

**Universidad de Sevilla 52 - 2021**

*FILOLOGÍA CLÁSICA*

*HISTORIA ANTIGUA*

*ARQUEOLOGÍA CLÁSICA*

**HABIS**

# HABIS

## 52



SEVILLA 2021

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

#### **DIRECTORES**

Antonio Luis Chávez Reino y Pilar Pavón Torrejón

#### **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Luis Ballesteros Pastor (Universidad de Sevilla, España), José Luis Escacena Carrasco (Universidad de Sevilla, España), José Beltrán Fortes (Universidad de Sevilla, España), Antonio Bravo García (Universidad Complutense, España), Antonio Caballos Rufino (Universidad de Sevilla, España), José María Candau Morón (Universidad de Sevilla, España), Francisca Chaves Tristán (Universidad de Sevilla, España), Juan Fernández Valverde (Universidad Pablo de Olavide, España), Enrique García Vargas (Universidad de Sevilla, España), José María Maestre Maestre (Universidad de Cádiz, España), Carlos Márquez Moreno (Universidad de Córdoba), José Luis Moralejo Álvarez (Universidad de Alcalá, España), Salvador Ordóñez Agulla (Universidad de Sevilla, España), Antonio Ramírez de Verger (Universidad de Huelva, España), José Miguel Serrano Delgado (Universidad de Sevilla, España), José Solís de los Santos (Universidad de Sevilla, España), Francisco Villar Liébana (Universidad de Salamanca, España)

#### **SECRETARIOS**

Francisco José García Fernández e Irene Pajón Leyra

#### **CONSEJO ASESOR**

Rutger J. Allan (Universidad de Amsterdam, Holanda), Manuel Bendala Galán (Universidad Autónoma de Madrid, España), Alberto Bernabé Pajares (Universidad Complutense de Madrid, España), Genaro Chic García (Universidad de Sevilla, España), José Antonio Correa Rodríguez (Universidad de Sevilla, España), Francisco Javier Fernández Nieto (Universidad de Valencia, España), Manuel García Teijeiro (Universidad de Valladolid, España), Juan Gil Fernández (Universidad de Sevilla, España), Luis Gil Fernández (Universidad Complutense, España), Cristóbal González Román (Universidad de Granada, España), Simon J. Keay (†) (Universidad de Southampton, Reino Unido), Peter Kruschwitz (Universidad de Viena, Austria), Pilar León Alonso (Universidad de Sevilla, España), Francisco J. Lomas Salmonte (Universidad de Cádiz, España), Jesús Luque Moreno (Universidad de Granada, España), José María Luzón Nogué (Universidad Complutense, España), M.ª Cruz Marín Ceballos (Universidad de Sevilla, España), Patrizio Pensabene (Universidad de Roma “La Sapienza”, Italia), Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez (Universidad de Córdoba, España), Diego Ruiz Mata (Universidad de Cádiz, España), Eustaquio Sánchez Salor (Universidad de Extremadura, España), Bartolomé Segura Ramos (Universidad de Sevilla, España), Emilio Suárez de la Torre (Universidad Pompeu Fabra, España), Nicolas Tran (Universidad de Poitiers, Francia)

Este volumen ha sido parcialmente financiado por las Facultades de Filología y Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla.

© Editorial Universidad de Sevilla 2021  
c/ Porvenir, 27. 41013 Sevilla  
Teléfonos: 954 48 74 46 - 74 51. Fax: 954 48 74 43  
Correo electrónico: eus4@us.es  
<http://www.editorial.us.es>

Impreso en España-Printed in Spain  
ISSN 0210-7694  
DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/Habis>  
Depósito Legal: SE-669-1994  
Maquetación: Referencias Cruzadas - [referencias.maquetacion@gmail.com](mailto:referencias.maquetacion@gmail.com)  
Impresión: Pinelo Talleres Gráficos, s.l.-Salteras. Sevilla



## ÍNDICE

CHIARA MARIA MAURO. Identificazione e analisi dei contenuti nautici nel Periplo dello Ps.Scilace .....	9
GABRIEL ROSSELLÓ CALAFELL. El regalo diplomático entre Roma y los númeras durante los siglos III y II a. C. ....	31
ENRIQUE GARCÍA DOMINGO. Sobre el nombre del río <i>Tiberis</i> (Tíber) .....	51
NOELIA CASES MORA. El culto en vida a Augusto en <i>Hispania</i> .....	69
PIETRO LI CAUSI. I leoni provavano gratitudine? La mirabolante storia di Androclo (e di altri) e il dibattito antico sugli animali .....	89
CARLOS MÁRQUEZ. Nuevo retrato de Calígula procedente de Córdoba .....	115
JOSÉ ANTONIO CORREA RODRÍGUEZ. Latín <i>lappa</i> , árabe <i>labb</i> , español <i>Lepe</i> (Huelva): nota a Mela 3.5.....	131
JOSÉ BELTRÁN FORTES / MARÍA LUISA LOZA AZUAGA. Una cabeza romana de Marte en la colección arqueológica de la Universidad de Sevilla .....	137
STEFANO ACERBO. Eracle a processo. La contesa con Augia nella <i>Biblioteca</i> di Apollodoro .....	149
JOSÉ GARCÍA ROMERO. Bidones de plomo y la necesidad de agua potable en las minas romanas.....	169
SALVADOR ORDÓÑEZ AGULLA / SERGIO GARCÍA-DILS DE LA VEGA. Un nuevo epitafio astigitano .....	181
JUAN ANTONIO JIMÉNEZ SÁNCHEZ. El <i>Ceruulus</i> de Paciano de Barcelona. Estudio de un tratado desaparecido .....	191
JESÚS ÁNGEL Y ESPINÓS. La enfermedad mental en las <i>Homilias sobre el Evangelio de San Juan</i> de Juan Crisóstomo .....	211
MARCO ALVIZ FERNÁNDEZ. Ἑλλην ἄνθρωπος. El concepto de heleno en Eunapio de Sardes .....	229
MIGUEL DÁVILA VARGAS-MACHUCA. Los cartagineses como figuras negativas en el cine italiano: manipulación y construcción del enemigo africano-oriental .....	249
RESEÑAS.....	269
A. Álvarez Melero, A. Álvarez-Ossorio Rivas, G. Bernard, V. A. Torres-González (coords.), <i>Fretum Hispanicum. Nuevas perspectivas sobre el Estrecho</i>	

de Gibraltar durante la Antigüedad, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2018 (Marta Moreno) 269 • J. Andreu Pintado (ed.), *Parua oppida. Imagen, patrones e ideología del despegue monumental de las ciudades en la Tarraconense hispana (siglos I a. C.-I d. C.)*, Uncastillo (Zaragoza), Fundación Uncastillo y Centro de Estudios de las Cinco Villas, 2020 (Paloma Martín-Esperanza) 272 • L. A. Argüello García, *Deciano de Emerita y Marcial de Bilbilis* (Cuadernos Emeritenses 46), Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 2020 (Antonio Fajardo Alonso) 276 • E. Castro-Páez (ed.), *De nuevo sobre Estrabón. Geografía, cartografía, historiografía y tradición* (Monografías de GAHIA 3), Alcalá de Henares - Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá - Editorial Universidad de Sevilla, 2018 (Daniel León Ardoy) 278 • G. Cruz Andreotti (ed.), *Tras los pasos de Momigliano. Centralidad y alteridad en el mundo greco-romano*, Barcelona, Bellaterra, 2019 (Francisco Cidoncha Redondo) 282 • F. Des Bosc, Y. Dejugnat, A. Haushalter (eds.), *Le Détroit de Gibraltar (Antiquité-Moyen Âges). I. Représentations, Perceptions, Imaginaires*, Madrid, Casa de Velázquez, 2019 (Raúl Álvarez García) 285 • J. J. Ferrer Maestro, *Economía de la Antigua Roma: guerra, comercio y finanzas*, Madrid, Editorial Síntesis, 2019 (Víctor Manuel López Trujillo) 287 • T. Figueira, C. Soares (eds.), *Ethnicity and Identity in Herodotus*, London - New York, Routledge, 2020 (Pedro Alburquerque) 291 • A. Goñi Zabalegui, *Género y sociedad en el Egipto romano. Una mirada desde las cartas de mujeres*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo y Trabe, 2018 (Marta Álvaro Bernal) 295 • J. Herrera Rando, *Cultura epigráfica y romanización en la Hispania meridional: la epigrafía pública entre la República y el Imperio*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2020 (Victor A. Torres-González) 297 • C. Morán Sánchez, *Memoria arqueológica y social de dos escenarios romanos. El teatro y anfiteatro de Mérida (1910-1936)* (Anejos de Archivo Español de Arqueología LXXXIV), Mérida, 2018 (Antonio Monterroso Checa) 299 • J. M. Murciano Calles, *Monumenta. Tipología monumental funeraria en Augusta Emerita. Origen y desarrollo entre los siglos I a. C. y IV d. C.* (Monografías Emeritenses 12), Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 2019 (Manuel Bravo Redondo) 301 • M. L. Pérez Gutiérrez, *Estructura social de los cántabros occidentales durante el Imperio Romano* (Documentos de Arqueología Cántabra/Anejos de Sautuola 3), Santander, Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola, 2020 (Javier Andreu Pintado) 304 • E. Sánchez Moreno (coord.), *Veinticinco estampas de la España antigua cincuenta años después (1967-2017)*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2019 (Marta Moreno) 307 • E. Sánchez Moreno, E. García Riaza (eds.), *Unidos en armas: coaliciones militares en el Occidente antiguo*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2019 (Tomás Aguilera Durán) 310.

# LOS CARTAGINESES COMO FIGURAS NEGATIVAS EN EL CINE ITALIANO: MANIPULACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL ENEMIGO AFRICANO-ORIENTAL

*Miguel Dávila Vargas-Machuca*  
*Universidad Internacional de Andalucía*  
*mdavilavm@gmail.com*  
*ORCID: 0000-0001-7442-4509*

## THE CARTHAGINIANS AS NEGATIVE FIGURES IN THE ITALIAN CINEMA: MANIPULATION AND CONSTRUCTION OF THE AFRICAN-EASTERN ENEMY

**RESUMEN:** El cine italiano ha creado numerosos estereotipos relacionados con la Antigüedad con influencia en otras filmografías e incluso en el imaginario colectivo mundial. La manipulación maniquea de la representación de Cartago y los cartagineses en las películas italianas les otorgaba unas características más orientales que africanas, incluyendo elementos anacrónicos árabes, musulmanes o judíos. Este texto sigue la creación y desarrollo de esta visión negativa de lo cartaginés en el cine italiano, atendiendo a la doble perspectiva del cine histórico sobre la Antigüedad, que no solo retrata el pasado, sino que también refleja de manera implícita el presente.

**PALABRAS CLAVE:** Cine italiano, Historia Antigua, Cartago, cartagineses, manipulación.

**ABSTRACT:** Italian cinema has created numerous stereotypes related to Antiquity that influence other filmographies and even the collective world imagination. The Manichean manipulation of the representation of Carthage and the Carthaginians in Italian films gave them characteristics more Oriental than African, including anachronistic Arab, Muslim, or Jewish elements. This article traces the creation and development of this negative vision of the Carthaginian in Italian Cinema, dealing with the double perspective of historical cinema on Antiquity, which not only portrays the past but also implicitly reflects the present.

**KEYWORDS:** Italian cinema, Ancient History, Carthage, Carthaginians, manipulation.

RECIBIDO: 21/09/2020 ACEPTADO: 14/12/2020

### 1. LA CONSTRUCCIÓN DEL CARTAGINÉS HISTÓRICO-CINEMATOGRAFICO

El Cine es una de las manifestaciones culturales más influyentes en el imaginario colectivo mundial. Nacido a finales del siglo XIX, en un momento de gran

interés en la Historia, este medio quiso recrear desde muy pronto el pasado, generando numerosos lugares comunes, prototipos y estereotipos que hemos asimilado en nuestra cultura, sean o no respetuosos con la Historia que conocemos. La Antigüedad fue uno de los primeros segmentos históricos abordados por el Cine, dando lugar a una extensísima y muy diversa filmografía hasta nuestros días. Este interés continuo en la Historia Antigua tiene relación con su condición de Edad de Oro de referencia que ha pervivido en multitud de disciplinas culturales, técnicas o artísticas. Además, la Antigüedad clásica es una de las raíces más importantes de la civilización occidental<sup>1</sup>, una tradición que siempre ha permanecido presente en ella<sup>2</sup> y que está inextricablemente incrustada en su cultura<sup>3</sup>.

Las primeras representaciones cinematográficas del Mundo Antiguo no se desarrollaron de forma autónoma, sino que aprovecharon ejemplos de otras disciplinas interesadas en la Historia, como pintura, escultura, artes escénicas o literatura. A partir de estas influencias y condicionantes previos, al retratar las civilizaciones antiguas y desarrollar sus rasgos, el cine histórico generó estereotipos que quedaron impresos de manera indeleble en el imaginario popular. Para llegar a todo el público posible también era necesario hacer el pasado comprensible y atractivo, pero los conocimientos que poseemos sobre la Antigüedad son parciales e incompletos. Por ello los estereotipos de esa época creados por el Cine deben ser matizados, ya que se han realizado desde perspectivas del presente, con grandes dosis de imaginación y en consecuencia con distorsiones. Al proyectar la Antigüedad en el Cine todos estos condicionantes confluyen en la teoría de la doble historicidad o doble dimensión cronológica, defendida por autores como Marc Ferro o Robert Rosenstone. A partir de lo postulado en esta teoría, las películas sobre el Mundo Antiguo son documentos valiosos sobre la Antigüedad que retratan, y a la vez sobre el presente en el que se realizan<sup>4</sup>.

El cine italiano fue uno de los pioneros en representar el Mundo Antiguo, apoyándose en la sólida tradición material y cultural del país<sup>5</sup>. Se disponía de una fuente casi inagotable de restos de época antigua en los que inspirarse e incluso en los que poder rodar. Además, diversas manifestaciones culturales y tradiciones habían conservado la memoria de la Antigüedad a lo largo de los siglos en el imaginario popular italiano. Al representar el Mundo Antiguo se respondía al gran interés en el conocimiento histórico del momento y se ofrecía un referente de esplendor para un país aún joven, nacido tal como lo conocemos en la segunda

<sup>1</sup> Si entendemos que la cultura predominante en nuestro tercer milenio es de carácter globalizado con base occidental, la Antigüedad Clásica ha conseguido ser por extensión uno de sus grandes referentes.

<sup>2</sup> Solomon 2002: 23.

<sup>3</sup> Beard 2013: 26.

<sup>4</sup> Son muchos los trabajos de eminentes investigadores españoles sobre la relación entre el Cine y el Mundo Antiguo (en especial sobre Roma) y sobre la doble historicidad, entre otros: Cano Alonso 1990 y 2014; Duplá Ansuátegui 1996 y 2001; España 2009 y 2013; Prieto Arciniega 1990, 2004 y 2010.

<sup>5</sup> Lacolla 2008: 32.

mitad del siglo XIX tras el *Risorgimento* o unificación. Por ello las productoras cinematográficas italianas recrearon muy pronto la Antigüedad, en especial la Roma antigua. Entre 1908 y 1914 se desarrolla la etapa conocida como *Kolossal* (o cine épico italiano mudo), en la que vieron la luz ambiciosas recreaciones históricas que pueden ser consideradas como las primeras superproducciones sobre el Mundo Antiguo. Dentro de esta primera época de esplendor de la representación de la Antigüedad en el cine mundial encontramos las primeras películas italianas sobre Cartago. Tras un título aislado en los inicios del cine sonoro, a caballo entre las décadas de 1950 y 1960 existen nuevos ejemplos, normalmente coproducciones en el contexto del péplum italiano. Pero esta concentración de títulos corresponde precisamente con las últimas representaciones de Cartago en el cine italiano, dejando hasta la fecha actual un total de una docena de títulos con esa ambientación<sup>6</sup>.

Casi todas estas películas de producción o coproducción italiana muestran una distorsión de los cartagineses hacia modelos de enemigos africano-orientales (normalmente más orientales que africanos), respondiendo a un estereotipo maniqueo y con connotaciones negativas que entroncaba con la idealización interesada de Oriente construida en y para Occidente desde la Antigüedad<sup>7</sup>. De hecho, el modelo resultante en estas películas se acercaba a la imagen construida en el imaginario colectivo italiano (y, por extensión, occidental) según la cual la civilización púnica era la antítesis absoluta del ideal romano antiguo<sup>8</sup>. Por lo tanto, los cartagineses retratados en el cine italiano se convertían principalmente en útiles antagonistas de los romanos o de otros personajes en principio de base occidental. Esta distorsión responde a dos razones principales, una cultural y otra geopolítica.

En términos culturales, el cine italiano recurrió a diversas tradiciones para inspirarse en la representación de Cartago. En especial a la novela histórica, que aportaba narraciones cercanas al conocimiento del pasado disponible en el momento de su creación, pero con las libertades propias de la ficción<sup>9</sup>. Nacida en el contexto del Romanticismo, esta corriente literaria obtendría gran éxito en el siglo XIX y el Mundo Antiguo fue una de sus épocas de ambientación cronológica más recurrentes. Conocidos son títulos como *Les Martyrs* (*Los mártires del Cristianismo*, 1809) de François-René de Chateaubriand, *The last days of Pompeii* (*Los últimos días de Pompeya*, 1834) de Edward George Bulwer-Lytton, *Fabiola or, the Church of the Catacombs* (*Fabiola, o la iglesia de las catacumbas*, 1854) de Nicholas Wiseman, *Ben-Hur. A tale of the Christ* (*Ben-Hur*, 1880) de Lewis Wallace o *Quo vadis?* (1895) de Henryk

<sup>6</sup> De hecho, Cartago es una civilización con una presencia en la gran pantalla a nivel mundial mucho más reducida en comparación con otras localizadas cronológicamente en la Antigüedad.

<sup>7</sup> Said 2012: 19-27.

<sup>8</sup> Fourcart 2012: 124.

<sup>9</sup> Pérez Gómez 1996: 246.



Sienkiewicz<sup>10</sup>. Desde su nacimiento, el Cine aprovecha estas novelas históricas, junto con otras fuentes como las tragedias de Shakespeare y la Biblia<sup>11</sup>, para extraer temas ambientados en el Mundo Antiguo<sup>12</sup>. Y en las primeras adaptaciones para la gran pantalla comenzaron a forjarse muchos de los estereotipos para representar la Antigüedad. Para la recreación de Cartago en el cine italiano las mayores influencias provienen de dos novelas ambientadas en las Guerras Púnicas.

La primera, escrita por el francés Gustave Flaubert, es *Salammô* (*Salambô*, 1862). Ambientada en suelo norteafricano justo después de la Primera Guerra Púnica, durante la Guerra de los Mercenarios (241-238 a. C.), su acentuado sentido anticartaginés generó críticas por haberse basado en autores grecolatinos hostiles a Cartago<sup>13</sup>. En concreto, Flaubert narra en el capítulo “Moloch” un terrible y brutal sacrificio infantil tomado de un texto poco veraz de Diodoro de Sicilia, autor posterior incluso a la destrucción de la ciudad de Cartago tras la Tercera Guerra Púnica, pero la fuente clásica que más profundizó en el ritual asociado a la supuesta divinidad cartaginesa Moloch. Diodoro aludía a la práctica llevada a cabo en Cartago de sacrificar menores en las llamas para conseguir el favor de los dioses en momentos de extrema gravedad, narrando (20.14.4-7) cómo a finales del siglo IV a. C., durante la guerra contra el rey Agatocles de Sicilia, hubo un numeroso sacrificio infantil en público y en nombre del propio estado cartaginés<sup>14</sup>. Diodoro es el responsable de acuñar la imagen negativa y la iconografía de estos terribles sacrificios ofrecidos a Moloch, que serían recogidas por numerosos autores posteriores<sup>15</sup> en las más diversas artes y manifestaciones culturales, incluyendo el Cine. Destaca el gran predicamento y proyección temporal de su descripción de la estatua de Moloch (que él identifica con Cronos) como una gran imagen de bronce con los brazos extendidos y las palmas hacia arriba, en las cuales se depositaba a las víctimas infantiles para que cayeran dentro de su interior hueco, en el que había un foso con fuego encendido<sup>16</sup>. *Salammô* influye en varios filmes italianos sobre Cartago e inspira algunos personajes, pero desde una perspectiva negativa. Flaubert había recogido de la Biblia y de autores clásicos como Diodoro el mito sobre el dios Moloch y los terribles ritos de sacrificios infantiles en el fuego que se le asocian. Pero las fuentes sobre el tema provenían

<sup>10</sup> García Gual 1990.

<sup>11</sup> Elley 1984: 17.

<sup>12</sup> Evidentemente, esta tradición literaria se ve influida, además de por el propio imaginario colectivo occidental, por una construcción historiográfica negativa de Cartago y de los cartagineses (así como de lo oriental en general) a lo largo de los siglos. Prieto Arciniega 1990: 47.

<sup>13</sup> Beschaouch 1993: 74.

<sup>14</sup> Gracia Alonso 2003: 242.

<sup>15</sup> Entre las demás fuentes clásicas puede mencionarse por ejemplo a Orosio, quien en su obra del siglo V *Historias contra los paganos* (4.6-3) también aludía y mostraba su rechazo a los sacrificios humanos de jóvenes en Cartago. Ferrer Albelda 1996: 19-20.

<sup>16</sup> Beschaouch 1993: 74. Gracia Alonso 2003: 242.

de pueblos rivales de los semitas, mostrando una controvertida parcialidad y un marcado tono negativo<sup>17</sup>. El exagerado estereotipo sobre estos sacrificios desmesurados y terribles<sup>18</sup> era un verdadero instrumento de propaganda anticartaginesa<sup>19</sup>, y la novela de Flaubert se convirtió en este sentido en un recurso muy útil para descalificar a los cartagineses y a su supuesta barbarie<sup>20</sup>.

Por su parte, el italiano Emilio Salgari habría tenido muy presente el éxito de *Salammô* para crear su novela *Cartagine in fiamme* (1908). En esta ocasión el argumento se ambienta en los momentos finales de la Tercera Guerra Púnica (149-146 a. C.), justo antes de la definitiva derrota y destrucción de Cartago por Roma. Si Flaubert había recopilado y recreado el mito negativo sobre los cartagineses, Salgari había recogido y continuado su postura anticartaginesa proclamando la supuesta inferioridad ética de los cartagineses frente a los romanos<sup>21</sup>, sobre todo con influencia del pasaje del rito de inmolación a Moloch, aunque de forma menos radical que la del francés. Los estudios histórico-arqueológicos, así como la inexistencia de alusiones en las fuentes púnicas, han demostrado finalmente que no existió tal dios cartaginés ni los terribles sacrificios asociados a él. Pero, a pesar de las pruebas, la representación de Moloch en el Cine proviene de esta tradición cultural negativa nacida en la Antigüedad a partir de referencias bíblicas y tamizada por las novelas históricas, que se regodearon con la impactante imagen de los cuerpos desnudos de niños y niñas siendo devorados por las llamas con el beneplácito de la aristocracia cartaginesa. Por eso continúa siendo una característica maligna de Cartago que alimenta posturas anticartaginesas o antisemitas, por oposición a la tradición occidental de origen grecorromano y judeo-cristiano<sup>22</sup>.

La otra razón principal para la distorsión negativa de los cartagineses en el cine italiano es geopolítica y deriva de la unificación de Italia y su posterior expansionismo territorial. El Reino de Italia, proclamado en 1861, completaba en 1870 su proceso de unificación con la entrada de las tropas de la casa de Saboya en Roma y la anexión de los Estados Pontificios<sup>23</sup>. A inicios del siglo XX un país tan diverso y joven necesitaba cohesión interna y un espíritu nacional para que sus ciudadanos se identificaran de forma comunitaria. Según el político italiano Massimo D'Azeglio había que crear italianos<sup>24</sup>, consensuar y construir una conciencia nacional y una identidad basadas en un pasado común por fuerza lejano,

<sup>17</sup> Aubet 1987: 132.

<sup>18</sup> González Wagner - Ruiz Cabrero 2007: 12-14.

<sup>19</sup> Prados Martínez 2007: 148.

<sup>20</sup> Prieto Arciniega 2010:175.

<sup>21</sup> Prieto Arciniega 2010: 176.

<sup>22</sup> Dumont 2013: 268.

<sup>23</sup> Aún deberían sumarse los territorios que serían incorporados en los tratados posteriores al fin de la Primera Guerra Mundial (Trentino, Alto Adigio, Friuli, Trieste, Istria y algunos puntos costeros de Dalmacia).

<sup>24</sup> Wyke 1997: 18.

después de muchos siglos con una población italiana dividida y sometida a distintas dinastías y estados extranjeros<sup>25</sup>. Buscando un pasado común en el que todos los italianos pudieran verse reflejados, se creó una conexión cultural (y, por extensión, sociopolítica) con la Antigua Roma: la *romanità*<sup>26</sup>. Este elemento de cohesión derivó en múltiples obras literarias históricas que también inspiraron diversos espectáculos, incluyendo al Cine: las tragedias de Pietro Cossa *Messalina* (1876), *Cleopatra* (1877) y *Nerone* (1879); y las numerosas obras de Raffaele Giovagnoli, como *Spartaco* (1874), *Opimia* (1875), *Faustina* (1881), *La guerra sociale*. *Aquilonia* (1884), *Messalina* (1885) o *Publio Clodio* (1905)<sup>27</sup>.

El cine italiano recurrió en sus inicios a sus peculiares características narrativas y a la *romanità* para atraer a una población con grandes índices de analfabetismo, sobre todo en el sur del país<sup>28</sup>. El Cine se convertía así en una potente herramienta de educación patriótica para las masas y en un excelente apoyo ideológico para la cohesión nacional; el desorden y la juventud histórica del país podían ser superados al ofrecer a las masas de espectadores italianos toda una serie de gloriosas referencias cinematográficas al esplendor militarista o arquitectónico de la Antigua Roma<sup>29</sup>. La producción de películas sobre la Antigüedad recorre en Italia un camino inicial paralelo a la política interna y externa del nuevo estado<sup>30</sup>. Este apoyo ideológico y didáctico del incipiente nacionalismo italiano fue especialmente valioso a principios de la década de 1910, cuando el Reino proclama sus afanes imperialistas. Italia quería participar en el reparto colonial del momento y para justificar su postura pretendía exaltar su ascendente identitario mediterráneo, reinterpretado como una evocación del concepto romano del Mediterráneo como *Mare nostrum* y añadiendo la idea de la costa norteafricana como cuarta orilla para el nuevo estado<sup>31</sup>.

El empeño colonialista italiano tuvo que esperar a finalizar el esfuerzo interno unificador<sup>32</sup>, lo que provocó la pérdida de posibles territorios de expansión frente a las grandes potencias. Además, las tropas italianas ya habían sufrido duros reveses militares en el exterior, como la masacre de Dogali (Eritrea) en 1887 o la estrepitosa derrota en Adua (Etiopía) en 1896, por lo que el recurso a la *romanità* ayudó a justificar las aspiraciones en África mientras mantenía ocupada a la opinión pública italiana<sup>33</sup>. Italia apeló a las Guerras Púnicas<sup>34</sup> para evocar la dominación de la zona central del África del Norte, pero la desventaja

<sup>25</sup> Dumont 2013: 251.

<sup>26</sup> Wyke 1997: 18.

<sup>27</sup> Dumont 2013: 251.

<sup>28</sup> Brunetta 2000: 20.

<sup>29</sup> Dumont 2013: 252.

<sup>30</sup> Brunetta 1998: 85.

<sup>31</sup> Alovio 2012: 67. Prieto Arciniega 2010: 174-175.

<sup>32</sup> Fiorina 2006: 87.

<sup>33</sup> Dumont 2013: 251.

<sup>34</sup> Elley 1984: 80.

temporal en la carrera colonialista frenó sus aspiraciones<sup>35</sup>. Tunicia, el territorio que ocupó la antigua Cartago, ya era un protectorado de Francia desde 1881. Este hecho supuso un revés diplomático para Italia, que consideraba tener derecho a recuperar lo que en su momento fue una gloriosa conquista romana. Hubo incluso consecuencias en su producción cinematográfica, ya que en la década de 1910 diversas películas italianas sobre la conquista romana de Cartago<sup>36</sup> potenciaron el racismo y el maniqueísmo al incidir en representar a unos cartagineses crueles frente a la virtud de los romanos. La distorsión negativa se extendió a otros personajes o pueblos bárbaros no occidentales, incluyendo de forma tendenciosa bajo una misma tipología a semitas, árabes, orientales o norteafricanos. Los pueblos incivilizados servían así de contrapunto a la superioridad occidental, justificando la expansión colonial italiana como evocación de la erradicación de la barbarie cartaginesa por los romanos, portadores de la verdadera civilización<sup>37</sup>.

Italia debía seguir sumando territorios a las colonias de Eritrea y Somalia, que ya poseía desde finales del siglo XIX. Pero hacia 1911 África del Norte ya estaba repartida entre Francia (Marruecos, Argelia, Túnez) y el Reino Unido (Egipto). Sólo quedaban en manos no europeas las dos últimas provincias del Imperio Otomano en África: Tripolitania y Cirenaica, las zonas costeras de la actual Libia. Aprovechando la ebullición nacionalista y el recurso a la *romanità*, y coincidiendo con el 50 aniversario de la creación del Reino de Italia, se apeló a la necesidad de ir más allá del ideal interno de unificación del *Risorgimento* para evocar también la grandeza territorial externa de la Antigua Roma creando un imperio italiano semejante. El resultado fue una guerra de expansión en la que se embarcó entonces el país transalpino: la guerra ítalo-turca o de Libia (1911-1912)<sup>38</sup>. La exaltación del espíritu nacionalista y del belicismo necesario para la expansión colonial<sup>39</sup> tuvo consecuencias directas antes de la Primera Guerra Mundial en la cultura italiana, un impulso positivo que demostraba también la patente penetración de la *romanità* en el imaginario cultural del país<sup>40</sup>. Con semejante contexto favorable, el cine histórico italiano del momento cosechó un gran éxito, dejando clara la doble historicidad de sus producciones, en las que quedaban reflejados tanto el pasado como el presente<sup>41</sup>. Pero la Roma antigua no fue el único momento histórico en el que se ambientaron estas películas. También se apeló al poderío de la República de Venecia en la Edad Moderna para sumarse a la exaltación nacionalista<sup>42</sup>. La ocupación en la guerra ítalo-turca del archipiélago

<sup>35</sup> España 2009: 25.

<sup>36</sup> Fiorina 2006: 87.

<sup>37</sup> Dumont 2013: 268-269.

<sup>38</sup> Wyke 1997: 18. Dumont 2013: 251-252.

<sup>39</sup> Brunetta 2000: 22.

<sup>40</sup> Dumont 2013: 251-252.

<sup>41</sup> Brunetta 1998: 84-85.

<sup>42</sup> Brunetta 2008: 200-201.

del Dodecaneso, un territorio que había pertenecido a Venecia, fue la indudable causa de ello.

Todas estos condicionantes culturales del nacionalismo y el expansionismo colonial italiano tuvieron como consecuencia una distorsión negativa de los cartagineses en las películas italianas de inicios del siglo XX. Atendiendo a un maniqueísmo exagerado, se exacerbaba su maldad o bajeza moral para oponerla a la virtud romana, algo que resulta lógico en producciones que parten de un punto de vista occidental como el italiano. Lo cartaginés se identifica con lo semita y lo árabe en cuestiones iconográficas, por lo que el cine italiano recurrirá también a otras ambientaciones históricas para enfrentar a cristianos y musulmanes. Por ejemplo, diversas películas recreaban las Cruzadas en la Edad Media o la lucha contra el Imperio Otomano en la Edad Moderna, desde planteamientos prooccidentales y antiárabes<sup>43</sup>. Títulos como *Gerusalemme liberata* (Enrico Guazzoni, 1910), *Infamia araba* (Mario Caserini, 1912) o *I Cavalieri di Rodi* (Mario Caserini, 1912) recreaban el pasado, pero también reflejaban el fervor nacionalista de la Italia del presente<sup>44</sup>.

## 2. LOS CARTAGINESES SEGÚN EL CINE MUDO ITALIANO

En la etapa del *Kolossal* encontramos las primeras representaciones de Cartago en el cine italiano, producciones breves que no se detienen en profundidad en los personajes: cortometrajes como *Didone abbandonata* (Luigi Maggi, 1910), *Lo schiavo di Cartagine* (Luigi Maggi y Arturo Ambrosio, 1910), *Salambò* (Arturo Ambrosio, 1911) o *Attilio Regolo* (Enrique Santos, 1911), además del medimetro *Delenda Carthago! / La distruzione di Cartagine / La caduta di Cartagine* (Luigi Maggi, 1914). Como ejemplo de una de estas producciones, *Didone abbandonata* adaptaba un pasaje de *La Eneida* de Virgilio y se limitaba a retratar unos personajes estereotipados y muy similares entre sí, sin connotaciones orientalizantes o negativas; de hecho, tanto cartagineses como griegos aparecen con ropajes “a la grecorromana”<sup>45</sup>.

La producción culminante de esta etapa del *cinema epico italiano muto* es *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), y en ella se localiza la primera representación pormenorizada de los cartagineses en la filmografía transalpina. Partiendo del contexto histórico y de algunas figuras de la Segunda Guerra Púnica (218-201 a. C.), su trama se centra en las peripecias de tres personajes ficticios romanos: la pequeña Cabiria, el patricio Fulvio Axilla y su fiel esclavo Maciste. Las mencionadas *Cartagine in fiamme*, *Salammbô*, *The Last Days of Pompeii* y *Quo Vadis?* son las novelas que más influyen en su parte ficticia y muchos estereotipos

<sup>43</sup> Cugier 1979: 122.

<sup>44</sup> Brunetta 2008: 209.

<sup>45</sup> García Morcillo 2015: 138.

del cine histórico ya están presentes en esta producción tan temprana de la Historia del Cine<sup>46</sup>. Los escenarios y personajes cartagineses superan la escasez de datos materiales sobre Cartago en el momento de su producción con eclecticismo e imaginación, por lo que el gusto coetáneo por lo oriental y el origen fenicio de Cartago se traducen en un exótico orientalismo visual. Pero existe también una patente manipulación interesada y maniquea para proyectar el pasado en el presente, haciendo que la bondad, inteligencia y valor de los romanos sean características antagonicas a las de los cartagineses, que ven acentuada su otredad. Son presentados como los no occidentales, los no cristianos y, en definitiva, los malignos, y a ello ayuda también su asimilación visual a ciertos componentes semitas (y, por extensión, judíos), como la similitud del personaje de Bodastoret con la figura del Judas bíblico. Pero hay incluso referencias de clara inspiración arabo-islámica, como la presencia de mujeres con velo o las insignias con crecientes lunares en las tropas de Sifax, que invitan a pensar en una identificación con los otomanos gobernantes o los libios habitantes de las colonias de Tripolitania y Cirenaica, que Italia conquistara solo un par de años antes del estreno de la película. La conquista de Cartago por Roma en el pasado se toma pues como referente en esta película para el empeño colonial de su presente de inicios del siglo XX. Y, por extensión, la tarea de los romanos de imponer una civilización gloriosa a un pueblo cartaginés supuestamente bárbaro y cruel (tanto como para realizar sacrificios infantiles) se proyecta en el presente con la necesidad de que Italia lleve sus valores justos de base occidental a un lugar atrasado e incivilizado en el presente como esas últimas provincias otomanas en África<sup>47</sup>. El gran impacto de *Cabiria* a nivel italiano y mundial la convertiría en un excelente ejemplo de este planteamiento ideológico ya iniciado en medios periodísticos y literarios, pero que adquiriría una proyección mucho mayor y mucho más rápida con la cinta de Pastrone<sup>48</sup>.

Tanto su narración como su puesta en escena inciden en oponer el equilibrio y la simetría de lo romano (occidental) a lo caótico, recargado, ostentoso, misterioso e incluso lujurioso de lo cartaginés (oriental). Esta dicotomía es clara en el vestuario, con unos cartagineses de ropajes coloridos y decorados radicalmente opuestos a los romanos, e incluso modelos estéticos árabes, como los mencionados velos femeninos, pero también chilabas para algunos hombres, o la forma de adoración de los fieles durante el rito de invocación en el templo de Moloch<sup>49</sup>. Además, muchos hombres presentan cabelleras con tirabuzones o largas barbas, mientras que algunos de sus abalorios apelan al arte asirio<sup>50</sup>. Los personajes cartagineses principales son caricaturizados y estereotipados en general de forma negativa como

<sup>46</sup> Elley 1984: 84.

<sup>47</sup> Aubert 2010: 155. España 2013: 46-47.

<sup>48</sup> Aubert 2010: 155.

<sup>49</sup> Dumont 2013: 275.

<sup>50</sup> Fiorina 2006: 99.

traicioneros, vengativos o impulsivos, con la única excepción de Aníbal Barca, representado de forma fugaz con un físico poderoso y cabellos y barba oscuros, y considerado como un héroe militar que ha sido admirado a lo largo del tiempo, incluyendo los entornos militaristas y belicistas italianos de esos inicios del siglo XX<sup>51</sup>. Dejando aparte las breves apariciones de Asdrúbal, el personaje histórico principal de la facción cartaginesa es su hija Sofonisba, cuya presencia destacada responde a su interacción con la trama ficticia central. Su imaginativa carga iconográfica se basa en diversas pinturas orientalistas de autores como Georges Clarin o Benjamin Constant<sup>52</sup>. Además, muestra una personalidad maligna solo moderada por su romance con Masinisa y redimida al final del metraje. Otro cartaginés destacado es Karthalo, ficticio sumo sacerdote del templo de Moloch, antagonista principal en la película y estereotipo de personaje malvado, inspirado tanto en el Arbaces de *The Last Days of Pompeii*<sup>53</sup> como en el Shahabarim de *Salammbô*<sup>54</sup>. Es el cartaginés con ropajes más ricos y el único que aparece en ocasiones con un elemento decorativo muy oriental cubriéndole la barba. Por último, otro importante cartaginés es el mencionado posadero Bodastoret, débil en lo físico y odioso por sus acciones, un personaje negativo muy repetido y estereotipado. De hecho, su traición cuando delata a los romanos ante Karthalo a cambio de una recompensa económica es un trasunto directo de las treinta monedas que la tradición bíblica otorga a Judas Iscariote tras delatar a Jesús de Nazaret<sup>55</sup>. E incluso su estética entronca con la de otros personajes judíos de la tradición occidental.

La presencia en *Cabiria* del dios Moloch, que proviene de *Salammbô* y *Cartagine in fiamme* (y, por tanto, parte originalmente de Diodoro de Sicilia) también incide en la concepción negativa de los cartagineses. La iconografía brutal e inhumana del imaginativo y ecléctico templo de Moloch en Cartago se relaciona directamente con los malignos rituales de sacrificio infantil. Tanto la fachada en forma de fauces que simulan devorar a los fieles que penetran en el edificio como la estatua del interior, en cuyas entrañas se precipitan las víctimas sacrificiales, provienen directamente de la novela de Flaubert<sup>56</sup>. Esta práctica terrible convierte a los cartagineses en unos enemigos de la razón que no respetan la vida y que se oponen a los valores inviolables de una sociedad cristiana evolucionada<sup>57</sup>. En la película el romano Fulvio Axilla y su esclavo Maciste abortan el rito e interrumpen el júbilo de los asistentes a la ceremonia, una escena que marca un claro

<sup>51</sup> Dumont 2013: 275.

<sup>52</sup> Fiorina 2006: 100.

<sup>53</sup> Aubert 2010: 153.

<sup>54</sup> García Morcillo 2015: 147.

<sup>55</sup> De hecho, una de las consecuencias de esta delación, la captura de Maciste, prueba de nuevo la maldad de los cartagineses, que le esclavizan encadenándole a la rueda de un molino durante quince años, con el propio Bodastoret intentando en una ocasión importunar aún más al forzado. Prieto Arciniega 2010: 24.

<sup>56</sup> Imperiale 2013: 111-112.

<sup>57</sup> Imperiale 2013: 112.



paralelismo entre su erradicación de la maldad de las masas cartaginesas ávidas de sacrificios humanos y la misión civilizadora de pueblos bárbaros e incultos por parte de Italia y de otras potencias occidentales colonialistas.

El siguiente ejemplo de representación de Cartago en el cine italiano es *Salambo* (Domenico Gaido, 1914), primer largometraje que adapta la novela de Flaubert, aunque de forma bastante libre. Los cartagineses son generalmente traicioneros, como Giscón, que engaña a los mercenarios cambiando oro por dinero falso. O el sumo sacerdote de Tanit, que usa una trampilla secreta para simular desde dentro de ella un oráculo para los fieles desde dentro de una estatua. Los cartagineses que aparecen son débiles, sin capacidad propia para salir de problemas y necesitan ayuda en todo momento. En lo estético, decorados y ropajes hacen que su representación se acerque a lo oriental, con velos para las mujeres y turbantes o pañuelos en la cabeza para los hombres.

### 3. EL RETRATO DE LOS CARTAGINESES EN EL CINE DE LA ITALIA FASCISTA

El siguiente retrato de Cartago en el cine italiano procede ya de la etapa sonora: *Scipione l'Africano* (*Escipión, el Africano*, Carmine Gallone, 1937). La gran película de la etapa fascista ambientada en la Antigüedad intentaba renovar el género histórico y apoyar el fervor nacionalista y colonialista del momento. Ambientada en la Segunda Guerra Púnica, entroncaba con el *revival* historiográfico de la grandeza de Roma durante el fascismo<sup>58</sup>, ensalzando las glorias políticas y militares de Publio Cornelio Escipión *el Africano*, que ejerce como *alter ego* o sombra del mismísimo Benito Mussolini<sup>59</sup>.

Los cartagineses retratados en ella provienen de las fuentes históricas, aunque también muestran distorsiones interesadas desde planteamientos ficticios. La principal figura cartaginesa es Aníbal Barca, antagonista de Escipión y enemigo sempiterno de Roma. Su reconocimiento como héroe militar que amenazó a la emergente República romana<sup>60</sup> se distorsiona de forma maniquea y negativa, siendo mostrado como absoluto contrario de la pureza, clemencia y magnanimidad de Escipión. Aníbal es un bárbaro robusto y barbado, y también un personaje temible y cruel que ordena masacrar a unos desertores y amenaza al personaje ficticio de la romana Velia con sacrificarla a los dioses de su patria. Pero antes de volver a Cartago sufre un sorprendente giro al elogiar a Italia de forma patriótica, una decisión que marca su funesto destino<sup>61</sup>. Maharbal, su lugarteniente y consejero, es una de las pocas excepciones de personaje cartaginés moralmente positivo, y es el contrario de la obcecación y crueldad de Aníbal. Por ejemplo, en la

<sup>58</sup> Prieto Arciniega 1990: 48.

<sup>59</sup> Cano 1990: 94.

<sup>60</sup> Lapeña Marchena 2001.

<sup>61</sup> Lapeña Marchena 2001. Lillo Redonet 2010: 231-232.



batalla de Zama intenta convencer al bárcida de que no ataque a sus propios aliados galos cuando estos se repliegan. Otro importante cartaginés es Asdrúbal, un político patriota y sensato, que se opone a los miembros del Consejo de Cartago, mostrados como marionetas cobardes e imprudentes. Pero el personaje cartaginés más interesante es Sofonisba, la hija de Asdrúbal, en la cual coinciden dos estereotipos, tanto el orientalizante negativo como el de *femme fatale* o *vamp*<sup>62</sup>. Su carácter manipulador se une a un vestuario y a una caracterización ciertamente orientalizantes, además de a la sofisticada y erotizada interpretación por la actriz Francesca Braggiotti. Es el personaje más claramente oriental, aunque también presenta ciertas semejanzas estéticas con la representación cinematográfica de la reina egipcia Cleopatra VII<sup>63</sup>. Sus diálogos siempre en contra de los romanos son otra clara muestra de su negatividad y también es el contrapunto estético y moral de la sobria y virtuosa romana Velia.

Tomando la confrontación entre lo romano-europeo-occidental y lo cartaginés-africano-oriental, el maniqueísmo de *Scipione l'Africano* queda bastante lejos del de *Cabiria*. La razón es que en la cinta de Gallone no hay casi equilibrio entre los dos bandos, provocando que lo romano sea sobredimensionado, mientras que lo cartaginés es un mero instrumento. Las diferencias estéticas son muy patentes en vestuarios, caracterizaciones o decorados, y la película pretende afianzar la propia superioridad romana y no tanto confrontarse con el otro. Este planteamiento responde a la proyección de los éxitos de la Roma antigua en el presente italiano, justo después de que las tropas de Mussolini hubieran conseguido conquistar Abisinia en 1936 y se hubiera proclamado el Imperio Italiano, algo que se tomó como una continuación lógica de la expansión norteafricana de Roma en el siglo III a. C., en especial durante la Segunda Guerra Púnica<sup>64</sup>. El país transalpino volvía a emular el esplendor moral y la gloria militar de Roma, e incluso su misión civilizadora<sup>65</sup>. Por cierto, al ser los habitantes de la nueva colonia de Abisinia de religión cristiana, los componentes antisemita o antiárabe quedaban diluidos en la película por resultar innecesarios en el presente.

#### 4. EL PÉPLUM ITALIANO Y SU TRATAMIENTO DE LOS CARTAGINESES

A partir de 1959 encontramos varias coproducciones de Italia con otros países que retratan a Cartago<sup>66</sup>. La primera es *Annibale / Hannibal (Aníbal, 1959)*,

<sup>62</sup> España 2009: 103.

<sup>63</sup> La polémica interpretación por Claudette Colbert en *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934), sofisticada y lasciva, bien pudo servir de inspiración para la Sofonisba de *Scipione l'Africano*. Lapeña Marchena 2011: 4.

<sup>64</sup> España 2013: 47-49.

<sup>65</sup> Gracia Alonso 2013: 90.

<sup>66</sup> Queda descartada la anterior coproducción entre Italia, España y México *Le schiave di Cartagine (Esclavas de Cartago, Guido Brignone, 1956)*, ya que, a pesar de su título, está ambientada en Asia Menor en el siglo II, sin relación alguna con la civilización cartaginesa. España 2009: 168.

producida con Estados Unidos, que contó con dos directores diferentes: Carlo Ludovico Bragaglia para la versión italiana y Edgar G. Ulmer para la estadounidense. Su trama se ambienta entre el paso de los Alpes (hacia 218 a. C.) y el asedio romano de Capua (211 a. C.), durante la campaña itálica de Aníbal Barca y su ejército. El cartaginés, interpretado por un Víctor Mature bastante limitado en cuanto a sus dotes como actor<sup>67</sup>, se despoja del elemento oriental para incidir en su condición de enemigo de Roma. Pero es una persona valiente, heroica e incluso gentil cuando despliega su romance con la romana Silvia. Aníbal se aleja del tópico bárbaro para representar a un estadista justo que quiere que Cartago viva en libertad sin someterse a Roma. Pero su faceta positiva se distorsiona hacia lo despiadado en la batalla de Cannas. Incluso se añade cierta duda moral cuando aparecen su mujer e hijos mientras está con la romana, aunque se justifica diciendo que la repudió tiempo atrás.

*Cartagine in fiamme / Carthage en flammes (Cartago en llamas, Carmine Gallone, 1959)*, coproducción con Francia, adapta la novela de Salgari y centra su argumento en una enrevesada historia de amor. La representación de los cartagineses es variada, incidiendo en una estética oriental, como se comprueba en el personaje femenino de la bella Ofir. Su moral se despliega de forma variada, desde los cobardes miembros del Consejo o el sabio Hermón que lo preside, hasta el valiente Tsour y, sobre todo, el valiente capitán Hiram, protagonista de la cinta. También hay personajes negativos, destacando el malvado y estereotipado Phegor, mientras que el sacrificio a Moloch de inocentes niños (precedido por el de una joven romana) es otra característica negativa, similar a la que se utilizó en *Cabiria* décadas atrás.

*Salambò / Salammbô (Salambó, Sergio Grieco, 1960)* es otra coproducción con Francia, que adapta la obra de Flaubert, pero de forma mucho más profunda que en la película de Gaido de 1914. Tomando la novela como base y de forma bastante libre, su mayor interés en generar entretenimiento provoca serios problemas de desarrollo de guión y diversas distorsiones en los personajes. El caso más llamativo es el de Narr Havas, que combina a dos personajes de la novela, Narr Havas (un líder nómada de los mercenarios) y Shahabarim (sumo sacerdote de Tanit en Cartago). En la película es un estereotipo muy similar al Phegor de *Cartagine in fiamme*, un hombre maléfico, sediento de poder y con estética oriental. Responde a un estereotipo muy repetido, además de contar con un prolífico intérprete de personajes negativos del péplum italiano, el británico Edmund Purdom. Frente a este personaje negativo, los demás personajes cartagineses principales (Amílcar, Salambó, Hannon) son positivos, nobles y justos. Amílcar es un claro ejemplo de distorsión de los cartagineses hacia el mundo norteafricano, en su

---

<sup>67</sup> Su contratación respondió según Lillo Redonet (2010: 233) a la popularidad obtenida con sus papeles en *The Robe (La túnica sagrada, Henry Koster, 1953)* y *Demetrius and the Gladiators (Demetrius y los Gladiadores, Delmer Daves, 1954)*.

caso con una estética más cercana a los beréberes o los árabes. Salambó, sacerdotisa de Tanit e hija de Amílcar, marca el estereotipo femenino exótico de carácter oriental. Igualmente tendentes a lo oriental son los miembros del Consejo de Cartago, tanto en lo estético como en sus actitudes de mercaderes timoratos y poco dispuestos a entregar sus riquezas para apaciguar a los mercenarios. También hay ocasión para distorsionar de forma negativa a los cartagineses por medio de una superstición irracional: su reacción frente al robo del velo de la diosa Tanit. Además, hay una escena de sacrificios de mujeres vírgenes en el fuego junto a la estatua de la diosa, una práctica ante la que los cartagineses se muestran conformes para conseguir el favor de Tanit. Resulta igualmente interesante la representación de una lapidación, que identifica de algún modo a los cartagineses con los judíos y plantea una perspectiva antisemita. De hecho, en toda la película hay una clara diferencia entre los cartagineses de origen semita u oriental y los mercenarios de procedencia europea o norteafricana (galos, armoricanos, baleares, númeridas, griegos).

También coproducida con Francia es *L'assedio di Siracusa / Archimede (La batalla de Siracusa*, Pietro Francisci, 1960), peculiar *biopic* de Arquímedes ambientado en la Segunda Guerra Púnica. A pesar de no mostrar ningún personaje cartaginés, es un ejemplo de la asimilación de lo negativo y oriental asociado a los cartagineses, a través de un personaje fenicio de nombre griego: Gorgia. Estereotipo de pérfido y traicionero personaje con ansias de poder, muestra gran parecido con el Phegor de *Cartagine in fiamme* o en el Narr Havas de *Salambò*<sup>68</sup>.

La última referencia es tan maniquea y muestra tal cantidad de estereotipos negativos asociados a los cartagineses que por sí misma demuestra esta distorsión en el cine italiano. *Revak, lo schiavo di Cartagine / The barbarians (Revak, el rebelde*, Rudolph Maté, 1960) es una coproducción con Estados Unidos basada en la novela *The Barbarians* (1954) de Francis Van Wyck Mason. Se ambienta en la Segunda Guerra Púnica, partiendo de una isla celta ficticia atacada por cartagineses que buscan avituallamiento para los ejércitos de Aníbal. El diálogo introductorio mediante voz en *off* ya prueba la distorsión negativa, mencionando a un Aníbal despiadado que continúa su sangrienta guerra contra Roma y ordena ataques para abastecerse. La propia invasión de la isla es definida por otra voz en *off* como un ataque a la paz y a la prosperidad de un pueblo celta que suponemos occidental. Los cartagineses son generalmente crueles o traicioneros, muy opuestos a todos los demás según una perspectiva realmente maniquea. El caso más exagerado es el jefe de la flota cartaginesa Kainus, responsable del desprecio de sus cautivos, de planes maléficos o de órdenes crueles. Su estereotipo es el del

<sup>68</sup> Un caso similar posterior es el de *Ursus nella terra di fuoco (Ursus en la tierra del fuego*, Giorgio Simonelli, 1963), producción italiana ambientada en un lugar desconocido e imaginario en la que el malvado personaje antagonista responde al nombre de Amílcar e incluso hay elementos en los decorados que recuerdan la estética del templo de Moloch en *Cabiria*; a pesar de la indeterminación, no cabe duda de que se trata de proyecciones negativas de lo púnico. Fourcart 2012: 125.

perfecto antagonista de origen cartaginés asociado a Oriente, opuesto al bárbaro Revak, el protagonista cuyo origen celta se asocia con Occidente. Algunos cartagineses demuestran su brutalidad, su gozo usando el látigo o sus palabras crueles, mientras que otros incluso son caricaturizados de forma negativa, como borrachos o amanerados. La princesa Cherata es la única excepción no negativa entre los cartagineses, y su apasionado romance con Revak tiene gran similitud con el que la mítica Dido mantuviera con Eneas. La presencia en Cartago de personajes de otras nacionalidades añade polarización e incide en el carácter negativo de los cartagineses. Los extranjeros les darán una lección apoyando al celta Revak para escapar del lugar, como el esclavo romano Varro o el mercenario espartano Lycursus. Para continuar con el discurso maniqueo, Revak reconocerá lo positivo de los romanos (su defensa de la libertad y la justicia) frente a lo negativo de los cartagineses (su crueldad y su maldad). El frente de raíz occidental es el antagonista moral de los cartagineses de origen africano-oriental, haciendo de esta película uno de los mejores ejemplos de la distorsión de los cartagineses como enemigos.

##### 5. CONSIDERACIONES FINALES: DE LA CREACIÓN A LA DESAPARICIÓN DEL CARTAGINÉS

Cuando el Cine retrata la Antigüedad, la lejanía cronológica invita a modificar el pasado desde la óptica del presente. Esta maniobra puede ser aprovechada desde medios políticos como un apoyo ideológico o educativo de masas. En el cine italiano este poder fue aprovechado claramente en películas como *Cabiria* o *Scipione l'Africano*, directamente relacionadas con los intereses nacionalistas e imperialistas del país. Durante el péplum de las décadas de 1950 y 1960 la Guerra Fría es el condicionante ideológico, la lucha entre el mundo capitalista (y, por extensión, occidental) y el comunista (esencialmente oriental desde la óptica de Occidente).

Las películas italianas que retratan a Cartago suelen mostrar un maniqueísmo interesado que retrata lo oriental o africano desde planteamientos historiográficos occidentales. El Cine se suma así a la mayoría de testimonios sobre el pueblo cartaginés, sesgados y responsables de la poca fortuna histórica de este pueblo, que fue rival de Roma en más de un siglo de guerras, para después ser sometido y finalmente casi eliminado de posibles estudios materiales posteriores. El hecho de que las referencias sobre Cartago provengan sobre todo de fuentes afines y propicias a los romanos, unido a las dificultades de comprender o aceptar culturas diferentes (desconfianza, estereotipos, posturas extremistas), dan lugar a que la civilización cartaginesa sea un claro ejemplo de la inferioridad de los pueblos bárbaros frente a Roma, un desequilibrio aprovechado para justificar la preeminencia de lo occidental frente a lo oriental o incluso, en clave más actual, del Norte frente al Sur<sup>69</sup>. La Historia transmitida por las fuentes clásicas es la de

<sup>69</sup> Beschaouch 1993: 22-23.

los opresores de los bárbaros, una Historia escrita por los vencedores según la máxima de George Orwell. Cuando el Cine se basa en esta historiografía, la Cartago africana de origen oriental se identifica con lo norteafricano, lo árabe, lo no cristiano y lo no occidental. Además, las carencias historiográficas o iconográficas se superan desde planteamientos occidentales maniqueos y que no necesitan fidelidad al recrear a un pueblo bárbaro. La Cartago africano-oriental creada por el cine italiano se trazó por tanto de forma artificial desde la comodidad del lado opuesto del Mediterráneo.

Pero, ¿qué ocurrió con la representación de Cartago en el cine italiano tras la etapa del péplum? El único ejemplo posterior es el film experimental *Didone non è morta* (Lina Mangiacapre, 1987)<sup>70</sup>, pero no aporta razones suficientes para apoyar o desmentir la distorsión de los cartagineses<sup>71</sup>. Si esta distorsión respondía a una razón cultural y a otra geopolítica, su desaparición también tiene esos dos tipos de condicionantes.

Para la razón cultural debe analizarse la evolución de la representación de la Antigüedad en el Cine. El declive del péplum a mediados de la década de 1960 y la inmediata explosión del *spaghetti western* tuvieron como consecuencia el fin del interés en la Historia Antigua para el cine italiano. Al mismo tiempo, los *blockbusters* clásicos sobre la Antigüedad comenzaron a ser abandonados. Poco después, los cambios sociales e ideológicos a nivel mundial en torno a 1968 repercutieron en la modificación de la representación del Mundo Antiguo en el Cine, con propuestas más personales y cierto trasvase hacia la televisión. Más adelante hay una reducción cuantitativa que no se recupera parcialmente hasta el cambio de milenio, a partir del éxito de *Gladiator* (Ridley Scott, 2000).

En cuanto al condicionante geopolítico, se inicia antes del declive del péplum italiano y se relaciona con la descolonización de África y sus consecuencias respecto a Occidente. Después de Egipto en 1922, a lo largo de la década de 1950 dejaban de ser colonias o protectorados los demás países de la costa norteafricana: Marruecos, Argelia, Túnez y Libia. La posible distorsión negativa de un pueblo bárbaro como Cartago ya no tenía interés como paralelo de territorios susceptibles de ser sometidos políticamente a Occidente. Además, las relaciones con las antiguas colonias africanas se rigen desde entonces por intereses económicos, y en el caso de Italia las importaciones de petróleo desde Libia no debían llevar como contrapartida exportaciones culturales negativas. En las últimas décadas, sobre todo después de la caída del Muro de Berlín, la polarización mundial

<sup>70</sup> García Morcillo 2015: 157.

<sup>71</sup> Otra película que quedaría fuera de este análisis al no contener una representación directa y clara de Cartago o de cartagineses es la coproducción entre Italia y Francia *Scipione detto anche l'Africano* (*Escipión el Africano*, Luigi Magni, 1971); su acción continúa en cierto modo los hechos del *Scipione* de 1937, pero con ambientación en Roma y sin presencia de ningún cartaginés (Masinisa aparece, pero era nómada).

ha tomado otros caminos y ha adoptado otras máscaras. Ahora el peligro parece venir de la religión (aunque realmente los condicionantes sean económicos), por lo que los retratos de la Antigüedad ya no son tan maniqueos o polarizados entre razas, aunque continúen comportando intereses ideológicos. La memoria de Cartago desapareció del cine italiano en 1960 y no parece que vaya a recuperarse. ¿Habrà alguna nueva etapa de interés en su recreación? El tiempo nos darà la respuesta.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alovisio 2012: S. Alovisio, “«Spectacularités silencieuses». Le péplum dans le cinéma muet italien”, en H. Lafont-Couturier (ed.), *Péplum. L'Antiquité spectacle* (Lyon 2012) 64-67.
- Aubert 2010: N. Aubert, *Un cinéma d'après l'antique. Du culte de l'Antiquité au nationalisme italien* (Paris 2010).
- Aubert 1987: M. E. Aubert, *Tiro y las colonias fenicias de Occidente* (Barcelona 1987).
- Beard 2013: M. Beard, *La herencia viva de los clásicos. Tradiciones, aventuras e innovaciones* (Barcelona 2013).
- Beschaouch 1993: A. Beschaouch, *La légende de Carthage* (Paris 1993).
- Brunetta 1998: G. P. Brunetta, “La narración: del «kolossal» al realismo”, en J. Talens, S. Zunzunegui (eds.), *Historia general del cine. Volumen III: Europa 1908-1918* (Madrid 1998) 75-112.
- Brunetta 2000: G. P. Brunetta, “L'identità del cinema italiano”, en E. Giacobelli, *Un secolo di cinema italiano* (Torino - Milano 2000) 17-30.
- Brunetta 2008: G. P. Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da “La presa di Roma” a “Sole”, 1905-1929* (Roma - Bari 2008).
- Cano Alonso 1990: P. L. Cano Alonso, “La otra Roma”, en A. Duplá, A. Iriarte (eds.), *El cine y el mundo antiguo* (Bilbao 1990) 89-102.
- Cano Alonso 2014: P. L. Cano Alonso, *Cine de romanos. Apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico* (Madrid 2014).
- Cugier 1979: A. Cugier, “Discours de l'Idéologie. Idéologie du Discours (À propos des films italiens des années 10)”, *Les Cahiers de la Cinémathèque* 26-27 (1979) 120-130.
- Dávila Vargas-Machuca 2011: M. Dávila Vargas-Machuca, “Cabiria (G. Pastrone, 1914), una visión colosal de la Segunda Guerra Púnica”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia* 9 (2011): [http://www.metakinema.es/metakineman9s1a1\\_Miguel\\_Davila\\_Cabiria\\_Pastrone.html](http://www.metakinema.es/metakineman9s1a1_Miguel_Davila_Cabiria_Pastrone.html)
- Dávila Vargas-Machuca 2013a: M. Dávila Vargas-Machuca, “Escipión el Africano (C. Gallone, 1937), glorificación del pasado, justificación del presente”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia* 12 (2013): [http://www.metakinema.es/metakineman12s1a1\\_Miguel\\_Davila\\_Machuca\\_Scipio\\_Africanus\\_Gallone.html](http://www.metakinema.es/metakineman12s1a1_Miguel_Davila_Machuca_Scipio_Africanus_Gallone.html)



- Dávila Vargas-Machuca 2013b: M. Dávila Vargas-Machuca, “Visiones de Moloch en el cine”, en F. Salvador Ventura (ed.), *Cine y religiones. Expresiones filmicas de creencias humanas* (Paris 2013) 173-196.
- Dávila Vargas-Machuca 2015a: M. Dávila Vargas-Machuca, “Publio Cornelio Escipión el Africano: un símbolo del poder romano en el cine”, en O. Lapeña Marchena, M.D. Pérez Murillo (eds.), *El poder a través de la representación filmica* (Paris 2015) 67-80.
- Dávila Vargas-Machuca 2015b: M. Dávila Vargas-Machuca, “El cine épico italiano mudo, un temprano espejo de la Historia Antigua”, en F. Salvador Ventura (ed.), *Cine e Historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes* (Paris 2015) 53-75.
- Dávila Vargas-Machuca 2017: M. Dávila Vargas-Machuca, *La proyección de las Guerras Púnicas en el cine italiano del primer Novecento: Cabiria (1914) y Scipione l’Africano (1937)* (Granada, 2017). Tesis doctoral.
- Dumont 2013: H. Dumont, *L’Antiquité au Cinéma. Vérités, légendes et manipulations* [version PDF augmentée et actualisée] (Paris - Lausanne 2013): [http://www.hervedumont.ch/L\\_ANTIQUITE\\_AU\\_CINEMA/](http://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA/).
- Duplá Ansuátegui 1996: A. Duplá Ansuátegui, “La sociedad romana en el cine”, *SCOPE* 1 (1996) 77-97.
- Duplá Ansuátegui 2001: A. Duplá Ansuátegui (ed.), *El cine “de romanos” en el siglo XXI* (Vitoria/Gasteiz 2001).
- Elley 1984: D. Elley, *The epic film. Myth and History* (London 1984).
- España 2009: R. de España, *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine* (Madrid 2009).
- España 2013: R. de España, “La Antigüedad al servicio de la actualidad. Cómo las ideas del presente influyen en la recreación cinematográfica del pasado”, en B. Antela-Bernárdez, C. Sierra Martín (eds.), *La Historia Antigua a través del cine. Arqueología, Historia Antigua y tradición clásica* (Barcelona 2013) 45-76.
- Ferrer Albelda 1996: E. Ferrer Albelda, *La España cartaginesa. Claves historiográficas para la historia de España* (Sevilla 1996).
- Fiorina 2006: P. Fiorina, “Cartagine, teatro dell’immaginario. Su alcune tracce archeologiche nei film muti italiani di ambientazione púnica”, en S. Alovio, A. Barbera (eds.), *Cabiria & Cabiria* (Torino - Milano 2006) 87-101.
- Flaubert 2015: G. Flaubert, *Salambó* (Barcelona 2015).
- Fourcart 2012: F. Fourcart, *Le Péplum Italien. Grandeur & Décadence d’une Antiquité Populaire* (Paris 2012).
- García Gual 1990: C. García Gual, “Romanticismo e ideología en las adaptaciones cinematográficas de la novela histórica”, en A. Duplá, A. Iriarte (eds.), *El cine y el mundo antiguo* (Bilbao 1990) 65-88.
- García Morcillo 2015: M. García Morcillo, “The East in the West: the Rise and Fall of Ancient Carthage in Modern Imaginery and in Film”, en M.

- García Morcillo, P. Hanesworth, O. Lapeña Marchena (eds.), *Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà* (New York - London 2015) 135-162.
- González Wagner - Ruiz Cabrero 2007: C. González Wagner, A. Ruiz Cabrero, *El sacrificio Molk* (Madrid 2007).
- Gracia Alonso 2003: F. Gracia Alonso, "Fuego. Las acciones, los rituales y la vida", en E. Ardévil Piera, G. Munilla Cabrillana (eds.), *Antropología de la religión. Una aproximación interdisciplinar a las religiones antiguas y contemporáneas* (Barcelona 2003) 181-273.
- Gracia Alonso 2013: F. Gracia Alonso, "Arqueología, cine y fascismo", en B. Antela Bernárdez, C. Sierra Martín (eds.), *La Historia Antigua a través del cine. Arqueología, Historia Antigua y tradición clásica* (Barcelona 2013) 77-107.
- Imperiale 2013: G. Imperiale, *Figure bibliche nel cinema. Moloch, Golem e Faust nella settima arte* (Lecce 2013).
- Lacolla 2008: E. Lacolla, *El cine en su época. Una historia política del filme* (Córdoba, Argentina 2008).
- Lapeña Marchena 2001: O. Lapeña Marchena, "Aníbal y Cartago en el cine", *Film-Historia Online* 11.1-2 (2001): <http://www.publicacions.ub.es/biblioteca-digital/cinema/filmhistoria/2001/oscarlapenal.htm>.
- Lapeña Marchena 2011: O. Lapeña Marchena "Hacia un pasado común. El cine y la uniformización de la Antigüedad Clásica. Apuntes para su estudio", *Methodos. Revista Electrónica de Didáctica del Latín* 0 (2011) 1-15.
- Lapeña Marchena 2012: O. Lapeña Marchena, "Pietro Francisci y el Péplum", en F. Salvador Ventura (ed.), *Cine y autor. Reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores filmicos* (Santa Cruz de Tenerife 2012) 59-77.
- Lillo Redonet 2010: F. Lillo Redonet, *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla* (Madrid 2010).
- Pérez Gómez 1996: L. Pérez Gómez, "El cine de romanos", en J. M. García González, A. Pociña Pérez (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica* (Granada 1996) 235-261.
- Prados Martínez 2007: F. Prados Martínez, *Los fenicios. Del monte Libano a las columnas de Hércules* (Madrid 2007).
- Prieto Arciniega 1990: A. Prieto Arciniega, "Romanos y bárbaros en el cine", en A. Duplá, A. Iriarte (eds.), *El cine y el mundo antiguo* (Bilbao 1990) 39-64.
- Prieto Arciniega 2004: A. Prieto Arciniega, *La Antigüedad filmada* (Madrid 2004).
- Prieto Arciniega 2010: A. Prieto Arciniega, *La Antigüedad a través del cine* (Barcelona 2010).
- Said 2012: E. W. Said, *Orientalismo* (Barcelona 2012).
- Salgari 2007: E. Salgari, *Cartago en llamas* (Barcelona 2007).
- Solomon 2002: J. Solomon, *Peplum. El mundo antiguo en el cine* (Madrid 2002).
- Wyke 1997: M. Wyke, *Projecting the past. Ancient Rome, Cinema and History* (New York - London 1997).





