

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FLORENTIA ILIBERRITANA

REVISTA DE ESTUDIOS DE ANTIGÜEDAD CLÁSICA



Nº31/2020

eug

FLORENTIA ILIBERRITANA
REVISTA DE ESTUDIOS DE ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Nº. 31, 2020
ISSN: 1131-8848

REVISTA PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Fundada en 1990, publica un número anual con trabajos de Historia Antigua, Arqueología y Filología Clásica referentes al ámbito cultural mediterráneo y europeo. Se admiten recensiones de trabajos científicos.

Founded in 1990, publishes one number by year with articles on Ancient History, Archeology and Classical Studies of the Mediterranean and European cultural. Also reviews of scientific papers are admitted.

Director

Carlos de Miguel Mora (U. Granada)

Secretaria

Eva María Morales Rodríguez (U. Granada)

Consejo de Redacción

Minerva Alganza Roldán (U. Granada), Marina del Castillo Herrera (U. Granada), Charles Delattre (U. Lille 3), Pedro Rafael Díaz y Díaz (U. Granada), Mónica Durán Mañas (U. Granada), Concepción Fernández Martínez (U. Sevilla), Félix García Morá (U. Granada), Álvaro Ibáñez Chacón (U. Granada), María Juana López Medina (U. Almería), Manuel López Muñoz (U. Almería), François Quantin (U. Aix-Marseille), Alberto Quiroga Puertas (U. Granada), Francisco Salvador Ventura (U. Granada), Purificación Ubic Rabaneda (U. Granada), Juan Jesús Valverde Abril (U. Granada) y Arnaud Zucker (U. Côte d'Azur).

Consejo Asesor

A. Bancalari (U. Concepción, Chile), J.M. Baños Baños (U. Complutense, Madrid), T. Dorandi (CNRS, Paris), T. González Rolán (U. Complutense, Madrid), J.J. Iso Echegoyen (U. Zaragoza), C. Letta (U. Pisa), F.J. Lomas (U. Cádiz), J.A. López Férez (UNED, Madrid), J.M. Maestre (U. Cádiz), J. Mangas (U. Complutense, Madrid), A. Melero Bellido (U. Valencia), M.D. Rincón González (U. Jaén), J.F. Rodríguez Neila (U. Córdoba), E. Sánchez Salor (U. Extremadura), N. Santos Yanguas (U. Oviedo), F. Sousa e Silva (U. Coimbra).

Distribución y suscripciones:

EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA.

Antiguo Colegio Máximo. Campus Universitario de Cartuja 18071 - Granada.

Tlf.: 958243930

Intercambios: DEPARTAMENTO DE HISTORIA ANTIGUA

Facultad de Filosofía y Letras. Campus Universitario de Cartuja, 18071 Granada.

INTERNET: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia>. E-mail: floril@ugr.es

FLORENTIA ILIBERRITANA no se responsabiliza necesariamente de los juicios y opiniones expresados por los autores en sus artículos y colaboraciones.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

FLORENTIA ILIBERRITANA

Depósito Legal: GR. 948-1996.

ISSN: 1131-8848

Preimpresión: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S. L., Granada.

Motivo de Portada: Delfín – Motivo musivario de la villa romana de los Vergeles (Granada).

Fotografía de Eva María Morales Rodríguez.

FLORENTIA ILIBERRITANA (Flor. Il.)

ISSN: 1131-8848

Nº. 31, 2020, pp. 3-234.

ÍNDICE

	<i>Págs.</i>
Sumario	7-13

SEMBLANZAS Y HOMENAJES

MOLINA SÁNCHEZ, Manuel, A la profesora Aurora López López en su jubilación	15-17
---	-------

ARTÍCULOS

ABAD, José, <i>Carthago delenda est</i> . Historia Antigua y cultura popular	19-36
DORANDI, Tiziano, <i>L'Hymnus in omnes deos</i> GDRK S3 Heitsch	37-49
FERRACES RODRÍGUEZ, Arsenio, El imprescindible juicio del editor: un lugar crítico en el <i>Liber medicinae ex animalibus</i> de Sexto Plácito Papiense (<i>med.</i> 17.1)	51-66
FRENI, Giulia, Gli antichi e la <i>glaukophthalmia</i> : nuovi dati per la storia di un 'inestetismo' mediterraneo	67-80
MANUELLO, Patrick, Testimonianze greche e romane su Apollonio Rodio	81-98
MARTÍNEZ CHICO, David, Grafitos hispanos con el término <i>urceus</i>	99-107
RAMOS, Paulo, Influências paulinas e maniqueias em <i>De Genesi</i> <i>adversus Manichaeos</i> de Santo Agostinho	109-127

RAPOSO GUTIÉRREZ, Noemí, La delimitación de los espacios públicos en la necrópolis de “Porta Stabia” en Pompeya.....	129-159
SALAS JIMÉNEZ, Guillermo, Las construcciones de gerundivo y de gerundio con objeto en latín: condiciones para su alternancia	161-186
SANTOS, Juliana Magalhães, Sedução, sexualidade e morte em <i>Sobre o Assassinato de Eratóstenes</i> (Lísias I)	187-202
Reseñas	203-234

CONTENTS

Págs.

Table of contents	7-13
-------------------------	------

PORTRAITS AND TRIBUTES

MOLINA SÁNCHEZ, Manuel, To Prof. Aurora López López on the occasion of her retirement.....	15-17
--	-------

ARTICLES

ABAD, José, <i>Carthago delenda est</i> . Ancient History and popular culture	19-36
DORANDI, Tiziano, <i>Hymnus in omnes deos</i> GDRK S3 Heitsch.....	37-49
FERRACES RODRÍGUEZ, Arsenio, The editor's necessary judgement: a critical point at the <i>Liber medicinae ex animalibus</i> by Sextus Placitus Papiriensis (<i>med.</i> 17.1).....	51-66
FRENI, Giulia, The ancients and <i>glaukophthalmia</i> : new data for the history of a Mediterranean 'blemish'.....	67-80
MANUELLO, Patrick, Greek and Roman testimonies about Apollonius Rhodius	81-98
MARTÍNEZ CHICO, David, Hispanic Graffiti with <i>urceus</i> term.....	99-107
RAMOS, Paulo, Pauline and Manichean influences in Saint Augustine's <i>De Genesi adversus Manichaeos</i>	109-127

RAPOSO GUTIÉRREZ, Noemí, The delimitation of the public spaces in the necropolis of the “Porta Stabia” in Pompeii	129-159
SALAS JIMÉNEZ, Guillermo, Latin gerundive and gerund with object constructions: conditions for their syntactic alternation	161-186
SANTOS, Juliana Magalhães, Seduction, sexuality and death in <i>On the Murder of Eratosthenes</i> (Lysias 1).....	187-202
Reseñas	203-234

Carthago delenda est. Historia Antigua y cultura popular

Carthago delenda est. Ancient History and popular culture

<https://doi.org/10.30827/floril.v31i.21332>

José ABAD

Universidad de Granada

joseabad@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0001-6011-8180>

Recibido el 24-05-2021

Aceptado el 06-07-2021

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el uso de la Historia en la ficción literaria y cinematográfica a partir del caso concreto de *Cartagine in fiamme* (1908) de Emilio Salgari, una novela de aventuras con un trasfondo histórico que inspiró diversas películas italianas, entre ellas la fundacional *Cabiria* (1914).

Palabras claves: Cine; Historia; Literatura; Sociedad; Cultura popular.

Abstract

This article reflects on the use of History in literary and cinematographic fiction based on the specific case of *Cartagine in fiamme* (1908) by Emilio Salgari, an adventure novel with a historical background that inspired various Italian films, including the founding *Cabiria* (1914).

Keywords: Cinema; History; Literature; Society; Popular Culture.

El mundo antiguo ha estado presente en la gran pantalla desde los orígenes del cinematógrafo. La primera película ambientada en la Antigüedad habría sido una realización de apenas un minuto de duración del año 1896: *Néron essayant des poisons sur des esclaves*, una producción de los hermanos Lumière dirigida por Georges Hatot que se limita a ofrecer lo enunciado en el título: en un único plano estático vemos al emperador dar de beber unas copas a dos esclavos, que se derrumban y se retuercen de dolor en el suelo. A Georges Hatot y Louis Lumière también le debemos la primera versión de la vida de Jesús de Nazaret: *Vida y Pasión de Jesucristo (La vie et la passion de Jésus-Christ 1897)*; este film de poco más de diez minutos –un metraje excepcional en aquellos primeros tiempos– se limita a filmar una Pasión que solía representarse en Horitz (Bohemia) y está compuesto de trece breves estampas: la adoración de los reyes Magos es la primera; la resurrección, la última. Otros cineastas hicieron lo propio con otras representaciones populares en los años siguientes, pero la veta argumental no se agotaba aquí. Entre las producciones de otro pionero de la época, Georges Méliès, sorprendemos títulos tales como *Pygmalion et Galathée* (1898), *Neptune et Amphitrite* (1899) o *Cléopâtre* (1899).

Las razones de este tempranísimo interés por la Antigüedad son obvias. Este pasado histórico y legendario atesora episodios con un componente espectacular y dramático que el cine no podía pasar por alto, y la industria no dudó en apropiarse directa o indirectamente de la mayor parte de esos grandes relatos. Esos aspectos espectaculares y dramáticos fueron potenciándose (y exasperándose) a medida que el cinematógrafo se consolidó como la principal forma de ocio de la cultura de masas del siglo XX: los telones pintados no tardaron en ser sustituidos por decorados colosales, que se llenaron con docenas, luego cientos y finalmente miles de extras; las multitudes luchaban en vastos campos de batalla, gritaban enfervorizadas en las gradas del Coliseo o huían despavoridas de las emanaciones letales del Vesubio. De hecho, y este punto no ha sido valorado suficientemente, el relato de la Historia antigua acabó siendo un estímulo decisivo para el cine de su tiempo. Estas grandes historias exigían grandes metrajes; en consecuencia, la duración de los filmes fue alargándose hasta alcanzar y sobrepasar las dos horas de proyección y el lenguaje cinematográfico tuvo que diversificar y perfeccionar sus recursos expresivos para poder orquestar unas narraciones cada vez más ambiciosas y complejas.

En su ensayo *Péplum. El mundo antiguo en el cine (The Ancient World and the Cinema)* –que aborda estas ficciones con rigor y amplitud de miras–, el profesor Jon Solomon enumeraba otras razones además de las citadas para explicar este interés por el mundo antiguo que nos habría gustado poder suscribir en este siglo XXI:

Uno de los motivos por los que el cine, en su infancia, convirtió inmediatamente la antigüedad en uno de sus temas favoritos, fue que era ya una materia muy popular en los ámbitos teatrales, literarios y educativos a finales del siglo XIX. *Ben-Hur*, *Quo Vadis?* o *Los últimos días de Pompeya* eran novelas muy conocidas; *Julio César* de Shakespeare y *Edipo rey* de Sófocles eran éxitos de siempre en los escenarios; la Biblia era el núcleo fundamental de la educación de casi todo el mundo; y los textos latinos eran algo familiar no sólo para la élite sino para una clase media en expansión (2002, p. 23).

En las primeras décadas del siglo XX, las producciones ambientadas en la Antigüedad conocieron un poderoso impulso gracias a la cinematografía italiana, que vivió un momento de esplendor inigualable en los años previos al estallido de la Gran Guerra. Entre los promotores de la epopeya filmica destacan los nombres de Arturo Ambrosio, Ernesto Maria Pasquali, Giovanni Pastrone o Enrico Guazzoni. El primero de ellos, un pequeño empresario de Turín dedicado a la fotografía, produjo en 1908 *La ciudad destruida* (*Gli ultimi giorni di Pompei*), dirigida por Luigi Maggi, que resumía la voluminosa novela de Edward Bulwer Lytton en veinte minutos escasos. La película fue un gran éxito y Ambrosio continuó esta línea empresarial y creativa en títulos como *Nerón* (*Nerone* 1909), *La esclava de Cartago* (*Lo schiavo di Cartagine* 1910) o *Salambò* (1911), a partir de la novela homónima de Gustave Flaubert, que coincidieron en la cartelera con las propuestas de la competencia: Pasquali produjo y quizás también dirigió *Teodora, emperatriz de Bizancio* (*Teodora, imperatrice di Bisanzio* 1909) y *Espartaco* (*Spartacus* 1913), en tanto Giovanni Pastrone realizaba *Julio César* (*Giulio Cesare* 1909) y *La caída de Troya* (*La caduta di Troia* 1911), antes de embarcarse en su ópera magna, *Cabiria* (1914); volveremos a ella en breve. En cuanto a Guazzoni, suya es *Quo Vadis?* (1912), primera adaptación oficial de la novela de Henryk Sienkiewicz, y *Marco Antonio y Cleopatra* (*Marcantonio e Cleopatra* 1913), que no se basa en la tragedia de William Shakespeare tal como sugiere el título, sino en un guión original. Sea como fuere, tal como sucedió en el resto de países, la novela y el teatro suministraron un ingente material dramático al cine italiano de la época.

Además del teatro de prosa, Italia tenía el teatro lírico, de gran arraigo popular, que había mostrado asimismo predilección por ambientar sus ficciones en épocas remotas o en tierras lejanas. Según Miguel Dávila Vargas-Mahuca: “La ópera es otra de las más destacables fuentes para el cine de temática antigua más primitivo” (2017, p. 73). Ahora bien, el gusto por lo exótico no explica siempre (o no explica completamente) este recurso al pasado. Estas historias ambientadas en la Antigüedad adquirieron una dimensión política especialmente relevante en el jovencísimo Reino de Italia, que a principios del siglo XX no contaba siquie-

ra el medio siglo de existencia. La estrategia era simple, pero eficaz: al apelar a un pasado común, se contribuía a forjar una idea de pertenencia a la misma comunidad. El planteamiento respondía a esta premisa:

Italia, como nación moderna, acababa de nacer, pero Italia, como cultura, tenía miles de años a sus espaldas; la nueva industria cinematográfica ayudó a consolidar este discurso y a difundirlo entre los sectores burgueses del país. [...] La Antigüedad, así recibida, se convirtió en un instrumento de cohesión social y política (Lapeña Marchena 2008, p. 110).

Todo cuanto llevamos dicho confluye en *Cartagine in fiamme* [*Cartago en llamas*], una novela de Emilio Salgari carente de grandes ambiciones que, no obstante, desempeña un papel relevante en la definición del cine histórico en los albores del género y que reencontraremos en los estertores del mismo, medio siglo más tarde. Salgari era un buen aficionado a la ópera y su narrativa está recorrida de un extremo a otro por el gusto por la hipérbole, lo sentimental y lo exótico consustanciales al género¹; en *Cartagine in fiamme* también hallamos ese recurso al pasado común con fines integradores y hallamos, sobre todo, la materia histórica convertida en arcilla con que dar forma a un producto familiar y atractivo para el gran público. (Emilio Salgari fue, no se olvide, un auténtico *best seller* de la época, profusamente traducido a las lenguas más importantes de Occidente). *Cartagine in fiamme*, escrita bajo la advocación del *Dulce et Utile* –dos deidades no antagónicas en los altares de la cultura popular– apareció primeramente por entregas en la revista *Per terra e per mare* en los primeros meses de 1906 y en volumen en 1908, bajo el sello de la editorial Donath, con ilustraciones de Alberto della Valle.

La acción se desarrolla en tiempos de la Tercera Guerra Púnica. En cierto pasaje, se habla de la declaración de guerra a Masinisa, rey de Numidia, lo cual nos llevaría a situar el relato justo al principio de las hostilidades. Hay que proceder con cautela; en la novela, la cronología histórica está usada de manera laxa: entre el estallido de la contienda y la destrucción de Cartago parecen pasar unos pocos meses, no años. La guerra en sí no aparece hasta el tercio final de la narración y responde a un fin preciso: la creación de la oportuna apoteosis. El principal nudo argumental está elaborado con esas mimbres melodramáticas que decíamos líneas atrás: la heroína, que responde al nombre de Fulvia, es una doncella etrusca, raptada por piratas fenicios y vendida como esclava en Cartago;

1. La influencia de la ópera, fortísima en toda la producción salgariana, se hace especialmente manifiesta en títulos como *Le figlie dei faraoni* [*Las hijas de los faraones*], un novela de 1905 ambientada en el antiguo Egipto en donde resuenan ecos de *Aida* (1871) de Giuseppe Verdi.

Hiram, el héroe, es un guerrero cartaginés que siendo un muchacho acompañó al legendario general Aníbal en su expedición contra Roma; Hiram fue herido en la batalla del lago Trasimeno y recogido y cuidado por la familia de Fulvia, que vio en él a un joven necesitado de ayuda, no a un enemigo. En el presente de la ficción, Hiram, exiliado en Tiro, regresa a su patria de incógnito a tiempo de salvar a Fulvia de ser sacrificada a Moloch. (En la novela, Molok, “el dios que representa el fuego maléfico, el trueno que incendia las cosechas o el ardor del sol que vuelve estériles las llanuras”²). Fulvia está enamorada de Hiram, pero él sólo tiene ojos para la jovencísima Ophir, a quien su padre adoptivo, Hermon, miembro del Consejo de los 104 y de los Sufetes, pretende entregar en matrimonio al heredero de un acaudalado mercader. Hiram moverá cielo y tierra para evitar estos esponsales y recuperar a su amada Ophir...

De entrada, este simple esbozo argumental acumula despropósitos suficientes para desacreditar la novela; es harto improbable que quien luchara a las órdenes de Aníbal a orillas del lago Trasimeno (año 217 a. C.) siga siendo un aguerrido guerrero poco antes de la destrucción de Cartago (año 146 a. C.). Diríamos, para cubrirnos las espaldas, que *Cartagine in fiamme* no es exactamente una reconstrucción rigurosa del pasado, sino una evocación eminentemente novelesca del mismo que deja un amplio margen de actuación a la fantasía. Así las cosas, la Historia reflejada en sus páginas será forzosamente insatisfactoria para el historiador en tanto historiador, pero no tendría por qué serlo para el historiador en tanto lector. La ficción tiene sus propias reglas; lo que Alberto Bornstein Sánchez defiende para el cine, nos sirve también para esta novela:

[...] hay que tener en cuenta las diferencias existentes entre el lenguaje científico o histórico y el lenguaje dramático; este último es lineal, va ascendiendo hasta llegar a un clímax, mientras que en la realidad (histórica o no) esa línea se quiebra, tiene altos y bajos. Una película debe tener una progresión dramática, que no es necesariamente la misma que la progresión histórica, por lo que esta dramatización de la historia va contra la historicidad (1991, pp. 282-283).

Cartagine in fiamme está repleta de percances aventureros (duelos a espada, persecuciones por tierra y mar, batallas navales, huracanes, naufragios), pero también de datos de diversa consideración a propósito de los argumentos más dispares. Desde las primeras páginas, Salgari alterna la acción pura y dura con una

2. Todas las traducciones de textos italianos son mías.

documentación abundante, a veces desbordante: la historia empieza describiendo la ciudad de Cartago (“la opulenta colonia fenicia que disputaba a la poderosa Roma, feroz y valientemente, el dominio del mundo antiguo”) y la multitud que puebla sus calles (“Había miles y miles de mercaderes, navegantes, guerreros, carpinteros, alfareros y fabricantes de abalorios y armas, númeridas, mauritanos, mercenarios negros o marineros de Tiro y Arad”). En los capítulos siguientes, se disemina una importante cantidad de apuntes sobre la administración de la república cartaginense, la arquitectura, los vestidos, la navegación o el comercio³, suficientes para suspender la incredulidad del lector. No estamos en la Cartago real, sino en una Cartago literariamente verosímil.

Con toda seguridad, en caso de someterse a un escrutinio concienzudo, parte de este utillaje también sería descartado y, aun así, lo poco válido que quedara seguiría siendo digno de consideración. Los errores o las inexactitudes históricas que hacen clamar al cielo en ámbito académico no deberían impedirnos reconocer lo obvio. Uno de los beneficios inmediatos de estos relatos en concreto, y de la ficción en general, es el acercamiento del lector (o del espectador, si hablamos de películas) a determinados acontecimientos históricos. La ficción contribuye a la sensibilización del público. Quienes conozcan siquiera superficialmente estos hechos, lo tendrán más fácil para acercarse a textos o trabajos que los aborden con seriedad y profundidad. Roberto G. Fandiño Pérez y Javier Garrido Moreno llevan todavía más lejos estas consideraciones al afirmar que “a día de hoy resulta innegable que la memoria de la antigüedad difundida por un género como el *péplum* ha sido más determinante para la mayor parte de los ciudadanos que las rigurosas aportaciones de la investigación” (2004, p. 273). Jon Solomon reconocía que la “inspiración inicial” para escribir *Péplum. El mundo antiguo en el cine* (*The Ancient World and the Cinema*), así como su especialización posterior, fue:

[...] mi visión, cuando era preadolescente, de películas como *Los Diez Mandamientos*, *Ulises*, *Salomón y la reina de Saba*, *Jasón y los argonautas*

3. He aquí algunos ejemplos a propósito de la ciudad (“tomó la amplia carretera que conducía a la Birsa, o sea la ciudadela en cuya cima despuntaba el famoso templo de Esculapio, una de las más grandes maravillas de Cartago”, pág. 247), la arquitectura (“Desde el exterior no se veía brillar ninguna luz, pues las casas cartaginesas y fenicias se diferencian muy poco de las casas árabes actuales”, pág. 140), la decoración (“El mobiliario consistía en unas mesas de ébano con incrustaciones de marfil, recamadas con plata; unos escabeles de madera del Líbano, pesados y macizos, cubiertos de unas telas bellísimas”, pág. 53) o la navegación (“Como hemos dicho, eran naves de poco tonelaje, y la *acatium* se deslizaba velocísima gracias al empuje de sus veinte remos dispuestos en dos niveles”, pág. 231).

y, por supuesto, *Ben-Hur*, películas que, junto a unos magníficos profesores de latín, contribuyeron a inspirar un interés por los estudios clásicos que ha persistido toda mi vida (2002, p. 15).

Esta función didáctica no es un cometido que le hayamos colgado *a posteriori* a tales ficciones. Al contrario, estas obras nacían con un claro empeño divulgador, modesto si se quiere, pero incuestionable. Sigamos con el caso Salgari: por ejemplo, la publicidad que acompañó el lanzamiento de su novela *I naufraghi del Poblador* (1895) decía así: “Es una auténtica obra maestra del género y una lectura especialmente valiosa para la juventud, que no solo hallará aquí diversión, sino útiles nociones geográficas y científicas, consejos de sentido común y nobles ejemplos para la formación del carácter” (Pozzo 2018, p. 18). Salgari prácticamente no recibió ningún honor en vida, excepción hecha del nombramiento de Caballero de la Corona de Italia, concedido por el rey Humberto I. Pues bien, este nombramiento lo recibió a instancias de la reina Margarita, que tenía en muy alta estima el doble carácter lúdico e instructivo de esta literatura; en la carta que la Dama de Honor de la reina envió en febrero de 1897 al Prefecto de Turín para sondear de qué manera podían premiar a Salgari se refería a él como el “famoso escritor de novelas de época y de aventuras” y se hacía hincapié en “el muy noble empeño de instruir deleitando que el autor ponía en ellas” (Lucas 2017, p. 127), parafraseando de manera explícita y me atrevería a decir que conscientemente la máxima horaciana.

Cartagine in fiamme puede ser una novela rudimentaria, incluso deficitaria, pero el estudioso de la literatura se equivocaría si la redujera a un simple divertimento. Ningún divertimento lo es. Y no todas las inexactitudes son consecuencia de la manga ancha del autor. Algún anacronismo está introducido de manera intencionada (y descarada) en el cuerpo del relato. Retomemos la cuestión política: Salgari alterna los nombres de Roma e Italia –utilizado en la Antigüedad para referirse a la península trasalpina– en el empeño nada velado de hacer una misma cosa de la antigua Urbe y el actual Estado Italiano. Fulvia –presentada indistintamente como etrusca, romana e italiana en diálogos y descripciones– lanza una proclama explícita en la recta final de la historia:

Fulvia se había alzado a su vez. Estaba muy pálida y tenía el rostro alterado.
–¡Soy una mujer italiana! –exclamó con voz tenebrosa–. Hace tiempo, mi patria, que no había comprendido que todos éramos hermanos dentro de nuestros mares de Poniente y de Levante, consideraba a los romanos enemigos de Etruria. Hoy el pueblo italiano siente que pertenece a una nación (Salgari 2019, p. 328).

Así y todo, esto tampoco debería llevarnos a presuponer un sometimiento servil por parte del escritor al proyecto nacional, todo lo contrario, y esto lo hace especialmente interesante para el estudioso. Salgari se mostró siempre muy crítico con las pretensiones expansionistas de las principales potencias de su época, incluida Italia⁴, y no dudó en denunciar los verdaderos intereses que movían a Roma en su lucha contra Cartago: el control del comercio en el Mediterráneo:

Mientras Cartago reconquistaba poco a poco el dominio del Mediterráneo, perdido en buena parte al final de la segunda guerra púnica, y descuidaba sus ejércitos para dedicarse por entero al comercio, fiándose de la paz firmada con la orgullosa Roma, el Senado romano decidió secretamente, y en verdad poco lealmente, la destrucción de aquella floreciente colonia fenicia. [...] Las invencibles águilas romanas no se conformaban ya con Europa; deseaban poseer Asia y también África, antes de desplazarse hacia los neblinosos mares del Septentrión.

La eterna ciudad había sufrido demasiadas angustias cuando el grande, pero desafortunado Aníbal la había amenazado tan de cerca como para hacer peligrar gravemente la suerte de la República y no tolerarían una rival tan peligrosa. Podía surgir otro gran caudillo militar que llevara la guerra de África a Italia. Por este motivo, el senado había decretado la destrucción. Cartago parecía haberse convertido en una auténtica pesadilla para la república romana y quizás no anduviera errada, si bien la colonia fenicia no pensaba en el desquite en aquella época, contentándose con enriquecerse (2019, p. 259).

A pesar del atractivo de *Cartagine in fiamme* o del tirón comercial de Emilio Salgari, cuyo nombre habría podido ser un fuerte reclamo para el público, la novela no fue adaptada a la pantalla, no de inmediato. No obstante, no pasó inobservada para la industria. De hecho, al menos dos títulos de 1914 acusan una influencia indirecta: *Delenda Carthago!*, dirigida por Luigi Maggi, y *Cabiria* de Giovanni Pastrone. El primero de ellos cuenta con un guion de Arrigo Frusta, seudónimo de Augusto Sebastiano Ferraris, para quien Salgari fue una inspiración esencialmente visual. Según Felice Pozzo:

No existen dudas sobre el crédito de Salgari, sencillamente, porque en el guión autógrafo conservado en el Archivo del Museo Nazionale del Cinema

4. El caso más paradigmático lo tenemos en el famoso ciclo consagrado a las aventuras del pirata Sandokán. Salgari no dudó en ponerse del lado de los pueblos nativos de los países ocupados del sureste asiático y en contra de los países colonizadores: Inglaterra, Holanda, España, etc.

de Turín aparece tres veces el nombre de Salgari en las indicaciones al decorador y al director de escena.

Frusta, en práctica, escribe cada vez: «Véase Salgari pág. 177», «Salgari pág. 129» y «Véase la portada de Salgari».

Al abajo firmante le bastó consultar la única edición en volumen de *Cartagine in fiamme* que Frusta había podido consultar en 1914 –es decir, el volumen ya citado, editado por Donath en 1908– para comprobar que tanto las páginas como la portada señalada se refieren a ilustraciones de [Alberto] della Valle, que representan las mismas escenas que Frusta incluía en el guión, no tanto para seguir la trama de la novela, sino por exigencias cinematográficas (Pozzo 2018, pp. 115-116).

De esta película no se sabe demasiado. De *Cabiria*, en cambio, se ha escrito mucho y ha de escribirse más, pues estamos hablando de un auténtico hito en la Historia del Cine, no ya italiano, sino mundial. El gran artífice fue Giovanni Pastrone, que la concibió como una especie de obra total de dimensiones wagnerianas. En su guión se entremezclan tipos y temas de *Cartagine in fiamme* y *Salambò*, ideas dispersas de *Los últimos días de Pompeya* y *Quo Vadis?*, además de elementos de la comedia plautina y de la fábula milesia⁵. Con no poca audacia, a fin de darle un plus de respetabilidad, Pastrone consintió en que Gabriele D’Annunzio firmara el guión en solitario, si bien la contribución de este último al libreto fue superficial; según algunos, cuasi anecdótica. Pastrone quiso contar con los mejores técnicos de la época –como el español Segundo De Chomón– y encargó una partitura al músico Ildebrando Pizzetti, que debía acompañar las proyecciones en salas y teatros. (Pizzetti compuso una famosa *Sinfonia del fuoco*, si bien delegó el resto de la banda sonora en Manlio Mazza). Nunca se había hecho nada tan colosal como *Cabiria*. El despliegue de medios es excepcional: en los estudios de Itala Film en Turín se erigieron los decorados más grandes jamás levantados hasta entonces para una película –unos decorados diseñados por Camillo Innocenti como “espacio dinámico en donde los personajes actúan y donde la cámara tiene mayor libertad de movimiento” (Dávila Vargas-Machuca 2011, pp. 5-6)–, pero además diversas secuencias se rodaron en exteriores naturales de los Alpes, Sicilia y Túnez. Pastrone filmó más de 20.000 metros de película, casi quince horas de duración, que redujo posteriormente a

5. En su imprescindible *Cent’anni di cinema italiano*, Gian Piero BRUNETTA escribía: “El diseño general [de *Cabiria*] tiene como punto de referencia las guerras púnicas, Aníbal, Cartago, el asedio de Siracusa, la erupción del Etna, una serie de sucesos históricos manipulados con absoluta libertad y entremezclados con temas de la comedia de Plauto, la fábula milesia y otros inventados” (2000, p. 69).

4.500 metros, unas tres horas; un metraje insólito para la época. Por desgracia, la copia más completa existente hoy alcanza solo los 130 minutos.

Cabiria –que se presenta en los créditos como una *Visión histórica del siglo III a. C.*– se sitúa en la segunda guerra púnica. La acción arranca en Catania, en la villa de un patricio romano, que permite presentar a la protagonista, siendo todavía una niña. El primer plato fuerte no tarda en llegar: el Etna entra en erupción y los habitantes de la ciudad huyen despavoridos. Los supervivientes se refugian en la costa y allí Cabiria y su niñera son raptadas por piratas fenicios y vendidas en Cartago, tal cual le ocurría a Fulvia y su madre en la novela de Salgari. En Cartago conoceremos a los dos protagonistas masculinos, dos romanos infiltrados en la república para espiar los movimientos del enemigo: Fulvio Axila (Umberto Mozzato) y su fiel esclavo Maciste (Bartolomeo Pagano)⁶. El segundo plato fuerte es una escena dantesca que también podría haberse inspirado en las primeras páginas de *Cartagine in fiamme*: la secuencia de los sacrificios de niños a Moloch, un ritual puesto en duda por investigaciones posteriores pero, qué duda cabe, de gran eficacia dramática⁷. Fulvio Axila y Maciste salvan *in extremis* a Cabiria de morir abrasada en el fuego encendido en el interior de la estatua de Moloch. Maciste pone a la niña bajo la protección de Sofonisba (Italia Almirante-Manzini), hija de Asdrúbal (Edoardo Devesnes), y prometida al joven rey númida, Masinisa (Vitale Di Stefano), antes de ser hecho prisionero y encadenado a la noria de un molino de harina. Fulvio Axila se ve obligado a regresar a Roma.

La ficción se alterna con reconstrucciones de episodios históricos que, en la versión íntegra, probablemente tuvieran un desarrollo mayor, como el paso del ejército de Aníbal (Emilio Vardannes) a través de los Alpes –unas escenas rodadas *in situ*– y el asedio de Siracusa, en donde reencontramos a Fulvio Axila como oficial al mando de un trirreme. El film escenifica el hallazgo de Arquímedes (Enrico Gemelli) y la destrucción de la flota romana gracias a la colocación de

6. Maciste se inspira en el personaje del forzado Ursus de *Quo Vadis?* Sin embargo, Gabriele D'Annunzio lo bautizó con uno de los varios apodos de Hércules [*Macisti* en su forma latina]. Maciste causó tal impacto entre el público de la época que su nombre pasó al lenguaje coloquial para definir al gigantón musculoso. El personaje llegó a tener su propia serie cinematográfica; entre 1914 y 1928, Bartolomeo Pagano lo interpretó en unos treinta largometrajes, la mayor parte de ellos de ambientación contemporánea.

7. Para un mayor conocimiento de la presencia de esta divinidad en el cine, la literatura y las artes en general se recomienda el texto de Miguel DÁVILA VARGAS-MACHUCA, “Visiones de Moloch en el cine”, en F. SALVADOR VENTURA, *Cine y religiones. Expresiones filmicas de creencias humanas*, Paris, 2013, pp. 173-194.



Póster de *Cabiria* (1914).

unos espejos gigantes en las murallas de la ciudad. El héroe sobrevive también a este desastre y alcanza las costas de Catania, en donde es recogido por unos lugareños que intentan robarle, pero se inhiben al descubrir en su poder cierto anillo propiedad de Cabiria. Estos lugareños lo conducen junto a la familia de la chica y Fulvio les promete regresar a Cartago y rescatarla. Lo hará como oficial de Escipión (Luigi Chellini). Cabiria, ya mujer (Lidia Quaranta), se halla entre las favoritas de Sofonisba, pero es acosada por un sacerdote, Karthalo (Dante Testa), que no acepta de buen grado las negativas de ella. En la novela de Salgari, Fulvia llegaba a ser la sierva de confianza de Ophir y era cortejada asimismo por

Phegor. Fulvio Axila entra de incógnito en Cartago y libera a Maciste, pero son apresados cuando huyen y conducidos a la ciudad de Cirta. Sofonisba, que ha sido desposada contra su voluntad con el rey númera Sifax (Alex Bernard), tiene una pesadilla en la que se le aparece Moloch, y los augures le sugieren que para aplacar la ira del dios debe llevar a término el sacrificio truncado de Cabiria...

Aunque muchos elementos se nos antojen hoy notablemente envejecidos, *Cabiria* es un temprano ejemplo de cine total. Giovanni Pastrone muestra un completo dominio de recursos técnicos y resortes dramáticos genuinamente cinematográficos. El director rompe con ese estatismo de raigambre teatral tan acusado en la época sirviéndose de ligerísimos movimientos de cámara que reenquadran la acción o mediante una planificación que aprovecha la profundidad de campo, así como de un montaje muy elaborado, que multiplica las perspectivas, y acerca o aleja la acción a conveniencia. El ascendiente de *Cabiria* en el cine inmediatamente posterior está fuera de discusión. Según la leyenda, el cineasta norteamericano David Wark Griffith compró una copia del film para estudiar con detenimiento su puesta en escena; sea o no cierto, la huella de *Cabiria* es evidente en la también faraónica *Intolerancia* (*Intolerance* 1916) de Griffith, quien, por ejemplo, copió la figura de los elefantes como motivo ornamental usados por Pastrone en su reconstrucción de Cartago, un detalle que hace pensar en la arquitectura india antes que en la norteafricana. El rastro de *Cabiria* también se percibe en producciones de distinto signo como *La Atlántida* (*L'Atlantide* 1920) de Jacques Feyder o *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang.

Los puntos en común entre *Cabiria* y *Cartagine in fiamme* son notorios; las diferencias últimas, categóricas. Si Emilio Salgari utilizó la destrucción de Cartago para denunciar el imperialismo occidental, Giovanni Pastrone reescribe esta misma página de la Historia para hacer una apología del proyecto colonial italiano en África, reactivado en fechas recientes. La situación muy resumidamente sería la siguiente: A principios del siglo XX, el continente africano estaba ocupado casi en su totalidad por diversas potencias europeas; Italia, que se había quedado fuera del reparto de África, invadió el territorio que ocupa la actual Libia en 1912, entonces bajo control de Turquía, a fin de hacerse con su trozo de pastel. El planteamiento dramático de *Cabiria* responde al propósito nacionalista y apologético que decíamos líneas más arriba: al contrario que en la novela de Salgari –en la cual todos los protagonistas son cartagineses, salvo Fulvia, y el enemigo es Roma–, en la película los personajes positivos son todos de origen romano (Cabiria, Fulvio Axila, Maciste) y Cartago se muestra como una nación salvaje y una amenaza permanente para la estabilidad de Roma. Giovanni Pastrone está reivindicando la presencia militar de Italia (Roma) en el Norte de África. Rafael De España lo resume en estos términos:

Las Guerras Púnicas [...] han sido relativamente frecuentadas por el cine italiano, entre otros motivos porque permiten dar forma a la obsesión nacionalista de un imperio colonial en África, idea que comenzó a tomar forma a los pocos años de creada la unidad itálica pero que se veía constantemente frustrada por la competencia francesa y británica (2009, p. 25)⁸.

La siguiente producción de Pastrone, una adaptación a la pantalla de la Biblia, prometía poner el listón mucho más alto, pero el estallido de la Gran Guerra no solo dio al traste con este y otros proyectos similares, sino que supuso el desmantelamiento de las principales cinematografías europeas. Tras la contienda, Italia intentó reverdecer los laureles de antaño retomando el género que la hizo famosa, pero Hollywood se había hecho fuerte, muy fuerte, y la industria trasalpina ya nunca recuperaría el primado perdido. Aún así, en las décadas siguientes Italia siguió haciendo valiosas aportaciones a los anales de la epopeya; recuérdense *Quo Vadis?* (1924) de Georg Jacoby y Gabriellino D'Annunzio y *La ciudad castigada* (*Gli ultimi giorni di Pompei* 1926) de Amleto Palermi y Carmine Gallone –sendos *remakes* de antiguos éxitos notables–, *Escipión el africano* (*Scipione l'Africano* 1937) de Carmine Gallone, *Fabiola* (1948) de Alessandro Blasetti o *Ulises* (*Ulisse* 1954) de Mario Camerini. El inesperado éxito de *Hércules* (*Le fatiche di Ercole* 1957), una modesta producción dirigida por Pietro Francisci, puso de moda lo que se conoce popularmente como *péplum*:

películas básicamente italianas (casi siempre en coproducción con algún otro país europeo) y de presupuesto moderado (que oscila entre unos selectos títulos de «gama alta» y un grupo nutrido de aspecto más pobretón). Como puede intuirse por la fonética, el término es francés (del griego *peplos*, vestido femenino de la época clásica) y parece que fue el crítico de *Cahiers* Jacques Siclier quien le dio cartas de nobleza a primeros de los sesenta. [En el artículo «L'âge du péplum», *Cahiers du Cinéma*, núm. 131, mayo 1962, pp. 26-38] (De España 2009, p. 167).

Respecto a la epopeya realizada en décadas previas, el *péplum* potencia los ingredientes aventureros y fabulosos; en *Hércules*, sin ir más lejos, además de acometer algunos de los famosos doce trabajos, el héroe ha de vérselas igualmente con una criatura antediluviana escapada de las páginas de cualquier relato *pulp*.

8. Para un mayor conocimiento de este y otros aspectos véase la tesis doctoral de Miguel DÁVILA VARGAS-MACHUCA, dirigida por Francisco Salvador Ventura, *La proyección de las guerras púnicas en el cine italiano del Primer Novecento: Cabiria (1914) y Scipione l'Africano (1937)*, Universidad de Granada. Tesis doctorales, 2017.

Las pretensiones intelectuales de esta nueva veta épica se hallan más a ras de suelo. Si las epopeyas de décadas anteriores tenían como musa la novela y cierta tradición pictórica, el *péplum* acusa unas influencias más acordes a los nuevos tiempos, como el *pop art* y el cómic; *Hércules* y la avalancha de títulos que le siguió están más cerca del tebeo de superhéroes norteamericano que de Apolonio de Rodas, lo cual explica sobradamente la excelente acogida que recibieron en cines de programa doble o en cines de barrio.

Según las cifras manejadas por Pierre Leprohon en *El cine italiano*, Italia produjo diez películas ambientadas en la Antigüedad en el año 1957; ahora bien, a raíz del éxito obtenido por *Hércules*, la producción se incrementó a trece largometrajes en 1958, veinte en 1959, treinta y siete en 1960 y más de cuarenta entre 1961 y 1963, lo que da un total de unas 120 producciones en algo más de un lustro. Y el género siguió coleando todavía un par de años más. No faltó la enésima adaptación de *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei* 1959) de Mario Bonnard y Sergio Leone (no acreditado) ni tampoco una versión (pobre) de *Quo Vadis?*, titulada *El incendio de Roma* (*L'incendio di Roma* 1965) de Guido Malatesta, rodada cuando el género ya agonizaba. Maciste, resucitado en *El gigante del valle de los reyes* (*Maciste nella valle dei re* 1960) de Carlo Campogalliani, vivió una segunda edad áurea que reforzó su presencia en el imaginario colectivo⁹.

En la mayor parte de estas producciones, el lujo es más presunto que real. Hablamos de producciones con presupuestos muy ajustados, cuando no abiertamente paupérrimos, que reciclan sin pudor los decorados, el atrezzo o incluso planos de una película a otra. Entre los productos de «gama alta» que señalaba Rafael de España estaría precisamente la postergada adaptación de la novela de Salgari: *Cartago en llamas* (*Cartagine in fiamme* 1960), con guión de Ennio De Concini, Duccio Tessari y Carmin Gallone, y dirección de este último. La película hace algunas correcciones a la historia original dictadas por el sentido común: la acción se sitúa concretamente en el año 146 a. C. y empieza con una reunión del Congreso de los 104, moderado por Hermon (Aldo Silvani), en el cual se denuncia la “mala fe” de Roma, que ha hecho varias demandas absurdas a la ciudad, como la demolición de Cartago y su posterior reconstrucción a

9. Interpretado indistintamente por Mark Forest, Kirk Morris o Gordon Scott, el personaje apareció en títulos tales como *Maciste contra los cazadores de cabezas* (*Maciste contro i cacciatori di teste* 1960) de Guido Malatesta, *Maciste el invencible* (*Maciste l'invincibile* 1961) de Antonio Leonviola, *El triunfo de Maciste* (*Il trionfo di Maciste* 1961) de Tanio Boccia, *Puños de hierro* (*Maciste contro il vampiro* 1961) de Sergio Corbucci, *Maciste en el infierno* (*Maciste all'inferno* 1962) de Riccardo Freda, entre otros muchos.

quince millas de la costa. Los más jóvenes se muestran impacientes por entrar en combate; los más ancianos llaman a la prudencia. Aquí, Hiram (José Suárez) no habría luchado al lado de Aníbal, sino contra Masinisa, y Asdrúbal (Erno Crisa) tiene mayor relevancia en la acción. Con estos ajustes, el marco histórico resulta algo más aceptable, no más fidedigno. El director Carmine Gallone, que contaba con una amplísima trayectoria profesional, demuestra una convicción muy de agradecer. De Gallone cabría decir lo que alguien dijo de Pietro Francisci: que estaba convencido de que el cartón piedra era mármol de verdad.



Póster de *Cartagine in fiamme* (1960)

En comparación con otros productos coetáneos, *Cartago en llamas* se nos presenta como un dechado de sobriedad. El film redujo drásticamente el número de lances de la novela para evitar que el presupuesto y el metraje se dispararan, pues nos hallamos muy por debajo del desembolso millonario de *Cabiria*. Por lo demás, la película respeta los momentos clave imaginados por Salgari: Hiram salva a Fulvia (Anne Heywood) de ser sacrificada a Moloch y, con posterioridad, se dirige a Útica para desbaratar los esponsales entre su amada Ophir (Ilaria Occhini) y Tsour (Mario Girotti), un personaje de mayor nobleza aquí: cuando este último descubre que Ophir está enamorada de Hiram se quita de en medio y apoya al héroe frente a los miembros del Consejo. El protagonista cae prisionero en Útica y es devuelto a Cartago, de donde será liberado por sus fieles compañeros, entre los que se cuenta Thala (Ivo Garrani), un capitán de mercenarios, antiguo compañero de armas del héroe. En el tercio final, tal como ocurría en Salgari, la historia de amor cede el terreno al relato bélico: Hiram se ofrece como voluntario para la defensa de la ciudad frente a los romanos y Fulvia le promete al pérfido Phegor (Daniel Gélin) que se entregará a él si favorece la huida de Hiram y Ophir.

Cartago en llamas, al igual que el resto del *péplum*, se presta a una exégesis sociopolítica en tiempo presente, de una extrema sencillez, pero de largo alcance. (Debemos recordar que estas producciones llegaban a mucha más gente que otros títulos más rigurosos de audiencias más restringidas). El planteamiento dramático del *péplum* no dejaba resquicio a la duda: los héroes positivos son habitualmente de extracción humilde o, como Hiram, han sido repudiados o desahuciados por el sistema; por su parte, los personajes negativos se mueven todos sin excepción entre las altas jerarquías política, religiosa y militar y son, en consecuencia, o reyes o sacerdotes o generales. El destino de las ciudades está condicionado por obscuras luchas por el poder, no por la salvaguarda del interés común, y las consecuencias de la pésima administración de las mismas recaen indefectiblemente sobre las espaldas de la ciudadanía. Como escribió Antonio José Navarro:

El público italiano de la época veía en los malvados del *péplum* la caricaturización de los gobiernos democristianos que Antonio Segni, Amintone Fanfani o Fernando Tambroni lideraron entre 1958 y 1963, con su autoritarismo, moralismo, corruptelas y un claro fomento de las desigualdades sociales a favor de la clase dirigente (2006, p. 40).

Como hemos venido diciendo, no puede reducirse la epopeya cinematográfica a un simple espectáculo o divertimento que se agota en sí mismo. Además de consolidar conceptos muy generales, estas y otras películas dan un inesperado

protagonismo a la Historia con mayúscula, que no es en absoluto un saber que acumula polvo en los anaqueles de las bibliotecas, sino un ejemplo vivo para el espectador. En *Cabiria* o en *Cartago en llamas*, la Antigüedad no es solo la arcilla que decíamos páginas atrás, sino una máscara del presente. La evasión de la realidad que proponen estos productos no es tal o no es tanta como para hacernos olvidar el mundo de alrededor; al contrario, la Historia antigua es un modo de reflexionar sobre cuestiones de ayer, hoy y siempre. Estas ficciones son depositarias de los anhelos, las fantasías y las reivindicaciones del público que las aplaudió, tanto en el pasado como en la actualidad, e intentar comprender qué dioses o qué demonios las inspiraron será siempre revelador. Quizás no quepa hablar de grandes cosechas, sino de unas pocas preciosas semillas que, a largo plazo, tal vez den lugar a una gran cosecha.

Bibliografía

- J. ABAD, *Mario Bava, el cine de las tinieblas*, Madrid, 2014.
- S. ALOVISIO - A. BARBERA, *Cabiria & Cabiria*, Turín, 2005.
- A. BORNSTEIN SÁNCHEZ, “El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico”, *Cuadernos de Historia Moderna* 12 (1991), 277-292.
- G. P. BRUNETTA, *Cent’anni di cinema italiano*, Roma-Bari, 2000.
- L. CURRERI, *Il péplum di Emilio. Storie e fonti antiche e moderne dell’immaginario salgariano (1862-2012)*, Livorno, 2012.
- M. DÁVILA VARGAS-MACHUCA, “*Cabiria* (G. Pastrone, 1914). Una visión colosal de la Segunda Guerra Púnica”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, 9 (octubre 2011).
- M. DÁVILA VARGAS-MACHUCA, “Visiones de Moloch en el cine”, en F. SALVADOR VENTURA, *Cine y religiones. Expresiones fílmicas de creencias humanas*, Paris, 2013, pp. 173-194.
- M. DÁVILA VARGAS-MACHUCA, *La proyección de las guerras púnicas en el cine italiano del Primer Novecento: Cabiria (1914) y Scipione l’Africano (1937)*, Universidad de Granada. Tesis doctorales, 2017. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/47971>.
- R. DE ESPAÑA, *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*, Madrid, 2009.
- R.G. FANDIÑO PÉREZ - J. GARRIDO MORENO, “Revisitando la Antigüedad. Del fascismo al péplum”, *Berceo* 146 (2004), 271-286.
- M. C. GARCÍA FUENTES, “Filmografía mítica en el péplum”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 3 (1992), 301-311.
- O. LAPEÑA MARCHENA, “El péplum y la construcción de la memoria”, *Quaderns de cine* 3 (2008), 195-112.
- P. LEPROHON, *El cine italiano*, trad. Gloria López, México DF, 1971.
- A. L. LUCAS, *Emilio Salgari. Una mitología moderna tra letteratura, politica, società. Volume I: Fine secolo 1883-1915. Le verità di una vita literaria*, Florencia, 2017.
- A. J. NAVARRO, “El péplum italiano”, *Dirigido por...* 354 (2006), 36-41.
- J.M. PÉREZ, “La génesis del gran cine histórico: Italia, 1910-1923”, *Nosferatu. Revista de cine* 4 (1990), 4-19.
- F. POZZO, *Emilio Salgari. Il Capitano della Fantasia*, Génova, 2018.
- E. SALGARI, *Cartagine in fiamme*, Torrazza Piemonte, 2019.
- J. SOLOMON, *Péplum. El mundo antiguo en el cine (The Ancient World and the Cinema)*, trad. María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, 2002.

FLORENTIA ILIBERRITANA

Normas de edición

1. Los originales se enviarán a través de la plataforma OJS de la revista: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/about/submissions>. Los/as autores/as necesitan registrarse en la revista para poder hacer envíos.

2. Los originales deberán ser inéditos y no estar aprobados para su publicación en ninguna otra entidad.

3. Los originales recibidos serán examinados por miembros del Consejo de Redacción y a continuación enviados a un proceso de evaluación por pares. La revista cuenta con la colaboración de evaluadores externos ajenos a su equipo editorial y a la institución editora.

4. Los originales se presentarán en documentos Microsoft Word o elaborados con procesadores de texto libres equiparables. En caso de que incluyan signos o tipos de letra que puedan perder su formato, se aconseja añadir un documento PDF. Los artículos y reseñas tendrán respectivamente una extensión máxima de veinticinco y tres páginas de la revista. Se incluirán obligatoriamente dos resúmenes, uno en español y otro en inglés, y se aconseja incluir otro en la lengua del trabajo, si este no está redactado en ninguna de estas dos lenguas, con un máximo de diez líneas para cada uno de ellos. Asimismo, se incluirá un mínimo de tres y un máximo de seis palabras clave en cada una de las lenguas de los resúmenes.

5. Los cuadros, mapas, gráficos, figuras y fotografías que se entreguen con el trabajo deberán ser originales o se deberá especificar la fuente y el tipo de copyright. Todos irán numerados y llevarán un breve pie para su identificación.

6. Las citas de autores clásicos seguirán el modelo de abreviaturas del Diccionario Griego-Español (DGE), Madrid, 1989 (<http://dge.cchs.csic.es/1st/1st1.htm>) y del *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig, 1990² (<https://thesaurus.badw.de/en/tll-digital/index/a.html>). Las citas de los autores modernos seguirán el modelo siguiente: Libros: J. Fairweather, *Seneca the Elder*, Cambridge, 1981². Artículos: A.H.M. Jones, "The constitutional position of Odoacer and Theoderic", *JRS* 52 (1962), 126-130. Abreviaturas más usuales: *op. cit.*, vol., p., pp., *vid.*, etc.

7. Durante la corrección de pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores se comprometen a corregir las pruebas en un plazo máximo de diez días desde la entrega de las mismas.

8. La revista no se responsabiliza de los contenidos de los artículos y reseñas.

9. Todos los libros remitidos a la redacción serán objeto de reseña o referencia.

Florentia Iliberritana es una revista científica que publica trabajos originales de investigación relacionados con el mundo antiguo en general y grecolatino en particular en sus aspectos históricos, textuales, lingüísticos, literarios, filosóficos y arqueológicos; incluye una sección de reseña de libros. Su periodicidad es anual, y su copyright corresponde a la Universidad de Granada (Editorial Universidad de Granada).

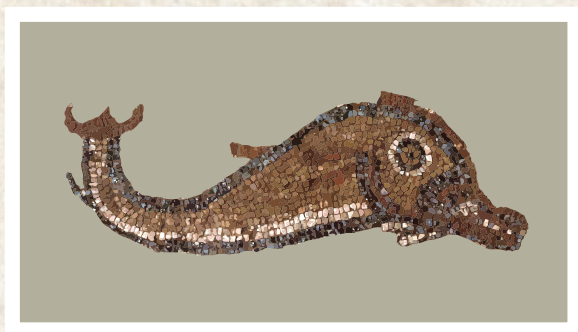
La revista está presente en las siguientes bases de datos y repertorios:

L'Année Philologique (APH); Biblioteca Classica Selecta (TOCS-In); CARHUS Plus+ 2014; Clasificación integrada de revistas científicas; CSIC. Revistas de CC. Sociales y Humanidades; Dialnet; Dyabola; ERIH PLUS; Instituto de Información de Ciencias Sociales y Humanidades (ISOC); Interclassica Universidad de Murcia; International Serials Data System (ISDS); JSTOR University of Ithaka; Latindex; Linguistics & Language Behavior Abstracts; Dulcinea; SHERPA/RoMEO; Periodicals Index Online (PIO); Regesta Imperii; SOCIOLOGICAL ABSTRACTS INC; Ulrichs Web.

La información sobre Florentia Iliberritana se encuentra en la siguiente dirección de internet: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia>.

FLORENTIA ILIBERRITANA

REVISTA DE ESTUDIOS DE ANTIGÜEDAD CLÁSICA



Nº31/2020

eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

ISSN: 1131-8848

