cada sociedad –dependiendo de factores diversos como son, entre otros, la formación académica, el entorno cultural, la situación socioeconómica–, cada grupo va reelaborando visiones muy diferentes de episodios y personajes mitológicos.

Desde finales del siglo XIX, y con la rápida extensión de los dispositivos que mostraban al público imágenes en movimiento, especialmente el cinematógrafo, aunque no el único², estos nuevos sistemas se convirtieron en uno de los principales difusores y recreadores de la mitología clásica, incluido el episodio de la fundación de Roma. A lo largo del siglo XX, y las décadas que llevamos del XXI, primero el cine, luego la televisión y, más tarde, los videojuegos, han ido acercando a amplios sectores de población un completo repertorio de relatos mitológicos que, en siglos anteriores, ya habían sido reproducidos y difundidos a través de la literatura, las artes plásticas, la ópera o el ballet. Lógicamente, cada época se acercó a esos relatos del pasado adaptándolos a sus gustos, valores, convenciones y tabúes.

Volviendo a la fundación de Roma y sus orígenes, los testimonios literarios básicos que tratan estos episodios con más profundidad son los de Virgilio (*La Eneida*), Tito Livio (el libro I de *Ab Urbe Condita*), Plutarco (el libro dedicado a Rómulo de sus *Vidas Paralelas*) y Dionisio de Halicarnaso (los libros I a III de

* Área de Historia Antigua, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz. Avda. Gómez Ulla s/n, 11003-Cádiz.

¹ Liv. I, 8, 6-7. D.H. *Ant.* II, 15, 3-4.

² Las imágenes que en 1894 mostraban al padre del culturismo moderno, Eugen Sandow, como un nuevo Hércules fueron rodadas con un kinetoscopio creado por William Dickson y Thomas Alva Edison.

su *Historia Antigua de Roma*); aunque podemos detectar el rastro de este relato en muchos otros autores, tanto griegos como romanos. Existe, indudablemente, una versión más extendida, casi canónica, de los hechos y personajes relacionados con los orígenes de Roma, que deriva del testimonio de Fabio Pictor³, pero eso no oculta el hecho de que convivan diversas versiones de los mismos acontecimientos⁴. Resulta evidente que el relato acerca del mito fundacional de Roma es una reconstrucción posterior –elaborada en la media y baja República–, que unifica anteriores relatos divergentes, que armonizan la existencia de héroes de la mitología latina con el fundamental vínculo troyano y, por extensión, griego, junto a alusiones al mundo etrusco conservadas en la ceremonia de la fundación⁵.

Resulta paradójico, habida cuenta de la importancia histórica de la fundación de Roma, el escasísimo interés que el episodio ha despertado en el ámbito cinematográfico y televisivo, al menos desde el punto de vista estrictamente cuantitativo. Sobre todo si lo comparamos con otros personajes de la Antigüedad, caso de Calígula, Mesalina o Salomé, que tan efímera huella dejaron en su momento, pero que tan atractivos han resultado en sus reencarnaciones audiovisuales. En las pantallas la sombra de Eneas, Rómulo, Remo o de episodios como el de *El rapto de las Sabinas* han despertado un interés nulo si se les compara con figuras como Nerón, Cleopatra, Jesucristo o Espartaco. Entre las razones que explican esta ausencia podemos apuntar la dificultad a la hora de recrear con un mínimo de credibilidad una época remota sin repetir los tópicos arquitectónicos y urbanísticos propios del neoclasicismo y que el cine ha hecho suyos a la hora de reconstruir Roma, sin importar demasiado el periodo concreto del que se ocupe la película. También está el hecho de que suele tratarse de un momento histórico –el origen de Roma– del que el público mayoritario no dispone de excesivo conocimiento salvo del relato mítico de su fundación. No hay que olvidar que sobre el episodio no existe un conocimiento previo propiciado por una novela histórica de gran repercusión, ni una tradición operística que avalase el conocimiento al menos por un público más elitista⁶. Existe, obviamente, una tradición literaria que recoge los hechos, como es la obra virgiliana, pero lo cierto es que *La Eneida* rara vez ha superado el ámbito académico.

Otros aspectos que creemos habría que tener en consideración serían las complicaciones propias de adaptar el relato mítico fundacional a la estructura abierta-

³ Concretamente de una de sus fuentes, Diocles de Pepareto. LIBRÁN MORENO, Myriam. «Odiseo, Eneas y la fundación de Roma en las fuentes griegas», SÁNCHEZ-OSTIZ GUTIÉRREZ, Álvaro. (ed.), *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia. Un camino de ida y vuelta* (Universidad de Navarra 2007), 167-188, 180.

⁴ Diferencias que se refieren al fundador de la ciudad, al origen de su nombre y al responsable de la muerte de Remo. MARTÍNEZ-PINNA, Jorge. «Sobre la fundación y los fundadores de Roma», MARTÍNEZ-PINNA, Jorge. (ed.), *Initia Rerum. Sobre el concepto del origen en el mundo antiguo* (Universidad de Málaga 2006), 163-185, 172. LIBRÁN MORENO, Myriam. *O. c.* 178 y ss.

⁵ LIBRÁN MORENO, Myriam. *O. c.* 182. MARTÍNEZ-PINNA, Jorge. *O. c.* 165 y 185.

⁶ Eneas ha sido el protagonista de más de un centenar de óperas. LAPEÑA, Óscar. «La imagen del Mundo Antiguo en la Ópera y el Cine. Continuidad y divergencias», *Veleia*, 21 (2004), 201-215, 211.





mente maniquea del cine sobre el mundo antiguo. Además, está el elemento religioso, en cuanto la dificultad –por lo poco habitual, aunque cada vez hay más ejemplos de ello– de mostrar una religiosidad en donde no caben referencias al cristianismo. E incluso es posible que, a pesar del paso de los siglos, siga en pie el tabú del fratricidio como base fundamental de la fundación de Roma. Una ciudad metafóricamente levantada sobre la sangre derramada, como bien lo recuerdan los títulos finales de una de las películas de las que nos ocuparemos en estas páginas –concretamente de *Il Primo Re* (M. Rovere 2019)–, en donde una diminuta mancha de sangre vertida sobre un mapa del Mediterráneo comienza a expandirse por todos los territorios posteriormente puestos bajo el dominio romano.

Así pues, a lo largo del presente trabajo pretendemos ocuparnos de cómo los mitos vinculados a la fundación de Roma han sido reescritos primero por el cine, y luego por las producciones para televisión. Unos relatos mitológicos que no acaban con la fundación de la nueva ciudad, sino que se prolongan hasta su consolidación como núcleo urbano del Lazio. En especial nos ocuparemos de la figura de Eneas, protagonista absoluto de una nueva Odisea que no concluye con el retorno al reino abandonado sino con la llegada a una tierra de promisión. Igualmente, nuestro interés se centrará en el episodio de la fundación de Roma y sus precedentes, así como en el conflicto con el pueblo sabino motivado por la necesidad de Roma de conseguir mujeres que aseguraran su continuidad.

Como ya hemos indicado, el primer aspecto que llama la atención es la escasez de títulos en donde aparecen los protagonistas de la fundación de Roma si los comparamos con los dedicados a otras figuras de la Antigüedad, quienes, además de protagonizar cintas ambientadas en el pasado, suelen viajar en el tiempo y aparecer en historias alejadas del marco cronológico del mundo antiguo, algo que tampoco les sucede a Eneas y compañía. Tal vez el ejemplo más parecido a cuanto decimos lo encontramos en la serie de animación canadiense *Silverwing* (2003), en donde la pareja protagonista son el Príncipe de las Ratas y un usurpador al trono, que se llaman, respectivamente, Romulus y Remus.

No tienen cabida en estas páginas aquellas producciones que se ocupan de Eneas y el episodio de su romance con la reina púnica Dido y que no incluyen la llegada del héroe troyano a Italia. Es decir, aquellas producciones que son, básicamente, filmaciones, generalmente para televisión, de la ópera *Dido and Aeneas*, escrita por el compositor inglés Henry Purcell en 1689⁷. Otras dos producciones que abordan el mismo argumento tampoco serán objeto de nuestra atención. La primera de ellas es *Didone Abbandonata* (L. Maggi 1910)⁸, que lleva a la pantalla los cuatro primeros cantos de *La Eneida*: desde el naufragio de las naves troyanas en las costas

⁷ *Dido and Aeneas* (1951), *Dido and Aeneas* (1961), *Dido and Aeneas* (1966), *Didone ed Enea* (1986), o *Dido and Aeneas* (1995). DUMONT, Hervé. *L'Antiquité au Cinema*. (Paris : Nouveau Monde Editions 2009), 258 y ss.

⁸ ANTONUCCI, Giuseppe «Cinema», *Enciclopedia Virgilitana*, I, (Roma: PADOAN 1984), 784y ss. BERNARDINI, Aldo. *Il Cinema Muto Italiano. 1910* (Roma: CSC 1996), 141 y ss. CHITI, Roberto *Dizionario dei registi del cinema muto italiano* (Roma: MICS 1997), 171.



norte africanas, su estancia en Cartago en virtud de la hospitalidad que le ofrece la reina Dido, hasta el romance entre ella y Eneas y el desesperado suicidio final de la reina; la trama no recoge ningún episodio posterior que transcurra en suelo itálico. El segundo título es *Didone non é morta* (L. Mangiacapre 1987)⁹, que se vuelve a inspirar en los cuatro primeros cantos de la obra virgiliana con la particularidad de que alterna la narración entre el pasado y el presente.

Por lo que hace referencia al episodio de *El rapto de las Sabinas*, conviene aclarar que quedan igualmente fuera de nuestro análisis las abundantes versiones cinematográficas y televisivas de la obra teatral *Der Raub der Sabinerinnen*, escrita por los hermanos y dramaturgos austriacos Franz y Paul von Schönthan en 1833¹⁰. La razón es porque en ellas la única alusión al episodio romano es el título, que es a su vez el título de una obra teatral escrita por el protagonista de la comedia, alrededor del cual giran los enredos que componen la trama del sainete.

La dificultad que supone trasladar a las pantallas los mitos vinculados con la fundación de Roma ya la encontramos en un artículo aparecido en las páginas de la revista *Cinema* en el año 1938¹¹. En ellas su autor elucubra sobre cómo debería ser una adaptación de *La Eneida* sin adular la obra original; también señala que ese hipotético film –que sería de grandiosas dimensiones– debería apartarse de los rigores del realismo cinematográfico, introduciendo importantes dosis de fantasía que, a su juicio, solo el cine de animación puede aportar. Finalmente, señala que la obra virgiliana es el poema nacional de Roma y por extensión de toda Italia, en un contexto sociopolítico en donde la industria cultural fascista pretendía vincularse con las glorias del pasado romano.

Recapitulando, en estas páginas nos centraremos en cuatro personajes y episodios que guardan relación con los mitos fundacionales de Roma: concretamente son Eneas, Rómulo y Remo, *El rapto de las Sabinas* y el combate entre los Horacios y Curiáceos.

Las dificultades intuidas en los años treinta a la hora de llevar a la pantalla *La Eneida* explicarían los escasos intentos por sacar adelante ese proyecto. Hasta el extremo de solo poder indicar dos producciones que lo hayan hecho, una cinematográfica y otra televisiva, separadas por algo más de una década.

La primera de ellas se integra en el filón del péplum italiano de los años cincuenta y sesenta; se trata de *La legenda di Enea*¹², una coproducción entre Italia, Francia y la extinta Yugoslavia –en donde se rodaron los exteriores–, dirigida por Giorgio Venturini en 1962. La película es, de hecho, la continuación de una

⁹ *Cineforum*, n.º 416, (2002), 92.

¹⁰ Entre los que destacan *Der Raub der Sabinerinnen* (1936), *Il ratto delle Sabine* (1945), *Der Raub der Sabinerinnen* (1953), *Der Raub der Sabinerinnen* (1966), *Der Raub der Sabinerinnen* (1976), *Der Raub der Sabinerinnen* (1991), o *Der Raub der Sabinerinnen* (2000).

¹¹ CARDINALE, Vittorio «L'Eneide sullo schermo», *Cinema*, n.º 45, (1938), 310-311.

¹² SOLOMON, Jon. *Péplum. El mundo antiguo en el cine* (Madrid: Alianza, 2002), 145. DUMONT, Hervé. *O. c.* 259 y ss. DELLA CASA, Steve. & GIUSTI, Marco. *Il grande libro di Ercole* (Roma: CSC 2013), 195 y ss.

anterior, *La Guerra di Troia* (G. Ferroni 1961). Ambas estaban protagonizadas por Steve Reeves, culturista y actor estadounidense que se identificó con la figura de Hércules a pesar de haberlo interpretado solo en dos títulos –*Le fatiche di Ercole y Ercole e la Regina de Lidia*–.

Tanto en el film de Venturini como en el de Ferroni, Reeves interpreta al personaje de Eneas; en *La Guerra di Troia*, y contrariamente a lo que sucede en el relato homérico, en donde Eneas es un personaje menor, aquí disfruta de un protagonismo exagerado¹³. Por su parte, *La legenda di Enea* se ocupa de los cantos VII al XII de la obra virgiliana, iniciándose el film con los troyanos supervivientes ya en el Lazio. La película se abre y se cierra con la voz en *off* de un narrador; al inicio define a Eneas como el extremo defensor de la gloria troyana, para inmediatamente después pasar a los títulos iniciales proyectados sobre una imagen fija del caballo de Troya que sirve para asociar a Eneas con Troya. Mientras que, al final, el mensaje del narrador subraya el indisoluble vínculo de Troya con Roma, para lo que se utiliza el recurso de mostrar batallas protagonizadas por legiones romanas, para culminar con la imagen de la maqueta de la Roma constantiniana, creada por el arqueólogo Ítalo Gismondi entre 1931 y 1971, y que el péplum ha utilizado en innumerables oportunidades para recrear la ciudad¹⁴.

Las imágenes iniciales de la película muestran la marcha de los troyanos supervivientes en suelo itálico; van caminando o en pesados carros, hay ancianos, mujeres, enfermos, niños y algunos soldados; Eneas, de hecho, no lleva uniforme, ni armas ni protecciones de algún tipo. La columna troyana remite por igual a las filas interminables de refugiados que huían de los horrores y desastres provocados por la II Guerra Mundial. Pero, al mismo tiempo, recuerda a los judíos que abandonan Egipto en las versiones de *The ten Commandments* de los años 1923 y 1956, como a los esclavos en marcha permanente de *Spartacus* (S. Kubrick 1960).

El tratamiento que realiza de la figura de Eneas convierte a la película de Venturini en una original excepción dentro del péplum, un género caracterizado por la repetición constante de argumentos, personajes y escenografías¹⁵. Eneas está muy lejos de mostrarse como el típico héroe del péplum, presentando unos rasgos novedosos que ya se apuntaban en *La Guerra di Troia*. Eneas aparece en todo momento alejado de las exageraciones y de las exhibiciones musculosas habituales en el péplum. Así, por ejemplo, en la escena en que los troyanos son atacados por una estampida de ganado –en una imagen que remite al western–, son un grupo de troyanos a caballo los que logran evitar el peligro. Eneas interviene en la acción, pero no soluciona él solo el problema, es uno más, es el trabajo colectivo el que des-

¹³ LILLO, Fernando. *El cine de romanos y su aplicación didáctica* (Madrid: Ediciones Clásicas 1994), 32.

¹⁴ TAUSIET, Antonio «Las epopeyas clásicas y el cine. Cuidado con los griegos y sus regalos», *Actio Nova*, monográfico 4 (2020), 97-128, 123 y ss.

¹⁵ CANO ALONSO, Pedro Luis *Cine de romanos* (Madrid: Centro de Lingüística Atenea 2014), 199 y ss.



activa la amenaza¹⁶. Hay otra escena igual de ilustrativa acerca del nuevo modelo de héroe encarnado por Eneas. Nos referimos al momento en que uno de los pesados carros que forman la columna troyana queda atrapado en el barro. En un péplum tradicional esta sería la ocasión excepcional para que el héroe mostrara su fuerza y él solo rescatara el vehículo, coronándose, de este modo, como la única figura capaz de solventar los problemas de la comunidad. Pero, como en el caso anterior, Eneas es únicamente uno más de los hombres que acuden a extraer el carro de su trampa de barro. En ambas ocasiones, Eneas rechaza el rol de héroe habitual, no utiliza esas situaciones para imponer su liderazgo dentro del colectivo. Tiene, indiscutiblemente, una misión muy delicada que cumplir como es la de guiar a los supervivientes de Troya hacia la nueva tierra de promisión, pero ese cometido no lo aleja de los suyos.

Así pues, sin necesidad de perder liderazgo ni carisma, Eneas es un héroe cercano al pensamiento pacifista puesto que en todo momento rehuirá los desafíos lanzados por Turno, rey de los Rútulos; manifiesta frialdad en su modo de actuar, gran capacidad de autocontrol, modestia y tendencia al diálogo. En ocasiones se muestra incluso cansado ante la misión que le toca llevar a cabo.

Reseñamos ahora otras dos escenas que muestran el nuevo modelo heroico de Eneas. La primera de ellas sucede en el palacio del rey Latino, en una estancia decorada con frescos que reproducen el asedio de Troya; en definitiva, imágenes del film precedente, *La guerra di Troia*, ofrecidas en *flashback* que permiten mostrar a Eneas en toda su débil humanidad, como un soldado aún convaleciente afectado por un *shock* postraumático al recordar los combates. La segunda de las escenas tiene lugar casi al final del metraje, una vez que Eneas ha vencido a Turno; tras el triunfo, Eneas camina solo junto al Tíber volviendo con los suyos. Habitualmente, en el péplum, después de lograr el triunfo, el héroe es de inmediato aclamado por la comunidad que defiende y protege. La victoria lo consagra como el único capaz de resolver, gracias a su fuerza, los problemas que se planteen. Sin embargo, en *La legenda di Enea*, la soledad que rodea al héroe le confiere a su figura una pátina de tristeza y melancolía que sirve para humanizarlo aún más. Lidera, sin discusión y de un modo paternalista, a los troyanos supervivientes, parece guiarse por unos valores pacifistas y en ningún momento los somete o tiraniza¹⁷.

En una película que centra su interés en la novedosa figura del héroe, la presencia de los dioses en los actos humanos y en el devenir de los acontecimientos prácticamente no aparece en pantalla¹⁸. Podemos pensar que la omnipresencia del héroe eclipsa la actividad divina. Un hecho que recalca la dificultad de mostrar en el cine el sentido de la religiosidad antigua sin caer en el ridículo o la parodia.

¹⁶ LILLO, Fernando. *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla* (Madrid: Evohé 2010), 57.

¹⁷ CANO, Pedro Luis «Una versión cinematográfica de *La Eneida*», *Faventia*, 3, 2 (1981), 171-183, 180. SIMOES RODRIGUES, Nuno «Eneias no cinema», *Agora. Estudos Classicos em debate*, 21 (2019), 339-359, 349.

¹⁸ LILLO, Fernando «Virgilio y Catulo en el cine y la televisión», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23, 2 (2003), 437-452, 441. SIMOES RODRIGUES, Nuno *O. c.* 351 y ss.



El siguiente título en donde nos detenemos es *L'Eneide*, una coproducción entre Italia, Francia y Alemania dirigida por Franco Rossi; por parte italiana participó la televisión pública, la RAI, que la emitió entre diciembre de 1971 y enero de 1972. La serie estaba dividida en siete capítulos de cincuenta y cinco minutos de duración, aunque en el año 1974 se estrenó en el cine un montaje reducido de aproximadamente cien minutos bajo el título de *Le avventure di Enea*, que pasó desapercibido¹⁹. Los exteriores de *L'Eneide* fueron rodados en la antigua Yugoslavia y en Afganistán, más concretamente en la localidad de Bamiyán, donde en el año 2001 los talibanes destruyeron las estatuas de los budas gigantes, que, a título de curiosidad, aparecen unos instantes en la pantalla²⁰.

El proyecto de *L'Eneide* se inscribe dentro de una apuesta por parte de las televisiones públicas europeas en el último tercio del siglo xx para realizar series de calidad, ambientadas en el pasado y que mezclaran el espectáculo con la alta cultura, sin abandonar las aspiraciones pedagógicas²¹. Aunque el germen de este planteamiento se remontaría a la década anterior con la obra para televisión del director Roberto Rossellini, tras abandonar momentáneamente el medio cinematográfico. Rossellini apostó abiertamente por realizar una serie de films para televisión en donde primara el afán pedagógico por encima del espectáculo²²; unas obras centradas en personajes históricos que sirvieran como excusa para mostrar todo aquello que no tiene espacio en los libros de Historia. Como motor de esa empresa estaba su confianza en que el nuevo medio televisivo se convirtiera en una moderna enciclopedia que llegara fácilmente a un sector amplio de la población. Entre esas películas rodadas con ese propósito –ya sea como director, guionista o presentador de las mismas–, podemos recordar *L'eta del ferro* (1964), *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), *Atti degli Apostoli* (1969), *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1970), *Socrate* (1971), *Blaise Pascal* (1972), *Agostino d'Ipbona* (1972), *L'età di Cosimo di Medici* (1973) o *Cartesius* (1974).

El director de *L'Eneide*, Franco Rossi, también participó de esas ideas, ya que la obra que analizaremos aquí es una de las varias adaptaciones literarias e históricas por él realizadas y entre las que mencionamos *Odissea* (1968), *Il giovane Garibaldi* (1974), *Quo Vadis* (1985) o *Un bambino di nome Gesù* (1990).

La trama de *L'Eneide* se inicia en el Lazio, con una introducción en donde aparecen el rey Latino y su hija Lavinia y en donde se menciona la profecía que anuncia la llegada de un extranjero que proviene de una ciudad en guerra y que trae

¹⁹ DUMONT, Hervé *O. c.* 260 s. LILLO, Fernando *O. c.* (2010), 64. CANO, Pedro Luis *O. c.* (2014), 203.

²⁰ POMEROY, Arthur John «Franco Rossi's adaptations of the Classics», POMEROY, Arthur John (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen* (New Jersey: Wiley Blackwell 2017), 253-270, 255.

²¹ SIMOES RODRIGUES, Nuno *O. c.* 346 y ss.

²² TRASATTI, Sergio *Rossellini e la televisione* (Roma: La Rassegna Editrice 1978). QUINTANA, Ángel «La visión directa como pedagogía: la televisión de Roberto Rossellini», *Secuencias*, 8 (1998), 17-27. APRA, Adriana «L'enciclopedia storica de Rossellini», *Bianco e Nero*, LXII (2001), 5, 23-50.

con él la sangre y la destrucción. Posteriormente los títulos de crédito se proyectan sobre las imágenes de un mar bravío que parecen remitir a la adaptación de *La Odisea* homérica realizada por el mismo Rossi cuatro años atrás. El mar, la navegación y el viaje en general suelen estar más asociados a Ulises que a Eneas, cuando ambos fueron viajeros²³.

Tras los créditos, la acción se traslada al norte de África, a las costas del reino púnico de la reina Dido, en donde han naufragado unas naves troyanas. La primera parte de la serie gira alrededor de la historia de Dido y Eneas; de hecho, la reina muere en el transcurso del cuarto episodio, al tiempo que los troyanos abandonan Cartago. El planteamiento de esta parte de la obra recuerda a la estancia de Ulises en la corte de los Feacios en donde el héroe desglosará los acontecimientos de su viaje hasta ese momento utilizando el recurso narrativo que posteriormente se conocerá como *flashback*. En la serie, Dido cumple las reglas de la hospitalidad y acoge a los naufragos; en las lóbregas estancias de su palacio Eneas repasará lo sucedido desde su marcha de Troya: la llegada a Tracia buscando la tierra anunciada por el oráculo, la visita al santuario de Delos y el fugaz paso por la isla de Creta, assolada por la peste. Luego, el rescate en un islote desierto de Aqueménide de uno de los marinos de Ulises y la muerte en mar abierto de Anquises, cuyo cadáver se abandona en una balsa a merced de las olas.

Dido cumple rigurosamente con los troyanos las normas de la hospitalidad; pero, al tiempo que favorece la reconstrucción de las naves destrozadas por la tempestad, es decir, que ayuda en su marcha, comienza a ser consumida por una pasión incontrolable hacia Eneas. El líder troyano, por su parte, parece ensimismado, debatiéndose entre la reina y la obligación hacia sus compañeros. El suicidio de Dido señala el inicio de la segunda parte de la narración con el retorno al Mediterráneo de la flota troyana.

La siguiente parada los conduce a una isla habitada por jóvenes troyanos bajo el mandato de Alceste; la mayoría de ellos son niños que Eneas puso a salvo durante el saqueo de Troya. Este encuentro propicia el que muchos de los que viajan con Eneas crean que la travesía ha finalizado y que la isla es el lugar referido por la profecía.

Eneas viaja en un sueño hasta el inframundo, donde encuentra a su padre, Anquises, que le dice que deben seguir navegando, ya que la de Alceste no es la tierra que buscan. Luego le mostrará un niño, el futuro Octavio Augusto, con lo que el vínculo con Roma queda establecido. Eneas retoma la navegación, en esta ocasión seguido solo por voluntarios, ya que muchos troyanos han decidido permanecer junto a Alceste.

La acción retorna al territorio del Lazio, donde el rey Latino recibe de nuevo el presagio del oráculo que coincide con la noticia del avistamiento de unas naves

²³ El viaje de Ulises de Troya a Ítaca dura diez años, pero la navegación real se reduce a dos; del resto, un año lo pasa con Circe y siete con la ninfa Calipso. CANTARELLA, Eva *Ippopotami e sirene. I viaggi di Omero e di Erodoto* (Novara: UTET 2014), 15.



en el Tíber. El acuerdo entre Eneas y Latino favorece el asentamiento troyano, aunque tendrán que hacer frente al acoso de los Rútulos. El enfrentamiento final con el rey Turno se salda con la victoria de Eneas. Es entonces cuando reaparece la voz del narrador, que anuncia que la muerte de Virgilio dejó inconcluso el poema, pero acaba recordando que Eneas es el fundador de la estirpe romana.

La adaptación televisiva de Franco Rossi introduce bastantes novedades respecto al poema, realizando una versión más rica y libre; aunque al mismo tiempo busca mantener fidelidad al texto introduciendo extractos del mismo en la narración. La estética visual de la puesta en escena aparece claramente influenciada por las películas de Federico Fellini y Pier Paolo Pasolini ambientadas en la Antigüedad²⁴. Las huellas de *Fellini-Satyricon* (1969), *Edipo Re* (1967) y *Medea* (1969) se perciben en el modo de recrear el pasado: una visión de los orígenes míticos de Roma alejada de la habitual mirada neoclásica. El reino de Cartago y en especial el palacio de la reina presentan motivos orientalizantes, con detalles árabes y persas. Sus estancias, en donde transcurren gran parte de los primeros cuatro capítulos, evocan exotismo y magia, la presencia de la roca trae a la memoria la ciudad de Petra y la aparición fugaz de los budas gigantes de Bamiyan recalcan el carácter oriental de la cultura púnica. En esos capítulos Dido prácticamente fagocita al personaje de Eneas, que es eclipsado por la reina. La banda sonora, obra de Mario Nascimbene, potencia la fuerza de las imágenes, y, al igual que la escenografía, se aleja de habituales referentes neoclásicos²⁵.

Eneas, interpretado por el actor teatral Giulio Brogli, es un héroe atormentado que debe conducir a los suyos hasta las tierras profetizadas por el oráculo. Hay un aspecto evidentemente mesiánico en su modo de actuar y de liderar a los supervivientes de Troya a lo largo del Mediterráneo. Su viaje no solo es material, no solo pretende llevar sanos y salvos a los suyos, sino que tiene un marcado carácter existencial, cumplir con él supone colmar de sentido su vida. Por lo tanto, es un héroe que sabe equilibrar su responsabilidad individual con el sentido de la colectividad, debe alcanzar el desarrollo de la conciencia personal, sin dejar de conducir a su pueblo hasta las tierras donde levantar la nueva Troya. Eneas, al mismo tiempo, se ve atrapado en el conflicto entre el poder del destino señalado por los dioses y la fuerza de voluntad, que es un atributo propio de los hombres²⁶. Al contrario de lo que sucedía en *La legenda di Enea*, en la serie sí es una realidad la presencia de diosas –Juno, Venus–, así como de oráculos, profecías o prodigios²⁷. Todos estos elementos subrayan el carácter errante de Eneas, que se mueve en un mundo que se esfuerza por entender y que parece estar gobernado por los caprichos de un destino que escapa a todo control humano.

²⁴ SIMOES RODRIGUES, Nuno *O. c.* 345.

²⁵ Mario Nascimbene ya había compuesto la música para la producción televisiva de Roberto Rossellini.

²⁶ LILLO, Fernando. *O. c.* (2010), 66. TAUSIET, Antonio *O. c.* 121.

²⁷ CANO, Pedro Luis *O. c.* (2014), 203. SIMOES RODRIGUES, Nuno *O. c.* 344.

Mayor interés para el cine y la televisión, a tenor del número de producciones dedicadas a ella, parece que ha despertado la fundación de Roma. En más de media docena de oportunidades la pantalla ha reproducido el episodio protagonizado por Rómulo y Remo. La primera de estas producciones es del año 1910, y se trata de *Rea Silvia*, que lleva como subtítulo *L'Origine di Roma*²⁸. Estaba producida por la casa Latium Film y dirigida por Alberto Degli Abbatì. La cinta recoge los episodios más conocidos de la fundación de Roma: el nacimiento de los gemelos por parte de la vestal Rea Silvia, la orden del rey Amulio de ejecutarla y de abandonar a los recién nacidos en el Tíber, su recogida por parte de un pastor para dar un salto en el tiempo de veinte años y centrarse en la venganza de los gemelos sobre Amulio y la proclamación de Rómulo como el primer rey de Roma. Algunas críticas de la época subrayan la exactitud a la hora de recrear de leyenda, reseñando la fidelidad del vestuario y la escenografía utilizados²⁹.

Puede resultar paradójico –habida cuenta de la tragedia que supone el fratricidio fundacional– que el episodio haya sido recogido en producciones dirigidas, en principio, a un público infantil o reproducido en clave de comedia. Consignamos dos breves cintas de animación que narran la historia de los dos gemelos; la primera es *Romulus and Remo*, el capítulo treinta y ocho de la serie de televisión estadounidense *The wonderful stories of Profesor Kitzel* (S. Culhane 1972). Se trata de una serie de más de un centenar de capítulos de unos cinco minutos de duración que se ocupa de diferentes episodios y personajes de diversos periodos históricos; son presentados por el personaje del Profesor Kitzel y tiene un claro afán pedagógico, dirigido a una audiencia infantil³⁰.

La segunda de las cintas de animación es la búlgara *Romul i Rem* (I. Vesselinov & G. Simeonov 1976); buena parte del cine de animación realizado en los países del bloque soviético no estaba dirigido hacia un público infantil, sino que se acercaba más a la experimentación. En esta ocasión, el argumento parece girar alrededor del trágico destino que persigue en todo momento a los gemelos, que se manifiesta, primero, en que devoran a la loba que les salvó la vida y que luego se refleja en los deseos de gloria individual que persiguen y que acaba con el fratricidio³¹.

También en el año 1976 se estrenó la siguiente producción, esta vez se trató de la comedia *Remo e Romolo*, *Storia di due figli di una lupa*, una producción italiana dirigida por Mario Castellacci y Pier Francesco Pignitore³². La película plantea un enfrentamiento constante entre los gemelos, que empieza siendo aún pequeños y están siendo criados por una prostituta (la *lupa*). La rivalidad aumentará con el paso del tiempo culminando con el asesinato de Remo, aunque introduce la parti-

²⁸ CHITI, Roberto *O. c.* 88.

²⁹ BERNARDINI, Aldo *O. c.* 331.

³⁰ Los otros capítulos referidos al Mundo Antiguo fueron *The Spartans*, *The Rosetta Stone*, *The Oracle of Delphi*, *Athens and Sparta*, *Egypt*, *The Phoenicians*, *Mount Olympus*, *Emperor Nero of Rome*, *The search of ancient Troy*, *Early Crete* y *Pompeii and Mount Vesubius*.

³¹ MICHELI, Sergio *Il Cinema Bulgaro* (Florenca: Marsilio, 1971), 242 y ss.

³² DUMONT, Hervé *O. c.* 262.



cularidad de que el fantasma del gemelo muerto se aparecerá de manera recurrente a Rómulo. El film presenta Roma en un estado preurbano, apenas una empalizada en mitad de un territorio salvaje aún no dominado por el hombre. Incluye, además del episodio de la fundación de la ciudad, la trampa contra el pueblo sabino para raptar a sus mujeres y la posterior guerra. El tono humorístico viene favorecido porque los actores recitan en dialecto romano y hay alusiones y chistes sobre temas contemporáneos. También hay canciones que refuerzan la idea de que Roma se encuentra en un estadio básicamente rural, lejos de la metrópolis que llegará a ser. Y acaba con imágenes contemporáneas de Roma, tanto de sus monumentos y espacios más conocidos como de la periferia, transmitiendo la sensación de continuidad entre los crímenes cometidos en un pasado mítico y los de la actualidad.

Volvemos ahora al territorio péplum para hablar de *Romolo e Remo*, una producción de la Titanus por Sergio Corbucci en 1961³³. Al frente del reparto se sitúan dos de los más emblemáticos cuerpos del universo péplum: Steve Reeves —que ya interpretó a Eneas—, y que en esta ocasión desempeñará el papel de Rómulo, mientras que su rival y hermano, Remo, será Gordon Scott³⁴.

El film se inicia con la leyenda condensada en imágenes del nacimiento de Rómulo y Remo: el abandono en el Tíber por parte de Rea Silvia, la salvación gracias a la loba, y la muerte del animal a manos de un pastor que se hace cargo de los niños. Podemos apuntar cuatro episodios básicos que articulan la trama de *Romolo e Remo*; el primero de ellos sería la presentación de los diferentes personajes que tiene lugar a lo largo de la extensa escena inicial ambientada en la populosa ciudad de Alba Longa. El segundo abarcaría la toma de conciencia de su identidad por parte de Rómulo y Remo, la realización de la venganza y la profecía de Rea Silvia sobre la ciudad que será fundada por sus hijos. El tercer episodio recogería la pugna de los hermanos y sus seguidores por alcanzar las tierras anunciadas, mientras que el cuarto se centraría en la fundación de Roma y el fratricidio.

La propia composición del reparto de la película indica que se trata de un péplum con aspiraciones —económicas, artísticas— superiores a la media habitual en este tipo de producciones³⁵. Y no solo por la presencia de los forzudos más emblemáticos del género, sino también por una serie de actrices y actores que funcionaban como reclamos publicitarios, es el caso de Jacques Sernas, Massimo Girotti, Ornella Vanoni o Virna Lisi.

Uno de los aspectos más llamativos de *Romolo e Remo* es la convivencia de recursos y elementos característicos del péplum (la exaltación constante de los cuer-

³³ ELLEY, Derek *The Epic Film* (Londres: Routledge & Kegan 1984), 77 y ss. SOLOMON, Jon O. c. 145 y ss. DUMONT, Hervé O. c. 258 y ss.

³⁴ Además de interpretar a Tarzán, Gordon Scott actuó en *Maciste contro il vampiro* (1961), *Maciste alla corte del Gran Kahn* (1961), *Il gladiatore di Roma* (1962) o *Goliath e la schiava ribelle* (1963).

³⁵ Las nueve semanas previstas para la elaboración del film ascendieron a once. Además, recaudó más de 700 millones de liras, siendo uno de los péplums más rentables. DELLA CASA, Steve & GIUSTI, Marco O. c. 263. FRAYLING, Christopher *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte* (Madrid: T&B Editores 2002), 116.



pos de los forzudos, las escenas de tortura, el combate con un animal...) con otros que son propios de género wéstern. Lo cual no debe extrañar, ya que el responsable inicial del proyecto y creador del primer tratamiento de guion fue Sergio Leone; además, otro de los guionistas –Duccio Tessari– y el director, Sergio Corbucci, dirigirán y escribirán diferentes wésterns³⁶. El propio director del film afirmó que *Romolo e Remo* era un wéstern ambientado en los orígenes de Roma³⁷, y lo cierto es que las referencias al género fundacional genuinamente estadounidense no faltan a lo largo del metraje. La escena inicial en Alba Longa es una aventura propia de cuatreros que se internan en la ciudad para robar los caballos; el campamento de Rómulo y Remo remite, en cuanto a la ambientación, a una aldea india. Tampoco hay que olvidar el uso de ciertas estrategias bélicas, así como la presencia constante del arco y las flechas. Además, la búsqueda de la tierra en donde levantar la futura ciudad sigue el modelo típico del wéstern de mostrar una aventura colectiva liderada por un héroe guía³⁸.

La trama del film gira alrededor del enfrentamiento permanente entre ambos hermanos³⁹. En Estados Unidos la película se estrenó con el título de *Duel of Titans*, omitiendo de ese modo la identidad de los protagonistas y convirtiendo la cinta en un combate entre dos simples forzudos. La oposición entre los gemelos llega a ser excluyente; Remo es impulsivo, agresivo, egoísta, violento y sus actos se explican por el ansia de gloria y poder. Por el contrario, su hermano se muestra frío y calculador, conciliador, amable en su relación con las mujeres y, sobre todo, empujado a la violencia a causa de las circunstancias, es decir, debe recurrir a actos violentos movido por la actitud de Remo. El conflicto entre ambos alcanza su culminación cuando Rómulo y los suyos alcanzan las tierras descritas por Rea Silvia (debido, entre otras cosas, a las erradas decisiones de Remo acerca de la ruta a seguir). La película respeta fielmente la leyenda más popular sobre la fundación de Roma y la actuación de ambos hermanos; queda claro que Rómulo asesina a Remo para defender la ley que él, como legítimo fundador de la ciudad, ha establecido. En su modo de actuar no hay venganza ni violencia gratuita, antepone el beneficio de la comunidad –la defensa a ultranza de la ley–, por encima de los vínculos y los sentimientos familiares.

En *Romolo e Remo* sí hay presencia religiosa, tal vez no una aparición directa de los dioses, pero sí alusiones a prácticas religiosas. Habría que mencionar aquí la ceremonia que tiene lugar en Alba Longa y que se identifica con el ritual de las

³⁶ FRAYLING, Christopher *O. c.* 114 y ss. Tessari será responsable de títulos como *Una pistola per Ringo* (1965), *Il ritorno di Ringo* (1965), o *Viva la norte... tua!* (1971). Mientras que Sergio Corbucci dirigirá, entre otros, *Minnesota Clay* (1964), *Django* (1966) o *Il grande silenzio* (1968).

³⁷ DELLA CASA, Steve & GIUSTI, Marco *O. c.* 263.

³⁸ DE ESPAÑA, Rafel *El péplum. La Antigüedad en el cine* (Barcelona: Glenat, 1988), 198. LILLO, Fernando *O. c.* (2012), 43. SIMOES RODRIGUES, Nuno «Plutarco no Cinema», FERREIRE, Luisa de Nazaré *et altri* (eds.), *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas* (Universidade de Coimbra, 2017), 141-237, 169.

³⁹ DUMONT, Hervé *O. c.* 259. LILLO, Fernando «Las leyendas de la Roma primitiva vistas a través del peplum: de Rómulo y Remo a Mucio Scevola», *Ámbitos*, 27 (2012), 39-45, 41. FOURCART, Florent *Le peplum italien* (Paris: IMHO, 2012), 101.

Lupercalias⁴⁰, así como la profecía de Rea Silvia respecto a las tierras que acogerán la fundación de Roma; directamente relacionado con ella estaría el episodio de la erupción del volcán –la montaña de fuego en palabras de Rea Silvia–, que puede ser interpretado como una advertencia, y castigo, de los dioses a la actitud arrogante y violenta de Remo.

Las siguientes dos producciones que consignamos son *Il primo Re*, un film de 2019, y una serie de televisión, *Romulus*, claramente deudora del título anterior, del año 2020. *Il Primo Re* fue el cuarto largometraje de su director, Matteo Rovere⁴¹. Se trata de una coproducción entre Bélgica e Italia que cuenta, al frente del reparto, con Alessio Lapice como Rómulo y con Alessandro Borghi en el papel de Remo. La acogida de público y crítica ha sido, por regla general, bastante positiva⁴². La primera impresión que causa *Il Primo Re* es que estamos ante uno de los pocos títulos que muestran una idea de la antigua Roma alejada de la imagen tradicional construida por la novela histórica, la pintura, la ópera y el cine. El film se aparta de la mirada neoclásica del mundo romano y tampoco intenta convertirse en una interpretación filológica del pasado⁴³. Muestra un mundo lejano, oscuro, cruel, duro, plagado de fuerzas ignotas, pero que, al mismo tiempo, puede ser reconocido por el espectador como parte de su legado cultural.

Varios aspectos resultan llamativos a la hora de elaborar esa particular imagen de Roma. El primero de ellos es el paisaje⁴⁴. Estamos ante una Roma aún preurbana, en donde la naturaleza y su relación con el colectivo humano desempeñan un papel esencial. Es una naturaleza poderosa, dura, un enemigo potencial al que hay que conjurar de algún modo para evitar la destrucción. La escena inicial de la brutal crecida del Tíber recuerda el importante papel que el río supondrá para la ciudad. Junto con el Tíber destaca poderosamente la presencia del bosque, que parece ser una entidad independiente, dueño de su propio destino; la niebla, la constante humedad, la persistente lluvia que todo lo envuelve y hace de la existencia cotidiana un ejercicio constante de supervivencia. El paisaje que ofrece la película se sitúa muy lejos de la Roma que habitualmente ha mostrado el cine, una conjunción de mármoles y sol mediterráneo. *Il Primo Re* ofrece un relato entre mítico e histórico lleno de elementos sucios y ásperos; de hecho, se podría interpretar que la cinta dirigida

⁴⁰ MÉNDEZ SANTIAGO, Borja «El dios Fauno y el ritual de los Lupercos. Representaciones de la desnudez masculina», *Arys*, 17 (2019), 161-190, 165 y ss.

⁴¹ El film consumió tres años entre la preparación, el rodaje y la postproducción. CAMPANILE, Domitila «Strutture narrative nel *Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 28-35, 35. ZACCAGNINI, Edoardo «*Il Primo Re* de Matteo Rovere», *Cineforum*, 582 (2019), 29-31.

⁴² PUCCI, Giuseppe «*Il Primo Re*. Una discussione a piú voce», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 1-6, 2.

⁴³ ANDREOTTI, Roberto «Come sono anticlassiche le origini di Roma», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 16-20, 16. BOLDRIGHINI, Francesca «*Il Primo Re*, Impressioni», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 24-27, 27. PAVOLINI, Carlo «Note sul *Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 74-78, 74.

⁴⁴ PUCCI, Giuseppe O. c. 3. AMPOLO, Carmine «A propósito de *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5, 2019, 13-15, 13. PASSI, Federico. «La foresta urbana de *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 68-73, 69.



por Matteo Rovere ofrece el triunfo de Roma, que antes de vencer a los pueblos del entorno ya derrota a una naturaleza hostil y amenazadora. El horizonte salvaje que rodea a la incipiente Roma subraya la lejanía respecto a los hechos narrados al tiempo que deja un incuestionable poso de verosimilitud.

La violencia y el salvajismo que transmite la naturaleza contagian a los personajes de la trama. Van sucios, semidesnudos, se cubren con pieles y portan amuletos para conjurar el miedo; su casi única forma de relación es la lucha, combates toscos, carentes de regla alguna⁴⁵. Y es la única manera que los habitantes de esta Roma primitiva tienen para establecer cualquier tipo de autoridad y de jerarquía.

Otro de los aspectos llamativos que ofrece el film es el lenguaje utilizado; es una especie de protolatín construido expresamente para la película, y que cumple un objetivo muy definido; al sucederse muchos sonidos que el espectador puede identificar con el latín hace que *Il Primo Re* se acerque a la tradición clásica; pero, al mismo tiempo, la rudeza de esos sonidos evoca un mundo arcaico, bárbaro y primitivo⁴⁶. Así se alcanza el objetivo de alejarse de la imagen neoclásica de Roma sin perder el referente histórico.

El elemento religioso aparece de manera constante. La religiosidad simbolizada por el fuego que porta la sacerdotisa de Alba y que no debe apagarse jamás porque significaría no tener referente ni guía alguna en un mundo especialmente oscuro –en todos los sentidos–, como es el que muestra *Il Primo Re*. El fuego es, de hecho, otro protagonista más de la acción como pueden ser los gemelos⁴⁷; aparece vinculado a los dioses, pero también a la idea de realeza y de poder. No es solo un símbolo, es el único referente en ese mundo ahogado por las sombras. La religión aparece como el medio que tienen los hombres para superar el pánico provocado por la naturaleza hostil y misteriosa, representada en el bosque lleno de peligros que deben atravesar. Otro elemento religioso que ofrece el film es la profecía de la mujer de Alba Longa (una vestal *ante litteram*), que anuncia el fratricidio; este episodio señala un punto de inflexión en la narración⁴⁸, abriendo paso a la enemistad y competencia entre los hermanos.

Al contrario de lo que sucedía en *Romolo e Remo*, en donde el enfrentamiento entre hermanos se extendía a lo largo de toda la narración, en *Il Primo Re* este solo llega tras la profecía de la vestal ya que, a partir de ese instante, el comportamiento de los gemelos varía. Para empezar, Rómulo adquiere un protagonismo del que carecía en la primera parte del film, donde llega a ser, literalmente, una pesada carga para su hermano. Remo da por sentado que la profecía indica que él asesinará a su hermano; su inmediata reacción será atacar a la vestal y apagar el fuego sagrado. Desde ese instante se irá aislando, hasta acabar convertido en un fanático que reniega

⁴⁵ BOLDRIGHINI, Francesca *O. c.* 25.

⁴⁶ PUCCI, Giuseppe *O. c.* 3. ALFIERI, Luca «La lingua de *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 7-12. ALFIERI, Luca «Un caso di creatività filológica. La lingua de *Il Primo Re* o la ricerca applicata nell'ambitodelle scienze umane», *Forma Mente*, XIV, 2 (2019), 133-145.

⁴⁷ AMPOLO, Carmine *O. c.* 14. ANDREOTTI, Roberto *O. c.* 18.

⁴⁸ SALONE, Claudio. «*Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 79-81, 80.



de los dioses⁴⁹. Por el contrario, la actuación de Rómulo irá dirigida a recuperar la concordia con los dioses prendiendo el fuego de nuevo. Ante esta manera de actuar, se puede interpretar que la muerte de Remo, anunciada en la profecía, se debe a la *hybris* que guía sus actos⁵⁰.

Algunos críticos han creído detectar una exagerada influencia en el film por parte de recientes producciones sobre la cultura vikinga⁵¹; señalan, en especial, la violencia, el vestuario, el paisaje y la climatología, que para algunos recuerda demasiado a la Europa septentrional, y también la escena final de la cremación del cadáver de Remo⁵². Personalmente creemos que la estética diversa que ofrece el film no obedece únicamente a la posible influencia de una cultura que parece gozar ahora del interés de los medios audiovisuales, sino que responde a la intención de alejarse de la tradicional imagen de Roma que ha mostrado el cine desde sus orígenes. Las pantallas –salvo excepciones– se han empeñado en identificar la antigua Roma como un paraíso climatológico donde sus habitantes viven una eterna primavera que, a su vez, funciona como excusa para una supuesta relajación de las costumbres.

Tan reseñable como el lenguaje utilizado o la importancia del paisaje en el film es el final elegido. Y, aunque aborda el tema de la fundación de la ciudad de Roma, en *Il Primo Re* no hay referencias a los aspectos más característicos de su fundación como pueden ser la toma de los augurios y el trazado del *pomerium*⁵³. En lugar de recoger los episodios más tópicos, la película desarrolla una alternativa sustentada en dos escenas y con los títulos de crédito finales actuando al modo de epílogo: por un lado, estaría la cremación del cadáver de Remo en una pira funeraria que remite a la estética y costumbres de la cultura vikinga, aunque no hay que olvidar que la cremación era una práctica también romana. Y, especialmente, el discurso de Rómulo. Para algunos críticos este constituiría la parte más discutible del film⁵⁴. Las palabras del fundador de Roma exaltan su grandeza futura, su éxito conquistador construido alrededor de una ideología expansionista, excluyente y xenófoba que incide en la idea de que el poder de Roma se levanta, exclusivamente, sobre la violencia⁵⁵. La arenga de Rómulo se complementa en la pantalla con la imagen de un mapa del Mediterráneo, en el centro de Italia brota una pequeña mancha roja que crece hasta desbordar los límites de la península italiana, en una clara alusión a la formación del futuro imperio. Este planteamiento se opone frontalmente al mito romano del asilo de Rómulo y de la capacidad romana de incluir en su esfera

⁴⁹ El comportamiento de Remo recuerda al personaje de Aguirre en *Aguirre, der Zorn Gottes* (W. Herzog, 1972), con el que también tiene en común la ambientación y la naturaleza hostil. PASSI, Federico *O. c.* 71.

⁵⁰ CAMPANILE, Domitila *O. c.* 33.

⁵¹ PUCCI, Giuseppe *O. c.* 4.

⁵² BETTINI, Maurizio «Un *Primo Re* pieno di contraddizioni», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 21-23.

⁵³ PAVOLINI, Carlo *O. c.* 76.

⁵⁴ SALONE, Claudio *O. c.* 81.

⁵⁵ BOLDRIGHINI, Francesca *O. c.* 27. PAVOLINI, Carlo *O. c.* 77.

a las elites de las zonas conquistadas para romanizarlos y garantizar así el control de los territorios y la paz⁵⁶. Tito Livio recoge que, bajo Rómulo, a Roma llegaron gentes de toda condición social y jurídica, esclavos incluidos, desde poblaciones del entorno⁵⁷. Mientras que Dionisio de Halicarnaso ahonda en la capacidad de acogida de Roma, indicando que, entre las medidas adoptadas por Rómulo para aumentar la población de la ciudad, se encontraba la creación de un gran espacio, que incluía un templo, para acoger a los expulsados y huidos de las ciudades vecinas, quienes, además, obtenían la ciudadanía romana y un lote de tierras⁵⁸.

Podemos pensar que, en realidad, la Roma a la que se refiere el discurso final de Romúlo no es la histórica sino, más bien, la Roma cinematográfica. Durante más de un siglo, el cine sí ha mostrado una imagen de Roma sustentada solo sobre el ejército y la violencia –unidos a un poder despótico–, pero sin ningún otro tipo de estrategia política, social o cultural. En definitiva, lo que nos recuerda *Il Primo Re* es que los relatos míticos están siempre en proceso de reelaboración, no son discursos estáticos y cerrados, sino que están abiertos a constantes reescrituras, ya sea en formatos literarios o audiovisuales⁵⁹.

Directamente relacionado, ya que puede entenderse como una ampliación de lo visto en *Il Primo Re*, es la serie de televisión *Romulus* (2020), dividida en diez capítulos de cincuenta minutos de duración cada uno. Son muchos los puntos de contacto entre ambas producciones, siendo el primero de ellos la figura de Matteo Rovere, director de *Il Primo Re*, creador de la serie y responsable de los dos primeros capítulos de la misma.

Romulus desarrolla con mayor detenimiento varios aspectos apuntados ya en *Il Primo Re*, funcionando ambas producciones como un experimento audiovisual acerca de los orígenes de Roma. La serie recurre a un modelo narrativo que mezcla en la trama a personajes de ficción con hechos y figuras presentes en el episodio mítico que desgrana todo el proceso y los momentos previos a la fundación de Roma. Entre esas figuras míticas el espectador puede reconocer a Amulio y Numitor, su hija Silvia⁶⁰, junto a otros menos conocidos, caso de los hermanos Iemos y Enitos, gemelos que aparecen mencionados en Arístide de Mileto, Dioniso de Halicarnaso, Dión Casio o Apiano⁶¹.

⁵⁶ TERRENATO, Nicola «Discorrendo su *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5, 2019, 82-85, 84.

⁵⁷ Liv. I, 8, 6-7.

⁵⁸ D.H. II, 15, 4.

⁵⁹ TERRENATO, Nicola *O. c.* 82.

⁶⁰ Dionisio de Halicarnaso (I, 76, 3) sostiene que Ilia era conocida por otros autores como Rea, de sobrenombre Silvia. En la serie el personaje se desdobra entre Silvia, la hija de Numitor, e Ilia, hija de Amulio y sacerdotisa vestal. Para Andrea Carandini Rea Silvia no sería una vestal, sino una devota de la diosa Vesta. CARANDINI, Andrea *Il fuoco sacro di Roma. Vesta, Romolo, Enea* (Bari: Laterza 2015), 86.

⁶¹ LIVADIOTTI, Umberto. «Lukwerkoli somos, veliad gwenimos...», *Archeo*, n.º 431 (2020), 46-59, 49.





La continuidad entre el film y la serie de televisión se mantiene con el uso del lenguaje inventado que acentúa el carácter arcaico de los acontecimientos desarrollados en la pantalla. Otro elemento continuista sería el modo de mostrar la violencia de un modo directo y realista, aunque, eso sí, mucho más coreografiada y menos primaria en la serie. La excepción la constituyen los seguidores de la diosa Rumia, que sí practican una violencia primitiva y tosca que culmina –para escándalo de los personajes griegos y latinos– con la práctica de devorar el corazón crudo de los enemigos muertos. La estética de estos habitantes del bosque –con la piel pintada, llevando *piercings* y tatuajes, portando huesos y pieles que combinan con la desnudez– rompe aún más con la tradicional imagen de Roma que ha mostrado habitualmente el cine⁶².

Un tercer aspecto que enlaza *Il Primo Re* con *Romulus* es el papel destacado y fundamental que juega la naturaleza, monopolizada por el bosque, auténtico personaje de la trama y que, según se dice en un momento de la serie, es infinito, como el cielo. Al bosque son enviados los *lupercos*, jóvenes de la ciudad de Velia que deben sobrevivir seis meses en la naturaleza antes de poder retornar como adultos. En el bosque viven los seguidores de Rumia, la diosa Loba; habitan en cuevas que contrastan con las cabañas de planta redonda que caracterizan los núcleos protourbanos de Velia o Alba Longa⁶³. Los planos que muestran la superficie cerrada e infinita del bosque remiten a los paisajes de la selva amazónica o de la jungla filipina que fueron un personaje más en el filón de cine «caníbal» italiano de los años setenta y ochenta del siglo xx, con títulos emblemáticos como *La montagna del Dio canibale* (S. Martino 1978), *Cannibal Holocaust* (R. Deodato 1980), *Mangiati Vivi* (U. Lenzi 1980) o *Cannibal Ferox* (U. Lenzi 1981).

Sin duda alguna, el elemento que aparece de manera constante en *Romulus* es la religiosidad, que, de nuevo, se aleja del modo tradicional en que el cine ha mostrado los diferentes aspectos de la religión romana⁶⁴. La presencia de los dioses es permanente en toda la serie, en especial Júpiter, Marte, Vesta y Rumia. Ya sea a través de sacrificios o utilizando la naturaleza como medio para manifestar sus decisiones a los hombres; el ejemplo más significativo es la sequía que se abate sobre las tierras de Alba Longa y que denuncia las irregularidades políticas; así como la lluvia posterior parece indicar la legitimidad política de Amulio sobre su hermano Numitor, que debe marchar al exilio. En la corte de Alba destaca la figura del Augur, además de que en su territorio hay un espacio sagrado consagrado a Marte, así como un templo que alberga el fuego sagrado de la ciudad y el culto a Vesta. El templo, como las cabañas, tiene planta circular, además de otras estancias subterráneas. Por

⁶² La estética de los seguidores de Rumia remite visualmente a la saga *Mad Max*, formada por *Mad Max* (1979), *Mad Max 2* (1981), *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985) y *Mad Max: Fury road* (2015).

⁶³ En *Romulus* las cabañas tienen ventanas por cuestiones de seguridad. LIVADIOTTI, Umberto. *O. c.* 50.

⁶⁴ GALLEGO GUTIÉRREZ, Helena «La religión romana en el cine y la televisión», *FilmHistoria online*, 25, 1 (2015), 63-78, 68 y ss.

el contrario, los seguidores de Rumia viven en el bosque, en un intrincado complejo de grutas. Mientras que lejos de los límites de la ciudad de Alba se sitúa la tumba excavada en la tierra donde Ilia recibirá la condena a morir de hambre y de sed en castigo por haber apagado el fuego de Vesta. La omnipresencia de la religiosidad es, junto con el idioma creado para la ocasión, el aspecto más innovador de *Romulus*, y ambos elementos ayudan a ocultar la tradicional visión neoclásica de la antigua Roma, y darle un carácter arcaico que, paradójicamente, la convierte en más cercana a la audiencia.

Hay un punto de ruptura muy significativo entre la serie y su antecesor *Il Primo Re*. Ya mencionamos que la película de Matteo Rovere concluía con un discurso de Rómulo durante las exequias fúnebres de su hermano, en donde se subrayaba el carácter excluyente y hostil hacia todo lo que llegase del exterior de la futura ciudad de Roma. En *Romulus*, los personajes de Iemos y Wiros, líderes de los seguidores de la diosa Rumia, anuncian que levantarán una nueva ciudad que llevará el nombre de Ruma en honor de su divinidad protectora; y que, y aquí viene lo reseñable, el nuevo enclave será un hogar para todos los desplazados y perseguidos. Este discurso retoma las referencias que encontramos en Tito Livio y Dioniso de Halicarnaso acerca de Roma como lugar de asilo y refugio para gentes de toda procedencia.

Nos ocupamos ahora del tratamiento dispensado por las pantallas a un episodio inmediatamente posterior a la fundación de la ciudad y relacionado con la supervivencia de la misma. Se trata del rapto de mujeres sabinas por parte de Roma y la posterior guerra entre ambos territorios. De nuevo son los testimonios de Tito Livio (I, 9-13), Plutarco (con información repartida en los libros XIV, XVI, XVII y XIX del volumen dedicado a Rómulo) y Dionisio de Halicarnaso (II, 30-37 y II, 37-46) los que abordan el episodio. Son diversos los aspectos reseñables que aparecen en los acontecimientos relatados por estos autores. Plutarco fecha el episodio en el cuarto mes de la fundación de Roma⁶⁵. Por su parte, Tito Livio recoge el envío fracasado de embajadores romanos a las ciudades vecinas solicitando alianzas y la celebración de enlaces matrimoniales⁶⁶; la negativa recibida aparece impregnada de cierta sensación de superioridad de las comunidades del entorno con respecto a Roma. La idea de celebrar matrimonios mixtos masivos a partir del rapto de las mujeres de las comunidades del entorno parte de Rómulo, que logra la aprobación del senado para llevarla a la práctica⁶⁷. El reclamo para atraer hasta Roma a representantes de las comunidades vecinas fue la organización de unos juegos en honor de Neptuno en donde se realizaron sacrificios y hubo carreras de mulas y caballos⁶⁸. Resulta interesante ver como los romanos ya proyectaban en su pasado más remoto los gustos

⁶⁵ Plut. *Rom.* XIV, 1-2.

⁶⁶ Liv. I, 9, 1-5.

⁶⁷ D.H. II, 30, 2-3. Aunque tradicionalmente solo se suele incluir a las Sabinas en el episodio, Livio menciona a otras comunidades afectadas, los Ceninenses, Antemnates y Crustuminos (I, 10; I, 11).

⁶⁸ D.H. II, 30, 4. Liv. I, 9, 9. Plutarco indica que los juegos fueron en honor del Dios Conso, una divinidad asimilada a Neptuno. Plut. *Rom.* XIV, 3-6.



mayoritarios del presente, como era la gran afición por las competiciones desarrolladas en estadios y circos.

Consumado el rapto⁶⁹, llaman la atención dos aspectos: la reacción de los sabinos y la actitud de Rómulo. Los primeros se muestran profundamente indignados por la ruptura de las leyes de hospitalidad; envían a Roma una embajada exigiendo una indemnización por lo ocurrido, que es asumido como un robo en sus posesiones⁷⁰.

Por lo que se refiere al comportamiento de Rómulo, este se reúne con las mujeres sabinas (en el testimonio de Dionisio de Halicarnaso las mujeres y sus raptos van hasta él, mientras en Tito Livio es Rómulo quien visita a las mujeres secuestradas), para justificar ante ellas el delito cometido asegurando que se trata de una costumbre de origen griego que tiene como finalidad última la celebración de matrimonios masivos entre romanos y sabinas⁷¹. Con su discurso Rómulo pretende otorgarle legitimidad al episodio, haciendo olvidar la realidad de los hechos, que no sería sino otra manifestación del uso de la violencia sexual contra la mujer en un contexto bélico.

Tras esto tiene lugar la guerra entre sabinos y romanos con el episodio de la traición y muerte del personaje de Tarpeya⁷². Un conflicto que concluye gracias a la intervención de las mujeres sabinas. En el testimonio de Dionisio de Halicarnaso las sabinas van al senado a iniciar las conversaciones de paz mientras que en Tito Livio son ellas las que detienen directamente el combate, en una escena que pasará luego al imaginario artístico occidental, gracias, en especial, al lienzo de Jacques Louis David (1799)⁷³. El conflicto finaliza con un acuerdo que establece la unión de los dos pueblos en un solo reino con base en Roma y con dos reyes en ese momento, Tito Tacio y Rómulo⁷⁴.

Consignamos a continuación tres películas que abordan el episodio del rapto de las sabinas. La primera de ellas es una producción de la casa Film d'Arte Italiana, realizada en 1910 bajo la dirección de Ugo Falena y que lleva como título *Il ratto delle Sabine*⁷⁵. La trama se extiende a lo largo de quince cuadros que se inicia con la fundación de Roma tras el trazado del *pomerium*. A partir de ahí la pantalla reproduce los momentos más destacados del episodio: la invitación de los romanos a los pueblos vecinos, el rito religioso como reclamo, el rapto y el posterior lamento de las sabinas, así como la traición y muerte de Tarpeya, la entrada en Roma de los sabinos para acabar con la intervención de las mujeres sabinas deteniendo el com-

⁶⁹ Dionisio de Halicarnaso habla de 683 mujeres sabinas raptadas (II, 30, 6). Plutarco, por su parte, reduce la cifra a 30, de cuyos nombres derivarán las posteriores treinta tribus de Roma (XIV, 7).

⁷⁰ D.H. III, 37, 3. Liv. I, 9, 13.

⁷¹ D.H. II, 30, 4; 6. Liv. I, 14-26.

⁷² D.H. II, 38-44. Liv. I, 11, 5-9. Plut. *Rom.* xvII, 2-3.

⁷³ D.H. II, 45. Liv. I, 13, 8.

⁷⁴ Que, a partir de ese instante, será conocido como Quirites. D.H. II; 46. Liv. I, 13, 8.

⁷⁵ Al frente del reparto aparecen Ciro Galvani como Rómulo, Gastone Monaldi como Tito Tazio y Anna Pasquinelli en el personaje de Tarpeya. BERNARDINI, Aldo *O. c.* 327 y ss.

bate. Hay que destacar que los romanos, en todo momento, visten armaduras, viven en un permanente estado de guerra. La ceremonia a la que son invitados los sabinos es religiosa, ya que se desarrolla en un templo y se distingue un animal destinado al sacrificio. Es una especie de premonición del destino que les aguarda a las mujeres sabinas. El dramatismo se concentra en el momento de la traición y la posterior ejecución de Tarpeya, en un *crescendo* que culmina con el fin de la guerra por parte de la sabinas, en una escena con referentes pictóricos.

Medio siglo más tarde, en el año 1960, se estrena *El rapto de las Sabinas*, una producción mejicana bajo la dirección de Alberto Gout y con Lorena Velázquez, Lex Johnson, Teresa Velázquez, Luis Induni y Wolf Ruvinskis al frente del reparto⁷⁶.

El film se inicia con un narrador que desgrana de manera comprimida la fundación de Roma; desde la toma de auspicios por los gemelos hasta la muerte de Remo, que sucede después de que uno de sus seguidores salte la incipiente valla levantada por Rómulo. A lo largo de la película se van a suceder diversos episodios ya consignados por los testimonios romanos. El envío de mensajeros por parte de Roma a las comunidades vecinas denota la posición de superioridad cultural que estas mantenían con respecto a la recién fundada ciudad. El reclamo finalmente utilizado es el de unos juegos y un mercado, en donde varios comerciantes visten chilabas y turbantes, relacionando de este modo la actividad comercial, y el engaño, con pueblos orientales. El tono que impregna toda la narración está muy próximo al género de la comedia. Buena parte de ello es debido al personaje de Rea, la hija del rey sabino Tazio. De fuerte carácter, parece destinada a cometer, sin pretenderlo, diversos desatinos que tiñen de comicidad la acción. Su aire frívolo contrasta con la austeridad de Rómulo, quien repite que la decisión tomada obedece a garantizar la supervivencia de Roma. E incide en que las responsables del futuro de Roma son las mujeres sabinas, convertidas –según su opinión– en romanas desde el momento del rapto.

La película también muestra la dureza con que Roma castiga a aquellos hombres que maltratan a las sabinas, para de este modo suavizar la visión que se ofrece de la sociedad romana; así como un variado catálogo de situaciones –que van desde el drama a la comedia–, creadas con la constitución de las nuevas parejas.

El desenlace de los acontecimientos no plantea importantes novedades, consignando la traición de Tarpeya y el ataque sabino. El posterior combate será detenido por las sabinas, quienes logran huir del cobertizo donde Rómulo ordenó retenerlas. Aunque, eso sí, en el film, Tazio se demora dos años en reclutar un ejército. Mediante este recurso se consigue mostrar a las mujeres sabinas integradas en la comunidad romana y, sobre todo, legitima la presencia en pantalla de niños fruto de la unión entre romanos y sabinas que son la garantía de supervivencia de la ciudad. De hecho, *El rapto de las Sabinas* concluye con la imagen de un niño cuya simple presencia parece querer olvidar todo lo que ha sucedido hasta ese momento. El tono, en ocasiones frívolo y propio de la comedia en que se desarrolla la película,

⁷⁶ DE ESPAÑA, Rafael *O. c.* 229.



ayuda a olvidar que el episodio es una muestra más de cómo la guerra afecta a la población civil, en esta ocasión a las mujeres de una comunidad cercana a Roma.

Del año siguiente, 1961, es la película *Il ratto delle Sabine*, una coproducción entre Francia, Italia y la extinta Yugoslavia, dirigida por Richard Pottier y con un reparto encabezado por Mylene Demongeot, Scilla Gabel, Folco Lulli, Rossana Schiaffino, Jean Marais y un joven Roger Moore en el papel de Rómulo⁷⁷. La trama sigue, lógicamente, los pasos del título anteriormente comentado, al menos en líneas generales, ya que también ofrece algunas novedades. La primera de ellas es que *Il ratto delle Sabine* profundiza en el tono de comedia ya esbozado en la película mejicana; en muchas ocasiones se trata de momentos o diálogos con una supuesta pretensión cómica que parecen destinados más para un público anglosajón que mediterráneo. Ello se debe a que la cinta está muy condicionada por el actor protagonista alrededor del cual gira toda la trama. Como sucede en el péplum más ortodoxo, Rómulo oscilará entre dos modelos femeninos excluyentes, Dusia, la mujer guerrera, y Rea, la vestal consagrada a los dioses. Desde el inicio, Rómulo aparece como el líder incuestionable, el que selecciona, de entre los extranjeros que llegan solicitando asilo, quiénes formarán parte de la nueva ciudad, que ya aparece construida en piedra.

Otra novedad que plantea es que la embajada romana que visita a Tazio, el rey sabino, está dispuesta a pagar a cambio de la llegada de mujeres. Una diferencia relevante es que el secuestro no tiene lugar en Roma sino en Alba Longa; hasta allí se ha desplazado un grupo de romanos, liderados por Rómulo, con la excusa de presenciar unos espectáculos. Rómulo y los suyos agasajan con vino a la población sabina, facilitando así el rapto de sus mujeres.

Directamente relacionado con el afán cómico del film destaca el motín de las mujeres sabinas ya en territorio romano; la revuelta no reclama la libertad y el retorno al hogar, sino que exigen ser ellas las que elijan a los hombres que quieren por pareja. Lo que se plasma en una nueva escena de presunta comicidad sustentada en una inversión tradicional de los papeles asignados a hombres y mujeres. El final de la película recoge la guerra entre sabinos y romanos, pero omite al personaje de Tarpeya. Las mujeres sabinas intervienen de manera directa para frenar el combate y la escena final, como es habitual en el péplum, muestra a Rómulo dirigiéndose al horizonte acompañado de Rea, sin hacer ningún tipo de alusión a la situación creada en Roma tras el fin del conflicto.

Finalizamos estas páginas deteniendonos en otro episodio vinculado a los orígenes de Roma, relacionado con la inicial expansión de la ciudad y las guerras con las comunidades vecinas. El combate entre los hermanos Horacios y Curiáceos tiene lugar durante el reinado de Tulo Hostilio, tercer monarca de Roma y de origen sabino. Como en el pasaje de *El rapto de las Sabinas*, también este episodio tiene un referente pictórico que forma parte del imaginario visual sobre el mundo romano, nos referimos a *El Juramento de los Horacios* (1784), de Jacques-Louis David.

⁷⁷ DE ESPAÑA, Rafael *O. c.* 230. DELLA CASA, Steve & GIUSTI, Marco *O. c.* 244 y ss.

Se puede dividir el relato del combate, tal como aparece en los testimonios de Dioniso de Halicarnaso y Tito Livio, en tres partes: la primera sería el motivo del mismo, el segundo correspondería con la lucha y el tercero giraría alrededor del juicio al que se somete el único superviviente del encuentro armado. El contexto en el que tiene lugar es la guerra entre Roma y Alba Longa, un conflicto que se prolonga en el tiempo y que no encuentra un vencedor. La solución alcanzada por los reyes de ambas ciudades es que la suerte de la guerra se decida en un combate a muerte entre tres soldados por cada bando, aprovechando que tanto entre los Albanos como entre los romanos hay tres gemelos, los Curiáceos en Alba Longa y en Roma los Horacios⁷⁸. Todos los implicados aceptan participar, aunque cabe destacar que, antes de hacerlo, los Horacios consultan con su padre⁷⁹, mostrando así que la capacidad de decisión recaía en el *pater familias*, y, al mismo tiempo, se ofrece de los Horacios la imagen de unos romanos respetuosos con la tradición, las costumbres de los antepasados y las relaciones de poder establecidas.

Tito Livio recoge que, antes de iniciar el combate, las dos ciudades firmaron un tratado en donde se establecía que el vencedor ejercería sobre el pueblo derrotado una autoridad incuestionable⁸⁰. El encuentro armado acaba decantándose por el bando romano, una vez que el Horacio superviviente lograra deshacerse de sus enemigos utilizando la táctica de «divide y vencerás»⁸¹. El epílogo del episodio comprende el juicio al que es sometido el vencedor tras asesinar a su hermana, quien lloró la muerte de su prometido, uno de los guerreros albanos⁸². Su muerte es un nuevo ejemplo de cómo la aristocracia romana antepone los intereses generales sobre los particulares y familiares. Lamentar la muerte de un enemigo es un comportamiento incompatible con los valores tradicionales de Roma. El padre del acusado se hizo cargo personalmente de su defensa, logrando que el pueblo lo absolviera⁸³. Los hechos culminan con la celebración de sacrificios para restablecer el orden quebrado por el fratricidio⁸⁴.

Consignamos el combate entre Horacios y Cuariáceos en cinco producciones de muy diferente signo. La primera de ellas es *Orazi e Curiazi*, una cinta producida por la Cines romana en 1910⁸⁵; a lo largo de treinta cuadros la trama de la película sigue de manera fiel los testimonios de los autores romanos. Al frente del reparto se encuentra uno de los actores más prolíficos y conocidos por el público italiano en ese momento, Amleto Novelli, quien puede que se ocupara también de la dirección, ya que en esos años aún no estaban muy definidos los roles dentro de la industria cinematográfica.

⁷⁸ D.H. III, 12, 3-4. Liv. I, 22; 23.

⁷⁹ D.H. III, 17, 2-5.

⁸⁰ Liv. I, 24, 3.

⁸¹ D.H. 19, 4-6; 20, 1-4. Liv. I, 25, 3-12.

⁸² Liv. I, 26, 2-14.

⁸³ D.H. III, 22, 3-5; 23, 6.

⁸⁴ D.H. III, 23, 7-10.

⁸⁵ BERNARDINI, Aldo *O. c.* 285 y ss.



Encuadrada en los años de máxima producción del péplum se encuentra *Orazi e Curiazi* (1961), una producción de la Tiberia y la Lux Film con, nuevamente, un actor estadounidense en declive al frente del reparto como reclamo en taquilla al otro lado del Atlántico⁸⁶, en esta oportunidad se trató de Alan Ladd. Con respecto a la dirección, el responsable fue Terence Young, aunque el encargado de la versión italiana, y de dirigir buena parte de las escenas, fue Ferdinando Baldi⁸⁷.

La trama de *Orazi e Curiazi* gira alrededor de la figura de Horacio, que es mostrado como un héroe trágico, cercano al protagonista de un wéstern otoñal en donde el hombre lucha contra su propia leyenda. La acción se concentra al final del metraje y en algunos momentos puntuales –batalla inicial, espectáculos nocturnos en Alba Longa–, primando la aproximación psicológica a los personajes por encima del espectáculo. La película se abre con un narrador que informa que la guerra entre albanos y romanos parece no tener fin. A lo largo del metraje se aprecian aspectos propios del wéstern. El primero de ellos sería la derrota de tropas romanas bajo el mando de Horacio en un desfiladero. Los supervivientes, con Horacio a la cabeza, son llevados a Alba Longa, aunque a Roma llega la noticia de que este ha muerto de manera deshonorosa e impropia de un militar romano. Lo que nos recuerda a la figura del cobarde del *Far West*. En Alba Longa Horacio debe enfrentar una de las pruebas habituales a las que son sometidos los héroes del péplum, como es luchar contra animales, en esta ocasión contra una manada de lobos. Y mientras eso sucede, en Roma, Tulo Hostilio proclama heredero al trono a Marco, hermano de Horacio, al tiempo que le da en matrimonio a Marcia, la prometida de Horacio. Otro momento del film que recuerda al wéstern tiene lugar en el primer retorno de Horacio a Roma⁸⁸. Su llegada coincide con la boda de Marco y Marcia siendo recibido como un traidor, despreciado por el pueblo y repudiado por su padre.

En *Orazi e Curiazi* la idea de decidir la suerte de la guerra mediante un combate entre representantes de las dos ciudades es de la ninfa Egeria, una vez fracasada la entrevista entre los dos reyes. El final del episodio sigue a los autores latinos en lo relativo al combate, con la salvedad de que Horacio no asesina a su hermana, sino que ella se suicida; de este modo se elimina cualquier posible falta en el comportamiento del héroe. Un último guiño al wéstern tiene lugar cuando Horacio rompe su espada (lanza de guerra india), anunciando que ya no será necesaria. El final es propio del péplum con el héroe perdiéndose en el horizonte –acompañado por Marcia, que ha enviudado en la lucha y, por tanto, no comete adulterio–, una vez cumplida su misión. En *Orazi e Curiazi* la mezcla de géneros no resulta extraña, ya que los dos –el wéstern y el péplum– son géneros fundacionales. Resulta más novedoso primar el aspecto psicológico de los personajes, en especial el de Horacio, por encima de la acción, que es ofrecida en dosis reducidas; esto puede explicarse

⁸⁶ En Estados Unidos se estrenó como *Duel of Champions*.

⁸⁷ DELLA CASA, Steve & GIUSTI, Marco *O. c.* 237 y ss.

⁸⁸ El segundo tiene lugar tras suplicarle Marcia que vuelva por el bien de Roma; en esa ocasión será recibido por la multitud como un héroe y como un hijo pródigo por parte de su padre.

por la propia condición física del actor protagonista⁸⁹, ya en el ocaso de su trayectoria profesional y vital, ya que falleció tres años después, siendo *Orazi e Curiazi* su antepenúltima película.

Los dos siguientes títulos que referimos tienen en común el hecho de ser producciones realizadas para televisión⁹⁰. La primera de ellas es *Horace*, dirigida por Olivier Ricard y Jean Pierre Miquel y estrenada en la cadena francesa FR3 en 1973. Mientras que la segunda es la producción italiana *Gli Orazi e i Curiazi*, dirigida por Marco Parodi también en 1973 y producida por la RAI. Se trata de la adaptación de la obra *Die Horatier und die Kuriatier* (1934), escrita por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht.

Y acabamos con la comedia italiana *Orazi e Curiazi 3-2*, dirigida por Giorgio Mariuzzo en 1977. En el reparto se encuentran nombres habituales del género como los de Lino Banfi, Gloria Guida, Enzo Cannavale o Elio Pandolfi⁹¹. *Orazi e Curiazi 3-2* es una obra deudora en exceso de sus circunstancias políticas y culturales. La ambientación romana y la tangencial relación con el episodio mítico es solo una excusa para desglosar asuntos contemporáneos. A lo largo de la película hay numerosas alusiones a la realidad política, cultural y social italianas, como puede ser el sindicalismo o el movimiento obrero. También hay referencias al contexto internacional, la Guerra Fría, así como hay un uso de los diferentes acentos de las regiones italianas para enmarcar y definir a los personajes. El combate final remite a competiciones deportivas contemporáneas y al poder de los medios de comunicación de masas. El film, en última instancia, deja claro que los modos que tiene el cine para aproximarse a un episodio, mítico en esta oportunidad, son de lo más variados.

A la hora de hablar de sus orígenes como ciudad, los historiadores romanos insistieron en hacer de Roma un espacio de asilo; de ahí que no escondieran que los primeros habitantes llegaron –huidos, perseguidos, fugados– desde comunidades vecinas. Tampoco hay que olvidar que no existe un relato único sobre la fundación de Roma, sino que las diferentes leyendas se superponen unas con otras.

El cine primero y, años más tarde, la televisión se han ocupado del tema de los orígenes de Roma desde ópticas muy diversas. Aunque, eso sí, el interés que ha despertado ha sido relativamente tardío, puesto que la primera película sobre el tema es de 1911, cuando ya habían pasado por la pantalla numerosos personajes y episodios de la historia de Roma. La fundación de la ciudad se ha abordado desde la aventura, la comedia –aunque se trate del episodio del rapto de las mujeres sabinas o la guerra entre Roma y Alba Longa– o la reconstrucción antropológica. En los últimos años se concentran algunas producciones que se ocupan, especialmente, en mostrar el sentido de la religiosidad de la antigua Roma, tal vez uno de los aspectos más complicados de trasladar a la pantalla sin caer en el tópico o la simplicidad.

⁸⁹ DELLA CASA, Steve & GIUSTI, Marco *O. c.* 238.

⁹⁰ DUMONT, Hervé *O. c.* 266.

⁹¹ *Rivista del Cinematografo*, n.º 12 (1977), 532.



Las pantallas, cinematográficas y televisivas, continúan ocupándose de los orígenes de una ciudad y de una cultura que se reescribe a sí misma de manera constante; los medios audiovisuales cogen el relevo de la cultura escrita para seguir narrando unos hechos que se remontan a los tiempos de la Guerra de Troya.

RECIBIDO: 6 de marzo de 2022; ACEPTADO: 18 de abril de 2022



BIBLIOGRAFÍA

- ALFIERI, Luca. «La lingua de *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 7-12.
- ALFIERI, Luca. «Un caso di creatività filológica. La lingua de *Il Primo Re* o la ricerca applicata nell'ambito delle scienze umane», *Forma Mente*, XIV, 2 (2019), 133-145.
- AMPOLO, Carmine. «A propósito de *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 13-15.
- ANDREOTTI, Roberto. «Come sono anticlassiche le origini di Roma», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 16-20.
- ANTONUCCI, Giuseppe. «Cinema», *Enciclopedia Virgiliana*, I (Roma: PADOAN 1984), 784-785.
- APRA, Adriana. «L'enciclopedia storica de Rossellini», *Bianco e Nero*, LXII (2001), 5, 23-50.
- BERNARDINI, Aldo. *Il Cinema Muto Italiano. 1910* (Roma: CSC 1996).
- BETTINI, Maurizio. «Un *Primo Re* pieno di contraddizioni», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 21-23.
- BOLDRIGHINI, Francesca. «*Il Primo Re*, Impressioni», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 24-27.
- CAMPANILE, Domitila. «Strutture narrative nel *Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 28-35.
- CANO ALONSO, Pedro Luis. *Cine de romanos* (Madrid: Centro de Lingüística Atenea 2014).
- CANO ALONSO, Pedro. Luis. «Una versión cinematográfica de *La Eneida*», *Faventia*, 3, 2 (1981), 171-183.
- CANTARELLA, Eva. *Ippopotami e sirene. I viaggi di Omero e di Erodoto* (Novara: UTET 2014).
- CARANDINI, Andrea. *Il fuoco sacro di Roma. Vesta, Romolo, Enea* (Bari: Laterza, 2015).
- CARDINALE, Vittorio. «L'Eneide sullo schermo», *Cinema*, n.º 45 (1938), 310-311.
- CHITI, Roberto. *Dizionario dei registi del cinema muto italiano* (Roma: MICS 1997). *Cineforum*, n.º 416, (2002), 92.
- DE ESPAÑA, Rafael. *El péplum. La Antigüedad en el cine* (Barcelona: Glenat, 1988).
- DELLA CASA, Steve. & GIUSTI, Marco. *Il grande libro di Ercole* (Roma: CSC, 2013).
- DIONISIO DE HALICARNASO, *Historia Antigua de Roma. Libros I-III* (Traducción de JIMÉNEZ, Elvira & SÁNCHEZ, Ester), (Madrid: Editorial Gredos, 1984).
- DUMONT, Hervé. *L'Antiquité au Cinema* (Paris: Nouveau Monde Editions, 2009).
- ELLEY, Derek. *The Epic Film* (Londres: Routledge & Kegan 1984).
- FOURCART, Florent. *Le peplum italien* (Paris: IMHO 2012).
- FRAYLING, Christopher. *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte* (Madrid: T&B Editores 2002).
- GALLEGO GUTIÉRREZ, Helena. «La religión romana en el cine y la televisión», *FilmHistoria online*, 25, 1 (2015), 63-78.
- LAPEÑA, Óscar. «La imagen del Mundo Antiguo en la Ópera y el Cine. Continuidad y divergencias», *Veleia*, 21 (2004), 201-215.
- LIBRÁN MORENO, Myriam. «Odiseo, Eneas y la fundación de Roma en las fuentes griegas», SÁNCHEZ-OSTIZ GUTIÉRREZ, Álvaro. (ed.), *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia. Un camino de ida y vuelta* (Universidad de Navarra 2007), 167-188.
- LILLO, Fernando. «Las leyendas de la Roma primitiva vistas a través del peplum: de Rómulo y Remo a Mucio Scevola», *Ámbitos*, 27 (2012), 39-45.



- LILLO, Fernando. «Virgilio y Catulo en el cine y la televisión», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23, 2 (2003), 437-452.
- LILLO, Fernando. *El cine de romanos y su aplicación didáctica* (Madrid: Ediciones Clásicas 1994).
- LILLO, Fernando. *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla* (Madrid: Evohé, 2010).
- LIVADIOTTI, Umberto «Lukwerkoli somos, veliad gwenimos...», *Archeo*, 431 (2020), 46-59.
- MARTÍNEZ-PINNA, Jorge. «Sobre la fundación y los fundadores de Roma», MARTÍNEZ-PINNA, Jorge (coord.), *Initia Rerum. Sobre el concepto del origen en el mundo antiguo* (Universidad de Málaga 2006), 163-185.
- MÉNDEZ SANTIAGO, Borja. «El dios Fauno y el ritual de los Lupercos. Representaciones de la desnudez masculina», *Arys*, 17 (2019), 161-190.
- MICHELI, Sergio. *Il Cinema Bulgaro* (Florencia: Marsilio, 1971).
- PASSI, Federico. «La foresta urbana de *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 68-73.
- PAVOLINI, Carlo. «Note sul *Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 74-78.
- PLUTARCO, *Vidas Paralelas I* (Traducción de PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio) (Madrid: Editorial Gredos, 1985).
- POMEROY, Arthur. John. «Franco Rossi's adaptations of the Classics», Pomeroy, Arthur. John (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen* (New Jersey: Wiley Blackwell 2017), 253-270.
- PUCCI, Giuseppe. «*Il Primo Re*. Una discussione a piú voce», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 1-6.
- QUINTANA, Ángel. «La visión directa como pedagogía: la televisión de Roberto Rossellini», *Secuencias*, 8 (1998), 17-27.
- Rivista del Cinematografo*, n.º 12 (1977), 532.
- SALONE, Claudio. «*Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 79-81.
- SIMÕES RODRIGUES, Nuno. «Éneias no cinema», *Agora. Estudos Clássicos em debate*, 21 (2019), 339-359.
- SIMÕES RODRIGUES, Nuno. «Plutarco no Cinema», Ferreire, Luisa de Nazaré. et altri (eds.), *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas* (Universidad de Coimbra, 2017), 141-237.
- SOLOMON, Jon. *Péplum. El mundo antiguo en el cine* (Madrid: Alianza, 2002).
- TAUSIET, Antonio. «Las epopeyas clásicas y el cine. Cuidado con los griegos y sus regalos», *Actio Nova*, monográfico 4 (2020), 97-128.
- TERRENATO, Nicola. «Discorrendo su *Il Primo Re*», *ClassicoContemporaneo*, 5 (2019), 82-85.
- TITO LIVIO, *Historia de Roma desde su fundación. Libros I-III* (Traducción de VILLAR VIDAL, José Antonio) (Madrid: Editorial Gredos, 1997).
- TRASATTI, Sergio. *Rossellini e la televisione* (Roma: La Rassegna Editrice, 1978).
- ZACCAGNINI, Edoardo. «*Il Primo Re* de Matteo Rovere», *Cineforum*, 582 (2019), 29-31.

