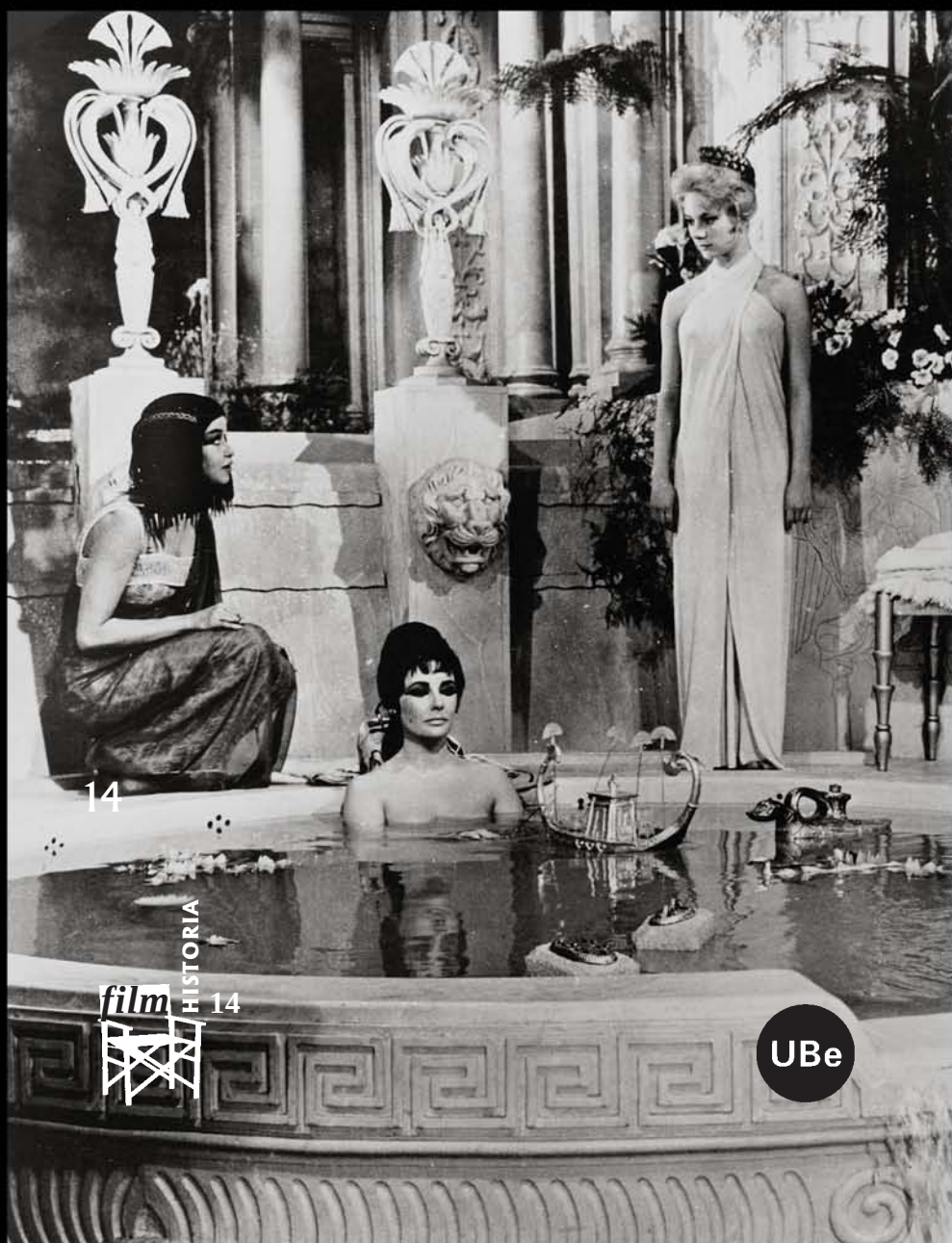


LA ANTIGÜEDAD A TRAVÉS DEL CINE

ALBERTO PRIETO ARCINIEGA



14

film HISTORIA

14

UBe

ÍNDICE

Introducción	11
El cine y la Antigüedad: vidas paralelas, nunca convergentes, por Rafael de España	15
I. El cine cambia la Historia: la esclavitud	19
II. La esclavitud norteamericana vista por Lars Von Trier	35
III. El comercio de esclavos en el cine	49
IV. Algunas muertes de mujeres de la Antigüedad clásica según el cine ..	65
V. Hércules: del Olimpo a Disneylandia	75
VI. Troya sin Homero: <i>Troya</i> (2004)	89
VII. Penélope en el cine	105
VIII. Esparta reinventada: el cine	115
IX. La democracia ateniense en el cine: la batalla de Maratón	129
X. La palabra filmada: Sócrates	145
XI. Alejandro Magno en el cine	157
XII. La Segunda Guerra Púnica en el cine	173
XIII. Miedo, menosprecio y castigo a los esclavos en el cine de romanos: Espartaco	181
XIV. Astérix en Hispania	217
XV. Esclavos y libertos en <i>Fellini-Satyricon</i>	225
XVI. El franquismo en el cine: <i>Amaya</i>	249
XVII. Las transiciones del sistema esclavista al sistema feudal según el cine	269
Bibliografía	285

I. EL CINE CAMBIA LA HISTORIA: LA ESCLAVITUD

La costa de Senegal es, en nuestros días, uno de los puntos elegidos por los cayucos para trasladar hacia el continente europeo a los hombres y mujeres del África Central que, «libremente», venden su fuerza de trabajo en unas condiciones inferiores a las establecidas en las habituales legislaciones laborales de los países donde desembarcan.

En estos países no son transformados en esclavos, sino que son ellos mismos los que ofrecen «voluntariamente» su fuerza de trabajo en unas infames condiciones laborales, por lo que a estos inmigrantes clandestinos se les denomina «los esclavos del siglo XXI»¹.

En la actualidad no existe un sistema esclavista pero sí adquiere una mayor dimensión el llamado trabajo precario, por lo que si se quiere llamar la atención sobre este hecho puede ser útil, para nosotros y también para ellos, recordar las diversas formas de explotación existentes en el pasado y, dentro de ellas, es indudable que la más cruel fue aquella que convirtió al hombre en una mercancía: la esclavitud².

El final de la esclavitud se quiere explicar, exclusivamente, por el incremento de las voces abolicionistas y no porque las condiciones para el mantenimiento del sistema habían variado³, por lo que, en aquellos momentos, el maquinismo y el trabajo asalariado comenzaron a ser más rentables.

Aunque la esclavitud no fue abolida hasta la época contemporánea, sin embargo hay dos momentos históricos en los que su uso fue masivo: la Antigüedad grecorromana y los siglos XVIII y XIX.

Su mayor o menor vigencia dependió del precio de los esclavos, de la existencia de un tipo de trabajo apropiado para esa mano de obra y, por supuesto, de un mercado donde vender la producción. Si se cumplían todos estos

¹ Coukburn 2003: 1-26.

² Finley 1982: 85 ss.

³ Moreno Fraginals 1983: 50-56.

requisitos, es indudable que la esclavitud ocupó una importante parcela dentro del proceso del trabajo antiguo y moderno⁴, por lo que ha sido denominada como el invento tecnológico más importante de la Antigüedad⁵. A la pregunta ¿De qué vivían los griegos y romanos?, la respuesta es clara: de la agricultura, la artesanía y el comercio, y no del arte, la ciencia o la política⁶ y, además, la principal mano de obra destinada a esos trabajos fue esclava.

Hace diez años escribí⁷ que en el tratamiento dado por el cine, en general, a la esclavitud, no se resaltaba la rentabilidad del sistema sino que, en todo caso, se mostraban los abusos cometidos contra los esclavos o bien sólo se transmitía la idea humanista de que no era justo que un hombre convirtiera a otro en mercancía y no se profundizaba en la pregunta ¿por qué unos hombres esclavizaban a otros? Además, añadía que, en el cine, era diferente el tipo de trabajo ejercido por los esclavos de la Antigüedad con respecto a los del Nuevo Mundo.

El esclavo de la época moderna suele aparecer trabajando en la producción directa, mientras que en el caso de los esclavos de la Antigüedad clásica su presencia en labores productivas no suele ser lo habitual⁸, con lo que el mundo del trabajo y, sobre todo, los trabajadores son los grandes ausentes de la pantalla, por lo que se podría decir parafraseando a Monterde que el trabajo del esclavo antiguo en las diversas ramas de la producción fue «la imagen negada»⁹.

La desaparición de los esclavos de la producción y su masiva presencia en otras actividades, no precisamente productivas, como sería el servicio doméstico o los espectáculos, como el habitual de gladiadores, alimenta la repulsa al sistema, pero no sólo eso, sino que la esclavitud se presenta como algo absurdo o irracional¹⁰ con lo que si el espectador, al igual que Alicia, cruza el espejo, entrará en el País de las Maravillas, su propio mundo, sobre el cual no cabe ninguna crítica porque allí el trabajador vende «libremente» su fuerza de trabajo.

Ése es el verdadero fin de esa visión, que no sólo la ha creado el cine, con el objetivo central de que el estudio de la esclavitud no sirva para el presente. Es decir, que la observación de las explotaciones del pasado no sea una experiencia que ayude a los hombres de esta época a liberarse de las suyas propias. Precisamente, con esas visiones lineales se produce una especie de castración¹¹, ya que al pensar que toda explotación es esclavitud, los trabajado-

⁴ Prieto 1991: 74 ss.

⁵ Carandini 1988: 302.

⁶ Rosenberg 2006: 52.

⁷ Prieto 1997: 245-262.

⁸ *Idem*: 250 ss.

⁹ Monterde 1997.

¹⁰ Sobre la racionalidad antigua y moderna cf. Plácido 1993a: 36 ss., y Prieto 2007b: 363.

¹¹ Plácido 1993a: 53.

res actuales llegan a la convicción de que son tan esclavos en el presente como lo fueron los «verdaderos» esclavos del pasado.

Tras este preámbulo, tengo que manifestar que la visión cinematográfica de la esclavitud no se corresponde con la que conocemos por la historia, sino que responde a tópicos diversos, nada inocentes, como lo evidencia el título de la primera aparición de la esclavitud antigua en la pantalla: *Néron essayant des poisons sur des esclaves* (1897).

El cine ha simplificado las desigualdades sociales existentes en el pasado usando el término «esclavo» de forma generalizada, sin tener en cuenta que el vocabulario empleado por los escritores antiguos señalaba diversas formas de dependencia que oscilaban entre la esclavitud y la libertad¹².

En las películas sobre Egipto se puede observar que, aunque se usa el término «esclavos», en el fondo se trata de la obligación de realizar diversos trabajos obligatorios para el Estado por parte de un pueblo sometido (los hebreos), de la población local o de un solo individuo respecto a otro.

Un ejemplo del primer caso lo supone *Los diez mandamientos* (1926, 1956) de Cecil B. DeMille, del segundo lo encontramos en *Tierra de faraones* (1955), de Howard Hawks, y del tercero en *Faraón* (1966), de Jerzy Kawalerowicz, en donde aparece un «esclavo» al que su amo le había prometido la libertad si construía una acequia.

Todas esas situaciones son diferentes de las propiamente esclavistas, circunstancias corroboradas por el mismo vocabulario egipcio donde no se registra con precisión el vocablo «esclavo» sino otros términos que testimonian las diversas formas de dependencia existentes en el país del Nilo¹³.

La influencia de la Biblia se percibe, también, en otros escenarios del Cercano Oriente, cuyo ejemplo más significativo podría ser el de *Sodoma y Gomorra* (1962), de Robert Aldrich, en la que, gracias al trabajo de sus esclavos, la reina de Sodoma poseía grandes riquezas y, por el contrario, el hebreo Lot decía que poseer esclavos era un pecado y por ello su pueblo rechazaba la esclavitud e incluso él mismo se casaría con una esclava sodomita a la que concedió la libertad¹⁴. No hace falta subrayar que esa re-



¹² Finley 1984: 127-147.

¹³ Prieto 2004: 65; Loprieno 1991: 213 ss.

¹⁴ *Sodome et Gomorrhe* 1963: 8 y 16.

ferencia sobre la esclavitud no aparece en los capítulos del Génesis que mencionan la actividad de Lot en Sodoma (Génesis 13-15 y 18-20).

Las principales películas sobre Babilonia están relacionadas, de una forma discutible, con la legendaria reina Semíramis [*Semíramis, esclava y reina* (1954), de Carlo Ludovico Bragaglia, y *Duelo de reyes* (1962), de Primo Zeglio]; en ellas se quería destacar cómo, tras un pasado servil, llegaría a convertirse en reina de Babilonia.

En *El sacrificio de las esclavas* (1963), de Siro Marcellini, el rey caldeo de Babilonia, Baltasar, potencia el sacrificio de doncellas a la diosa Astarté, con lo que provoca la intervención del rey medoperso Ciro, que conquista Babilonia de forma diferente a la inmortalizada por Griffith en *Intolerancia* (1916)¹⁵.

En *El hijo pródigo* (1955), de Richard Torpe, el guión se aleja de la parábola evangélica y describe las aventuras del hebreo Micab en Damasco, quien, tras haber sido convertido en esclavo, lidera una revuelta contra el clero de Baal e Isthar.

De la mitología griega se podría destacar *Hércules y la reina de Lidia* (1959), de Pietro Francisci, en la que se relata la dependencia temporal (sexual) que sufrió ese héroe por parte de la reina de Lidia. Este caso corresponde a una de las leyendas del héroe griego Heracles, a quien en la pantalla siempre se le nombra según su grafía latina.

Como compensación por haberse enfrentado al dios Apolo, Heracles hubo de aceptar ser vendido como esclavo por tres años a Ónfale, reina de Lidia, aunque en la película no se sigue al pie de la letra los datos legendarios¹⁶.

En la *Ilíada* y la *Odisea* las palabras griegas para nombrar a los dependientes son diversas¹⁷, aunque en las películas, basadas en ambas obras, todas son homologadas a una sola (la esclavitud)¹⁸, con lo que se dificulta la comprensión de los complejos procesos que llevaron a la aparición del esclavomercancía (*doulos*) dentro de unas importantes transformaciones económicas y sociales que condujeron a la aparición de la *polis*.

En suma, no es correcto denominar como esclavos a todos los dependientes que aparecen en las obras homéricas llevadas a la pantalla y, menos aún, que en *Troya* (2004), de G. Pettersen¹⁹, se cambie la filiación de una supuesta esclava, Briseida, haciéndola prima de Héctor y Paris para justificar su *affaire* con Aquiles. Además, para rematar ese disparatado guión, se la hace responsable del retraso en la toma de Troya, ya que el propio Agamenón le dice que casi pierden esa guerra debido a su estúpido romance con Aquiles y, muy poco después, de una forma ajena a toda la mitología griega, la propia Briseida mata al rey micénico.

¹⁵ España 1997: 90 ss.

¹⁶ Solomon 2002: 136 ss.

¹⁷ Garland 1982: 43-51; Hoces de la Guardia 1992.

¹⁸ Prieto 2004: 95-116.

¹⁹ Prieto 2005a: 29 ss.

En *Las Troyanas* (1971), de Michael Cacoyannis, al igual que en la tragedia de Eurípides, a las prisioneras de guerra se las denomina esclavas, pero en ese caso, aunque la obra transcurría en un periodo anterior, la terminología se adecuaba a la época en que se escribió y al público al que iba destinada, ya que se mostraba las trágicas consecuencias, para la población civil, de las guerras del pasado y, sobre todo, las del propio presente. Conviene recordar que la tragedia se escribió en plena guerra del Peloponeso, año 415 a.C.²⁰ y la película, basada en dicha obra, la rodó su exilado director en plena dictadura de los coroneles en Grecia.

En otras películas, basadas también en la Grecia antigua, la palabra «esclavitud» se aplica de forma metafórica, como en *El león de Esparta* (1961), de Rudolph Maté, en la que una voz en *off* dice que el ejército persa estaba compuesto por esclavos, o en *300* (2007), de Zack Zinder, en la que el rey Leónidas le dice a un emisario persa que no se enfrentan a esclavos sino a hombres libres.

Hay que destacar que la palabra «esclavo» se empleaba para descalificar a las tropas persas y la libertad griega era esgrimida como emblema de Grecia reconvertida en todo el Occidente.

En *Alejandro el Grande* (1956) los prisioneros de guerra milesios son transformados en esclavos y entre el botín se encontraría Barsine, reciente viuda del general persa Memnón, que es la principal esclava que aparece en la película. Sus posteriores relaciones con el rey macedonio se explican debido a que era un botín del vencedor. Tras esa serie de reajustes, el personaje de Barsine no se parecería demasiado al que describen las fuentes antiguas²¹.

En las películas sobre la historia romana la presencia de esclavos es más frecuente pero en lugar de aparecer vinculados al mundo del trabajo se les suele relacionar con el servicio doméstico, actividades lúdicas o con el oficio de gladiador.

En algunos casos, aunque antes trabajaban en una cantera [*Espartaco* (1960)] o en una mina [*Barrabás* (1961)], finalmente son convertidos en gladiadores.

Un tópico cinematográfico es el del esclavo fiel, cuyo ejemplo más elocuente sería el de Maciste en *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone.



²⁰ Plácido1997: 89 y 253.

²¹ Sobre Barsine, cf. Guzmán 1986: 60, n. 69.

El título de la película se tomó de la protagonista, quien, raptada por unos anacrónicos piratas fenicios, fue vendida en Cartago a los sacerdotes del dios Moloch, con la intención de ser sacrificada a dicha divinidad. Salvada del sacrificio por el senador romano Axilla y su esclavo Maciste, y tras diversas peripecias, pasó a pertenecer a Sofonisba, hija de Asdrúbal. Años más tarde, rescatada de nuevo por Axilla y su musculoso esclavo, regresaría con sus libertadores a Roma en un final feliz.

En *Cabiria* se diferencia el trato dado a los esclavos por romanos y cartagineses ya que Maciste, esclavizado por los cartagineses, fue encadenado a un molino durante 15 años y sólo con la presencia de su antiguo amo encontraría la fuerza necesaria para romper sus cadenas²², es decir, al recuperar a su anterior amo dejó de ser un esclavo encadenado para pasar a ser otro tipo de esclavo «más libre».



En clave humorística destaca *Golfus de Roma* (1966), de Richard Lester, cuyo guión seguiría al de un famoso musical de Broadway²³, basado en varias obras de Plauto²⁴. Sin embargo, aunque sus personajes están inspirados en comedias de este dramaturgo, sus actitudes son diferentes²⁵. Los verdaderos protagonistas son los esclavos domésticos, quienes solucionan los problemas de sus amos con el objetivo de obtener la libertad, mientras que en las obras de Plauto el esclavo suele ayudar a su amo a salir de diferentes enredos aunque sus actuaciones vayan en contra de sus propios intereses²⁶.

Desde 1913 numerosas películas tuvieron como eje central al esclavo tracio Espartaco, siendo la más famosa *Espartaco* (1960), de Stanley Kubrick, en la que destaca la revuelta, su muerte y la posible continuación de la lucha por la libertad de su hijo, quien en *El hijo de Espartaco* (1962), de Sergio Corbucci, vengaría a su padre matando a Craso y, junto a un grupo de esclavos, viviría libre en una legendaria Ciudad del Sol. En *Espartaco* (1952), de Riccardo Freda, se quiso contribuir, junto con la novela *Espartaco* del garibaldino Rafael Giovagnoli, a la creación de mitos laicos del pasado que sirvieran de contrapunto a los cristianos, creados a la sombra del Vaticano dentro de la lucha por el poder que en aquella época se libraba entre la Democracia Cristiana y el Partido Comunista Italiano.

²² Dall'Asta 1992: 45.

²³ Malamud 2001:191-208.

²⁴ Solomón 2005: 301.

²⁵ Cyrino 2005: 159-275.

²⁶ Romano 1995: 251.

A nivel anecdótico hay que recordar que en la *Cleopatra* (1934) de Cecil B. DeMille, el actor Davis Niven hizo de esclavo de la reina egipcia²⁷.

En *Cleopatra* (1963), de Mankiewicz, una esclava intenta envenenarla y, al final, sus dos esclavas más fieles mueren con ella.

Mientras que el primer caso habría que situarlo dentro de las intrigas por el poder en el propio Egipto que ya aparecen en otras películas sobre Cleopatra²⁸, los otros personajes están tomados de *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare, quien creó e inmortalizó a las dos fieles esclavas de Cleopatra: Iras y Carmiana.

En *Satyricon* (1969), de Federico Fellini, la presencia de los esclavos y las referencias a las manumisiones son muy frecuentes. Los patronos son los grandes ausentes del *Satiricón* de Petronio aunque, en realidad, son los verdaderos protagonistas de la obra, pues el objetivo del autor era el de recordar cómo la grosera conducta de los libertos no se asemejaba al refinado comportamiento de sus antiguos amos. La presencia de esclavos y libertos es frecuente²⁹ en la obra ya que la clave principal consiste en entender no cómo los libertos quieren ser vistos sino cómo realmente son vistos por sus patronos³⁰.

En su cena, Trimalción recuerda su pasado servil y menciona como un mérito importante para alcanzar la libertad el haberse prestado durante su juventud a los juegos sexuales que le pedían sus patronos.

Una estrecha relación con el relato de Petronio guarda la manumisión realizada por Eumolpo (Sat. 141, 2) que, al igual que en el texto, libera a sus esclavos tras su muerte con la condición de que no participen en la cláusula antropofágica, fijada para sus herederos, de comerse su cuerpo.

La manumisión más solemne es la de un patricio que deja a sus esclavos en libertad y, tras ello, se suicida. Esta escena no aparece en el *Satiricón* y con ella se pretende mostrar el declive de los patricios que se veían empujados a la muerte al no poder pagar sus deudas.

En suma, como hemos visto, la visión de Petronio y la de Fellini no son iguales pero concuerdan en que se trata de dos puntos de vista sobre la sociedad romana desde la ficción escrita o filmada en épocas históricas diferentes.

Un conocido caso de manumisión literaria y cinematográfica es la que aparece en *Quo Vadis*, en la que la esclava de Petronio, Eunice, renuncia a la libertad y se suicida al igual que su amo.

Un tema diferente sería el de la incierta teoría de que los cristianos fueron contrarios a la esclavitud y que, incluso, contribuyeron a la aproximación de

²⁷ Alonso 1991: 112.

²⁸ En *Marcoantonio y Cleopatra* (1913), de Guazzoni, una esclava enamorada de Antonio le salva de ser asesinado por una conspiración de los sacerdotes de Isis y, Cleopatra, celosa, la arroja a los cocodrilos. Cf. Prieto 2004: 139.

²⁹ Cf. Cerverella 1987: 189-251.

³⁰ Andreau 1991: 224.

los paganos a esos ideales, como se describe en muchas novelas históricas llevadas en diversas ocasiones a la pantalla.

Otra imaginaria tesis, pero muy difundida en la ficción literaria o cinematográfica, consiste en afirmar que los esclavos cristianos consiguieron convertir a sus amos. En *Fabiola* (1949), la protagonista se hace cristiana por influjo de una esclava suya; en *La túnica sagrada* (1953), el esclavo Demetrio convierte a su amo; e incluso en *Demetrio y los gladiadores* (1954) consigue que el emperador Claudio prometa una anacrónica tolerancia hacia los cristianos³¹. Además, es necesario señalar que se ha creado el tópico de que la clase dirigente romana estaba corrompida y carecía de valores, y como contrapunto había nacido otra ética personificada en la virtud de los cristianos³².

Un buen ejemplo podría ser *El signo de la cruz* (1932), de Cecil B. De-



Mille, en la que frente a los vicios paganos se destaca la moral de los cristianos³³. Como ejemplo de esa depravación basta señalar que al emperador Nerón le acompañaba, en muchas escenas, un agraciado esclavo semidesnudo, personaje que también aparecía en el drama de toga del mismo título escrito por Barret³⁴.

Esas ideas sobre el carácter vicioso de la clase dirigente romana aparecen en numerosas películas, basta recordar la censurada escena de las ostras y los caracoles del *Espartaco* de Kubrick³⁵.

Todavía más lejos, Gonzales³⁶ ha demostrado cómo en muchas películas se observan una serie de elementos comunes que culminarían en la cristianización de los héroes (Barrabás, Ben Hur), quienes se acercan al cristianismo a través de mujeres de su entorno³⁷ y, además, ambos verían directamente a Cristo. Lo mismo ocurre con Demetrio y Marcelo, que son testigos de su muerte, y en el caso de Espartaco su propia muerte en la cruz en el film de

³¹ Sobre los cristianos en el cine, cf. Cano 1985: 65-69; 2004: 199-220.

³² Desarrollo este tema en Prieto 2008a.

³³ Wyke 1997: 131 ss.

³⁴ Barret 2004: 104-169.

³⁵ Futrell 2001: 104 ss.

³⁶ Gonzales 1990: 306-316.

³⁷ *Idem*: 308, en ambos casos las mujeres son esclavas.

Kubrick³⁸ o la tortura en el de Freda, constituían unos precedentes de las posteriores muertes o martirios de los cristianos.

La crueldad romana culmina con la muerte de sus héroes convertidos al cristianismo como en *La túnica sagrada*, en la que Marcelo y Diana son ejecutados por orden de Calígula, o bien con la liberación de su dependencia, su conversión e incluso con un final rosa con la unión de sus protagonistas, como ocurre en *Quo Vadis*, *Ben Hur* o *Fabiola*³⁹.

Una película más reciente que ha alcanzado un gran éxito sería *Gladiator*, de Ridley Scott, de la que, aunque se han valorados diversos aspectos⁴⁰, en el fondo refleja una visión adulterada de la Roma de fines del siglo II d.C.⁴¹.

En el caso de la esclavitud se repite el tópico del esclavo gladiador y además se introducen unos extraños comerciantes de esclavos vascos que esclavizan a Máximo en *Turgatum* (Trujillo), en una época en que toda *Hispania* formaba parte del Imperio romano y por consiguiente no se podía esclavizar a sus habitantes y, además, es chocante que los traficantes procedieran del País Vasco⁴².

Es curioso el contraste entre los dos *limes*, el norte agreste, gélido y con abundantes bosques, el sur, cálido, dentro de un clima subdesértico, mientras que, en cambio, el centro del poder, Roma, mantiene el equilibrio frente al salvajismo de sus fronteras⁴³. Además, los espectáculos de masas de esas zonas no se parecen en nada a los de la capital y en ellos el combate a muerte entre hombres se presenta como la principal diversión y el esclavo bautizado como Hispano sería la principal atracción.

Es significativo que los dos esclavos protagonistas procedan de dos provincias diferentes, una situada en Hispania y la otra en África, lo cual ha sido relacionado con el intento de compararlos con dos minorías norteamericanas marginadas: los chicanos y los afroamericanos⁴⁴.

Por último, no hay que olvidar el simbólico título de la música que suena en los momentos en que Máximo muere, *Now we are free*, ya que indica que la libertad comienza después de la muerte, con lo que el mensaje mediático dirigido a los esclavos del pasado y a los marginados del presente es claro y transparente.

Finalmente, tanto en *Fabiola* (1949) como en *La caída del Imperio romano* (1963), aunque con argumentos diferentes a los propiamente históricos, se plantea la necesidad de acabar con la esclavitud.

³⁸ Fue idea del propio Kubrick para acercarlo a la propia muerte de Cristo, solución que no gustó al novelista Howard Fast, mientras que en otra versión más reciente que sigue más literalmente a la novela, *Espartaco* (2004), de R. Dornhelm, el esclavo tracio muere en la batalla final.

³⁹ Dado que de todas existen numerosas versiones similares en el tema que trato no citaré cada una de ellas.

⁴⁰ Winkler: 2004.

⁴¹ Prieto 2004: 187-195.

⁴² Prieto 2002c: 270 (en este libro capítulo III).

⁴³ Clavel-Levêque, M.-Lévêque 2006: 31.

⁴⁴ *Idem*: 40.



En el primer caso, en *Fabiola* (1949), de Blasetti, el padre de Fabiola dice a sus amigos que, debido a que el sistema esclavista empezaba a ser demasiado costoso, se podría liberar a los esclavos y, dado que éstos una vez liberados no sabrían qué hacer, volverían de nuevo a sus amos en busca de trabajo, con lo que a éstos les sería más rentable contratar a los que les interesara sin tener que mantenerlos. Por defender esas ideas Fabio sería asesinado cuando se disponía a dar la libertad a sus esclavos⁴⁵.

En el segundo caso, en *La caída del Imperio romano* (1963), de Anthony Mann, se defiende la idea de que, dado que la esclavitud no era ya rentable, era necesario liberar a los esclavos para que rindieran más como asalariados y, además,

también se podría repartir tierras entre los bárbaros para integrarlos en el Imperio y solucionar, de ese modo, el problema agrario⁴⁶.

Es evidente que en muchas de esas películas el Imperio romano es presentado como si se tratase de Estados modernos como Italia o Estados Unidos y ambos sistemas, los antiguos y los actuales, aparecen como si fueran semejantes en el pasado y en el presente, incluso en sus vicios y virtudes⁴⁷.

Sacados de su contexto los esclavos son presentados como el equivalente a los héroes deportivos que, en el cine, llegaban a alcanzar tanto prestigio como los mismos emperadores. Un buen ejemplo de este enfoque, como hemos visto, sería *Gladiator*⁴⁸, donde el protagonista adquiere un enorme éxito gracias a sus triunfos como gladiador, aunque ya en *Demetrio y los gladiadores* (1954) los pretorianos piden al emperador que se le conceda la libertad por su valor y, además, le permiten que entre en su propia guardia.

Con escenario central en la Hispania romana se pueden destacar dos películas: *Los cántabros* y *Oro para el César*.

⁴⁵ Prieto 2004: 181 ss.

⁴⁶ *Idem*: 231.

⁴⁷ Wyke 2004: 14-34.

⁴⁸ Cyrino 2004: 150-173.