

# HUESOS, PAPEL Y LUZ. JULIO CÉSAR, DE SHAKESPEARE A MANKIEWICZ

Elena Caparrós Castells  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

El análisis llevado a cabo pretende evidenciar de qué manera el Séptimo Arte ha plasmado los distintos episodios de la vida de Julio César en la gran pantalla, narración apoyada en las más ricas fuentes literarias y siempre bajo el telón escenográfico de la urbe romana republicana, presentándonos una imagen anacrónica y mítica, justificada por una manera de entender las producciones de una época pasada. Por ello, en este estudio comparativo se han trazado vínculos y relaciones teniendo muy en cuenta lo que se exhibe y cómo se lleva a cabo su narración.

**PALABRAS CLAVE:** Julio César, Roma Antigua, literatura clásica, teatro, épica romana, industria cinematográfica, anacronismo, constructo, entretenimiento.

BONES, PAPER AND LIGHT.  
JULIUS CAESAR, FROM SHAKESPEARE TO MANKIEWICZ

## ABSTRACT

The analysis carried out aims to show how the Cinema has captured the different episodes of Julius Caesar's life on the big screen. It's presents a narration supported by the richest literary sources always under the scenographic curtain of the city of Rome in the Roman Republican period, showing us an anachronistic and mythical image then justified by a way of understanding the productions of a bygone era. For this reason, in this comparative study, links and relationships have been drawn to taking into account what is exhibited and how its narration is carried out.

**KEYWORDS:** Julius Caesar, Ancient Rome, classical literature, theater, roman epic, film industry, anachronism, construct, entertainment.



## CAYO JULIO CÉSAR COMO CONSTRUCTO DEL IMAGINARIO POPULAR

La tradición oral y la narración de historias comúnmente generadas alrededor de sucesos significativos establecen la base de las futuras interpretaciones escritas de carácter histórico. El dramaturgo inglés William Shakespeare (1564-1616), en su obra de teatro *Julius Caesar* (1599), partiendo de los escritos que se sucedieron una centuria después del crimen del dictador, plasmó artísticamente los diálogos que envolvían el hecho, sabedor de la enorme influencia que estos ejercerían y el modo en que este episodio sería recordado. Las obras históricas del autor de época isabelina se dividen primordialmente en dos temáticas: la historia de su nación, Inglaterra, y la vertiente que nos compete: las gestas más significativas de Grecia y Roma, hablándonos del enorme interés suscitado desde el Renacimiento por estas dos culturas.

Para abordar el mito shakesperiano de César tenemos que remontarnos a las obras de dos autores del siglo I d.C., uno de origen griego, Plutarco (ca. 46-ca. 120 d.C.) y otro romano, Suetonio (75-160 d.C.). Es a partir de los textos de ambos cuando percibimos, en comparación con la tragedia posterior, cómo la historia ha sido «versionada» en pro del dramatismo y del mensaje moral y patriótico que subyacen en ella. Hay que tener en cuenta que ni Plutarco ni Suetonio presenciaron el asesinato de César, por consiguiente, no podemos considerarlos testimonios de primera fila. Así mismo, como argumenta Diana Costales, encontramos indicios de la dudosa veracidad de las manifestaciones escritas por los biógrafos (2013: 125):

... abundan expresiones como «se dice», «muchos opinan», etc.; son reconstrucciones de los hechos derivadas tanto de algunas fuentes escritas como de relatos orales y colectivos que, a lo largo de aproximadamente cien años, se nutrieron de matices que nos hacen dudar de su veracidad absoluta, de su precisión incuestionable.

No cabe duda de que un suceso de esta índole tuvo que generar mucho ruido entre los ciudadanos de la época, facilitando probablemente la construcción y plasmación del germen que dio paso al mito histórico. Tampoco debemos olvidar el enorme incendio que asoló la Roma de Nerón durante el verano del año 64, tragedia que conllevó enormes pérdidas, tanto humanas como materiales, siendo arrasados por el fuego infinidad de documentos históricos que supusieron la funesta merma de testimonios escritos. Más aún, si tenemos en cuenta este hecho, cabría admirar cómo estos autores fueron capaces de recabar los registros rescatados de las llamas, concentrando, así mismo, los rumores e historietas difundidos oralmente.

La cronología que corresponde a la época de Julio César (101-44 a.C.) está teñida de tensiones, disputas políticas, revueltas sociales, hechos que provocaron el colapso de la República —una institución con quinientos años de antigüedad— y el principio de una guerra que confluiría en la muerte del estadista y el establecimiento del Imperio. Estas motivaciones dieron rienda suelta a una crónica centrada no solo en la historiografía del momento, sino en la creación de la figura célebre de un individuo que ha pasado a la eternidad por sus acciones, escritos y, sin lugar a dudas, por su trágico desenlace.



La propuesta de Plutarco en *Vidas paralelas* viene planteada mediante el establecimiento de paralelismos biográficos entre las culturas griega y romana. Debido a su origen griego, el historiador, siempre atraído por la cultura latina, establece comparaciones y confluencias, defendiendo las convenientes relaciones entre griegos y romanos. Simultáneamente, la obra de Suetonio, titulada *Los doce Césares*, idea las biografías de los doce primeros césares, iniciando con César y terminando con Domiciano. Estudiando la biografía del propio Suetonio atendemos a su cargo como secretario de las misivas destinadas al emperador Adriano, oficio que le fue asignado gracias a sus relaciones con Plinio el Viejo. Este dato probablemente supuso la entrada del autor a los archivos privados del emperador, acercándole a numerosa información escrita. Sin embargo, «en lo que concierne al caso particular de la vida y muerte de Julio César, ni Plutarco ni Suetonio especifican cuáles fueron sus fuentes escritas; sin embargo, es indudable que contaron con ellas» (Costales, 2013: 128). Centrándonos en el asesinato del dictador, cabe señalar lo subjetivo que resulta pretender como hechos verídicos los comentarios y rumores iniciales procedentes del sentir ciudadano, opiniones de carácter diverso que novelarían los acontecimientos e influirían profundamente en la narración validada en las fuentes oficiales. Por consiguiente, si atendemos a estas particularidades, deberíamos rehusar su condición fidedigna cuando nos refiramos a su historiografía.

Volviendo a Shakespeare, quien se basó en las fuentes ya mencionadas, debemos subrayar la idea de transformación que sobresale en su obra. El dramaturgo asumió unos relatos, modelándolos bajo un propósito artístico y estableciendo un elenco considerable de personajes que le darían la oportunidad de crear una nueva «realidad» y una nueva manera de entender el mito de Julio César. El poeta introduce un nuevo héroe, Bruto, quien asesina a su padre adoptivo bajo la premisa de salvar la República, en contraposición al protagonista, el tirano al que hay que aniquilar, concibiendo unos hechos que nunca plasmaron los autores clásicos. Un claro ejemplo es el célebre panegírico shakesperiano, recitado por Marco Antonio en respuesta a las palabras de Bruto, un discurso fúnebre que no aparece relatado en ninguno de los títulos que hacen referencia a esta escena pero que, sin embargo, el cine del milenio pasado ha reflejado como si de una constatación histórica y certera se tratase. Shakespeare estableció en su obra una nueva forma de interpretar el relato histórico establecido, añadiendo distintas percepciones y reformulando el desarrollo de la conspiración de la cual fue presa su protagonista.

El boca a boca siempre ha sido la vía inicial sobre la cual construir oralmente un suceso, recayendo en las manos de eruditos e historiadores la responsabilidad de fijarlos al papel y convertirlos en un testimonio escrito. A Plutarco y a Suetonio les debemos la plasmación de los hechos que aquí nos competen, a Shakespeare la maravillosa recreación de unos acontecimientos dramáticos que, asemejándose poco a los textos originales, los llenan de humanidad y conciencia, legándonos un incuestionable tesoro artístico.



El cine, como constructo imaginario, aúna en sí mismo las demás artes, apoyándose en una gran fuente de inspiración, la literatura. Los textos de la Antigüedad han sido el sostén, la base estructural sobre la cual idear las grandes tramas de la épica grecorromana cinematográfica del pasado y el vigente siglo, vestigios de una tradición trasladada al ámbito audiovisual que ponen de manifiesto la relación entre los textos literarios, sus leyendas y mitos frente a otra realidad, la filmada.

En el género épico romano como tal, existen dos tipos de épicas: la épica mayor, basando su desarrollo en las grandes versiones noveladas historicistas y las aventuras literarias, apoyando su planteamiento en la evolución y el logro de la superación personal por parte del protagonista (*La Eneida* o *Ben-Hur*); y la épica menor, en la cual los acontecimientos que envuelven al personaje en cuestión, o la figuración que de él se hace, no adquieren la condición patria suficiente, influenciando de menor manera al público (*Hércules*). Sería a partir del estreno de *Hércules* (1957) cuando las tramas neomitológicas conformarían una vasta oferta dentro de la épica menor, debido a que ninguna perseguía una lectura nacionalista o escenificaciones de carácter grandilocuente. De este modo, la épica mayor se ganó el voto popular, adquiriendo así el apelativo de *cine de romanos*. Del mismo modo ocurriría con la épica menor y el término que define despectivamente este subgénero, el péplum<sup>1</sup>.

La épica romana siempre debe entretener y emocionar, y para ello favorecerá el uso de una estructura dramática que acoja el gran espectáculo, el *munus*<sup>2</sup>: *los panem et circenses*, como base fundamental de la representación por antonomasia de la que hace gala el cine, como gran influencia masiva. Será a partir del *cine de romanos* cuando la gran pantalla se esforzará por presentarnos infinitas variables de *munus*: *naumaquia*<sup>3</sup>, *venationes*<sup>4</sup>, *triumphi*<sup>5</sup>, *ludi gladiatorii*<sup>6</sup>, entre otros. Así mismo, los escenarios que albergarían tal espectáculo serían considerados como los marcos

---

<sup>1</sup> *Peplum* apela lejanamente a la moda en el vestir que estas películas popularizaron, con más o menos fidelidad según los casos, una túnica larga de pliegues irregulares que crea la imagen tópica de un antiguo griego y romano. Para describir el péplum habría que remontarse a la antigua vestidura de las mujeres griegas y su prototipo, la de Palas Atenea, que paseaban por la ciudad durante las Panatenaicas; también entre griegos y romanos, era la túnica ceremonial y, en general, cualquier ropa exterior de corte amplio (Cano Alonso, 2014: 19).

<sup>2</sup> Espectáculo organizado para divertir al público en afluencia masiva, recreando momentos históricos o míticos de la antigüedad clásica (Cano Alonso, 2014: 22).

<sup>3</sup> Representaciones escénicas de combates navales llevados a cabo por los antiguos romanos en estanques, lagos o incluso en anfiteatros.

<sup>4</sup> Es la lucha individual entre un hombre y una fiera el encuentro preferido y que mayores posibilidades permite a los trucajes del género, que –no hay que olvidarlo– florece y se extingue en una época en la que la ilusión cinematográfica es naturalista, sin alardes electrónicos ni diseños por ordenador (Cano Alonso, 2014: 27).

<sup>5</sup> Festiva y simbólica entrada en la ciudad, a modo de homenaje por parte del pueblo romano a sus jefes militares vencedores, tras su regreso de las distintas campañas bélicas.

<sup>6</sup> Espectáculo por excelencia en el *cine de romanos* basado en la lucha cuerpo a cuerpo, entre dos gladiadores.



escenográficos idóneos, contenedores de la legendaria vida política romana: el foro, las *domus* y las villas, la *curiae*, los grandes hitos arquitectónicos –sean o no coetáneos a su época–, siendo el soporte estructural donde tales personajes desplegarán sus pasiones y cimentarán su compleja psicología. Las grandes epopeyas romanas a menudo se basan en personajes históricos envueltos en mitos y leyendas, difundidos en tal medida que terminan asumiendo la representación de los motivos políticos, tomándolos como arquetipos de la sociedad del momento. En este sentido, tal y como los define Pedro L. Cano Alonso, los principales: «César, Espartaco y Escipión, representan distintos momentos de la historia romana, en los cuales se deciden situaciones concretas que no pueden por menos de ofrecer modelos a debate» (2014: 62). Será precisamente desde la mirada contemporánea cuando se establezca el paralelismo entre las distintas problemáticas sufridas por los héroes filmicos y las disyuntivas sociales de su época, enfrentándolos al pensamiento político y moral del momento. Sin embargo, esto no imposibilitó la finalidad del espectáculo como tal. Mediante esta fórmula, las crisis políticas internas impulsarían la épica política romana, ramificando sus intenciones y ofreciendo mensajes de carácter político –presentando, así mismo, una serie de personalidades de la antigua Roma cuya leyenda se fortalecería en el siglo veinte por transferencia cinematográfica– sirviendo de apoyo a la representación iconográfica de la sociedad de su era. Prieto Arciniega lo argumenta de la siguiente manera: «Se ha dicho que el cine no es un reflejo del pasado sino de los problemas y tensiones del propio presente en el que se ha realizado cada film» (2010: 65).

La industria establece modelos sociopolíticos «basados en dos constantes de la historia de Roma y, por ende, de la de cualquier país: el peligro de invasión (Roma invade, Roma es invadida) o el peligro exterior; y el peligro de disgregación, o peligro de crisis internas» (Cano, 2014: 62). Así mismo, puede darse que sea una nación la que lidere los acontecimientos, viéndose la narración condicionada a una producción de mayor envergadura, tanto en lo que concierne a lo formal como a su duración.

Fue a principios del siglo pasado cuando se estableció la estructura de la epopeya clásica gracias a la cinta muda *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, tal como expone Pedro L. Cano (2014: 53):

*Cabiria* incluye, desarrollados o en embrión, casi todos los temas que los realizadores buscarán durante los siguientes cincuenta años. Y también buena parte de los recursos formales. Pensada bajo el concepto de drama y de tragedia, el resultado es un relato épico no exento de cierta inspiración homérica y virgiliana. Su autor la denominó tragedia greco-púnico-romana.

De este modo, a las puertas de la Primera Guerra Mundial, el film de G. Pastrone no solo inauguraría un género cinematográfico, sino que también abanderaría mundialmente la industria filmica, avalado por la celebridad del cine colosal, donde la grandilocuencia escénica, la larga duración y el uso de todos los medios que la industria había desarrollado hasta el momento conformaron esta superproducción. Así mismo, en este derroche de medios, se contaría con el célebre literato italiano Gabrielle d'Annunzio para la redacción de los intertítulos. Paralelamente, sería gracias a esta descomunal cinta italiana que David W. Griffith, sintiéndose atraído





por la temática historicista y el gran despliegue masivo, se lanzaría a la realización de proyectos tales como *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916).

Como podemos ver, el *cine de romanos* emprendía por entonces una larga trayectoria hacia lo que serían las colosales aventuras literarias y cinematográficas de los años 50 –ejemplo de ello fueron *Quo Vadis* (1951), *Julio de César* (1953) o *Ben-Hur* (1959)– cuando la crisis que sacudió Hollywood provocó el final del sistema de estudios y la marcha de muchos intérpretes al país italiano, lugar donde proseguirían sus carreras. Esto supuso que el cine italiano se apoderase de todo el cúmulo patrimonial de mitos grecorromanos, excediéndose en gran medida de una cierta libertad tanto histórica como esteticista. Según argumenta Rafael de España, «lo que más destaca en estas películas, por encima de sus mayores o menores virtudes estéticas, es el problema que plantea combinar historias absolutamente fantásticas con el naturalismo implícito a la imagen cinematográfica» (2009: 19). Y es que, si echamos la mirada hacia atrás, el uso de «efectos especiales» dista mucho del despliegue infográfico utilizado hoy en día. Más aún, el fondo económico del cual disponían estas producciones se limitaba a la utilización de trucajes al puro estilo de inicios de siglo, a imitación del visionario inventor del cine fantástico, Georges Méliès.

Con el auge del género épico romano, llegaría el culto por lo clásico, por la revisión de los hechos históricos y la plasmación de determinados aspectos o rasgos de la vida de un personaje en cuestión. Grandes producciones destacables –dentro del marco épico político– fueron las que giran en torno a Craso, Tiberio, Julio César, Cleopatra o Marco Antonio, entendiéndose que de unos films a otros, podemos proseguir la historia teatralizada de Roma. Un claro ejemplo es el asesinato de Julio César en el film de Mankiewicz de 1953, siendo el motor de la cinta, mientras que, «en las dos versiones de *Cleopatra*, 1934 y 1963, el mencionado hecho, es únicamente un punto de inflexión a la segunda parte del film» (Cano, 2014: 62). Las estrellas épicas se definen –en toda narración– en función de sus rivales, siendo Pompeyo en el caso de César –o los políticos republicanos–. Al frente de la trama homicida de la película de J.L. Mankiewicz y los testimonios de Plutarco<sup>7</sup> y Shakespeare, encontramos a Bruto como un claro ejemplo de lo mencionado anteriormente, tal y como exponen los historiadores Juan y Jorge Alonso y el filósofo Enrique A. Mastache (2015: 585):

Y era tal la fama de Bruto que, aun habiendo participado en el asesinato de César, el día en que murió Bruto y ante su cadáver, Marco Antonio reconoció que: «Este fue el más noble de todos los romanos. Todos los conspiradores, menos él, actuaron movidos por envidia al gran César. Sólo él fue guiado por el noble interés del bien público».

---

<sup>7</sup> Las *Vidas paralelas*, escritas entre los años 96 y el 117, aúna las biografías de célebres griegos y romanos, vinculados por algún parecido en su ocupación. Se compone de 48 biografías en las cuales, 22 pares incorporan a su rival antagonista, uno de origen griego y otro romano.

Cabe mencionar que no resulta inverosímil expresar el alto grado de manipulación con respecto al tratamiento de los héroes de pantalla, frente a la extensa variedad de fuentes históricas noveladas de las que se dispone. De este modo, no es de extrañar que César sea conocido a través de sus escritos bibliográficos e históricos, existiendo destacables textos de su puño y letra<sup>8</sup>, así como biografías fechadas un siglo posterior por el historiador romano Suetonio y el filósofo griego Plutarco. Cabría añadir el indiscutible apoyo referencial del que ha gozado el personaje en cuestión, gracias a la prestigiosa obra dramática del inglés William Shakespeare<sup>9</sup>, porque ninguna duda cabe del éxito popular alcanzado con su trágica creación del dictador romano y del desenlace de su homicidio. Del mismo modo, no hay que olvidar el inabarcable número de argumentos que su legado ha dejado al Séptimo Arte, tomados como pretexto para recrear la Roma Antigua durante el final de la República —abarcando del año 60 a.C. al 27 a.C.—, regida por la alianza política del Primer Triunvirato, entre Cneo Pompeyo Magno, Cayo Julio César y Marco Licino Craso.

La historia de Roma ha sido representada reiteradamente en el péplum debido a que, durante el auge del género épico, la mencionada ciudad era el sello de la incipiente industria italiana. Si bien no podemos asegurar una rigurosidad histórica y la lectura reflexiva de los textos del historiador Tito Livio y sus coetáneos, los guionistas sí demostraron la capacidad necesaria para engranar una maquinaria escenográfica lo suficientemente icónica que «trasladase emocionalmente al espectador a la época, antes que ser fiel a la historia» (Sola y Ramírez, 2014: 441). En la realización de una película ambientada en la Antigüedad el decorado será esencial para el entendimiento del período tratado, sin embargo, nos encontramos con cuestiones tales como el requisito *sine qua non* de la autenticidad y la enorme dificultad de la industria cinematográfica por afianzar históricamente las distintas construcciones arquitectónicas y la gran variedad de ejemplos urbanísticos, consecuencia de los lapsos temporales producidos entre los distintos hallazgos arqueológicos. A esto cabe añadir la influencia recibida por parte de la literatura, las artes plásticas y escénicas, tal y como exponen Sola Antequera y Ramírez Guedes: «la puesta en escena del péplum, que respeta escrupulosamente los códigos y tipología heredados de la novela por entregas y la novela histórica, en un primer momento se vincula a las formas de las producciones teatrales, la ópera y la pintura» (2014: 441).

No cabe duda de que el legado pictórico de los artistas de los siglos XVIII y XIX —Jean León Gérôme, Luigi Bazzani, Lawrence Alma Tadema o Cesare Mac-cari— ha sido esencial para referenciar iconográfica y visualmente la ciudad de Roma, tomando como bocetos escenográficos lienzos que evocaban tanto los interiores como los exteriores de ese imaginario artístico-estético de la urbe *Caput Mundi*. Del mismo modo, el cine ha fusionado el carácter babilónico de la arquitectura

---

<sup>8</sup> *La guerra de las Galias* recoge los 6 años —del 58 al 52— durante los cuales, Julio César se dedicó a narrar las campañas bélicas para someter a la Galia Transalpina, así como la expedición que le llevaría a cruzar el Canal de la Mancha y llegar a Britania.

<sup>9</sup> *Julius Caesar* (1599) es el título en latín de la obra original del dramaturgo.



romana, revisionada «bajo la idea de que todas las construcciones de la época eran grandiosas (Dumont, 2013: 74)»<sup>10</sup>, junto al paradigma que subyace en la evolución de las distintas técnicas escenográficas empleadas para la creación de los grandes fondos ornamentales –desde los telones pintados a la digitalización de los decorados–, resultando una amalgama ecléctica que no ha pasado desapercibida. No podemos olvidar lo que supuso el descubrimiento en 1748 de Pompeya y Herculano, ciudades sepultadas tras la erupción del Vesubio en el año 79 d.C. Tal hallazgo arqueológico inmortalizaría la topografía urbanística de la ciudad y arrojaría luz a la vida cotidiana de sus habitantes, hechos que ayudarían a los directores cinematográficos a plasmar con mayor realismo la arquitectura fingida de sus películas. Un amplio catálogo<sup>11</sup> de películas de los años 50 y 60 recogen construcciones de cartón piedra apabullantes que responden a una ciudad imponente, en cuanto a la estética colonialista se refiere, pero que sin embargo están repletas de incuestionables incorrecciones históricas, tal y como argumenta Rafael de España (1998: 10):

El cine reconstruye siempre el pasado en función del presente, y si además se trata de hechos ocurridos hace más de mil años es imposible hacerlo de forma fidedigna, entre otras cosas porque tampoco sabemos tanto sobre la vida y costumbres de la gente en aquellos tiempos: el simple espectador que va a ver «Quo Vadis», se puede tragar todos los anacronismos y mixtificaciones sin rechistar, pero el historiador más documentado debe ser consciente de que nuestros conocimientos sobre Roma y Grecia, y ya no hablemos de Egipto y Próximo Oriente, tienen todavía enormes lagunas que suplimos con la imaginación.

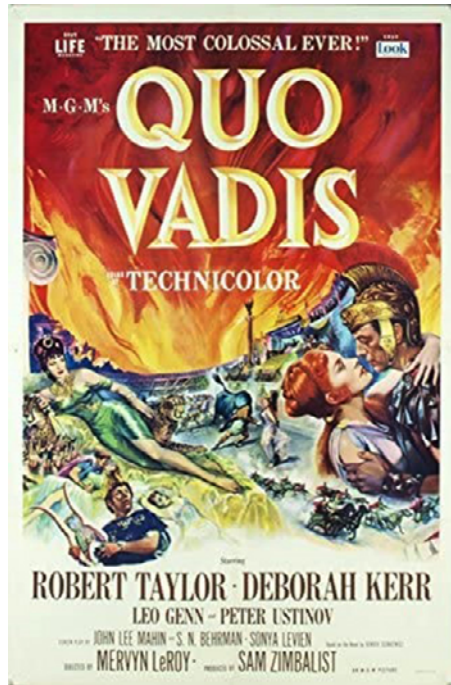
No obstante, tanto el cine como la televisión han sido decisivos a la hora de constituir un pasado histórico ficticio, falto de credibilidad y veracidad histórica pero que, sin embargo, ha acercado la Antigüedad –o la conformación idealizada que se tenía de ella– a un público sediento de togas, belicismo, intrigas políticas y el mayor ingenio creativo escenográfico, procedente de la todopoderosa industria de los sueños: el Cine.

---

<sup>10</sup> García, F. y Pavés, G. (2014) *Ciudades de Cine*. «Las ciudades de la Antigüedad». Editorial Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

<sup>11</sup> *The Last Days of Pompeii* de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack (1935); *Quo Vadis?* de Mervyn Leroy (1951); *Ben-Hur* de William Wyler (1959); *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960); *Cleopatra* de Mankiewicz (1963); *The Fall of the Roman Empire* de Anthony Mann (1964), *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* de Richard Lester (1966), etc.





La biografía militar de Cayo Julio César es especialmente reseñable –algo que ya hemos señalado en el inicio de nuestro análisis–, hecho que no podía ser menos en un *nobilis* romano del período republicano, siendo el elemento militar fundamental en la vida de cualquier tipo perteneciente a la clase gobernante romana –exceptuando el caso del político y orador Marco Tulio Cicerón–. No es de extrañar que tales capacidades hayan sido identificadas por autores antiguos, quienes a su vez han contribuido en la conformación del modelo de estudio cinematográfico que aquí nos ocupa.

Resulta así mismo sorprendente que en el film de J.L. Mankiewicz se omita el reflejo de ese *cursus honorum* militar, que le llevaría a proclamarse vencedor en la Guerra de las Galias y conquistador de Hispania, proclamando en su regreso a Roma –antes de cruzar el río Rubicón– la célebre frase: «*Alea iacta est*» (la suerte está echada), haciendo también caso omiso a su relación con la reina ptolemaica Cleopatra VII. Contrariamente, la cinta comienza cuando la guerra civil entre César y Pompeyo ya ha finalizado (49-46 a.C.) y nuestro protagonista, interpretado por el actor estadounidense Louis Calherm (1895-1956), ha sido nombrado cónsul y autoproclamado dictador vitalicio, aunando en su persona los máximos poderes. Mankiewicz nos introduce en un marco temporal concreto. Iniciando su historia un mes antes del asesinato de César, pero centrando su narración en cuatro días determinados, donde la cúspide oligárquica romana dará forma a la conspiración que precedió a los *idus*<sup>12</sup> de marzo –exactamente el 15 de marzo del año 44 a.C.– en nombre de la supervivencia de la República romana.

El guion de *Julio César* parte de la fusión de los textos de dos autores: Plutarco y sus *Vidas paralelas*, de los cuales se extrajeron los siguientes capítulos: *Vida de Julio César*, *Vida de Marco Bruto* y *Vida de Marco Antonio*, y la obra *Julio César*, de William Shakespeare. Pese a que el dramaturgo inglés no trabajó de primera mano con la obra griega de Plutarco, sí que dispuso de la traducción inglesa de 1579, llevada a cabo por sir Thomas North, obra de la cual extraería la representación moral y psicológica de los personajes historiados, tal y como exponen Alonso y Mastache (2015: 581):

Así, Shakespeare utilizó las «Vidas paralelas» de Plutarco para entresacar las características generales de los personajes, pero creó nuevas relaciones entre ellos y se tomó ciertas licencias y libertades históricas sobre el texto original con el fin de dotar de estructura emocional a su *Julio César*.

---

<sup>12</sup> En el antiguo calendario romano los *idus* comprendían los días 13 y 15 de los meses de marzo, mayo, julio y octubre, y los días 13 de los meses restantes del año. El mes de *Martius* (marzo) era el primer mes del calendario romano y se caracterizaba por el inicio de las campañas bélicas.



Fig. 1. Festividad de las *Lupercalia*s y entrada de César en procesión al estadio.



Fig. 2. Bruto, sentado en los vomitorios, atiende al discurso de Casio.

El film se inicia con los juegos que tenían lugar en la Roma Antigua vinculados a la festividad de las *Lupercalia*s<sup>13</sup>. Julio César, acompañado de Marco Antonio (Marlon Brando), Calpurnia (Greer Garson), Porcia (Deborah Kerr), Bruto (James Mason), Casio (John Gielgud) y Casca (Edmon O'Brien), entra en procesión (fig. 1) hacia el interior del estadio cuando un augur llamado Spurinna (Richard Hale) le advierte del peligro que corre; mientras tanto, Casio está organizando un complot para asesinar al dictador y capta la atención de Bruto –ahijado de César–, con intención de arrastrarle y convencerle para que forme parte de la conjura. Esta secuencia, el diálogo entablado entre Casio y Bruto, reproduce palabra por palabra los textos de Shakespeare, siendo inevitable en la cinta representar ese halo teatral que lo impregna todo.

Del mismo modo, la Roma escenográfica que observamos hace uso de la lustrosa piedra, omitiendo cualquier indicio de una ciudad caótica y alborotada, y respondiendo al decorado, que muy lejos de pretender plasmar una ciudad orgánica y realista, alude a reafirmar la palabra, obviando cualquier distracción estética que pueda alejar al espectador de la trama. Volviendo a la escena del estadio, resulta significativo que la arena y el graderío de tal construcción nunca sean visibles –sorteando inteligentemente el interior–, hecho que evitaba la construcción de unos decorados que dispararían el cómputo de gastos de la producción (fig. 2). No obstante, Mankiewicz nos presenta los vomitorios –pasillos de hormigón y cantería abovedados que daban acceso a las gradas y ayudaban a dispersar a las masas de

<sup>13</sup> Festividad celebrada el 15 de febrero. Su nombre proviene del término *lupus* (lobo) y es que debía responder a la tradición del rito de iniciación de los adolescentes a la vida adulta, sobreviviendo de la cacería y el vagabundeo en el monte, constituyéndose como lobos humanos. Bajo la sombra de la higuera, *Ruminalis* –árbol cuyas raíces habían detenido la cesta que contenía a los gemelos Rómulo y Remo– tenía lugar la ceremonia de la fiesta, que comprendía distintos rituales, entre ellos el de la fecundidad.



Fig. 3. Imagen del exterior del estadio vacío, momentos después de la despedida de Bruto y Casca.



Fig. 4. Plaza desierta. En el centro observamos una fuente ornamentada con el busto de Julio César.

gente—, en los cuales expone bustos y esculturas de bulto redondo que hablan de cómo se ha intentado recrear la historia política de la ciudad, tal y como argumenta la historiadora británica Mary Bread para describir la fisonomía de la urbe durante este período (2016: 294-295),

El extenso programa constructivo de Pompeyo de erigir teatros, jardines, pórticos y salas de reuniones cubiertos de esculturas famosas era indudablemente una innovación imperial. Era mucho más ambicioso de lo que fueron los templos individuales que solían construir los primeros generales para agradecer la ayuda de los dioses en el campo de batalla.

Así mismo, a la salida del estadio y posteriormente al encuentro de los tres patricios, un plano fijo (fig. 3) nos presentará el majestuoso edificio de arquitectura abovedada, rodeado de una amplia plaza pública donde encontramos elementos que nos hablan de un pasado y un presente «gloriosos», siendo las esculturas levantadas sobre plintos, el obelisco y la esfinge de granito negro hitos que hacen gala de su historia. A partir de este instante, una tormenta amenazante anticipa la tragedia (fig. 4). El texto dramático alude a este momento como la culminación del programa que derrotaría al tirano y abriría una nueva era, tal y como lo expresa el diálogo entablado por los patricios: Casca, Bruto y Casio (Shakespeare, 2006: 798):

CASCA. Aquí, donde apunto con mi espada, sale el sol, que a grandes pasos hacia el sur avanza, considerando del año la estación temprana. Dentro de un par de meses más arriba hacia el norte primero presenta su fulgor, y el alto Oriente queda, como el Capitolio, justamente aquí.

BRUTO. Dadme todos las manos uno por uno.

CASIO. Y juremos cumplir lo que acordemos.

Esta reunión clandestina tiene lugar en casa de Bruto. Observamos una *domus* urbana, preconcebida cinematográficamente, cuyo peristilo (fig. 5) se abre





Fig. 5. Peristilo e interior de la casa urbana de Bruto y Porcia.



Fig. 6. Monólogo de Bruto. A sus pies apreciamos el *impluvium*.

a un impluvio (fig. 6) rodeado de árboles y vegetación (*viridarium*), adornado con fuentes, bustos escultóricos y mobiliario, donde desembocan las habitaciones de carácter privado de la vivienda—vemos a Porcia acostada en el lecho de su cubículo—. Todavía cabe señalar la decoración mural que solía recubrir las paredes de pinturas al fresco, elemento carente de protagonismo en esta interpretación realizada bajo la dirección artística de Edward C. Carfagno y Cedric Gibbons.

Las pesadillas premonitorias de Calpurnia auspiciaban por segunda vez el terrible final de César, tal y como lo narra Plutarco (2019: 246):

Después de la cena, cuando ya estaba acostado, como era de costumbre, al lado de su mujer, se abrieron de repente todas las puertas y ventanas de la habitación al mismo tiempo; lleno de turbación por el ruido y la luz de la luna que iluminaba el cuarto por entero, oyó a Calpurnia, profundamente dormida, pronunciar en sueños palabras confusas y gemidos inarticulados. Y es que ella soñaba que le tenía en sus brazos degollado y que le lloraba.

Al amanecer del 14 de marzo, Calpurnia, sobresaltada, le ruega a César que no acuda al Senado, pidiéndole que posponga la sesión. Sin embargo, nuestro héroe filmico saca a relucir su firmeza estoica y bajo una actitud tanto lógica —«Estas predicciones sirven para el mundo igual que para César» (43:05)— como moral —«De todas las maravillas que he oído, lo que más me extraña es que los hombres tengan miedo... pues la muerte, un final necesario, llegará, cuando tenga que llegar» (43:21)— le ordena al sirviente (Chester Stratton) que le esponga la interpretación por parte de los sacerdotes de las vísceras del animal que acaba de ser sacrificado<sup>14</sup>,

<sup>14</sup> Tradición que los romanos heredaron de los etruscos, antiguos pobladores de su territorio. Actuaban mediante estos rituales por miedo a los dioses y a las posibles repercusiones negativas sobre ellos. Generalmente, los sacrificios consistían en dar muerte a animales, sin embargo, también se podían ofrecer productos de origen vegetal o derivados de los animales.



Fig. 7. César se sobresalta al escuchar a Calpurnia en sueños.



Fig. 8. César increpa a su criado para que este le esponga cuál ha sido el vaticinio de los sacerdotes.

a lo cual el criado le responde: «Te aconsejan que hoy no salgas», coincidiendo con los presagios de su esposa y del augur del estadio.

El decorado que vemos a continuación es un claro ejemplo de villa palatina, recreada escenográficamente para mostrarnos el lujo de la que podría ser la vivienda del Pontífice Máximo. En los últimos siglos de la República, el monte Palatino<sup>15</sup> fue gradualmente ocupado por las clases más pudientes, albergando las villas y palacios de los patricios más reputados. Esta localización predilecta responde al origen de la propia ciudad, tal y como expone Mary Beard (2016: 72):

En tiempos de Cicerón, se podía incluso admirar la propia casa de Rómulo, una pequeña choza de madera y paja donde se suponía que había vivido el fundador, en la colina del Palatino: un pedazo visible de la Roma arcaica en lo que se había convertido en una metrópolis en constante crecimiento.

El interior de la villa de César ya nos habla de la pompa y poder de su *dominas*. Arquitectónicamente efímero, el espacio reproducido puede responder al *tablinum*, sala principal de la vivienda romana que, generalmente, se situaba al fondo del atrio. Siendo inicialmente la estancia donde dormía el patrón de la casa (fig. 7), esta alcoba evolucionó derivando en su despacho. En ella encontramos mobiliario (silla *klysmos*, silla de medio tonel, bancos, etc.) de madera noble (haya, roble, sauce, etc.), abundantes tejidos como la seda, la lana o el lino y, así mismo, elementos exóticos de tipo ornamental, muy probablemente venidos de lugares lejanos y que nos hablan de la riqueza de Roma y de su faceta comercial (fig. 8). Así mismo, identificamos pilastras estriadas, mesas labradas con incrustaciones o bien metáli-

<sup>15</sup> El monte Palatino, según cuenta la mitología romana, era el lugar donde se encontraba el Lupercal, la cueva de la loba que amamantó a los gemelos Rómulo y Remo y donde se ubicaba la morada de quienes los criaron, el pastor Fáustulo y su esposa Aca Larentia.



Fig. 9. Plano general del *tablinum*. En el fondo del decorado intuimos el forillo –telón pintado– de la vista panorámica de Roma.

cas o con huesos de procedencia animal –el marfil–, lámparas de metal colgantes, opulentas alfombras, estatuillas de bronce de carácter divino, así como bustos y elementos escultóricos (fig. 9). No obstante, este tipo de decorado carece de motivos polícromos. Más aún, teniendo en cuenta el estudio llevado a cabo por el historiador francés Georges Duby, nos sorprende la austeridad ornamental de los muros y la ausencia de mosaicos en los suelos (2001: 176):

Lo mismo si la vivienda es rica que si no lo es apenas, una decoración de vivos colores recubre los suelos, los muros y los techos de mosaicos, de estucos y de pinturas puramente decorativas o mitológicas; y hay además fantásticas arquitecturas pintadas que abren sobre las paredes espacios imaginarios. No hemos de pensar en el esplendor de estancias principescas, sino más bien en la magia coloreada de un teatro para cuentos de hadas; aquí reina la imaginación mucho más que la pompa. Todo ello resulta unas veces de un mal gusto estentóreo.

Ahora bien, si tenemos en cuenta que la fotografía de Joseph Ruttenberg es en blanco y negro, quizás el equilibrio de los distintos elementos no es del todo erróneo, ya que el diseño escenográfico es estilísticamente intencionado. Del mismo modo, «no podemos considerar esta cinta como una reconstrucción realista del mundo romano, pero sí de su retórica, de lo que podríamos considerar su ideario político y moral» (España, 1998: 238).

Finalmente, llegamos a la mencionada fecha que dio lugar al parricidio del estadista, culmen de un gobierno de enorme poder y grandes honores, donde no era fácil distinguir a un monarca de un tirano: «En palabras de Dión Casio: “Se le colmó de honores como a un animal destinado al sacrificio”» (Alonso y Mastache, 2012: 584). La tensión del film va *in crescendo*, y aunque los saltos temporales





Fig. 10. Plano fijo de César llegando al Senado.



Fig. 11. Artemidoro, acongojado, intuye el final del dictador. Al fondo observamos los puestos del mercado.

planteados por el cineasta no concuerden con los tiempos reales, la narración de los hechos y el relato de la consecución de los distintos presagios nos sitúa en la llegada del dictador a la *Curia Pompeii*<sup>16</sup>. En la escalinata que ascendía hacia el Senado, César pasaría por alto el último de los avisos. Artemidoro (Morgan Farley) intentó notificarle por escrito la tentativa de homicidio, dándole a conocer así mismo el nombre de sus ejecutores. Sin embargo, Decio (John Hoyt) logró bajo un ardid prestidigitador cambiárselo por una petición escrita de Trebonio (Jack Raine), por consiguiente, César no pudo leer el aviso de su inminente muerte. Del mismo modo, el triunviro Marco Antonio, cuando se dispone a entrar en el Senado, es intercedido por algún instigador que le distrae de entrar en el edificio, evitando así que el hombre de confianza de César intervenga.

La planificación de la escena despunta por la aparición de un escenografía grandilocuente y realista –sorprendente por su apariencia teatral– que alude al nacimiento de la Roma marmórea, la urbe del primer *imperator*, Octavio Augusto. Un plano fijo acompañado del repicar de los cínceles nos muestra la recreación de la plaza del Foro, espacio público donde desembocaban los edificios de máxima representación y los ciudadanos entablaban, comúnmente, relaciones sociales. En el film esto se consigue mediante una basta construcción de andamios de madera, escaleras y rampas dispuestas en distintas alturas, repletos de muchedumbre y dinamismo (fig. 10). A la derecha del plano, observamos puestos ambulantes –cubiertos por telas a modo de toldos y sombrillas– resguardados a los pies de los monumentales basamentos de las columnas veteadas del edificio del Teatro (fig. 11). Esta,

<sup>16</sup> La *Curia Pompeii* estaba ubicada en la entrada del Teatro de Pompeyo (actual Largo di Torre Argentina), lugar empleado por César y los senadores para reunirse «temporalmente», mientras era terminada la Curia Julia, construcción de nueva planta realizada por orden de Julio César.





Fig. 12. César se dirige hacia Bruto, habiendo recibido ya el ataque por parte de los conjurados.

probablemente, es una de las pocas imágenes de la Roma Antigua «entre tramoyas» que encontraremos en el cine de este período, algo que nos sorprende si atendemos a los grandes planos de películas como *Quo Vadis* o *The Fall of the Roman Empire*, donde destaca el colosalismo del foro imperial.

César ya está dentro del Senado, rodeado de los conjurados que le traicionarán. Las fuentes clásicas hablan de que pudieron ser sesenta los implicados. Plutarco narra que al entrar Julio César en la Curia, Tulio Cimbro se le acercó para suplicarle por la vuelta de su hermano —el cual estaba desterrado—, estratagema urdida por los conspiradores para distraer al dictador mientras le acompañan a su silla.

Tras sentarse, siguió rechazando sus peticiones, y como seguían instándole cada vez con más insistencia dio muestras de enfado a cada uno de ellos. Entonces, Tilio, cogiéndose con ambas manos la toga, se la echó por debajo del cuello, movimiento que era la señal para pasar a la acción. Casca es el primero que le golpea con la espada junto al cuello, pero la herida no fue mortal ni profunda, turbado, como era de esperar, en el comienzo de una empresa tan osada; de modo que César, girando cogió el puñal y lo retuvo en la mano, al tiempo que ambos exclamaban, el herido latín: «¡Maldito Casca!, ¿qué haces?» y el que le había herido en griego, a su hermano: «¡Hermano, ayuda!» (Plutarco, 2019: 249).

Ciertamente, es Casca el primero que le acuchilla, sin embargo, en la cinta lo hace en la espalda, contrariamente a lo narrado por el filósofo romano. A partir de este momento (fig. 12), el resto lo rodean asestándole una puñalada tras otra, tal y como sigue narrando su biógrafo:



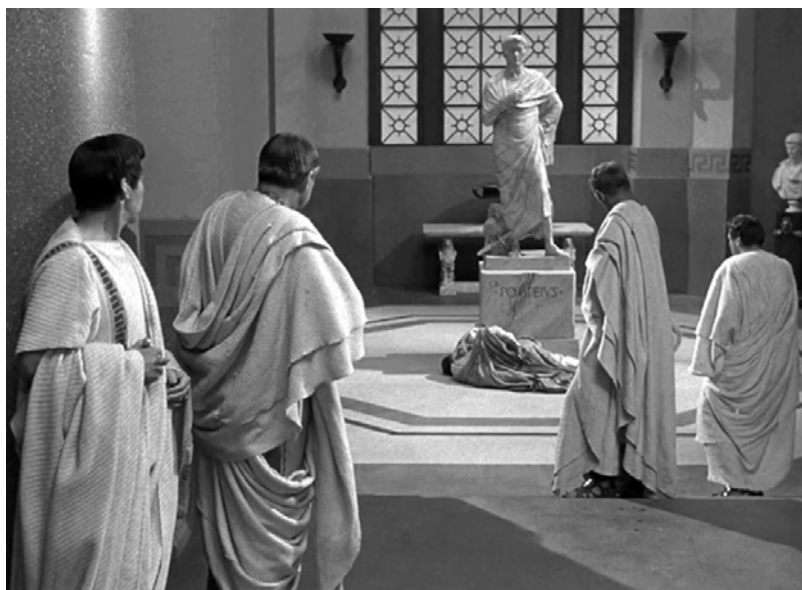


Fig. 13. César yace muerto bajo los pies de la estatua de su anterior enemigo, Pompeyo.

... César, rodeado por todos los lados y encontrándose a cualquier parte a la que volvía la vista con heridas y hierro que se precipitaba contra su cara y sus ojos, estaba envuelto, como una fiera, por los brazos de todos, que se lo pasaban de mano en mano. Pues todos debían participar y gustar del asesinato (Plutarco, 2019: 249).

La puñalada de su ahijado, Bruto, es representada cinematográficamente como la definitiva, siendo relatada en los textos clásicos como la cuarta y la que heriría a César en la ingle. Son archiconocidas las últimas palabras del herido, al ver que Bruto también formaba parte de tal contubernio: *Tu quoque, fili mi* (También tú, hijo mío), a lo que Shakespeare escribe: *Et tu, Brute?* (Tú también, Bruto?) (2006: 806). Finalmente, Julio César yacía, tras recibir 23 puñaladas, bajo los pies de la estatua de Pompeyo (fig. 13), cuyo pedestal quedó completamente bañado de sangre.

Esta escena, como nos viene acostumbrando Mankiewicz, destaca por su sobriedad y soberbia, denotando como rasgo estilístico en toda la película que los decorados no deben sobrepasar la fuerza de unas palabras y gestos tan dramáticos. Se prescindió del «rojo sangre», precisamente para enfatizar el hecho del asesinato en sí mismo y para centrar la mirada del público en la acción, porque de lo contrario, la distracción sería tal que hubiésemos obviado la interacción entre los personajes. La intencionalidad teatral de Cedric Gibbons (director artístico) impregna de principio a fin toda la filmación. Así mismo, observamos un Senado —la institución que conformaba el núcleo central de la sociedad romana— que difiere estilísti-



Fig. 14. Plano fijo donde atendemos a la sobriedad del decorado y la grandeza de su fotografía.



Fig. 15. Monólogo de Marco Antonio. Observamos la decoración mural de las paredes y el suelo.

camente de la imagen preconcebida que tenemos (tomada del arte neoclásico) del mencionado edificio (fig. 14).

Cierto es que el edificio histórico al que acudían para reunirse era una sala dispuesta en la entrada del Teatro de Pompeyo —anexa al pórtico y con forma de exedra romana (muro posterior curvo) y distintos asientos dispuestos en niveles—; sin embargo, la reconstrucción escenográfica que se ha hecho del lugar donde muere César no se corresponde arquitectónicamente. Se omiten tanto la forma de su planta como la disposición de los asientos.

La decoración de las paredes se resuelve mediante decoración geométrica utilizando las grecas de origen griego, que posteriormente fueron extendidas por los romanos (fig. 15). Sin embargo, la envergadura del decorado y el tamaño de las columnas nos hablan de su carácter monumental, sospechoso si tenemos en cuenta la época que abordamos, tal y como argumenta Mary Beard (2016: 33):

La imagen moderna que tenemos de la ciudad antigua como un espectáculo de reluciente mármol a gran escala no es del todo errónea. No obstante, se trata de una evolución posterior en la historia de Roma, que empezó con la llegada del gobierno de un solo hombre bajo los emperadores y con la primera explotación sistemática de las canteras de mármol de Carrara en el norte de Italia.

La muerte de Julio César —según la adaptación que hace de los textos clásicos el cineasta estadounidense— trajo consigo dos de los monólogos más emblemáticos de la historia del cine. El primero de ellos, recitado por Marco Antonio, estando el cuerpo de su protector todavía caliente, recién llegado al lugar del crimen, tras el previo aviso de su criado. El segundo, a modo de réplica al discurso de Bruto en el funeral de César (en el film, este hecho tiene lugar tras el asesinato, mientras que la fecha real fue el 20 de marzo), abriría uno de los momentos estela-





Fig. 16. Marco Antonio sale del Senado, cargando el cadáver de César.



Fig. 17. El triunviro desciende a la tribuna para ofrecer al pueblo el cuerpo.

res de la película. Poniéndonos en contexto, Marco Antonio sale del interior de la Curia Pompeyana, cargando el cuerpo de César y bajando las escaleras del Teatro, para ofrecérselo seguidamente al pueblo romano (fig. 16), bajo previo acuerdo con Bruto de no mencionar a los asesinos del dictador.

Arranca el panegírico y la multitud de Roma, estando en contra de la situación política y social sobrevenida a consecuencia del mandato de César y esperando un alegato de la magnitud de otro hombre de Estado, se sobrecogen al escuchar palabras cercanas y razones emotivas (fig. 17), tal y como lo expresó Shakespeare en la segunda escena del tercer acto, haciendo uso de una intencionalidad retórica con la que el consulado pretendía ganarse a la masa inestable y volátil (2006: 811):

ANTONIO. Amigos, romanos, compatriotas, prestadme vuestro oído. Vengo a enterrar a César, no a alabarlo. El mal que los hombres hacen vive más que ellos; el bien a menudo es sepultado con sus huesos; que así suceda con César. El muy noble Bruto os ha dicho que era ambicioso César. Si lo fue, se trata de una falta grave, y gravemente la ha pagado César.

Del mismo modo que en la escena de la entrada de César al Senado veíamos una construcción escenográfica del Foro de Roma, a su salida –siendo el mismo decorado– nos sorprende la gran cantidad de extras empleados para la realización de la escena. A esto se le suma la aparición de «la cuarta pared», permitiéndonos ver frontalmente la fachada del Teatro de Pompeyo (fig. 18). Este recurso estilístico es utilizado mediante la colocación de la cámara detrás de los andamios de madera que, minutos antes, veíamos frontalmente. La composición de los distintos elementos y el juego de líneas tanto estáticas como dinámicas buscan dirigir la mirada hacia el centro del plano, captando la atención del espectador en las palabras de Bruto.

La representación estilística que se hace del Teatro sorprende por su ligereza compositiva, del mismo modo que viene sucediendo con los decorados anteriores, por ello, los aspectos visuales de la cinta contribuyen notablemente al aumento de

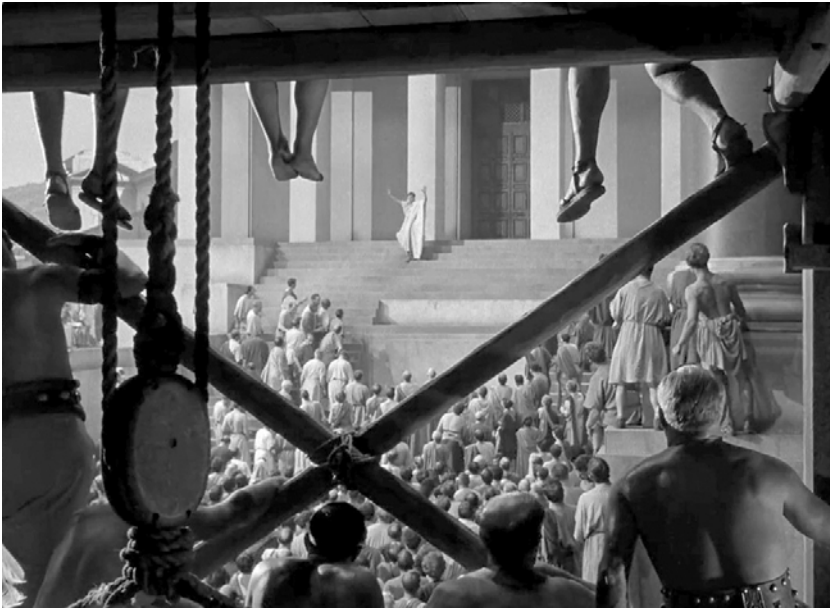


Fig. 18. Plano general donde vemos al conjunto del pueblo romano, atentos, a la espera de escuchar las palabras de Bruto.

la tensión. Con una preciosista composición fotográfica, esta escena vuelve a ser deudora de los espectáculos teatrales, donde la palabra, como ya habíamos mencionado anteriormente, desempeña un papel fundamental. Marco Antonio capitaneará este momento, avivando con su demagogia las emociones del pueblo romano y desvelando finalmente, tras las súplicas de la masa, el testamento acuñado de César. Tal y como muestra el fotograma posterior al discurso del triunviro –tras instigar a la turba a la revolución y a la venganza– la sonrisa irónica de Marco Antonio nos revela la maliciosa intención de su discurso (fig. 19), después de conseguir incitar al motín al pueblo romano y a desquitarse con los «hombres honrados»<sup>17</sup> que llevaron a la República romana a su fin (fig. 20).

A partir de este momento de máxima tensión, empieza el desenlace del film. Marco Antonio y el sobrino nieto de César, Octaviano (Douglas Watson) –máximo beneficiario del testamento de su tío abuelo–, gobernarán Roma, conformando un triunvirato junto a Lépido (Douglas Dumbrille). Mientras tanto, los confabulados

<sup>17</sup> Así llama Marco Antonio a los conspiradores de la muerte de Julio César, «porque Bruto es un hombre honorable, como todos ellos lo son, hombres honorables» (Shakespeare, 2002: 811).





Fig. 19. Marco Antonio da por terminado su panegírico.



Fig. 20. El pueblo romano se amotina, arrasando con todo lo que está a su alcance.

huirán del territorio romano, presos del pánico bajo la amenazante nueva reconstitución del Senado y la provocación por parte de Octaviano de su persecución. Finalmente, el enfrentamiento de los dos bandos en la batalla de Filipos (Tracia) culminará con la muerte de Casio y Bruto, quienes, una vez derrotados sus ejércitos por el ejército de Marco Antonio, terminarán con su vida temiendo ser llevados a Roma como prisioneros. Cuando Bruto muere, exhala un lamento evocando a César: «César, ya puedes descansar. No desee tu muerte tanto como ahora deseo la mía» (1:58:20).

En definitiva, *Julio César*, el primer drama histórico llevado a la pantalla por Joseph L. Mankiewicz, es un importante registro cinematográfico de la *Hollyrome* –la Roma arquetípica del cine de Hollywood– dotado de esa apariencia blanca e impoluta. Así mismo, a sabiendas de que nos encontramos frente a unos decorados elaborados magistralmente, pero faltos del color tan característico en la urbe romana –elemento ligado al prestigio y al poder de sus ciudadanos–, la ilusión creada nos traslada a la arquitectura fascista del barrio del EUR de Roma, realizado bajo la dictadura de Mussolini, donde la inspiración no fue otra que la urbanización clasicista romana, en la cual se racionaliza la funcionalidad de los espacios y se enfatiza el predominio del mármol travertino. De este modo, la rigurosidad histórica va en detrimento del texto dramático y de la estética, asumiéndose una concepción formal arriesgada. Asistimos, pues, a una idealización estilística, con costosísimos presupuestos que asumirían a superestrellas estadounidenses y que contaría con un elenco de primer orden del mundo teatral británico, para mostrarnos la ansiedad y la lucha psicológica sobrevenidas, de una época marcada por la incertidumbre, los distintos conflictos sobre la honestidad, el sentimiento patriota y las relaciones humanas del finales de la República, eclipsada por el nacimiento de la Época Imperial y el ascenso de César Augusto.



## CONCLUSIONES

En las páginas previas hemos elaborado un análisis acerca de cómo la industria cinematográfica –durante los últimos 50 años– ha proyectado de manera precisa y reiterada en el género épico romano la imagen de la Roma Antigua. Basándonos en la visión preconcebida y antagónica que el Séptimo Arte ha plasmado en este ejemplo audiovisual que dista medio siglo, hemos ido entretejiendo un estudio basado en un período histórico concreto, la expiración del dictador Julio César y por consiguiente de la longeva República romana. Estos paradigmas, deudores del género péplum y considerados modelos de *panem et circenses*, responden a ideales completamente dispares.

Con respecto a las fuentes clásicas que sustentan nuestro artículo, testificar que no existe acuerdo unánime sobre nuestro protagonista. Sí encontramos un consenso en las fechas establecidas y en las distintas acciones que llevó a cabo: Guerra de las Galias, el cruce del río Rubicón, su relación con Cleopatra, la aparición del augur en los *idus de marzo* y los sueños de Calpurnia o la cruda narración de su asesinato; sin embargo, no encontramos testimonios que definan su temperamento. Este hecho ha permitido que el mundo audiovisual haya recreado el mito a su antojo, reescribiendo la historia y produciendo infinidad de Césares a lo largo de las décadas adaptándolos a los gustos del momento. Con la Roma escenográfica planteada en este estudio sucede algo parecido.

La propuesta de Mankiewicz, sustentada en la idealización de la Roma mármorea, responde a un depurado clasicismo visual donde se ha suprimido cualquier elemento que pueda desviar la atención del texto dramático, decisión que afecta incluso a la fotografía de la cinta. Compartiendo protagonismo con César, la gran urbe romana actúa de telón de fondo, compensando la sobriedad de los planos y llenando un espacio escénico con una escenografía contenida. Este *modus operandi* en la creación de las epopeyas históricas de mediados del s. xx respondía a una estética global donde el vestuario de época, los vastos decorados y las grandes masas de extras llenaban la pantalla de anacronismos y tergiversaciones historicistas que tenían como finalidad entretener al público. Este proceder vino determinado por las constantes adaptaciones literarias y la falta de objetividad documental en la recreación de la época planteada. Sin embargo, no podemos olvidarnos de cómo la pintura decimonónica –Jean León Gérôme, Luigi Bazzani, Lawrence Alma Tadema o Cesare Maccari– ha sido una enorme influencia para el Cine, aportando con su carácter estático unas expresiones iconográficas que sirvieron de modelo a los directores de arte de las grandes productoras de Hollywood, las cuales no solo añadirían movilidad a los icónicos temas de inspiración grecolatina, sino que además reafirmarían una estética clasicista entendida desde un presente que dista mucho de la época que quiere retratar. Aunque aceptemos que los films que plasman la Antigüedad son reproducidos desde una óptica contemporánea, en muchos resulta más evidente el mensaje, siendo incluso predecible. «Se ha dicho que el cine no es un reflejo del pasado sino de los problemas y tensiones del propio presente en el que se ha realizado cada film» (Arciniega, 2010: 65). Finalmente es necesario constatar que no debemos olvidar que los medios audiovisuales cumplen la función de reconstruir



la falsa idea de un pasado, un tiempo anterior al nuestro que no podemos resucitar pero que sin embargo disfrutamos al contemplar los vestigios de su cultura, fantaseando mediante sus decorados y sintiendo a través de unos personajes que viven en una realidad que, por muy real que parezca, nunca será la verdadera.

RECIBIDO: 3 de mayo de 2022; ACEPTADO: 31 de mayo de 2022





## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, J., MASTACHE, E.A. y ALONSO, J. (2015), *La antigüedad en el cine. Egipto, Grecia y Roma*. T&B Editores. Madrid.
- ARIÉS, P. y DUBY, G. (1991) *Historia de la vida privada*. (Tomo 1. Imperio romano y antigüedad tardía). Taurus Ediciones. Madrid.
- BEARD, M. (2016) *SPQR, Una historia de la antigua Roma*. Editorial Planeta S.A.
- CANO ALONSO, P.L. (2014) *Cine de Romanos*. Centro de lingüística aplicada Atenea.
- CÉSAR, J. (2017) *La guerra de las Galias*. (ed. de Antonio Ramírez de Verger). Catedra. Letras Universales. Madrid.
- ESPAÑA, R. (1998) *El Peplum. La antigüedad en el cine*. Ed. Glénat.
- GARCÍA, F. y PAVÉS, G. (2014) *Ciudades de Cine*. Editorial Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.
- LILLO REDONET, F. (2010) *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*. Ediciones Evohé.
- PRIETO ARCINIEGA, A. (2004) *La Antigüedad filmada*. Ediciones Clásicas. Madrid.
- PRIETO ARCINIEGA, A. (2010) *La Antigüedad a través del cine*. Publicacions i edicions de l'Universitat de Barcelona.
- PLUTARCO (2019) *Vidas paralelas*. (ed. de Emilio Crespo). Catedra. Letras Universales. Madrid.
- SÉNECA (2020) *Cartas a Lucilio*. (ed. de Francisco Socas). Catedra. Letras Universales. Madrid.
- SHAKESPEARE, W. (2006) *Teatro Completo. Ilustraciones de Jaume Plensa*. Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona.
- SOLA ANTEQUERA, D. y RAMÍREZ GUEDES E. (2014) «Las ciudades de la Antigüedad. Una imagen reinventada», en AA.VV. *Ciudades de cine*. Editorial Cátedra signo e imagen. Madrid.
- SUETONIO (2020) *Vida de los Césares*. (ed. de Vicente Picón). Catedra. Letras Universales. Madrid.
- TIBULIO, A. (2015) *Elegías amorias*. (ed. De Juan Luis Arcaz y Antonio Ramírez de Verger). Catedra. Letras Universales. Madrid.

## WEBGRAFÍA

- COSTALES, D. (2013) «La re-creación del hecho histórico a través de la reconstrucción de la oralidad en *Julius Caesar* de William Shakespeare», en *Kánina, Rev. Artes y Letras*. [En línea] n.º 37. Universidad de Costa Rica. Disponible en <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/12426> [accesado el 23 de mayo de 2021].



